

# JEAN ARP

R E T R O S P E C T I V A

1915 • 1966



JEAN ARP  
RETROSPECTIVA  
1 9 1 5 • 1 9 6 6

## CÍRCULO DE BELLAS ARTES

### PRESIDENTE

Juan Miguel Hernández León

### DIRECTOR

Juan Barja

### SUBDIRECTOR

Javier López-Roberts

### COORDINADORA CULTURAL

Lidija Šircelj

## EXPOSICIÓN

### COMISARIO

Serge Fauchereau

### ÁREA DE ARTES PLÁSTICAS DEL CBA

Laura Manzano

Eduardo Navarro

Camille Jutant

### MONTAJE

Departamento Técnico del CBA

### SEGURO

Cabinet Morel (Loyd's Assurance)

### TRANSPORTE

Entreprise Chenue

LP Art

El Círculo de Bellas Artes agradece su generosa ayuda a la Fondation Arp, en Clamart, la Galería Denise René, la Galería Thessa Herold, en París, y la Galería Guillermo de Osma así como a los coleccionistas anónimos que han contribuido a la exposición y al catálogo.

## CATÁLOGO

### ÁREA DE EDICIÓN Y PRODUCCIONES

#### AUDIOVISUALES DEL CBA

César Rendueles

Carolina del Olmo

Elena Iglesias Serna

Carlos Prieto

Eva Sala

### DISEÑO

Estudio Joaquín Callego

### TRADUCCIÓN

Inés Bértolo

### FOTOMECÁNICA

Da Vinci

### IMPRESIÓN

Brizzolis

Imagen de cubierta: *Jean Arp con el monóculo-ombligo*, c. 1928, fotografía anónima.

© Círculo de Bellas Artes, 2006

ISBN: 84-86418-74-7

Dep. Legal: M-32201-2006

CONSORCIO DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES



Caja Duero

  
**Comunidad de Madrid**  
CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES  
Dirección General de Promoción Cultural

FUNDACIÓN COAM

  
IBERIA

**JEAN ARP**  
**RETROSPECTIVA**  
1 9 1 5 • 1 9 6 6



AVRIL MAI 1959

ARP



GALERIE DENISE RENE

# ARP POETA MULTIMEDIA<sup>1</sup>

**SERGE FAUCHEREAU**

Arp es un artista difícil de asignar a un solo lugar, una sola lengua, un solo terreno del arte o una sola cultura. Nacido en 1886 en una Alsacia que por entonces era territorio alemán, primeramente se llamaría Hans y luego oscilaría, en definitiva, entre la lengua francesa y la lengua alemana, las artes plásticas y la escritura: se trata de un vaivén (una oscilación voluntaria, un intercambio) y no de una vacilación o de virajes. Como veremos, a lo largo de su carrera, el rechazo a elegir es fundamental y se sitúa en el centro de su ética y su estética.

Desde el instituto, el joven Arp se sintió atraído por la poesía, en particular por la de los románticos alemanes —Novalis, Tieck, Brentano, Arnim, Kleist...— cuya influencia sería decisiva en su formación; pero también lee a Rimbaud y a los simbolistas. En ellos descubre que la poesía es *una*, aunque se manifieste de diferentes formas; las palabras, las líneas, las formas, los colores, los sonidos, el movimiento... Él mismo se pondrá a dibujar, pintar, grabar y escribir poemas en alemán y en dialecto alsaciano. El año escolar 1900-1901 que pasó en la Escuela de Artes y Oficios de Estrasburgo se revela decepcionante ya que allí se ofrece una enseñanza con una orientación demasiado pragmática para su temperamento. A partir del año siguiente, las clases de pintura que toma con el joven Georges Ritleng serán mucho más enriquecedoras.

En esa época, Estrasburgo es un centro cultural muy dinámico. El gobierno alemán promueve la germanización de la región pero no prohíbe la lengua francesa, lo que permite la coexistencia de dos culturas y de una actividad editorial muy importante (*Leben und Lieder* de Rainer Maria Rilke se publicó en Estrasburgo en 1897, *Lydia und Mäxchen* fue el primer

1 Traducción de Inés Bértolo.

libro de Alfred Döblin en 1906). Sobre todo, se encuentran allí varios intelectuales importantes que serán precursores del expresionismo y se preocuparán de dar a conocer la nueva literatura francesa: Ernst Stadler, René Schickelé, Otto Flake... A través de Georges Ritleng, Arp entrará en su ambiente. Su primera publicación, en marzo de 1903, es un poema en dialecto alsaciano, pero a partir del mes siguiente ya no publicará más que en lengua alemana. Casi no queda nada de su trabajo plástico de los años 1903-1905 (una naturaleza muerta impresionista, un autorretrato, una pequeña cabeza modelada), pero su poesía escrita subsiste en revistas estrasburguesas como *Der Stänkerer*. Su temática es característica:

Un pájaro cantaba en un árbol...  
 Una bella mano amable  
 me lleva con sus dedos blancos  
 al país de la tranquilidad...<sup>2</sup>

El pájaro, la naturaleza, la mano, la paz: Arp ya se muestra aquí tal y como lo hará en su obra escrita y en su obra plástica. En 1904 se anuncia la próxima publicación de su libro de poemas *Logbuch* [Libro de a bordo]. Por desgracia, el editor perdió el manuscrito. Arp diría más tarde con bondad: «Esa tragedia me vino bien ya que me permitió ir a Berlín»<sup>3</sup>. También fue a París; sin embargo a finales de ese año se inscribió en la Academia de Bellas Artes de Weimar. Allí estudiaría hasta 1907. Mientras tanto su familia se había instalado en Suiza, cerca de Lucerna. Aunque tuvo ocasión de exponer por primera vez en París en 1907, en compañía de Matisse, van Dongen y Signac, se inscribió en la academia Julian para perfeccionarse y trabajar en solitario en casa de sus padres. Por entonces, impresionado por los primeros cubistas, se mueve en esa dirección, con un estilo cada vez más abstracto; desgraciadamente no se conserva ninguna obra anterior a 1911, ya que el propio Arp lo destruyó todo.

En 1911, con dos amigos, Arp funda la *Moderne Bund*, asociación artística internacional que presenta por entonces en Lucerna su primera exposición, un conjunto ecléctico que va de Gauguin a Klee y de Picasso a Herbin. La exposición se presentó después en el Kunthaus de Zúrich. Aunque Arp no obtiene un gran éxito de crítica, entra en contacto con otros artistas y centros artísticos, por ejemplo en Múnich donde está Kandinsky. Este último le invita a participar en su grupo y reproduce uno de sus dibujos en su célebre *Almanach der Blaue Reiter* (1912). También gracias al *Moderne Bund* se alía con la galería berlinesa *Der Sturm*, que lo publica en su revista (1913), y luego con Max Ernst, al que conoce en Colonia poco antes de la guerra. En adelante se conoce mejor su obra plástica; son esencialmente desnudos expresionistas con dominantes grises («grisallas») en los que aún no se aprecia lo original de su personalidad. Más tarde, en la época de dadá y en *Les ismes de l'art* (1925), Arp se mostrará severo con «el picadillo, el místico bistec alemán: el expresionismo»<sup>4</sup>. También compone un gran número de poesías cuya publicación

2 «Ein Vogel schlug in einem Baum... / Eine schöne gute Hand / führt mich an weissen Fingern / ins Land der Stillen...». *Gesammelte Gedichte I*, Wiesbaden, Limes, 1963, pp. 9-10.

3 *Wortträume und schwarze Sterne*, Wiesbaden, Limes, 1963, p. 5.

4 El Lissitzky y Hans Arp, *Les ismes de l'art* (1925), reed. Baden Lars Müller, 1990, p. VIII.

retrasará mucho la guerra. En 1912 aparece la primera versión de su poema «Kaspar ist tot» (Kaspar está muerto) que se hará famoso en la época dadá:

por desgracia nuestro buen kaspar está muerto.  
quién esconde ahora la bandera en llamas en la trenza de nubes y  
juega una mala pasada cotidiana...<sup>5</sup>

Este misterioso personaje muy antojadizo nunca estará verdaderamente muerto, ya que reaparecerá varias veces en la obra de Arp, y entre otras, en la sorprendente escultura *Cabeza de duende llamada «Kaspar»*, 1930 (p. 76).

La guerra marca un cambio en la vida y la obra de Arp. Instalado en París para escapar a la movilización alemana, allí vivirá un año difícil pero apasionante ya que frecuentará a pintores como Pablo Picasso y Amedeo Modigliani y a escritores como Guillaume Apollinaire y Max Jacob. Lee abundantemente a místicos alemanes (el Maestro Eckart, Jakob Böhme) y filósofos presocráticos, y realiza una docena de ilustraciones a partir del *Bhagavad Gita*. También se relaciona con los círculos teosóficos de su amigo René Schwaller. Así se fue formando la espiritualidad poética de Arp. Su obra plástica se diversifica considerablemente y en lo sucesivo incluirá, además de pinturas y dibujos, collages, construcciones de madera e incluso algunos bordados; como esa *Forma simétrica* de 1915 (p. 61), cuyo origen hay que buscar en la preocupación por la simetría que surge de sus lecturas místicas.

Al volverse difícil la situación en París, por falta de dinero y porque, como ciudadano alemán, le miran a veces con desconfianza, Arp se refugia en Suiza en mayo de 1915. Expone en Zúrich con Adya y Otto van Rees, artistas holandeses. Es ahí donde conoce a Sophie Taeuber, profesora de arte aplicado y bailarina en la escuela Laban, con la que ense- f. 2  
guida se lleva muy bien. En adelante, a menudo realizarán experiencias juntos. También f. 3  
conoce al poeta alemán Hugo Ball, que está a punto de abrir el Cabaret Voltaire. El propio Ball habla de la noche de apertura en su diario:

El local estaba abarrotado, muchos no encontraron sitio. Hacia las seis de la tarde, cuando está-  
bamos clavando y colocando carteles futuristas, llegó una delegación con aspecto oriental, com-  
puesta de cuatro hombrecitos, con cartones y lienzos bajo el brazo. Después de múltiples  
reverencias circunspectas, se presentaron: Marcel Janco el pintor, Tristan Tzara, Georges Janco  
y un cuarto cuyo nombre no entendí. Por casualidad, Arp también estaba allí y nos comprendi-  
mos sin muchas palabras. Pronto los generosos *Arcángeles* de Janco estuvieron colgados junto a  
otras bellas cosas y, esa misma noche, Tzara leyó unos versos...<sup>6</sup>

f. 4

Unos días más tarde, otro poeta alemán se une a ellos: Richard Huelsenbeck. Los protagonistas están reunidos, el tono de las veladas sube, las provocaciones contra el público se multiplican. Es el principio de dadá cuyo primer manifiesto lee Tzara, rumano de lengua francesa, el 14 de julio de 1916, y en el que se define dadá como «necesidad

5 weh unser guter kaspar ist tot. /wer verbigt nun die brennende fahne im wolkenzopf und / schlägt täglich ein schwarzes schnippchen... *Gesammelte Gedichte I, op.cit.*, p. 25. Arp suprimió las mayúsculas.

6 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Lucerna, Josef Stocker, 1946, p. 71.



severa sin disciplina, sin moral»<sup>7</sup>. Dadá se burlaba de la estupidez de la guerra y de la rutina social y estética. La historia de dadá es conocida. Nos limitaremos a recordar únicamente que el escándalo de las manifestaciones dadá fue creciendo, con el apoyo de nuevos reclutas como Hans Richter y Walter Serner, incluso después del retiro de Ball en 1917. Arp es un miembro muy dinámico del movimiento: lecturas de poemas, exposiciones en el Cabaret Voltaire o en la galería Corray, colaboración con la revistas *Cabaret Voltaire* y *Dada*. En las publicaciones dadá Arp se revela como uno de los mayores dibujantes y grabadores abstractos de su tiempo, entre otras cosas en las ilustraciones que ejecuta para los libros de su amigo Tzara, *Vingt-cinq poèmes* o *Cinéma calendrier du coeur abstrait maisons*, título típico de las «palabras sacadas del azar de un sombrero», como quiere dadá. Arp también disfruta de lo que llama «las leyes del azar» en sus dibujos automáticos y sus collages ejecutados fijando papeles recortados que deja caer sin premeditación. Es la época en la que crea algunos notables relieves en madera policroma como *Flor-martillo* (p. 12) o *Torso ombligo* (p. 62) en madera natural. En palabras de Richter, «el azar nos parecía un proceso mágico a través del cual podíamos trascender las barreras de la causalidad y de la voluntad consciente, y a través del cual el ojo interior y la oreja se volvían más sutiles, de manera que surgieran nuevas series de pensamientos y de experiencias. Para nosotros, el azar era el inconsciente que Freud descubrió en 1900»<sup>8</sup>. El surrealismo recogerá esta actitud, que es ciertamente la de Arp, hasta el punto de que se volverá naturalmente surrealista llegado el momento, sin la menor ruptura con el desarrollo de su arte, de lo que siempre será consciente:

Nuestras exposiciones, veladas literarias, nuestras protestas, falsas noticias, nuestras manifestaciones de escándalo que entonces parecían pura anarquía hoy se revelan como dispositivos necesarios para deshacernos de formas caducas, para salvaguardar, contra toda rutina y academismo, la vida espiritual.<sup>9</sup>

Dadá se extiende en Occidente gracias a Huelsenbeck, que lo da a conocer en Berlín, en manifestaciones de un carácter político muy agresivo, y gracias a Tzara y su clamoroso *Manifeste dada 1918*, que llama la atención de numerosos vanguardistas en París, Nueva York y otros lugares. El fin de la guerra frena la actividad de dadá en Zúrich pero no en Alemania: Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz, los hermanos Herzfelde continúan la ofensiva en Berlín; Max Ernst y Theodor Baargeld fundan un movimiento dadá en Colonia en 1919 con efímeras revistas como *Die Schammade*. Claro está, todos cuentan con la aprobación de Arp que colabora gustoso en todas las iniciativas y publicaciones de carácter dadá. Al fin puede ocuparse de sus propios poemas y edita algunos en dos opúsculos en 1920, *der vogel selbdritt* (que, curiosamente, se ha traducido en francés como *El cojón de golondrina*) y *die wolkenpumpe* [La bomba aspirante de nubes]. También en Zúrich, en el otoño de 1918, tuvo lugar una exposición en la galería Wolfsberg que reunió a Arp, Janco, Richter y otros pintores cercanos a dadá, como Arthur

f. 5

7 Tristan Tzara, *Oeuvres complètes I*, París, Flammarion, 1975, p. 357.

8 Hans Richter by Hans Richter, Londres, Thames and Hudson, 1971, p. 33.

9 Jean Arp, *Jours effeuillés*, París, Gallimard, 1966, p. 444.

Segal y Augusto Giacometti; su exposición lindaba con la de un recién llegado que les impresionaría por su munificencia, su desenvoltura provocadora y su dinamismo: Francis Picabia. Otro acontecimiento ligado a la exposición Wolfsberg es la constitución de un grupo de *Artistas radicales* que prepara una revista bilingüe franco-alemana destinada a publicarse al año siguiente: *Zürich 1919*. Se abre con un manifiesto firmado por Arp, Baumann, Eggeling, Giacometti, Janco y Richter: «La espiritualidad de un arte abstracto significa el enriquecimiento de los libres sentidos emotivos del hombre. Nuestro objetivo es el arte fraternal: una nueva misión del hombre en la comunidad...». Esta tonalidad generosa era evidentemente del gusto de Arp. La revista debía contener textos, inéditos o no, de Walter Helbig, Viking Eggeling, P.R. Henning, M. Janco y reproducciones de Richter, Giacometti y Arp. No participan ni Tzara ni Picabia pero se recomiendan sus revistas, *Dada* y *391*; se mencionan también las revistas *Sic*, *Littérature* en Francia, *Noi* en Italia, *L'Instant* en España. Quizás por falta de recursos financieros o porque algunos colaboradores están en desacuerdo (Helbig, Henning), la revista quedará en estado de pruebas en manos de Arp<sup>10</sup>.

A principios de los años veinte Arp se muestra muy activo; viaja y amplía su círculo de amigos. Se encuentra con Ernst en Colonia y conocerá a los jóvenes poetas de *Littérature*, Louis Aragon, André Breton y Philippe Soupault que, desde que Tzara se instaló en París (1920), se han convertido a su vez en dadaístas agresivos y alborotadores. Arp también acude al Bauhaus de Weimar (1922) y a Hanover a casa de Kurt Schwitters, también artista y poeta. Estos encuentros son fructuosos para todos: colabora con la revista *Die Schammade* con Ernst (1920); Schwitters publica un libro de grabados, *7 Arpaden* en su colección Merz (1923); Arp ilustra el primer libro de Benjamin Péret, *Le passager du transatlantique*, en 1921 y, ese mismo año, para presentar la primera exposición de Man Ray en París escribe en francés una prosa típicamente dadaísta:

Con lágrimas en mis dientes vacíos os agradezco la primavera poética. Cuento vuestros dedos de los pies de los que tenéis diez todo el mundo lo sabe me pongo como una flor debajo de vuestros zapatos quiero serviros de carbón en invierno y de sombrero de paja en verano. Soporto los gastos de detectives perros policías taxis pero sabed que soy casto como una novia como un bosque en el objetivo.<sup>11</sup>

En 1924 se funda el movimiento surrealista al que Arp, naturalmente, se adhiere enseguida. ¿El famoso *Torso con cabeza de flor* (p. 65) de ese año es todavía una obra dadaí o ya es una obra surrealista? La cuestión carece de importancia; basta decir que es típica de Arp: a medio camino entre el cuadro y el relieve, es de madera cortada y pintada (Arp detesta las fronteras de todo tipo, como señala Nilo Palenzuela). En Arp el paso del dadaí al surrealismo es invisible; su obra pictórica, escultórica o poética es coherente, como explica su amigo Philippe Soupault:

No están por un lado los pintores y por otro los poetas... Lo mismo ocurre con el surrealismo. Hay que hablar de ello globalmente. Arp, como Schwitters, era poeta tanto como pintor, escul-

<sup>10</sup> Hoy se conservan en la Fundación Arp de Clamart.

<sup>11</sup> Catálogo *Exposition dada Man Ray*, París, Librería Six, 1921.

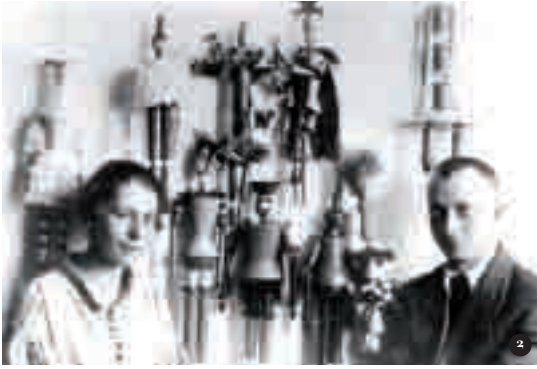
tor. Ciertas técnicas, como el collage y el automatismo, son comunes. El surrealismo está destinado a todos.<sup>12</sup>

f. 8-9 ¿Alguna vez ha dejado Arp de ser surrealista? Aunque es en los años veinte y treinta cuando se le ve más próximo al surrealismo oficial alrededor de André Breton, siempre estará presente en las revistas y publicaciones colectivas del grupo, desde *La révolution surréaliste* y *Variétés 1929* hasta *Minotaure* (1933) y el *Almanach surréaliste du demi-siècle* (1950). En 1959, cuando se ha alejado de los surrealistas, estos reproducen con entusiasmo en *Bief* su prefacio al catálogo del salón de mayo donde reivindica el sueño como valor fundamental de la existencia. Hasta su muerte participa en las exposiciones internacionales del surrealismo, desde la primera en 1935 en Santa Cruz de Tenerife; en aquella ocasión, la *Gaceta de arte* anuncia su llegada a Canarias con Paul Eluard y Breton; en realidad, sólo acudieron André y Jacqueline Breton y Benjamin Péret. España será al menos uno de los primeros países en traducir los poemas de Arp gracias a poetas como J. V. Foix y Domingo López Torres (véase *infra* el anexo con traducciones al castellano y catalán). La última exposición internacional del surrealismo en la que participa tiene lugar en París unos meses antes de su muerte. Añadiremos que él es quién dibuja la cubierta de *What Is Surrealism?* publicada en la exposición de Londres en 1936. La fidelidad entre el movimiento surrealista y Arp ha sido definitiva pero no exclusiva. No le impide colaborar puntualmente con revistas que sienten por el surrealismo una simpatía moderada, al borde de la desconfianza: *De Stijl*, de Theo van Doesburg; *Transition*, de Eugene Jolas; *Les cahiers d'art*, de Christian Zervos; *Bifur*, de Georges Ribemont-Dessaignes, y *Documents*, de Georges Bataille, están entre las más importantes de la época.

Uno de los hechos más notables de la carrera de entreguerras de Arp es su colaboración con grupos constructivistas inicialmente opuestos al surrealismo. Se sabe que, sin embargo, el arte construido tal como se preconizaba en la Bauhaus le interesaba, aunque él mismo no lo practicara. También publicó en 1925 con uno de los constructivistas más eminentes, El Lissitzky, un panorama ilustrado del arte desde el cubismo y el expresionismo: *Les ismes de l'art*. Es amigo de Van Doesburg; con él y Sophie Taeuber emprende en 1926 un largo trabajo de decoración de L'Aubette, cabaret-cine-restaurant estrasburgués. La retribución por el trabajo en L'Aubette le permite comprar un terreno en Meudon-Clamart donde se construirá una casa, la futura Fundación Arp. En 1929 se une al grupo Círculo y Cuadrado de Michel Seuphor y Joaquín Torres-García y, a partir de 1932, a su prolongación disidente: Abstracción-Creación. En estos grupos, Arp frecuenta a pintores abstractos radicales como W. Kandinsky, F. Kupka, P. Mondrian, A. Herbin, tránsfugas del cubismo como F. Léger y R. Delaunay y escultores tan diversos como G. Vantongerloo, Antoine Pevsner y Germán Cueto. Aunque no se adhiere al efímero grupo Arte Concreto de Van Doesburg, más adelante recoge el concepto en recuerdo de su amigo.

Su relación más sorprendente en esos años tiene que ver con los ambientes polacos y la revista franco-polaca *L'art vivant* (1929-1930), publicación que acoge a cubistas, surrealistas y abstractos, animada en París por Jan Brzekowski, a quien Arp dirige una carta

12 Philippe Soupault, *Écrits sur l'art du XXe siècle*, Paris, Cercle d'art, 1994, p. 435.



- 1 Jean Arp. *Tapisserie* [Tapiz], 1962, cartel para una exposición en la galería Denise René, serigrafía, 77 x 56 cm.
- 2 Sophie Taeuber y Jean Arp delante de las marionetas de Sophie, Zúrich, 1918.
- 3 Calle del «Cabaret Voltaire», Zúrich.



- 4 Julie Ackermann, Jean Arp y Marcel Janco en Zúrich, 1916.
- 5 De izquierda a derecha Marcel Janco, Sterling y Arp en la Galería Wolfsberg de Zúrich, 1918.





6 J. Arp, *Composition statique* [Composición estática], 1915  
Óleo sobre madera. 91 x 71 cm  
Colección particular, cortesía CalmelsCohen



7 Jean Arp, *Fleur-marteau, formes terrestres* [Flor-martillo, formas terrestres], 1916. Madera pintada. 62 x 50 cm  
Colección particular, cortesía CalmelsCohen

8 *La révolution surréaliste*, n. 6, marzo de 1926, p. 25, ilustración de Jean Arp.

9 Portada de *Variétés*, número extraordinario dedicado al surrealismo, junio de 1929.



8



9



abierta (véase *infra*) donde declara que «la vida es el objetivo del arte»<sup>13</sup>. Brzekowski es el representante parisino del grupo polaco «a.r.», cuyo objetivo era constituir en Lodz una colección de arte moderno mediante un sistema de donaciones e intercambios. Arp será uno de los principales artistas de esa colección, que sigue existiendo. Brzekowski también publica en la serie «a.r.» una pequeña monografía consagrada a Arp.

f. 10

Durante sus años surrealistas Arp inventa nuevas modalidades de expresión. Sigue practicando la pintura en dos dimensiones sobre una superficie plana —por ejemplo *Torso y ombligo*, 1927 (p. 63)— pero prefiere las aplicaciones de madera recortada que proporciona un verdadero relieve sin engaño —por ejemplo, los *Sin título* de 1926 (p. 68-69)—, o vacía una parte del cartón o la madera sobre los que pinta —por ejemplo, *Labios escoceses*, 1927 (p. 72)—. No renuncia tampoco al collage de papeles u objetos encontrados: cuerda, por ejemplo en *Dos cabezas*, 1927 (p. 71). Ahora bien, señalaba Aragon en 1930, «hay una notable identidad entre el aspecto de sus collages y de su pintura, a causa del carácter simplificado de esta que no le debe nada a la pasta, al tremolado, que en muchos pintores suplantaban la personalidad»<sup>14</sup>. Pero no es suficiente: en los años treinta expone *papeles rasgados, papeles arrugados*, una forma de dejar que el azar decida la textura de la obra: «Entre esos papeles rasgados, esas bribas de papel, había algunos que levantaban un dedo al aire, papeles Zen, papeles que estaban fuera del tiempo y del espacio. Toda esa evolución ocurrió sin que yo lo supiera»<sup>15</sup>. Es una innovación cuyas posibilidades Arp no cesará de estudiar: al principio eran banales papeles y luego dibujos o acuarelas o pinturas al agua, primero realizadas por él, luego por Sophie Taeuber y luego por amigos; podrán ser incluso fotografías de obras o retratos: retrato de Camille Bryen en el libro *Temps Troué*. Notemos una vez más el gusto de Arp por el trabajo en colaboración y su ausencia de sentido de la propiedad. Esta actitud es evidentemente la misma en el terreno literario; como los cuentos de *Trois nouvelles exemplaires* que escribe con el poeta chileno Huidobro en 1931 o la novela *L'homme qui a perdu son squelette*, obra extravagante escrita por turnos por un grupo de surrealistas y que *Plastique* publicó en 1937.

f. 11

A Arp siempre le ha gustado dar tres dimensiones a sus obras adjuntándoles madera, cartón o recortes huecos, hasta tal punto que ya no se habla de cuadros o collages sino de relieves, lo cual no excluye auténticos relieves de madera o de piedra. Las primeras esculturas con modelos en relieve redondeados aparecen en 1930, entre ellos destaca su duende *Kaspar*. Como de costumbre, al igual que con las palabras o las formas en dos dimensiones, Arp deja que el automatismo guíe sus manos. El título de la escultura *En sueños*, 1937 (p. 82) es significativo. Se imagina uno al escultor dando forma sin ideas preconcebidas y como en un sueño a esas formas biomórficas, lisas y redondeadas que resultan inmediatamente reconocibles. Pero no siempre es así cuando alude a obras preexistentes que le han impresionado: la obra de Rodin, la arquitectura romana y medieval de la ciudad de Trèves; en esas esculturas (1938) un automatismo inhabitualmente atormentado sorprende al espectador.

Es una época atormentada, es cierto. Arp es ahora un artista reconocido y la casa Meudon-Clamart está abierta a los amigos de paso; es francés desde 1926 pero tiene motivos para sentirse intranquilo. El nazismo en Alemania dispersa a los artistas y escritores

13 Jean Arp, *Jours effeuillés*, op. cit., p. 329.

14 Louis Aragon, *La peinture au défi*, Paris, Galeria Goemans, 1930, p. 25.

15 Jean Arp, *Jours effeuillés*, op. cit., p. 421.

alemanes, los artistas rusos se exilan también; el mundo del arte está desorientado. No es una casualidad que Arp, sin renunciar a la escritura en alemán, componga desde hace poco poemas directamente en francés que reúne por primera vez en *Des taches dans le vide* en 1937. Ese año Sophie Taeuber y Cesar Domela publican la revista *Plastique* (cinco números de 1937 a 1939) en la que quieren exponer los problemas artísticos contemporáneos. Incluye textos y reproducciones de Arp, Max Bill, Duchamp, Eggeling, Freundlich, Hausmann, Jolas, Kandinsky, Lissitzky, Malévitch, Magnelli, Moholy-Nagy, Pevsner, Richter... También recoge un *Manifiesto* del dimensionismo del húngaro Sirato al que apenas se conocía, a pesar de que varios grandes artistas lo habían firmado. Ahora bien, desde su aparición en 1936, Arp adjuntó una breve declaración poco difundida:

Insisto sobre la extrema importancia de las preocupaciones especialmente psíquicas, que han permitido a la poesía, a su vez, evolucionar hacia el poema automático.

Después de esta última etapa, la expresión poética tiende hacia realizaciones en varias dimensiones.

Considero los objetos surrealistas como una expresión poética en tres dimensiones. Me parece evidente que este camino conduce a una Nueva Realidad, que no tiene nada que ver con las confusiones que conllevan nociones como arte concreto o abstracto.<sup>16</sup>

f. 13

La guerra detiene todos los proyectos. En 1940, la invasión alemana obliga a Sophie Taeuber y Arp (que en adelante se hará llamar Jean) a huir. Finalmente encuentran refugio en Grasse, donde les acompañarán Alberto Magnelli y Sonia Delaunay. Los cuatro artistas calman su inquietud aumentando su trabajo. Arp pinta, esculpe (entre otras cosas pequeños mármoles llamados *huellas*) y compone un texto con una rabia que no es habitual en él, «Le grand sadique à tout casser» (El gran sádico que todo lo rompe). El duo con Sophie Taeuber continúa: *poèmes sans prénoms* (1941). La obra más notable es sin duda la serie de litografías que *los Cuatro de Grasse* realizan juntos y que se imprimirá después de la guerra:

¿Cuál de estos amigos, todos familiares y técnicos expertos del arte abstracto, tuvo la idea de inaugurar un juego de creación común? Arp sin duda, siempre embrujado por el ejemplo de los constructores de catedrales. Uno de los cuatro inscribía el motivo inicial, desarrollado luego por los otros tres, cada uno trabajando por turnos en la misma hoja.<sup>17</sup>

f. 14-15

A finales de 1942 tienen que huir de nuevo ya que la situación de los refugiados se degrada. Max Bill acoge en Suiza a Arp y Sophie. En enero de 1943 Sophie Taeuber aparece muerta por las emanaciones de una estufa de carbón. Arp nunca dejará de rendirle homenaje en poemas y testimonios, tanto en francés como en alemán: «Es Sophie, con su trabajo y su vida bañada en claridad, quien me muestra el camino justo»<sup>18</sup>.

En 1945 Arp vuelve a Francia, a su casa y taller en Meudon-Clamart. Ya nada perturbará su vida de artista activo. En los últimos años de su vida pasará cada vez más tiempo en Suiza, en Locarno, junto a Marguerite Hagenbach, su nueva compañera. Viaja mucho, lo

16 «Mosaïque» adjunto al *Manifiesto* dimensionista, *N+1*, París, 1936.

17 Gabrielle Buffet-Picabia, *Rencontres*, París, Belfond, 1977, p. 144.

18 Jean Arp, *Jours effeuillés*, op.cit., pp. 418 y 323.



10



11



12

- 10 Jan Brzekowski, *Kilométrage de la peinture contemporaine 1908-1930*, Paris, Librairie Fischbacher, 1931, ilustraciones de Jean Arp.
- 11 Jean Arp, *Retrato rasgado de Camille Bryen*, en *Temps Troué*, Paris, Le Soleil Noir, 1951.
- 12 Ilustración de Arp del *Poème* de Paul Eluard, en la revista *Variétés*, junio de 1929, p. 15.
- 13 Alberto Magnelli, Nelly van Doesburg y Jean Arp en Château-Folie, Grasse, 1941-1942.



13





14 Sophie Taeuber-Arp, imagen de *Sophie Taeuber-Arp* [cat. exp. ilustrado por Jean Arp], París, Musée National d'Art Moderne, 1964, p. 2.



