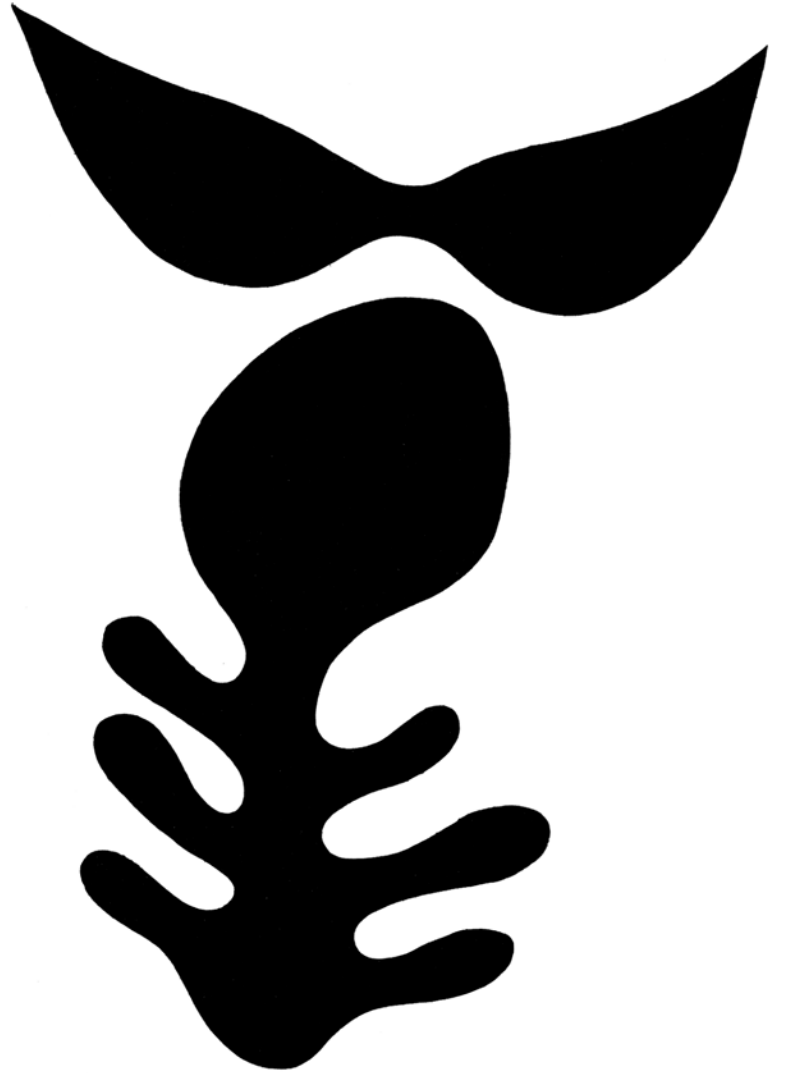


JEAN HANS ARP



DADALAND 2





Arp, oko 1925 (*De Stijl*, 1926).

Žan Hans Arp
DADALAND
Poezija, osvrti, razgovori
1912–1966.

br. 2



Sofi i Arp, okruženi svojom florom i faunom (Sofi skoro sve s leve strane, ostalo Arp), Aroza (Arosa), Švajcarska, 1918.

SOFI

Velika muva, brk i mala mandolina (1946)

probudio sam se iz dubokog besanog sna
s neprijatnim predmetima na licu
sofi je rekla to su jedna velika muva jedan veliki brk i
mala mandolina
na kraj pameti mi nije bilo da ih sklonim naprotiv
ostao sam nepomičan da mi ne bi spali s lica
ni sofi ih nije takla
i rekla je kućnoj pomoćnici budite veoma pažljivi dok ga
budete hranili
zato što je ona na svoju veliku žalost morala na put
u italiju zemlju velikih muva brkova i malih mandolina
ostao sam nepomičan
i udisao miris ranog cveća
snovi su pustili da ih vodi biser
osluškivao sam jadikovku slavu
u ogledalu sam video žirafu koja je promicala
s mišem na glavi
došlo je leto i do mene je doprla udaljena grmljavina rata
susedi su pričali o miru noćnoj muzici trouglastim
životinjama
ispred mog prozora
u međuvremenu sofi se vratila iz italije
nije se nimalo iznenadila
kada je videla kako i dalje ležim s onim neprijatnim
predmetima na licu
onda sam jedne noći sanjao kako neka usta puna vatre
meka i u isto vreme čudovišna kao ruža
proždiru veliku muvu brk i malu mandolinu
kada sam se probudio primetio sam da mi je lice u stvari

bilo u opekotinama
ali makar sam se oslobodio neprijatnih predmeta

„La grande mouche la moustache et la petite mandoline“, *Le Siège de l'air: Poèmes 1915–1945*, Éditions Vville, Paris, 1946.



Arp, „Glava s tri neprijatna predmeta (Velika muva, brk i mala mandolina)“, bronza, oko 1930.

Bila si vedra i mirna (1944)

Bila si vedra i mirna.
S tobom, život je bio blag.
Kada bi oblaci hteli da zaklone nebo
Tvoj pogled bi ih rasterao.

Tvoj pogled bio je smiren i pažljiv.
Pažljivo si posmatrala svet,
Zemlju,
morske školjke na obali,

svoje četkice,
svoje boje.

Slikala si bukete svetlosti
koji su rasli,
širili se
i rascvetavali neprekidno
na tvom čistom srcu.
Slikala si ružu blagosti.
Slikara si zvezdani potok.

Često sam te gledao iz profila kako radiš,
ispred prozora,
ispred mora u daljini.
Uvek si radila tako pažljivo.
Gledao sam te kako brižljivo povijaš glavu
svoju glavu punu bisera snova.
Pažljivo si umakala četkicu u boju.
Pažljivo si mešala boje.
Pažljivo si crtala linije.
Pažljivo si bojila crteže.
Disala si mirno.

Oči su ti zračile.
Blago bez drhtanja otvarala si vrata
svetlosti.
Često sam te gledao iz profila dok radiš,
ispred prozora,
ispred stabala maslina,
ispred mora u daljini.
Ponekad bi zamahnula krilima i nasmejala se,
dok bi nastavljala da radiš.
Htela si da me uplašiš.
Pravila si se da ćeš odleteti.

Ali slika je napredovala
i to je uvek bio neki buket svetlosti.

Otišla si vedra i mirna.
S tobom, život je bio blag.
Tvoja poslednja slika bila je završena.
Tvoje četkice bile su uredno složene.

„Tu étais claire et calme“, *Abstrakt/ Konkret*, no. 6, Zürich, 1945.

Govorim sebi... (1943)

Govorim male, proste rečenice,
tiho, samom sebi,
da ohrabrim sebe, da skrenem misli, da zaboravim
veliku bol, bespomoćnost,
u kojoj živimo,
da zaboravim, govorim sebi male, proste rečenice.

„Sophie 1943–1945, Basel“, *Gesammelte Gedichte II*, str. 49–51.

Ne želim da nastavim... (1943)

Ne želim da nastavim
i ja hoću da spavam
kao što i ti spavaš
u zlatnoj i neizmernoj daljini
u nepomućenom ljuljanju.

„Sophie 1943–1947“, *Gesammelte Gedichte II*, str. 16.

Ruže i zvezde (1945)

Ruže i zvezde
imaju Sofino lice
blagost njenog srca
čistotu njenog života.

„Les roses et les étoiles“, *Abstract/ Konkret*, no. 6, Zürich, 1945, str. 151.

Putokazi (1950)

Pokazalo se da je izložba održana u galeriji Taner, u Cirihi, novembra 1915, bila najvažniji događaj u mom životu. Tada sam upoznao Sofi Tojber.

Izložba, na kojoj su učestvovali i Oto van Res (Otto van Rees) i A. K. Van Res-Dutilh (Adrienne Catherine van Rees-Dutilh, „Adya“), najvećim delom se sastojala od tapiserija, vezova i kolaža. U katalogu su bile objavljene reprodukcije jednog kolaža Ota van Resa, moje vunene tapiserije i svilenog veza A. K. Van Res-Dutilh. Za taj katalog sam napisao i mali uvod, u kojem sam istupio protiv iluzija, pompe, izveštačenosti, kopiranja ili plagijarizma, spektakla, hodanja po žici; zalagao sam se za stvarnost, za preciznost neizrecivog, za krajnju preciznost. Svi moji radovi bili su „apstraktni“, kako se to tada govorilo. Ali, suštinska crta te izložbe bila je da su svi umetnici, zgađeni uljima na platnu, tragali za novim materijalima. Ti radovi – jedan od najznačajnijih među njima, vez A. K. Van Res-Dutilh, nalazi se u zbirci Margerite Hagenbah (Marguerite Hagenbach) u Bazelu, dok jedna moja tapiserija sada pripada mom bratu – bili su prva svedočanstva o toj potrazi.

U radovima koje mi je malo posle toga pokazala, Sofi Tojber je takođe koristila vunu, svilu, tkanine i papir. Bilo je tu i nekoliko mrtvih priroda i portreta iz njene najranije umetnič-

ke aktivnosti. Ali do tada je već bila uništila najveći deo svojih radova, zato što je tragala za novim umetničkim rešenjima. Njena duhovna čistota, njena ljubav prema sopstvenom umeću, vodili su je ka krajnjem pojednostavljivanju formi koje je stvorila u svojim prvim apstraktnim kompozicijama.

Obožavanje mašine, koja će uskoro raščerečiti univerzum i beskraj, i svirepi ludački žar kojem se čovek tako lako prepustio, doveli su ga do tačke u kojoj više ne može da prepozna lepotu. Vetrina dela Sofi Tojber nepristupačna je onima koji su rastavljeni od duha i žive u konfuziji. O njenim radovima se ponekad govori kao o primenjenoj umetnosti. Iza takvih ocena stoje i glupost i podlost. Umetnost se može izraziti u vuni, papiru, slonovači, keramici ili staklu sa istom lakoćom kao i u slikarstvu, kamenu, drvetu ili glini. Vitraži, koptske tkanine, tapiserija iz Bajea³⁸ ili neka grčka amfora ne spadaju u rubriku dekorativne umetnosti. Znam za predmete koje su oblikovali seljaci, čija je živa plastična realnost bila uzvišena kao i neki antički torzo. Umetnost je uvek slobodna i oslobađa predmete na koje se primeni.

Vedra smirenost koja zrači iz vertikalnih i horizontalnih kompozicija Sofi Tojber uticala je na barokni pristup i dijagonalne strukture iz mojih apstraktnih „konfiguracija“. Duboka i spokojna tišina prožima njene konstrukcije boja i površina. Njena upotreba isključivo horizontalnih i vertikalnih pravougaonih ravni u umetnosti presudno je uticala na moj rad. Pronašao sam, svedene do krajnosti, suštinske elemente svih zemaljskih građevina: linije i površine koje šikljaju ka nebesima i plove u njima; vertikalnost nepomućenog života; i prostranu uravnoteženost, čistu horizontalnost mira koji se širi u san.

³⁸ Velika srednjovekovna tapiserija iz normandijskog gradića Bajea (Bayeux), dugačka skoro sedamdeset metara, koja prikazuje događaje koji su prethodili normanskoj invaziji Engleske. Pretpostavlja se da je nastala 1077. godine.

Njeni radovi su za mene bili simbol „božanski izgrađenog dela“, koje je ljudska oholost uništila i ukaljala.

Sofi Tojber i ja smo rešili da potpuno odbacimo upotrebu uljanih boja u našim kompozicijama. Hteli smo da izbegnemo svaku sličnost sa slikama na platnu, koje smo smatrali svojstvenim pretencioznom i oholom svetom. Sofi Tojber i ja smo 1916. počeli da zajedno radimo na velikim kompozicijama od tkanine i papira.

Uz njenu pomoć, istkao sam seriju vertikalnih i horizontalnih konfiguracija. Između 1916. i 1919. eksperimentisao sam na razne načine, a neki od tih problema me zaokupljaju i danas. Tako sam neko vreme bio usredsređen na radove zasnovane na simetriji. Neki od njih su objavljeni u zbirci pesama Riharda Hilzenbeka, *Fantastične molitve* (1916) i prvom broju časopisa *Dada* (1917). Te iste godine, 1917, napustio sam problem simetrije u drvorezu i tkanju. Malo kasnije otkrio sam odlučujuće forme. U Askoni sam napravio nekoliko crteža tušem na polomljenim granama, korenju, travi i kamenju koje je jezero izbacilo na obalu. Na kraju sam pojednostavio te forme i povezao njihovu suštinu u fluidne ovale, simbole metamorfoze i razvoja tela. Drveni reljef *Zemljanske forme*, koji je Pikabija reprodukovao u svom časopisu 391 (br. 8, 1919), potiče iz tog vremena; on je pokrenuo dugačku seriju, na kojoj i dalje radim. To su forme koje su nadahnule drvoreze koje sam uradio za dve knjige Tristana Care, *Dvadeset pet pesama* (Vingt-cinq poèmes) i *Bioskopski kalendar apstraktnog srca* (Cinéma Calendrier du coeur abstrait). Prva se pojavila u Cirihi 1918, a druga u Parizu 1920.

Otprilike u to vreme, Sofi Tojber i ja smo počeli da zajednički radimo na kolažima, od kojih su neki, koji datiraju iz 1918, ostali sačuvani do danas. Sofi Tojber je još 1916. napravila nekoliko crteža drvenim bojicama, koji su nagovestili kolaže. Posle duge i strastvene rasprave, počela su da se naziru pravila za izgradnju našeg murala. Horizontalne i vertikalne konfigura-

cije i novi materijali za mene su postali alfa i omega plastične umetnosti. Teško sam se odlučivao na učešće u izložbama, zato što svoje radove nisam smatrao potpuno spremnim. To je i razlog zašto sam uništio većinu svojih radova. Nekoliko radova, koji još postoje, spasili su moj brat i neki prijatelji, koji su nisu hteli da mi ih daju da bi ih uništio. Čak sam ukrao jedan kolaž iz hotelske sobe svog prijatelja Tristana Care, da bih ga pode-
rao. Moj brat me često podseća na jedno zimsko veče u Cirihu, kada sam spalio toliko svojih radova da je od toplote naša peć za keramiku na kraju pukla.

