

Triangles pointe sur pointe, rectangle, carrés, barres (1931), de Sophie Taeuber-Arp no MAC USP: artes aplicadas, dança e gênero

Triangles pointe sur pointe, rectangle, carrés, barres (1931), by Sophie Taeuber-Arp at MAC USP: applied arts, dance and gender

DOI: 10.20396/rhac.v6i2.20701

LARISSA FERNANDES MARTINS DA SILVA
Graduação em Artes Visuais na Universidade de São Paulo

 0009-0005-1964-7220

Resumo

O artigo investiga a pintura *Triangles pointe sur pointe, rectangle, carrés, barres* (1931), de Sophie Taeuber-Arp, que integra o acervo do MAC USP. A partir da revisão bibliográfica de uma fortuna crítica sobre a artista e do exame de documentos primários disponíveis nos arquivos históricos do MAC USP e da Bienal de São Paulo, busca-se contextualizar a pintura na trajetória da artista, levando em consideração suas experimentações com dança e artes aplicadas, a fim de promover uma análise formal inédita da obra. Tal análise atravessa discussões de gênero na historiografia da arte moderna e reflexões sobre a persistência da hierarquia entre belas artes e artes aplicadas.

Palavras-chave: Sophie Taeuber-Arp. Pintura abstrata. Artes aplicadas. Dança. Acervo MAC USP.

Abstract

This article examines the painting *Triangles pointe sur pointe, rectangle, carrés, barres* (1931) by Sophie Taeuber-Arp, which is part of the MAC USP collection. Based on bibliographic review of critical literature about the artist and examination of primary documents available in the historical archives of MAC USP and the São Paulo Biennial, the article seeks to contextualize the painting within the artist's career, taking into account her experiments with dance and applied arts, in order to provide a unique formal analysis of the work. This analysis encompasses discussions of gender in the historiography of modern art and reflections on the persistence of the hierarchy between fine arts and applied arts.

Keywords: Sophie Taeuber-Arp. Abstract painting. Applied arts. Dance. MAC USP collection.

Esta pesquisa¹ surgiu do incômodo provocado pela ausência de estudos específicos sobre a pintura de 1931, *Triangles pointé sur pointé, rectangle, carrés, barres* [*Triângulos opostos pelo Vértice, Retângulo, Quadrados, Barras*], da artista suíça Sophie Taeuber-Arp [Figura 1]. A pintura, parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), participou de muitas exposições no Brasil desde 1952, ano em que foi adquirida após sua exibição na 1ª Bienal de São Paulo – à época ainda chamada de Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.² Chama atenção que na maior parte da bibliografia produzida ao longo destes anos, nacional e internacional, Taeuber-Arp é lembrada apenas por ter se casado com o artista Hans Arp e os métodos de produção desenvolvidos por ela são ignorados.³

A artista, expoente da arte abstrata internacional, tem uma história com o Brasil e um exemplar de sua produção integrado à coleção de um museu universitário do país. A pintura, parte da história da consolidação da abstração no Brasil e do desenvolvimento da arte concreta, merece um olhar atento, que é o objetivo deste texto.



Figura 1:

Sophie Taeuber-Arp, *Triângulos opostos pelo Vértice, Retângulo, Quadrados, Barras*, 1931. Óleo sobre tela, 81 x 65cm, MAC USP, São Paulo.

Foto disponível em:
<http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/381314>.
Acesso em: 8 dez. 2025.

¹ A pesquisa contou com o financiamento da FAPESP (Processo nº 2024/01410-2).

² As seis primeiras edições da Bienal de São Paulo foram organizadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

³ Evidentemente, muitas bibliografias contemporâneas se dedicam à compreensão do método de Taeuber-Arp. Aqui me refiro especialmente aos manuais de história da arte e de abstração aos quais tive acesso durante a pesquisa. Apesar de serem naturalmente mais resumidos, por se tratarem de um apanhado mais amplo da historiografia, essas publicações são de grande circulação e é um sério problema o tratamento que elas dão à produção de Taeuber-Arp.

Participação na Bienal de São Paulo

As obras de Taeuber-Arp foram apresentadas no país pela primeira vez na exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, em 1949, que inaugurou o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP). A exposição apresentava a arte moderna como um processo evolutivo que via a abstração como a tendência mais atual e avançada. Nesta, duas obras de Sophie Taeuber-Arp foram expostas – *Planos, Barras e Linhas ondulantes*, de 1934, e *Surgindo, Caindo, Aderindo, Voando*, de 1942. *Do Figurativismo ao Abstracionismo* foi parte de uma série de exposições fundamentais para a consolidação da abstração no Brasil. Além dela, a cidade de São Paulo recebeu exposições como a individual de Alexander Calder, que ocorreu no Ministério da Educação e da Saúde Pública, no Rio de Janeiro, em 1947, e foi posteriormente mostrada no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1948, e a de Max Bill, em março de 1951, realizada na mesma instituição. Estas exposições são consideradas como mais explicitamente os primeiros esforços para exibir arte abstrata no Brasil.

Esse processo foi continuado com a mobilização do industrial e mecenas das artes Francisco Matarazzo Sobrinho, então diretor do MAM SP, para a realização da 1ª Bienal. O MAM SP criou e foi responsável pelas seis primeiras edições do evento, que ambicionava “oferecer por via de uma seleção de obras de artistas nacionais e estrangeiros uma visão do conjunto das mais significativas tendências da arte moderna”.⁴ Os trabalhos de Taeuber-Arp foram escolhidos para representar a Suíça – na época, a Bienal se organizava nos moldes da Bienal de Veneza, na qual cada país possuía uma delegação composta por artistas escolhidos para representá-lo. Faziam parte da delegação suíça também artistas como Otto Tschumi, Claude Loewer, Georges Froidevaux, Oskar Dalvit, Leo Leuppi, Walter Bodmer e Richard Paul Lohse, que foram selecionados por Heins Keller, conservador do Museu de Arte de Winthertur e membro da Comissão Federal de Belas Artes do país. Na mostra, Sophie Taeuber-Arp teve uma sala exclusiva composta por oito obras.⁵

A pesquisadora Heloisa Espada se aprofundou nas questões que envolveram a delegação suíça em seu texto “Além da ordem e da razão: a participação suíça na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo”. Espada apresenta citações de críticos e artistas da época que ajudam na compreensão de como foi a recepção da delegação suíça na Brasil e conclui:

⁴ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 39.

⁵ O artista suíço Max Bill também participou da 1ª Bienal do MAM SP, mas ele não estava ligado à delegação suíça, sua participação foi na condição de artista independente, com uma única obra, *Unidade Tripartida*, vencedora do Prêmio de Escultura Estrangeira.

Os desdobramentos da arte concreta sobretudo no Sudeste do Brasil ao longo dos anos 1950 certamente justificam a atenção dispensada às participações de Max Bill, Taeuber-Arp e Lohse na 1ª Bienal. Na ocasião, o MAM SP adquiriu a *Unidade Tripartida*, de Bill, o óleo *Triangles pointe sur pointe, rectangle, carrés, barres* [Triângulos opostos pelo vértice, retângulo, quadrados, barras] (1931), de Taeuber-Arp, e o óleo *Thema in Zwei Dimensionen* [Tema em duas dimensões] (1946), de Lohse, que hoje pertencem à coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Essas aquisições também indicam quais obras despertaram mais interesse no meio brasileiro à época.⁶

Assim, a autora destaca a aquisição das obras como uma demonstração do interesse brasileiro na produção daqueles artistas. Isso se torna ainda mais evidente em 1953, na 3ª Bienal do MAM SP, que apresentou uma retrospectiva de Taeuber-Arp com 43 obras, organizada por Hans Arp e pela Embaixada Suíça. O professor da Universidade de Brasília (UnB), Marcelo Mari, desenvolveu uma pesquisa sobre essa retrospectiva que trouxe à tona questões que serão fundamentais futuramente para a análise desenvolvida neste artigo, se debruçando na ingerência do espólio de Taeuber-Arp por seu marido, após a morte da artista em 1943, em um acidente doméstico.⁷

Para além do destaque nas duas mostras, no contexto da 1ª Bienal, *Triângulos opostos pelo vértice, retângulo, quadrados e barras* foi incorporada ao acervo do MAM SP. Na perspectiva de Briony Fer, o abstracionismo de Taeuber-Arp encontrou um lar no Brasil:

Vale a pena observar a recepção tardia da obra de Taeuber-Arp no início dos anos 1950 (...) Talvez ainda mais urgente considerar agora, a obra de Taeuber-Arp foi exibida postumamente na primeira Bienal de São Paulo de 1951, e na terceira Bienal em 1955, com uma exposição de tamanho razoável de quarenta e três obras extraídas ao longo de sua carreira (...) Com o tempo, pode-se ver que Taeuber-Arp se conecta a uma trajetória modernista maior e mais expansiva, exemplificada por artistas brasileiros, como Willys de Castro, que também estavam preocupados com formas em movimento. Não menos importante, Hélio Oiticica, em sua série *Metaesquemas* (1957-58), ou Lygia Pape, em seus *Ballets Neo-Concrete* (1958-59), tornam muito vívida aquela constelação de jogo, movimento e dança que impulsionou o trabalho de Taeuber-Arp desde o início. Em sua vida posterior, talvez a forma de abstração de Taeuber-Arp tenha encontrado mais afinidade com São Paulo do que com Paris.⁸

⁶ ESPADA, Heloisa. Além da ordem e da razão: A participação suíça na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 179-197, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664232>. Acesso em: 21 nov. 2024.

⁷ Para mais informações, ler: MARI, Mauricio. Recriações à venda? Sophie Taeuber-Arp e o caso da terceira Bienal de São Paulo. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 4, n. 2, p. 74-89, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662847>. Acesso em: 24 jul. 2023.

⁸ FER, Briony. Balancing Act. In: UMLAND, Anne; KRUPP, Walburga (org.). **Sophie Taeuber-Arp: Living Abstraction**. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2021, p. 170-174. Tradução nossa. Original: "It is worth taking note of the delayed reception of the Taeuber-Arp's work in the early 1950s (...) Perhaps even more pressing to consider now, Taeuber-Arp's work was posthumously exhibited at the first Bienal de São Paulo of 1951, and the third Bienal in 1955, with a reasonably sized exhibition of forty-three works drawn from throughout her career (...) With hindsight, Taeuber-Arp can be seen to connect to a larger and more expansive modernist trajectory exemplified by Brazilian artists, such as Willys de Castro, who were similarly preoccupied by forms in

A forma de abstração de Taeuber-Arp, mais ligada à criação e à composição de formas geométricas do que à abstração de referentes do mundo, fez muito sentido num país em que emergia o interesse pela arte concreta, representada pelos artistas citados por Fer. É muito provável que estes tenham visto a obra de Taeuber-Arp, uma vez que ela participou de eventos referenciais para a história da arte abstrata no país.

Em 1963, *Triângulos opostos pelo vértice, retângulo, quadrados e barras* fez parte do conjunto do acervo do MAM SP doado por Matarazzo à Universidade de São Paulo. Doação esta que fomentou a criação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Uma pesquisa conjunta no arquivo histórico do MAC USP e no Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Bienal, mostrou que *Triângulos opostos pelo vértice, retângulo, quadrados e barras* entrou para a coleção do MAM SP como um Prêmio Aquisição da 1ª Bienal, doado pelo Banco Nacional Imobiliário.

A Bienal do MAM SP estabeleceu dois tipos de premiação: os prêmios regulamentares e os prêmios aquisição. Os primeiros contemplavam as categorias de pintura, escultura e gravura, sendo oferecidos para artistas estrangeiros e brasileiros. E, embora não houvesse obrigatoriedade de doação ao MAM SP, eventualmente os premiados doavam a obra, ou a instituição a adquiria. A segunda categoria, os prêmios aquisição, eram pensados desde o início para compor o acervo do MAM SP. Neste caso, a direção do museu convidava empresários, associações e colecionadores para contribuir financeiramente para a compra dessas obras.