15 Portada del catálogo *Sophie Taeuber-Arp*, 1964.  
16 Arp y Richter, c. 1965.



cual es a menudo una fuente de inspiración. Varios periplos por Grecia le inspiran, por ejemplo, *Tales de Mileto*, 1951 (p. 103), *Del país de Tales*, 1954 (p. 104), *Recuerdos del país de Heracles*, 1954 (p. 107), incluso *Cnosos*, 1957 (p. 109), *Dafne*, 1960 (p. 126)... *Chichen Itza* (p. 111) está relacionado con un viaje a las ruinas precolombinas de Yucatán y *Horus*, 1964 (p. 139) con un viaje a Egipto. Se encuentra con viejos amigos a los que gustosamente rinde homenaje y a los que invita a que expongan con él en la galería Denise René: Janco, Albers, Kassak, Seuphor... Una exposición conjunta con Hans Richter en 1965 será, de hecho, la última en la que participa.

f. 16

Arp siempre cuidó mucho las exposiciones y los catálogos: véase el catálogo de la exposición con Sophie Taeuber en 1962 o el de su muestra en 1960 impreso en verde y negro, con recortes y pliegues, que reproduce obras y nuevos poemas («Gondolor»). Para sus obras plásticas no duda en practicar presentaciones insólitas: *pinturas colgadas sin alineación, esculturas colocadas sobre ladrillos*. Ahora su fama se extiende por todo el mundo, recibe encargos monumentales importantes, para la Universidad de Caracas, 1953 (pp. 105-106), o para la Unesco, 1957 (p. 114).

f. 17

Las actividades de Arp siguen siendo muy diversas. Publica sus poemas en alemán y en francés; el primer volumen de sus *Poesías completas* en alemán se publica en 1963. Pinta con todas las materias posibles, incluso con lo dedos, y le vemos volver a las *grisallas* de su juventud; pega, rasga, esculpe con ardor. No pierde su afición a las colaboraciones con amigos que, en ocasiones, dan lugar a obras maestras como *Sin título*, 1960 (p. 128), con Richard Mortensen. Aunque privilegia el bronce, sigue trabajando con madera (*Metope de verano*, 1946, p. 97; *Torneo*, 1950, p. 101) y piedra (*Gárgola*, 1949, p. 99) y prueba materiales por entonces muy poco habituales en escultura, como el duraluminio (*Tranquilamente de pie*, 1965, p. 143; *Rueda-oriflama*, 1962, p. 133; *Aspirando a la cuarta dimensión*, 1963, p. 134). Se dedica con más celo que nunca a realizar suntuosos libros y álbumes que en sus exposiciones coloca en lugares destacados, por ejemplo en su retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de París en 1962; los álbumes de antes de la guerra ya mencionados, con Tzara y Schwitters, y *11 configurations*, realizado con Max Bill en 1945; *Wortträume und schwarze Sterne* (1952); *Le voilier dans la forêt* (1957); *Vers le blanc infini* (1960); *Soleil recerclé* (1966); sin olvidar el *Sans titre* de 1959 para la galería Denise René, con un collage de madera en la cubierta ideado por Victor Vasarely...

f. 18-19

A menudo en la obra plástica o escrita de Arp destaca el humor y el gusto por el juego en obras sin pretensiones y con medios voluntariamente modestos (objetos encontrados, zócalos de ladrillo), pero siempre con el más sincero respeto por su público. Al presentar a Arp en su *Anthologie de l'humour noir*, André Breton ve con razón el origen de toda su creación en su capacidad para preservar esa infancia que crece como una planta y lo ve nacer todo con admiración, de ahí esos nacimientos de hojas, de flores, de frutos o esos ombligos (cuya persistencia en la obra de Arp subraya Javier Arnaldo). En Arp todo debe nacer así, naturalmente, por la sencilla magia del gesto afable sin premeditación. Son numerosas sus declaraciones en este sentido:

La obra del artista debe brotar directamente. Las sutilezas ya no están a la orden del día. Mis relieves y mis esculturas se integran naturalmente en la naturaleza...

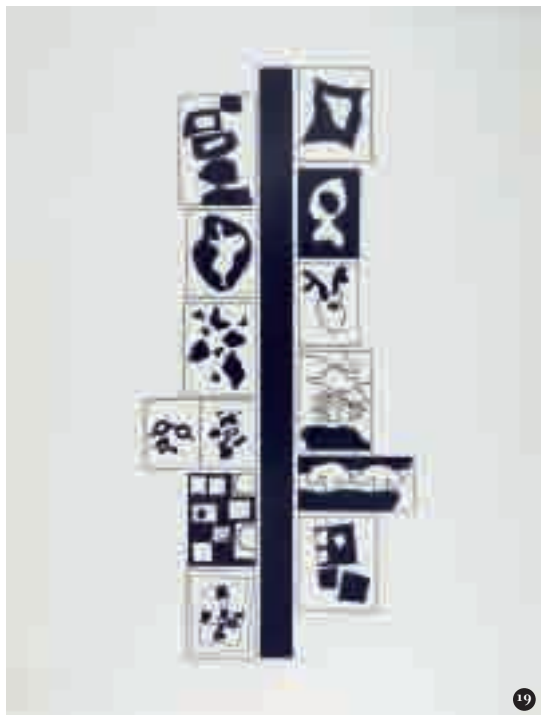
No queremos copiar la naturaleza, no queremos reproducir, queremos producir, queremos producir como una planta produce un fruto...



17



18



19

- 17 Jean Arp, imagen de *Sculptures et tapisseries récentes* [cat. exp.], Paris, Galerie Denise René, 1960.
- 18 Álbum «ARP», 1959, caja de cartón y madera de Victor Vasarely.
- 19 Álbum «ARP», 1959, página final, serigrafía.

La escultura debe andar de puntillas, sin fastos ni pretensiones, ligera como las huellas de un animal en la nieve. El arte debería perderse en la naturaleza, incluso se debe confundir con ella...<sup>19</sup>

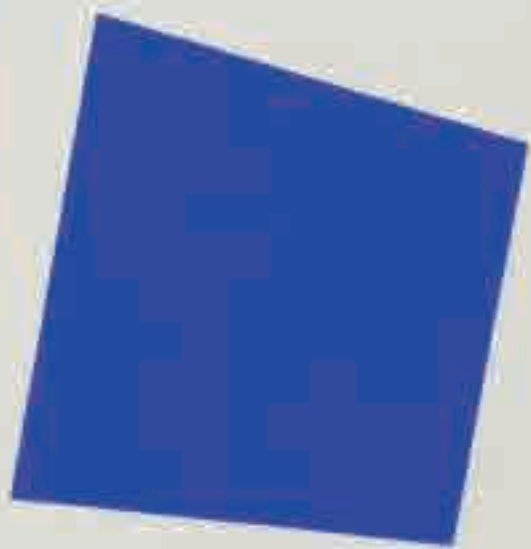
Esta posición está muy alejada de la de la mayoría de sus coetáneos. «¿Alguien ha visto alguna vez una obra de arte *natural*?», pregunta Picasso. «La naturaleza y el arte son dos cosas totalmente distintas»<sup>20</sup>. En este punto Arp mantiene una oposición sin ambages (véase *infra* su desacuerdo con Mondrian). La naturalidad que preside el trabajo de Arp desde las premisas de dadá es perceptible en muchos de los títulos de sus obras. Cuando acomete una escultura, una pintura, un dibujo o un poema, Arp nunca elige un objeto o un tema a priori. Este debe venir por sí mismo: «Me dejo guiar por mi trabajo sin pensar»; «sólo cuando no me queda nada que cambiar busco lo que quiere decir, y le doy nombre»<sup>21</sup>. Y esto, repitámoslo, a lo largo de toda su carrera. Una vez acabada la obra, puede decidir dejarla sin título, como sus más bellas pinturas de los años veinte, o le viene a la mente alguna forma existente y entonces la nombra *Torso-ombligo* (1915), *Dos cabezas* (1927), *Tres formas blancas estrellándose* (1930), *Corona de ramas* (1959), *Acuclillándose* (1960), *El búho* (1963)... O bien se inventa una palabra o un concepto alegremente aberrante, como *Flor-martillo* (1916), *Nubes-pétalos* (1958), *Rueda-oriflama* (1962), o un pseudoelucidación cómico-poética, como *Torso sujetando por la brida una cabeza de caballo* (1925), *Metope de verano* (1946), *Hombre visto por una flor* (1958), *Página de un libro floral* (1960), *Bigote de máquina* (1965)... Sonrisa, calma, respeto por lo que vive y por el mundo en su conjunto: ese es el mensaje universal de Hans, Jean, Juan, Iván, János, John, Giovanni, Jonas, Ion, Johan, Jan, João... Arp.

Es significativo que la presente exposición se produzca bajo el signo de la amistad, en primer lugar hacia una obra, pero también entre la Fundación Arp en Clamart y muchos de sus amigos: la galería Denise René y coleccionistas y galeristas de todas partes. Sin su ayuda y confianza, esta exposición no habría tenido lugar.

19 *Ibid.*, respectivamente pp. 322, 324 y 419.

20 Pablo Picasso en Florent Fels, *Propos d'artistes*, París, La Renaissance du Livre, 1925, p. 142.

21 Jean Arp, *Jours effeuillés*, *op.cit.*, p.418 y p.323.



# VÉRTIGOS VESTIGIOS TRANSGRESIONES

**NILO PALENZUELA**

*des vestiges  
de vertiges  
sur des tiges  
d'étoiles  
Arp. Jours effeuillés*

«Suprimir las fronteras conduce a lo esencial», escribe Arp en *Unsern täglichen Traum*. Es curioso que bajo este principio se haya introducido Arp en nuestra lengua casi desde la época en que su obra comenzaba a alcanzar relevancia en Alemania y Francia. Al comienzo de los años treinta encontramos traducidos al español «L'air est une racine» en las páginas de la republicana *Gaceta de Arte*; también aparece, en la misma revista, una fotografía que incluye un objeto encontrado de Max Ernst y unas pequeñas obras de Arp. «El aire es una raíz» va a ser traducido más tarde por el argentino Aldo Pellegrini. Al paso del tiempo, Serge Fauchereau publica su monografía *Arp* en Ediciones Polígrafa donde subraya la transgresión de géneros en los relieves, en las esculturas, en los papeles. Poco antes el poeta y editor Jesús Munárriz daba cuenta de otra forma de sortear barreras al traducir una selección de *Los días deshojados*, en la que también está «L'air est une racine». El poeta español señalaba desde el prólogo algo esencial: Arp habla tres lenguas, el alemán, el francés y el dialecto alsaciano, lo que le faculta enseñada para traspasar las fronteras.

Arp puede, en efecto, pasearse por las calles de Hanover junto a su amigo Schwitters, encontrarse en Colonia con Max Ernst después de la Gran Guerra o hallar sitio destacado entre los surrealistas franceses. El ánimo de transgresión lo conduce a colaborar, además,

- f. 3 con Vicente Huidobro en *Tres novelas ejemplares* o con Marcel Duchamp y otros amigos en la realización conjunta de *El hombre que perdió su esqueleto*; también a sentirse como en casa en la galería de Denise René rodeado de los representantes de la nueva abstracción geométrica, junto a Mortensen o Jacobsen.
- f. 4

La producción poética y artística de Jean Arp está marcada por el permanente tránsito entre las fronteras, los lenguajes y las geografías, y también por un componente de crítica radical y una curiosa maniobra de camuflaje que a menudo lo hace invisible y reservado. Arp, que es un artista central, resulta remoto, ciertamente, para quienes siguen las manifestaciones del arte a toda prisa y apenas tienen tiempo de advertir su gesto de libertad en la cultura contemporánea.

En el ámbito de la filosofía se recurre a menudo al término «frontera» para destacar los pensamientos que tienen ante sí los límites en que se despliega el mundo. La interpretación tropieza de inmediato con un muro más allá del cual apenas se puede ir, pues al otro lado se halla lo desconocido o inabarcable, aquello de lo que sólo puede darse noticia de manera hermética. El artista alsaciano no permanece en el campo de la racionalidad ni pretende mostrar sus piezas bajo el impulso de una mediación simbólica. El espacio fronterizo en el que se empecina la modernidad le resulta extraño. En algún momento llegó a sugerir que el creador contemporáneo debería regresar a los talleres medievales, a la realización conjunta de obras, a aquel estadio anterior al momento en que el artista quiso seguir el camino del prestigio y de la vanidad de los poetas y los filósofos, y en que la razón y el subjetivismo, con sus efectos perversos, comenzaban a extenderse.

Arp no quiere construir su taller sobre la línea de la frontera en que transita la modernidad. Si el pensador busca reconstruir la unidad, el artista garabatea signos y moldea formas, pues su territorio no se pretende metafísico ni alejado de la naturaleza.

- f. 5 ¿Cuál es, entonces, la ubicación exacta de su espacio imaginario en Meudon-Clamart, allí donde construye su casa con Sophie Taeuber? ¿No quiso sentir entonces el vértigo de las estrellas, los vestigios de la vida? Arp es más bien uno de estos extraños seres que acudieron al «traspais» con el que sueña la modernidad desde sus orígenes, y al hacerlo
- f. 6-7 pone cara de burla, saca la lengua como en aquel momento en que se retrata en 1918 junto a Tristan Tzara y Hans Richter. Así elude con humor el cerco que sitúa al pintor, al poeta, al pensador en el centro del mundo, hieráticos y falsamente ejemplares, objetos del culto de una pantalla que reproduce una y otra vez sus imágenes, en un ritual que provoca aburrimiento y hastío.

En una foto de senectud Jean Arp se aproxima a una de sus esculturas después de haber dicho algunas palabras transgresoras al oído a Denise René; ella sonríe, acaso las palabras relacionan el vino y el agua con el humor («c'est l'eau de l'au-delà mêlée au vin d'ici-bas»), o balbucea «les pierres sont remplies d'entrailles», voces que no termina de comprender y que relaciona con otras menos poéticas. Arp calla por un instante, lo ha enfocado el objetivo, alza una mano con expresión de estar diciendo «ahí está esa pieza, ¿para qué sirven las palabras?». El artista ha traspasado ya suficientes límites para detenerse a explicar cómo ha de salirse del cerco de la razón, de la trascendencia, del aura que vislumbran los profesores de estética y los feligreses de los modernos museos. «Aquí no hay nada o hay un pedazo de rama, unas maderas coloreadas, unos cuantos recortes de papel, algunos rugosos, otros rasgados, aquella escultura que puse en el jardín». La obra está ahí.





1 Jean Arp, *Masque* (cartel), 1959, serigrafía, 67 x 50 cm.

2 Max Ernst y Jean Arp jugando a la petanca.

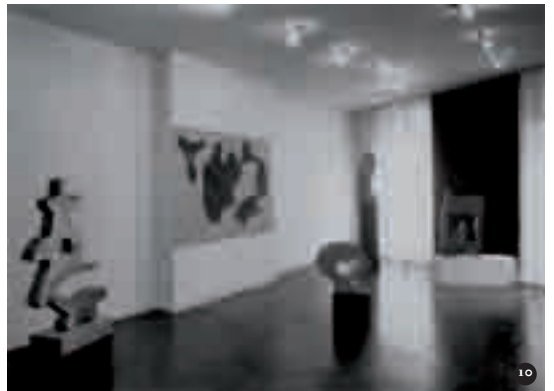
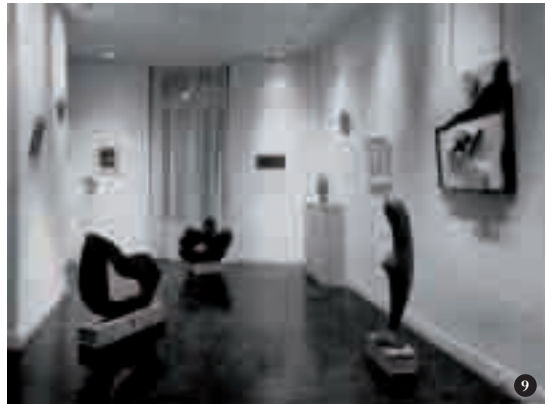
3 Delaunay, Arp, Tzara y Huidobro en Carnac, 1928.

4 El arquitecto Faugeron, el coleccionista Max Welti y Jean Arp con Denise René (de izquierda a derecha) en Galería Denise René, París. 1961.

5 Sophie Taeuber-Arp, Estrasburgo, 1927.









- 6 Jean Arp, Hans Richter, Tristan Tzara, frente al Hotel Elite, Zúrich, 1918.
- 7 Tzara y Arp en Carnac en 1928.
- 8 Huelsenbeck y Arp, Central Park, Nueva York, 1959.
- 9 Exposición «Taeuber Arp – Arp», Galería Denise René, París, 1962.
- 10 Exposición «Arp. Esculturas y tapices recientes», Galería Denise René, París, 1960.
- 11 Jean Arp en Meudon, c. 1934.
- 12 Sophie Taeuber y Jean Arp en Ascona, 1925.
- 13 Huidobro, Xiména y Arp en Arcachon, 1931.
- 14 Yesos blancos y yesos pintados de Jean Arp, c. 1948.



f. 8

La frontera ha dejado de existir. La gran fábula que ha urdido la modernidad sobre las ascuas de la religión y de su voluntad de trascendencia desaparecen. Arp, de la misma manera que Huelsenbeck, deja colar entre los dedos las cosmovisiones y los grandes relatos, como arena. Y calla. En su humorístico silencio hay suficiente para comprender que los discursos críticos en el arte, en la filosofía o en la literatura, están demasiado atrapados por su base a las obsesiones de una época. Arp ¿es realmente un artista que quiso llamar la atención de su época?, ¿y de su posteridad? Con el silencio que envuelve sus objetos acaso sólo quiere desandar un camino.

Al comienzo de su obra, en torno a 1916, su amigo el poeta Hugo Ball, señala: «Prefiere la geometría plana a las Creaciones del mundo y a los Apocalipsis. Cuando defiende lo primitivo piensa en el esquema abstracto básico, cuyas complicaciones conoce, aunque no insiste en ellas. Hay que abandonar el sentimiento como el proceso dialéctico». Para otro de sus amigos, Hans Richter, el artista pretende habitar en un interregno paradisiaco sin el acoso de los artificios y los cachivaches espirituales acumulados por los siglos. El «lenguaje del paraíso» que evocan, se dice, no es excluyente. «Para nosotros, en Zúrich —indica Richter—, dadá estaba destinado a buscar lo que Arp llamaba *un equilibrio entre cielo e infierno*. ¡Queríamos continuar siendo humanos!» Lo uno en lo otro. En efecto, Arp quiere borrar nuestra convencional manera de pensar al promover el camino del sí y del no simultáneos, al dejar atrás la dialéctica, ciertas contingencias, la abstracción y la figuración, la naturaleza y el artificio, el antes y el después. «La razón —añade Arp— es una parte del sentimiento y el sentimiento una parte de la razón.» ¿Dónde quedan los contrarios? ¿Dónde las fronteras para quien deja atrás las líneas de demarcación?

f. 9-10

Así se presentan a la vista las cosas de Arp. La simplicidad con que afirma sus *constelaciones* y el silencio con que las acompaña aparta enseguida a quien no siente el tajo de libertad que aquí se abre. El artista se desplaza de una a otra forma, de un relieve a un papel arrugado, de éste al *Héroe-peonza* que realiza en 1963. ¿Cómo van a ser objetos de culto todas esas figuras que se levantan y callan de extraña manera en el jardín de su casa, *El patrón de los lindes*, *Esqueleto de pájaro*, *Deméter*, incluso aquella *Estrella* que se levanta sobre su tumba en Locarno! Arp, a diferencia de algunos artistas con los que coincidió y que fueron sus amigos, Mondrian, Herbin, Ernst, Miró, De Chirico y tantos otros fundadores del espíritu contemporáneo, es difícil de imitar; más aún para quienes no perciben que el ejercicio creativo está relacionado con una autenticidad que viene de lejos y que no pertenece al mercado, ni al teatro de vanidades más o menos intelectuales. Como Kandinsky, aunque sin su rotundidad expresiva, Arp no permite que se le siga el rastro. Tampoco tuvo deseos de expresar verbalmente la trascendencia y la espiritualidad del arte por otros medios que no fueran la enigmática aparición de relieves, esculturas y poemas, que eran suyos, pero que no necesita traducir. El vino del más allá, piensa, se mezcla fácilmente con la hierba y los setos que andan por los alrededores de su casa de Meudon, está en los claros del bosque o en la mancha que surge debajo de sus dedos en los dibujos realizados en Grasse, durante la Segunda Guerra Mundial.

f. 11

En otro lugar he destacado que Arp es un severo crítico de algunos de los pilares sobre los que se ha levantado la cultura moderna desde el Renacimiento. Como tantos en su época, eleva a primer rango la categoría de la *création*, de manera que deja atrás los conceptos de imitación e interpretación que señalaban la evolución del arte para los teóricos y pintores más inmediatos a su generación, como Braque y Gris, como el marchand Léonce

Rosenberg. En España muchos hablaron a menudo sobre las diferentes actitudes en torno a la naturaleza (imitación, representación, interpretación, creación), algunos tan destacados como Guillermo de Torre, Gerardo Diego y Sebastián Gasch. Para Arp, desde la época en que urde sus primeros relieves o realiza sus esculturas, la representación es el camino que no debió tomar nunca el arte, pues forma parte de un ejercicio de dominación de la naturaleza que consideró execrable. Representar es alejarse de lo primigenio y de la vida. La representación supone además la preeminencia del artista que se ofrece como testigo del objeto y, también, como su refundidor. Arp dispara radicalmente a la diana de la identidad y del sujeto contruidos sobre tales fundamentos. La representación, piensa, faculta al hombre para convertirse en tirano. Su crítica está llena de audacia y lucidez. Como en algunas prácticas vanguardistas, según sugerimos más arriba, puso en escena la realización colectiva de obras, primero con Sophie Taeuber; luego, con tantos otros en el arte y en la literatura. El viejo diablillo de la identidad y el afán de autorepresentarse que doblegan a los grandes creadores desde la época de Petrarca y de Simone Martini salen a escape, aquella necesidad de dejar en la obra de arte las señales de la identidad aquí se volatiliza.

f. 12

Y en su actitud crítica no hace de la *création* un concepto utópico y de validez universal, pues ve también su lado siniestro cuando se va más allá del arte: «si el hombre pudiera –dice– crearía niños en forma de vasos que tuviesen ombligos». El hombre, según asevera, se ha convertido en un «sapo jactancioso» que se considera hijo de la luz, aunque no sepa dónde se encuentra esa luz. La creación, si se ampara en el dominio de la naturaleza y en las representaciones utilitarias del hombre, deviene fácilmente un arte del asesinato. Asimismo, la cuestión de la identidad de su obra no le preocupa en exceso, acaso por ello puede acercarse a signos y señales que elaboran sus compañeros, Schwitters, incluso Kandinsky. También puede percibir el hallazgo de los jóvenes que exponen en la galería de Denise René. Por ejemplo, la disposición de franjas irregulares de color en su *Espejo-Eco* de 1958 puede dialogar con *Corazón de toro / Arles 3* realizado por Richard Mortensen un año antes. ¡Qué importa, además, la diacronía! Su idea de *création*, entonces, constituye un principio que no se queda en un ejercicio más o menos retórico, en una moda o en una estrategia para participar en la fiesta contemporánea. Arp, como su amigo Huidobro en *Altazor*, es capaz de avanzar hacia el territorio del silencio, a ese traspás desde el que se

f. 13

regresa sin noción de fronteras para defender con contundencia el juego de la vida. A Huidobro ese viaje le sobrevino casi sin proponérselo, acaso como un fin y un castigo; al artista de Estrasburgo el silencio le llegó como un principio y como un don, pues lo esencial había sido suprimir las fronteras casi desde el comienzo.

El poema traducido por los poetas Domingo López Torres, Aldo Pellegrini, Jesús Munárriz insiste en ello: «EL AIRE ES UNA RAÍZ. las piedras están llenas de entrañas. bravo. bravo. las piedras están llenas de aire. / las piedras son ramas de agua». Es el mundo en que se mueve Arp un territorio que acaso puede ser todavía el nuestro y que está inmerso en la elementalidad y en la metamorfosis, allí donde cada cosa se puede convertir en cualquier otra. La piedra, la tierra, el mundo vegetal, el aire, el agua son elementos que se balancean más allá de toda dialéctica, aún atados a su primigenia aparición y sin que *logos* ni racionalidad alguna puedan esclavizarlos. Arp parece partir de este territorio y desandar el camino, al menos hasta donde la vanidad del sujeto, sus afanes de dominio y de representación, desaparecen. Así escucha el latido de la naturaleza, ese latido que hoy apenas podemos adivinar entre ruidos, contaminación, seducciones tecnológicas o mp3 de última generación.

- f. 14. Así supera la cadena de los dualismos. ¿Abstracción y figuración? ¿Movimiento cósmico, reflexiones sobre la abstracción, signos primigenios como en los muros de Songo reproducidos por la revista *Minotaure*? La poesía y el arte dejan atrás las marcas del pensamiento, desprecian la memoria que condujo a la barbarie bélica, al *infernó* que evocó el escultor Gaudier Brzeska. La vida todavía está ahí, aunque peligró: «Pronto se hablará del silencio como de una leyenda. El hombre —añade Arp— se ha apartado del silencio. Cada día inventan máquinas y aparatos que multiplican el ruido y alejan al hombre de la vida esencial, de la contemplación, de la meditación. Automóviles, aviones, radio, bomba atómica son las últimas grandes victorias del progreso. El hombre no tiene ya nada esencial que hacer, pero esa nada quiere hacerla deprisa y con un ruido sobrehumano».

Arp se acerca así a una idea de la creación en que el artista borra la egolatría. El arte abstracto, por el que tanto hizo, no se opone al mundo natural, ni siquiera es una conquista de la intelección. Es arte concreto y está en medio de la naturaleza como las piedras o los árboles. Es aquí, justamente, en esa afirmación de la elementalidad donde su obra echa las raíces al aire, al agua, a la tierra («les pierres sont des branches d'eau»). En el catálogo de su exposición de 1962 en el Museo Nacional de Arte Moderno de París recuerda: «Abandonamos todo lo que era copia y descripción para que reapareciera con plena libertad lo Elemental y lo Espontáneo». En efecto, si observamos las obras de la colección Denise René o las pertenecientes a la Fundación Arp, o aquellas otras que nos vamos encontrando en los museos europeos, se advierte enseguida su expresión originaria, elemental. El erotismo y la sensualidad siempre se hallan presentes. Ídolos, Venus de Meudon, senos, formas fálicas, orificios, el pequeño teatro para un «voyeur», la configuración de movimientos de serpientes... ocupan los espacios. El deseo y el amor son todavía los motores primeros. Sus obras, como sugirió Ritcher, tienen el recuerdo del paraíso, aunque evocan el instante en que está a punto de desaparecer. La metamorfosis es aún posible y adquiere una dimensión mítica: una botella se encuentra con un ombligo, un torso con cabeza de flor, la transformación de la cabeza con una nariz verde.

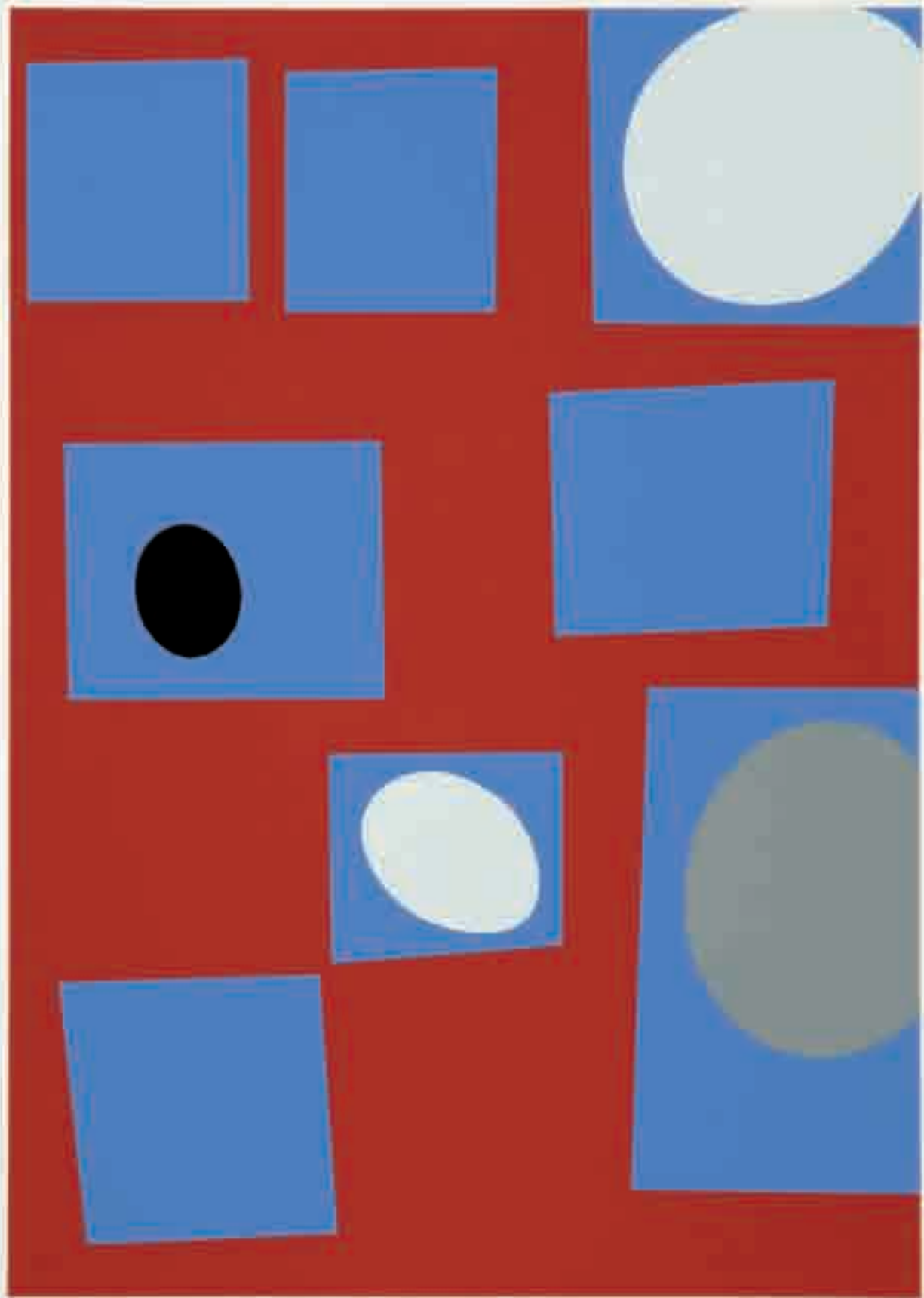
Para algunos neoplatónicos los mitos aluden de inmediato al universo elemental, al amor y al deseo. Si el sol persigue al agua, ésta se refugia en el interior de la tierra y sólo vuelve a aparecer en la superficie bajo la presencia vegetal, entre la manifestación del ramaje y la ocultación de las raíces. Así comprendía León Hebreo el mito de Dafne, perseguida por Apolo, convertida en laurel para no ser poseída completamente por el dios. En esta dimensión mítica y erótica parece situarse la obra de Arp, sólo que hay que añadir en seguida que él no predica nada, no esconde alegoría o discurso alguno. Las cosas se transforman en otras cosas. Aquí está la *Venus de Meudon*, una *Muñeca de Deméter*, *Ptolomeo*, o la *Dafne* (p. 126) que realiza entre 1958 y 1960. Ramajes, pistilos, flores, dan cuenta de la transformación permanente de una naturaleza en que anidan el amor, el humor y el deseo. Un proceso de vegetalización se evoca a menudo: *Fronda*, *Figura mítica*, *Hoja descansando*, *Torso-fruto*, *Inicial de una hoja*, *Página de un libro floral* (p. 129)... Las obras, como Dafne, han estado a punto de ser abrasadas por el deseo.

Concluamos. La obra de Arp parece estar animada por la experiencia de un viajero que ha sentido el vértigo y el vacío y ha decidido regresar para contar que el mundo y la naturaleza no debieran sufrir los esfuerzos demoníacos y destructores de la inteligencia. En medio de la Gran Guerra, en Zúrich, durante la Segunda Guerra Mundial en Grasse, o en los momentos posteriores en que toma contacto con Denise René, Arp se comporta como



defensor radical de la actividad creadora contemporánea que fulmina los pilares de la tradición, del racionalismo y aun las sutilezas más o menos intelectuales del propio arte nuevo. A diferencia de otros fundadores que vuelven más contundentes sus conquistas formales en el ámbito de la abstracción (Kandinsky) o que fundan espacios de extraordinaria intensidad poética (Klee), su obra parece permanecer en un estado de reserva o en una suerte de movimiento *en retard*, por utilizar la expresión de otro de sus amigos. El viajero ha sacudido los pliegues de la memoria y sólo ha dejado en pie ciertas alusiones de las formas, de las señales que pueden extraerse de la naturaleza, de palabras desposeídas de su rígida designación. Más que un artista fronterizo que se sitúa en los límites de lo visible y lo invisible, de la forma y el espíritu, de una «allendidad» expresada a golpe de hermetismo, Arp tarda en mostrar sus intenciones, se aleja de la temporalidad moderna, cierra el paso al discurso que todo lo quiere aprehender.

Su tiempo es también otro tiempo. Cuando observamos sus papeles finales, rasgados o arrugados, sus *collages* o el *Último autorretrato*, no es difícil ver cómo el tiempo lineal se desvanece. ¿Fueron realizados al final o treinta años antes? Cuando vuelve sobre los tapices de Sophie Taeuber en los años cincuenta, ¿no regresa a la época en la que realiza las primeras piezas con quien será su mujer? Las constelaciones y las estrellas, ¿no atraviesan su poesía y su obra plástica, no están en el principio y en el fin? La *Máscara de pájaro* de 1918, la *Cabeza de pájaro* de 1924-1925, ¿están muy lejos del *Pájaro-máscara* de 1966? El arte de Arp, como las creaciones de la naturaleza, es cíclico, va y viene, no ambiciona nada ni quiere presentarse con la aureola de lo sagrado que se ha arrebatado a la naturaleza. Su obra se ofrece en eterno retorno, y lo hace como una cosa más entre árboles y piedras. El artista no se refugia ni ensimisma; va más allá sin haber abandonado el punto de partida, deja atrás al «sapo jactancioso» que casi todos llevamos dentro. En su libertad, continúa afirmando la vida aquí, en Madrid, en Locarno, en Clamart o en las páginas de las viejas revistas americanas y españolas donde se publicaron sus poemas. Sus piezas están repletas de tiempo, siguen el ritmo de las estrellas, religan la forma con el infinito. En el juego de las metamorfosis, en los instantes en que el deseo está a punto de alcanzar su presa, también aparece Dafne que se transforma de nuevo y se balancea entre el agua y el aire, la luz y la tierra. *Jours effeuillés*, días deshojados, con Arp presentimos todavía el gran vértigo de la vida.