Godine koje smo proveli radeći isključivo s novim materijalima, na vezovima i konfiguracijama od papira i tkanine, delovale su na nas kao pročišćenje, kao duhovne vežbe, tako da smo konačno otkrili slikarstvo, u njegovoj izvornoj čistoti.

Tih godina Sofi je koristila drvene bojice. Toj tehnici se vratila i pred kraj života, u Grasu, 1941. i 1942. Između 1916. i 1918. napravila je svoje prve apstraktne akvarele. Godine 1918. naslikala je triptih, ponovo koristeći uljane boje, kao i različite zlatne premaze. Tu tehniku, koju je u prošlom (XIX) veku podstakao razvoj naturalističkih trendova u slikarstvu, usvojila je i Sofi, koja je tako simulirala vizantijsko i srednjovekovno slikarstvo. U to vreme je napravila i dva ulja na platnu, koja su ostala sačuvana.

Sofi je u ocenjivanju sopstvenih radova pokazivala mnogo strožiji kritički duh od mene. Uvek je oklevala da ih pokaže nekome i nikada nije htela da ih izlaže ili umnožava. Bila je jedna od najskromnijih osoba koje sam ikada upoznao.

Ples je neko vreme bio njeno glavno zanimanje; stavljala ga je iznad svojih ostalih umetničkih aktivnosti. U svom dnevniku, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), kao i u jednim bernskim novinama, Hugo Bal je na zadivljujući način pisao o njenom plesu.³⁹ U *Dada no. 1* (1917), Tristan Cara je pisao: „Ludorije



Sofi i Arp, s njenim lutkama za predstavu „König Hirsch“,
Cirih, oko 1918.

raspomamljenog pauka od ruku gospođice S. Tojber, pulsiraju u ritmu koji se brzo uzdiže do paroksizma šaljivog, hirovitog, predivnog ludila. Kostim: Hans Arp.“ Sofi Tojber je radila kao instruktorka u Školi za primenjene umetnosti u Cirihu. Predavala je kompoziciju i tehniku tkanja i veza. Bila je primorana na to, zbog nužnosti materijalnog života. Njen posao nam je obo-
ma omogućavao da se slobodno posvetimo svom suštinskom radu. Moram da podsetim čitaoca da su to bili dani dada perioda i da su dadaisti uživali užasnu reputaciju. Direktori Škole za primenjene umetnosti rekli su Sofi da izbegava svako učešće u dadaističkim manifestacijama, da u suprotnom ne bi ostala bez posla. Zato je morala da nastupa pod umetničkim imenom i da nosi masku kada bi plesala.

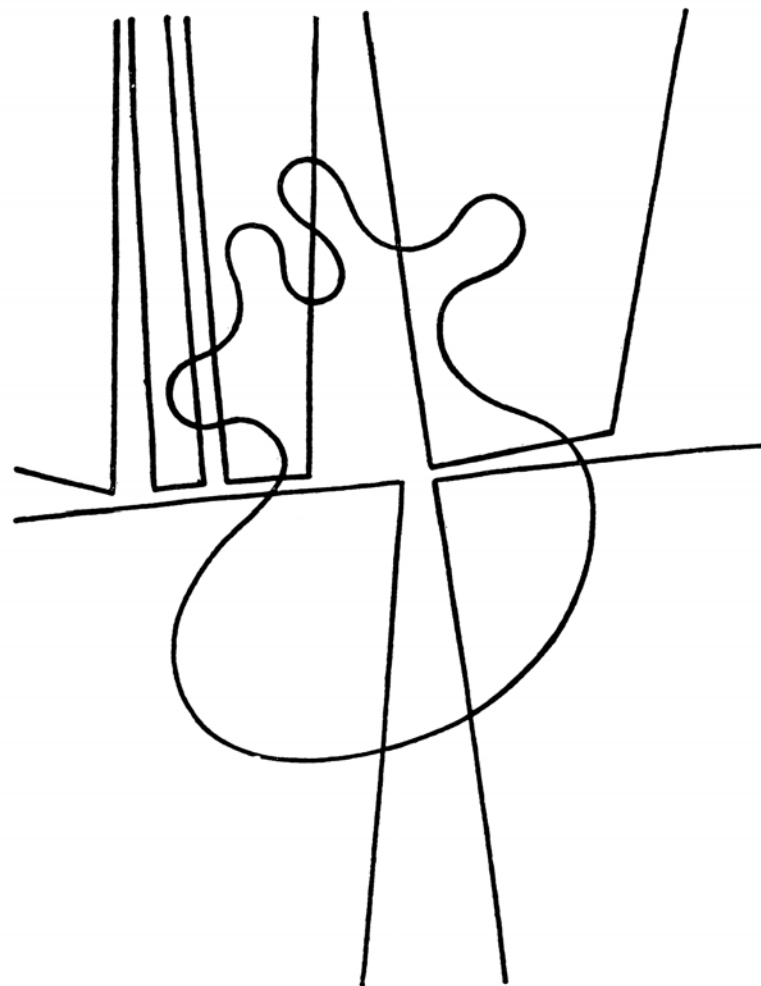
Sofi Tojber se bavila i plastičnim radovima, u drvetu, koje je „savijala“ i oblikovala u fantastične skulpture. Lutke i scenografije koje je po narudžbini uradila za Gocijev komad *König*

³⁹ Videti citat iz teksta *Dadaland*, f. 11.

*Hirsh*⁴⁰ bili su veliki uspeh. U dadaističkoj reviji *Der Zeltweg* (1919), objavili smo reprodukciju „čarobnjaka“. Po želji Ela Lisickog, časopis *Die Kunstsmen* je objavio reprodukciju jedne od lutki, koja je u isti mah predstavljala i vojnika i celu vojsku. Na želju Ela Lisickog verovatno je uticalo njegovo zanimanje za pozorište i figure. Lično, više bih voleo da sam video reprodukciju neke tapiserije ili akvarela. Moglo bi se, iako prilično proizvoljno, reći da za lutke Sofi Tojber važe Klajstove reči: njihove duše nisu samo u njihovim laktovima. „Ali raj je zaključan i heruvini su nam za petama; moramo obići ceo svet da bismo videli da li s druge strane postoji neki ulaz.“ To putovanje, o kojem je Klajst pisao u svom eseju o lutkarskom pozorištu⁴¹, jeste ono na koje je krenula i Sofi Tojber.

Sve do 1920. nismo bili svesni značaja naših eksperimenata. Kada su posle rata do nas došle prve međunarodne publikacije, iznenadilo nas je kada smo videli da je identičnih pokušaja bilo širom sveta. Posebno su nas zadržali radovi Mondrijana (Piet Mondrian) i van Dusburga (Theo van Doesburg), koji su imali velikog uticaja na savremeno holandsko i svetsko slikarstvo. U isto vreme, zabavljala nas je činjenica da je svako ko bi nacrtao kvadrat prosto morao da vrisne od oduševljenja. Ipak, rešili smo da sačuvamo svoje kvadrate. Naša statička istraživanja zapravo su bila proizvod namera suštinski drugačijih od onih koje je imala većina „konstruktivista“. Mi smo težili slikarstvu meditacije, mandala, putokaza. Naši svetlosni putokazi trebalo je da ukažu na puteve koji vode ka prostoru, dubini, beskraju.

„Jalons“, Ascona, 1950, *Jours effeuillés*, 355–359.

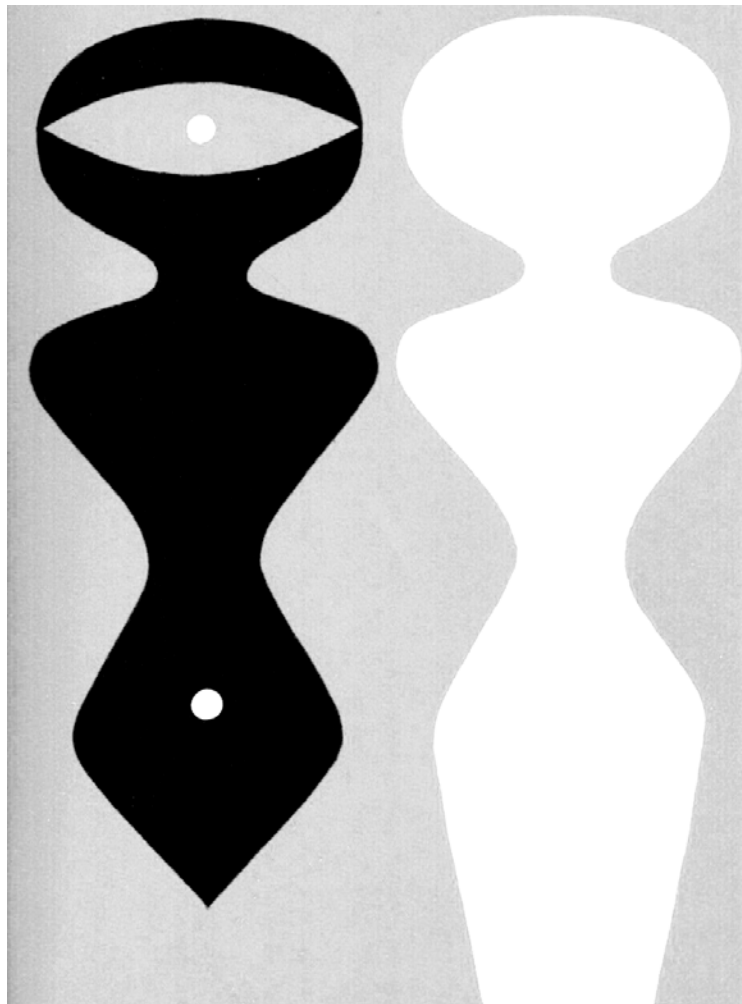


Sofi i Arp, „Duo-dessin“, 1939.

⁴⁰ Carlo Gozzi (1720–1806), orig., *Il re cervo*, „Kralj Jelen“, 1762.

⁴¹ Heinrich von Kleist (1777–1811), *Über das Marionettentheater*, 1810.

Treba samo oboriti kapke (1955)



Arp, „Positiv-negativ Figuren“. Prva ilustracija u katalogu iz 1962.

Puštam da me moje delo vodi i imam puno poverenje u njega. Nikada ne razmišljam o tome. Dok radim, iskrsavaju prijateljski, čudni, zli, neobjašnjivi, nemi ili usnuli oblici. Oni sami poprimaju konture. Ja se naizgled samo pomeram. Trebalo bi da budemo zahvalni i zadržani dok otvaramo vrata svetlosti i tami koje nam šalje „slučaj“. „Slučaj“, koji upravlja našim rukama dok cepamo papir, kao i figure koje tako nastaju, otkrivajući tajne, ona dublja životna zbivanja. Slučajan prekid ili odlaganje nekog rada kasnije će se pokazati dragocnim. Taj čin je od suštinskog značaja za nastanak nekog dela. „Slepi izbor“ boje često daje slici njeno pulsirajuće srce.

Sadržaj neke skulpture mora doći na prstima, nenametljivo, lako kao trag neke životinje na snegu. Umetnost se mora stopiti s prirodom. Ona bi čak morala da se pobrka s prirodom. Ali to se ne može postići oponašanjem već samo na način potpuno suprotan naturalističkom kopiranju na platnu ili u kamenu. Umetnost će se tako sve više oslobađati sebičnosti, virtuoznosti i gluposti.

Treba samo malo oboriti kapke i unutrašnja svetlost će u čistijem obliku poteći kroz ruku. U tamnoj prostoriji lakše je kontrolisati tok unutrašnjeg kretanja. Veliki umetnici kamenog doba znali su kako da diriguju hiljadama glasova koji su pevali zajedno s njima. Crtež tako gubi svu svoju neprozirnost, a harmonije, pulsiranja, ponavljanja i metafore melodije postaju ritam tog dubokog disanja.

„Il suffit de baisser les paupières“, napisano za katalog Arpove izložbe u Musée d'Art Moderne, u Parizu 1962, str. 66; *Jours effeuillés*, str. 435.

Čovek koji hoće da strelom skine oblak... (1956)

Čovek koji hoće da strelom skine oblak, potrošiće uzalud sve svoje strele. Mnogi vajari su takvi čudni lovci.

Ono što treba da uradite jeste da odgudite nešto na bubnju ili da odbubnjate nešto na violini. Neće proći mnogo vremena, a oblak će se spustiti, zakotrljati se po zemlji od sreće i na kraju poslušno pretvoriti u kamen.

Tako će, jednim pokretom ruke, vajar napraviti najuzvišeniju skulpturu.

Témoignages pour la peinture abstraite, ed. J. Alvard, Paris, 1952, 351.

Japanska jabuka (1957)

Jedan švajcarski slikar je uvek pitao svoje goste, koji su dolazili da se dive njegovim slikama, da li bi ih radije gledali ili slušali, da li bi više voleli da im peva ili čita slike. Kada bi gosti tražili da ih peva ili čita, on bi okrenuo slike od publike ka sebi i onda s velikim patosom pevao ili recitovao njihov sadržaj.