A documentação encontrada no Arquivo Histórico Wanda Svevo revela que o processo de compra das obras suíças encontrou dificuldades burocráticas. Após a seleção e envio das obras que iriam compor a delegação suíça na Primeira 1ª Bienal do MAM SP, notou-se que as exigências do Consulado Geral do Brasil em Genebra impediam a venda das obras suíças, o que, evidentemente, não era interessante para nenhuma das partes. Dessa forma, o cônsul da Suíça enviou uma carta ao Presidente da Bienal informando que as exigências provocaram “hesitação e surpresa”. A partir desta, iniciou-se uma troca de cartas sobre a questão que continuou até, pelo menos, 12 de outubro de 1951, dias antes da abertura da exposição – que se deu em 20 de outubro de 1951 –, e em nenhum momento a questão se mostrou solucionada.⁹

movement. No less so, Hélio Oiticica, in his Metaesquemas series (1957-58), or Lygia Pape, in her Neo-Concrete Ballets (1958-59), make very vivid that constellation of play, movement, and dance that had fueled Taeuber-Arp's work from the outset. In its afterlife, perhaps Taeuber-Arp's form of abstraction ended up more at home in São Paulo than Paris."

⁹ O ENCARGADO de Negócios da Suíça. [Correspondência]. Destinatário: Lourival Gomes. Rio de Janeiro, 21 ago. 1951. Arquivo Wanda Svevo. Cód. de localização: 01-00255-00020; O CÔNSUL da Suíça. [Correspondência]. Destinatário: Francisco Matarazzo Sobrinho. São Paulo, 23 de agosto de 1951. Arquivo Wanda Svevo. Cód. de localização: 01-00248-00031.

Essa situação atrasou a compra da obra de Sophie Taeuber-Arp, bem como da obra *Tema em Duas Dimensões*, de Richard Paul Lhose. A compra das obras só foi concluída no ano seguinte, em 1952.

Os documentos e bibliografias consultadas nos elucidaram que os prêmios aquisição eram uma política do MAM SP para expandir sua coleção, o que significa que havia motivações por trás da escolha das obras premiadas. Assim, podemos afirmar que a aquisição da obra de Taeuber-Arp foi uma escolha do museu para enriquecer seu acervo, uma vez que se tratava de uma pintura de uma artista internacionalmente reconhecida por sua participação no movimento abstracionista. Além disso, é importante destacar o momento histórico no país, como citado anteriormente, estavam acontecendo exposições consideradas os primeiros esforços para a consolidação da arte abstrata no Brasil. Portanto, a aquisição de uma obra não figurativa de um grande nome da arte abstrata era, naquele momento, uma escolha evidente.

Assim, torna-se ainda maior o incômodo provocado pela ausência de estudos em torno da obra de Taeuber-Arp no Brasil. A fim de contribuir com a historiografia envolvendo a presença da artista no país, a investigação que realizamos foca na revisão da bibliografia mais recente acerca da produção de Sophie Taeuber-Arp e na compreensão detalhada de *Triângulos opostos pelo Vértice, Retângulo, Quadrados, Barras*.¹⁰

Sophie Taeuber-Arp

Para discutir a obra de Taeuber-Arp, é fundamental compreendê-la como uma artista com muitas facetas. Nascida em 1889, em Davos, na Suíça, Sophie Taeuber-Arp possui uma produção extensiva que, atualmente, é interpretada como uma forma de desafiar a hierarquia tradicional das artes, que considerava a pintura e a escultura como expressões mais elevadas. Taeuber-Arp trabalhou com artes têxteis, marionetes, objetos em madeira, design de interiores, dança, pintura e escultura, além de ter projetado a própria casa, em Meudon, e ter atuado como editora de publicações de arte. Essas experiências são fundamentais para olhar para as pinturas da década de 1930.

Com uma mãe que ensinava e fazia bordado, as artes aplicadas estiveram presentes em sua vida desde a infância e ganharam ainda mais destaque com sua formação artística, que incluiu um treinamento em um ateliê de arte em Munique, conhecido como Escola de Debschitz, em homenagem a

¹⁰ A pesquisadora Maria Amalia Garcia se dedicou à pesquisa desta mesma obra de Taeuber-Arp e publicou, em 2024, o texto “A coreografia póstuma de Sophie Taeuber-Arp. Representações da arte abstrata no panorama institucional paulista” no catálogo da mostra *Tempos Fraturados*, na qual a obra está exposta. Para mais informações, ler: MAGALHÃES, Ana; COSTA, Helouise; BOGÉA, Marta (org.). **Tempos Fraturados**. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2024. Apesar de ser a publicação mais recente acerca de *Triângulos opostos pelo Vértice, Retângulo, Quadrados, Barras*, a pesquisadora não se aprofunda nas questões formais desta, que é o esforço inédito do presente artigo.

seu fundador, Wilhelm Debschitz, e passagem pela *Kunstgewerbeschule Hamburg* (Escola de Artes e Ofícios de Hamburgo).

Durante estes anos a artista desenvolveu bordados, tapeçarias, objetos decorados com miçangas, capas de almofadas e muitos outros trabalhos. Tal foi seu engajamento com estas práticas que, em 1916, Taeuber-Arp se tornou professora no departamento têxtil da Escola de Artes e Ofícios de Zurique, onde lecionou até 1929, quando se mudou para a França. Contudo, é interessante destacar que em uma carta redigida para sua irmã, Erika Schlegel, em 1912, Taeuber-Arp conta que na verdade seu interesse maior era no estudo de design de móveis, mas o professor responsável por essas aulas só aceitava alunos homens.¹¹ Assim, a artista se aprofundou no que era uma possibilidade para ela naquela época.

Além da formação em artes aplicadas, sua experiência com dança se mostrou fundamental para o desenvolvimento de sua pesquisa em pintura. A partir de 1915, Sophie Taeuber-Arp passou a se interessar pela dança e, através do teórico de dança Hans Brandenburg, conheceu o famoso coreógrafo Rudolf von Laban. Ela começou a fazer aulas na recém fundada escola de dança de Laban, em Zurique, onde não se sabe exatamente com que professores treinou, já que o próprio Laban só passou a ensinar diretamente em 1917. Contudo, é consenso entre os críticos que existe uma influência do método de Laban na produção pictórica de Taeuber-Arp, assunto que será explorado mais a fundo mais adiante neste texto.¹²

Taeuber-Arp continuou se envolvendo com a dança e, em 1916, entrou em contato com o grupo dadaísta de Zurique, composto por artistas como Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara e Hans Arp. Estes se reuniam no chamado *Cabaret Voltaire*. Criado pelo escritor e filósofo alemão Hugo Ball e sua esposa Emmy Hennings, em 1916, o *Cabaret Voltaire* ficou aberto por menos de um ano, período em que promoveu uma série de recitais e performances, com a participação de Taeuber-Arp. As apresentações do grupo criticavam a racionalidade burguesa misturando artes plásticas, música, dança, teatro, poesia e outras linguagens. Não existem registros das performances da artista senão algumas poucas fotografias [Figura 2] e escritos dos demais artistas presentes durante as apresentações, mas, segundo Frances Morris, “experiência [de Taeuber-Arp] com design têxtil e seu treinamento no campo de dança contemporânea encontraram uma combinação perfeita com o ambiente não-conformista do grupo dada de Zurique”.¹³

¹¹ Para mais informações, ler: SCHADE, Sigrid; KRUPP, Walburga; HOCH, Medea. On Sophie Taeuber-Arp's Artistic Career and Understanding of herself: A first reading of her letters from the 1910s. In: SCHMUTZ, Thomas *et al* (org.). **Sophie Taeuber-Arp: Today is Tomorrow**. Aarau: Aargauer Kusthaus; Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld; Zurique: Scheidegger & Spiess, 2014, p. 259-266.

¹² Entre os muitos críticos que escreveram sobre a influência de Laban sobre o trabalho de Teuber-Arp, destacam-se: Briony Fer, Sarah Burkhalter, Carolyn Lanchner e Flora Brandl.

¹³ MORRIS, Frances. Foreword. In: HOCH, Medea; KAUFMANN, Bettina. **Sophie Taeuber-Arp**. Ed. Natalia Sidlina. London: Tate publishing, 2021, p. 6. Tradução nossa. Original: “Her background as a textile designer and her training in the field of contemporary dance found a perfect match in the non-conformist milieu of the Zurich dada group.”



Figura 2:
Autoria desconhecida, **Registro de Sophie Taeuber-Arp dançando no Cabaret Voltaire**, ca. 1916/1917. *Stiftung Arp e.V.*, Berlin/Rolandswerth.

Foi no cenário cultural de Zurique que Taeuber-Arp conheceu seu marido, o também artista e membro do movimento dadaísta de Zurique, Hans Arp, em 1915. Apesar de possuírem métodos muito distintos, os dois colaboraram artisticamente em alguns momentos, como no projeto do Café Aubette, em Estrasburgo, que foi realizado em 1926, em parceria com o artista Theo Van Doesbourg.

Nesse período, Taeuber-Arp começou a se afastar das artes aplicadas e se aproximar da pintura. As motivações para a transição são uma questão curiosa na trajetória de Taeuber-Arp. Arp alega que, entre 1916 e 1918, o casal havia renegado a pintura por tudo que ela significava na história da arte:

Eu e Sophie Taeuber decidimos renunciar completamente o emprego da tinta a óleo em nossas composições. Nós queremos evitar toda lembrança do quadro que nos pareça característica de um mundo pretensioso e presunçoso.¹⁴

¹⁴ ARP, Jean *apud* CHEVRIER, Jean-François. L'action restreinte selon Sophie Taeuber. In: FONDATION ARP. **Sophie Taeuber-Arp: Rythmes plastiques, réalités architecturales**. Clamart: Fondation Arp, 2007, p. 19-29. Tradução nossa. Original: "Sophie Taeuber et moi avions décidé de renoncer complètement à employer la couleur à l'huile dans nos compositions. Nous voulions éviter tout rappel du tableau qui nous semblait être la caractéristique d'un monde prétentieux et suffisant."

Contudo, a oportunidade de fazer o projeto do Café Aubette, seguida da mudança para Meudon, na França, em 1929, e a aproximação com outros artistas são alguns fatores que levaram Taeuber-Arp a voltar a se dedicar à pintura. Angelika Affentranger-Kirchrath, editora do livro *Sophie Taeuber-Arp: Equilibre*, considera que o comissionamento para remodelar o Aubette foi o desafio que a fez “encontrar um caminho para transacionar artisticamente dos objetos no espaço para as pinturas na parede”.¹⁵

Grupos de artistas

É inegável também que a aproximação de Taeuber-Arp a outros artistas, associada à participação nos grupos *Cercle et Carré* e *Abstraction-Création*, entre 1930 e 1936, foram eventos importantes para sua dedicação à pintura nos anos que estavam por vir. Essa participação se deu exatamente durante o período em que a pintura do acervo do MAC USP foi realizada e pode nos dar uma ideia de quais discussões a cercavam.