# EL CERO DEL OMBLIGO

JAVIER ARNALDO

«Se nutre de la pureza» dijo Kurt Schwitters de Arp. Celebró ya la obra de Arp en 1918, en el *collage* titulado *Hansi* que conserva el Museum of Modern Art de Nueva York. Empleaba ahí la técnica de los papeles pegados que había tomado de su nuevo amigo y que sería tan decisiva en el trabajo de ambos<sup>1</sup>. En otro de los collages que le dedicó, *Hommage à Jean Arp*, éste de 1924, Schwitters encola, además de papeles, un trozo de cuerda, deshilachada en uno de sus cabos. Compone un homenaje visual en el que una forma ovalada aparenta reposar en equilibrio sobre el trozo de cuerda, material que después Arp incorporará a algunos de sus trabajos. La forma oval de ese papel pegado coincide aproximadamente con la de la litografía del artista alsaciano titulada *Un ombligo*, incluida en el álbum de 1923 *Arpaden von Hans Arp*.

f. 2

f. 3

Entre *Un ombligo* y el *Hommage à Jean Arp* hay diferencias de técnica, tamaño y color, no, sin embargo, de forma, salvo por ese pedazo de cuerda que Schwitters encola y que me gustaría que entendiéramos como componente preciso en una ofrenda a quien «se nutre de la pureza». En el collage de Schwitters el trozo de cuerda no es, por así decir, un elemento constructivo de la forma, un sustituto del trazo de la silueta, como en algunos relieves en los que Arp pegaría cordel sobre el lienzo para dar forma al motivo en lugar de emplear pigmento para dibujarlo, sino que es un resto no desechado que adhiere al papel a una altura en la que presta apoyo a ese óvalo que, de otra manera, se quedaría flotando en el blanco. Si el repertorio de Arp nos permite reconocer un

<sup>1</sup> Gabriele Mahn, «Kurt Schwitters y Jean Arp», en *Kurt Schwitters*, cat. exp. IVAM Centre Julio González, Valencia, 1995, pp. 79-84.



ombbligo en la forma redondeada del *Hommage à Jean Arp*, no se prestará a dudas que ese residuo de esparto trenzado sobre el papel es un trozo de cordón umbilical.

### 1. ARPERÍAS

El alargado redondel al que presta compañía el retazo de cuerda se diría también un cero de anchos bordes, casi diríamos carnosos; un cero o una célula redondeada tan susceptible de crecer como los números. Los dones para la aritmética pueden encontrarse en el ombbligo, según dicen unos versos del poema de Arp *El huésped cortejado*, incluido en su libro de 1924 *La falda de la pirámide*. Sobre el propietario de dicho ombbligo leemos:

*Die Zahlen machte er aus Lärm  
Mit einem Firmenschild im Bauch*<sup>2</sup>.

El cero «onfálico», para el que tantas variantes y suplementos ofrece la obra de Arp había sido motivo único en la tercera de las litografías que componen el álbum *Arpaden*, antes mencionado, cuyo título podría traducirse por un término del tipo «arperías». La serie litográfica está compuesta de siete estampas y fue publicada en 1923 por Schwitters, como segunda entrega de los álbumes *Merz* y quinto número *Merz*, la revista del mismo editor en Hanover. Esa o de ombbligo situada aproximadamente en el centro del papel y sin más compañía que el blanco de éste era hasta la fecha la representación más escueta en la reciente historia del grabado. Todas las estampas del álbum tenían carácter de aforismos visuales, pero *Un ombbligo* era logro del laconismo máximo. Se sucedían en la serie formas muy sucintas, sin más tinta que una, con los motivos *Schnurr-Hut* [Sombremostacho], *Das Meer* [El mar], *Ein Nabel* [Un ombbligo], *Die Nabel-Flasche* [La botella-ombbligo], *Schnurr-Uhr* [Relojigote], *Eier-Schläger* [Batidor de huevos] y *Arabisch Acht* [Ocho en arábigo], signos, todos ellos, tanto de un envidiable humor como del talento para un lenguaje tan escueto como extenso en su significado. Los pasos que van de *Un ombbligo* a *Ocho en arábigo* coinciden con la progresión del cero al infinito, en la que, por lo demás, median estadios imberbes, barbados y poderosos de la forma cerrada. De la suma de todo resultan un espacio y un tiempo desahogados, más aún si tenemos a bien considerar *El mar*, la litografía que precede a *Un ombbligo*, como un fragmento ampliado de ésta; o *Un ombbligo* como visión completa y en la distancia de *El mar*.

*Arperías* desplegaba una compilación de motivos que serían recurrentes en el artista, y en un punto descentrado de la serie se encontraba el o. Y en la órbita de irradiación de éste colocó en 1928 Schwitters un nuevo collage, hecho con un recorte de *Arpaden*, que llamó *Relojigote de Hans Arp*.

f. 4 Redonda es asimismo la forma de *Reloj de torre*, relieve de madera pintada que realizó Arp en 1924, en el que, donde deberían estar las cifras del reloj, marcan las horas señales propias de *arperías*: como el bigote y el ancla o el cuello de botella. Un despliegue de léxico horario, una lexicografía para las menos cuarto y las en punto, un glosario abor-

f. 5

2 «Del ruido hacía números / con su marca en la barriga». Hans Arp, *Gesammelte Gedichte*, 3 vols., Zürich, Arche, 1963, 1974 y 1984, vol. I, p. 93 [en lo sucesivo se citara esta edición como *GG*].

dable de imágenes que se combinan en un juego comparable al de las palabras sucediéndose en los versos había tomado cuerpo en la obra de Arp, tras los años de iniciación a la «dadasofía» en el círculo de expatriados del Cabaret Voltaire. Será después de su exilio en Suiza, donde permaneció desde 1915 hasta el final de la I Guerra Mundial, cuando cristalizaría el citado repertorio en torno al o. Arp participó desde un comienzo en la actividad que reunió a poetas y artistas en el local que Hugo Ball abrió en febrero de 1916 en la Spiegelgasse de Zúrich, de breve pero sonada existencia: el Cabaret Voltaire. En la acción contracultural dadá, que prorrumpió allí antes de proliferar e internacionalizarse, reconoceremos mucho de lo que sería el trabajo posterior de Arp, especialmente por lo que se refiere a las correspondencias entre imagen, palabra y recitación, que tienen su expresión, por ejemplo, en las ilustraciones que hizo para el libro de Tristan Tzara, *Vingt-cinq et un Poèmes*, en 1918. Por esas fechas aparece ya en los dibujos de Arp no ya sólo la traza biomórfica, sino en particular el emprendedor óvalo que acabará siendo motivo clave en su imaginería. Cuando en 1966, meses antes de morir, Arp realiza el encargo de diseñar una placa conmemorativa para la fachada del antiguo cabaret de la Spiegelgasse, también le da forma de ombligo. Por otro lado, un año antes de morir, Hugo Ball recordaría a Arp en una carta, el rendimiento del trabajo artístico en lo inefable que habían llevado a cabo ambos en Zúrich, apuntando, entre otras cosas, que: «Aún hoy me parecería original el intento de poner en relación la alquimia de las letras con los dibujos emocionales»<sup>3</sup>. Ball rememoraba los divertimentos de la Spiegelgasse como experiencia de lo que se sitúa, lo mismo que la marca del ombligo, en los orígenes, igual que esa poesía que cultivaron en lenguaje onomatopéyico universal, cuyas resonancias tocan una totalidad de significados<sup>4</sup>.

En los años posteriores a la guerra de 1914 el trabajo de Arp apuntaba a una cierta sistematización de su vocabulario que, en buena medida, no hacía sino ordenar relaciones al modo de lo que tanto tiempo después Ball encontraba sugestivo. Torsos, ánforas, bigotes, botellas, huevos y ombligos se dan cita con formas sumarias en la obra de Arp en la época de *Reloj de torre*. La formación de este glosario visual característico coincide con los años de su intensa relación con Kurt Schwitters. El «sistema» *Merz* de Schwitters, la obra de arte total que desorganiza, por ejemplo, la diferencia entre palabra y dibujo, tiene su correlato en el lenguaje de las *arperías*, cuya letra capital se llama ombligo. En su libro de 1948, *On my way*, Arp resumía así la atención que prestó a la poética de la metamorfosis y la combinación de signos sucintos, y a la construcción de un discurso cuya solicitud le convertía en candidato a parecerse a una creación en proceso de ser narrada: «Durante muchos años, más o menos desde finales de 1919 hasta 1931, explicaba la mayor parte de mis figuraciones. La explicación a menudo me resultaba más importante que la representación, que la figura. El contenido era a menudo difícil de reproducir en términos racionales. Aquí algunos títulos, explicaciones, poemas de mis figuraciones plásticas ensoñadas de aquellos años: *Tabla de huevos, Paolo y Francesca, Máscara de pájaro, Ombligo, Botella-ombligo, Rana-luna, Montaña, ombligo, ancla, mesa, Punto de remate,*

3 Carta del 22 de noviembre de 1926. Hugo Ball, *Briefe*, ed. de Annemarie Schütt-Hennings, Einsiedeln, Benziger Verlag, 1957, p. 278.

4 Harriett Watts, «Hans Arp und die Worte», en *Hans Arp*, cat. exp. Kunsthalle Nürnberg, Ostfildern, Hatje, 1994, pp. 65-84.

*Piedras rimadas, Ombligo y dos pensamientos, Reloj de torre...* Esos títulos eran con frecuencia pequeños cuentos resumidos»<sup>5</sup>.

Cuando Schwitters homenajeó a su iniciador con el collage del ombligo en equilibrio sobre un trozo de cordón umbilical festejaba en un trabajo creativo la mención del comienzo, de la vida que se agranda tras el corte del cordón, de la forma de las formas que madurarán como devenir, de un cosmos en germen, embutido en el agujero fértil, recién desprovisto del conector del que dependía, maduro como la infancia dispuesta a narrar desde cero.

## 2. VIAJE AL ESPACIO ONFÁLICO

f. 6 Mencionaba antes los relieves monocromos que Arp realizó con cuerda, a partir de 1927. Uno de 1929 se titula *Hoja*, y presenta de nuevo la forma onfálica, trazada ahora con cuerdas adheridas a un lienzo. Dos círculos concéntricos dibujan en el plano, y en términos hiperbólicos, lo que queda de una *Botella-ombligo* o de un *Torso-ombligo* sin la botella o sin el torso, respectivamente. El círculo interno circunscribe además otras dos líneas que discurren simétricamente y forman algo parecido a una hoja perfectamente ovalada, y casi entera, a la vista desde su pecíolo a su ápice, aunque eso sí, sólo se dibuje su borde. La hoja que da título a este bajorrelieve blanco se diría una excrescencia en el interior del ombligo, un brote orgánico imprevisto, como en el sueño del dios hindú Vishnu, de cuya zona onfálica, conocida como el ombligo primordial en la mitología india, nació el mundo, y en primer lugar un mundo vegetal. La hoja aquí circunscrita aparece como primer huésped de un mundo orgánico en vías de crecer y cuyo punto de radiación es el interior de ese ombligo sumario y gigante que trazan los círculos en relieve sobre la tela.

f. 7 Entre unos ombligos y otros encontraremos diferencias en la relación entre largo y ancho. Sus formas van del óvalo al redondel. Pero bien sabemos que las diferencias de tamaño o forma no eximen a ninguno de cargar con el ministerio de hacer de signos genéticos. Cuando Arp respondió a la cuestión de en qué se distinguían sus collages de sus relieves dijo que «la diferencia sólo está en el grosor»<sup>6</sup>. Algo comparable ocurre con las diversas encarnaciones del ombligo en el universo Arp. La más redonda e intelectual de todas es la que luce sobre su ojo izquierdo el propio artista cuando fue fotografiado con su monóculo-ombligo a finales de los años veinte. El relieve de 1926 en madera pintada, *Torso-ombligo*, derivado de realizaciones como *Poupée dada*, un collage de la misma época, y el *Torso-ombligo* de 1915, presenta una variante de la forma onfálica que podríamos describir, por comparación con los círculos concéntricos del monóculo-ombligo, como relación de no coincidencia radial entre el círculo interior y la línea que limita la superficie que lo rodea. Ésta, en lugar de ser circular, delinea una formación vagamente antropomorfa, en la que se adivinan pecho, cintura y vientre y, por tanto, un cuerpo, si no incompleto, aún pendiente de completarse. El torso elemental, el signo orgánico que encarna el cuerpo resulta de la dilatación de las paredes y la metamorfosis del o. La ima-

5 Hans Arp, *On my way. Poetry and Essays 1912-1947*, Nueva York, Wittenborn-Schultz, 1948, p. 99.

6 Hans Arp, *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs, 1920-1965*, ed. de Marcel Jean, París, Gallimard, 1966, p. 430.



2



3

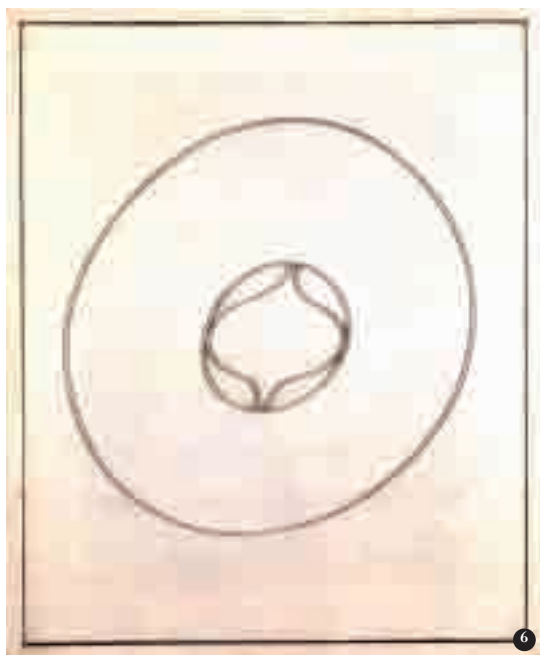


4

- 1 Jean Arp, *Croix-collage* [cruz-collage], 1917, serigrafia, 67,5 x 50 cm.
- 2 Kurt Schwitters, *Hommage à Jean Arp* [Homenaje a Jean Arp], 1924. collage, 20 x 14,5 cm.
- 3 Jean Arp, *Un ombligo*, 1923, litografía, 45 x 36 cm, álbum Arp Mappe, 7 Arpade.
- 4 Kurt Schwitters, *Relojigote de Hans Arp*, 1928, collage, 12,8 x 10,1 cm.



5



6



7

- 5 Jean Arp, *Reloj de torre*, 1924, madera pintada, 66 x 57 cm.
- 6 Jean Arp, *Hoja*, 1929, cuerda sobre lienzo pintados, 73 x 59,7 cm.
- 7 Jean Arp con el monóculo-ombigo, c. 1928, fotografía anónima.

gen brota como si aparentemente fuera el resultado del crecimiento natural de su propio nutriente. «¿Qué quieres que haga? Crece en mí como las uñas de los pies. Tengo que cortarlo, y enseguida me vuelve a crecer»<sup>7</sup>, respondía Arp a un Hans Richter perplejo ante la abundancia de sus trabajos. La línea biomórfica, que domina todo en la imaginaria de Arp, pone contornos a una superficie en aparente expansión y cambio, que tan pronto se concreta como botella, como torso, como estrella, como ánfora, como labios, como hoja o como antifaz. Y a menudo observaremos que el tácito punto de radiación de esas criaturas que surgen es redondeado como un ombligo. Así lo podemos reconocer, entre otros ejemplos, en el collage de 1924, *Árbol*, que luce una mancha lobulada brotando de un redondel, y en la escultura titulada *Estrella*, un bronce del que hay sucesivas fundiciones, en el que la forma de ésta, estrella y a su vez bailarina, irradia desde un redondel vacío que me gustaría llamar «hueco onfálico». Los bordes son una y otra vez signo de una fertilidad que diverge. Una fundición de *Estrella* está ubicada sobre la tumba de Arp en Locarno. Las entalladuras del álbum de 1952, *Dreams and Projects*, entre otros ejemplos, dan continuidad a esa comprensión del contorno como borde versátil de una forma encinta, apta para encarnar tanto una «concreción humana», como peces, nubes, árboles y cualesquiera fantasmagorías orgánicas. La forma torso o la forma estrella, lo mismo que el área del ombligo concretan para la imaginación episodios de una cosmogonía en la que no ha habido guión previsto y en la que, por así decir, se halla aún sumergido el tiempo. Sobre todo porque el devenir que encarnan las realizaciones de Arp es un tiempo de carácter cíclico, que retoma el origen una y otra vez.

f. 8

f. 9

Por lo que toca a ese encadenamiento de correspondencias que discurren como una especie de cosmogonía privada nos dicen mucho también los poemas del artista. Del titulado *Elementos*, escrito en 1949, extraigo estas líneas:

*Aus einem wogenden Himmelsvlies steigt ein  
Blatt empor.  
Das Blatt verwandelt sich in einem Torso.  
Der Torso verwandelt sich in eine Vase.  
Ein gewatiger Nabel erscheint.  
Er wächst,  
er wird grösser und grösser.  
Der wogende Himmelsvlies löst sich in ihm auf.  
Der Nabel ist zu einer Sonne geworden,  
zu einer masslosen Quelle,  
zur Urquelle der Welt.*<sup>8</sup>

7 Hans Richter, *Dada-Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Colonia, DuMont Schauberg, 1964, p. 44.

8 «De la ondulante lana del cielo se eleva / una hoja. / La hoja se transforma en un torso. / El torso se transforma en una vasija. / Un majestuoso ombligo aparece. / Crece. / se hace más y más grande. / La ondulante lana del cielo se disuelve en él. / El ombligo se ha convertido en sol, / en una fuente colosal, / en la fuente primera del mundo» (GG, vol. II, p. 79).

La asociación entre formas en ese y otros encadenamientos, que narran una y otra vez el devenir original, dispone a la imaginación a desenvolverse en el sueño y la superstición de un arte vivo. Las correspondencias hacen a toda forma susceptible de parecido, transformación y crecimiento, pero especialmente al circulito del ombligo, el más tierno de los cerros, que se sepa.

- f. 10 No sólo puede hablarse del ombligo como fuente del mundo, sino asimismo como fuente de la risa, que es una forma también expansiva de reaccionar ante particulares. Hay una fotografía de en torno a 1930 que documenta el momento en que Arp y otro pintor de círculos, Robert Delaunay, comparan sus ombligos en una playa de Bretaña. No cabe suponer que hicieran vaticinios ni sacaran conclusiones; en la foto sólo se les ve reír. No podemos saber si ante el ombligo, pero desde luego ante las piezas artísticas de Arp la alegría suele ser buena compañera del espectador. Ante otra fotografía del vientre de Arp, una tomada en Carnac en 1928, en la que la sombra de una mano señala su ombligo como si fuera el centro del universo conocido, alguien podría exclamar: ¡menuda singularidad para un hombre lucir un orificio en la barriga! Pero ocurre que, por un lado, es el suyo y, en segundo lugar, que es como cualquier otro, pues no hay cicatriz más universal ni más inocente que esa en el cuerpo humano.
- f. 11

### 3. EL PÁJARO EN EL HACHA

Arp toma la vida como principal inductora de la imaginación artística. El objeto de enlace es la vida, su ininterrumpido fluir, su candorosa conformidad a una ley en cuyos acuerdos no participa un entendimiento concluyente y sí otra escala humana y, quizá, algún conector de la superstición. El vitalismo risueño de quien se pregunta «¿es la rosa una estrella?» y afirma cosas como «al mismo tiempo estoy aquí y allá»<sup>9</sup> tiene que ser, por decirlo de algún modo, de amplias dimensiones. Y así lo confirman los contornos en expansión de su imaginería. Cuando Hugo Ball le dedicó un pequeño poema en 1926 retrató la libertad creativa de Arp con la imagen de un recorrido vertiginoso por el espacio, por un dominio expansivo fácil de identificar con la dinámica visual del artista. Esa visión expansiva, centrífuga, se conduce súbitamente desde el perfil de un hacha hasta una salida del sol en la montaña.

*In der Axt den Vogel  
Durch Gebirg und Tal  
Kommt der Arp gezogen  
Früh im Morgenstrahl.*<sup>10</sup>

Pero el vitalismo hierve en la obra de Arp y en la forma que tiene de entender la misión del arte moderno desde muchos años antes de que su trabajo se hiciera característi-

9 GG, vol. III, pp. 143 y 74.

10 «Pájaro cría en el hacha / rayo de sol bien temprano / y por valles y montañas / Arp ha sido arrastrado» (Hugo Ball, *loc. cit.*).

camente maduro. A Hans-Jean Arp le ocurre en su iniciación al arte moderno algo parecido a lo que le pasó a Rainer Maria Rilke: primero veneró la escultura de Auguste Rodin y sólo después conoció la obra de Picasso. La visita que hizo a Rodin en Meudon, en 1904, le introdujo al conocimiento del presente artístico de su siglo. El modelo de Rodin persistió de diversas maneras y durante mucho tiempo en el trabajo de Arp. La escultura así llamada *Hommage à Rodin*, de 1938 (p. 83), hace de testigo explícito de esta circunstancia. Por otro lado, Arp no tardó en reinterpretar la técnica del collage, que descubrió para sí mismo según el ejemplo de Picasso en 1914, para orientarla hacia un orden ajeno a la obra del malagueño y muy determinado por sus inquietudes teosóficas y vitalistas de entonces. Sus primeros collages, hoy desaparecidos, son prácticamente coetáneos a sus ilustraciones para la edición francesa de la *Bhagavad Gita* de 1914<sup>11</sup>, la única obra de juventud que Arp tuvo a bien recuperar después, concretamente cuando en 1958 publicó el álbum calcográfico *1, rue Gabrielle*. Quedaba como el primer trabajo artístico propio con el que se identificaba.

De la producción de Arp anterior a 1914 apenas quedan ejemplos, puesto que él mismo escenificó el arranque de su creación artística durante sus primeros años de destierro contracultural en Suiza, primero en Ascona y después en Zúrich, deshaciéndose de las piezas propias que conservaba. Pero su, digamos, militancia moderna venía de atrás y no es impertinente referirse al joven Arp como publicista del arte moderno. Ya en marzo de 1907 publicó dos artículos en el periódico *Der Elsässer* que defendían la importancia de la nueva pintura francesa. Pero sobre todo interesa destacar la importancia del libro que sacó en 1913 con el título *Neue französische Malerei*<sup>12</sup> [*La nueva pintura francesa*], cuyas páginas nos orientan mucho acerca del vitalismo al que desde pronto vincula el arte nuevo. Preparó el libro con su amigo de la infancia Lucien H. Neitzel, que firma el prólogo, y presentó en él una pequeña selección de obras de pintores vivos: Henri Rousseau, Henri Matisse, Kees van Dongen, André Derain y Pablo Picasso. Dos obras cubistas de Picasso cerraban la selección de imágenes. El prólogo del libro prepara al lector para una tolerancia a la innovación, rasgo común de las obras presentadas, y dice: «¡Qué tremendamente atrevido parece esto en una época en la que los ojos de la mayoría pestañean deslumbrados por las apariencias!... Resplandece. Quien, sin embargo, se ha abierto a la gran relatividad de todo ser, podrá decir con tranquilidad: El valor de un juicio depende del grado de vitalidad de quien valora (¡vitalidad, no actividad!). Quien haya explorado y puesto a prueba en su mayor parte los elementos de los seres y de la vida de su tiempo, será el ser humano más vivo. Podrá adoptar el gesto tiernamente patético, algo templado, del juez histórico, puesto que en él ya descansan unidas las cosas sobre las que aún polemizan con tanta excitación los activamente vivos. Habrá encontrado para su persona la distancia en relación a las cosas que los miopes del valor esperan obtener de las gafas de la época. Habrá de sonreírse él mismo ante la creencia en el valor de la distancia del tiempo; puesto que cosas de mil años le excitan a menudo con la misma vivacidad, quizá incluso le parecen más vivas que cien hombres discutiendo a su alrededor sobre una nueva doctrina»<sup>13</sup>.

11 *Bhagavad Gita. Le Chant du Bienheureux*, trad. E. Burnouf, Saint-Amand, Librairie de l'Art Indépendant, s. a.

12 Hans Arp (selección) y Lucien H. Neitzel (prólogo), *Neue französische Malerei*, Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1913.

13 *Ibid.*, s.n.p.

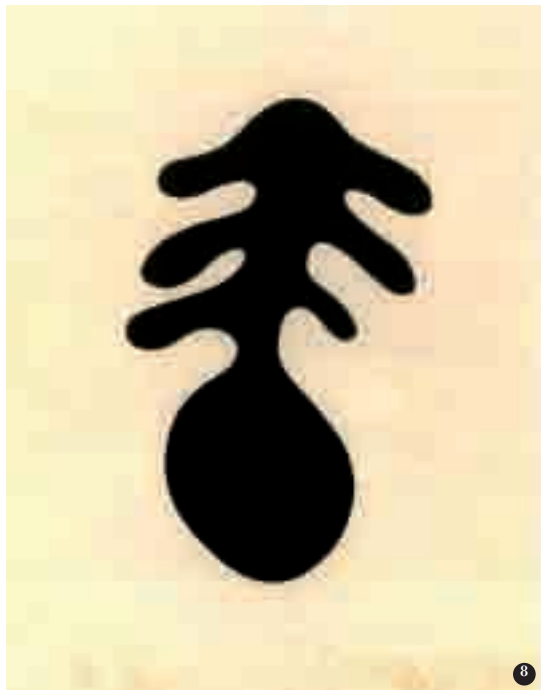


*Neue französische Malerei* comenzaba con una invitación a la liberalidad del juicio artístico, cuyo fundamento situaba en la distancia en relación a todo prejuicio doctrinario e identificaba con la correspondencia entre el arte y la vida; aunque no necesariamente la vida actual, sino la vida como tema y fermento de necesidad de la expresión. Sus autores aludían a la conciencia que permite acoger el valor de lo verdadero, tanto en el arte remoto como en el coetáneo. Son argumentos perfectamente comparables a los que sirven para acreditar lo nuevo en otras publicaciones de artistas por aquellos años, como en el almanaque *Der Blaue Reiter*, cuyo único número él mismo había contribuido a ilustrar. Y parecidas premisas encontraremos también entre los historiadores del arte que introdujeron una acepción positiva para el relativismo histórico y favorecieron la receptividad hacia lo que diverge de la convención. El libro de Arp y Neitzel instaba a adquirir «conciencia de las relatividades» en favor de la toma en consideración del enlace con la vida como referente de la imaginación artística. «Todas las doctrinas y teorías parecen sin valor si está ausente esta relación», «la relación con la semilla eternamente idéntica de la vida», leemos igualmente en el libro.

No me hubiera detenido tanto en comentar esos pasajes de un libro juvenil y prácticamente olvidado, si no fuera porque nos ayudan a reconocer aspectos importantes de lo que impulsa el trabajo artístico de Arp. Y destacaría sobre todo un condicionante: el de la vida como objetivo de la creación y como modelo externo, esto es, extraño a la individualidad, en el que la individuación es mero avatar. En 1921 firmaría Arp, junto a Raoul Hausmann, L. Moholy-Nagy e Ivan Puni, el manifiesto *Llamamiento al arte elemental*, en el cual se decía que los elementos del arte «no resultan de su voluntad individual; el individuo no es algo aislado y el artista es solamente un exponente de las fuerzas que dan forma a los elementos del mundo». Se trataba de una proclama afín a la voluntad de Arp de arrimar su trabajo a eso que llamó tantas veces la «realidad pura»<sup>14</sup>, en una época en la que mostró de muchas maneras su apego al constructivismo internacional. Al igual que en *Neue französische Malerei*, Arp volvió a hacer balance de las manifestaciones artísticas modernas en 1925, precisamente en el libro que mejor testimonia sus simpatías con el constructivismo, el conocidísimo álbum *Die Kunstismen*, que hizo con El Lissitzky. Pese a su título [*Los ismos del arte*], la publicación no pretendía ofrecer una historia de las diversas tendencias artísticas recientes, sino más bien difundir la idea de la existencia o de la necesidad de un estilo internacional para la época, y polemizar en contra de las manifestaciones díscolas a los ideales que proclamaban la dasofía y el arte constructivista. Premisa del estilo constructivo que se afirmaba era el rechazo del arte expresionista, cuyo «toque personal» irritaba a los valedores de un arte puro: «Del cubismo y del futurismo fueron cortadas las lonchas de la falsa liebre, el metafísico *beefsteak* alemán, el Expresionismo»<sup>15</sup>. El trabajo en colaboración, en este caso con El Lissitzky, ha de entenderse como un síntoma más del deseo de vencer las huellas de la individualidad. Constituye además una constante en la trayectoria de Arp; hizo trabajos en común, entre otros, con Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Max Ernst y con Kurt Schwitters y prestó

14 Hans Arp, *Unserm täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*, Zürich, Arche, 1955, p. 74. [en lo sucesivo citado como *Unserm täglichen Traum*].

15 Hans Arp y El Lissitzky, *Kunstismen*, Zürich, Eugen Rentsch Verlag, 1925, s.n.p.



8



9



11

- 8 Jean Arp, *Árbol*, 1924, collage. 34 x 27,5 cm.
- 9 Jean Arp, *Estrella*, 1956, bronce, 41 x 35 x 6 cm.
- 10 Arp y Robert Delaunay comparan sus ombligos en una playa de Bretaña, c. 1930.
- 11 El ombligo de Arp, Carnac, 1928.



10



12



13



15



14

12 Jean Arp, *Escultura-desposorio*, 1937, madera, 39 x 29,5 x 27,5 cm.

13 Jean Arp, *Sin título (Dibujo rasgado de Sophie Taeuber)*, 1947, collage / papiers déchirés, 32,5 x 24,8 cm.

14 Jean Arp, *Piedra pagana*, 1942, granito negro, 15 x 26,5 x 12 cm.

15 Jean Arp, *Se hace el cariñoso*, 1965, bronce, 102 x 30 x 27 cm.

la docilidad de su talento a numerosas colaboraciones<sup>16</sup>. Pero con ningún otro artista ocurrió esto tanto y tan aplicado como con quien fue su compañera, Sophie Taeuber. Es más, aunque, por ejemplo, pudo funcionar, y felizmente, la convergencia entre Arp y El Lissitzky, y en general la inserción de los ideales artísticos de Arp en el arte puro del constructivismo, sólo hay una integración plena de la inventiva de Arp con otras cuando la colaboración tiene lugar con Taeuber. Puesto que mientras que el purismo artístico de aquella vanguardia está en muchos casos ligado a la encarnación de un ideal de modernidad parejo al del progreso industrial y al desarrollo de la mecanización, los cuidados de Arp y los de la artista con la que se casó en 1922 atendían más bien a una «realidad pura» no ya únicamente preocupada por una morfología orgánica y por las correspondencias intersensitivas, sino sobre todo totalmente ajena a los ideales de manumisión a través de la tecnología. Por ejemplo, la *Ehe-Plastik* [*Escultura-desposorio*], una talla en madera que hicieron entre los dos en 1937, tiene todo el aspecto de un fetiche sexual. «Pensábamos [Sophie y yo, escribe Arp] en diagramas de meditación, en mandalas, en guías; guías que habían de señalar hacia la lejanía, la profundidad, hacia el infinito»<sup>17</sup>. Ese romanticismo que incita a relacionar el cero umbilical de Arp con la función que desempeña el centro en los yantras tántricos indios, nos da alguna orientación acerca de la sensibilidad que se proponen activar las cosmogonías privadas de este artista. El objeto no es otro sino la comunicación con esa acción universal para la que sólo existe la palabra vida.

f. 12

De entre las obras realizadas en colaboración con Sophie Taeuber emocionan particularmente, a mi entender, unos collages hechos con *papiers déchirés*, en 1947, que resultan de un trabajo de transformación que consiste en romper y recomponer dibujos de su compañera. «El *papier déchiré* es hermoso como la naturaleza, se completa como ella; puesto que en él devenir y declinar son naturales y no trágicos»<sup>18</sup>. Aquí el papel que se rasga lleva un dibujo plano de líneas que se desbarata al romperlo y se recoloca al pegarlo. En una de esas composiciones veremos una constelación de líneas en la cual el *papier déchiré* ha funcionado como técnica de amplificación y dinamización de la tendencia expansiva del universo representado, en cuyo centro se distingue la forma o del ombligo. La vida puede reconocerse en la actualización de un devenir y su centro está en cualquier sitio.

f. 13

#### 4. EL VINO DE AQUÍ ABAJO

El centro en forma de ombligo, una arpería que venía de lejos y que alcanzaría hasta las muy escuetas formas ovoides y circulares de las entalladuras a color con las que ilustró en 1966 su libro *Soleil recerclé*, es un motivo tan privado como universal, de remoto origen, que nos recuerda lo que en la Antigüedad encarnaba el *omphalós*, la piedra cónica, fállica u ovoide, en cuya figura, en cuyo significado de centro del mundo, se hacía presente el

16 Stefan Gronert, «Die Kunst der Kooperation. Anmerkungen zur Bedeutung der mit Künstlerkollegen geschaffenen Arbeiten von Hans Arp», en *Hans Arp. Sophie Taeuber-Arp*, Rolandseck, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, 1996, pp. 18-29.