Tekst jedne od njegovih pevanih slika čudno nalikuje jednoj od mojih pesama:

„Ovaj plemeniti beli cvet, čija je verodostojnost izvan svake sumnje, tvrdi za sebe da nije cvet već odjek, pesma radosti i jadikovka grubog bića, koje se u eteru materijalizuje u cvet i tako postaje vidljivo, čujno, opipljivo.“

Kroz muziku, poeziju, slikarstvo i vajarstvo čovek može da se potpuno ostvari i razvije ovde na zemlji. Muzika, poezija, slikarstvo i vajarstvo su stvarni svet, u kojem šušteće šume, neunakažene planine i ljudi bez registarskih brojeva imaju pra-

vo na život. Nikada neće biti previše muzike, previše poezije, previše slika, previše skulptura. Nemoguće je sanjati previše. Duše muzike, poezije, slikarstva i vajarstva se prepliću i teku zajedno, kao u snovima.

Oklevao bih kada bih morao da kažem da li više volim da pevam, slikam ili vajah stablo japanske jabuke. Nikada nisam bio protiv nijedne umetnosti, čak ni tradicionalne umetnosti; ali protivim se pomahnitalom progresu i nosoroškoj svesti kojima dugujemo naše kentaurske mašine i hidrogenske bombe.

Da bi uspele, muzika, poezija i umetnost moraju da čine celinu, kao osnova, potka i predivo u tkanju. A ono što uvek stoji na prvom mestu jeste san, bajka. Niti bi trebalo da zaboravljamo božanske iskre, moje drugare dvostihe i aleksandrince, koji se tajanstveno penušaju, kule u vazduhu, hiljadu i jednog zrikavca u polju od lane...

I zato, sanjajmo dalje od smeha i suza, dalje od vrhova i ponora, dalje od ateističke klike, dalje od zastava, dalje onih opsednutih novcem i moći. Sanjajmo o transcendentnoj svetlosti.

Svaki zemaljski predmet poprima stvarni i suštinski smisao ako uspe da živi u božanskom svetu snova, u svetu božanskog sna.

Kao što sam već rekao, stajao sam dugo pred stablom japanske jabuke, omamljen, sanjajući da li bi trebalo da ga preobrazim u kolaž ili u pesmu. Konačno sam rešio da ga pretvorim u kolaž, seo i napisao sledeću pesmu:

*Stabla japanske jabuke lebde u vazduhu
kao žonglerske loptice zamrznute u snu.*

*Beskrajno duboko plavetnilo otkriva zasvođenu stazu
učenoj zmiји zamrznutoj u snu.*

„L'Arbre à kakis“, Ascona, jun 1957. Prvi put objavljeno u *L'Arc*, *Cachiers méditerranées*, no. 10, Aix-en-Provence, proleće 1960.

Ruža za Ružu (1951)

Draga Rozo Adler,

Da li ste znali da nemačka reč „Adler“ znači orao? Zavidim vam na tom lepom imenu.

Neka smeli orao snova uvek štiti vaše ruže.

Rose pour Rose, Éditions P.A.B., Paris & Alès, 1951. Tekstovi: Marie Laurencin, Jean Arp, Jean Lurçat i Léopold Survage. Ilustracije: Pierre-André Benoit, Francis Picabia i Albert Gleizes. Zbirka poetskih vinjeta i ilustracija, u povezu Roze Adler (Rose Adler, 1892–1959), poznate dizajnerke štampanih publikacija. Proslavila se još 1918, opremom za Apolinerovu zbirku *Kaligrami* (*Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre*), sa ilustracijama Pabla Pikasa.

Manifest beskonačnog milimetra (1938)

Prvo moramo da pustimo da se oblici, boje, reči, zvuci razviju i tek onda da ih objašnjavamo.

Noge, krila, ruke, prvo treba da se razviju, da bismo ih onda pustili da sami lete, pevaju, oblikuju se, ispoljavaju.

Zato nikada ne polazim od nekog plana. To bi bilo kao da se bavim redom vožnje, računicom ili ratom.

Umetnost zvezda, cveća, oblika, boja, deo je beskonačnog.

„Manifeste millimètre infini“ (1938), *Jours effeuillés: poèmes, essais, souvenirs 1920–1965*, Gallimard, Paris, 1966, str. 96.

Konkretna umetnost (1944)

Ne želimo da kopiramo prirodu. Ne želimo da reprodukujemo, želimo da stvaramo. Želimo da stvaramo, kao što biljka

stvara plod, a ne da reprodukujemo. Želimo da stvaramo direktno, a ne na neki posredan način.

I pošto ova umetnost ne sadrži ni najmanji trag apstrakcije, nazivamo je konkretnom umetnošću.

Dela konkretne umetnosti ne treba da nose potpis umetnika. Te slike, skulpture – ti predmeti – treba da ostanu anonimni, u velikom ateljeu prirode, kao što su to i oblaci, planine, mora, životinje, ljudi. Da! Ljudi treba da se vrate prirodi! Umetnici treba da rade u zajednicama, kao što je to bilo u srednjem veku. Godine 1915, O. van Res, A. Van Res, Frejndlih (Otto Freundlich), S. Tojber i ja imali smo takav pokušaj.

Te godine sam pisao: „Ovi radovi se sastoje od linija, površina, oblika i boja. Oni pokušavaju da prevaziđu ljudsko i dostignu beskrajno i večno. Oni poništavaju ljudski egoizam... Ruke naše braće, umesto da nam služe kao da su naše, postale su neprijateljske. Anonimnost je odbačena zbog divljenja slavnima i njihovim remek delima, mudrost je mrtva... Reprodukovati znači oponašati, glumatati, hodati po žici...“⁴²

Renesansa je razmetljivo uzdizala ljudski razum. Moderna vremena, sa svojom naukom i tehnologijama, pretvorila su čoveka u megalomana. Jezivi kaos našeg doba je posledica tog precenjivanja razuma.

Razvoj tradicionalnog slikarstva u pravcu konkretne umetnosti, od Sezana, preko kubista, bio je često analiziran, ali ta istorijska objašnjenja samo su napravila zabunu. Odjednom „u skladu sa zakonom slučaja“, oko 1914, ljudski um je prošao kroz preobražaj: suočio se sa etičkim problemom.

Konkretna umetnost želi da preobrazi svet. Ona želi da život učini prijatnijim. Ona želi da spase čoveka od najopasnijeg ludila: od sujete. Ona želi da njegov život učini jednostavnijim. Razum iskorenjuje čoveka i primorava ga da vodi tragičan život.

⁴² Videti tekst *Dadaland* (1948; u fragmentima 1938), u kojem se mogu naći još neke formulacije iz ovog teksta.

Kislerovo jaje i Soba praznoverja (1947)

Arpov osvrt na nadrealističku izložbu „Le Surréalisme en 1947“, čiju je postavku osmilio Frederik Kisler.

Konkretna umetnost je osnovna umetnost, zdrava i prirodna umetnost, koja u glavama i srcima ljudi gaji zvezde mira, ljubavi i poezije. Gde god da se konkretna umetnost pojavi, melanholija uzmiče, vukući za sobom svoj sivi kofer prepun crnih uzdaha.

Kandinski, Sonja Delone, Rober Delone, Manjeli (Alberto Magnelli) i Leže (Fernand Leger) bili su među prvim majstorima konkretne umetnosti. I pre nego što smo se sreli, radili smo posvećeni istom cilju. Većina tih radova nije bila izložena sve do 1920. Oni su označili procvat svih boja i oblika ovog sveta. Te slike, te skulpture – ti predmeti – bili su očišćeni od svakog traga konvencionalnih elemenata. Pristalice te nove umetnosti pojavile su se u svim zemljama. Konkretna umetnost je uticala na arhitekturu, nameštaj, film i tipografiju.

Pored izloženih dela tih umetnika, neki radovi Dišana, Mena Reja (Man Ray), Masona (André Masson), Miroa i Ernsta, kao i veliki broj „nadrealističkih predmeta“, takođe spadaju u konkretnu umetnost. Lišena svakog deskriptivnog, fantastičnog, književnog ili polemičkog sadržaja, dela tih umetnika, po mom mišljenju, veoma su važna za razvoj konkretne umetnosti, zato što, uz pomoć aluzije, uspevaju da u umetnost unesu fizičko osećanje, koje ovu čini živom.

„Art Concrete“, predgovor za katalog izložbe *Konkrete Kunst*, održane u Kunsthalle u Bazelu, od 18. marta do 16. aprila 1944. Reč je o nešto kraćoj verziji teksta koji se prvi put pojavio na engleskom, „Abstract Art, Concrete Art“, u katalogu izložbe *Art of this Century*, ed. Peggy Guggenheim, New York, 1942, str. 29–31. Prevedeno kao „Apstraktna umetnost, konkretna umetnost“, *Delo*, Beograd, jun–jul 1979, godina XXV, broj 6–7, str. 64–66. Tema broja: Apstraktna umetnost; priredili Marko Nedeljković i Zoran Gavrić; prevod: Vladimir Bošković.

Tokom celog svog ljudskog veka, Kisler je ostao skriven u svojoj njujorškoj osami i ležao na jajima. Kao i Kristifor Kolumbo, imao je glavu punu jaja i ležao na njima danju i noću. Jednom jajetu je posvetio posebnu pažnju, sve dok to jaje nad jajima, dobijeno od jajeta, nije nadvisilo velike građevine naše arhitekture.

U njegovom jajetu, u tim strukturama u obliku jajastih lop-ti, ljudsko biće sada može da pronađe utočište i živi kao u majčinoj utrobi.

Kuća u obliku jajeta savršeno objedinjuje sve elemente. Ona stoji na zemlji, pluta na vodi, buktu u vatri, klizi kroz vazduh. Napravljena je tako da se skladno stopi s trajanjem i večnošću.

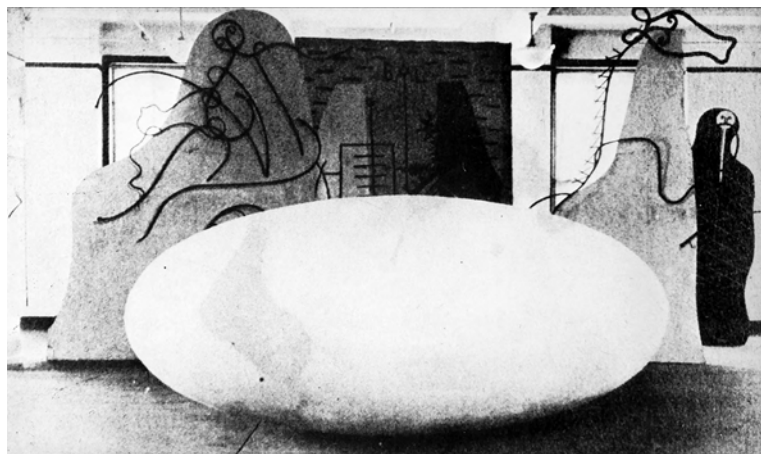
Ona je prevazišla primitivne građevine od ljudskih kostiju – prašume solitera, te jadne materijalističke kocke.

Čovek je raskinuo s prirodom. Sada, gonjen strepnjom, on tera prirodu od sebe. Strah ga je naveo da otkrije ludilo. Strah ga je naveo da napravi gradove, države i sve ostale dijabolične izume.

Kisler želi da izleči čoveka od strepnje i grčeva, da ga navede da se vrati prirodi, lako i slobodno. On želi da spase ljudsku dušu od okamenjivanja.

U Sobi praznoverja, na Nadrealističkoj izložbi 1947, Kisler nam prikazuje invaziju strepnje.

Pometnja, ludilo i praznoverje pomaljavu se i dižu svoja lica bleđa od krede, iz beskrajnih dubina jezera u kojem sve vrvi od drage, opake i blistave dece Maksa Ernsta, tih malih proždrljivaca, koji pokazuju svoje nemilosrdne zube, iz jezera bez



Steffi Kiesler, Theo van Doesburg, Nelly van Doesburg, Frederick Kiesler i Arp, Clamart, 1930. Dole: Jedan od ranih nacrti „Beskrajne kuće“ (u jednoj verziji, iz 1933, za „Space House“, u drugoj, iz 1926, koja je ovde prikazana, za „Endless Theatre“).

dna iz kojeg džiklja neodređeno tamno rastinje i preti da se beskonačno razmnožava.

Posetioca pogađa snop dlakavog svetla.

Odjekuje neki gvozdeni kašalj.

Okamenjeni dani škljocaju na svojim čivilucima.

Posetioca iznenada okružuju kosmičke mrežnjače.

Hrana smrti klizi šinama od mesa.

Jedan Miroov (Joan Miró) natpis, koji verovatno govori o koridi u kojoj je neku zvezdu zadesila smrt, promiče Mlečnim putem duše.