Cercle et Carré foi o primeiro grupo, fundado em 1929 pelo artista e crítico belga, Michel Seuphor, ao lado dos artistas Joaquín Torres-García e Pierre Daura. Entre os participantes, destacam-se Le Corbusier, Georges Vantongerloo, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Jean Gorin, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, entre outros. Lynn Boland, ao escrever sobre o grupo, afirma:

Seuphor e Torres-García fundaram e, de certa forma, direcionavam o grupo, mas nenhum deles buscou ditar um programa muito específico ou criar um manifesto (algo comum nos grupos de artistas), em vez disso, buscavam um tipo de coalizão de artistas associados a diferentes movimentos e estilos. A missão era ampla: apoiar “estrutura e construção” em oposição ao surrealismo.¹⁶

O apoio à estrutura e construção evidencia as razões para a participação de Taeuber-Arp no grupo. Seu trabalho ia na contramão do surrealismo e tinha como pilares principais a estruturação e a construção de composições abstratas, razão pela qual é vista como uma pioneira da arte concreta. O grupo durou pouco mais de um ano, período no qual conseguiu realizar uma grande exposição com trabalhos de seus

¹⁵ KIRCHRATH, Angelika Affentranger. Editor's Foreword. In: KRUPP, Walburga. *Sophie Teuber-Arp: Equilibre*. Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2020, p. 4

¹⁶ BOLAND, Lynn. Inscribing a circle. In: CERCLE et Carré and the International Spirit of Abstract Art. Cat. exp. Athens (Georgia): Georgia Museum of Art, University of Georgia, 2013, p. 17. Tradução nossa. Original: “Seuphor and Torres-García founded and largely led the group, but neither sought to dictate too specific a program or issue a manifesto (a common move), seeking instead a kind of coalition of artists associated with different movements and styles. The mission was broad: to support “structure and construction” in opposition to Surrealism”.

membros. Infelizmente, a participação de Taeuber-Arp e de outras mulheres no grupo é pouco mencionada por Seuphor e completamente apagada por Torres-García.¹⁷

No final de 1930, após discordâncias entre os fundadores, Vantongerloo pegou a lista de membros e assinantes do grupo e fundou o *Abstraction-Création*, ao lado de Theo Van Doesburg, Auguste Herbin e Etienne Beothy. O segundo grupo durou mais tempo, se dissolvendo apenas em 1936. Assim como *Cercle et Carré*, o *Abstraction-Création* era uma filiação entre artistas com poéticas muito diversas, porém este estabeleceu um objetivo mais claro: a organização de exposições de arte exclusivamente não figurativa. Inclusive, Taeuber-Arp deixou o grupo em 1934, “em protesto a sua severa recusa à figuração”.¹⁸ Apesar de aparecer muito pontualmente em sua produção, ela nunca se declarou contrária à figuração. A participação dela nos grupos e principalmente a sua saída, revelam muito sobre o tipo de arte não figurativa que ela estava desenvolvendo, que apesar de estar em diálogo com as discussões da época não se apegava a nenhum dogma – mérito que Fer atribui à comicidade da produção de Taeuber-Arp.¹⁹

Por fim, Taeuber-Arp foi editora da Revista *Plastique*. Com sua primeira edição publicada em 1937, *Plastique* se estabeleceu como um fórum internacional, focado em melhorar a comunicação entre artistas envolvidos com arte abstrata e concreta. O artista George LK Morris destacou a importância da escolha de artistas para atuarem como editores da publicação uma vez que estes conseguiam olhar para a “tradição abstrata” de dentro, ao contrário de críticos buscando um assunto ou anedota.²⁰

Todas essas atuações em grupos de artistas não figurativos e publicações sobre arte abstrata mostram o engajamento de Taeuber-Arp com as discussões em torno desse tipo de produção artística. Ainda assim, o método desenvolvido pela artista tem influências muito específicas de experimentações realizadas ao longo de sua carreira. Estas podem ser vistas na obra do acervo do MAC USP, uma vez dada a atenção que ela merece.

Triângulos opostos pelo vértice

Triângulos opostos pelo vértice, retângulo, quadrados e barras é uma pintura do início da década de 1930, período inicial de experimentação da artista com óleo sobre tela. Krupp considera 1931 um

¹⁷ Para mais informações, ler: FAXEDAS, M. Lluïsa. Women Artists of Cercle et Carré: Abstraction, Gender and Modernity. *Woman's Art Journal*, v. 36, n. 1, spring-summer 2015, p. 37-46. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26430741>. Acesso em: 14 set. 2025.

¹⁸ FER, *op. cit.*, p. 171.

¹⁹ *Ibid.*, p. 171.

²⁰ MORRIS, G. *apud* STEINKAMP, Maïke. In the Modernism Network: Sophie Taeuber-Arp's involvement in the magazine *Plastique*. In: SCHMUTZ, *op. cit.*, p. 233.

importante ano para o desenvolvimento artístico de Sophie Taeuber-Arp. Para basear seu argumento, a autora destaca a antologia de 1934, intitulada H. Erni, H. Schiess, K. Seligmann, S. H. Taeuber-Arp, G. Vulliamy, que, por contar com reproduções de obras escolhidas pelos próprios artistas, é considerada como uma apresentação do desenvolvimento artístico de Taeuber-Arp determinado por ela mesma. E, dos treze trabalhos que Taeuber-Arp escolheu reproduzir na antologia, seis eram de 1931.²¹

Durante a transição para o óleo, as características mais distintas de seu trabalho nas artes aplicadas não foram abandonadas, como, por exemplo, o apreço pela precisão no planejamento e na execução. A pesquisadora Anne Wilker destaca a importância das anotações detalhadas da artista sobre as composições que seriam executadas por outros.²² Afinal, no período em que ela foi professora, muitos alunos e técnicos realizaram os projetos de design concebidos por ela.

Essa precisão é evidente na obra do MAC USP. Os triângulos opostos pelo vértice ocupam o centro da tela, criando com suas hipotenusas uma divisão diagonal que se projeta por toda a composição e é destacada por uma única barra branca inclinada, que respeita o ângulo da diagonal. Outras barras brancas compõem o quadro, todas na vertical e organizadas de forma a criar um ritmo visual. Por fim, são elementos da pintura também os quadrados amarelo e azul e o retângulo vermelho. As cores primárias se destacam no fundo escuro. Ao observador apressado, a composição pode parecer aleatória, mas o ritmo alcançado por Taeuber-Arp com as formas é fruto de um planejamento preciso.

Vale destacar que a descrição da pintura realizada no parágrafo anterior nada mais é do que a observação dos elementos listados no título da obra, pois os títulos descritivos são característicos de seus trabalhos da época. Nas palavras da pesquisadora Walburga Krupp: “Nos anos 1930, Sophie Taeuber-Arp era tão abstrata ou concreta com seus títulos quanto ela já vinha sendo no começo de sua produção artística. Os títulos (...) não são títulos verdadeiramente, mas uma redução para algo que é visível”²³. Tal redução ao visível é uma pista de como podemos olhar para suas composições.

É o apreço pela precisão, pelo planejamento e a relação com as artes aplicadas que fazem com que seu trabalho seja frequentemente relacionado à arte concreta, além da participação em grupos de artistas. Inclusive, a precisão é o que o artista Marcel Duchamp destaca na produção de Taeuber-Arp, “a rejeição do culto da mão subconsciente”²⁴. Suas produções nas artes aplicadas contam com muitos

²¹ KRUPP, *op. cit.*, 2020, p. 52-54.

²² WILKER, Annie. Planning and Precision: Sophie Taeuber-Arp's working methods. In: UMLAND, KRUPP, *op. cit.*

²³ KRUPP, Walburga. Floral-linear: Figuration and Abstraction in the work of Sophie Taeuber-Arp. In: SCHMUTZ, *op. cit.*, p. 224. Tradução nossa. Original: “In the 1930s, Sophie Taeuber-Arp was as abstract or concrete with her titles as she had been already at the beginning of her artistic production. The titles (...) are not title in an actual sense, but a reduction to something that's visible (...)”.

²⁴ DUCHAMP, Marcel *apud* BEYERLE, Rahel. Sophie Taeuber-Arp: The Line in focus. A linear Quartet in a theoretical context. In: SCHMUTZ, *op. cit.*, p. 251-252.

estudos preparatórios que evidenciam as escolhas conscientes que a artista estava fazendo. Apesar de não termos conhecimento de estudos da mesma espécie para a pintura Triângulos opostos pelo Vértice, Retângulo, Quadrados, Barras, a análise formal da obra mostra que o acaso não tem espaço nesta produção de Taeuber-Arp. O posicionamento de cada forma segue uma lógica interna determinada pela artista. Dado que distancia seu método de composição aquele de seu marido, Hans Arp, conhecido por trabalhar com o acaso em suas colagens dadas.

Os trabalhos dos anos 1930 apresentam uma variedade impressionante atingida com um número de formas extremamente restritas. A variedade atingida com apenas círculos, retângulos, linhas e quadrados e uma paleta de cores limitada deve muito à precisão e ao planejamento. Sobre as cores, Taeuber-Arp apresenta algumas ideias interessantes no texto instrucional escrito para seus alunos, de 1927:

Uma riqueza insuspeita de sensações de cores se abre diante de nós, e quando, guiados pela nossa intuição, dedicamos um certo tempo a uma cor, permitindo que ela atue sobre nós através de todos os seus tons claros e escuros, e observamos sua metamorfose quando é colocada em relação com outras cores. Isso resulta em novas associações de cores. Cores que antes não poderiam ser usadas juntas, tornam-se atraentes graças à diferenciação dos tons e das proporções.²⁵

Mesmo com a paleta de cores limitada, a artista consegue evocar sensações distintas em suas pinturas baseada nesse princípio de metamorfose. As associações de cores são fundamentais para a pesquisa da artista, sendo algo que ela destaca como fundamental para o desenvolvimento do trabalho têxtil e assim, se torna um raciocínio que leva consigo para a pintura. Ainda em um texto instrucional para alunos, dessa vez de 1922, Taeuber-Arp nos demonstra um pouco de seu processo de composição ao propor um exercício:

Se você quer praticar o trabalho de concepção, talvez tente o seguinte exercício: desenhe um quadrado e tente dividi-lo da maneira mais natural e simples, com o objetivo de usar as formas ou as linhas de divisão como ornamentação. Você não imagina as coisas bizarras e estranhas que meus alunos produzem às vezes quando lhes proponho esse problema simples. Depois, como exercício adicional, divida seu quadrado de uma maneira um pouco mais complicada e pinte as diferentes áreas definidas usando duas ou três cores primárias. Tente a mesma coisa com um círculo.

²⁵ TAEUBER-ARP, Sophie. Guide pour l'enseignement du dessin dans les métiers du textile (1927). In: FONDATION ARP, *op. cit.*, p. 106-116. Tradução nossa. Original: "Une richesse insoupçonnée de sensation des couleurs s'ouvre à nous re, et lorsque, guidés par notre intuition, nous nous occupons pendant un certain temps d'une couleur, la laissant agir sur nous au travers de l'ensemble de ses tons clairs et foncés, et observons sa métamorphose lorsqu'elle est mise en rapport avec d'autres couleurs. Il en résulte de toutes nouvelles associations de couleurs. Des couleurs, qui ne pouvaient être utilisées ensemble auparavant, deviennent attrayantes grâce à la différenciation des tons et des proportions".