17 *Unsern täglichen Traum*, p. 19.

18 *Unsern täglichen Traum*, p. 67.

principio cósmico<sup>19</sup>. Arp cuenta que fue en la época de Ascona, hacia 1915, en contacto con la colonia libertaria de Monte Verità, cuando se dejó fascinar por las formas orgánicas y el orden de la renovación biomórfica que se interpreta en el óvalo: «En Ascona dibujé con tinta y pincel ramas partidas, raíces, hierbas, piedras que el agua había gastado en la playa. Simplifiqué esas formas y unifiqué su ser en dinámicos óvalos, símbolos de la eterna transformación y del devenir de los cuerpos»<sup>20</sup>.

f. 14 Una pequeña escultura de granito negro realizada en 1942, *Piedra pagana*, invita al tacto, como tantas piezas de Arp. Su superficie redondeada, que parece más producto de una lenta erosión que de la mano del escultor, llama a que se la acaricie y, si la vemos parecida a un canto rodado con huecos y salientes imprevistos, sus formas provocan en nosotros la impresión de que están despertando de su inercia y estrenándose como organismo vivo. La forma ovoide se dilata, retuerce, contrae y estira como una criatura que emprende su vida biológica. Y esa piedra que reclama las yemas de nuestros dedos desea que la forma de nuestra imaginación sea fecunda como una gestante. La *Piedra pagana* sexualiza para nosotros el principio cósmico, regala candor y humor suficientes como para que al pasar la mano por la redonda cicatriz de una barriga se inicie una cosmogonía y se despierte la alegría de la mezcla entre lo extenso y lo concreto. «El humor / es el agua del más allá / mezclada con el vino de aquí abajo»<sup>21</sup>, dice Arp.

f. 15 Un bronce como *Se hace el cariñoso*, de 1965, es más fálico que onfálico, pero obedece a la misma fuerza de atracción que saca de su elemento a lo inerte y lo incorpora a lo que se crece. Arp llamaba «concreto» al arte que practicaba y «concreciones» a bastantes de sus obras, toda vez que eran formaciones en las que no mediaba la reproducción de la naturaleza vista, ni tampoco un interés en lo abstracto, sino que resultaban de un trabajo en el que el artista imitaba la propia conformidad a la creación, formaba «como la planta forma su fruto»<sup>22</sup>. Y eso exige, sobre todo, la adecuación entre el juego de la imaginación y la vida. Es más, exige a cada paso regresar al cero, al punto de irradiación de cuanto forma.

«Las más de las veces los seres humanos no son sino espacios sin ventilar.

Piensan que las piedras son mudas.

Con lo fácil que es hacer hablar a una piedra. Basta con llevársela a la cama y darle calor bajo un edredón de plumas. Apenas entre en calor empezará a contar largas historias. Es afable y da buenos consejos al escultor para su trabajo.

Sin embargo, si el escultor es demasiado solícito con la piedra, puede ocurrir que la piedra le deje con un palmo de narices.

Tan pronto como se enfría, la piedra se calla. Sólo el calor de la cama es capaz de hacer hablar a las piedras, el calor del sol no tiene el mínimo efecto»<sup>23</sup>.

Debajo del edredón se comparan los ombligos.

19 Cfr. Wilhelm Heinrich Roscher, *Omphalos. Eine philologisch-archäologisch-volkskundliche Abhandlung über die Vorstellungen der Griechen und andere Völker vom «Nabel der Erde»*, Leipzig, Teubner, 1913; recientemente: Paul Ciholas, *The omphalos and the cross: pagans and Christians in search of a divine center*, Macon, Ga., Mercer University Press, 2003.

20 *Unsern täglichen Traum*, p. 12.

21 «l'humour / c'est l'eau de l'au-delà / mêlée au vin d'ici-bas» (Jean Arp, *Dias deshojados*, ed. cit., pp. 112-113).

22 *Unsern täglichen Traum*, p. 79.

23 *Unsern täglichen Traum*, p. 105.



# UN ARP POÉTICO\*

**MICHEL DEGUY**

¿Título? El nombre propio, Arp, en sus anagramas –autorizados, si se me permite, por la propia biografía de Hans/Jean Arp que tuvo tres lenguas maternas y escribió su obra poética en dos de ellas– sugeriría algunas fórmulas del estilo de *El arte para Arp* o *Arte por Arp*...

Como exergo, esta confesión de Arp a Marcel Jean: «Si tuviera que elegir entre abandonar la escultura o los poemas, elegiría escribir poemas»<sup>1</sup>. Una declaración sorprendente y una elección que por suerte no se produjo, ya que Arp es conocido, mundialmente y para siempre, por una obra plástica y, sobre todo, escultórica entreverada por su escritura poética de un modo que quiero analizar, y que nos incita a meditar en general acerca de la naturaleza del profundo vínculo poético con las cosas y con el mundo en el que se establece un intercambio sinonímico entre *poesía* y *arte*.

La obra de Arp ofrece a una mirada sinóptica una memoria del arte del siglo xx; una memoria de lo que llamamos el arte moderno, pero en su lucha con lo moderno. Me imagino una perspectiva espacial, de exposición de sus obras que nos permitiría remontar la perspectiva temporal, la yuxtaposición proyectaría la sucesión y podríamos ir y venir, desfilar, subir y bajar y volver a subir, como una Propilea, como el Paseo de los Leones en Delos, y seríamos conducidos de alguna forma hasta el presente. ¿Acaso nos ofrece a la vista y al oído algo que esa conmemoración no nos haya hecho recordar?

Los leones de Delos eran dimensiones de cosas divinas: «monstruos», demonios. ¡Pero ya no tenemos dioses! Cómo recrear cosas que no podrán ser dioses y que no debe-

\* Traducción de Inés Bértolo.

<sup>1</sup> Jean Arp, *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25. [En lo sucesivo se citará esta edición con la abreviatura JE, seguida por el número de página correspondiente].



rían ser humanas y, sobre todo, ajenas al antropomorfismo humanista exaltado, que para Arp sería una traba, el horror incluso. Hay que reenajenar lo humano, resumergir lo humano en lo no familiar, redistanciarlo, perderlo entre las cosas.

Empiezo por estos asuntos difíciles, estas fórmulas extrañas, para intentar entender el que, a mi juicio, es uno de los textos más oscuros, el pensamiento más difícil, de Arp en «El lenguaje interior» (JE, 380), que concluye así: «Solo podemos entendernos en el *lenguaje interior* con los hombres con quienes nos encontramos en *los confines de las cosas*». De vez en cuando vuelvo a este texto que condensa el pensamiento, el arte poético, de Jean Arp. Dice: «El hombre debe distanciarse [...]», y rinde cuentas de un extraño descenso a la vez infernal y luminoso que habla del «más allá», del «interior», y que suena «en el espacio-tiempo que en general está herméticamente cerrado a la razón del día...» (JE, 381); y añade: «la aspiración a un mundo inmaterial también puede ser el contenido de una escultura». ¿Cuál es esa distancia, ese descenso, en donde el hombre vuelve a distanciarse de lo humano y puede encontrarse en los confines de las cosas? El drama, diría en lýtote, es que la espiritualidad no es la religión; que la escultura «espiritual» no recrea los dioses, y que así, quizá, se encuentre en ese estado de abandono que Baudelaire profetizaba enigmáticamente en «Por qué es aburrida la escultura», un singular texto de 1846: «Sacada de la época salvaje (= ¿religiosa?), la escultura, en su desarrollo más magnífico, no es más que un arte complementario [...]. De todas las grandes épocas (= «clásicas») el escultor es un complemento; al principio y al final, es un arte aislado». Me pregunto, considerando a Arp, ¿cuál es ese *final* y cuál es ese *aislamiento*?

#### ANTI HUMANISMO

El desarrollo de la obra (del pensamiento-obra) de Arp está punteado constantemente por violentas declaraciones antihumanistas. *Hombre* es el nombre del enemigo contra el que lucha Arp y, para ello, tuvo que superar ese horror-de-sí-mismo. ¿Cómo eludir el antropomorfismo, esta peligrosa multiplicación pululante repleta de espejos, reflejos, ecos, de lo humano...?

El hombre es un personaje grotesco y feo a causa de su razón desmesuradamente desarrollada. Se ha separado de la naturaleza. Tiene que dominar la naturaleza. Cree que da la medida de todas las cosas. Al vivir en contra de la leyes de la naturaleza el hombre crea monstruos (JE, 315).  
Esas criaturas dementes deben dejar de mancillar la naturaleza (JE, 322).  
Venga a mí el hombre antiprogreso / que rechaza la obediencia al progreso [...] (JE, 618).

Son declaraciones muy violentas («Al hombre ya no le queda nada esencial que hacer, pero esa nada quiere hacerla rápido y con un estruendo sobrehumano [...] el robot que lleva las riendas conduce a la catástrofe y a la nada. [...] Su vacío inhumano se despliega monstruosamente como un cancro, una planta espantosa y gris», JE, 305) en cuya base está presente, es preciso decirlo, una especie de incomprensión del griego, concretamente del *panton anthropos métron* de Protágoras.

Cómo eludir el antropomorfismo en beneficio de una «antropomorfosis» ni humanista ni religiosa, ya que un artista no puede recrear los dioses, sino «espiritual», es decir,

basada en lo interior, que ahonda en «lo interior». Pero, ¿cuál es ese interior? Y cómo ocurre que ese programa, que es el de un fracaso fatal, no desemboca en un fracaso (¿qué significaría esto?) sino en una obra cuya afirmación, el «fruto», está aquí ante nosotros...

#### EL EQUÍVOCO DE LO MODERNO

Desde la definición de Dadá — «Dadá está a favor de la naturaleza y contra el arte» (JE, 76)—, Arp plantea un conflicto con las propias raíces de nuestra cultura, y arremete a diestro y siniestro contra los griegos, el Renacimiento, etc. La relación de Arp con sus padres, con lo contemporáneo, es ambigua. El equívoco de lo moderno en Arp se aprecia, por ejemplo, en esta declaración de 1953: «Me sería imposible dar en unas cuantas líneas una interpretación de la frase de Rimbaud "hay que ser absolutamente moderno"» (JE, 399); Arp sale adelante con un intento de distinción: «Ciertamente, ¡no se refiere a lo espantoso, lo amenazante, lo horrible de nuestro mundo maquinista en el que la mayoría de los vivos cree estar a salvo!». Lo que dice de Jean Dewasne —en este caso— no es más que un rechazo de esta interpretación amenazante de lo moderno. En otros pasajes —más a menudo y más claramente, es decir, de modo más equívoco todavía— sale a la luz su relación con los grandes del Arte contemporáneo: Picasso, Mondrian, Ernst, Van Doesburg... Porque aunque venera a Picasso como a la naturaleza, a menudo lo que dice de los monstruos —«la medida de todas las cosas»— describiría cierto Picasso, cierto Ernst; o de forma más precisa (*On my way*, JE, 307):

Ciertos artistas rusos y holandeses produjeron en esa época obras en apariencia bastante semejantes a las nuestras pero que obedecían a motivos muy distintos. Son, en efecto, un homenaje a la vida moderna, una profesión de fe a la máquina y a la técnica. Aunque tratadas a través de la abstracción, siempre queda en ellas un fondo de naturalismo y de trampantojo.

O, en el texto de 1953 ya citado, ese uso del imperfecto, y ese silencio abrupto:

«Mondrian, Van Doesburg y Lissitzky, esos tres pintores abstractos que veía a menudo, querían ser y creían ser absolutamente modernos. [punto y aparte...].»

#### LA DIFERENCIA ABSTRACTO-CONCRETO

No queremos copiar la naturaleza. No queremos reproducir; queremos producir. [...] directamente y no por mediación de nada. Como no hay el más mínimo rastro de abstracción en este arte lo llamamos arte concreto (JE, 183).

En «El lenguaje interior» aparece una precisión terminológica que puede servir de ayuda, en este texto de 1952 se habla de «esos años en los que tenía lugar el gran cambio del arte de la *figuración* al arte de la *configuración*» (JE, 380). Arp traduce *Abbildung* por «figuración» y *Bildung* por «configuración». Se entiende así que lo abstracto está del lado del *Ab-Bildung*, aquello de lo que el arte «debe alejarse»: alejarse del *ab*, del *según*,

de la representación que reproduce (mímesis), en beneficio de lo *concreto*, que es una figuración, una formación, un *dar-figura* esencial (Bilden); ¡un dar-figura a lo «espiritual y no a la materia; aquello por lo que nos limitábamos a utilizar únicamente planos verticales y horizontales, [porque] lo vertical y lo horizontal son los signos extremos de los que dispone el hombre para tocar el más allá, la interioridad!».

Lo *concreto* de las «concreciones» viene del *concrecere* latín: el *concretum* es el resultado de un crecimiento-conjunto; de un crecimiento-con, crecimiento figurador; lo concreto, lejos de ser lo inmediato, lo dado a primera vista, es el resultado, la conclusión de un crecimiento o de un conjunto, una «configuración» (Bildung), una llegada a la forma y a la visibilidad; la conclusión de un proceso de *con*-creción por medio del cual aparece «lo interior» («más allá», etc.).

#### LA CUESTIÓN PHYSIS-TECHNÉ

La palabra *brote* se usa a menudo; la afirmación de que el *arte es un fruto* aparece con frecuencia. Se trata de «identificarse con la naturaleza» (JE, 183). Es importante entender hasta qué punto Arp aleja el arte de su origen griego. Dice del arte (téchne) lo que los griegos decían de la naturaleza, *physis, crece* (pheyin). Digamos que se trata de un malentendido resuelto que remite a la *mímesis*, es decir a la interpretación tardía, derivada, de la mímesis. Los griegos, como sabemos, pensaban que el arte era *mímesis* de la naturaleza: *he tekhné mimetai ten physin* (Aristóteles). La mímesis se convirtió en *imitatio*, «imitación». La operación humana, llamada recientemente *creación*, *no es* la naturaleza. Pero el hombre hace *como* la naturaleza. Tras siglos de reducción estética de la *imitación* al rango de copia, de reproducción fiel, el pensamiento del arte moderno, aquí en boca de Arp, rechaza en bloque la *mímesis* y minimiza su sentido original, propiamente griego, ¿tiene consecuencias importantes esta impugnación?

Sí y no. Sí, porque el desconocimiento, *el rechazo* sumario de la *mimêsis* se paga con estereotipos sobre la espontaneidad, con distintas ingenuidades (como, por ejemplo, «el descubrimiento de la realidad espiritual» a partir de Kandinsky, JE, 296), quizás con indeterminación del pensamiento, que sustituye la dificultad de discernir el trabajo de la mímesis con una vaga *entidad*. En 1955 (JE, 437) Arp dice de los *Wolkenpumpe*:

Pero esas «bombas aspirantes de nubes» no son solo escrituras automáticas, preparan mis papeles rasgados, en los que he dejado jugar libremente a la «realidad» y al «azar». Al rasgar un papel o un dibujo, se le insufla la esencia misma de la vida y de la muerte. Desde 1917 los poemas de la *Wolkenpumpe* respondían a ese deseo.

Así «el inconsciente» y *el azar* se convierten en esas mediaciones a las que constantemente se recurre: a las que la «libertad deja jugar»; las cuales deben sustituir a la *mímesis*; en cuya oscuridad reaparece la dificultad de la *mímesis*. Se devuelve al hombre al seno de la Naturaleza «a distancia», «en líneas generales», un poco del mismo modo que en la *Estética generalizada* de Caillois, al cotejar las obras modernas y las formaciones (concreciones) minerales, vegetales y orgánicas (gracias, dicho sea de paso, a los medios tecnológicos de la fotografía, las ampliaciones, etc.) se reengulle al hombre en la natura-



1 Jean Arp, s. t., trabajo preparatorio para l'Aubette, 1926, serigrafía, 67 x 50 cm.

2 Jean Arp, 1932.

3 Jean Arp, *Autorretrato*, grabado sobre madera, 1903.



4 Jean Arp, grabado perteneciente al portafolio *11 Configurations* [11 Configuraciones], grabado sobre madera, 1917.

5 Jean Arp, *Le cerf* [el ciervo], 1941, serigrafía, 67 x 50 cm.



4



5



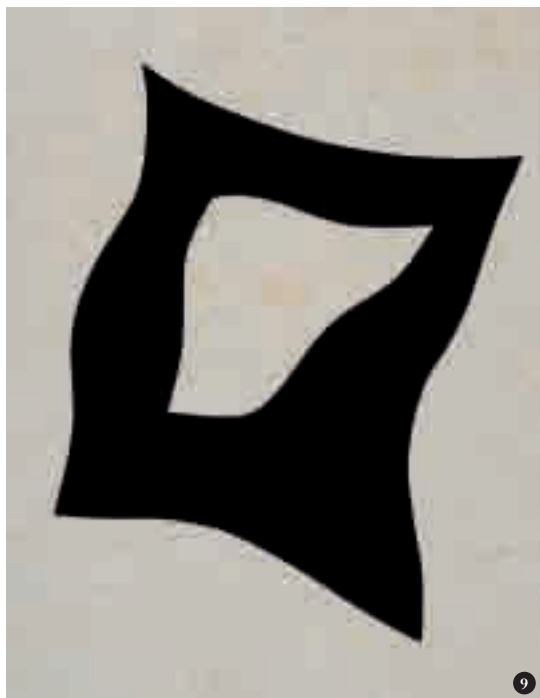
6 J. Arp, *Constellation selon les lois du hasard* [constelación según las leyes del azar], 1933, serigrafía, 67 x 50 cm.

7 J. Arp, *Buste-nombril* [torso-ombligo], 1942, serigrafía, 67 x 50 cm.



8 J. Arp, *Echelonement* [escalonamiento], 1959, guache-serigrafía, 67 x 50 cm.

9 J. Arp, *Unesco*, 1959, serigrafía, 67 x 50 cm.



leza como una derivación, un rodeo y un relevo —la elevación de la reflexión a la potencia de la Evolución permite a la estética generalizada «devolver las cosas a su lugar», es decir disolver las aporías y las contradicciones—, por ejemplo, la oposición de un «optimismo» de la creación y de un «pesimismo» de la entropía...

Sí y *no*, sugerí; ¿por qué «no»? Porque me parece que no sería imposible atribuir a la mimesis, *entendida* en su sentido más prístino, el pensamiento de la *Bildung*, de la formación y configuración, o «producción» no servil, del que Arp no cesa de hablar. Si no se pudiera ahorrar la *mimesis*, se mostraría que su arte poético implica la *mimesis*, pertenece a la mimesis «originaria» o a la combinación de naturaleza y arte, plegándose al *como* que, sin embargo, le pertenece, pero esta vez del otro lado, del lado moderno, quiero decir, del lado terrible, final, apocalíptico de la mimesis convertida en «confección» (Arp): su obra, como toda obra, es recogida, arrancada y reposeída por la técnica, «el progreso» o, si se prefiere, por lo cultural, por el museo, hasta el punto de que la escultura no puede ya abrir un espacio; las obras se convierten en objetos-valores en dólares; el *Pastor de la nubes*, en Beaubourg, está vallado por un rectángulo de acero que se ha erigido *contra* el visitante...

#### EL MOVIMIENTO REAL DEL PENSAMIENTO TRABAJANDO

El proceso de creación se puede descomponer (reconstituir) en tres momentos esenciales: 1) de depuración (destrucción y simplificación), de fijación de los elementos, o núcleos; 2) de figuración, primera aleación forma-materia-símbolo; 3) de concreción o acabado o producción de la metamorfosis establecida. Es decir: el fondo de las cosas; las primeras cosas o *formas*; las polimetamorfosis de las realizaciones.

1. Hay un primer (e incesante) movimiento de búsqueda de lo fundamental en tanto que simple (que se puede ejemplificar con esta frase a propósito de Sophie: «Alrededor de 1933 elimina las líneas rectas, los triángulos, los cuadrados, y ya sólo utiliza el círculo. La composición procede siempre de un ordenamiento fundamental muy estricto que, después de una larga labor, se relaja en 2 o 3 puntos»). ¿Se refiere a un movimiento de descenso, de retorno al «Caos» que dirían los griegos, que implica necesariamente destrucción, eliminación, *regressus* a lo sencillo; que remite, por ejemplo, a las dimensiones, a los grandes ejes, a los elementos-primordiales, a lo que los griegos llamaban *diastemas*, grandes diferencias arriba-abajo, adelante-atrás, derecha-izquierda?

2. Luego está el momento demiúrgico de composición de las formas, de decisión e intensificación de las formas, que ejemplifico aquí con la cita de *Formas* (JE, 360):

Las formas que creé en los años 1927 a 1948 y que nombré formas cósmicas / eran formas vastas / que debían englobar una multitud de formas tales como: / el huevo / la órbita planetaria / el curso de los planetas / el brote / la cabeza humana / los senos / la cáscara / las ondas / la campana. / Constelaba estas formas «Según las leyes del azar» / obedecía inconscientemente a una ley que hoy se ha convertido en / una ley suprema / etc.

Núcleos de figuración, archiconcreción, que son compuestos primitivos, complementariedades de opuestos semejantes a figuras de baile fundamentales que constituyen siempre una cierta fijación-síntesis en el «triedro» del volumen de los diastemas.

3. Momento de la producción de aleaciones o metamorfosis (figuras-símbolos, como los ombligos, los agujeros, las caras-yelmos, las ruedas-bosques, que llamaríamos de buen grado momento «empedodeano» a causa de las alusiones del propio Arp a la diferencia *philia-echtra*, amor-odio en tanto que fuerza de síntesis que unifica, que congrega, ya sea por amor que da lugar a formas bellas en metamorfosis, o por odio que produce monstruos), y momento de aleaciones, de la puesta en escena, de la realización técnica y de la instalación y de la multiplicación.

Palingenesia de dimensiones de lo fundamental (descenso, a la existencia en los infiernos de la vida-muerte, descenso según la gravedad); simplificación que se mantiene en tensiones primordiales y fija su simbolización: «brotes, huevos, senos...»; composiciones, operaciones plásticas basadas en la diversificación de las materias<sup>2</sup>.

#### OBSERVACIONES SOBRE LOS PAPELES RASGADOS

Son un medio (intermediario y mediación) entre la plástica del espacio, donde el papel (usualmente soporte de signos) se toma como materia, y la poética de los poemas, donde las palabras de la lengua son tratadas plásticamente como materia significante, para ir del sinsentido al sentido de la vida renaturalizada.

Se observan aquí los tres momentos del ritmo ternario de la «creación»: desgarrar que deshace; disposición donde actúa el azar; recomposición fijada en un marco, y multiplicación.

La humildad del cambio, «a paso de paloma» decía Nietzsche. No, no es nada, casi nada... *papiers collés*; en la inapariencia aparece un nuevo golpe de suerte de la aparición, que no elimina el azar (como Braque y Picasso al pegar periódicos rasgados en 1912...).

La ductilidad de la operación «en pequeño»: experimentación de génesis, en maqueta, en reducción; favoreciendo la posición «utópica» del ojo, amo de la escala, que en efecto considera «a voluntad» los trozos, ya sea como ampliaciones de elementos microscópicos o como alejamiento de cosas infinitamente grandes (estrellas).

Al atravesar las apariencias, ahora despedazadas, las significaciones adquiridas, confiadas al azar de su destrucción, se resurgen en el «caos»: papeles rasgados. El abandono a otro principio (distinto del de la Razón), aquí designado con el término de moda «inconsciente», constituye un intento de escapar de la racionalidad de la voluntad. Algunos estereotipos antioccidentales sostienen de forma optimista que el arte podría ser una vía de acceso para la recuperación de lo espiritual a través de la Razón que desbrozaría el camino para otra finalidad distinta del progreso (quizás una relectura de algunos pasajes de Bergson, que fue el gran filósofo contemporáneo de los años franceses de Arp, nos ayudaría a entender algunos desarrollos de su pensamiento).

Luego las piezas se reorganizan. Los pequeños diablillos decorativos (ciertamente no son dioses) se someten a los procedimientos sintéticos del poema: el marco los pone en página.

2 En mi opinión, el ritmo ternario que a menudo se aprecia en su escultura nos recuerda esta triplicidad.



## LOS POEMAS

*L'humour*

*C'est l'eau de l'au-delà*

*mêlée au vin d'ici-bas (JE, 12)*

*Dada est pour le sans-sens, ce qui n'est pas le non sens,*

*dada est sans sens comme la nature et la vie (JE, 76).<sup>3</sup>*

En poesía la metamorfosis es fácil; a veces demasiado fácil ya que basta enunciarla. Un ejemplo en la página 208: «La catedral blanca se transforma en guantes blancos». La declaración es simple. Sin duda conocemos demasiado bien los procedimientos, lo que para nosotros se ha vuelto «procedimiento», del surrealismo. Para nosotros no tiene la misma sorpresa. El texto surge de múltiples maneras; «la cesión de la iniciativa a las palabras», según la fórmula de Mallarmé, se convierte en recreo; las palabras juegan con las palabras, y si nos ayudamos por un momento de la terminología lingüística del signo podemos observar: el juego en el *significante* que neologiza, o asocia según la paronomasia, o mezcla por quiasmos o de alguna otra manera, «locuciones ya dadas», sintagmas lexicalizados.

«Motus Motus»

*une morue*

*ne trouve plus sa rue*

*une morue humaine bien*

*entendu*

(JE, 563)<sup>4</sup>

El «mo» pasa a *morue* [bacalao] que dicta la *rue* [calle] a la rima, luego, retomada por proximidad con la «*marée humaine*» [marea humana], se convierte en «*morue humaine*» [bacalao humano], etc.

El poema transita de palabra en palabra, de fonema en fonema, de *significante* en *significante*; mediante pequeñas modificaciones, metástasis, metátesis, metaplasmas que deslizan sus pseudópodos... Más adelante:

*Un hibou chante si longtemps hi*

*qu'il ne lui reste plus qu'un tout petit bou du hi [etc.]<sup>5</sup>*

Encantamientos, «abracadabras», repeticiones de canciones infantiles, «anáforas», «letanías», hasta que se abre, la puerta; ¿qué puerta?

A menudo se respeta la gramaticalidad de la frase; las secuencias del «análisis lógico» se apilan en «verso», mediante sangrados; la sintaxis procede por aposición, por asíndeton, etc. Un análisis elástico de expresiones lexicalizadas deshace lo todo-hecho, permite entrever posibilidades e induce a jugar al «haced otro tanto».

3 «El humor / Es el agua del más allá / mezclada con el vino de aquí abajo» (JE, 12). «Dadá está a favor del sinsentido, lo que no es el no sentido, / dadá es sin sentido como la naturaleza y la vida» (JE, 76).

4 «Mutis Mutis» / un bacalao / ya no encuentra su calle / un bacalao humano claro / está.»

5 «Un búho canta tanto tiempo ho / que ya no le que queda más que un trocito del ho [etc.]»

Según el *significado*, observamos que a menudo el poema es una especie de fábula, un cuento mágico con «actores» inesperados (aunque nos acostumbramos rápido), que narra una «historia imposible» (es decir, un «adunaton»).

Según el *referente*, ¿con qué se «relacionan» estos poemas, estos textos?

Dos observaciones:

a. De entre la plétora de páginas escritas y publicadas por Arp, en las que se alternan los fragmentos autobiográficos, las entrevistas, los esbozos reflexivos, los pasajes filosóficos, los fragmentos de arte poético, los manifiestos... y los poemas, que abarcan desde el juego a la meditación, quizás lo más interesante sean los momentos autobiográficos (*de autobiopoiesis*) —como este:

*J'aime calculer lentement lentement  
mais faux  
j'aime les calculs faux  
car ils donnent  
des résultats justes  
j'aime également calculer avec beaucoup de peine  
sans obtenir le moindre résultat. (JE, 626)<sup>6</sup> —*

y aquellos otros donde se expresa más o menos veladamente la relación entre poesía y escultura, en los que la fábula que se narra parece una representación de la escultura.

b. Hay que señalar que el surrealismo produce sus propios referentes, hace aparecer un «mundo» en decorado que se parece a su imaginaria, que remeda su imaginario.

Quizás la referencia más notable sea la relación entre poesía y escultura desempeñando el papel de una poética. Por ejemplo, en «La cómoda» (JE, 617) se aprecia la «etimología» («con medida; conforme a la medida; acomodado, justo») y el juego de palabras *moda* y *como* (*como... oda*) que expresa una relación de comparación, la aparición conjunta del poema y del volumen escultural, aquí el mueble.

*J'aime les commodes  
j'aime surtout les commodes en granit  
qu'on ouvre à la dynamite [...].<sup>7</sup>*

## EL TORSO

Lo que organiza, da forma (*plassei*) a lo concreto está, en tanto que «principio», dispuesto por el pensamiento «abstracto» reflexionante, por lo que se denomina su *Idea*. Pero en tanto que fuerza (*aitia*, causa responsable), lo más concreto de lo concreto, el resorte de la concreción, es eso que siempre se cuestiona, siempre se busca y que Arp denomina lo *inte-*

6 «Me gusta calcular lentamente lentamente / pero erróneamente / me gustan los cálculos erróneos / porque dan / resultados justos / me gusta también calcular con mucho esfuerzo / sin obtener el más mínimo resultado.»

7 «Me gustan las cómodas / me gustan sobre todo las cómodas de granito / que se abren con dinamita.»

rior o lo *espiritual* (p. 437: «lo Inconcebible que resuena» [...] «¿Qué realidad es verdad? ¿Qué realidad es real? ¿Qué realidad engendra los sueños? ¿Qué sueño es verdad?»). (Y la referencia a Heráclito a través de Kandinsky, JE, 296.)

Es a la vez una «causa de las representaciones» y la cosa a «representar»; «exterior», porque sólo lo entiendo plenamente en sus obras, «en la Naturaleza»; e «interior», porque a través de la vida psíquica, si logro captarlo como expresión, es un principio filosófico al alcance de mi experiencia, a condición de que preste atención a «lo inconcebible que resuena». Lo de dentro está fuera, el dentro del afuera.

Hay en «el hombre» un principio que no está separado, aunque se haya apartado de él, «reservado para él» por su originalidad absoluta, a través del cual pertenece a la Naturaleza y puede reconocer a su alrededor las «producciones» como bellas y buenas. El artista lo llama *amor*, a la vez que busca su «imagen original», la «imagen originaria de la belleza» (JE, 304).

¿Es el amor del que Empédocles ha dicho: «No brotan de su tronco ni manos ni pies, ni veloces rodillas, ni órganos fecundantes; sino que era un *sphairos* igual a sí misma por todas partes»? ¿No es la belleza la realidad desnuda, la realidad interior, el *sphairos* interior?

Tengo pues, piensa el artista, que representar el amor, la fuerza o el principio que une los opuestos complementarios, en redondo, en redonda protuberancia; y que los hace estar juntos en contra y a pesar del «odio», al poner a su servicio la descomposición misma, el «odio», la «muerte».

La escultura mantiene una relación singular con el amor, en la medida en que la intimidad de «hacer-el-amor» no sería irrepresentable; en la escultura lo más difícil de representar, *secretum et pudendum*, se puede transponer, metamorfosear, abstraer y concretar en una figura. Al amarse, los amantes forman un volumen, «esculpen». Hay que atrapar conjuntamente (simbolizar) la forma en que el amor crea cuerpos, se incorpora (los dos en uno, el uno en dos, el endiádis divino del plural) y la *génesis*, el movimiento de engendramiento de la Idea, esa «abstracción» que busca alcanzar la realidad de lo real, el «principio» de lo concreto.

El filósofo y poeta Max Loreau recurre a Platón para ahondar en esta cuestión y, así, entiende que el propio retorno a la Idea, esa antropomorfosis decisiva, conlleva en varios sentidos el espacio volumétrico, las dimensiones fundadoras (diastemas): en la medida en que implica el volumen de sombra y apertura de la Caverna, y la diferencia fuera-dentro, y la inversión de esta diferencia simultáneamente inmutable como diferencia absoluta pero *transformada en sí misma*, hasta el punto de que lo de dentro se convierte en el nocivo interior de la caverna y lo de fuera pasa a ser la salida al espacio solar, a la luz, donde los figurantes podrán apreciar el valor simbólico y metafórico de la verdadera interioridad: conversión compleja (*metanoia*). Y esta *salida* (¡como diría Don Quijote!) implica un movimiento de torsión, el *torso* del cuerpo, si se me permite, y un *agujero* para pasar a ese afuera que representa luminosamente el interior y donde los cuerpos entre-amándose «esculpen» el volumen complejo del amor.

El poema del amor, que Arp denomina sin más *Torso*, genera el volumen escultural; la idea, no geométrica pero origen de la geometría, engendra el volumen «esférico» y poroso de la escultura, la metamorfosis que incorpora los cuerpos. El obrero del espacio

se pregunta con las manos qué «plástica» representará (*Bildung* dice Arp) esa incorporación o, por citar a Rodin, ese beso o, por citar a Miguel-Ángel, esa *pietà*...

Ahora bien, la «escultura» no puede encontrar su lugar por sí misma. El pensamiento debe hacerse cargo incesantemente de la relación de las artes entre sí; y la relación, es decir, la comparación de las dos primeras según Hegel (la arquitectura y la escultura) requiere atención.