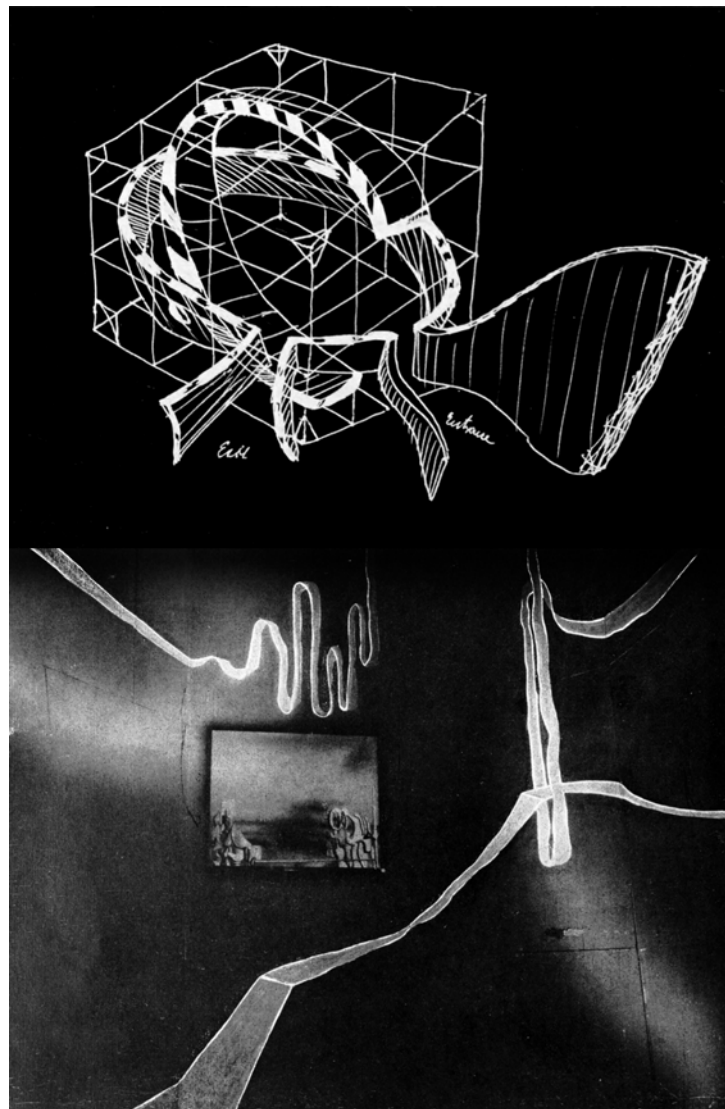
Nasred crnih zastora, velika snežna tačka širi se protiv loših uticaja.

Kostur od pepela, uspravlja se na obali jezera, tanak i suv, pošto je progutao sopstvenu lobanju.

Krst, vešala, slavlje, jadikovke, znamenja su Totemskog spomenika. Maleni instrument, štap kojim gospodar pećine, u gizdavom kožuhu, pali vatru, proizvodi najtragičniji znak. Njegovo otkriće dovelo je do svirepe ljudske oholosti. U kretnskom transu, čovek sada igra ples straha od smrti. Kako je došlo do tog greha, do tog pada? Kao odgovor na to pitanje, stiže samo njegov odjek, njegovo ponavljanje.

Kisler je ostavio nekoliko proreza na crnim zastorima. Kroz jedan od tih otvora, *Euklid* (1945, *Euclid*, slika) Maksa Ernsta zuri u nas svojim očima gusenice, kroz vinovu lozu. Njegovi obrazi podsećaju na kamene ploče nekog trga viđene iz ptičje perspektive. Euklid je voleo surogate opipljivog sveta. Hodao je ravnicom koja nije bila ravnica, kao što i mi verujemo da smo tela, a nismo.

Arijadnina nit, koju je Kisler tako pažljivo provukao kroz Nadrealističku izložbu, na kraju nas dovodi do prijatnijeg, svetlijeg života, u kojem će čovek postati svestan kratkog vremenskog raspona koji mu je dat ovde na zemlji. Neće se više ponašati kao besno pseto. Kada čovek više ne bi bio obuzet



Nacrt za „Sobu praznoverja“ i „Arijadnina nit“ koja vodi do kutka posvećenog Ivu Tangiju.

pakostima, ogovaranjem i kreketanjem, uskoro bi se mirno izgubio u oblacima.

Još od 1934. Kisler svoja jaja pravi samo uz pomoć talasa. Njegove kuće „bez kraja“ (*sans fin*) pevaju i mirišu na modra gnezda dnevne svetlosti. U njegovim kućama „bez kraja“ čovekova duša igra važniju ulogu od njegovog tela. Nematerijalno i sveto u njima deluju i govore moćno kao i u Bretonovoj *Odi Šarlu Furijeu*.⁴³

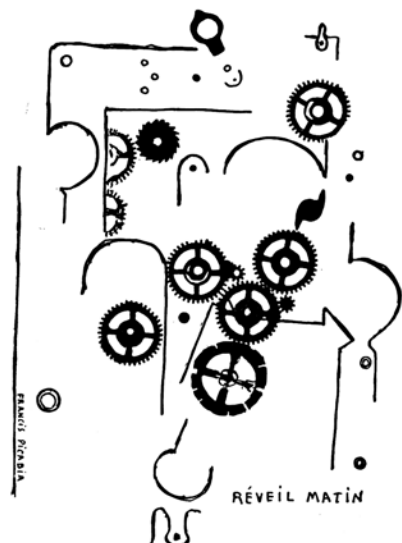
„L'œuf de Kiesler et la salle des superstitions“, *Cahiers d'Art*, no. 22, Paris, 1947, str. 281–286; napisano povodom velike nadrealističke izložbe priredene 7. jula 1947 u Parizu, u galeriji Maeght („Le Surréalisme en 1947“). Katalog izložbe je dizajnirao Marsel Dišan (omot s čuvenom „mekom skulpturom“, sa zvonom za vrata u obliku ženske dojke i natpisom, „Pritisnite, molim“). Postavku je osmislio Frederik Kisler (Frederick John Kiesler, rođen kao Friedrich Kiesler, 1890–1965), austrijsko-američki arhitekta, dizajner i vajar, Arpov prijatelj još iz vremena grupe *De Stijl* (1917–1931; Kisler je postao član grupe 1923). Najpoznatiji Kislerov rad je „Beskrajna kuća“ („Endless House“), čiji je model predstavio na izložbi u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, 1958–1959. Arp aludira na Kislerovu raniju njujoršku fazu i njegove „jajaste lopte“, prve nacрте „Beskrajne kuće“.

Fransis Pikabija (1949)

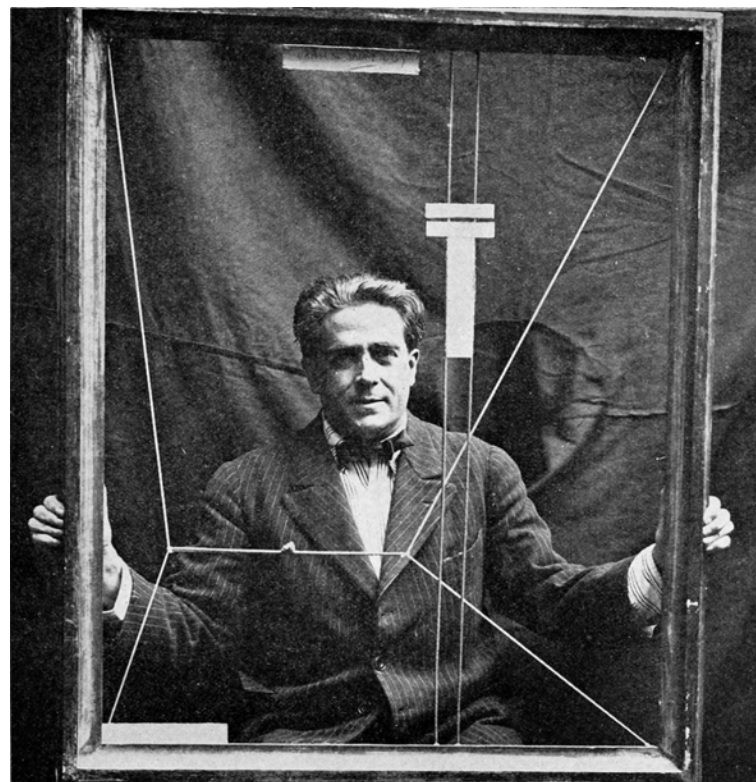
Fransis Pikabija je Kristifor Kolumbo umetnosti. Niko ne može da se meri s njim po filozofskom „stoicizmu“, kreativnoj sposobnosti, zanatskoj staloženosti. On plovi bez kompasa. On je taj koji je otkrio „Konkretna ostrva“, na kojima apstraktni džentlmeni proždiru jedni druge. Na krajnjim granicama sveta, na najudaljenijim tačkama naše mahnite i apsurdne civilizacije,

⁴³ André Breton, *Ode à Charles Fourier*, Éditions de la Revue Fontaine, Paris, 1947 (1945).

DADA 4-5



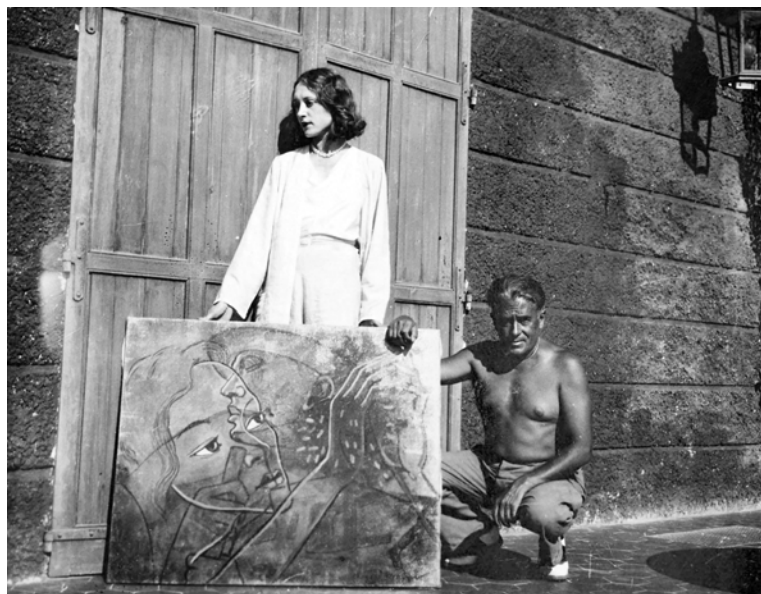
na rubovima velike pustinje praznine, u kojoj čak i najnesnosniji vetrokaz oholosti prestaje da tandrče, on je čuo zujanje mesingane preslice, sve ubrzanije predenje plamene niti neke crne i nestvarne vatre, niti ljudskog postojanja. Na tim mestima moderne melanholije, on se upoznaje s aktom, prestravljenim sopstvenom slikom u ogledalu. Akt, zgađen strašnim prizorom ljudske figure koja ga podseća na meduzu, ruši se u fotelju i mlatara rukama i nogama kao pipcima. Uporno ponavlja te pokrete. Besmislenost postojanja ga davi. Grčevito mlatara pipcima. Da li želi da se uhvati za prazninu ili da naslika sliku? Akt



Pikabija unutar svoje slike „Ples svetog Gvida (Duvan za pacove)“, „Danse de Saint-Guy (Tabac-rat)“, 1919.

se opredeljuje za zgađenost i slikarstvo, a Pikabiju to raduje, zato što prezire tragediju.

Pikabiju sam upoznao za vreme njegove posete Cirihi 1917 (*sic*, januar 1919). Došao je kao emisar američkih dadaista, da prenese pozdrave ciriškim kolegama. Tristan Cara i ja, radoznali i impresionirani, otišli smo kod njega u hotel. Zatekli smo ga zaokupljenog disekcijom budilnika. To me je podsetilo na Rembrantov *Čas anatomije* iz Amsterdamskog muzeja. Najzad, ipak smo napravili neki napredak ka apstraktnom. Nemi-



Nuš Eljar (Nusch Éluard, 1906–1946) i Pikabija, pored jedne od njegovih slika iz perioda „transparencija“, 1931.

losrdno je razbio budilnik i na kraju mu porednički iščupao oprugu. Pošto je na trenutak prekinuo svoj rad, pozdravio se s nama, a onda napravio na papiru otisak zupčanika, opruge, kazaljki i drugih tajnih delova sata. Povezao je te otiske linijama i dopunio crtež komentarima retke dovitljivosti, beskrajno udaljene od sveta mehaničke gluposti.⁴⁴ Pravio je antimehaničke mašine. U to vreme bio je ludo zaljubljen u zupčanike, šrafove, motore, cilindre, električne žice. Koristio je te forme da bi crtao i slikao mašine nesvesnog. Stvarao je bujnu floru tih bezrazložnih mašina. *Kćerka rođena bez majke* (*Fille née sans mère*, 1916–1917), knjižica razorne poezije, nastala je otprilike u

⁴⁴ Crtež „Réveil Matin“, „Budilnik“, koji će se pojaviti na koricama časopisa *Dada* 4–5, 15. V 1919.

to vreme. U toj zbirci nema ni traga od suvih sundera retorike, zavodljivih fraza, besomučnog naklapanja.