Coloque ao lado de uma forma de grande tamanho, a mesma forma de pequena dimensão, e repita várias vezes essa operação, dispondo as formas lado a lado. Tente alcançar um bom ritmo, colocando, por exemplo, ao lado de uma forma grande, três pequenas formas ou formas de tamanho decrescente, e faça isso várias vezes, lado a lado. Observe que, para essas formas simples, a forma negativa é tão valiosa quanto a forma positiva. Chamamos de forma negativa o espaço intermediário entre duas formas que cria um ornamento. Você também pode começar pela linha. Tente ver quais expressões você obtém com diferentes linhas curvas ou quebradas. Tente entrelaçar essas linhas de maneira complexa. De forma geral, nos pontos principais da sua ornamentação, não use formas côncavas. Se você deseja decorar um objeto simples, por exemplo, uma pequena toalha de mesa, não coloque a ornamentação artificialmente sobre ele, mas tente, ao contrário, seguindo as recomendações feitas, realçar esse objeto a partir de seu material e de sua função; expresse seus sentimentos sobre o significado do objeto escolhido. Não é possível estabelecer regras, nem para as formas, nem para as cores.²⁶

O exercício de dividir um quadrado pode ser uma maneira interessante de olhar para *Triângulos opostos pelo Vértice*, *Retângulo*, *Quadrados*, *Barras*, afinal, linhas imaginárias unem as extremidades das barras, quadrados e triângulos nesta pintura, criando divisões na tela. A perspectiva de Jean François Chevrier sobre as formas geométricas na obra de Taeuber-Arp parece corroborar com essa ideia. Segundo ele:

[...] as figuras géométriques sempre estiveram revestidas, ao menos depois da antiguidade grega, de valores ideais associados à abstração linear e à medida das proporções. Elas esquematizam os espaços, elas indicam as direções; suas combinações definem as interações.²⁷

²⁶ *Idem*. Remarques sur l'enseignement de la conception du dessin ornamental (1922). In: FONDATION ARP, *op. cit.*, p. 103-106. Tradução nossa. Original: "Si vous voulez vous exercer au travail de conception, faites peut-être l'essai suivant: dessinez un carré et tentez de le diviser de la manière la plus naturelle et simple, dans le but d'utiliser les formes ou les lignes de partage comme ornementation. Vous ne soupçonnez pas les choses bizarres et étranges que mes élèves produisent parfois lorsque je leur pose ce problème simple. Puis en exercice supplémentaire, divisez votre carré d'une manière un peu plus compliquée et peignez les différentes zones définies au moyen de deux ou trois couleurs primaires. Tentez la même chose avec un cercle. Placez à côté d'une forme de grande taille, la même forme de toute petite dimension, et répétez plusieurs fois cette opération en disposant les formes côte à côte. Tentez de parvenir à un bon rythme, en plaçant par exemple, à côté d'une forme de grande taille, trois petites formes ou des formes de taille décroissante, et cela plusieurs fois, côte à côte. Veuillez observer que pour ces formes simples, la forme négative est aussi valable que la forme positive. Nous désignons par forme négative, l'espace intermédiaire entre deux formes créant un ornement. Vous pouvez également commencer par la ligne. Essayez de voir quelles expressions on obtient avec différentes lignes courbes ou brisées. Essayez d'entrelacer ces lignes de manière complexe. De manière générale, aux points principaux de votre ornementation, n'utilisez aucune forme concave. Si vous souhaitez décorer un objet simple, par exemple une petite nappe, n'y fixez pas de manière artificielle un décor, mais essayez, au contraire, en vous conformant aux recommandations faites, de rehausser cet objet à partir de son matériau et de sa fonction; exprimez vos sentiments sur le sens de l'objet choisi. Il n'est pas possible d'établir des règles, ni pour les formes, ni pour les couleurs."

²⁷ CHEVRIER, *op. cit.*, p. 19-29. Tradução nossa. Original: "(...) les figures géométriques ont toujours été investies, au moins depuis l'antiquité grecque, de valeurs idéales associées à l'abstraction linéaire et à la mesure des proportions. Elles schématisent des «espaces», elles indiquent des directions; leurs combinaisons définissent des interactions".

A Figura 3, realizada por nós a partir da pintura de Taeuber-Arp, mostra um *grid* imaginário no qual a composição pode ser dividida e também aponta para a idéia de que a composição de *Triângulos opostos pelo Vértice, Retângulo, Quadrados, Barras* pode ter origem num esquema de divisão do plano, como aquele que a artista costumava sugerir aos seus alunos [Figura 3]. É interessante também que na citação Taeuber-Arp apresente essas divisões como forma de “ornamentação”. No mesmo texto a artista discute a finalidade das artes decorativas, especialmente no contexto social em que se encontra, e descreve o desejo pela ornamentação – ou, em suas palavras, por embelezar – como uma propensão primeira e profunda, que acompanha os seres humanos desde seus princípios.

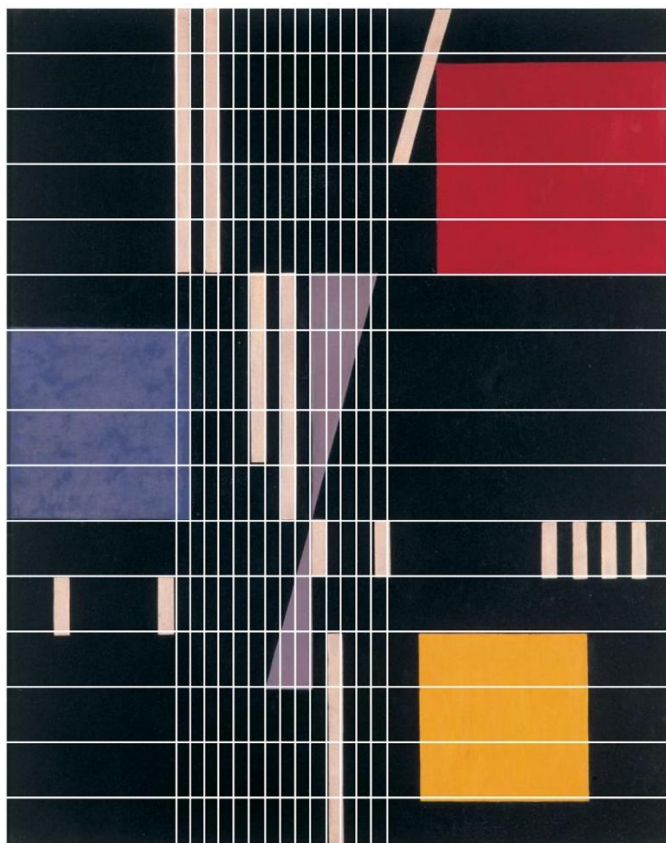


Figura 3:
Larissa Martins, **Grid imaginário realizado pela autora a partir da Figura 1.**

Ao observar os trabalhos da década de 1930 em conjunto, percebe-se que Taeuber-Arp rearranja formas sistematicamente, investigando os efeitos que pequenas mudanças geram em uma composição – de que maneira ornamentam a tela. Utilizando a ideia que a artista propõe no exercício para seus alunos, pode-se dizer também que ela divide a tela de maneiras diversas. Em *Triângulos Opostos pelo Vértice, Retângulo, Quadrados, Barras* há vários exemplos disso.

O triângulo oposto pelo vértice, por exemplo, aparece em outras duas composições, *Dois Triângulos* [Figura 4], de 1931, e *Equilibrium* [Figura 5], de 1932. Ela os inverte de posição, muda suas cores, associa a elementos diferentes, por vezes os encosta no limite da tela, por vezes não.

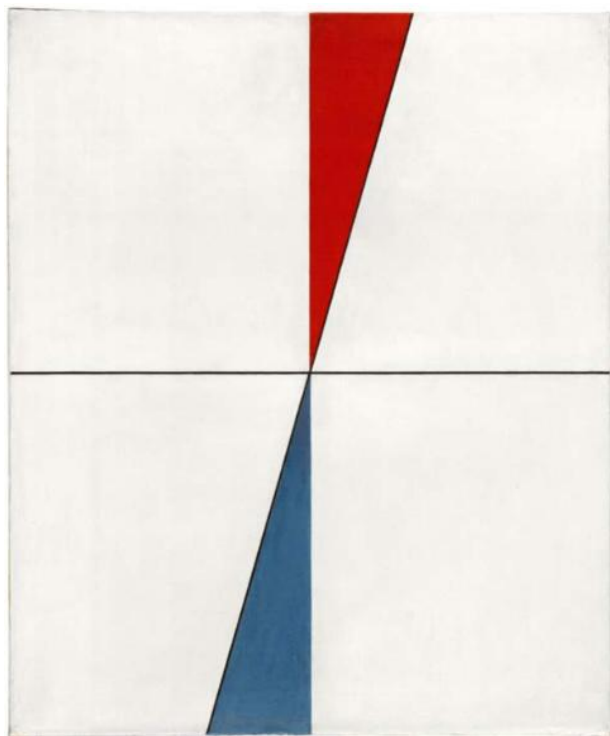


Figura 4:
Sophie Taeuber-Arp, *Dois Triângulos*, 1931.
Óleo sobre tela, 64.8 x 54 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Foto: Philadelphia Museum of Art.

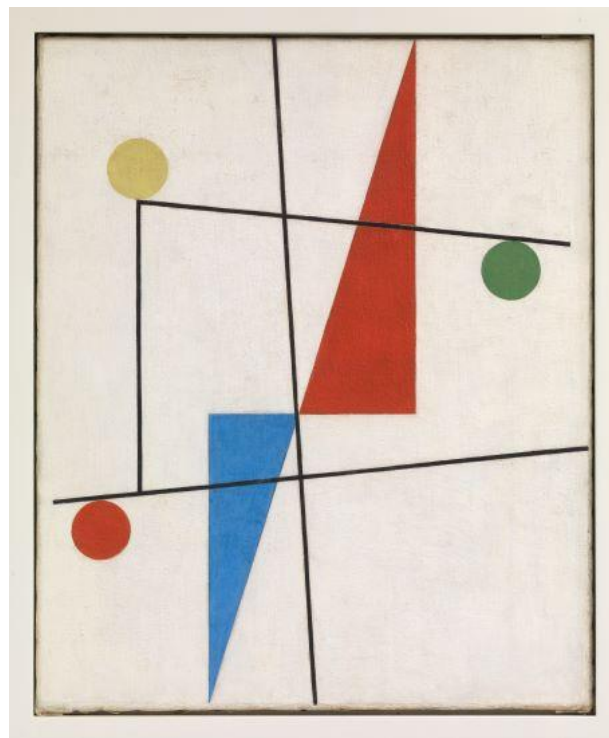


Figura 5:
Sophie Taeuber-Arp, *Equilibrium*, 1932. Óleo sobre tela, 45.8 x 37.8 cm, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek. Foto: Poul Buchard/Brøndum & Co.

Os efeitos alcançados a partir das figuras semelhantes são completamente distintos e a proximidade das datas de produção apontam para uma exploração contínua. A diagonal das composições com certeza é um tema de interesse para a artista na época, e aparece também na pintura *Composition (deux disques coupés par un ligne)*, de 1931 [Figura 6]. Interessante notar, contudo, que a divisão diagonal ocorre sem os triângulos nesta, o que indica a importância da diagonal nas produções de 1931 e 1932, e, dessa forma, do espaço negativo da composição, que ela mesma cita na proposta de exercício. Nesse período, Taeuber-Arp experimentou diferentes maneiras de compor a tela em torno da mesma divisória imaginária.

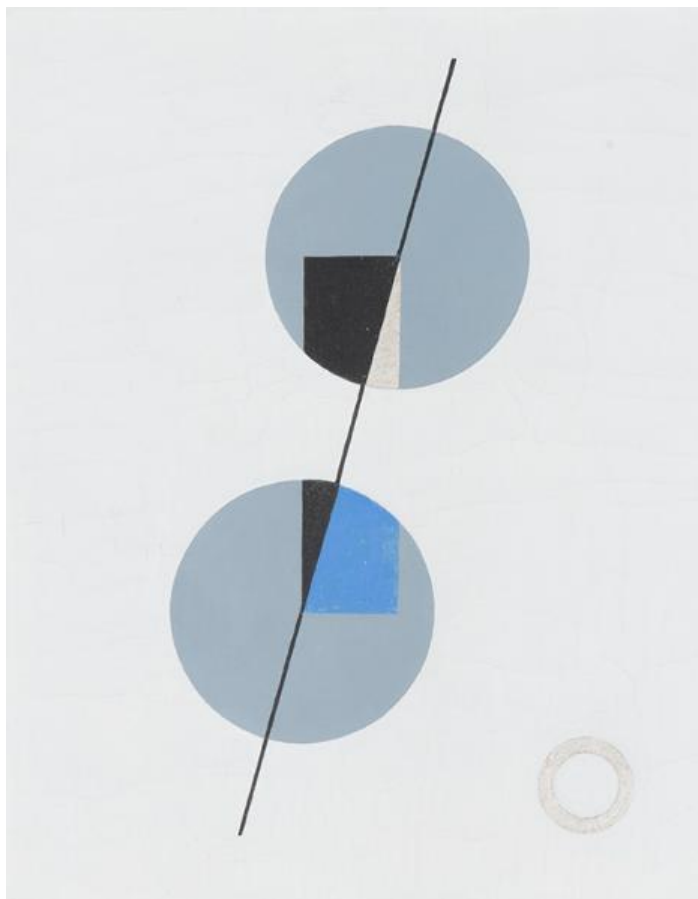


Figura 6:
Sophie Taeuber-Arp, *Composition (deux disques coupés par un ligne)*, 1931.
Óleo sobre tela, 32 x 25,5 cm, Aargauer
Kunsthau, Aarau. Foto: Brigitt Lattmann.