A los arquitectos: ¿qué es un lugar? Se trata de hacerlo, de *ponerlo-entre*, entre hombres horriblemente diversos, capaces de apreciar esa diversidad y el sitio en el que ubicarla; de disponer algo —una «plaza», un «palacio»— donde puedan cruzarse, estar juntos, apartarse los unos de los otros, juntarse; algo indiferente a su odio recíproco, a sus ideas, a sus razones para huir o para matarse; un lugar de afluencia y de confluencia de la belleza: igual a una crecida, un lugar que favorezca la inundación del espacio.

Los hitos del paraíso  
yacen entre nubes de cenizas

J E A N  
A R P  
OBRAS



**1. Forme symétrique [Forma simétrica], 1915**

Bordado con hilo de lana. 27,7 x 14 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**2. Torse nombril [Torso ombligo], 1915**

Madera natural. 26 x 17 cm

Colección Fondation Arp, Clamart





**4. Composition [Composición],** s. f. 1917?

Tinta y lápiz sobre papel. 26,2 x 21 cm  
Colección E. Kessler, Suiza



**5. Der Vogel Selbdritt I, 1920**

Xilografía. 18 x 15,5 cm

Colección Fondation Arp, Clamart



7. **Torse à la tête de fleur [Torso con cabeza de flor]**, 1924

Madera pintada. 87 x 72 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**8. Torse tenant par la bride une tête de cheval, [Torso sujetando por la brida una cabeza de caballo], 1925**

Relieve en madera pintada. 77 x 58 cm

Colección particular



**9. Sans titre [Sin título], 1926**

Cartón pintado. 50 x 38 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**10. Sans titre, [Sin título], 1926**

Relieve y óleo sobre panel. Marco blanco del artista. 22,5 x 30,5 cm  
Cortesía galería Thessa Herold, París



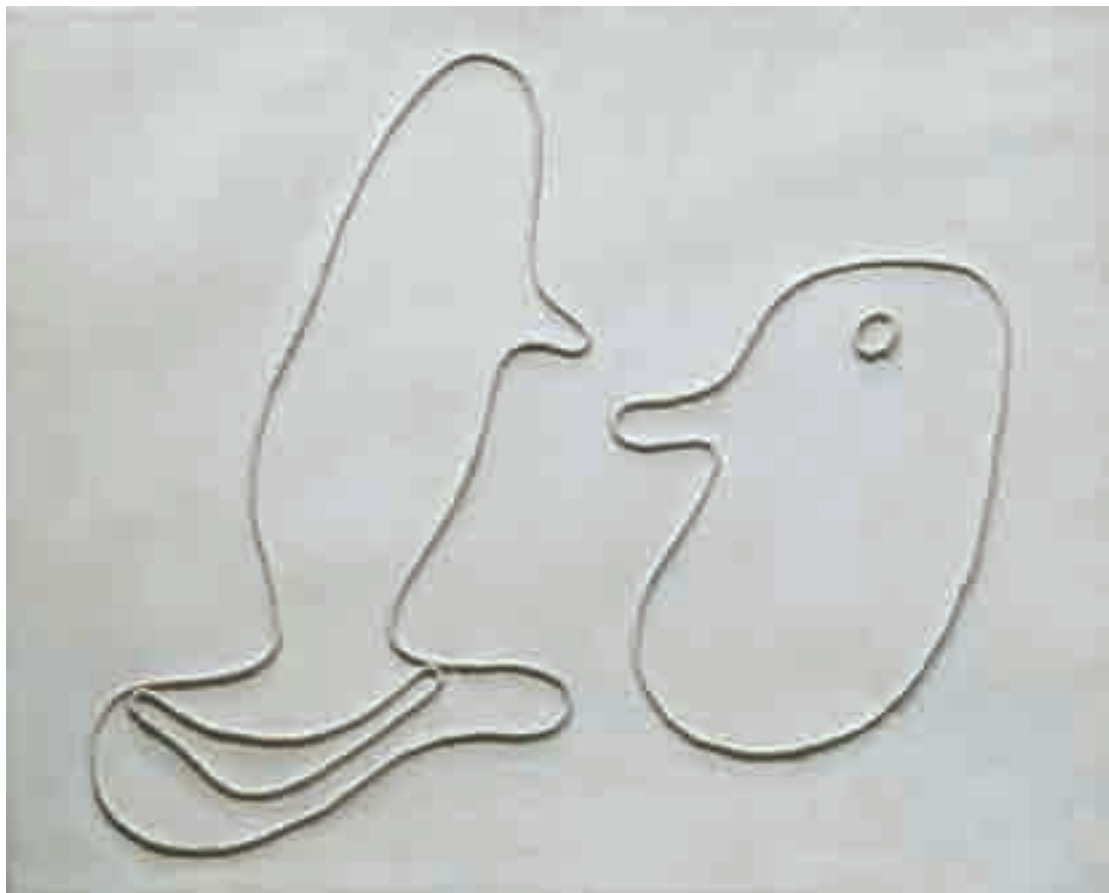
**11. Sans titre, [Sin título], 1926**  
Relieve y óleo sobre cartón. Marco negro del artista. 27 x 21 cm  
Cortesía galería Thessa Herold, París





**12. Plastron [Pechera], 1926-1927**

Óleo sobre cartón. 77 x 62,5 cm  
Colección Bernard Galateau



**13. Deux têtes [Dos cabezas], 1927**

Óleo y bramante sobre lienzo pintado. 64,8 x 80,6 cm  
Colección particular



**14. Lèvres écossaises [Labios escoceses], 1927**

Relieve sobre cartón pintado y vaciado. 73,5 x 61 cm  
Colección Géraldine Galateau



**15. Torse et nombril [Torso y ombligo], 1927**

Óleo sobre cartón. 41 x 39 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**16. As de pique [As de picas], 1929**

Tapiz. 150 x 205 cm  
Colección Ch. Zalber



**17. Cercle rouge [Círculo rojo], 1930**

Tapiz. 200 x 155 cm  
Colección Ch. Zalber



**18. Tête de lutin dite «Kaspar» [Cabeza de duende llamada «Kaspar»], 1930**

Bronce. 50 x 28 x 19

Colección Fondation Arp, Clamart



**19. Trois formes blanches se constellant sur fond gris [Tres formas blancas estrellándose sobre fondo gris], 1930**

Óleo sobre madera. 59 x 60 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart





**20. Sculpture à perdre dans la forêt [Escultura para perder en el bosque], 1932**

Yeso. 5 x 20 x 13 cm

Colección Fondation Arp, Clamart



**21. Sans titre [Sin título], 1933-1936**

Collage grabado sobre madera cortada. 24 x 20 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**22. Papier déchiré [Papel rasgado], 1934**

15.8 x 12 cm

Colección E. Kessler, Suiza



**23. Papier déchiré [Papel rasgado], 1934**

15.8 x 12 cm

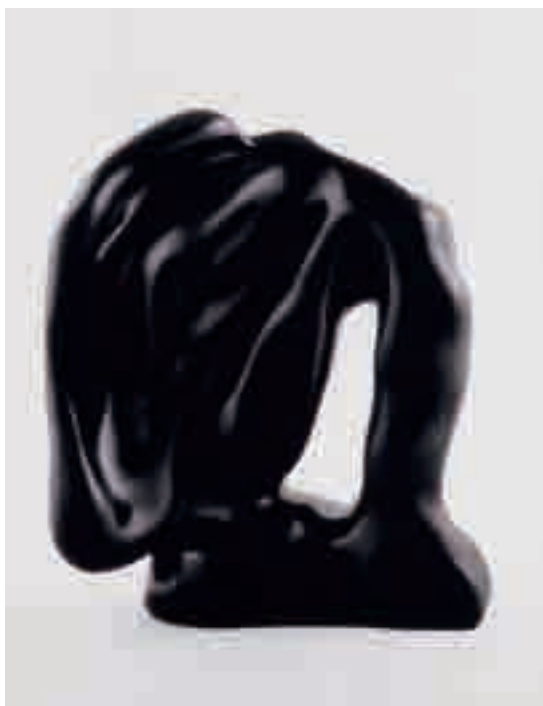
Colección E. Kessler, Suiza



**24. En songe [En sueños], 1937**

Bronce. 37 x 21 x 17,5 cm

Colección Fondation Arp, Clamart



**25. Sculpture automatique dite Hommage à Rodin [Escultura automática llamada homenaje a Rodin] 1938**

Bronce. 26 x 22 x 11,5  
Colección Ava Stroeh



**26.1. Les quatre de Grasse [Los cuatro de Grasse], 1941**

Litografía a ocho manos (J. Arp, S. Delaunay, S. Taeuber, A. Magnelli). 38 x 28,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**26.2. Les quatre de Grasse [Los cuatro de Grasse], 1941**

Litografía a ocho manos (J. Arp, S. Delaunay, S. Taeuber, A. Magnelli). 38 x 28,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart





**26.3. Les quatre de Grasse [Los cuatro de Grasse], 1941**

Litografía a ocho manos (J. Arp, S. Delaunay, S. Taeuber, A. Magnelli). 38 x 28,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**26.4. Les quatre de Grasse [Los cuatro de Grasse], 1941**

Litografía a ocho manos (J. Arp, S. Delaunay, S. Taeuber, A. Magnelli). 38 x 28,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**26.5. Les quatre de Grasse [Los cuatro de Grasse], 1941**

Litografía a ocho manos (J. Arp, S. Delaunay, S. Taeuber, A. Magnelli). 38 x 28,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**26.6. Les quatre de Grasse [Los cuatro de Grasse], 1941**

Litografía a ocho manos (J. Arp, S. Delaunay, S. Taeuber, A. Magnelli). 38 x 28,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



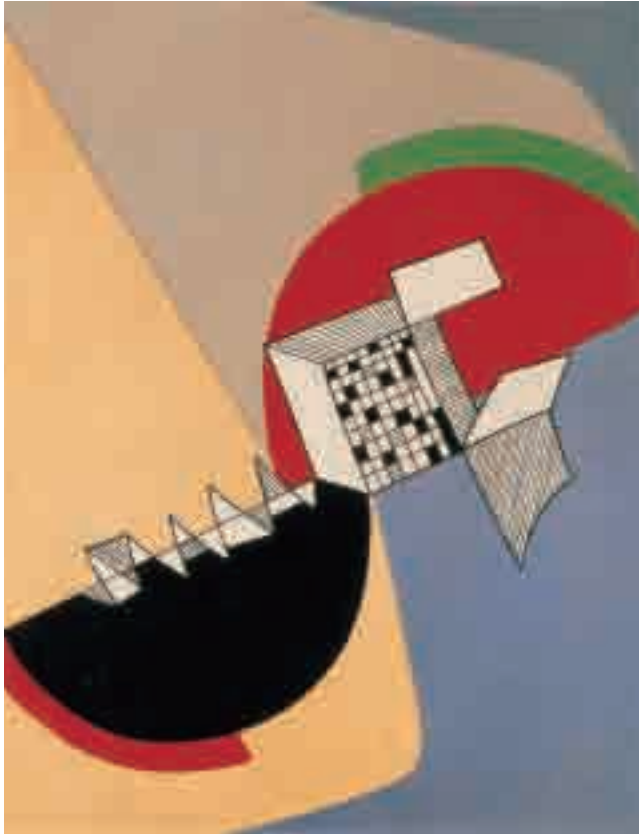
**26.7. Les quatre de Grasse [Los cuatro de Grasse], 1941**

Litografía a ocho manos (J. Arp, S. Delaunay, S. Taeuber, A. Magnelli). 38 x 28,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**26.8. Les quatre de Grasse [Los cuatro de Grasse], 1941**

Litografía a ocho manos (J. Arp, S. Delaunay, S. Taeuber, A. Magnelli). 38 x 28,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**26.9. Les quatre de Grasse [Los cuatro de Grasse], 1941**

Litografía a ocho manos (J. Arp, S. Delaunay, S. Taeuber, A. Magnelli). 38 x 28,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**26.10. Les quatre de Grasse [Los cuatro de Grasse], 1941**

Litografía a ocho manos (J. Arp, S. Delaunay, S. Taeuber, A. Magnelli). 38 x 28,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart





**27. Collage de photos déchirées [Collage de fotos rasgadas], 1941-1942**

Aguada sobre fotos rasgadas sobre papel. 34,5 x 24,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**28. Grasse [Grasse], 1941-1942**

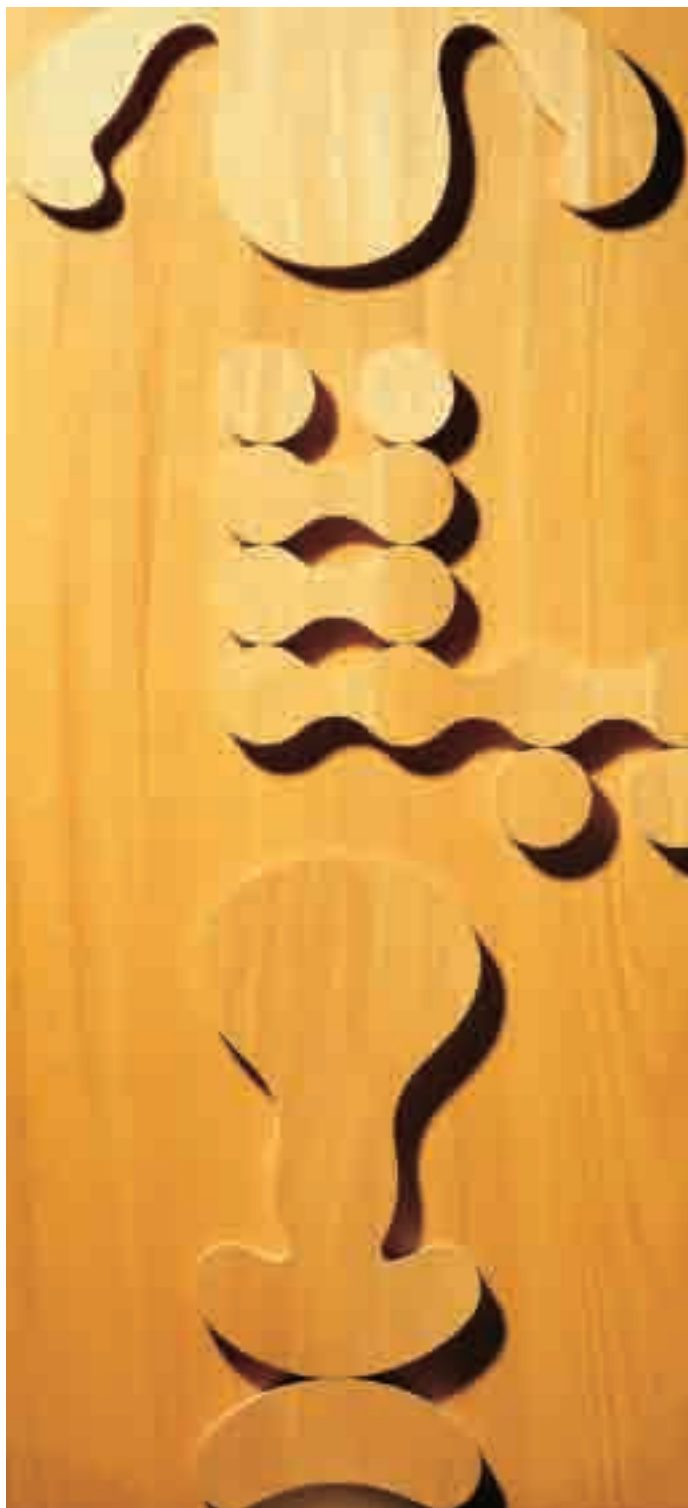
Tinta china sobre papel. 26,5 x 20,8 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**29. Forme entendue et vue [Forma oída y vista], 1942**

Bronce. 34 x 18,5 x 17 cm

Colección Fondation Arp, Clamart



**30. Métope d'été n. 2 [Metopa de verano, n. 2], 1946**

Relieve, madera natural. 142 x 65 cm  
Colección particular



**31. Forme de Lutin [Forma de duende], 1949**

Bronce. 39 x 15 x 18 cm

Colección Fondation Arp, Clamart



**32. Gargouille [Gárgola], 1949**  
Piedra. 30 x 21 x 15 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**33. Fleur-Chartres. Tête de Bouffon [Flor-Chartres. Cabeza de bufón], 1950**

Relieve de madera. 54 x 87 x 4 cm  
Cortesía galería Thessa Herold, París



**34. Tournoi [Torneo], 1950**  
Relieve en madera carpe. 58 x 43 cm  
Galerie Denise René, París





**35. Tête n. 79 [Cabeza n. 79], 1950**

Mina sobre papel de embalaje. 47 x 33,5 cm  
Galerie Denise René, París



**36. Thalès de Milet [Tales de Mileto], 1951**

Bronze. 106 x 23 x 27 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**37. Du pays de Thalès [Del país de Tales], 1954**

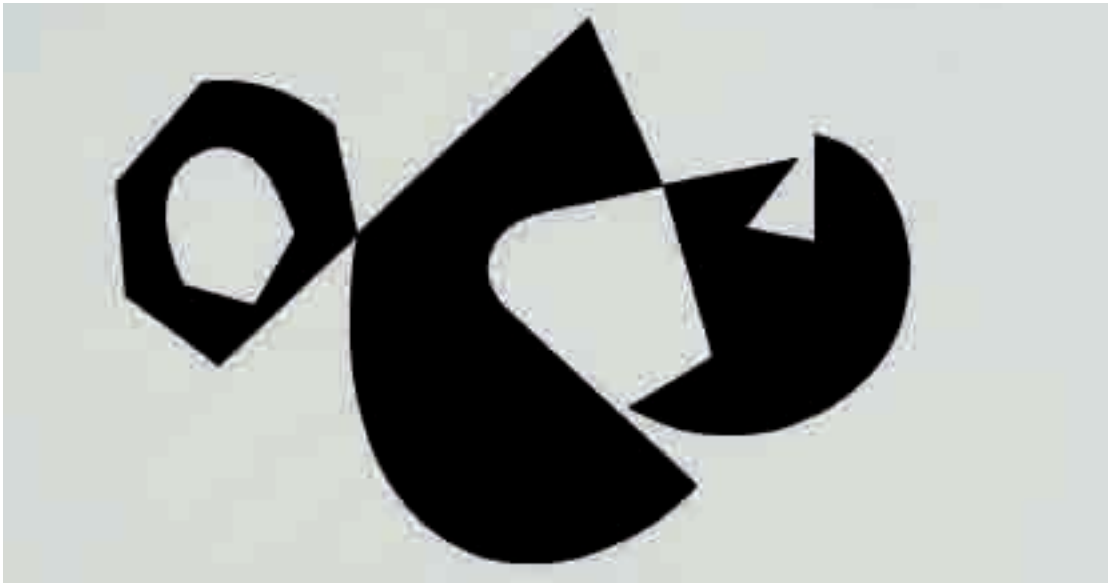
Bronce. 23,5 x 28 x 27 cm

Colección Fondation Arp, Clamart



**38. Projet pour Caracas n. 72 [Proyecto para Caracas n. 72], 1954**

Aguada sobre papel. 40 x 75 cm  
Galerie Denise René, Paris



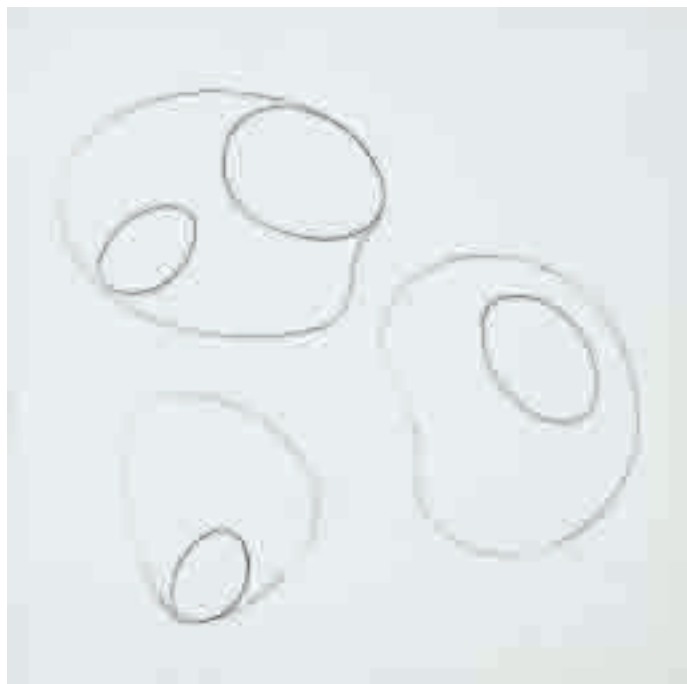
**39. Projet pour Caracas n. 73 [Proyecto para Caracas n. 73], 1954**

Aguada sobre papel. 40 x 75 cm  
Galerie Denise René, París



40. Souvenir du pays d'Héraclès [Recuerdo del país de Heracles], 1954

Collage. 48 x 36 cm  
Colección E. Kessler, Suiza



**41. Papier retrouvé [Papel reencontrado], 1956**

Dibujo a lápiz sobre papel. 26 x 26 cm  
Galerie Denise René, París



**43. Cnosos n. 32 [Cnosos n. 32], 1957**

Dibujo sobre papel. 21,5 x 17 cm  
Galerie Denise René, París





**44. Mur écrit [Muro escrito], 1958**

Acuarela mixta sobre papel. 26 x 18 cm  
Galerie Denise René, París



**45. Chichen Itza [Chichen Itza],** s. f. (1958?)

Lápiz aguado sobre papel. 17,5 x 12,5 cm  
Galerie Denise René, París



**46. Sans Titre [Sin título], 1958**

Dibujo a lápiz sobre papel. 29 x 21,5 cm  
Galerie Denise René, París



**47. Cœur à l'anse épineuse [Corazón con asa espinosa], 1958**

Relieve en bronze 1/3. 42 x 26 x 2,5 cm  
Galerie Denise René, Paris



**48. A la suite du relief pour l'Unesco [A continuación del relieve para la Unesco], 1958**

Acuarela sobre papel. 22 x 16 cm  
Galerie Denise René, París



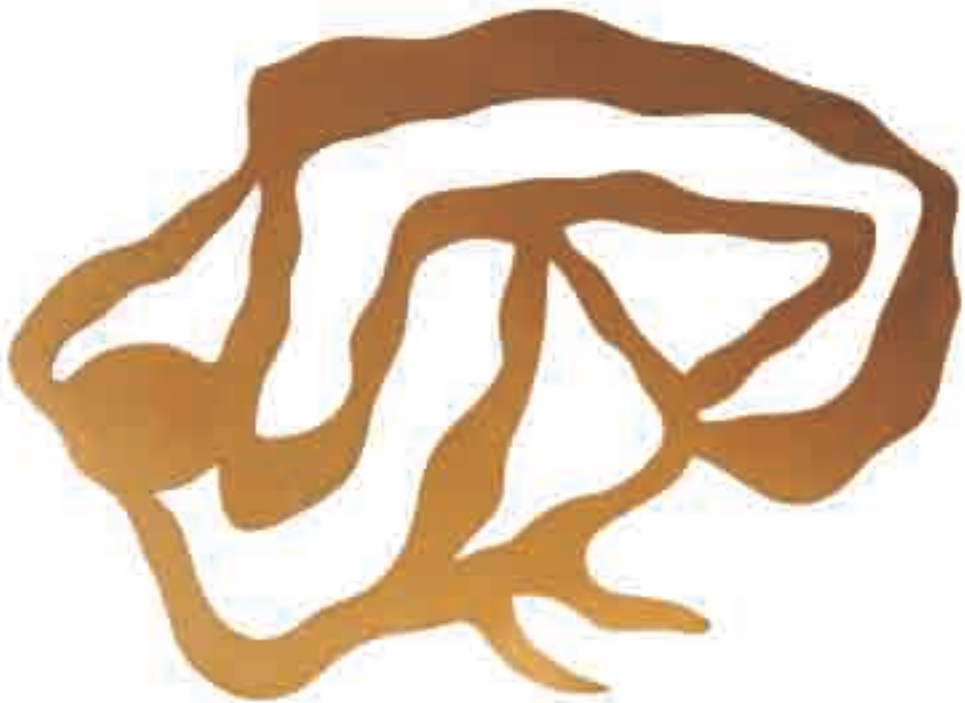
**49. A la suite des papiers déchirés [A continuación de los papeles rasgados], 1959**

Aguada sobre papel. 25 x 17,5 cm  
Galerie Denise René, París



**50. Nuages-pétales [Nubes-petalos], 1958**

Relieve en madera pintada. 122 x 88 cm  
Colección particular



**51. Couronne de branches [Corona de ramas], 1959**

Bronce recortado. 68 x 78 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart





**52. Branche serpentine [Rama serpentina], 1959**

Lápiz sobre papel. 49,5 x 37 cm  
Galerie Denise René, París



**53. Terrain de moustache [Terreno de bigote], 1959**

Lápiz negro sobre papel. 31 x 22,5 cm  
Galerie Denise René, París



**54. Relief architectonique 4/5 [Relieve arquitectónico 4/5], 1959**

Bronce dorado. 34 x 23,5 x 3 cm  
Galerie Denise René, París



**55. Sans Titre [Sin título]**, ca. 1959

Óleo sobre cartón. Marco del artista. 62 x 58 x 15 cm  
Galerie Denise René, París



**56. A la suite des papiers déchirés [A continuación de los papeles rasgados], 1958-1959**

Aguada sobre papel. 27 x 17,5 cm  
Galerie Denise René, París



**57. Torse-regard [Torso-mirada], 1959**

Relieve en cartón pintado. 42 x 30 cm  
Guillermo de Osma, Madrid



**58. S'accroupissant [Acuclillándose], 1960**

Bronce. 43 x 56,5 x 24,5 cm

Colección Fondation Arp, Clamart



**59. Seuil ondulant [Umbral ondulante], 1960**

Latón. 50 x 57 x 10,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart





**60. Daphné II [Dafne II], 1960**

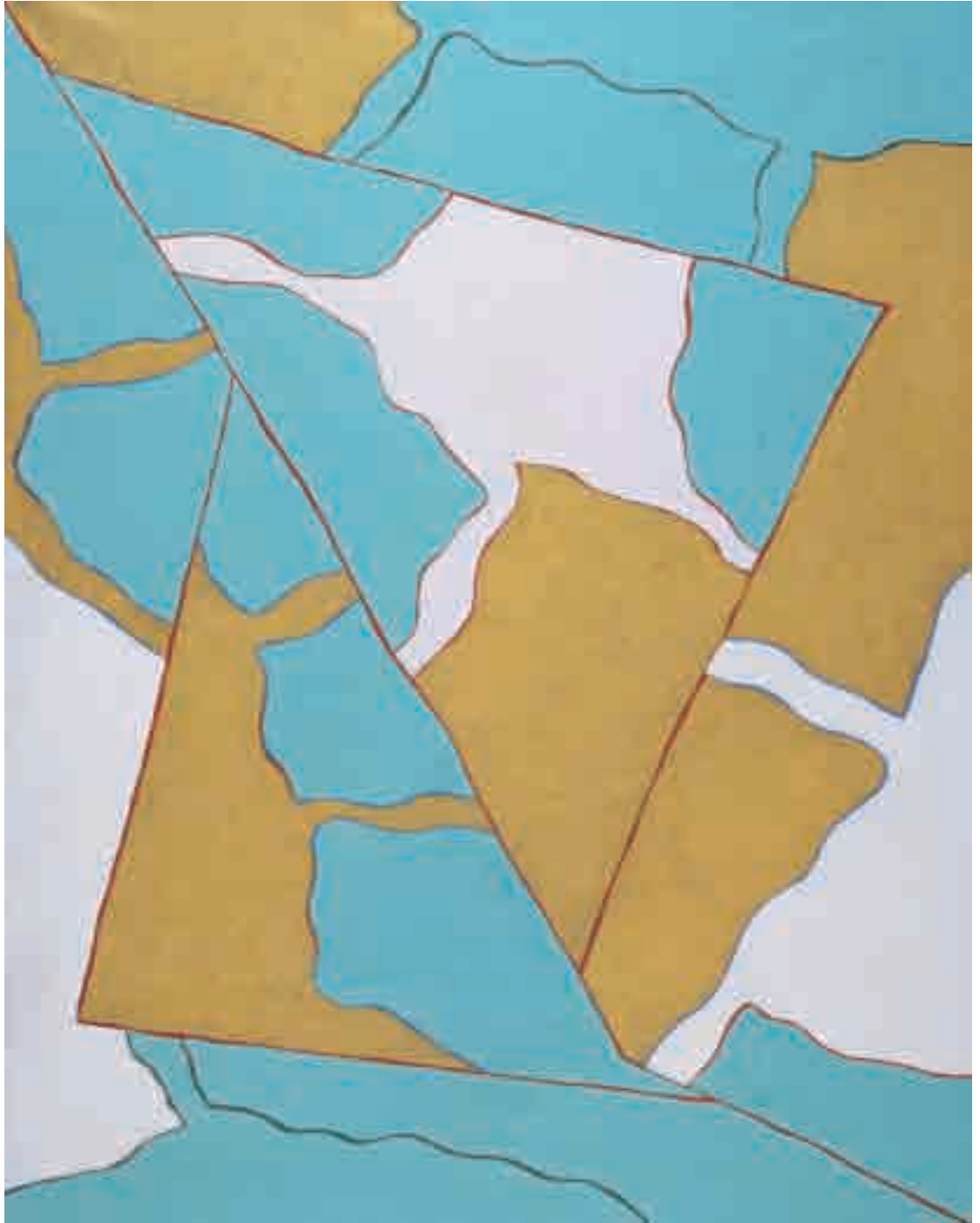
Bronze. 155 x 42 x 42 cm

Colección Fondation Arp, Clamart



**61. Apparat d'une danse [Cortejo de danza], 1960**

Latón. 118 x 76 x 10,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**62. Sans Titre [Sin título], 1960**

Artistas: Richard Mortensen y Jean Arp  
Óleo sobre tela. 100 x 81 cm  
Galerie Denise René, París



**63. Page d'un livre floral: Relief [Página de un libro floral: Relieve], 1960**  
Óleo sobre cartones recortados y pegados sobre panel. Marco del artista. 47,5 x 66,5 cm  
Galería Thessa Herold, París



**64. Paysage souterrain, [Paisaje subterráneo], 1960**

Collage sobre papel. 26 x 22 cm  
Colección E. Kessler, Suiza



**65. Appliqué et songeur [Aplicado y soñador], 1960**

Bronce. 56 x 16 x 15 cm  
Colección E. Kessler, Suiza



**66. Paysage de Trèves [Paisaje de Trèves], 1961**

Bronze a la cera perdida n. II/V. Fonte Carviliani. 20,5 x 21,5 x 12 cm  
Galería Thessa Herold, París



**67. L'homme qui rit [El hombre que ríe], 1962**

Collage y dibujo sobre papel. 60 x 30 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart





**68. Source [Fuente], 1962**

Óleo sobre relieve de madera vaciado. 36,2 x 29,8 cm  
Galería Thessa Herold, París



**69. Roue oriflamme [Rueda oriflama], 1962**

Duraluminio. 30,5 x 26,5 x 6 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**70. Aspirant à la quatrième dimension [Aspirando a la cuarta dimensión], 1963**

Duraluminio. 20 x 28 x 6 cm

Colección Fondation Arp, Clamart



**71. Torse-oiseau [Torso-pájaro], 1963**  
Plata repujada. 24,5 x 7,5 x 7,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**72. Le hibou [El búho], 1963**

Relieve en madera pintada. 42 x 26 x 7,5 cm  
Galerie Denise René, París



**73. Horus, 1964**

Óleo sobre tela. 200 x 40 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



**74. Sans Titre [Sin título], 1964-1967**

Lápiz aguado sobre papel. 53 x 42 cm  
Galerie Denise René, París



**75. Moustache de machine 1/5 [Bigote de máquina 1/5], 1965**

Escultura en bronce. 48,5 x 74 x 10,7 cm  
Galerie Denise René, París





**76. Colonne de Muse [Columna de musa], 1965**

Bronce. 187 x 55 x 47 cm

Colección Fondation Arp, Clamart



**77. Calmement debout [Tranquilamente de pie], 1965**

Escultura en aluminio duro 2/5. 52,5 x 14,5 x 6 cm  
Galerie Denise René, París



**78. Ils vous regardent, Antognini! [iLe miran, Antognini!], 1965**

Óleo sobre cartón. 47 x 24,5 cm  
Galería Thessa Herold, París



**79. Ecriture [Escritura], s. f.**

Dibujo a lápiz sobre papel. 37 x 25,5 cm  
Galerie Denise René, París

**ESCRITOS SOBRE ARTE**

**JEAN ARP**

TRADUCCIÓN DE INÉS BÉRTOLO

Al rasgar un papel o un dibujo,  
introducimos en él la esencia misma  
de la vida y de la muerte

Publicado en *Littérature*, primera serie, n. 13, París, mayo de 1920.