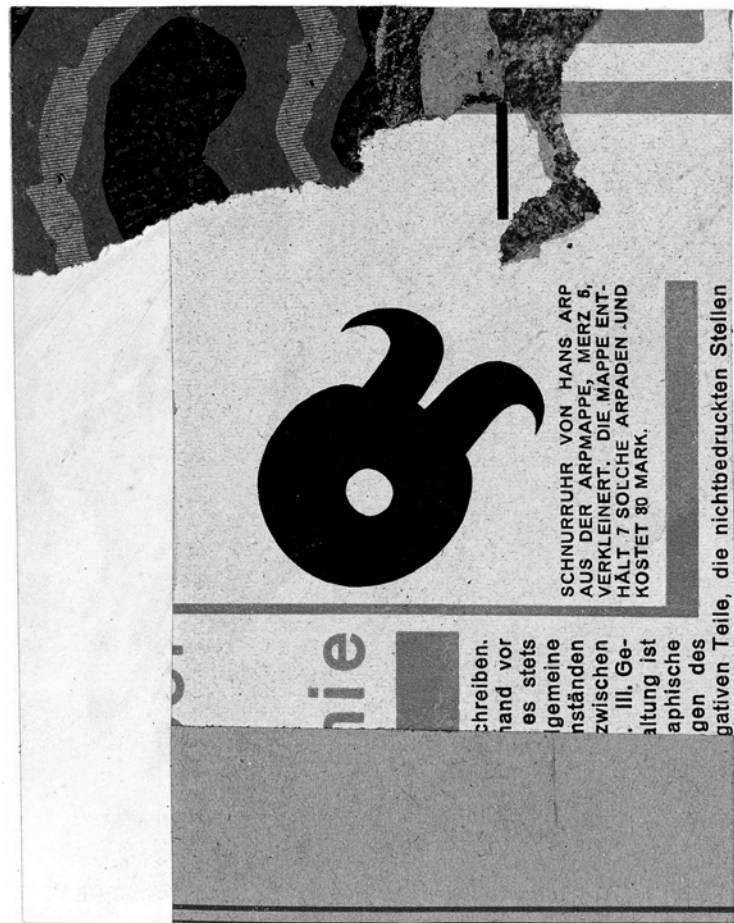
Ali Pikabija nikada nije svirao samo na jednoj žici. Znam za njegove melodije koje pevaju o opipljivoj belini i pokretima labuda. Oblaci mitskih glasova poprimaju oblik, rastu, prolaze. Ponekad širokos (*gr.*, *jugo*) postaje širokokos⁴⁵, ali Pikabija nema ništa protiv. Slikao je bukete praznih očiju, bukete srca u praznom hodu, parove prekrivene laticama nezaboravka, ljudske poljubaca. Izazovi i bljeskovi dovitljivosti u njegovim slikama su brojni. Bez obzira da li posmatra preobražaje ili piše na platnu odgovor na neko pismo, Pikabijin dokumenti su uvek stotruki palimpsesti. Pikabija je beznadežan slučaj. U najranijoj mladosti bio je obuzet slikarskim ludilom. Slikao je danju i noću, s besom i osvetničkim žarom. Noću bi slikao preko onoga što bi naslikao danju, a danju preko onoga što bi naslikao noću. Njegove slike su postajale sve deblje. Njegova potreba da slika bez prestanka tumačila se kao fanatična i manijakalna protivteža njegovoj dadaističkoj ironiji. Njegova opsesija nije znala ni za šalu, niti za onu dekadentnu dovitljivost, u kojoj je blasfemija pravilo. On gubi telo i dušu u samom činu kreacije. On ne teži potpuno dovršenoj i lepo uramljenoj slici. Suprotno svim očekivanjima, on se približava prvobitnom činu postanka, apsolutnom, i od toga ga ni svi njegovi „Isusi Hristosi hohštapleri“⁴⁶ ne mogu spasiti.

„Francis Picabia“, *Art d'Aujourd'hui* no. 6, Paris, januar 1950. Ponovo objavljeno u *Francis Picabia 1879–1954*, Éditions d'Orbes, Paris, 1955, str. 260–61.

⁴⁵ Arp se igra rečima *sirocco* (*fr.*, *jugo*, od grčkog *sirokos*) i *sirococo*.

⁴⁶ Aluzija na Pikabijinu zbirku poetskih tekstova *Isus Hristos hohštapler* (*Jésus-Christ rastaquouère*, La bibliothèque libre, Paris, 1920).

Kurt Švitters (1949)



Kurt Schwitters 1928

Kurt Švitters, bez naslova, slika iz 1928, s jednim Arpovim elementom, „Brkom-satom (Schnurruhr)“, iz serije radova prvi put objavljene u posebnom izdanju Švittersovog časopisa *Merz 5, Arp Mappe: 7 Arpaden*, 1923.

Švitters je upravo završio svoje zemaljsko putovanje. Ono je bilo je puno ludosti i šala. Ipak, njegove komične kreacije bile su daleko od čudovišnih stvorenja koje bi mogla da izbaci neka mašina. Shvatio je koliko je materijalistički progres izobličio čoveka. Taj odvratni rak podstakao je Švittersov preobražaj. U tom strašnom i sablasnom bujanju, lepota se ukočila u svojim oblicima i bojama, i umrla. Švitters se strastveno posvetio spasenju ovog mračnog sveta, ove iskvarene prirode. I beskrajna radost i veselje proželi su i preobrazili otpatke.

Pridružio se pohodu dade na vojsku „zlatne sredine“ i izazvao na dvoboj sve učitelje istorije umetnosti. Blago im je izbrazdao čela svojim zardalim, metalnim *Merz* žicama, slomljenim točkovima i drugim borbenim mašinama iz *Žičane opruge Franca Milera*⁴⁷, sve dok spas nisu potražili u bekstvu. Izmislio je i

⁴⁷ Kurt Schwitters, *Franz Müllers Drahtfrühling* (1919–1922), čiji je prvi deo objavljen u *Der Sturm*, Vol. 13, n. 11, 5. XI 1922 („Erstes Kapitel: Ursachen und Beginn der grossen glorreichen Revolution in Revon“ 1919, str. 158–166). Nedovršeni roman o avanturama problematičnog umetnika Franca Milera, na čijem je nacrtu radio i Arp: „Šta li je bilo sa Švittersovim romanom *Franz Müllers Drahtfrühling*, čijih smo nekoliko poglavlja sastavili zajedno? Da li je sahranjen ispod ruševina njegove bombardovane kuće u ulici Valdenhauzen u Hanoveru? Švitters i ja smo satima sedeli i pleli dijalog, kao rapsodiju. Uzimao je te dijaloge i ugrađivao ih u svoj roman... Onda bismo opet seli i pisali *Franz Müllers Drahtfrühling*.“

ARP: Slavujima su dosadile tvoje glupe himne. Sviraj violinu na papagajima, ali izbegavaj crvene ženske kapuljače i snežnu udovicu.

ŠVITERS: Hoćeš da ti skamenim nešto? Ili bi možda da odsviramo neki plač zajedno?

ARP: Da li da operemo suze ili da ih nacrtaimo?

ŠVITERS: Ti si ispičutura. Otkad to tvoji dijamanti laju?



Kurt Švitters sa svojim ljubimcima. Hanover, oko 1930.

Merz hvataljke, da bi izbliza pratio penušavi i estetski solilokvij. Poteski šusteri, koji rade sa svojim kožama s beskorisnom marljivošću, nalikuju mu isto koliko i ptica pevačica nekom debelokošću. Pevao je, kliktao, mrmljao, groljio svoje „r“,

ARP: Vreme se pogoršava. Plod vrišti iz sveg glasa i porađa ribu.

ŠVITERS: Da je bacim u more ili da te izbodem njome?“ (igra reči: „So werd ich in die See *stechen* oder soll ich Dich *ers-technen*?“), itd.

Hans Arp, „Franz Müllers Drahtfrühling“, *Quadrum: Revue Internationale d'Art Moderne*, n° 1, Bruxelles, Mai 1956; Hans Arp, „Franz Müllers Drahtfrühling: Memories of Kurt Schwitters“, navedeno u Kurt Schwitters, *I is Style*, ed. Siegfried Gohr & Gunda Luyken, NAI Publishers, Rotterdam 2000, str. 139–140.

uzvikivao svoju „Ursonatu“⁴⁸ s neodoljivim elanom, sve dok slušaoci ne bi iskočili iz svojih sivih koža. Njegove *Merz* slike pune su tajni i mudrosti. One nas uče kako da život i lepotu prepoznamo u najobičnijim stvarima, u bačenim tramvajskim kartama, u pocepanom papiru. Delio je Heraklitvo mišljenje da sunce u stvarnosti nije ništa veće nego što se nama čini.

Kada bi se spremio da radi, Švitters bi se prvo presvukao u dugačku pidžamu, izvadio svoju protezu i stavio je u čašu mlahe vode; posle toga bi na glavu navukao veliki razbojnički šešir. I onda bi *mercovao* do besvesti. Posle napornog rada voleo je da se odmara u svom elegantnom *Merz* salonu. Veliki klavir je koristio kao ostavu za konzerve s tutkalom. Tutkalo je bilo važan element *Merza*, kao što je i jaje bilo važno za Kolumbovo otkriće Amerike. U jednom uglu svog elegantnog *Merz* salona, Švitters je svojeručno sagradio belu kućicu, u Le Korbizijeovom stilu. U njoj je držao svoju morsku prasid. S vremena na vreme bi u svom elegantnom *Merz* salonu prao noge u lavoru. Onda bi, s uvrnutim smeškom, pokazivao gostima svoja velika stopala, boje zadimljenog topaza.

Njegova kuća u Hanoveru bila je veliki lavirint rudarskih okana, veštačkih pukotina između spratova i tunela koji su se uvijali od podruma do krova. Stil Kralja Sunca očigledno nije odneo prevagu u Švittersovoj kući. Posle mnogo godina intenzivnog i upornog rada uspeo je da potpuno *izmercuje* svoju kuću (*Merzbau*). Kroz sva ta udubljenja, šupljine, provalije, pukotine, uzdigli su se monumentalni *Merz* stubovi, vešto napravljeni od dasaka, zarđalog starog gvožđa, ogledala, točkova, porodičnih portreta, opruga, novina, cigala, cementa, šarenog papira, gipsa, tutkala, mnogo tutkala i još mnogo, mnogo tutkala. Ali taj spomenik, bez premca u Starom i Novom svetlu, nikada nije

⁴⁸ Kurt Schwitters, *Die Ursonate oder Sonate in Urlauten*. Švittersova velika „zvučna poema“, koju je razvijao u periodu 1923–1932.



Švittersovo najpoznatije delo, „Merzbau: Die Kathedrale des erotischen Elends (Merc zdanje: Katedrala erotske bede)“; foto: Wilhelm Redemann, 1933. Uništeno u britanskom bombardovanju Hanovera 1943. Na osnovu nekoliko fotografija, Švittersovih tekstova i svedočenja zapanjenih posetilaca, *Merzbau* je delimično rekonstruisan (ono što bi trebalo da predstavlja glavnu prostoriju, kao na slici gore, „s plavim prozorom“), makar spolja, budući da je *Merzbau*, u svojim špiljama i nišama, krio razne stvari i predmete (Peter Bissegger, uz pomoć Švittersovog sina Ernsta, 1981–1983). Stalno izloženo u Sprengel Museum u Hanoveru.



„Besmrtnost nije za svakoga“ (Gete). Švittersova dopisnica, 1922.

izgledao kao razbibriga nekog naivnog ekscentrika. Naprotiv, njegova ritmična lepota povezuje ga s remek delima iz Luvra.

Iza svih maski i programa, Švitters je otkrio pravi smisao života: preobražaj vidljivog, opipljivog sveta u bezoblični apsolut. Njegova razigrana dovtljivost sada se spojila s merom svih stvari. Na nama je da uspomenu na njega obavijemo nebeskom slavom.

„Hommage à Kurt Schwitters“ (1887–1948), objavljeno u *Onze Peintres vus par Arp*, Zürich, 1949, i *K: revue de la poésie*, Paris, maj 1949, str. 251–252.

Marsel Žan i Anri Pastoro (1955)

Marsel Žan i Anri Pastoro pripadaju staroj nadrealističkoj gardi.

Marsel Žan nije slikar-umetnik, kako su to ljudi za njega rekli. On je pre neka vrsta istraživača. On pronalazi nove procese za vernu „superekspresiju“ prirode, na planu pokretljivosti, podudarnosti, razdražljivosti. Taj ubeđeni materijalistički nevernik mora zato da ubeđuje sebe kako njegove ruke prave čuda – čuda ništa manje čudesna od Veronikine marame.⁴⁹ Kist Marsela Žana je voda. Paleta Marsela Žana je voda. On primenjuje naziv „flotaži“ (*flottages*; plivajući predmeti) za table koje su, uz njegovu pomoć, uhvatile ceo sadržaj obojene vode – latentnu pokretljivost, podudarnosti, razdražljivost. On miluje Talesov element svojim rukama, stopalima, obrazima, usnama. Iz nje on uspeva da izvuče mrlje rose i prašine i krvi i snega i čađi i dima. On je mesi i razvlači i zasmehava. Toliko je dobro zasmehava da i on počinje da se smeje, sve dok ne počne da plače od smeha. Tako dolazimo do zena i dade. Ne mogu da objasnim zen ništa bolje nego dadu. A opet sam dadaista već mnogo godina. Jedno je izvesno. Nalazimo se u domenu koji predstavlja krajnju suprotnost razumu. Zaštićeni smo od mehaničkog ludila i zaglušujuće buke, od sportskih kraljeva koji skaču dalje nego žabe, od svog tog progresu ka ništavilu.

Današnja umetnost gleda na prirodu ozbiljno, kao što se gleda na život ili smrt. Umetnost više ne predstavlja prirodu. Ona jeste priroda. Lepoj igri umetnosti je došao kraj.

Na tablama o kojima pričam, nalaze se reči i fraze Anrija Pastoroa, rastrkane po prirodi-umetnosti Marsela Žana. Ispisane su

⁴⁹ Katolička relikvija. Prema predanju, Sveta Veronika je prišla Isusu, na njegovom putu ka Kalvariji, da mu obriše krv i znoj sa lica, a obris njegovog lika je ostao na marami. Relikvija se čuva u crkvi u Manopelu, nedaleko od Peskare, i pripisuju joj se razne čudotvorne moći.

starinskim rukopisom – mislim na slova koja smo nekada učili u školi, na časovima kaligrafije. Strujanje tih reči podseća na ono što nam šapuće vetar, na odgovore koje nam šalje eho. Neobjašnjivo odgovora na potrebu za objašnjenjem, sama priroda odgovara na pitanja o prirodi. U zbirci pesama Anrija Pastoroa, „Telo preveliko za kovčeg“ (*Le Corps trop grand pour un cercueil*, Éditions Surréalistes, Paris, 1936), nalazi se stih za koji mislim da savršeno odgovara na svako pitanje koje bi nam moglo pasti na pamet kada hoćemo da objasnimo univerzum. Tako ne radimo ništa drugo, osim što pokušavamo da „utopimo ribe“.