Além dos triângulos opostos pelo vértice, na obra do acervo do MAC USP há o quadrado amarelo, que também é um elemento recorrente nas produções dessa fase. Em *Broken Cross Between Diagonals* [Figura 7], de 1932, ela muda a posição do quadrado. Em *Composition with Rectangles, Squares, and Square Formed by Circles* [Figura 8], de 1933, amplia seu tamanho, distorcendo-o e transformando-o em um retângulo. Esses processos envolvem um exercício no qual a artista desafia a estabilidade da obra, testando os limites e o equilíbrio entre as formas geométricas.

As repetições refletem o processo de experimentação implícito em sua produção, dado evidenciado ao observar as obras lado a lado. Taeuber-Arp se mostra interessada nos efeitos que pequenas mudanças na composição podem gerar. Beyerle descreve a atitude da artista como “preocupada com detalhe, descoberta e ambiciosamente buscando o novo”.²⁸

Wilker, corrobora essa ideia ao descrever o processo de produção da artista e as variações de seu trabalho.²⁹ A autora destaca um método desenvolvido em sua produção posterior – desenhos da década

²⁸ BEYERLE, *op. cit.*, p. 254. Tradução nossa. Original: “The artist’s attitude, concerned with detail, discovering and ambitiously searching for the new (...)”.

²⁹ WILKER, *op. cit.*, p. 298-303.

de 1940 –, que consistia em elaborar padrões e os contornar em um papel intermediário, criando assim uma espécie de estêncil que poderia ser utilizado posteriormente para transferir as figuras para outras composições, facilitando a criação de sucessivas reformulações de uma composição. Esse método foi aplicado especificamente em trabalhos posteriores de Taeuber-Arp, baseados em composições de linhas, mas a ideia de rearranjo e revisitação de padrões está presente em sua produção desde suas primeiras experiências com as artes têxteis. A criação de padrões a partir de formas geométricas e a repetição destes são alguns dos fatores que criam aproximações entre a artista e a arte concreta, mesmo que ela nunca tenha se declarado dessa forma.

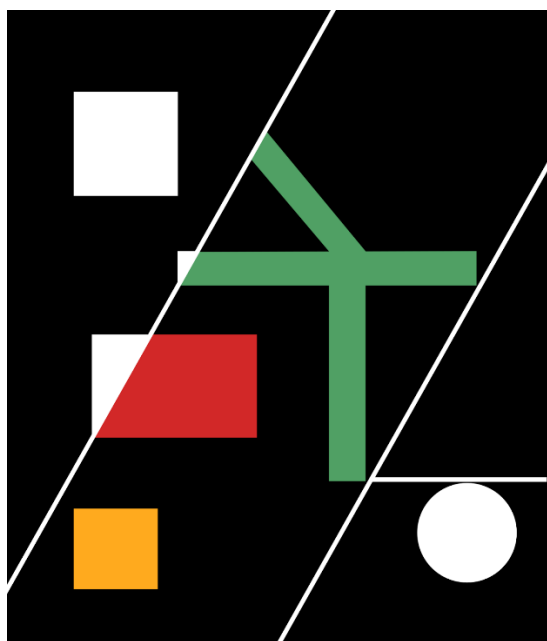


Figura 7:
Sophie Taeuber-Arp. *Broken Cross between Diagonals*, 1932. Guache sobre papel, 29.5 × 25.5 cm, Coleção privada, Basel. .

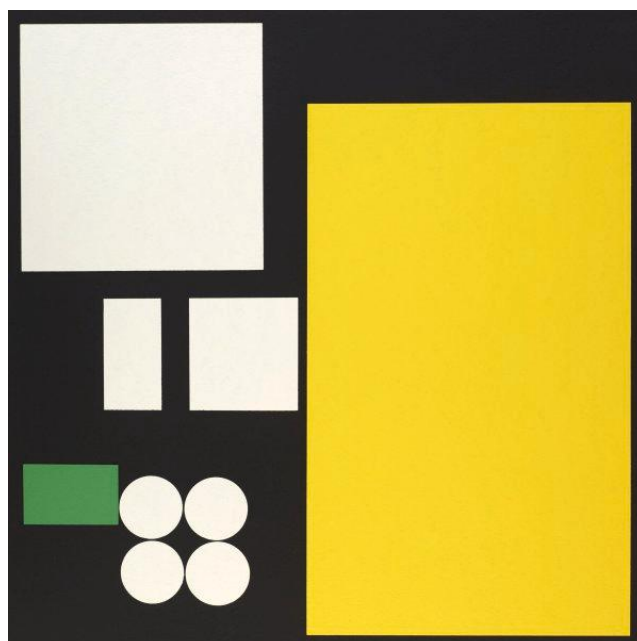


Figura 8:
Sophie Taeuber-Arp. *Composition with Rectangles, Squares, and Square Formed by Circles*, 1933. Guache e lápis sobre papel, 32 × 32 cm, Coleção privada, Suíça.

Laban

Como dito anteriormente, Taeuber-Arp frequentou o *Cabaret Voltaire* e a escola de dança de Laban simultaneamente, na década de 1910, sendo influenciada pelos dois ambientes. Muitos textos destacam o envolvimento com a dança como algo que marcou a produção posterior da artista, especialmente na pintura. Carolyn Lanchner, no catálogo da exposição monográfica sobre a artista, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1981, aponta que essa influência é sentida mais fortemente

justamente nos trabalhos dos anos 1930.³⁰ Além disso, a pesquisadora lembra uma descrição da historiadora de arte Ludmila Vachtova sobre a experiência de Taeuber-Arp como aluna de Laban: “[Ela] aprendeu dança com Laban não como uma chance de improvisação, mas como um jogo criativo com regras variáveis que se desdobram no tempo e espaço como uma única escultura móvel e efêmera”.³¹

Vachtova se refere ao interesse de Laban em analisar e transpor cada movimento, transformando-o em um símbolo. Em 1928, ele publicou a versão finalizada de sua *Kinetografia*,³² que é justamente uma fórmula para passar o movimento para o papel. A publicação foi resultado de anos de pesquisa. Assim, nos anos em que Taeuber-Arp estudou dança em sua escola, teve contato com essas ideias.

O componente mais elementar da Labanotação é uma pauta vertical que é lida de baixo para cima na página. Uma linha central divide o lado direito do corpo do lado esquerdo. Colunas diferentes nesta pauta representam diferentes áreas do corpo (...) Diversos símbolos podem ser inseridos nessas colunas para indicar que é necessário o movimento de alguma dessas partes do corpo. O formato dos símbolos determina a direção do movimento. Um símbolo em forma de “chaminé” representa um movimento para frente, enquanto sua forma invertida indica um movimento para trás. Um triângulo apontando para a direita significa movimento para ou em direção ao lado direito do corpo, e vice-versa. Um retângulo com um dos lados inclinados indica um deslocamento diagonal, seja para frente ou para trás no espaço. Um retângulo regular representa movimento no lugar. (...) Por fim, diferentes comprimentos dessas formas indicam a duração de cada movimento. Formas mais alongadas representam gestos prolongados, enquanto formas mais curtas indicam progressões rápidas.³³

Observando *Triângulos opostos pelo vértice, retângulo, quadrados e barras* se torna evidente o porquê da associação entre a produção de Taeuber-Arp e o método de Laban. Muitos dos elementos destacados no trecho aparecem na obra do acervo do MAC USP: as colunas, a linha central – que está inclinada na

³⁰ LANCHNER, Carolyn. **Sophie Taeuber-Arp**. The Museum of Modern Art, 1981, p. 14. Disponível em: www.moma.org/calendar/exhibitions/2261. Acesso em: 8 jan. 2025.

³¹ *Ibid.*, p. 11. Tradução nossa. Original: “[She] learned dance with Laban not as chance improvisation but as a creative game with variable rules that unfolds in time and space as a unique, moving, ephemeral sculpture”.

³² *Kinetografia* e Labanotação aparecem no texto em momentos diferentes, mas se referem à mesma coisa: o método desenvolvido por Laban para transcrever suas coreografias.

³³ BRANDL, Flora L. On a Curious Chance Resemblance: Rudolf von Laban’s Kinetography and the Geometric Abstractions of Sophie Taeuber-Arp. *Arts*, v. 9, n. 15, 2020. Disponível em: <https://www.mdpi.com/2076-0752/9/1/15#fn001-arts-09-00015>. Acesso em: 8 mar. 2025. Tradução nossa. Original: “The most elementary component of Labanotation is a vertical staff which is read from the bottom to the top of the page. A central line divides the right side of the body from the left side. Different columns in this staff stand for different areas of the body (...) Various symbols can be inserted into these columns to indicate that movement of any of these body parts is required. The shape of the symbols determines the direction of their movement. A ‘chimney’ shape stands for forward-movement, its reverse indicates backward-movement. A triangle pointing to the right means movement in or towards the right side of the body, and vice versa. A rectangle with one slanted side signifies diagonal displacement, either forward or backward in space. A regular rectangle stands for movement in place (...) Finally, different lengths of these shapes indicate the duration of each movement. More elongated shapes stand for prolonged gestures, while shorter shapes indicate fast progressions”.

diagonal mas não deixa de ser uma linha central –, as formas geométricas como símbolos e os diferentes comprimentos das formas. Assim, pode-se explorar a possibilidade de que a pintura do acervo do MAC USP seja a transposição de uma coreografia.

Laban se baseia na abstração do movimento em formas simples e repetidas, que se organizam em colunas. A semelhança entre o que é descrito na citação de Brandl e as formas que Taeuber-Arp explorou ao longo de sua trajetória é inegável. Sarah Burkhalter destaca o exercício de decomposição dos movimentos, proposto por Laban, ao analisar o diálogo entre a pintura e a dança no trabalho de Taeuber-Arp. Segundo ela:

A psicofisiologia e, especialmente, as conclusões em termos de sensações motoras inspiraram os dançarinos a literalmente ‘trabalhar’ seus movimentos: isto é, dissecar o fluxo e desenvolvimento, qualidade e orientação em partes individuais. Laban identificava essas análises como kinesfera e dinamosfera. Os performers dadaístas, dos quais quase todas as mulheres frequentavam as aulas de Laban em Zurique no semestre de inverno, negligenciavam essas estruturação e tarefa prescritiva em favor do efeito no observador: tudo que importava era a decomposição, o caos produtivo de gestos e palavras formados pelo senso de abertura e transgressão.³⁴

O trecho deixa claro que existiam diferenças entre o que Laban estava propondo e o que os dadaístas estavam fazendo, mas a participação de artistas como Taeuber-Arp em ambos os espaços criou um intercâmbio de ideias que associa os dois movimentos intrinsecamente.

O caos calculado que é descrito na dança das artistas dadaístas que estudaram com Laban aparece visualmente em *Triângulos Opostos pelo Vértice, Retângulo, Quadrados, Barras*. A artista recorre à precisão da geometria para criar uma composição que está calcada em um equilíbrio assimétrico. Na mesma medida em que é muito regrada – porque existe uma lógica por trás de suas escolhas, ela não está trabalhando com acaso –, parece se mover enquanto não a olhamos, de forma semelhante à descrição das artistas sobre as cores: quando dedicamos um certo tempo à composição, permitindo que ela atue sobre nós, observamos sua metamorfose.