## **MANIFIESTO DEL CROCODARIUM DADA**

Las lámparas estatuas salen del fondo del mar y gritan viva DADA para saludar a los transatlánticos que pasan y a los presidentes dada el dada la dada los dados una dada un dada y tres conejos en tinta china por arp dadaísta en porcelana de bicicleta estriada nos iremos a Londres en el acuario real preguntad en todas las farmacias los dadaístas de rasputín del zar y del papa que no son válidos más que dos horas y media.

querido señor brzekowski

me pregunta usted lo que pienso de la pintura de la escultura y en particular del neoplasticismo y del surrealismo.

para contestar a esta pregunta estoy obligado a empezar por dada que tzara y yo alumbramos con gran alegría. dada es el fondo de todo arte. dada está a favor del sin sentido lo cual no significa el no-sentido. dada es sin sentido como la naturaleza. dada está a favor de la naturaleza y en contra del «arte». dada es directo como la naturaleza y busca darle a cada cosa su lugar esencial. dada está a favor del sentido infinito y de los medios definidos.

la vida es el objetivo del arte. el arte puede incomprender sus medios y no hacer más que mirar a través de la vida en vez de crearla. entonces los medios son ilusionistas descriptivos académicos. expuse con los surrealistas porque su actitud rebelde en cuanto al «arte» y su actitud directa en cuanto a la vida era sabia como dada. en los últimos tiempos los pintores surrealistas han empleado medios ilusionistas descriptivos académicos lo que gustará mucho a rops.

el neoplasticismo es directo pero exclusivamente visual le falta la relación de las otras facultades humanas.

pero finalmente me parece que el hombre no es ni un parasol ni un para-la-si-do ni un paramount ya que se compone de dos cilindros carnívoros en que uno dice blanco cuando el otro dice negro.

acepte señor mis más sin ceros agudos

Hans ARP

Prefacio del catálogo para la exposición «Konkrete Kunst»  
en la Kunsthalle de Bâle, del 18 de marzo al 16 de abril de 1944.

## ARTE CONCRETO

No queremos copiar la naturaleza. No queremos reproducir, queremos producir. Queremos producir como una planta produce un fruto y no reproducir. Queremos producir directamente y sin intermediarios.

Como no hay la más mínima señal de abstracción en este arte lo nombramos: arte concreto.

Las obras del arte concreto ya no deberían ser firmadas por sus autores. Estas pinturas, estas esculturas –estos objetos– deberían ser anónimos, en el gran taller de la naturaleza como las nubes, las montañas, los mares, los animales, los hombres. ¡Sí! ¡Los hombres deberían entrar en la naturaleza! Los artistas deberían trabajar en comunidad como los artistas de la Edad Media. En 1915 O. van Rees, C. van Rees, Freundlich, S. Taeuber y yo mismo hicimos una tentativa de este tipo.

En 1915 escribía: «Estas obras están construidas con líneas, superficies, formas y colores que buscan alcanzar, más allá de lo humano, lo infinito y lo eterno. Reniegan de nuestro egoísmo... Las manos de nuestros hermanos, en vez de servirnos como nuestras propias manos, se han convertido en manos enemigas. En vez del anonimato, están la celebridad y la obra-maestra; la sabiduría ha muerto... Reproducir es imitar, hacer comedia, bailar sobre la cuerda floja».

El Renacimiento exaltó orgullosamente la razón humana. Los nuevos tiempos, con su ciencia y su técnica, han hecho del hombre un megalómano. La atroz confusión de nuestra época es consecuencia de esta sobreestimación de la razón. Muchas veces se ha explicado la evolución de la pintura tradicional hacia el arte concreto a partir de Cezanne pasando por los cubistas, y esas explicaciones históricas han confundido el problema. De repente, «según las leyes del azar», hacia 1914 el espíritu humano ha sufrido una transformación: se le ha planteado un problema ético.

El arte concreto quiere transformar el mundo. Quiere hacer la existencia más soportable. Quiere salvar al hombre de la locura más peligrosa: la vanidad. Quiere simplificar la vida del hombre. Quiere identificarlo con la naturaleza. La razón desarraiga al hombre y le hace llevar una existencia trágica. El arte concreto es un arte elemental, natural, sano, que hace crecer en la cabeza y el corazón, las estrellas de la paz, del amor, de la poesía. En donde entra el arte concreto, sale la melancolía, arrastrando sus maletas grises llenas de suspiros negros.



Kandinsky, Sonia Delaunay, Robert Delaunay, Magnelli, Léger... estuvieron entre los primeros maestros del arte concreto. Sin conocernos, trabajamos en busca del mismo objetivo. La mayoría de estas obras no fueron expuestas hasta alrededor de 1920. Ocurrió entonces una eclosión de todos los colores y de todas las formas del mundo. Esas pinturas, esas esculturas –esos objetos– se vieron despojados de todo elemento convencional. En todos los países surgieron adeptos a este arte nuevo. El arte concreto influyó la arquitectura, el amueblado, el cine, la tipografía.

Aparte de las obras expuestas, algunos trabajos de Duchamp, Man Ray, Masson, Miró, Ernst y varios «objetos surrealistas» son igualmente obras concretas. Desprovistos de todo contenido descriptivo, onírico, literario, polémico, los trabajos de estos artistas me parecen muy importantes en la evolución del arte concreto, ya que, por alusión, saben introducir en este arte la emoción psíquica que los hace vivir.

Publicado en *On my Way, Poetry and essays, 1912-1947*, Nueva York, Wittenborn-Schultz, 1948.

## EL SILENCIO SAGRADO

Dento de poco se hablará del silencio como de una leyenda. El hombre se ha apartado del silencio. Cada día inventa máquinas y aparatos que multiplican el ruido y alejan al hombre de la vida esencial, de la contemplación, de la meditación. Automóviles, aviones, radio, bomba atómica son las últimas grandes victorias del progreso. El hombre ya no tiene nada esencial que hacer, pero esa nada quiere hacerla rápido y con un ruido sobrehumano. Busca la diversión vulgar y no sospecha que el robot que sujeta las riendas conduce a la catástrofe y a la nada. Se siente confiado cuando oye pitar, gritar, chillar, tronar, crujir, silbar, chirriar, trinar. Su inquietud se apacigua. Su vacío inhumano se despliega monstruosamente como un cancro, como una planta espantosa y gris.

Publicado originalmente con el título «Tibiis canere (Zúrich, 1915-1920)»,  
en *XXe siècle*, n. 1, París, 1938.

## DADALAND

En Zúrich, desinteresados de los mataderos de la Guerra Mundial, nos dedicábamos a las bellas artes. Mientras a lo lejos rugían los truenos de las baterías, pegábamos, recitábamos, versificábamos, cantábamos de todo corazón. Buscábamos un arte elemental que debía, pensábamos, salvar a los hombres de la locura furiosa de aquellos tiempos. Aspirábamos a un nuevo orden que pudiera restablecer el equilibrio entre el cielo y el infierno. Ese arte se convirtió rápidamente en tema de reprobación general. No había nada extraño en que los «bandidos» no pudieran entendernos. Su pueril manía autoritaria exige que el propio arte fomente el embrutecimiento de los hombres.

El Renacimiento les enseñó a los hombres la exaltación orgullosa de su razón. Los nuevos tiempos, con su ciencia y su técnica, los han abocado a la megalomanía. La confusión de nuestra época es el resultado de esa sobreestimación de la razón. Queríamos un arte anónimo y colectivo. Esto es lo que escribí a propósito de una exposición que hicimos en 1915 en Zúrich: «Estas obras están construidas con líneas, superficies, formas y colores. Buscan alcanzar, más allá de lo humano, lo infinito y lo eterno. Son la renegación del egoísmo de los hombres... Las manos de nuestros hermanos, en vez de servirnos como nuestras propias manos, se habían convertido en manos enemigas. En vez del anonimato, estaban la celebridad y la obra-maestra; la sabiduría había muerto... Reproducir es imitar, hacer comedia, bailar sobre la cuerda floja...».

En 1915, Sophie Taeuber y yo, realizamos las primeras obras sacadas de las formas más sencillas en pintura, en bordado y en papeles pegados. Son probablemente las primeras manifestaciones de este arte. Esos cuadros son realidades en sí, sin significación ni intención cerebral. Rechazábamos todo aquello que fuera copia o descripción para dejar que lo Elemental y lo Espontáneo reaccionaran con plena libertad. Como la disposición de los planos, sus proporciones y colores no parecían depender más que del azar, declaré que aquellas obras estaban ordenadas «según las leyes del azar», al igual que en el orden de la naturaleza. Para mí el azar no es más que una parte restringida de una razón inasible, de un orden inalcanzable en su conjunto. Ciertos artistas rusos y holandeses produjeron en esa época obras en apariencia bastante semejantes a las nuestras pero que obedecían a motivos muy distintos. Son, en efecto, un homenaje a la vida moderna, una profesión de fe a la máquina y a la técnica. Aunque tratadas a través de la abstracción, siempre queda en ellas un fondo de naturalismo y de trampantojo.

De 1916 a 1920, Sophie Taeuber bailó en Zúrich. He aquí las bellas palabras que Hugo Ball escribió sobre ello en un ensayo titulado *Occultisme et Autres Choses Belles et Rares*: «A su alrededor, la claridad del sol y el milagro sustituyen a la tradición. Está llena de invención, de capricho de rarezas. Ha bailado sobre el *Canto de los peces voladores y de los hipocampos* una elegía onomatopéyica. Fue un baile lleno de fulgores y de aristas, lleno de revoloteos de luz, con una intensidad penetrante. Las líneas de su cuerpo se quiebran, cada gesto se descompone en cien movimientos precisos, angulosos, incisivos. La bufonería de la perspectiva, de la iluminación, de la atmósfera es el pretexto de su sistema nervioso hipersensible para una diversión espiritual e irónica. Las figuras de su danza son a la vez misteriosas, grotescas y estáticas...».

Conocí a Eggeling en 1915 en París en el taller de Mme. Wassilieff, que había organizado en sus dos talleres una cantina donde los artistas podían comer por la noche por poco dinero. Los amigos que volvían del frente nos hablaban de la guerra y cuando el desaliento era demasiado fuerte una joven con una bonita voz cantaba: «*En passant par la Loraine avec mes sabots...*<sup>1</sup>». Un sueco borracho la acompañaba al piano. Cada noche recorría andando con mi hermano en la oscuridad de aquel París amenazado por los alemanes los pocos kilómetros que separan Montmartre de la estación de Montparnasse, donde estaba el taller de Wassilieff. Eggeling ocupaba en el Bulevar Raspail un taller siniestro y húmedo. Enfrente vivía Modigliani, que a menudo iba a visitarlo, recitaba a Dante y se emborrachaba. También tomaba cocaína. Una noche se decidió que debía, acompañado de otros inocentes, iniciarme a los «Paraísos Artificiales». Cada uno de nosotros le entregó algunos francos a Modigliani para que pudiera aprovisionarse de drogas. Esperamos durante horas. Al final volvió alegre y resoplando, se lo había tomado todo él. Eggeling pintaba poco en aquel momento, discutía durante horas sobre el arte. Me lo encontré de nuevo en 1917 en Zúrich. Buscaba las reglas de un contrapunto plástico, componía y dibujaba sus primeros elementos. Se atormentaba a muerte. Había formulado en unos grandes rollos de papel una especie de escritura hierática mediante figuras con una proporción y una belleza raras. Esas figuras crecen, se subdividen, se multiplican, se desplazan, se ensamblan de un grupo a otro, desaparecen y reaparecen en parte, organizándose en una imponente construcción según la arquitectura de las formas vegetales. Llamaba a sus papeles «Sinfonía». Murió en 1922. Todavía pudo, con su amigo Hans Richter, adaptar su invento al cine.

A escondidas, en su tranquila habitacioncita, Janco se consagraba a un naturalismo en zigzag. Le perdono ese vicio secreto, ya que evocó y fijó el Cabaret Voltaire en el lienzo de uno de sus cuadros. En un local superpoblado y abigarrado de colores están sobre un estrado algunos personajes fantásticos que en principio representan a Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Madame Hennings y vuestro humilde servidor. Estamos festejando una gran algazara. La gente a nuestro alrededor grita, ríe y gesticula. Contestamos con suspiros de amor, salvadas de hipo, poesías, «Guau, Guau» y «Miau» de ruidistas de la edad-media. Tzara hace saltar su culo como el vientre de una bailarina oriental. Janco toca un violín invisible y saluda tocando el suelo. Madame Hennings con una figura de madona intenta el *grand écart*. Huelsenbeck no para de golpear su gran tambor, mientras Ball le acom-

1 Canción popular francesa (N. T.)

pañã al piano, pálido como un maniquí. Se nos atribuirá el título honorífico de nihilistas. Los directores de la cretinización llamaban por ese nombre a todo aquel que no seguía su camino. Los grandes matadores del «Movimiento Dada» eran Ball y Tzara. Ball es, en mi opinión, uno de los mayores escritores alemanes. Era un personaje largo y seco con una figura de *pater dolorosus*. Tzara escribió entonces los *Vingt-cinq poèmes* que pertenecen a la mejor poesía francesa. Más tarde se nos unió el Doctor Server, aventurero, autor de novelas policíacas, bailarín mundano, médico dermatólogo y *gentleman*-ladrón.

Me encontraba con Tzara y Server en el Odéon y el en café de la Terrasse en Zúrich donde escribimos un ciclo de poemas: *Hipérbole du crocodile-coiffeur et de la canne à main*. Este tipo de poesía fue bautizada más tarde por los surrealistas como «poesía automática». La poesía automática sale directamente de las entrañas del poeta o de cualquier otro órgano que haya almacenado reservas. Ni el Postillón de Longjumeau, ni el alejandrino, ni la gramática, ni la estética, ni Buda, ni el Sexto Mandamiento podrían molestarlo. Quiquiriquea, blasfema, gime, tartamudea como le conviene. Sus poemas son como la naturaleza: apesantan, ríen, riman como la naturaleza. La necedad, o por lo menos lo que los hombres llaman así, es tan valiosa para él como una retórica sublime, porque, en la naturaleza, una ramita partida vale en belleza y en importancia lo que las estrellas, y son los hombres quienes decretan la belleza y la fealdad.

Los objetos Dada están formados por elementos encontrados o fabricados, sencillos o heteróclitos. Los chinos hace varios miles de años, Duchamp, Picabia en Estados Unidos, Schwitters y yo mismo durante la guerra de 1914, fuimos los primeros en inventar y expandir esos juegos de sabiduría y clarividencia que debían curar a los seres humanos de la locura furiosa del genio y reconducirlos más modestamente a su lugar correcto en la naturaleza. La belleza natural es inherente a esos objetos, como ocurre con un ramo de flores recogidas por un niño. Un emperador de China, hace miles de años, enviaba a sus artistas a buscar, hasta en los confines más alejados, piedras con formas raras y fantásticas que coleccionaba y ponía sobre un zócalo junto a sus jarrones y sus dioses. Efectivamente este juego no puede convenir a nuestros pensadores arribistas modernos que acechan al amateur como un portero de hotel espera a sus clientes en la estación.

Mi querido Janco, ¿todavía cantas con una risa feroz la diabólica canción del molino de Hirza-Pirza sacudiendo tus rizos de gitano? No me he olvidado de las máscaras que fabricabas para nuestras «manifestaciones Dadá». Eran terroríficos y, generalmente, recubiertos de rojo sangre. Con cartón, papel, crin, alambre y telas confeccionabas tus fetos lánguidos, tus sardinas lesbianas, tus ratones en éxtasis. En 1917 Janco ejecutó obras abstractas cuya importancia no hizo sino crecer. Era un hombre apasionado que tenía fe en la evolución del arte.

Auguste Giacometti ya era un hombre establecido, sin embargo le gustaban los Dadaístas y a menudo se mezclaba en sus demostraciones. Tenía el aspecto de un oso acomodado y llevaba, sin duda como muestra de simpatía por los osos de su país, una gorra de piel de oso. Un amigo suyo me confeso que en el dobladillo de esa gorra, escondía una libreta de ahorros bien provista. En una fiesta Dadá nos concedió un recuerdo de treinta metros de largo, pintado con los colores del arco-iris y cubierto de inscripciones sublimes. Una noche

decidimos hacer modestamente un poco de publicidad privada para Dadá. Al pasar de una cervecería a otra del Limmatquai, abría la puerta con precaución, articulaba con una voz fuerte y precisa: «¡Viva Dadá!» y luego volvía a cerrar la puerta con el mismo cuidado. Los consumidores se quedaban boquiabiertos dejando caer sus salchichas. ¿Que podía significar ese grito misterioso lanzado por un hombre maduro y decente cuyo aspecto no tenía nada de mistificador ni de meteco? Giacometti pintaba en esa época estrellas en flor, incendios cósmicos, haces de llamas, abismos flameantes. El interés de sus cuadros, para nosotros, reside en que proceden del color y de la imaginación pura. Giacometti es también el primero que intentó realizar un objeto móvil, lo cual hizo con un péndulo metamorfoseado por la adjunción de formas y colores. A pesar de la guerra, era una época encantadora que recordaremos como un tiempo idílico durante la próxima guerra mundial, cuando transformados en filetes alemanes nos habremos dispersado a los cuatro vientos.

Publicado en *On my Way. Poetry and essays, 1912-1947*, Nueva York, Wittenborn-Schultz, 1948.

## CHARLAR

Como Dadá revelaba al hombre sabidurías eternas, el hombre se ríe con indulgencia y siguió charlando. El hombre charla hasta marear incluso a las ratas. Mientras su voracidad le fuerza a meterse en el morro todo aquello que no huye ante sus fauces, consigue charlar y charlar. Charla tanto que de espanto el día se oscurece y la noche palidece. Charla tanto que los mares se secan y los desiertos se vuelven pantanosos. Lo importante para él es charlar, ya que charlar es una ventilación sana. Después de un bello discurso siente mucha hambre y cambia de opinión. Así pues toma el aspecto de la carne estropeada. El hombre declara rojo lo que el día anterior llamaba verde y que en realidad es negro. En todo momento hace declaraciones definitivas sobre la vida, el hombre y el arte y no sabe mejor que un champiñón lo que son la vida, el hombre y el arte.

Publicado en *On my Way. Poetry and essays, 1912-1947*, Nueva York, Wittenborn-Schultz, 1948.

## HIJO DE LA LUZ

El hombre enterrado en su vanidad como un topo en su madriguera ya no entiende el lenguaje de la luz, que se abre en su inconcebible inmensidad a través del cielo. El hombre se cree la cima de la creación. La figura de la luz ya no le inquieta. Se confunde con la luz. Ese sapo se llama gustosamente hijo de la luz.

El hombre es un personaje grotesco y feo a causa de su razón desmesuradamente desarrollada. Se ha separado de la naturaleza. Tiene que dominar la naturaleza. Cree que da la medida de todas las cosas. Al vivir en contra de la leyes de la naturaleza el hombre crea monstruos. Desea aquello de lo que no es capaz y desdeña lo que puede hacer. Lo artificial y lo monstruoso le parecen ser la meta de la perfección. Todo aquello que puede alcanzar, lo cubre de barro y sangre. En lo monstruoso sólo el hombre es creador, los que no son aptos para esta tarea componen versos, pellizcan la lira o agitan pinceles. Este último grupo se dedica con un frenesí enigmático a pintar naturalezas muertas, paisajes, desnudos. Desde el tiempo de las cavernas, el hombre pinta naturalezas muertas, paisajes, desnudos. Desde el tiempo de las cavernas, el hombre se glorifica, se diviniza y causa por su monstruosa vanidad las catástrofes humanas. El arte ha contribuido a este falso desarrollo. Esta concepción del arte que ha sostenido la vanidad del hombre me parece repugnante.



En *On my Way. Poetry and essays*,  
1912-1947, Nueva York, Wittenborn-Schultz, 1948.

## **AL HOMBRE LE GUSTA LO QUE ES VANO Y ESTÁ MUERTO**

También en el arte, al hombre le gusta lo que es vano y está muerto. No puede entender que la pintura sea otra cosa que un paisaje preparado con aceite y vinagre y la escultura un muslo de mujer fabricado con mármol o bronce. Toda transformación viviente del arte le parece tan detestable como las metamorfosis eternas de la vida. Las líneas rectas y los colores francos le exasperan por encima de todo. El hombre no desea ir al fondo de las cosas. La claridad del universo hace resaltar demasiado su decadencia y su fealdad. Es la razón por la que el hombre se engancha desesperadamente a cualquier guirnalda graciosa y se hace especialista en valores. Por sus nueve aperturas enmarcadas con bucles, el hombre exhala vapor azul, niebla gris, humo negro. A veces intenta pasearse como una mosca en el techo, pero siempre fracasa, y cae estrepitosamente sobre su mesa cubierta con la vajilla más bella.

El hombre llama abstracto a lo que es concreto. No es de extrañar, puesto que acostumbra a confundir lo de delante con lo de detrás al mismo tiempo que utiliza su nariz, su boca y sus orejas, es decir cinco de sus nueve aperturas. Entiendo que se llame abstracto a un cuadro cubista, ya que se han sustraído partes al objeto que ha servido de modelo para ese cuadro. Pero creo que un cuadro o una escultura que no han tenido un objeto como modelo son tan concretos y sensuales como una hoja o una piedra.

En *On my Way. Poetry and essays*,  
1912-1947, Nueva York, Wittenborn-Schultz, 1948.

## EL ARTE ES UN FRUTO

El arte es un fruto que crece en el hombre, como un fruto sobre una planta o un niño en el vientre de su madre. Pero, mientras el fruto de la planta, el fruto del animal, el fruto en el vientre de la madre, adopta formas autónomas y naturales, el arte, el fruto espiritual del hombre, demuestra casi siempre una semejanza ridícula con el aspecto de otra cosa. Solamente en nuestra época, la pintura y la escultura se han liberado del aspecto de una mandolina, de un presidente de gala, de una batalla, de un paisaje. Me gusta la naturaleza, pero no sus sucedáneos. El arte naturalista, ilusionista, es un sucedáneo de la naturaleza.

Recuerdo que discutiendo con Mondrian, él oponía el arte a la naturaleza diciendo que el arte es artificial y la naturaleza natural. No comparto su opinión. Pienso que la naturaleza no se opone al arte. El arte es de origen natural y se sublima y se espiritualiza con la sublimación del hombre.

## JALONES

La exposición que tuvo lugar, en noviembre de 1915, en la galería Tanner en Zúrich, fue el acontecimiento capital de mi vida. Allí me encontré por primera vez con Sophie Taeuber.

Aquella exposición, en la que habían participado Otto van Rees y A. C. van Rees-Dutilh, estaba compuesta en gran parte por tapices, bordados y collages. En el catálogo figuraban las reproducciones de un collage de Otto van Rees, de un tapiz mural de lana, del que yo era autor, y de un bordado de seda de A. C. van Rees-Dutilh. Había escrito para ese catálogo una corta introducción, en la que tomaba partido contra el ilusionismo, el renombre, el artificio, la copia o el plagio, el espectáculo, la danza sobre cuerda, y me declaraba a favor de la realidad, la precisión de lo indefinible, la rigurosa precisión. Todos mis trabajos eran «abstractos» según la expresión que se empleaba en aquella época. Pero el rasgo esencial de aquella exposición era que los artistas, hastiados de la pintura al óleo, buscaban materiales nuevos. Estos trabajos siguen siendo los primeros documentos relativos a estas investigaciones, uno de los más importantes, el bordado de A. C. van Rees-Dutilh, se encuentra actualmente en la colección de Marguerite Hagenbach en Basilea, mientras que uno de mis tapices pertenece a mi hermano en París.

En las obras que me mostró poco después de nuestro encuentro, Sophie Taeuber había utilizado igualmente la lana, la seda, la tela y el papel. Todavía existen naturalezas muertas y retratos que se remontan a los primeros tiempos de su actividad artística. Pero, en aquella época, ya había destruido la mayoría de sus obras porque buscaba nuevas soluciones en arte. Su pureza espiritual, su amor por su profesión la llevaban, ya en sus primeras composiciones abstractas, a simplificar al máximo las formas que creaba.

La máquina tan adorada que pronto devorará el universo y el infinito, el celo atroz de demente al que el hombre se dedica sin temblar le han llevado a no reconocer la belleza. La serenidad de la obra de Sophie Taeuber es difícilmente accesible para aquellos que están desprovistos de alma y viven en la confusión. A veces se ha calificado sus obras de arte aplicado. La estupidez y la maldad se encuentran en el origen de esta denominación. El arte puede expresarse por medio de la lana, el papel, el marfil, la cerámica, el vidrio, lo mismo que a través de la pintura, la piedra, la madera o el barro. Una vidriera gótica, una tela copta, el bordado de Bayeux, una ánfora griega no forman parte del arte decorativo. Conozco objetos esculpidos por campesinos que tienen una realidad plástica viva tan elevada como la de un torso antiguo. El arte siempre es libre y libera al objeto al que se aplica.

La calma límpida que emanaba de las composiciones verticales y horizontales creadas por Sophie Taeuber influyó la factura barroca, la estructura en diagonal de mis «configuraciones» abstractas. Un silencio profundo y sereno llenaba sus construcciones de colores y de superficies. El uso exclusivo de planos rectangulares horizontales y verticales en la obra de arte, esa extrema simplificación, ejercía sobre mis trabajos una influencia decisiva. Allí encontraba, despojados en extremo, los elementos esenciales de toda construcción terres-

tre: el surgimiento, el vuelo de las líneas y los planos hacia el cielo, la verticalidad de la vida clara, y el equilibrio amplio, la pura horizontalidad de la paz expandida en el sueño. Su trabajo era para mí un símbolo del «trabajo divinamente construido» que la vanidad de los hombres ha destruido y mancillado.

Sophie Taeuber y yo habíamos decidido renunciar completamente a usar el óleo en nuestras composiciones. Queríamos evitar todo recuerdo del cuadro, que nos parecía la característica de un mundo pretencioso y suficiente. En 1916, Sophie Taeuber y yo empezamos a trabajar conjuntamente en grandes composiciones de tela y papel.

En aquel entonces yo bordaba con ayuda de Sophie Taeuber una serie de configuraciones verticales y horizontales. De 1916 a 1919, emprendí las investigaciones más diversas, y los mismos problemas me preocupan hoy. Así, durante un tiempo, me ocupé de trabajos basados en la simetría. Algunos fueron publicados en *Phantastische Gebete* de Richard Huelsenbeck (1916) y en el número I de la revista *Dada* (1917). Ese mismo año 1917, abandoné ese problema de la simetría en los grabados sobre madera y en los bordados. Al poco tiempo encontré formas decisivas. En Ascona dibujaba con pincel y tinta china ramas rotas, raíces, hierbas y piedras que el lago había depositado en la orilla. Finalmente simplifiqué esas formas y uní su esencia en óvalos móviles, símbolos de la metamorfosis y el devenir de los cuerpos. El relieve en madera, *Formas terrestres*, reproducido por Picabia en su revista *391*, es de aquella época, y es el primero de una larga serie en la que no he dejado de trabajar hasta ahora. Son formas de ese tipo las que han inspirado las maderas que grabé para los libros de Tristan Tzara, *Vingt-cinq poèmes* y *Cinéma calendrier du coeur abstrait*. El primero se publicó en 1918 en Zúrich, el segundo en París en 1920.

En aquella época Sophie Taeuber y yo realizamos collages conjuntos, algunos de los cuales, de 1918, todavía se conservan. Ya, desde 1916, Sophie Taeuber había hecho cierto número de dibujos a lápiz en los que se presentían esos collages. Después de discusiones largas y apasionadas, nacieron las reglas según las cuales debía construirse nuestro cuadro mural. Las configuraciones horizontales y verticales y el uso de nuevos materiales otra vez se habían vuelto para mí el alfa y el omega del arte plástico. Participaba en las exposiciones con cierta repugnancia, pues mis obras no me parecían todavía lo suficientemente maduras. Por esa razón destruí la mayor parte de mis trabajos de entonces. Las escasas piezas que aún se conservan deben su supervivencia a mi hermano y a mis amigos, que se negaron a devolvérmelas para destruirlas. Incluso robé en la habitación de hotel que ocupaba mi amigo Tzara un collage para romperlo. A menudo mi hermano me recuerda que una noche de invierno, en Zúrich, quemé tantas obras en mi estufa de loza que explotó a causa del calor.

Los años durante los cuales trabajamos exclusivamente con los nuevos materiales, confeccionamos bordados y configuraciones de papel y de tela, actuaron sobre nosotros como una purificación, como ejercicios espirituales, de manera que redescubríamos finalmente la pintura en su pureza original.

En aquellos años, Sophie utilizaba a menudo los lápices de colores. Retomó esta técnica en el último periodo de su vida, en Grasse, entre 1941 y 1942. De 1916 a 1918 compuso sus primeras acuarelas abstractas. En 1918, pintó un tríptico en el que empleó de nuevo

el óleo y utilizó también diferentes dorados en bronce. Sophie retomó esta técnica de los dorados, que las tendencias naturalistas de la pintura a lo largo del último siglo habían relegado completamente, estimulada por las pinturas de la Edad Media y bizantinas. También yo realicé dos pinturas al óleo en aquella época que todavía se conservan.

Sophie juzgaba sus obras con un espíritu crítico aún más riguroso que el mío. Le costaba enseñarlas y no quería ni exponerlas ni dejar que se publicara su reproducción. Era uno de los espíritus más modestos que he conocido.

Durante un tiempo la danza fue su principal preocupación: la prefería a sus otras actividades artísticas. En *La fuite hors du temps*, y en un periódico de Berna, Hugo Ball expresó sobre su danza frases admirables. En *Dada n. 1*, Tristan Tzara escribió: «La Sta. S. Taeuber extrañeza delirante en la araña de la mano vibra ritmo rápidamente ascendente hacia el paroxismo de una demencia burlona caprichosa bella. Vestuario de H. Arp». Sophie Taeuber era profesora de artes decorativas en Zúrich. Enseñaba la composición y la técnica del tejido y el bordado. Las necesidades de la vida material la obligaron a ejercer esa función. Su cargo de profesora nos permitía a ella y a mí dedicarnos libremente a los trabajos esenciales. Le recordaré al lector que estábamos en la época dadá y que los dadaístas se regocijaban de su pésima reputación. Así pues, la dirección de la escuela significó para Sophie Taeuber renunciar a participar en las manifestaciones dadaístas, so pena de perder su puesto de trabajo. Tuvo pues que adoptar un seudónimo y bailar enmascarada.

Sophie Taeuber también realizó trabajos plásticos sobre madera, torneando y dando forma a esculturas fantásticas. Obtuvo un gran éxito con las marionetas y el decorado que le pidieron para la obra *El Rey Ciervo* de Gozzi. En la revista dadaísta *Der Zeltweg* (1919) publicamos una reproducción del «mago». Por deseo de Lissitzky apareció también en *Les Ismes* la reproducción de una de esas marionetas que representaba tanto a un soldado como a un ejército. Es verosímil pensar que fue el interés de El Lissitzky por el teatro y sus figurines lo que influyó su deseo. Yo hubiera preferido, sin embargo, que se publicara un tapiz o una acuarela. Se puede afirmar, sobre las marionetas de Sophie Taeuber, y usando bastante arbitrariamente las palabras de Kleist, que su alma no estaba sólo en su codo. «Pero el paraíso esta vedado y el querubín detrás nuestro; tenemos que emprender un viaje alrededor del mundo y ver si quizás existe por detrás un sitio donde todavía esté abierto.» Sophie Taeuber emprendió este viaje del que habla Kleist.

Hasta 1920 ignorábamos la importancia que había que atribuir a nuestras experiencias. Cuando, después del final de la guerra, pudimos ver las primeras publicaciones internacionales nos sorprendió constatar que en el resto del mundo se habían hecho intentos idénticos. En particular las obras de Mondrian y de van Doesburg y la gran influencia que estos artistas habían ejercido sobre la pintura holandesa e internacional contemporánea despertaron nuestra admiración. Pero que cualquiera, por haber dibujado un cuadrado, manifestara una alegría desbordante, nos ponía de mal humor. Así que nos decidimos a registrar nuestros cuadrados en la oficina de patentes. Nuestras investigaciones estáticas surgían de intenciones esencialmente diferentes de las de la mayoría de los «constructivistas». Entreveíamos cuadros de meditación, mandalas, jalones. Nuestros jalones de luz debían indicar el camino hacia el espacio, la profundidad, el infinito.

## EL LENGUAJE INTERIOR

Una obra, que no tiene su raíz en el mito, en la poesía, que no participa de la profundidad, de la esencia del universo, no es más que un fantasma.

Los medios de la pintura y de la escultura siguen siendo los mismos que en tiempos de Pitágoras. Pero mientras los pitagóricos admitían que los contrastes entre lo recto y lo que no está recto eran la sustancia de todas las cosas, nosotros, en los años en los que se producía el gran cambio del arte de la figuración (*Abbildung*) al de la configuración (*Bildung*), queríamos resaltar lo espiritual y no lo material y por ello nos limitábamos a utilizar únicamente planos verticales y horizontales. La vertical y la horizontal son los signos extremos de los que dispone el hombre para alcanzar el más allá, la interioridad.

Dibujo lo que descansa, boga, sube, madura, cae. Modelo frutos que descansan, nubes que bogan y suben, estrellas que maduran y caen, símbolos de la transformación eterna en la paz infinita. Son recuerdos de formas vegetativas, biológicas, de colores que se apagan, de armonías que se pierden. La génesis, el nacimiento, la eclosión a menudo ocurren en un estado de sueño con los ojos abiertos y sólo más tarde se ilumina el sentido razonable de esas consideraciones.