Nenaslovljen tekst, napisan kao predgovor za katalog izložbe „plivajućih poema“ (*flottage-poèmes*) Marsela Žana (Marcel Jean, 1900–1993) i Anrija Pastoroa (Henri Pastoreau, 1912–1996), u Galerie du Terrain Vague, u Parizu, jula 1956. Marsel Žan, slikar, vajar i pisac, bio je član nadrealističke grupe od 1933, i kasnije će prirediti najveću zbirku Arpovih tekstova na francuskom, *Jours effeuillés: Poèmes, essais, souvenirs 1920–1965*, Gallimard, 1966.

Daske mora i ljubavi Hansa Rihtera (1965)

Umesto da vitla šibom po zemlji, Hans Rihter je u umetnost uveo šetnju mirnim vazduhom.

Bio je dovoljno smeo da zaviri u večnost kroz ključaonicu.

I tako su se fizičke pojave promenile u male prijateljske ptice, koje sleću na njegov kažiprst.

I tako su nastale njegove neme laute i njegove drvene vekne, njegove stele.

I tako mu je uspeo da odmota umetnost bez vekni milionera i napravi daske mora i ljubavi.



Frida i Hans Rihter, na prvoj velikoj retrospektivi dade u Nemačkoj, u Diseldorfu, 1958 (*Dada: Dokumente einer Bewegung*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 5. IX – 19. X). Ta izložba je okupila mnoge još žive dadaiste, bilo lično ili s posebno pripremljenim radovima: skoro celu berlinsku grupu, dobar deo pariske grupe, Dišana, Caru, Arpa, itd. Videti istoimeni katalog, naizgled skromnu, ali opet bogatu i vrlo originalno uređenu publikaciju (ed. Karl-Heinz Hering, Ewald Rathke, 1958).

One nemaju ništa zajedničko s pesmom, s tim očajničkim napevom koji je pobegao iz zamka Šilon⁵⁰ i zgrušao se u sir u vimenima životinja.

Od kolica punih polupanih daski, za 5 franaka komad, Rihter je mogao da napravi nebeske tapiserije.

Kada bi mu zatrebala kičica, poslužio bi se olujom, kišom, polupanim daskama.

Meso i kosti niču iz njegovih crteža.

Lica se rađaju iz praznine, svetluca lica iz razbijenih predela, loptaste munje koje sisaju tornjeve kao bebe svoje flašice. Trgovci i vlastelini, sa svojim četvorostrukim rukavima, nude mu bukete, cele bukete munja.

Nije mala stvar osetiti radost zbog nekog umetničkog dela.

Rihterova dela me čine radosnim, kao da su moja.

Zato i mogu da pevam o delu svog prijatelja, kao što mogu da se raspevam i pred svojim radovima.

„Les planches de la mer et de l'amour de Hans Richter“, napisano za katalog izložbe Arpa i Rihtera u Galerie Denise René, u Parizu, aprila 1965.

Razgovor u Medonu (1955)

*Žan Arp i Kamij Brian*⁵¹

U radu s najdragocenijim ili najskromnijim materijalima, u strogim plastičnim disciplinama ili projekcijama slučaja, koje ra-

⁵⁰ Château de Chillon: zamak na obali Ženevskog jezera, neko vreme služio i kao zatvor. U njemu je 1816. Meri Šeli (Mary Shelley) napisala skicu svog romana *Frankenštajn ili moderni Prometej*, dok mu je Bajron (Lord Byron), tokom te iste posete, posvetio pesmu *The Prisoner of Chillon*.

⁵¹ Camille Bryen (Briand), 1907–1977, francuski slikar, „tašista“ (tachisme).

dosno sakuplja u nekim svojim delima, Arp je i dalje jedan od najprestižnijih inovatora formi, neformi i poezije našeg doba.

Ta raznovrsnost krije u sebi čudesan uspeh u kreativnom delovanju i čini ga tako osobenim u njegovim skulpturama, pesmama, reljefima i duborezima. To nam nalaže da otkrijemo genezu i razvoj njegovih kolaža, ako želimo da sagledamo celu avanturu apsolutnog u savremenoj umetnosti. — Brian.

BRIAN: Dragi moj Arpe, avantura vaših kolaža, koliko ja znam, počinje u okultnom.

ARP: Naravno. U stvari, svoje prve kolaže sam napravio za jednog prijatelja okultistu, u Parizu, 1914. Bili su to misteriozni portici, koji su trebalo da zamene murale i evociraju arhitekturu grana palme ili ribljih kostiju. Pošto je video te kolaže, Rozenberg⁵² je čak spominjao neki ugovor. U to vreme živio sam u ulici Gabrijel, a zatim u ulici Mon-Seni.

U Cirihi, 1915, pravio sam kolaže od papira i tkanine, komponovane duž jedne dijagonalne linije. Bili su dinamični i kompoziciono su bili više orijentisani ka futurizmu nego ka kubizmu.

BRIAN: U svojim kolažima kubisti radije koriste prave nego naslikane materijale: novine, papir u boji, itd. Koja je veza između vaših kolaža i tog kubističkog problema?

ARP: Moji kolaži su u potpunosti napravljeni od papira, koji nije ni iscrtan, niti oslikan. Ti kolaži nisu bili spekulativni – proganjala me je ideja o stvaranju nečeg apsolutnog. Kubisti su uveli perspektivu u svoje *papiers collés*, dok sam ja koristio papir da bih napravio plastične realnosti. Ti kolaži

⁵² Arp misli na Leonsa Rozenberga (Léonce Rosenberg, 1879–1947), koji je zajedno sa svojim bratom Polom (Paul Rosenberg, 1881–1959), takođe čuvenim trgovcem umetninama, stekao veliku reputaciju predstavljajući Pikasa, Graka i Matisa.

su bili izloženi u galeriji Taner u Cirihi, 1915. i tu sam prvi put sreo Sofi Tojber. Ona mi je pokazala svoje crteže, svoje tapiserije i svoje vezove, komponovane isključivo od vertikalnih i horizontalnih linija.

BRIAN: Kada pravite kolaž, povezujete prostor, dok na slici morate da naslikate svoj prostor. Zar to nema neke veze sa vizantijskim mozaikom?

ARP: Tako je. Ljudi su uvek pričali kako je kolaž moderna tehnika. Ali to je zapravo drevna tehnika, analogna vizantijskim mozaicima. Kolaž nije tako prefinjen kao slika, slojevi se slažu direktno, oni su unapred utvrđeni.

BRIAN: Afrička umetnost je imala tako veliki uticaj na kubiste; nije li ona mnogo direktniji proizvod mentalne strukture u poređenju sa umetnošću Okeanije? Ova druga je više fizička i kao takva bliža, recimo, vašim kolažima.

ARP: Mislim da umetnost Okeanije danas ima veći uticaj na našu umetnost nego ona afrička.

Još od detinjstva bio sam opsednut potragom za perfekcijom. Od nesavršeno isečenog papira dobijao bih napade mučnine, tako da sam ga isecao skalpelom. Moji kolaži su počeli da izgledaju nedovršeno i da se osipaju plikovima. Tako sam u svoje kompozicije uveo opadanje i smrt. Regovao sam tako što sam iz dana u dan sve više izbegavao perfekciju. Umesto da sečem papir, cepao sam ga rukama i počeo da koristim predmete pronađene na obali jezera i pravim kolaže i reljefe od prirodnih materijala.

Radio sam kao ljudi iz Okeanije, koji se nikada opterećuju trajnošću svojih materijala kada prave maske, i koji koriste trošne materijale, kao što su školjke, krv i perje.

BRIAN: Kako razlikujete svoje kolaže od svojih reljefa?

ARP: Ne razlikujem ih – između njih nema razlike, osim u debljini. Moji reljefi su zašrafljeni, kartoni pričvršćeni jakim

lepkom, a papiri lepkom za papir.

BRIAN: U vašim posljednjim reljefima ponekad se pojavljuju mrlje. Da li su te mrlje odjek *papiers déchirés* (kolaži od iscepane hartije; izg., „papjer dešire“)? Sve u svemu, čini se da je u vašem delu prisutna neka dijalektika: između preciznosti i nepreciznosti, između apsolutnog i slučaja. To je umetnost pamćenja i umetnost nade.



Arp, kolaž od iscepane Brianove fotografije, 1951.

ARP: Da, te mrlje na mojim reljefima su kao *papiers déchirés*, raspoređene u skladu sa zakonom slučaja.

BRIAN: Da li je vaša tehnika kolaža prošla kroz različite periode?

ARP: U periodu dade, bio sam morbidno opsednut idejom o nesaopštivom apsolutu. Problem predmeta-jezika iskrasnio je 1920: pupak, sat, lutka, itd. Kasnije su te faze bile veoma izmešane. Kada pravim *papiers déchirés*, osećam se srećno. Ono što me ponovo odvraća od tih procedura jeste činjenica da u meni više nema osobe koja oblikuje. Stekao sam mir i staloženost, ali sam izgubio stvaraoca. Tako sam opet prinuđen da postanem „obučar“, zato što u stanju opuštenosti nisam više u stanju da oblikujem.

BRIAN: Da li vaši kolaži formiraju neku arpovsku mitologiju? Da li neki oblici, koje drugi ljudi ne mogu da protumače, za vas predstavljaju precizne oblike?

ARP: Kolaži koje nazivate kolažima pamćenja sadrže celu jednu mitologiju. Postoji cela serija njih, *Arapaden*, koju je Šviter objavio u *Elemente*, u Švajcarskoj. Tu su pupkovi, lutke, cvetovi-kacige, vrata-ptice, itd.

BRIAN: Da li se jezik kolaža mogao osmisлити kao poetska dikcija?

ARP: Ne, kao što se to ne može postići i u muzici.

BRIAN: Koju ulogu ima boja u vašim kolažima? Verujem da uglavnom koristite komplementarne boje ili crno i belo.

ARP: Koristim vrlo malo crvene. Koristim plavu, žutu, malo zelene, ali, uglavnom, kao što ste rekli, crnu, belu i sivu. U meni je prisutna određena potreba za komunikacijom s ljudskim bićem. Crno i belo odgovaraju pisanju.

BRIAN: Šta označava vaša opsednutost vertikalnim?

ARP: Vertikalna linija teži beskonačnosti. Kada mislim o životu posle smrti, ne mislim da ga mogu dosegnuti naučnim sredstvima ili uz pomoć tehnologije ili progresa. Mogu ga dosegnuti verom.

BRIAN: Da li vaši kolaži imaju psihičke uzorke, ako o tome možete da sudite?

ARP: Verujem da imaju, ali ne mogu to da objasnim pomoću razuma. Nedavno se desilo nešto čudno: poslao sam rukopis pod naslovom *Na jednoj nozi* (Sur une jambe), jednom nemačkom izdavaču. Mesec dana kasnije slomio sam nogu.

BRIAN: Da li verujete da su vaši kolaži vidljiva poezija?

ARP: Da, oni su poezija napravljena plastičnim sredstvima.

„Colloque de Meudon“, XX^e Siècle, no. 6, Paris, 1956.

Arp govori o zakonu slučaja (1958)

Razgovor sa Pjerom Šnajderom

Medon: parisko predgrađe, krivudave ulice – ili tek nešto više od staza koje vijugaju uzbrdo; Medonska šuma, Vil d'Avre (obližnje naselje) i Koroov ribnjak (sa slike „Ville-d'Avray“, Jean-Baptiste-Camille Corot, 1865). Ipak, sve deluje skromno: stare, bezlične kuće za penzionisane činovnike; zidovi koji jedva stoje i puštaju da se kroz njih probija slabašna vegetacija. Arp je ovde sagradio sebi dom sredinom dvadesetih. Atelje se prvo nalazio u prizemlju vile, *blockhaus* zdanja napravljenog od grubo tesanog kamena. Kasnije je sazidan poseban atelje, u istom stilu, na kraju uzane, oskudne bašte. Pun je belih, urednih skulptura, uglavnom zaobljenih (sve nekako podseća na *Opus Nula* iz jedne od Arpovih pesama, koja kaže: „Ja sam veliki Ovajovoova – Ta rigorozna regimenta – Ozon – stabljika *prima qua* – Anonimnog jednogprocenta...“). Čovek se pita kako je jedna stara peć dospela u taj besprekorni red. Novi atelje je upravo završen, u produžetku starog; i već je počeo da se puni skulpturama. Tri koraka dalje, susedova ograda: jedna georgina se indiskretno naginje preko nje.

Dolazi Arp, nasmejan, srdačan. Snažne crte lica, blagog i pronicljivog izraza. Usporeni pokreti, možda zbog sanjalačkog karaktera ili je to možda samo alzaška promišljenost, koja se uočava i u njegovom govoru (i naglasku).

ARP: Izvinite zbog ovakvog dočeka. Posle mog puta u Ameriku⁵³ i izgradnje novog ateljea, mesto je u potpunom neredu.

ŠNAJDER: Ne volite nered?

ARP: Ne.

⁵³ Velika Arpova retrospektiva u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku (MoMA), od 08. X do 30. XI 1958; videti tekst „Gledanje“.

ŠNAJDER: Mislio sam da biste, kao dadaista...

ARP: Znae, dada je mnogo ozbiljnija stvar nego što ljudi misle. Ovde u Francuskoj dada se pretvorila u lakrdiju (*blauge*). Ali u Cirihu je to bila ozbiljna stvar. Bila je to pobuna protiv razuma.

ŠNAJDER: Ko je, po vašem mišljenju, dao pravi zamah dadi?

ARP: Hugo Bal. Prijavio se u nemačku vojsku, ali ubrzo mu se sve zgadilo i potražio je utočište u Švajcarskoj. Počeo je napada ono što je bilo lažno. Kasnije je s dade prešao na religiju. On je bio taj koji me je pozvao u *Kabare Volter*.