³⁴ BURKHALTER, Sarah. Kachinas and Kinesthesia: Dance in the art of Sophie Taeuber-Arp. In: SCHMUTZ, *op. cit.*, 227. Tradução nossa. Original: “The psychophysiology and especially the conclusions in terms of motoric sensations inspired the dancers to literally ‘work’ on their movements: that is, to break down the flow and development, quality, and orientation into individual parts. Laban identified these analyses as ‘kinesphere’ and ‘dynamosphere’. The Dada performance artists, of whom nearly all of the women had attended Laban’s course in Zurich in the winter semester, neglected this structuring and prescriptive task in favor of the effect on the audience: all that mattered was the decomposition, the productive chaos of gestures and words shaped by a sense of openness and border crossing.”

Nas palavras de Martin d'Orgeval, "A instabilidade da composição dá a impressão de um movimento desordenado. Por esse simples detalhe, a artista define as leis da tela e apaga toda ambiguidade espacial".³⁵ A ambiguidade espacial é apagada na medida em que a artista determina o ritmo da composição.

Briony Fer destaca a importância da ideia de ritmo na produção de Taeuber-Arp desse momento, colocando que "as formas se relacionam umas com as outras como corpos ou coisas em movimento fariam".³⁶ Lanchner, por sua vez, atribui ao estudo da dança a habilidade de Taeuber-Arp de "criar uma arte em que a dominância da harmonia ordenada e rítmica não é perturbada pela anarquia das formas".³⁷ A artista encontra um equilíbrio fundamental entre caos e ordem, subjetividade e precisão. Ela desenvolve na pintura o que havia treinado na escola de dança Laban, "quem havia descrito o ritmo da vida buscando pelo equilíbrio através de um ajuste mútuo de estados de tensão, uma peça mutante".³⁸

Os exercícios propostos por Taeuber-Arp aos estudantes no período em que lecionou no departamento de artes têxteis da Escola de Artes e Ofícios de Zurique, apontam para a importância de atentarem para a questão do ritmo da composição. Evidentemente era uma preocupação importante para a artista em sua produção, que a acompanharia até o fim de sua carreira, quando se dedicou à produção de relevos. Fer os analisa: "Eles literalmente estendem para outra dimensão o campo de força de impulso e equilíbrio e os ritmos visuais das pinturas feitas anteriormente nos anos 1930".³⁹ Assim, apesar de uma experiência que ocorreu no começo de sua carreira e a qual Taeuber-Arp não deu continuidade, a dança e sua influência no pensamento da artista aparecem em toda sua trajetória.

Artes Aplicadas

Outra experiência fundamental para a análise da produção de Taeuber-Arp nos anos 1930 vem das artes aplicadas. Uma das grandes dificuldades que permeia toda sua obra e vem sendo discutida na bibliografia mais recente sobre a artista é a questão da catalogação de suas produções. O trabalho de

³⁵ D'ORGEVAL, Martin. Sophie Taeuber-Arp. In: LEMOINE, Serge. **Art Concret**. Mouans-Sartoux: Espace de l'Art Concret, 2000. p. 104. Tradução nossa. Original: "L'espace y est plat. Le chevauchement des lignes et des cercles semble impossible alors que l'instabilité de la composition donne l'impression d'un mouvement désordonné. Par ce simple détail, l'artiste définit les lois du tableau et supprime toute ambiguïté spatiale".

³⁶ FER, *op. cit.*, p. 171.

³⁷ LANCHNER, *op. cit.*, p. 14. Tradução nossa. Original: "Her ability to create an art in which the rule of ordered, rhythmic harmony is undisturbed by the sometimes anarchic play of forms owes much to her study of the dance".

³⁸ FER, *op. cit.*, p. 171. Tradução nossa. Original: "Rudolf von Laban, who had described the rhythm of life striving toward equilibrium through 'a mutual adjustment of tensile states, a changing play'".

³⁹ REIFERT, Eva. Abstraction in two and three dimensions. In: UMLAND, KRUPP, *op. cit.*, p. 175. Tradução nossa. Original: "They literally extend into another dimension the force field of momentum and balance and the visual rhythms of paintings made earlier in the 1930s".

Taeuber-Arp possui uma diversidade de técnicas dificilmente reconhecida na época em que foi elaborada, especialmente na medida em que não havia hierarquia entre as técnicas exploradas, conforme analisou Claude Weil-Seigeot:

[...] a "síntese das artes" que ela coloca em prática apoia-se em um rigoroso princípio de unidade plástica, que aplica com total liberdade, mas sem diletantismo, nem hesitação ou recusa em fazer escolhas. Ela transita de um meio de expressão a outro, da escala de um esboço, um desenho, um bordado ou um guache para a de uma estampa decorativa pintada em uma parede ou em uma arquitetura. Sem criar hierarquia ou concorrência, sendo uns e outros a face alternativa de uma mesma exigência, sua concepção do papel da arte pura na transformação do cotidiano. Sophie Taeuber havia integrado perfeitamente o poder de subversão radical do que mais tarde seria chamado de design.⁴⁰

O autor destaca que, apesar da variedade de técnicas, suas produções são "a face alternativa de uma mesma exigência", nos levando a acreditar que os métodos da artista possuem uma constância que ultrapassa as barreiras técnicas. Em seu texto para o catálogo da exposição *Today Is Tomorrow*,⁴¹ a pesquisadora Walburga Krupp traz considerações sobre a relação das pinturas e da arte aplicada e aponta o uso das formas geométricas como uma consequência lógica da técnica usada para o bordado em ponto cruz, por exemplo.⁴² O bordado em ponto cruz é realizado a partir de pontos em formato de "X", todos padronizados. Arranjados lado a lado, os pontos formam figuras ou composições, que sempre podem ser destacados em colunas verticais, horizontais ou diagonais. Na mesma medida, as formas de *Triângulos opostos pelo vértice*, *retângulo*, *quadrados e barras* podem ser fragmentadas em pequenas unidades colocadas lado a lado que formam a composição, cuidadosamente arranjada pela artista. Elas se encaixam em um *grid* imaginário, como o demonstrado na Figura 3, que certamente vem da proximidade de Taeuber-Arp com o bordado. Assim, mesmo com a distância técnica entre o bordado e a pintura, o raciocínio por trás das composições é semelhante.

⁴⁰ WEIL-SEIGEOT, Claude. Découvrir ou redécouvrir Sophie Taeuber-Arp à la Fondation Arp. In: FONDATION ARP, *op. cit.*, p. 5-6. Tradução nossa. Original: "(...) la «synthèse des arts» qu'elle met en œuvre s'appuie sur un rigoureux principe d'unité plastique, qu'elle applique en toute liberté, mais sans diletantisme, ni hésitation ou refus de choisir. Elle va et vient d'un moyen d'expression à un autre, de l'échelle d'une esquisse, d'un dessin, d'une broderie ou d'une gouache à celle d'un motif décoratif peint sur un mur ou d'une architecture. Sans créer de hiérarchie, ni de concurrence, les uns et les autres étant la face alternative d'une même exigence, sa conception du rôle de l'art pur dans la transformation du quotidien. Sophie Taeuber avait parfaitement intégré le pouvoir de radicale subversion de ce que l'on appellera plus tard le design".

⁴¹ *Today is Tomorrow* foi uma exposição que ocorreu na Aargauer Kunsthaus, na Suíça, e no Kunsthalle Museum Bielefeld, na Alemanha, em 2014.

⁴² KRUPP, *op. cit.*, 2017, p. 217-225.

A pintura e as artes aplicadas são indissociáveis em Taeuber-Arp. O que além de ser interessante formalmente, é fundamental para pensar a história da arte. Krupp e Anne Umland, no texto introdutório do catálogo da exposição *Sophie Taeuber-Arp: Living Abstraction*⁴³ estabelecem que o trabalho de Taeuber-Arp “nos faz pensar sobre a história da arte moderna de maneira mais ampla e generativa ao desafiar as distinções entre belas artes e artes aplicadas, maior e menor, pintura geométrica e decoração, planejamento preciso e criatividade”.⁴⁴

É interessante pensar, por exemplo, que a primeira pintura produzida por Taeuber-Arp que se tem conhecimento é *Fresco aus dem Zürcher Dada Pantheon* [Figura 9], de 1920, que é uma variação bidimensional do objeto *Tete Dada* [Figura 10].⁴⁵ A ideia de criar composições tão próximas em superfícies tão distintas exemplifica o desafio às distinções entre belas artes e artes aplicadas.



Figura 9:

Sophie Taeuber-Arp, ***Fresco aus dem Zürcher Dada Pantheon***, 1920. Óleo sobre cartão, 27 x 34.5 cm, Museu Nacional de Arte Moderna, Centre Pompidou, Paris.
Foto: Georges Meguerditchian.

⁴³ *Sophie Taeuber-Arp: Living Abstraction* foi uma exposição realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 2021, que também passou pelo *Kunstmuseum* Basel e pelo Tate Modern, em Londres.

⁴⁴ UMLAND, Anne; KRUPP, Walburga. Sophie Taeuber-Arp: An Introduction. In: UMLAND, KRUPP, *op. cit.*, p. 21. Tradução nossa. Original: “makes us think about the history of modern art in a more open-ended and generative way, by challenging distinctions between fine art and craft, major and minor, geometric painting and decoration, precise planning and creativity”.

⁴⁵ KRUPP, *op. cit.*, 2020.



Figura 10:
Sophie Taeuber-Arp, *Tête Dada*,
1920. Óleo e tinta metálica em
madeira, 29.4 x 14 cm, Museu
Nacional de Arte Moderna,
Centre Pompidou, Paris. Foto:
Georges Meguerditchian.

Diferente da maioria dos artistas não figurativos do período, o caminho de Taeuber-Arp para a abstração não surgia da desconstrução do figurativo. Conforme aponta a ex-diretora do Tate Modern, Francis Morris:

Ao contrário de outros artistas modernistas, cujo caminho para a abstração passou pela desconstrução da forma figurativa, os experimentos de Taeuber-Arp começaram com composições não figurativas verticais e horizontais. Essas obras eram baseadas na estrutura de grade do têxtil, nas figuras estilizadas do bordado e nas cores vibrantes da cultura vernacular.⁴⁶

⁴⁶ MORRIS, *op. cit.*, p. 6. Tradução nossa. Original: "Unlike other modernist artists, whose path to abstraction lay through deconstruction of figurative form, Taeuber-Arp's experiments began with non-figurative vertical-horizontal compositions. Such works were based on the grid structure of textile, the stylised figures of embroidery and the bold colours of vernacular culture."

As “formas puras”, que os modernistas atingiam pela desconstrução da figura, no trabalho de Taeuber-Arp tem um papel diferente. Fer comenta:

As formas elementares da pintura abstrata poderiam estar repletas das ambiguidades e contingências que eram características do Dada - representadas de forma diferente, claro, mas ainda criando um trajeto radicalmente alternativo.⁴⁷

Em 1915, Taeuber-Arp traduziu pela primeira vez a estrutura do têxtil para o desenho, que ficou conhecida como sua série “Verticais-Horizontais”. Carolyn Lanchner traz uma perspectiva interessante sobre a trajetória das artes têxteis para a pintura, não considerando uma simples transferência do ofício para a arte, pois o ofício, na verdade, “se tornou uma fonte de descobrimento das relações entre cor e forma, uma fonte de possibilidade pictórica”.⁴⁸

O que não significa que o desenvolvimento da abstração de Taeuber-Arp aconteceu de forma isolada. Pelo contrário, ela estudou arte em um momento em que o impulso para abstração estava “no ar” e teve contato com muitos outros artistas que estavam na mesma trajetória. Lanchner destaca que, entre 1915 e 1920, a chance de ela ter entrado em contato com obras de Kandinsky, Robert Delaunay e Paul Klee, como muitos outros, é muito grande.⁴⁹ Assim, o desenvolvimento de seu trabalho está ligado a uma movimentação muito maior no mundo das artes. Ainda assim, a autora destaca que, no caso de Taeuber-Arp, a transição para uma arte totalmente abstrata não foi programada, pois a artista estava livre de interpretações românticas da máquina ou da natureza, já que, para ela, a abstração não era um objetivo final.