«La mayor parte del tiempo, sin embargo, me parece descender y descender en un para-caídas sin esperanza de aterrizar. No puedo liberarme de ese sentimiento angustiante de descender y nunca hacer pie, muerto o vivo. El terror de no tocar nunca el suelo, ni de encontrar reposo incluso en la muerte –la muerte ni siquiera tiene la apariencia de un sueño corto–, ese terror me oprime el corazón con fuerza». Escribí estas frases, muy emocionado, unos meses antes de encontrar, en una de mis esculturas, esa sensación de «descender». Todavía hoy sólo alcanzo a rozar el sentido profundo de ese «descenso». Pero un día «comprenderemos todo», transformados por el segundo de mil años, el segundo infinito de la muerte. Del mismo modo que una hoja escrita se vuelve ilegible cuando la acercamos demasiado a los ojos, las palabras y frases que emanan del subconsciente del hombre y que le parecen ininteligibles a la luz del día, serán comprendidas por él en otro espacio, en otro tiempo. El hombre debe «distanciarse» como hace el pintor, el escultor. A veces, trabajando en la escultura en la que me parecía perceptible la sensación de «descenso», he conseguido liberarme de la faena cotidiana, de la eterna carga del hombre, del interminable «descenso» fuera de la luz y entender en la espera y olvidarme en el sueño. A menudo también las manos entienden más rápido que la cabeza. A veces

aprendemos a «entender» mejor siguiendo el movimiento de una hoja, la evolución de una línea, una palabra en una poesía, el grito de un animal, o creando una escultura. Una frase sin importancia que oí al pasar, como si saliera de los bastidores –«estas gotas, estas gotas de tinta con las que salpico la placa de vidrio de mi mesa, podría hacerlas desaparecer en un santiamén con papel secante sin que dejaran ningún rastro»–, tenía sobre mí el efecto de una fórmula mágica, despertaba en mí un estado de euforia como si un astro celeste, simétrico por una radiación gigantesca, se hubiera elevado lleno de promesas. Quizás el encantamiento estaba provocado por estas palabras salvadoras: «podría hacerlas desaparecer en un santiamén». Me emocionaban de la misma manera que mi descenso a un espacio muy, muy lejano, fuera del tumulto idiota de un mundo mecanizado, de un mundo racional, moderno. Ese descenso me hablaba del más allá, de mi interior y resonaba en el espacio-tiempo que en general está herméticamente cerrado a la razón del día. La aspiración a un mundo inmaterial puede ser igualmente el contenido de una escultura.

Sólo podemos entendernos en el lenguaje interior con los hombres con quienes nos encontramos en los confines de las cosas.

Publicado en *Unsern täglichen Traum...*,  
Zürich, Verlag der Arche, 1955.

## **BASTA CON BAJAR LOS PÁRPADOS**

Me dejo llevar por la obra que está naciendo, confío en ella. No pienso. Las formas vienen, afables o extrañas, hostiles, inexplicables, mudas o adormecidas. Nacen por sí mismas. Me parece que no hago por mí mismo más que desplazar las manos. Deberíamos acoger con extrañeza y agradecimiento esas claridades, esas sombras que el «azar» nos envía. El «azar» por ejemplo que guía nuestros dedos cuando rasgamos papel, las figuras que aparecen entonces, nos dan acceso a misterios, nos revelan los senderos profundos de la vida. El trabajo interrumpido y dejado para más tarde –nos damos cuenta después– lo fue el momento justo (se trata de un momento capital en el nacimiento de las formas). Muy a menudo, el color que hemos elegido a ciegas se convierte en el corazón vibrante del cuadro.

El tema debe presentarse al artista de puntillas, sin intentar imponerse; debe hacerse tan ligero como la huella de un animal en la nieve. El arte debe perderse en la naturaleza, incluso hay que confundirlo con ella. Sólo que no debemos intentarlo por imitación, sino por lo contrario mismo de la reproducción naturalista de las formas sobre el lienzo y la piedra. Hecho esto, el arte se desprende siempre del narcisismo, del virtuosismo, del ridículo.

Basta cerrar los párpados, y el ritmo interior pasa a la mano con más pureza. Ese paso, ese flujo es aún más fácil de controlar, de guiar en una habitación oscura. El gran artista de la edad de piedra sabía conducir las mil voces que cantaban en él: dibujaba así, la mirada vuelta hacia el interior. De este modo, el dibujo pierde toda opacidad, los armónicos, la pulsación, los retornos, la metáfora de la melodía interior se funden en el ritmo de un soplo profundo.



C U A T R O  
T R A D U C C I O N E S  
H I S T Ó R I C A S  
D E P O E M A S  
D E J E A N  
A R P  
E N C A S T E L L A N O  
Y C A T A L Á N  
( 1 9 3 4 - 1 9 3 5 )

El blanco ha perdido su cola  
Lo dulce se ha vuelto duro  
las comas lloran puntos.  
Su lenguaje se rompió en su boca



«L'air est une racine», publicado en *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n. 6, 15 de mayo de 1933. Traducción de Domingo López Torres en *Gaceta de Arte* (3), n. 24, Tenerife, marzo de 1934.

## EL AIRE ES UNA RAÍZ

Las piedras están llenas de entrañas. Bravo. Bravo. Las piedras están llenas de aire.

Las piedras son como afluentes de agua.

Sobre la piedra que ocupa el lugar de la boca brota una hoja arista. Bravo. Una voz de piedra está «tête á tête» y pie a pie con la mirada de la piedra.

Las piedras se atormentan como la carne.

Las piedras son como las nubes, pues su segunda naturaleza les baila en su tercera nariz. Bravo. Bravo.

Cuando las piedras se limpian las uñas se impulsan hacia sus raíces. Bravo. Bravo.

Las piedras tienen orejas para comerse la hora exacta.

## L'AIR EST UNE RACINE

*les pierres sont remplies d'entrailles. Bravo. Bravo. Les pierres /sont remplies d'air. / les pierres sont des branches d'eaux. // sur la pierre qui prend la place de la bouche pousse une feuille-arête. Bravo. / une voix de pierre est tête à tête et pied à pied avec un regard de pierre. // les pierres sont tourmentées comme la chair. / les pierres sont des nuages car leur deuxième nature leur danse / sur leur troisième nez. bravo. bravo. // quand les pierres se grattent des ongles poussent aux racines. / bravo. bravo. / les pierres ont des oreilles pour manger l'heure exacte.*

Fechado «París, 1929». Publicado originalmente en *Bifur*, n. 5, abril de 1930. Traducción de Josep Vicenç Foix en *D'ací i d'Allà*, n. 179, XXII, Barcelona, diciembre de 1934.

Però què és que el substituirà  
 del cim de la taula cauen las ales  
 com les fulles de terra  
 davant els llavis  
 a les ales és negra nit  
 i entre les ales manquen les cadenes cantadores  
 l'esquelet de la llum buida els fruits  
 el cos dels besos no es desvetllarà mai més  
 mai no era real  
 la mar de les ales bressa aquesta llàgrima  
 la campana parla amb el cap  
 i els dits ens porten a través dels camps del l'aire  
 cap als nius dels ulls  
 allà on es fonen els noms  
 però què és que el substituirà  
 a l'alçada del cel  
 ni somni ni desson  
 puix que les tombes són més clares que els ulls

*Mais qu'est ce qui le remplacera // Du sommet de la table tombent les ailes / Comme des feuilles de terre / Devant les lèvres / Dans les ailes il fait nuit / Et entre les ailes manquent les chaînes chantantes // Le squelette de la lumière vide les fruits // Le corps des baisers ne se réveillera jamais / Il n'était jamais réel / La mer des ailes berce cette larme / La cloche parle avec la tête / Et les doigts nous conduisent à travers les champs de l'air / Vers les nids des yeux / Là se fondent les noms // Mais qu'est-ce qui le remplacera / Dans la hauteur des cieux / Ni sommeil ni veille / Car les tombeaux sont plus clairs que les jours*

PERO QUÉ LO SUBSTITUIRÁ // DE LA CIMA DE LA MESA CAEN LAS ALAS / COMO HOJAS DE TIERRA / ANTE LOS LABIOS / EN LAS ALAS ES DE NOCHE / Y ENTRE LAS ALAS FALTAN LAS CADENAS CANTARINAS // EL ESQUELETO DE LA LUZ VACÍA LOS FRUTOS // EL CUERPO DE LOS BESOS NO SE DESPERTARÁ NUNCA / NUNCA ERA REAL / EL MAR DE LAS ALAS MECE ESTA LÁGRIMA / LA CAMPANA HABLA CON LA CABEZA / Y LOS DEDOS NOS CONDUCEN A TRAVÉS DE LOS CAMPOS DEL AIRE / HACIA LOS NIDOS DE LOS OJOS / AHÍ SE FUNDAN LOS NOMBRES // PERO QUÉ LO SUSTITUIRÁ / EN LO ALTO DE LOS CIELOS / NI SUEÑO NI VIGILIA / YA QUE LAS TUMBAS SON MÁS CLARAS QUE LOS DÍAS

Fechado «Zúrich, 1916». Publicado en francés en *Bifur*, n. 5, abril de 1930. Traducción de Josep Vicenç Foix en *D'ací i d'Allà*, n. 179, XXII, Barcelona, diciembre de 1934.

Els fuets peten i de les muntanyes baixen les ombres ben pentinades dels pastors  
 Els ous negres i els picarols dels orats cauen dels arbres  
 Les tamborinades, les caixes enormes i els tambors brollen de les orelles dels ases  
 Les ales freguen les flors  
 Les fonts es mouen al fons dels ulls dels senglars

*Les fouets claquent et des montagnes descendent les ombres / bien coiffées des bergers / les œufs  
 noirs et les grelots des fous tombent des arbres / les orages et les grosses caisses et les tambours  
 saillissent des / oreilles des ânes / les ailes frôlent les fleurs / les sources bougent dans les yeux des  
 sangliers*

LOS LÁTIGOS CHASQUEAN Y DE LAS MONTAÑAS DESCENDEN LAS SOMBRAS BIEN PEINADAS DE LOS  
 PASTORES / LOS HUEVOS NEGROS Y LOS CASCABELES DE LOS LOCOS CAEN DE LOS ÁRBOLES / LAS TORMENTAS  
 Y LAS GRANDES CAJAS Y LOS TAMBORES MANAN DE LAS OREJAS DE BURRO / LAS ALAS ROZAN LAS FLORES /  
 LAS FUENTES SE MUEVEN EN LOS OJOS DE LOS JABALÍES

Título original: «Les pieds du matin» [Los pies de la mañana], recogido en *Sciure de gamme*, París, Henri Parisot, 1938. Traducción de Domingo López Torres en *Gaceta de Arte* (4) n. 36, Tenerife, octubre de 1935.

## LAS PIEDRAS DOMÉSTICAS

(FRAGMENTO)

Los pies de la mañana los pies del mediodía y los pies de la tarde  
 Pasean sin cesar alrededor de las nalgas confitadas  
 Al contrario los pies de medianoche quedan inmóviles  
 En sus cestas respuntadas de ecos

En consecuencia el león es un diamante

Sobre los canapés en pan  
 Están sentados los vestidos y los desvestidos  
 Los desvestidos tienen entre sus dedos de pie golondrinas en plomo  
 Los vestidos tienen entre sus vestidos de mano nidos en plomo  
 A todas horas los desvestidos se revisten  
 Y los vestidos se desvisten  
 Y cambian las golondrinas en plomo contra los nidos en plomo

En consecuencia la cola es un paraguas

En una boca se abre otra boca  
 Y en esta boca otra boca  
 Y en esta boca otra boca  
 Y así sigue sin fin  
 Es una triste perspectiva  
 Que añade un no sé qué  
 A otro no sé qué

En consecuencia la langosta es una columna

Los pianos de cola y de cabeza  
 Ponen pianos de cola y cabeza  
 Sobre su cola y su cabeza  
 En consecuencia la lengua es una silla

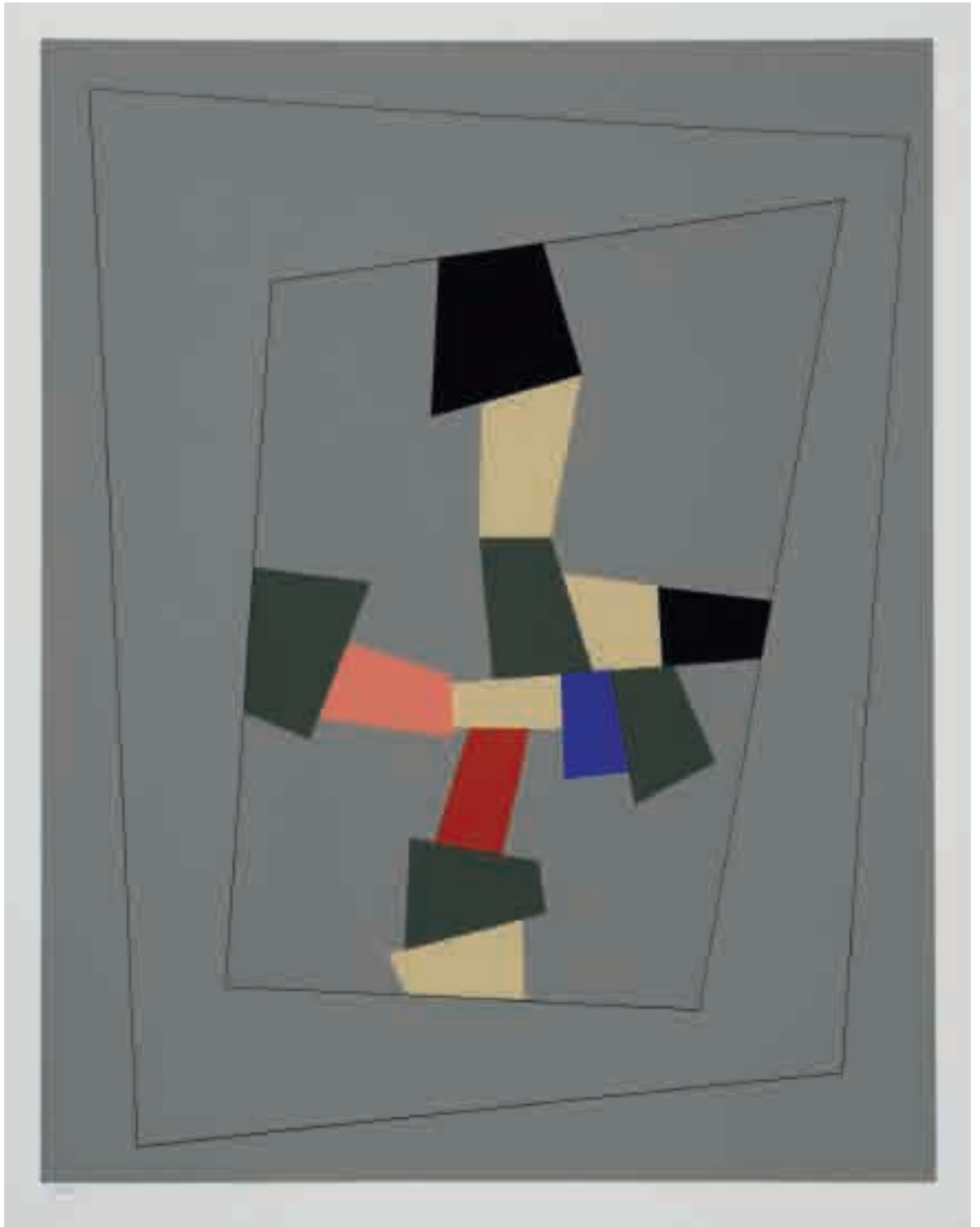
## **LES PIEDS DU MATIN**

*Les pieds du matin / Les pieds de midi / Et les pieds du soir / Se promènent sans cesse / Autour des fesses confites / Les pieds de minuit / Par contre restent immobiles / Dans leurs paniers / D'échos tricotés / Par conséquent / Le lion est un diamant // Sur les canapés en pain / Sont assis les habillés / et les déshabillés tiennent entre leur doigts de pied / des hirondelles en plomb / les habillés tiennent entre leurs doigts de main des nids en plomb / toutes les heures / les déshabillés se rhabillent / et les habillés se déshabillent / et échangent les hirondelles en plomb / contre les nids en plomb // par conséquent / la queue est un parapluie // les pianos à queue / et à tête / posent des pianos à queue / et à tête / sur leurs queue / et leurs têtes // par conséquent / la langue est une chaise // des pieds d'enfant / tombent du plafond / les dames de la haute société / les portent en guise de gants / fières comme des lunes tannées // par conséquent / l'amour est un peigne // dans une bouche / s'ouvre une autre bouche / et dans cette bouche / s'ouvre une autre bouche / et dans cette bouche / s'ouvre une autre bouche / et ainsi de suite / sans fin / c'est une triste perspective / qui ajoute un je ne sais quoi / á un autre je ne sais quoi // par conséquent / la langouste est une colonne*

Entramos ahí.  
Giramos la llave.  
Tragamos la llave

**C R O N O L O G Í A**  
**B I B L I O G R A F Í A**





Jean Arp, *Croix-collage* [cruz-collage], 1917  
Serigrafia, 67,5 x 50 cm

# CRONOLOGÍA

**SERGE FAUCHEREAU**

**1886** Hans Peter Wilhelm Arp nace el 16 de septiembre en Estrasburgo. Su padre, Jürgen Wilhelm Arp (1853-1921), es alemán y su madre, Marie-Joséphine Koerberlé (1857-1929), alsaciana; son dueños de una fabrica de cigarros y tienen su domicilio en el número 52 de la Rue du Vieux-Marché-aux-Poissons.

**1891** Nace su hermano Franz, llamado habitualmente Willie. Los dos hermanos estarán siempre muy cerca uno del otro y los unirá un gran afecto durante toda su vida. Son trilingües, ya que hablan no sólo alemán y francés, sino también el dialecto alsaciano.

**1893** El niño empieza a mostrar un gran interés por el dibujo, en particular, durante las vacaciones que pasa en la casa de campo que sus padres tienen en Gren-delbruch, en los Vosgos. Pero, por lo demás, es un alumno mediocre, que no se adapta a la rígida disciplina de la escuela.

**1896** Entra en el liceo, pero su rendimiento es tan bajo que su padre tiene que contratar a un preceptor particular, Henri Meyer. Éste no se opone al gusto artístico de sus alumnos y los lleva a menudo de paseo. Arp se apasiona por los románticos alemanes, pinta, dibuja y compone poemas; comienza a cultivar la escultura en madera. Traba amistad, que sería duradera, con René Schwaller y Lucien Neitzel, condiscípulos suyos en el liceo.

**1900** Se inscribe en la Escuela de Artes y Oficios de Estrasburgo, pero al cabo de un año ya ha perdido el interés.

**1901** Recibe clases de dibujo del joven pintor Georges Ritleng.

**1902** A través de Georges Ritleng entra en contacto con los poetas de la revista *Der Stürmer*, de la que se publican nueve números en 1902: Otto Flake, René Schickelé y



El padre de Jean Arp en 1898



La casa de Arp en Estrasburgo y la fábrica de puros de su padre



François Arp y Jean Arp en Estrasburgo, 1896

Ernst Stadler, a los que hay que añadir Albert Mathis, que escribe en alsaciano. También en alsaciano aparecerá el primer poema de Arp.

**1903** En *Hazweiess* publica su primer poema, en alsaciano, que él mismo ilustra. Siempre unido a Ritleng, Schickelé, Flake y Stadler, publica su primer poema en alemán en la nueva y efímera revista *Der Stänkerer*, que aquellos habían creado. Dibuja, pinta y esculpe mucho.

**1904** Visita por vez primera París, donde pasa una temporada en casa de su tío materno, y se entusiasma con la ciudad, su atmósfera y sus museos. Quiere realizar allí sus estudios artísticos, pero su padre prefiere enviarlo a la Academia de Bellas Artes de Weimar. En noviembre se matricula en Weimar.

**1905** En la Academia de Weimar conoce a Henry van de Velde y al conde Harry Kessler. Se hace amigo del joven pintor Ivo Hauptmann. Arp queda impresionado por una exposición de esculturas de Maillol. Pinta en un estilo neoimpresionista. En la antología poética *Zeitgenössische Dichtung des Elsasses*, publicada en Estrasburgo, Arp figura junto con Stadler y Schickelé como «un auténtico epígono del grupo «"Der Stürmer"»». Durante unas vacaciones con la familia, en Grendelbruch, pinta en colaboración con Ritleng, un fresco en el que mezcla influencias del Jugendstil y una especie de estilo pseudoegipcio.

**1906** Por razones de salud, su padre tiene que abandonar Alsacia. La familia Arp se traslada a Weggis, cerca de Lucerna. Allí, Arp trabaja en una gran soledad.

**1907** Gracias a la recomendación de Van de Velde, Arp expone en la galería Bernheim Jeune de París, al mismo tiempo que Matisse, Signac y Van Dongen.

**1908** Se inscribe en la Academia Julian. En París, sus amigos son Ritleng y Hauptmann, además de Oscar Lüthy, Wilhelm Gimmi, Walter Helbig.

**1909-1910** En la soledad de Weggis trabaja en grandes lienzos de un carácter tan abstracto que sólo encuentran

incomprensión. Únicamente el pintor Baranoff-Rossiné le anima a seguir adelante. Se inicia en la técnica del yeso con el escultor Fritz Huf.

**1911** Arp, Lüthy y Helbig fundan «Der moderne Bund», agrupación de pintores que organiza una exposición en el hotel du Lac, de Lucerna (Amiet, Arp, Friesz, Gauguin, Gimmi, Helbig, Herbin, Huber, Klee, Lüthy, Matisse y Picasso).

**1912** Arp conoce a Kandinsky, participa en la elaboración del *Almanach der blaue Reiter* y en la segunda exposición del grupo homónimo en Múnich. «Der moderne Bund» organiza su segunda exposición en Zúrich. En lo sucesivo, Arp estará en contacto con la vanguardia internacional.

**1913** «Der moderne Bund» expone en Múnich y Berlín. Arp entra en contacto con la galería y la revista *Der Sturm*, en la que va a colaborar. Junto con Lucien Neitzel, publica *Die neue französische Malerei*, obra que presenta las tendencias de la nueva pintura francesa desde el Douanier Rousseau a Picasso.

**1914-1915** Durante una estancia en Colonia conoce a los pintores del grupo de los expresionistas renanos: August Macke, Heinrich Nauen y, sobre todo, Max Ernst, con quien traba amistad. El estallido de la guerra le lleva a refugiarse en París, en compañía de su hermano. Vive en Montmartre y frecuenta la compañía de Apollinaire, Picasso, Max Jacob, Modigliani, Herbin y Eggeling. Para su amigo René Schwaller decora un templo teosófico y realiza una serie de ilustraciones para el *Bhagavad Gita*. La escasez de recursos y las dificultades administrativas, pues, en principio, son alemanes, mueven a los dos hermanos a refugiarse en Suiza en mayo de 1915.

**1915** En Suiza, Arp se dirige en primer lugar a Arthur Segal, que vive en Ascona. Trabaja en compañía de Otto y Aya van Rees, pareja de artistas holandeses, y los tres exponen conjuntamente en la galería Tanner de Zúrich. En esa exposición Arp conoce a Sophie Taeuber, de cuya personalidad queda prendado. Con Otto van Rees ejecuta un fresco abstracto en la Escuela Pestalozzi de Zúrich.



Jean Arp en casa de Georges Ritleng. Estrasburgo, hacia 1902



Cubierta de *Neue Französische Malerei*. Leipzig, Weissen Bücher, 1913



Retrato de Jean Arp por Modigliani, 1914



Hugo Ball en el Cabaret Voltaire, Zúrich, 1916



Emmy Hennings y Hugo Ball en Múnich



Otto Flake, Jean Arp y Tristan Tzara, en Innsbruck, 1921

**1916** El poeta Hugo Ball funda a principios de febrero el Cabaret Voltaire; Arp, Tzara, Janco y Hülsenbeck se le unirán enseguida. Dadá nace sin saberse bien cómo. En lo sucesivo, ellos serán sus sustentadores y animadores. Posteriormente se les sumarán Richter, Serner y algunos otros poetas y artistas locales y extranjeros. Esa vanguardia radical y cosmopolita consterna al público. Arp y Sophie Taeuber comienzan a crear obras en colaboración, si bien entonces Sophie se interesa sobre todo por la danza, en la Escuela Laban; no tardarán en vivir juntos. Colabora en las publicaciones de Dadá en Zúrich: *Cabaret Voltaire*, *Der Zeltweg*, *Dada*.

**1917** Prosiguen los espectáculos y las manifestaciones, cada vez más provocativos, en el Cabaret Voltaire. Arp escribe poemas, crea collages, relieves, grabados en madera e ilustraciones para la revista *Dadá* y los libros de sus amigos Tzara y Hülsenbeck. Ball y su compañera Emmy Hennings se retiran al Tesino, después de cerrar el Cabaret. Pero pronto se inaugura la galería Dadá, que en adelante será escenario de las principales manifestaciones dadaístas, las cuales van tomando cada vez un carácter más provocador.

**1918** Comienza la expansión del dadaísmo fuera de Suiza. Arp firma el manifiesto de los dadaístas berlineses. Conoce a Picabia y Gabrielle Buffet. *Manifiesto dadá 1918 y Vingt-cinq poèmes* de Tzara, para los cuales Arp realiza diez xilografías. Participa en las actividades de los dadaístas zuriqueses, pero también en otras exposiciones.

**1919** Velada dadaísta en la Sala de las Kaufleuten de Zúrich, en la que Arp es uno de los protagonistas, especialmente por los decorados para el ballet *Noir Cacadou*. Colabora en la *Anthologie dada* y la revista *Der Zeltweg*. Entra en contacto con Max Ernst y Theodor Baargeld, fundadores de un grupo dadaísta en Colonia.

**1920** Junto con Max Ernst, Arp ejecuta la serie de obras *Fatagaga*. En la cervecería Winter de Colonia causa escándalo la exposición dadaísta organizada por Ernst, Baargeld y Arp. Arp participa asimismo en la Feria dadaísta de Berlín. Publica xilografías y poemas (*Die Wolkenpumpe* y *Der Vogel Selbdritt*). En París conoce

a Breton, Soupault, Aragon y Ribemont-Dessaignes, quienes, tras la llegada de Picabia y Tzara, organizan algunas ruidosas manifestaciones dadaístas. Realiza diecinueve xilografías para *Cinéma calendrier du coeur abstrait maisons* de Tzara.

**1921** Arp participa en el Salón dadá de la Galerie Montaigne de París. Viaja a Roma, donde visita a los futuristas. Pasa el verano en el Tirol con Ernst, Tzara y Éluard, y publica con ellos *Dada au grand air*. Ilustra *Le passager du transatlantique*, de Benjamin Péret.

**1922** Realiza muchos viajes. Colabora en diversas revistas de vanguardia. En un festival que organiza la Bauhaus encuentra de nuevo a Tzara, Richter, Schwitters, Van Doesburg, El Lissitzky y Moholy-Nagy. Se casa con Sophie Taeuber.

**1923** Escribe y trabaja en colaboración con Schwitters en Hanover, el cual publica su colección *7 Arpaden*. Realiza diez dibujos para *De nos oiseaux* de Tzara. Le es denegada la nacionalidad suiza.

**1924** Arp colabora en diferentes revistas y publica *Der Pyramidenrock*. Colabora a la revista *La révolution surréaliste* y se une a los surrealistas. *Manifiesto del surrealismo* de Breton. Sophie no se adhiere al movimiento.

**1925** Tiene que abandonar Suiza por no haber obtenido el visado. Participa en la primera exposición surrealista en la galería Loeb. No es un asistente muy asiduo de las reuniones de los surrealistas, pero firma sus manifiestos y publica en sus revistas. En colaboración con Lissitzky publica *Die Kunstisten*. Durante un viaje por Italia encuentra a Hugo Ball y Emmy Hennings.



Lissitzky, T. Van Doesburg, Arp, N. Van Doesburg, H. y K. Schwitters en Hanover, 1922



Casa-taller de Jean Arp y Sophie Taeuber-Arp en Clamart



L'Aubette, Estrasburgo, en 1929



**1926** Adopta la nacionalidad francesa. En Estrasburgo, donde pasa una temporada con su hermano, se le propone decorar el palacio de la Aubette. Se dedica a realizar ese trabajo con Sophie Taeuber y Van Doesburg.

**1927** Entabla amistad con Michel Seuphor. Exposición individual en la Galerie Surrealiste, presentada por André Breton. Además, en un terreno que han comprado en Meudon-Val-Fleury, en un enclave del municipio de Clamart, Sophie Taeuber levanta los planos de su futuro hogar.

**1928** Inauguración de la Aubette en Estrasburgo. Exposición en Bruselas junto a otros artistas surrealistas. Mientras se construye su casa en Clamart, los Arp viven en Montmartre.

**1929** Viaje a Bretaña con los Delaunay. Arp se une al grupo «Cercle et Carré», de Seuphor y Torres-García. La revista *Variétés* reproduce dos esculturas de bulto redondo suyas. Los Arp se instalan en Meudon.

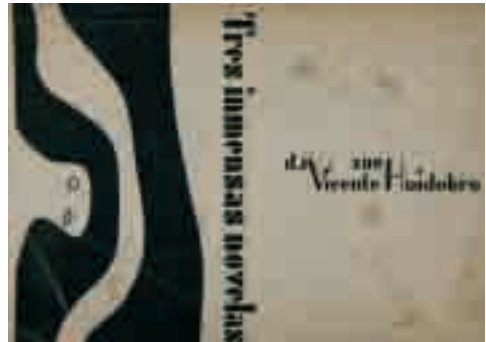
**1930** Participa en la exposición del grupo «Cercle et Carré» sin que ello afecte a sus relaciones con los surrealistas. Toma parte en una exposición de collages para la que Aragon escribe *La peinture au défi*. Publica *Weiszt du schwarz du*, ilustrado por Max Ernst, y *Konfiguration*. Empieza a realizar esculturas exentas.

**1931** Arp se une al grupo «Abstraction-Création» con Sophie Taeuber. Colabora en las revistas *Cahiers d'Art*, *Transition* e *Iman*. Con Vicente Huidobro escribe en francés *Trois nouvelles exemplaires*.

**1932** Arp participa en las exposiciones de Basilea y Lodz. Amistad y colaboración con



Woty Werner, R. Hausmann, Sophie Taeuber-Arp y Hannah Höch, hacia 1930



Cubierta de *Tres inmensas novelas* de Hans Arp y Vicente Huidobro, Santiago, Zig-Zag, 1935



Portada de *Nuits végétales* de Jan Brzeczowski, Paris, G.L.M., 1938



Poemas de Arp en la revista *D'aci i d'Alla* – magazine trimestral, n. 179, volumen XXII, Barcelona, diciembre de 1934



Sophie Taeuber, Nelly Van Doesburg, Sonia Delaunay y Jean Arp en Grasse, 1941-1942

el poeta polaco Jan Brzekowski. Conoce al poeta surrealista Marcel Jean. Arp y Sophie Taeuber forman parte del comité de redacción de la revista *Abstraction-Création*. Primeros papeles rasgados.

**1933** Ciclo de «concreciones humanas». Colaboración en las revistas surrealistas *Le surréalisme au service de la révolution* y *Mino-taure*.

**1934** En junio, Arp y Sophie Taeuber rompen con «Abstraction-Création» y Christian Zervos. Publica dos poemas en la revista catalana *D'aci i d'alla*.

**1935** Un proyecto de viaje a Canarias con Breton y Péret no se concreta; estos dos últimos pasan allí el mes de mayo.

**1936** Arp participa en las exposiciones «Cubism and Abstract Art» y «Fantastic Art, Dada and Surrealism». Colabora en la revista inglesa *Axis*. Co-firma el manifiesto dimensionista. Exposición surrealista en Londres. Brzekowski publica, en Lodz, una pequeña monografía *Hans Arp*.

**1937** *Des taches dans le vide*, primera colección de poemas de Arp en francés. Aparece la revista *Plastique* dirigida por Sophie Taeuber y Cesar Domela.

**1938** Segundo libro de poemas en francés, *Sciure de gamme*. Arp participa en la Exposición Internacional del Surrealismo en la galería des Beaux-Arts de París.

**1939** Arp colabora en la novela *L'homme qui a perdu son squelette*, que aparece en la revista *Plastique*. Adopta el nombre de Jean. Exposición Arp y Taeuber en la galería Jeanne Bucher. Edición de *Muscheln und Schirme*, poemas en alemán.





Retrato de Jean Arp, Nueva York, 1949



Exposition «Arp - Taeuber Arp», Paris, junio-julio de 1950



Monografía de G. Buffet-Picabia sobre J. Arp, 1952.

**1940** La víspera de la ocupación de París huyen a Dordogne, donde se reúnen con Gabrielle Buffet y Domela. Después pasan un tiempo en casa de Peggy Guggenheim, en Annecy, y finalmente se instalan en Grasse, en casa de los Magnelli. Varios artistas surrealistas se dirigen a Marsella en espera de un visado norteamericano. Arp se dedica de lleno a la escultura.

**1941** *Poèmes sans prénoms*, en francés, con ilustraciones de Sophie Taeuber. Sonia Delaunay se reúne con los Arp y los Magnelli. La pequeña comunidad de artistas realiza una serie de litografías en colaboración.