ŠNAJDER: Koga ste sreli tamo?

ARP: U početku, grupu vrlo različitih ljudi, neke umetnike, neke pesnike. Braću Janko, koji su se već zanimali za apstraktnu umetnost, za arhitekturu. Sofi Tojber, koja delila to interesovanje. Bili su to mladi ljudi koji su hteli da odu dalje od kubizma. Na književnoj strani bilo je drugačije. Tu je udeo igre bio veći. Pesme koje Cara tada pisao bile su najlepše u toj epohi. Divim mu se, iako ga više ne viđam.

ŠNAJDER: Zašto?

ARP: Politika. Postao je ogorčen.

ŠNAJDER: Kao pesnik i vajar bili ste u isto vreme na obe strane. Ali pretpostavljam da je to zato što ste, kao Alzašanin, rano naučili da se nosite s dvostrukom privrženosti?

ARP: Ah, tamo se sve to promenilo. Poslali su vojsku učitelja francuskog u Alzas. Deca sada govore savršen francuski, ali su zaboravila „patoa“ (*patois*, lokalni dijalekt). To je velika šteta.

(Uz sliku: Arpova izuzetna formalna inventivnost u mnogim medijima – drvenim reljefima, kompozicijama od kanapa, kolažima, crtežima, vajarstvu, tapiserijama, slikarstvu – prikazana je ovog meseca u punom rasponu na retrospektivi u Muzeju moderne umetnosti. Njegova



Arp u razgovoru sa Šnajderom, septembar 1958, *Art News*, str. 35.

teza da je „umetnost plod koji raste u čoveku“ izražena je u jajastim oblicima koji podsećaju na klijanje prirodnih organizama.)

ŠNAJDER: U kom smislu?

ARP: Alzas je mogao biti nešto kao *trait d'union* (povlaka, posrednik) između Francuske i Nemačke. Bilo bi šteta da se odrekne te uloge.

ŠNAJDER: Da li se osećate snažno vezanim za Alzas?

ARP: Kolmar (Colmar) je kao slikovnica. Srednji vek... onda ti užasni carski zamkovi – najružnija arhitektura na svetu. A onda opet ta čudesna Vobanova utvrđenja.⁵⁴

⁵⁴ Francuski vojni inženjer Sébastien Le Prestre de Vauban (1633–1707); najpoznatiji po projektu za utvrđenje Neuf-Brisach u Alzasu.

ŠNAJDER: Grinevald?⁵⁵

ARP: Naravno. Ali on je iznad reči.

ŠNAJDER: Da li ste u mladosti mogli da osetite sve to?

ARP: Naravno da nisam. Mislio sam samo na jedno: da što pre odem u Pariz. Sve što me je zanimalo bilo je slikarstvo.

ŠNAJDER: Baš sve?

ARP: Dobro, i književnost. U Strazburu se nije moglo videti nikakvo slikarstvo, ali otkrio sam dobru knjižaru. Tamo sam pronašao *Knjigu maski* Remija de Gurmona.⁵⁶ On me je upoznao sa Remboom. Posle toga nigde nisam išao bez svog Remboa. Tamo sam otkrio i nemačke romantičare: Novalisa, Arnima, Brentana.

ŠNAJDER: I tako ste otišli u Pariz?

ARP: Ne. Moji roditelji su strahovali da bih tamo naleteo na opasne dame. Poslali su me u Vajmar. To još nije bilo uporište moderne umetnosti, ali tamo sam upoznao sina Gerharta Hauptmana (Ivo Hauptmann, 1886–1973), van de Veldea (Henry van der Velde) i grofa fon Kesela (*sic*, Kesler; „Crevni grof“ Harry Graf Kessler, 1868–1937), koji je bio Majolov mecena (Aristide Maillol). Oni su priređivali izložbe postimpresionista. To je bio moj prvi dodir s francuskom umetnošću.

(Moram usput da primetim, razgovor je često bio prekidano grozničavom aktivnošću nekoliko fotografa, koji su na nas gledali kao na scenske rekvizite i tako nas pomerali.)

⁵⁵ Matthias Grünewald (oko 1470–1528). Nemački slikar, najpoznatiji po „Izenhajmskom oltaru“, iz Manastira svetog Antonija u Izenhajmu, u blizini Kolmara, u Alzasu.

⁵⁶ Rémy de Gourmont, *Le Livre des Masques: portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, 1896.

ARP: Gde smo ono stali?

ŠNAJDER: Kod Strazbura. Da li to je bio vaš poslednji dodir s njim?

ARP: Ne, nikako. Mnogo kasnije, dvadesetih, radio sam tamo s van Dusborgom. Bilo je to vreme *De Stijl*-a. Bio sam opsednut apstrakcijom. Cilj je bio da se da doprinos modernoj arhitekturi. Zanimao sam se za preciznost tehnike, za čiste površine, itd. Sofi ja smo pravili kolaže, koje smo isecali krajnje pažljivo i lepili ih gitom. Kasnije, oko 1929, bio sam ophrvan tragičnim osećanjem i hteo da pravim neapsolutne stvari. Rekao sam sebi da u svoj rad moram uvesti raspadanje i smrt, kao što ih je uveo i Rembrant. Tako sam pravio svoje *papiers déchirés*.

ŠNAJDER: Spomenuli ste tragediju. A opet je humor ključni deo vašeg rada. Koja je njegova uloga?

ARP: Humor je sigurnosni pojas. Što se tiče moje razigranosti, sada mislim da je u mom radu ima previše.

ŠNAJDER: Zašto?

ARP: Zato što sam se promenio.

(Iako ne baš do neprepoznatljivosti: jedna mlada fotografinja tražila je od njega da zauzme pozu, na šta joj je Arp mirno odgovorio: „Zaista lep prizor je kada jedem novine.“)

ŠNAJDER: Kako biste onda opisali tu evoluciju?

ARP: U stara vremena, zanimalo me je ostvarenje moje duše. Sada osećam dublju potrebu. Vidimo jedno usmerenje u svetskoj evoluciji. Proždiru nas mašine.

ŠNAJDER: Da li dodeljujete različite funkcije svojoj poeziji i svom slikarstvu?

ARP: Moja poezija parafrazira moje likovno delo, kao što moje likovno delo parafrazira moju poeziju. Ali oboje su tumačenje čoveka, tumačenje sveta.

ŠNAJDER: Šta je, po vama, uloga umetnosti?

ARP: Da ojača ono suštinsko, duhovni život. Da se bori protiv racionalizacije i mehanizacije – protiv *dehumanizacije* čoveka.

ŠNAJDER: Šta utiče na nagib vaše inspiracije, da se nekad bacite na poeziju, a nekad na umetnost?

ARP: To je misterija. To je slučaj. To nazivan *zakon slučaja*.

ŠNAJDER: Brankuzi je tražio suštinu reda. Da li bi se moglo reći da vi težite suštini nereda?

ARP: Slučaj (*Zufall*) za mene nije nered. To je nešto što „pada“ (*zu-fallen*). Nešto što mi je poslato, što mi „sleđuje“. Poznavao sam Brankuzija i osećam ogromno divljenje prema njemu, iako smo se videli svega tri puta. Ali naši pristupi se veoma razlikuju. On se kretao od stvarnih predmeta ka apstrakciji. To su radili i kubisti. Ja sam težio direktnijem, spontanijem dodiru sa svetom, neopterećenom racionalnošću. Za mene se, još od 1907. ili 1908, problem sastojao u tome da se otkrije čisto plastična strana slikarstva.

ŠNAJDER: Da li anegdote, reminiscencije na stvarne predmete uspevaju da uđu u vaša dela?

ARP: Tu su brkovi. Brkovi kajzera Vilhelma, koga sam video kao dete, u Strazburu, kada je projahao pored našeg prozora, u pratnji vojnog orkestra. Taj tip brkova izmislio je jedan pariski berberin, Abig (Habig).

ŠNAJDER: Još neki predmeti?

ARP: O, da. Flaša – ona vrsta debele vinske flaše koju uvek vidite na Šagalovim radovima.

ŠNAJDER: Šta je s pupkom?

ARP: To je posebna priča. Mogli bi se napisati eseji i eseji o pupku. To je smisao, to je prva stvar koja postoji, početak. Ali da se vratim na Brankuzija: delili smo kult savršenstva predmeta.



Pariska nadrealistička grupa, oko 1930. Prvi red: Cara, Breton, Dali, Ernst. Men Rej; drugi red: Eljar, Arp, Tangi, Rene Krevel.

Neki predmet postaje ljudski samo ako čovek u njega unese sve svoje sposobnosti. To je moj prigovor *objets trouvés* (nađeni predmeti; nadrealistička ideja). Naplavina je lepa, ali to je priroda. Isto važi i za *l'art informel*. Veoma je lepa, ali čovek mora biti prisutniji. Takve slike bi mogle da rade i ptice.

ŠNAJDER: Da li ste videli radove mladih američkih slikara?

ARP: Da, u Bazelu. To je bilo veoma lepo. Veza između prirode i arhitekture. (Franc) Klajn, Polok, (Klifford) Stil, Rotko. I Sem Frensis, on zaista ima pravi osećaj za boju.

ŠNAJDER: Vi ste boju koristili prilično ravno.

ARP: To je zbog mojih apstraktnih dana. Nastojali smo da pravimo uredne, precizne stvari. Boja je bila svedena na dvodimenzionalnost, iz arhitektonskih razloga. Hteli da izbegnemo da pravimo rupe u zidovima. Svoje skulpture od

gipsa bojio sam žuto ili plavo. Nastavio sam da na isti način koristim boje i u svom slikarstvu.

ŠNAJDER: Kada ste se vratili u Pariz, da li ste odmah došli ovamo?

ARP: Ne. Živeo sam u pansionu zvanom *Le Fusain*, u ulici Turlak, u kojoj je živeo i Tuluz-Lotrek. Moji susedi na spratu bili su Miro i Ernst.

ŠNAJDER: Šta mislite o Mirou?

ARP: Sviđa mi se. On je veliki umetnik. Krasi ga gracioznost, nešto bezbrižno i skoro božansko, kao kod dece.

ŠNAJDER: A o Ernstu?

ARP: Retka imaginacija. On je u neku ruku Brentanov potomak (naročito iz *Rheinmädschen*) (*Die Märchen vom Rhein*, 1810–1812). San, poezija, to je ono od čega se umnogome sastoji lepota njegovih slika.

ŠNAJDER: Da li je na vas uticao nadrealizam?

ARP: Da. Mnogo sam se oslanjao na san, na poetsko tumačenje stvari. Kod nadrealizma me je privlačila ta poetska strana. Eljar mi je bio najdraži.

ŠNAJDER: A Breton?

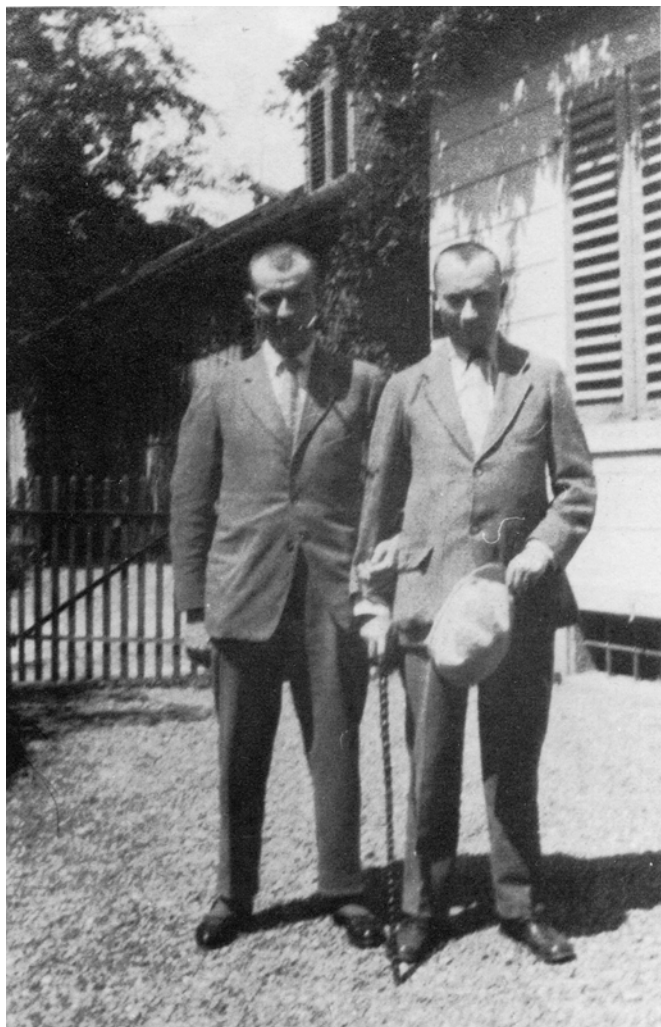
ARP: Zanimala me je njegova poezija, a ne njegovi teoretski tekstovi. *Nada* (1928), *L'Air de l'eau* (1934).

ŠNAJDER: Da li ste posle raskinuli s nadrealistima?

ARP: Nisam nikada raskinuo ni sa kim.

Pierre Schneider, „Arp Speaks for the Laws of Chance“, *Art News*, Volume 57, Number 7, Part I, November 1958, str. 34–35, 49–51.

Gledanje (1958)



Braća Arp, Fransoa (François, 1891–1988) i Žan-Hans (1886–1966), u dvorištu Arpove i Sofine kuće u ulici Celtveg (Zeltweg) 83, u Cirihi, oko 1920.