Taeuber-Arp escreve, em 1922, sobre as formas de se apropriar da natureza para suas criações:

O estudo da natureza pode ser para nós fonte de conhecimento se buscarmos entender a essência das flores e das árvores, dos animais e das pedras; também podemos nos enriquecer com as obras de arte do passado, porém, não copiando-as de forma estéril, ou até meticulosa. Pois nunca conseguiremos fazer a cópia de uma flor tão bela quanto ela é em si mesma, ou copiar uma obra de arte do passado de modo que a tornemos tão viva quanto ela é, pois não podemos nos colocar exatamente no mesmo estado de espírito de outra pessoa. O que falta a uma cópia é o essencial, é a vida, a menos que, estimulado pelo objeto, um artista

⁴⁷ FER, *op. cit.*, p. 170. Tradução nossa. Original: “(...) elementary forms of abstract painting could be rife with the ambiguities and contingencies that had been the very stuff of Dada - taking a different form, of course, but still making out a radically alternative trajectory”.

⁴⁸ LANCHNER, *op. cit.*, p. 9. Tradução nossa. Original: “But this adaptation of the warp-and-woof structure of textile to painting was more than a simple transfer of craft to art; the craft became a source of discovery of relations between colors and forms, a wellspring of pictorial possibility”.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.

autêntico tenha criado uma variante e, por sua vez, impregnado o fruto de seu trabalho com uma parte de sua vida.⁵⁰

Lanchner afirma que as formas geométricas dos trabalhos dos anos 1930, apesar de não serem nada antropomórficas, “muitas vezes parecem animadas por baterias internas próprias”.⁵¹ As baterias internas estão ligadas à ideia de vida que a artista traz na citação. O ritmo da composição produz uma pulsação, que tem relação com a ideia de impregnar a obra com uma parte de sua vida.

Posteridade e gênero

É interessante destacar que, a partir da produção de *Tête Dada*, Taeuber-Arp passou a assinar suas obras com suas iniciais – “sht” representando Sophie Henriette Taeuber, ou simplesmente “t” –, o que é uma forma de subversão da hierarquia das artes, como apontam Hoch e Kauffman – e também de independência do sobrenome do marido:

Essa prática provavelmente começou com seu manifesto pessoal dadaísta, a *Tete Dada*, que ela fez questão de intitular, assinar e datar. Essas intervenções subvertem a hierarquia tradicional entre as artes e ofícios percebidos como uma criatividade 'reprodutiva' e as 'engenhosas' belas artes. Elas também são notáveis porque o próprio ato de assinar estava sendo questionado pelos artistas da era moderna (...) A partir de 1920, Sophie Taeuber passou a ser cada vez mais vista como uma designer.⁵²

Grande parte dos trabalhos de Taeuber-Arp que fogem das categorias tradicionais das chamadas belas artes foram desconsiderados pela historiografia por muitos anos. Taeuber-Arp morreu em um

⁵⁰ TAEUBER-ARP, Sophie. Remarques sur l'enseignement de la conception du dessin ornemental (1922). In: FONDATION ARP, *op. cit.*, p. 103-106. Tradução nossa. Original: “L'étude de la nature peut être pour nous source de connaissances si nous cherchons à saisir l'essence des fleurs et des arbres, des animaux et des pierres; nous pouvons également nous enrichir à partir des œuvres d'art du passé, non pas toutefois en les copiant de manière stérile, voire méticuleuse. Car nous ne réussirons jamais à rendre la copie d'une fleur aussi belle qu'elle est en elle-même, ou à copier une œuvre d'art du passé de manière à la rendre aussi vivante qu'elle est, car nous ne pouvons pas nous mettre exactement au diapason d'une autre personne. Ce qui manque à une copie, c'est l'essentiel, c'est la vie, à moins que, stimulé par l'objet, un artiste authentique en ait créé une variante et ait, à son tour, imprégné le fruit de son travail d'une partie de sa vie”.

⁵¹ LANCHNER, *op. cit.*, p. 14.

⁵² HOCH, Medea; KAUFMANN, Bettina. Sophie Taeuber-Arp: Direct Abstractions. In: HOCH, KAUFMANN, *op. cit.*, p. 18. Tradução nossa. Original: “Some pieces from 1920 to 1924 feature the artist's signature - the initials 'sht' for Sophie Henriette Taeuber, or, even more subtly, just the initial 't' is introduced in distinctive typography into the composition of cross-stitched cushion panels, a lace border and an oval knotted carpet (pp. 19, 57). This practice probably began with her personal dada manifesto, the Dada Head (p. 1), which she made a point of titling, signing and dating. These interventions subvert the traditional hierarchy between the arts and crafts perceived as a 'reproductive' creativity, and the 'ingenious fine' arts. They are also remarkable because the very act of signing was being questioned by artists at modern age.” Authorship is associated with names. Authorship does not only have connotations of innovation and authenticity, but also authority,' writes Silke Wenk. From 1920 onwards, Sophie Taeuber was thus increasingly seen as a designer”.

acidente doméstico, em 1943, e surgiram muitas questões posteriores acerca da catalogação de sua obra e dos significados atribuídos a ela. Retrospectivas do trabalho de Taeuber-Arp descontextualizaram ou mesmo excluíram completamente as produções em arte aplicada, como a exposição monográfica realizada no *Kunstmuseum Basel*, em 1954, com a colaboração de Hans Arp, que não contou com nenhuma obra de arte aplicada. Já a pequena mostra realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em 1981, apresentou essa produção de forma descontextualizada. Além disso, até recentemente, poucas pesquisas olharam para esse conjunto de obras que é tão significativo para a carreira e para a compreensão dos trabalhos em pintura e escultura da artista.

Enquanto os trabalhos inovadores do período em que Sophie Taeuber-Arp viveu em Zurique só começaram a ser expostos depois de sua morte, suas artes aplicadas desapareceram de vista. Obras de arte aplicada mal apareceram no *catalogue raisonné* publicado posteriormente por encomenda de seu marido Jean (Hans) Arp, em 1948. Este ilustra um único projeto têxtil, a *Composição do Aubette*, de 1928, que não é, de fato, um exemplo de arte aplicada, mas um 'bordado enquadrado'. Não há sinal das marionetes produzidas por ela e as cabeças de madeira estão listadas como 'esculturas'. Da mesma forma, seus projetos arquitetônicos e de design de interiores em Paris, Estrasburgo e Berlim foram totalmente omitidos na versão final de sua biografia. Entretanto, comparações com *catalogues raisonnés* contemporâneos mostram que era comum que toda a produção dos artistas homens fosse apresentada, sem ignorar nenhuma produção interdisciplinar.⁵³

Conforme narra Medea Hoch no trecho acima, a partir do momento em que Taeuber-Arp morre e seu marido, Hans Arp, se torna responsável por seu espólio, a catalogação se torna uma grande questão. Arp se dedicou, ao lado do também artista Hugo Weber e da irmã de Sophie Taeuber-Arp, Erika Schlegel, à produção do *catalogue raisonné* da artista.⁵⁴ Publicado em 1948, o catálogo, para muitos pesquisadores da obra de Taeuber-Arp, apresenta lacunas, alterações nos títulos e nas datas e, em geral, o critério de seleção das obras não é claro. Os registros dependiam do conhecimento de Arp sobre as obras e a divisão dos trabalhos em grupo foi feita a partir das análises de Weber, que atribuiu títulos a algumas obras que originalmente não foram nomeadas pela artista. Outra questão importante é que Taeuber-Arp

⁵³ *Ibid.*, p. 26. Tradução nossa. Original: "While Sophie Taeuber-Arp's Innovative works of art from her Zurich period only started to be exhibited after her death, her applied art faded from view. Applied pieces barely made an appearance in the posthumously published catalogue raisonné of her work commissioned by her husband Jean (Hans) Arp in 1948. This illustrates a single textile project, the Aubette Composition from 1928, which is not, in fact, a craft piece but rather a 'framed embroidery' (p. 23). There is no trace of her marionettes whatsoever, while her turned-wood heads are listed as 'sculptures'. In the same vein her architectural and interior design projects in Paris, Strasbourg and Berlin were omitted altogether in the final version of her biography. Yet comparison with contemporary catalogues raisonnés reveals that it was quite customary for a male artist's entire oeuvre to be presented, leaving no aspects of an interdisciplinary nature ignored".

⁵⁴ *Catalogue raisonné* é um tipo de publicação que reúne todas as produções de um artista.

raramente datava suas obras, o que tornou possível uma reconsideração póstuma do período de produção pelos organizadores do catálogo.

Erika Schlegel, responsável pela identificação dos trabalhos de arte aplicada no catálogo, teve dificuldade de localizar os compradores dessas obras e, por isso, preferiu excluir a maioria:

Erika Schlegel, irmã de Taeuber-Arp, foi a responsável pela inclusão de um número relativamente pequeno de obras de arte aplicada no catálogo. Os compradores originais dessas obras, na maioria dos casos, já não podiam ser localizados; ela argumentou que isso impediria uma apresentação adequada dessas obras e que, portanto, elas deveriam ser excluídas. No final, um consenso foi alcançado, e treze objetos foram listados na categoria "*œuvres appliquées*", incluindo bolsas de miçangas, trabalhos em tecidos e bordados. Quatro outros bordados, relacionados às estampas das obras em papel, foram incluídos neste último grupo.⁵⁵

Além disso, na perspectiva de Margit Staber, a omissão de grande parte dos trabalhos de artes aplicadas de Taeuber-Arp é primeiramente fruto da preocupação de Hans Arp de que os feitos artísticos de Taeuber-Arp fossem desvalorizados com a inclusão de trabalhos que pudessem "rebaixá-la" ao nível de artes e ofícios.⁵⁶

Hoje, suas atividades polímatas são uma das coisas que a fazem parecer excepcionalmente contemporânea. No entanto, grande parte de seu trabalho foi historicamente considerado 'menor' ou se mostrou efêmero (...) O *catalogue raisonné* póstumo publicado por seu marido em 1948, após a morte acidental de Taeuber-Arp em 1943, foi uma tentativa bem-intencionada de consolidar sua reputação como pintora-escultora abstrata, mas, no processo, obscureceu a versatilidade vibrante e interdisciplinar que está no coração do trabalho singular da vida dela.⁵⁷

Krupp também acusa que a interdisciplinaridade da produção da artista se perdeu na estrutura de seu *catalogue raisonné*. Os organizadores se basearam em aspectos formais e genéricos e ordenaram os

⁵⁵ KRUPP, *op. cit.*, 2020, p. 8. Tradução nossa. Original: "Erika Schlegel, Taeuber-Arp's sister, was ultimately responsible for the inclusion of relatively few works of applied art in the catalog. The original buyers of these works could in most cases no longer be located; she argued that this would prevent their adequate presentation, and that they should therefore be excluded. In the end a compromise was reached, and thirteen objects were listed in the category "*cœuvres appliquées*," including beaded bags and woven and embroidered works. Four further embroideries, related to motifs from the works on paper, were included in the latter grouping".

⁵⁶ STABER *apud* HOCH, Medea. Sophie Taeuber-Arp's Interdisciplinary Works within Art History's System of Categorization. In: SCHMUTZ, *op. cit.*, p. 214.