**1942** Su situación se hace cada vez más precaria y, ante la imposibilidad de obtener un visado norteamericano, Arp se refugia en Suiza en casa de Max Bill; Sophie Taeuber se refugia en casa de su hermana.

**1943** Sophie Taeuber muere asfixiada por las emanaciones de una estufa de carbón. Arp queda totalmente anonadado y su actividad se ve muy afectada. Pasa varias semanas en un convento de dominicos.

**1944** Arp publica en alemán y francés (*Rire de coquille*) poemas dedicados a la memoria de Sophie Taeuber. Expone en Nueva York.

**1945** Regresa a París. Max Bill publica sus *Onze configurations*. En adelante compartirá su vida con Marguerite Hagenbach, de Basilea, que coleccionaba sus obras desde hacía varios años.

**1946** Publicación de *Le siège de l'air*, colección de poemas en francés ilustrada con dibujo a dúo de Arp y Sophie Taeuber. Arp expone por vez primera en la galería Denise René, que será el principal marco de sus exposiciones. Vuelve a trabajar en su taller de Meudon.

**1947** Reanuda su actividad escultórica. Participa en la Exposición Internacional del Surrealismo a petición de Breton y Duchamp.

**1948** Se publica en Nueva York una selección de sus poemas y ensayos bajo el título *On my way*; en Zúrich se edita *Onze peintres vus par Arp*.

**1949** Arp viaja por primera vez a los Estados Unidos; allí encuentra a sus amigos Hülsenbeck, Richter, Duchamp...

**1950** Vuelve a los Estados Unidos invitado por Gropius. Realiza un relieve monumental en el Graduate Student Center de Harvard. Exposiciones en las galerías Maeght y Denise René de París y Sidney Janis de Nueva York. Publica *Souffle* y *Elemente*, poemas y grabados en madera.

**1951** Se publica *Jalons* y *Auch das ist nur eine Wolke*.

**1952** Publicación de *Rêves et projets* y *Die Engelschrift*, poema dedicado a Sophie Taeuber. Gabrielle Buffet-Picabia publica *Jean Arp*. Hans Richter filma una secuencia de su película *Dreams that money can buy* con Arp. Viaje a Grecia.

**1953** Primera exposición con Michel Seuphor. Se publica *Wortträume und schwarze Sterne* y *Behaarte Herzen 1923-1928, Könige vor der Sintflut 1952-1953*, libros de poemas. Escultura monumental, *Berger de nuages*, para la Universidad de Caracas. Exposición en su ciudad natal.

**1954** Obtiene el gran Premio Internacional de Escultura en la Bienal de Venecia.

**1955** Publicación de *Auf einem Bein* y *Unsern täglichen Traum*. Realiza su segundo viaje a Grecia.

**1956** Exposición Arp-Schwitters en Berna.

**1957** Se publica *Worte mit und ohne Anker* y *Le volier dans la forêt*, poemas y xilografías en color. *Constellation*, relieve monumental para la Unesco. Primer catálogo monográfico de sus esculturas realizado por C. Giedion-Welcker y M. Hagenbach.



Exposición «Arp dibujos, relieves, esculturas», Galería Denise René, París, abril de 1959



Exposición «Arp. Dibujos, relieves, esculturas»

**1958** Retrospectiva en el Museum of Modern Art de Nueva York. Viaje a los Estados Unidos y México. Se multiplican las exposiciones de Arp en todo el mundo.

**1959** Publicación de un álbum de grabados y otro de serigrafías, así como del libro de poemas *Mondsand*. Arp se casa con Marguerite Hagenbach en Basilea; compran la villa Ronco dei Fiori, en Solduno, cerca de Locarno. El grupo surrealista le homenajea en su revista *Bief*. Aparece Arp, monografía de Jean Cathelin, J. M. Drot filma *A la recherche de Jean Arp l'Alsacien*. Realiza un resumen de su trabajo en un álbum de doce planchas con una caja realizada por Vasarely, para la galería Denise René,

**1960** Se publica *Zweiklang. Sophie Taeuber-Arp / Hans Arp y Vers le blanc infini*. Realiza un viaje a Egipto y Oriente Medio; en Israel se encuentra con su amigo Marcel Janco. Relieve monumental en aluminio para la Escuela Técnica Superior de Braunschweig.

**1961** Publicación de *Sinnende Flammen*, colección de poemas. Estelas y relieves de hormigón para la Escuela de Artes Aplicadas de Basilea. Hace un viaje por el valle del Rin y el Mosela. Presentación de *Roue-forêt*.

**1962** Se celebra una retrospectiva itinerante en el Musée National d'Art Moderne de París.

**1963** Se publica el primer volumen de su poesía completa en alemán, *Gesammelte Gedichte*. Recibe el Gran premio Nacional de las Artes. Ejecuta diversos objetos de arte sacro.

**1964** Premio Carnegie y Gran premio de escultura de Renania del Norte-Westfalia. Giuseppe Marchiori publica *Arp, Cinquante ans d'activité*.

**1965** Publicación de *L'ange et la rose y Logbuch des Traumkapitäns*. Se erige una copia ampliada de *Hommage à Rodin* en Estrasburgo y *Scrutant l'horizon* en La Haya. La exposición Arp-Richter de la galería Denise René es la última a la que asistirá. Michael Rakitsch filma *Weisser Werktag*.

**1966** Se publica *Soleil recerclé*, colección de poemas y xilografías en color. Se celebra el cincuentenario de dadá en Zúrich colocando un relieve de Arp en la calle en la que en otros tiempos se encontraba el Cabaret Voltaire. Marcel Jean acaba de compilar en un grueso volumen los escritos en francés de Arp bajo el título de *Jours effeuillés*, que aparece después de su muerte. Arp fallece el 7 de junio a causa de una insuficiencia cardiaca. Es inhumado en el cementerio de Locarno; sobre su tumba se erige una de sus esculturas, la titulada *Estrella*.



Denise René y Jean ARP - exposición en el Musée National d'Art Moderne, París, febrero-abril de 1961

# BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA

## Principales escritos de Arp

- Wortträume und schwarze Sterne*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1953.  
*Unsern täglichen Traum...*, Zürich, Verlag der Arche, 1955.  
*Zweiklang: Sophie Taeuber-Arp Hans Arp*, Zürich, Verlag der Arche, 1960.  
*Gesammelte Gedichte I, 1903-1939*, Zürich y Wiesbaden, Verlag der Arche y Limes Verlag, 1963.  
*Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966 [trad. esp. *Días deshojados*, Madrid, Hiperión, 1983].  
*Gesammelte Gedichte II, 1939-1957*, Zürich y Wiesbaden, Verlag der Arche y Limes Verlag, 1974.  
*Logbuch*, ed. bilingüe, trad. A. Bleikasten, París, Artfuyen, 1983.  
*Gesammelte Gedichte III, 1957-1966*, Zürich y Wiesbaden, Verlag der Arche y Limes Verlag, 1984.  
Con R. Hülsenbeck. *Dada in Zürich*, Zürich, Sanssouci, 1957.

## Catálogos razonados y bibliografías

- WILHELM F. ARNTZ. *Arp. Das graphische Werk*, La Haya, 1980.  
AIMÉE BLEIKASTEN. *Arp. Bibliographie*, Londres, 1981-1983, dos volúmenes.  
CAROLA GIEDION-WELCKER. *Hans Arp*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1957.  
BERND RAU. *Hans Arp. Die Reliefs*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1981.  
EDUARD TRIER. *Jean Arp. Sculptures 1957-1966*, Teufen, Niggli, 1968.

## Sobre Arp

- MAXIME ALEXANDRE, *Mémoires d'un surréaliste*, París, La jeune Parque, 1968.  
HUGO BALL, *Die Flucht aus der Zeit*, Lucerna, Stocker, 1946.  
JAN BRZEKOWSKI, *W Krakowie iw Paryżu*, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1975.  
PETER BEYE y ST. VON VIESE, *Stiftung Marguerite Arp*, Stuttgart, Staatsgalerie, 1975.  
GABRIELLE BUFFET-PICABIA, *Rencontres*, París, Belfond, 1977.  
JEAN CATHELIN, *Arp*, Fall, París, 1959.  
REINHARD DÖHL, *Das Literarische Werk Hans Arps 1903-1930*, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967.  
SERGE FAUCHEREAU, *Arp*, Barcelona, Polígrafa, 1988.  
IONEL JIANOU, *Jean Arp*, París, Arted Éditions d'Art, 1973.  
H. W. LAST, *Hans Arp the Poet of Dadaism*, Londres, Wolf, 1969.  
GIUSEPPE MARCHIORI, *Arp. Cinquante ans d'activité*, Milán, Alfieri, 1964.  
STEPANIE POLEY, *Hans Arp. Die Formensprache im plastischen Werk*, Stuttgart, 1978.  
HERBERT READ, *Arp*, Londres, Thames and Hudson, 1968.  
HANS RICHTER, *Dada-Kunst und Antikunst*, Colonia, DuMont Schauberg, 1964.  
MICHEL SEUPHOR, *Arcadie d'Arp*, París, Prisme, 1957.  
MICHEL SEUPHOR, *Arp*, París, Hazan, 1964.  
GEORG SCHMIDT, *Sophie Taeuber-Arp*, Basilea, Holbein, 1948.  
MARGIT STABER, *Sophie Taeuber-Arp*, Lausana, Rencontre, 1970.  
TRISTAN TZARA, *Lampisteries Sept manifestes dada*, París, Pauvert, 1963.

# OBRA EXPUESTA

## Obra gráfica, esculturas, relieves y tapices

- 1 *Forme symétrique* [Forma simétrica], 1915  
Bordado con hilo de lana. 27,7 x 14 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 2 *Torse nombril* [Torso ombligo], 1915  
Madera natural. 26 x 17 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 3 *Composition statique*  
[Composición estática], 1915  
Óleo sobre madera. 91 x 71 cm  
Colección particular, cortesía CalmelsCohen
- 4 *Composition* [Composición], s. f. (1917?)  
Tinta y lápiz sobre papel. 26,2 x 21 cm  
Colección E. Kessler, Suiza
- 5 *Der Vogel Selbdritt I*, 1920  
Xilografía. 18 x 15,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 6 *Nombril* [ombligo]1/5, s. f.  
Tapiz Aubusson-Picaud. 13 x 13 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 7 *Torse à la tête de fleur*  
[Torso con cabeza de flor], 1924  
Madera pintada. 87 x 72 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 8 *Torse tenant par la bride une tête de cheval*, [Torso sujetando por la brida una cabeza de caballo], 1925  
Relieve en madera pintada. 77 x 58 cm  
Colección particular
- 9 *Sans titre* [Sin título], 1926  
Cartón pintado. 50 x 38 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 10 *Sans titre* [Sin título], 1926  
Relieve y óleo sobre panel. Marco blanco del artista. 22,5 x 30,5 cm  
Cortesía galería Thessa Herold, París
- 11 *Sans titre*, [Sin título], 1926  
Relieve y óleo sobre cartón. Marco negro del artista. 27 x 21 cm  
Cortesía galería Thessa Herold, París
- 12 *Plastron* [Pechera], 1926-1927  
Óleo sobre cartón. 77 x 62,5 cm  
Colección Bernard Galateau
- 13 *Deux têtes*, [Dos cabezas], 1927  
Óleo y bramante sobre lienzo pintado. 64,8 x 80,6 cm  
Colección particular
- 14 *Lèvres écossaises* [Labios escoceses], 1927  
Relieve sobre cartón pintado y vaciado. 73,5 x 61 cm  
Colección Géraldine Galateau
- 15 *Torse et nombril* [Torso y ombligo], 1927  
Óleo sobre cartón. 41 x 39 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 16 *As de pique* [As de picas], 1929  
Tapiz. 150 x 205 cm  
Colección Ch. Zalber
- 17 *Cercle rouge* [Círculo rojo], 1930  
Tapiz. 200 x 155 cm  
Colección Ch. Zalber
- 18 *Tête de lutin dite «Kaspar»* [Cabeza de duende llamada «Kaspar»], 1930  
Bronce. 50 x 28 x 19  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 19 *Trois formes blanches se constellant sur fond gris*  
[Tres formas blancas estrellándose sobre fondo gris], 1930  
Óleo sobre madera. 59 x 60 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 20 *Sculpture à perdre dans la forêt* [Escultura para perder en el bosque], 1932

- Yeso. 5 x 20 x 13 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 21 *Sans titre* [Sin título], 1933-1936  
Collage grabado sobre madera cortada.  
24 x 20 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 22 *Papier déchiré* [Papel rasgado], 1934  
15,8 x 12 cm  
Colección E. Kessler, Suiza
- 23 *Papier déchiré* [Papel rasgado], 1934  
15,8 x 12 cm  
Colección E. Kessler, Suiza
- 24 *En songe* [En sueños], 1937  
Bronce. 37 x 21 x 17,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 25 *Sculpture automatique dite Hommage à Rodin*  
[Escultura automática llamada homenaje a  
Rodin], 1938  
Bronce. 26 x 22 x 11,5  
Colección Ava Stroeh
- 26.1-26.10 *Les quatre de Grasse*  
[Los cuatro de Grasse], 1941  
10 litografías a ocho manos  
(J. Arp, S. Delaunay, S. Taeuber, A. Magnelli).  
38 x 28,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 27 *Collage de photos déchirées*  
[Collage de fotos rasgadas], 1941-1942  
Aguada sobre fotos rasgadas sobre papel.  
34,5 x 24,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 28 *Grasse* [Grasse], 1941-1942  
Tinta china sobre papel. 26,5 x 20,8 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 29 *Forme entendue et vue* [Forma oída y vista], 1942  
Bronce. 34 x 18,5 x 17 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 30 *Métope d'été n. 2* [Metope de verano. n. 2], 1946  
Relieve, madera natural. 142 x 65 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 31 *Forme de Lutín* [Forma de duende], 1949  
Bronce. 39 x 15 x 18 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 32 *Gargouille* [Gárgola], 1949  
Piedra. 30 x 21 x 15 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 33 *Fleur-Chartres. Tête de Bouffon*  
[Flor-Chartres. Cabeza de bufón], 1950  
Relieve de madera. 54 x 87 x 4 cm  
Cortesía galería Thessa Herold, París
- 34 *Tournoi* [Torneo], 1950  
Relieve en madera carpe. 58 x 43 cm  
Galerie Denise René, París
- 35 *Tête n. 79* [Cabeza n. 79], 1950  
Mina sobre papel de embalaje. 47 x 33,5 cm  
Galerie Denise René, París
- 36 *Thalès de Milet* [Tales de Mileto], 1951  
Bronce. 106 x 23 x 27 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 37 *Du pays de Thalès* [Del país de Tales], 1954  
Bronce. 23,5 x 28 x 27 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 38 *Projet pour Caracas n. 72*  
[Proyecto para Caracas n. 72], 1954  
Aguada sobre papel. 40 x 75 cm  
Galerie Denise René, París
- 39 *Projet pour Caracas n. 73*  
[Proyecto para Caracas n. 73], 1954  
Aguada sobre papel. 40 x 75 cm  
Galerie Denise René, París
- 40 *Souvenir du pays d'Héraclès*  
[Recuerdo del país de Heracles], 1954  
Collage. 48 x 36 cm  
Colección E. Kessler, Suiza
- 41 *Papier retrouvé* [Papel reencontrado], 1956  
Dibujo a lápiz sobre papel. 26 x 26 cm  
Galerie Denise René, París
- 42 *Composition – Entité ailée*  
[Composición], 1956-1960  
Carboncillo difuminado sobre papel. 47 x 33 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 43 *Cnosos n. 32* [Cnosos n. 32], 1957  
Dibujo sobre papel. 21,5 x 17 cm  
Galerie Denise René, París
- 44 *Mur écrit* [Muro escrito], 1958  
Acuarela mixta sobre papel. 26 x 18 cm  
Galerie Denise René, París
- 45 *Chichen Itza* [Chichen Itza], s. f. 1958?  
Lápiz aguado sobre papel. 17,5 x 12,5 cm  
Galerie Denise René, París
- 46 *Sans Titre* [Sin título], 1958  
Dibujo a lápiz sobre papel. 29 x 21,5 cm  
Galerie Denise René, París
- 47 *Coeur à l'anse épineuse*  
[Corazón con asa espinosa], 1958  
Relieve en bronce 1/3. 42 x 26 x 2,5 cm  
Galerie Denise René, París
- 48 *A la suite du relief pour l'Unesco*  
[A continuación del relieve para la Unesco], 1958

- Acuarela sobre papel. 22 x 16 cm  
Galerie Denise René, París
- 49 *A la suite des papiers déchirés* [A continuación de los papeles rasgados], 1958-1959  
Aguada sobre papel. 25 x 17,5 cm  
Galerie Denise René, París
- 50 *Nuages-pétales* [Nubes-petalos], 1958  
Relieve en madera pintada. 122 x 88 cm  
Colección particular
- 51 *Couronne de branches* [Corona de ramas], 1959  
Bronce recortado. 68 x 78 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 52 *Branche serpentine* [Rama serpentina], 1959  
Lápiz sobre papel. 49,5 x 37 cm  
Galerie Denise René, París
- 53 *Terrain de moustache* [Terreno de bigote], 1959  
Lápiz negro sobre papel. 31 x 22,5 cm  
Galerie Denise René, París
- 54 *Relief architectonique 4/5*  
[Relieve arquitectónico 4/5], 1959  
Bronce dorado. 34 x 23,5 x 3 cm  
Galerie Denise René, París
- 55 *Sans Titre* [Sin título], ca. 1959  
Óleo sobre cartón. Marco del artista.  
62 x 58 x 15 cm  
Galerie Denise René, París
- 56 *A la suite des papiers déchirés* [A continuación de los papeles rasgados], 1958-1959  
Aguada sobre papel. 27 x 17,5 cm  
Galerie Denise René, París
- 57 *Torse-regard* [Torso-mirada], 1959  
Relieve en cartón pintado. 42 x 30 cm  
Guillermo de Osma, Madrid
- 58 *S'accroupissant* [Acuclillándose], 1960  
Bronce. 43 x 56,5 x 24,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 59 *Seuil ondulant* [Umbral ondulante], 1960  
Latón. 50 x 57 x 10,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 60 *Daphné II* [Dafne II], 1960  
Bronce. 155 x 42 x 42 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 61 *Apparat d'une danse* [Cortejo de danza], 1960  
Latón. 118 x 76 x 10,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 62 Richard Mortensen y Jean Arp  
*Sans Titre* [Sin título], 1960  
Óleo sobre tela. 100 x 81 cm  
Galerie Denise René, París
- 63 *Page d'un livre floral: Relief* [Página de un libro floral: Relieve], 1960  
Óleo sobre cartones recortados y pegados sobre panel. Marco del artista. 47,5 x 66,5 cm  
Cortesía galería Thessa Herold, París
- 64 *Paysage souterrain*, [Paisaje subterráneo], 1960  
Collage sobre papel. 26 x 22 cm  
Colección E. Kessler, Suiza
- 65 *Appliqué et songeur*, [Aplicado y soñador], 1960  
Bronce. 56 x 16 x 15 cm  
Colección E. Kessler, Suiza
- 66 *Paysage de Trèves* [Paisaje de Trèves], 1961  
Bronce a la cera perdida n. II/V. Fonte Carviliani. 20,5 x 21,5 x 12 cm  
Cortesía galería Thessa Herold, París
- 67 *L'homme qui rit* [El hombre que ríe], 1962  
Collage y dibujo sobre papel. 60 x 30 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 68 *Source* [Fuente], 1962  
Óleo sobre relieve de madera vaciada. 36,2 x 29,8 cm  
Cortesía galería Thessa Herold, París
- 69 *Roue oriflamme* [Rueda oriflama], 1962  
Duraluminio. 30,5 x 26,5 x 6 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 70 *Aspirant à la quatrième dimension* [Aspirando a la cuarta dimensión], 1963  
Duraluminio. 20 x 28 x 6 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 71 *Torse-oiseau* [Torso-pájaro], 1963  
Plata repujada. 24,5 x 7,5 x 7,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 72 *Le hibou* [El búho], 1963  
Relieve en madera pintada. 42 x 26 x 7,5 cm  
Galerie Denise René, París
- 73 *Horus*, 1964  
Óleo sobre tela. 200 x 40 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 74 *Sans Titre* [Sin título], 1964-1967  
Lápiz aguado sobre papel. 53 x 42 cm  
Galerie Denise René, París
- 75 *Moustache de Machine 1/5*  
[Bigote de máquina 1/5], 1965  
Escultura en bronce. 48,5 x 74 x 10,7 cm  
Galerie Denise René, París
- 76 *Colonne de Muse* [Columna de musa], 1965  
Bronce. 187 x 55 x 47 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart



- 77 *Calmement debout*  
[Tranquilamente de pie], 1965  
Escultura en aluminio duro 2/5. 52,5 x 14,5 x 6 cm  
Galerie Denise René, París
- 78 *Ils vous regardent, Antognini!*  
[¡Le miran, Antognini!], 1965  
Óleo sobre cartón. 47 x 24,5 cm  
Cortesía galería Thessa Herold, París
- 79 *Ecriture* [Escritura], s. f.  
Dibujo a lápiz sobre papel. 37 x 25,5 cm  
Galerie Denise René, París
- 80 *Etude* [Estudio], s. f.  
Guache y lápiz sobre papel recortado. 58 x 97 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 81 *Etude* [Estudio], s. f.  
Lápiz sobre papel recortado. 68 x 45,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 82 *Etude* [Estudio], s. f.  
Guache y lápiz sobre papel recortado. 65 x 91 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 83 *Etude* [Estudio], s. f.  
Papel litográfico recortado. 58 x 67,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 84 *Etude* [Estudio], s. f.  
Guache y lápiz sobre papel recortado. 62 x 74 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 85 *Fleur-marteau, formes terrestres*  
[Flor-martillo, formas terrestres], 1916  
Madera pintada. 62 x 50 cm  
Colección particular, cortesía CalmelsCohen
- Libros, documentos y litografías**
- 86 Hans Arp. *Neue Französische Malerei*, 1913  
Verlag der Weissen Bücher, Leipzig  
Colección privada
- 87 *Cabaret Voltaire*, 1916  
Libro con collage y tapiz de Arp. 27,8 x 23 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 88 *Anthologie Dada. Dada 4-5*, 1919  
(Bajo la dirección de Tristan Tzara)  
Libro con madera original de Arp pegada sobre  
papel periódico. 30 x 20,8 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 89 Tristan Tzara  
*Vingt-cinq et un poèmes*, 1946  
19,5 x 14 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 90 Benjamin Péret  
*Le passager du transatlantique*, 1921  
Cuatro dibujos de Arp. 32,3 x 25,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 91 *Die Schammade*, 1920  
(Bajo la dirección de Ernst y Baargeld)  
Libro con cubierta madera grabada de Arp.  
32,5 x 25 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 92 Hans Arp  
*Merz 5. Arp Mappe, 7 Arpaden*, 1923  
Portafolio siete grabados de Arp. 45,4 x 36 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 93 Hans Arp, El Lissitzy,  
*Les ismes de l'art*, 1925  
26,4 x 21 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 94 Revista *La révolution surréaliste*, n. 6,  
Marzo 1926  
Colección privada
- 95 Revista *Transition*, n. 14, París, 1928  
Colección privada
- 96 Revista *Variétés – revue mensuelle illustrée de  
l'esprit contemporain*, «Le surréalisme en  
1929», número fuera de serie, junio 1929  
Colección privada
- 97 Jan Brzekowski  
*Kilométrage de la peinture contemporaine  
1908-1930*, 1931  
Librairie Fischbacher, París  
Colección privada
- 98 Revista *Abstraction-Création* n. 2, 1933  
Colección privada
- 99 Jan Brzekowski  
*Pri l' moderna arto*, 1933  
dibujo de Hans Arp, literatura mondo,  
Budapest  
Colección privada
- 100 Revista *D'aci i d'Alla – magazine trimestral*,  
n. 179, volumen XXII, Barcelona,  
diciembre 1934  
Colección privada
- 101 Hans Arp  
*Des taches dans le vide*, 1934  
21,1 x 16,1 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 102 Hans Arp y Vicente Huidobro  
*Tres inmensas novelas*, 1935  
editorial Zig-Zag, Santiago  
Colección privada



- 103 *What is surrealism?*, Criterion Miscellany, n. 43, Faber and Faber, Londres, 1936  
Colección privada
- 104 Jan Brzekowski  
*Hans Arp*, 1936  
Collection «a.r.», Lodz  
Colección privada
- 105 Jan Brzekowski  
*Nuits végétales*, 1938  
G.L.M., Paris  
Colección privada
- 106 Hans Arp, Marcel Duchamp, Paul Eluard, Max Ernst, Georges Hugnet, etc.  
*L'homme qui a perdu son squelette*, 1939  
in *Plastique* n. 1, 2, 3, 4, 5  
24 x 15,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 107 Jean Arp  
*Poèmes sans prénoms*, 1941  
Tres dibujos de Sophie Taeuber-Arp  
22,5 x 14 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 108 Jean Arp  
*Le siège de l'air*, 1915-1945  
22,4 x 16,7 cm  
Colección privada
- 109 Jean Arp  
*11 configurations*, 1945  
11 grabados de Arp,  
26,1 x 27,2 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 110 *Les Quatre Vents – Cahiers de littérature* n. IV  
L'évidence surréaliste  
(textos reunidos por Henri Parisot)  
Editorial de Quatre Vents, París, 1946  
Colección privada
- 111 Jean Arp  
*Onze peintres vus par Arp*, 1949  
editorial Girsberger, Zúrich  
Colección particular
- 112 Gabrielle Buffet-Picabia  
*Jean Arp*, 1950  
editorial «Les presses littéraires de France», París  
18,5 x 13,5 cm  
Galerie Denise René, París
- 113 Revista *La Nef*, número Humour poétique, 1950  
Colección privada
- 114 Catálogo de la exposición «Arp - Taeuber Arp», Galerie Denise René, París, junio de 1950  
18 x 14,5 cm  
Galerie Denise René, París
- 115 Tarjeta de invitación de la exposición «Arp - Taeuber Arp», Galerie Denise René, París, junio-julio de 1950  
11 x 14 cm  
Galerie Denise René, París
- 116 Revista *Almanach surréaliste du demi siècle*, n. 63-64, Número especial de *La Nef*, Editions du Sagittaire, marzo-abril 1950  
Colección privada
- 117 Jean Arp  
*Dreams and projects*, 1951  
28 grabados de Arp. 30,5 x 24 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 118 Hans Arp  
*Wortträume und schwarze Sterne*, 1911/1952  
Dos grabados en color y dos grabados en negro y blanco. 23,2 x 15,6 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 119 Alexander M. Frey  
*Kleine Menagerie*, 1955  
Libro con 13 maderas grabadas de Arp.  
20,5 x 14 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 120 Jean Arp  
*Le volier dans la forêt*, 1957  
Editorial Louis Broder  
6 maderas grabadas de Arp. 17,5 x 15,5 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 121 Michel Seuphor  
*Arp*  
Colección Prisme, París, 1957  
22 x 19 cm  
Galerie Denise René, París
- 122 12 dibujos para la Unesco, 1959  
Collage. 33 x 24 cm  
Galerie Denise René, París
- 123 Revista *Bief*, n. 7, 1959  
Colección privada
- 124 Cartel de la exposición «Arp», Galerie Denise René, París, abril - mayo de 1959  
88 x 67 cm  
Galerie Denise René, París
- 125 Jean Arp  
Álbum «Arp», 1959

- Doce serigrafías en color, caja de cartón y madera de Victor Vasarely  
67,5 x 50 cm  
Galerie Denise René, París
- 126 Jean Arp  
*Vers le blanc infini*, 1960  
8 aguafuertes de Arp. 39 x 29 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 127 Catálogo de la exposición *Arp – sculpture et tapisseries récentes* [esculturas y tapices recientes], Galerie Denise René, París, junio-julio de 1960  
(2 ejemplares)  
Colección privada
- 128 Catálogo «Jean Arp, Louis Kassak», 1960  
Colección privada
- 129 Catálogo «Richard Mortensen – Res et signa», Galerie Denise René, París, febrero-marzo de 1961  
Colección privada
- 130 Fotografía de Denise René y Jean Arp, exposición Musée d'Art Moderne, París, 1961  
24 x 18 cm  
Galerie Denise René, París
- 131 Catálogo «Jean Arp – Sophie Taeuber-Arp», Galerie Denise René, París, 1962  
(2 ejemplares)  
Colección privada
- 132 Cartel «Tapisserie» [Tapiz], para exposición, 1962  
Silkscreen Edition Denise René  
Serigrafía. 77 x 56 cm  
Galerie Denise René, París
- 133 Fotografía de la exposición «Arp - Taeuber Arp», Galerie Denise René, París, diciembre 1962-enero 1963  
17,5 x 22,5 cm  
Galerie Denise René, París
- 134 Catálogo «Marcel Janco», Galerie Denise René, octubre-noviembre 1963  
Colección privada
- 135 *Gesammelte Gedichte – Gedichte 1903-1939*, Limes Verlag Wiesbaden, 1963  
Colección privada
- 136 Catálogo «Sophie Taeuber-Arp», Musée National d'Art Moderne, París, 24 abril – 22 junio, 1964  
Colección privada
- 137 Catálogo «Arp-Richter», Galerie Denise René, París, abril 1965  
Colección privada
- 138 Jean Arp  
*Soleil recerclé*, 1966  
18 litografías. 50 x 40 cm  
Colección Fondation Arp, Clamart
- 139 Camille Bryen et Jean Arp Arp,  
*Temps troué*, 1981  
Atelier Verdier, París  
Colección privada
- 140 Cinco carteles de exposiciones diversas, Galerie Denise René, París, 1950-1966
- 141 Cuaderno manuscrito, s. f.,  
Galerie Denise René, París

# CRÉDITOS FOTOGRAFICOS

© FONDATION ARP, CLAMART. Derechos reservados: pp. 11, 15 (f.13), 23 (f.2, 3 y 5), 24 (f.6, 7 y 8), 25, 36 (f.7), 41 (f.10 y 11), 51 (f.2), 61, 62, 64, 65, 67, 73-79, 82-96, 98, 99, 103, 104, 117, 124-127, 133, 135-137, 139, 142, 180-185.

© GALERIE DENISE RENÉ, París: pp. 4, 11 (f. 5), 18 (f. 18 y 19), 20, 23 (f. 4), 24 (9 y 10), 30, 46, 51 (f. 5), 52, 101, 102, 105, 106, 108-115, 118-122, 128, 138, 140, 141, 143, 145, 170, 178, 186-188.

© GALERIE THESSA HEROLD, París: pp. 68, 69, 100, 129, 132, 134, 144

© ÖFFENTLICHE KUNSTSAMMLUNG BASEL / KABINETT DER KUPFERSTICHE, Basilea: p. 35 (f. 2)

© KUNSTHAUS, Zürich: p. 35 (f. 4)

© WESTFÄLISCHES LANDESMUSEUM FÜR KUNST UND KULTURGESCHICHTE, Münster: p. 36 (f.5)

© STIFTUNG HANS ARP UND SOPHIE TAEUBER-ARP, Rolandseck: pp. 36 (f. 6), 41 (f. 8 y 9), 42 (f. 12, 13 y 15)

© FONDAZIONE MARGUERITE, Locarno: p. 42 (f. 14)

## Fotografías

D. BERNARD: pp. 83, 94, 117, 124, 125, 127.

E. BERTRAND WEILL: pp. 96, 135-137.

CONSTANTINI: p. 78.

J.P. PICHON: pp. 64, 67, 73-76, 84-93, 95, 99, 104, 133, 139.

E. SALA: p. 123.

THION: p. 142.

G. WALUSINSKI: pp. 4, 20, 30, 46, 51 (f. 5), 52, 101, 102, 105, 106, 108-115, 118-122, 128, 138, 140, 141, 143, 145, 170, 178, 186-188, 190, 194.

A. MORAIN-GALERIE DENISE RENÉ: p. 188.

# ÍNDICE

ARP. POETA MULTIMEDIA <b>SERGE FAUCHEREAU</b>	5
VÉRTIGOS, VESTIGIOS, TRANSGRESIONES <b>NILO PALENZUELA</b>	21
EL CERO DEL OMBLIGO <b>JAVIER ARNALDO</b>	31
UN ARP POÉTICO <b>MICHEL DEGUY</b>	47
JEAN ARP <b>OBRAS</b>	59
<b>ESCRITOS SOBRE ARTE JEAN ARP</b>	147
MANIFIESTO DEL CROCODARIUM DADA	149
QUERIDO SEÑOR BRZEKOWSKI	150
ARTE CONCRETO	151
EL SILENCIO SAGRADO	153
DADALAND	154
CHARLAR	158
HIJO DE LA LUZ	159
AL HOMBRE LE GUSTA LO QUE ES VANO Y ESTÁ MUERTO	160
EL ARTE ES UN FRUTO	161
JALONES	162
EL LENGUAJE INTERIOR	165
BASTA CON BAJAR LOS PÁRPADOS	167
<b>CUATRO TRADUCCIONES HISTÓRICAS DE POEMAS DE JEAN ARP</b>	169
<b>CRONOLOGÍA</b>	179
SERGE FAUCHEREAU	
BIBLIOGRAFÍA	189
OBRA EXPUESTA	191
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS	197