⁵⁷ UMLAND, Anne; KRUPP, Walburga. Sophie Taeuber-Arp: An Introduction. In: UMLAND, KRUPP, *op. cit.*, p. 19-20. Tradução nossa. Original: "Today, her polymathic activities are one of the things that make her feel exceptionally contemporary. Yet much of her work was historically deemed 'minor' or proved ephemeral (...) The posthumous catalogue raisonné her husband published in 1948, following Taeuber-Arp's accidental death in 1943, was a well-intentioned attempt to consolidate her reputation as an abstract painter-sculptor, but in the process by and large occluded the vibrant, cross-disciplinary versatility that is at the heart of her singular life's work".

trabalhos cronologicamente nessas categorias, ignorando o fato de que a divisão entre artes aplicadas e belas artes não existe no método da artista. Segundo a autora, seus trabalhos, independentemente dos materiais, “se seguiam em uma sequência conectada”.⁵⁸

Buscando legitimar a obra de Sophie Taeuber-Arp e estabelecer sua imagem como uma pioneira, Hans Arp apagou o que talvez seja uma das coisas mais interessantes sobre a trajetória de Taeuber-Arp: a caminhada entre belas artes e artes aplicadas. A artista atribuía tanto valor às artes aplicadas quanto às pinturas, o que é demonstrado, por exemplo, pelo fato de que ela buscou fotógrafos renomados para registrar toda sua obra e, nas fotografias de toda sua produção, indistintamente, ela anotava informações sobre a técnica, orientações de exposição, forma e cor.

Além disso, Taeuber-Arp, em vida, expunha majoritariamente no campo das artes aplicadas. Ela inclusive fez parte do *Schweizerischer Werkbund*, uma associação de artistas, arquitetos, designers e industriais em Zurique, que surgiu inspirada na versão alemã. Ela e Arp produziam de forma consideravelmente paralela e muitas vezes suas produções são aproximadas, mas havia diferenças importantes entre eles, por exemplo, a forma de expor e produzir. Destacamos anteriormente a importância da precisão para o método de Taeuber-Arp e, principalmente, como suas composições não estão de maneira alguma relacionadas ao acaso. Arp, por outro lado, ficou conhecido justamente por abraçar o acaso em suas colagens. Além disso, tratando-se da maneira de expor:

Enquanto Arp apresentava suas peças têxteis como obras de arte emolduradas e montadas na parede em galerias de vanguarda, referindo-se a elas como 'bordados', que ele projetava, mas não executava, Sophie Taeuber expôs seus trabalhos têxteis em exposições organizadas pelo *Werkbund* ou museus de artes aplicadas, geralmente dispostos em vitrines. O fato dessas exposições incluírem obras pioneiras da abstração, nas quais Taeuber transferiu a estrutura retangular dos têxteis para composições ortogonais, parece só ter sido levado em conta muito mais tarde.⁵⁹

Ao tentar consolidar a imagem de sua esposa como uma pioneira da arte abstrata – o que sem dúvida, ela é –, Arp prejudicou a visão artística de Taeuber-Arp. As ressignificações de suas escolhas artísticas realizadas durante a produção de seu *catalogue raisonné* nos afastam da possibilidade de entender como a própria artista via sua produção. Assim, a obra de Taeuber-Arp sofreu um processo que

⁵⁸ KRUPP, *op. cit.*, 2020. p. 8.

⁵⁹ HOCH, Medea; KAUFMANN, Bettina. Sophie Taeuber-Arp: Direct Abstractions. In: HOCH, KAUFMANN, *op. cit.*, p. 18. Tradução nossa. Original: “While Arp presented his textile pieces as wall-mounted framed artworks in avant-garde galleries, referring to them as ‘embroideries’, which he designed but did not execute, Sophie Taeuber exhibited her textile works in exhibitions organised by the Werkbund or museums of applied arts, mostly arranged within display cases. The fact that these included pioneering works of abstraction, in which Taeuber transferred the rectangular structure of textiles to orthogonal compositions, only seems to have been taken into account much later”.

aconteceu com outras artistas modernas. Afinal, na história da arte moderna, há muitos exemplos de casais que produziram, de certa forma, em conjunto, mas se consagraram na historiografia de formas muito distintas. No livro *Significant Others*,⁶⁰ Whitney Chadwick analisa as produções de alguns casais proeminentes na história das artes e da literatura no século XX a partir da perspectiva de que o homem é construído como Significante [Significant] e a mulher como Outra [Other].⁶¹

A autora não se aprofunda nas questões em torno do casal Arp especificamente, mas cita Taeuber-Arp na análise que promove sobre os artistas Sonia e Robert Delaunay, casal que produziu no mesmo período e era amigo de Arp e Taeuber-Arp.

O feminismo contribuiu enormemente para desvincular Sonia e sua obra de Robert e a dele, contestando aquela suposição tão familiar de que ele fazia arte e ela fazia artesanato. Como Sophie Taeuber-Arp, Marie Laurencin, Lee Krasner e outras modernistas produtivas, ela agora se apresenta sozinha quando necessário – com suas próprias exposições, catálogos, monografias, até uma biografia. O problema é que, subjacente a muitas dessas obras, está a suposição de que ela pode ser facilmente encaixada no molde que ele forjou, que o modernismo dele e o dela são, para todos os efeitos, os mesmos; afinal, eles eram um casal.⁶²

O trecho final da citação é extremamente importante para entender as questões de gênero que envolvem a produção de Taeuber-Arp. Além de ser comum tentar encaixar a produção das mulheres nos moldes criados por seus maridos, como explica Chadwick, a análise da obra de Taeuber-Arp ganha uma complexidade adicional dado que Hans Arp escreveu sobre a artista e seu trabalho, e, por muito tempo, os estudos sobre a artista se apoiaram na perspectiva dele como referência.

Em toda a literatura sobre a artista, seu caráter sonhador se manifesta como um fio condutor na forma de citações dos textos de Arp e do sonho manuscrito, que foi impresso repetidamente. Uma abordagem sonhadora da arte implica um processo de trabalho inconsciente. A própria artista coloca isso de maneira um pouco diferente: ela descreve um de seus desenhos como uma ‘mistura de design livre e construção’. Muitas de suas criações da década de 1930 são compostas de forma tão precisa que, junto com a intuição, deve ter havido um conceito calculado em ação.⁶³

⁶⁰ CHADWICK, Whitney. *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*. 1ª ed. Londres: Thames & Hudson, 1996.

⁶¹ O trocadilho de palavras realizado por Chadwick não é traduzido para o português de maneira coesa.

⁶² *Ibid*, p. 33. Tradução nossa. Original: “Feminism has contributed mightily to disentangling Sonia and her work from Robert and his, and contesting that all too familiar assumption that he made art and she made craft. Like Sophie Taeuber-Arp, Marie Laurencin, Lee Krasner, and other productive female modernists, she now stands alone when necessary – with her own exhibitions, catalogs, monographs, even a biography. The problem is that underlying many of them is the assumption that she can be neatly fitted into the mold that he forged, that his modernism and her modernism are for all intents and purposes the same; they were after all a couple”.

⁶³ SUTER, Rudolf. Saint and Muse: Hans Arp’s texts and perception of Taeuber-Arp. In: SCHMUTZ, *op. cit.*, p. 225. Tradução nossa. Original: “Throughout the literature on the artist, her dreamy character carries through like a thread in the form of quotes from Arp’s texts and the hand-written dream, which was printed repeatedly. A dreamy approach to art implies an unconscious work

O excerto acima apresenta uma das principais questões acerca da romantização que Arp promoveu em torno da figura de sua esposa após sua morte. Há uma perda grave da perspectiva que Taeuber-Arp possuía sobre sua própria obra. O autor aponta uma contradição evidente entre um processo artístico inconsciente propagado pelos textos de Arp e os métodos precisos de produção da artista.

O atual projeto de pesquisa fará uso da nova situação das fontes para diferenciar a percepção da obra de Taeuber-Arp, que tem sido orientada na direção da 'arte pura' por Hans Arp e outros. Na leitura dessa representação 'bem-intencionada', depara-se com um sistema implícito de valorização e desvalorização dentro da historiografia da arte, que contribuiu, quer de forma deliberada ou não, para a marginalização das obras têxteis fundamentais de Taeuber-Arp, o que não corresponde aos próprios métodos de trabalho ou sistemas de categorização da artista.⁶⁴

Essa perspectiva está relacionada ao momento histórico de discussão sobre as origens do abstracionismo. Arp parece ter tentado encaixar a obra de Taeuber-Arp com a de artistas de um movimento que repudiava a figuração. Mas, o mais brilhante da obra de Taeuber-Arp é justamente o fato de que sua abstração surgiu de um lugar diferente, das artes aplicadas e da dança. Os trabalhos que ela desenvolveu, hoje reconhecidos como importantes exemplares abstratos e concretos, não partiram de uma busca pela "arte pura" ou por abstrair formas da natureza, e sim da aplicação dos métodos que ela desenvolveu durante anos na arte têxtil. As produções da artista estão interligadas de maneira profunda, e ignorar uma parte significativa de sua trajetória, como as artes aplicadas e a dança, podem prejudicar efetivamente o estudo e a observação da obra.

A pintura pertencente ao acervo do MAC USP, que nos fez olhar para todas essas questões acerca da obra de Taeuber-Arp, é um exemplo dos perigos da ingerência de seu espólio. Uma das grandes questões da catalogação das obras realizada após sua morte pode ser vista a partir de *Triângulos opostos pelo Vértice, Retângulo, Quadrados, Barras*. Os títulos atribuídos por Weber de maneira arbitrária afetaram diretamente a pintura do acervo do MAC USP.

Numa pasta de documentos sobre a aquisição da obra de Sophie Taeuber-Arp mantida no arquivo histórico do MAC USP, há registros de uma troca de emails entre a historiadora da arte Ana Gonçalves Magalhães – então diretora do MAC USP – e Anne Umland, curadora da mostra *Sophie Taeuber-Arp: Living*

process. The artist herself puts it somewhat differently: she describes one of her drawings as a 'mixture of free design and construction'. Many of her creations from the 1930s are composed so precisely that, along with intuition, a calculated concept must have been at work."

⁶⁴ SCHADE, KRUPP, HOCH, *op. cit.*, p. 259. Tradução nossa. Original: "The current research Project will make use of the new source situation to differentiate the perception of Taeuber-Arp's work, which has been oriented in the direction of 'pure art' by Hans Arp and others. In the Reading of this 'well-intentioned' portrayal, one comes across an implicit system of valorization and demotion within art historiography that has contributed, whether deliberately or not, to the marginalization of Taeuber-Arp's seminal textile works, which does not correspond with the artist's own working methods or categorization systems."

Abstraction, realizada no MoMA, em 2020. Nos emails, a curadora informa uma descoberta inédita realizada pelas pesquisadoras Charlotte Healy, Walburga Krupp e Annie Wilker durante a montagem da exposição. A partir de documentações de exposições realizadas com a participação de Sophie Taeuber-Arp, elas descobriram que a artista também atribuía o título *Dois Triângulos Cinzas* à obra que conhecemos como *Triângulos opostos pelo Vértice, Retângulo, Quadrados, Barras*.

Pode parecer uma diferença pequena, porém, dada a importância que os títulos possuem na produção de Taeuber-Arp, significa uma nova maneira de olhar para a composição e de situá-la na trajetória da artista. Por exemplo, a aproximação da obra do acervo do MAC USP à pintura *Dois Triângulos* [Figura 6] se torna ainda mais evidente e revela a contínua reinterpretação das formas por parte de Taeuber-Arp. A partir da descoberta, é razoável afirmar que a artista desenvolveu uma obra a partir da outra. Esta é apenas uma questão prática que surgiu a partir da produção do *catalogue raisonné* de Taeuber-Arp.

Assim, após a realização de uma extensa revisão bibliográfica sobre a trajetória de Taeuber-Arp, tornou-se mais claro o porquê de uma obra tão importante que faz parte do acervo de um museu universitário brasileiro não possuir estudos específicos até este momento. A interpretação da obra da artista é dificultada por uma questão de catalogação, que tem relação com um problema historiográfico que afeta muitas mulheres artistas. Além disso, o envolvimento de Taeuber-Arp com artes aplicadas e dança adiciona uma complexidade à análise da obra que precisa ser realizada levando em consideração as experimentações da artista ao longo de sua trajetória. A redação desse artigo faz parte de um esforço para observar a obra dentro de seu contexto de produção e para exaltá-la por sua relevância no contexto internacional e, especialmente, brasileiro.