Otvoriti oči, videti, gledati, posmatrati svet, gledati oblake i drveće, posmatrati gradove i zdanja, gledati umetnička dela pravo u oči, gledati ljude pravo u oči, gledati, videti – to je još od detinjstva bila moja najveća radost. Video sam mnoga veličanstvena zdanja u Švajcarskoj, Francuskoj, Italiji i Grčkoj. Ali za mene je najlepša unutrašnjost Strazburške katedrale, s njenim velikim draguljima, čudom njenih prozora sa vitražima. Napisaću hiljadu i jednu pesmu o tim prozorima. Godine 1958, posle mnogo vremena, opet sam posetio Strazbur, svoje rodno mesto. Obišao sam kuću u kojoj sam se rodio, jedno renesansno zdanje. Tu sam proveo prve godine života. Jasno se sećam koliko sam bio zapanjen kada je, u toj kući, moj brat došao na svet. Tu sam počeo da crtam. Ali do moje šesnaeste godine, beskonačno kopiranje prepariranih ptica i uvelog cveća u strazburškoj Školi primenjenih umetnosti ne samo da mi je ogadilo crtanje već mi je i uništilo ukus za svaku umetničku aktivnost. Potražio sam utočište u poeziji. Moja stara ljubav prema nemačkim romantičarima, Novalisu, Brentanu, Arnimu, nije me napustila. U to vreme, u jednoj francuskoj knjižari, otkrio sam Remboove *Iluminacije* (Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, 1873–1875, 1886) i Meterlinkove *Staklenike* (Maurice Maeterlinck, *Serres Chaudes*, 1889) i ubrzo sam se našao okružen planinama knjiga.

Iz Strazbura sam otišao u Švajcarsku, gde sam živio u velikoj izolaciji, na Lucernskom jezeru (1908–1910). Vremenom sam opet počeo da crtam. Pokušao sam da budem „prirodan“, drugim rečima, sve suprotno onome što su moji učitelji crtanja zvali „verno prirodi“. Izveo sam svoje prve eksperimente sa slobodnim formama. Tragao sam za novim konstelacijama formi, kao što su one koje priroda ne prestaje da proizvodi. Pokušao sam da postignem da forme rastu. Uzdao sam u primer seme-

na, zvezda, oblaka, biljaka, životinja, ljudi i konačno u svoje najdublje biće. Ali kasnije, u Vajmaru, kao i u Parizu, učitelji su izgleda bili rešeni da mi upropaste ceo vidljivi i nevidljivi svet. I dalje su hteli da me nateraju da kopiram, oponašam. Ali nisam dopustio da me zbune ili zavedu, i 1915. napravio sam svoje prve „suštinske“ slike. Mislim da sam se u to vreme igrao s dečjim kockicama. Moja „prva uspela slika“ izrasla je iz te igre i gradnje elementarnim formama. Sastoji se od raspeća i glave raspetog Hrista, koja čini nezavisnu sliku unutar slike („Kreuzigung/ Crucifixion“, oko 1914–1915). Sanjario sam o slikama koje bi u sebi kombinovale bezbrojne slike. Mogu da dodam da je trebalo da prođu četrdeset tri godine da bi se u toj „prvoj uspejoj slici“ otkrila i druga figura. Ono što je Kristifor Kolumbo uradio za Ameriku, Margerit Hagenbah (Marguerite Hagenbach) je uradila za moju „prvu uspešu sliku“. Ona je otkrila još jednu glavu u njoj.

Godine 1915. upoznao sam Sofi Tojber i njen rad me je ohrabrio u konstruisanju slika. Sofi Tojber je bila među prvima koji su konstruisali slike. Tek 1919. dobili smo nekoliko brojeva holandske revije *De Stijl* i upoznali se s radovima Tea van Dusbura i Pita Mondrijana. U poslednjih nekoliko godina delo Sofi Tojber počelo je da dobija priznanje koje zaslužuje. Doktor Georg Šmit, dalekovidi direktor Bazelskog muzeja, još pre mnogo godina skrenuo je pažnju na njen rad.⁵⁷

Godine 1914, Marsel Dišan, Fransis Pikabija i Men Rej, u to vreme u Njujorku, stvorili su dadu, kakva se samo mogla poželeti. Ali, na njihovu veliku muku, nisu našli nikakvo ime za nju. I pošto je bila bezimena, mi u Cirihi nismo znali za njeno postojanje. Ali kada smo 1916. začeli našu dadu – Hugo Bal, Tristan Cara, Rihard Hilzenbek, Emi Henings, Marsel Janko i ja – i kada se ova rodila, poleteli smo razdragano jedni drugima

u zagrljaj i uglas povikali: „Da, da ist ja unser Dada!“ („Evo, evo naše Dade!“; ili slobodnije, „Da, da, to je naša Dada!“)

Dada je bila protiv mehanizacije sveta. Naše afričke večeri bile su protest zbog racionalizacije čoveka. Moji gvaševi, reljefi, skulpture bili su pokušaj da se čovek poduči nečemu što je zaboravio – da sanja otvorenih očiju. Još tada sam slutio da će se čovek sve mahnitije posvetiti uništavanju zemlje. Najfiniji plodovi na stablu dade, pravi dragulji od glave do pete, bili su oni koje smo u Kelnu odgajili moj prijatelj Maks Ernst i ja. Malo kasnije otišli smo u Tirol, gde nam se u dobrom poslu pridružio Tristan Cara (1921). Maks Ernst i ja smo u Kelnu osnovali veliku firmu „Fatagaga“, pod pokroviteljstvom šarmantne baronese Armande (sic) fon Duldgedalcen⁵⁸ i imućnog her Bargelda.⁵⁹ Obuzet neodoljivom žudnjom za zmijama, započeo sam projekat za prevaspitavanje udava, pored kojih nepobedivi udav firme Laokoon i sinovi izgleda kao najobičniji crv. U istom trenutku Maks Ernst je osnovao „Fatu“. Moja firma za prevaspitavanje udava i firma Maksa Ernsta „Fata“ udružile su se pod imenom *Fatagaga*, i mogu se aktivirati u svakom trenutku, po potrebi. Značajna stvar u vezi s dadom, po meni, jeste to što su dadaisti prezirali ono što se obično smatralo umetnošću, ali da su zato na uzvišeni tron umetnosti stavili ceo univerzum. Proglasili smo da je sve što dolazi od čoveka ili što čovek stva-

⁵⁸ Armada von Duldgedalzen, dadistički pseudonim prve žene Maksa Ernsta („Dadamax“), Luise Straus-Ernst (1893–1944), kojem je ponekad dodavala i „dadaistička Roza Boner“ (po francuskoj slikarki poznatoj po slikama domaćih životinja) i „desna ruka centrale DaDa W/3“ (Zentrale Weststupidien – „Zapadni glupaci“ – W/3, gde se „3“ odnosi na trojicu članova osnivača Ernst, Bargelda i Arpa). Majka Džimija Ernsta (Hans-Ulrich Jimmy Ernst 1920–1984), slikara, kasnije člana „Njujorške škole“. Istoričarka umetnosti, novinarka, umetnica. Ubijena u Aušvicu 1944.

⁵⁹ Johannes Theodor Baargeld (1892–1927; „Baargeld“ znači otprilike „parajlija“, „lovan“; pravo ime Alfred Emanuel Ferdinand Gruenwald). Uz Ernsta, pionir kelnske dade.

⁵⁷ Georg Schmidt, *Sophie Taeuber-Arp*, monografija, Holbein Verlag, Basel-Bâle, 1948.



Arp i Dadamaks u Kelnu, 1920. Dole: „Psihomitološka diluvijalna (poptopska) slika“ ili „Švajcarska, rodno mesto dade“, FaTaGaGa (Arp i Ernst), 1920.

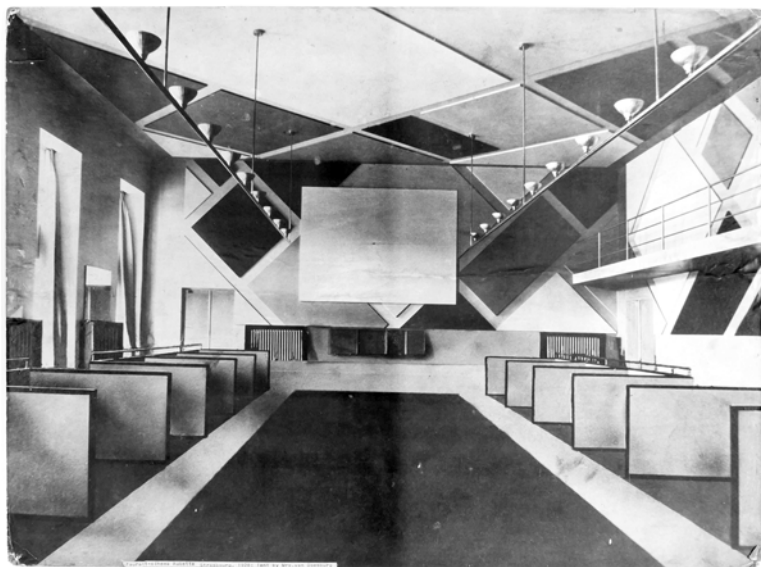
ra umetnost. Umetnost može biti zla, dosadna, divlja, slatka, opasna, milozvučna, ružna ili praznik za oči. Cela zemlja je umetnost. Dobro crtati je umetnost. Rasteli je bio divan umetnik (Giovanni Bernardino Rastelli?). Slavuj je veliki umetnik. Mikelandelov *Mojsije*: bravo! Ali pri pogledu na nekog nadahnutog Sneška Belića dadaisti će takođe uzviknuti bravo.

Izgradnja kompleksa Obet (Aubette) u Strazburu 1926. bila je još jedna prekretnica u mom životu. Zahvaljujući gospodi Horn (braća Paul i André Horn), našim dalekovidim pokroviteljima i njihovom razumevanju umetnosti, Sofi Tojber, Teo van Dusbürg, arhitekta i slikar, i ja, bili smo u prilici da izvedemo jednu od prvih sinteza arhitekture, slikarstva i skulpture. Deset prostorija, na kojima smo radili dve godine, u međuvremenu je uništio (novi) mikrocefalični vlasnik (1938), što je bio čin dostojan Hitlera. Da Obet i dalje postoji, bila bi to jedna od najvećih atrakcija Strazbura, zato što u modernoj arhitekturi verovatno nema ničeg sličnog. Jedan od uništenih reljefa prošle godine je obnovio Viljanueva (Carlos Raúl Villanueva), za Univerzitet u Karakasu, na osnovu originalnih crteža Sofi Tojber.⁶⁰

Godine 1927. Sofi Tojber i ja smo se preselili u Medon (Meudon), na obodu Pariza. Postepeno, vrlo postepeno, prvi trgovci umetninama počeli su da se zanimaju za moje radove. U Švajcarskoj, koju sam redovno posećivao, pronašao sam svoje najvernije prijatelje, koji su takođe bili kolekcionari, g. i gđu Gidion-Velker⁶¹, g. i gđu Hofman-Štehlin (Emanuel Hoffmann i vajarka Maja Hoffmann-Stehlin), g. i gđu Miler-Vidman (Oskar

⁶⁰ Glavne prostorije kompleksa Obet postepeno su obnavljane u periodu 1985–1994. i 2004–2006, tako da je Obet ipak postao najveća modernistička atrakcija Strazbura.

⁶¹ Istoričar arhitekture Sigfried Giedion i istoričarka umetnosti Carola Giedion-Welcker, koja će napisati nekoliko značajnih monografija, između ostalog, o Arpu, Šviteru, Kleu, Žariju.



Teo van Dusburg, Sofi i Arp, u Strazburu, oko 1926–1928. Dole: plesna i kino dvorana zdanja Obet, 1928; kasnije verno rekonstruisana.

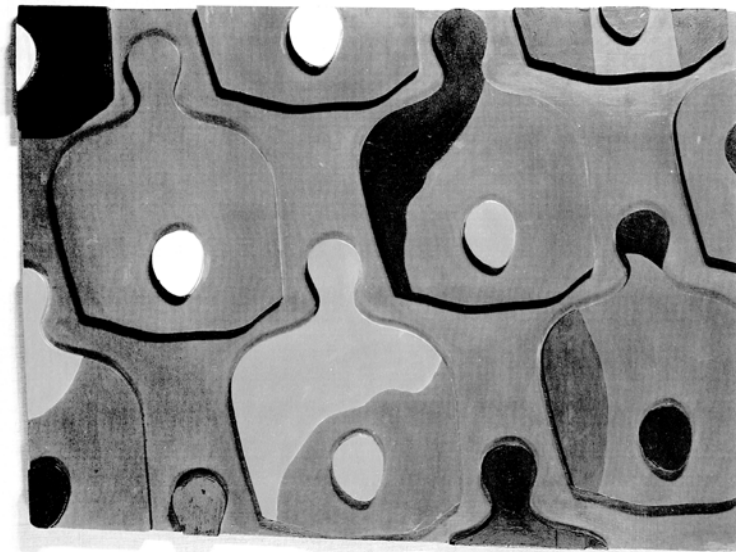
i Anni Müller-Widmann), g. i gđu Fridrih (dr Emil Friedrich i Clara Friedrich-Jezler) i gđicu Margerit Hagenbah.⁶²

Kurt Šviter je došao iz Nemačke⁶³ da me poseti i onda smo zajedno radili na njegovom romanu, kasnije izgubljenom, *Žičana opruga Franza Milera* (*Franz Müllers Drahtfrühling*; 1919–1922). Godine 1925. učestvovao sam na prvoj zajedničkoj nadrealističkoj izložbi i sarađivao u njihovim časopisima. Oni su me ohrabрили da isteram na čistac san, ideju koja je stajala iza mojih plastičnih radova, i da mu dam ime. Tokom mnogo godina, otprilike od kraja 1919. do 1931, tumačio sam svoje radove. Tumačenje mi je često bilo važnije od samog rada. Često je bilo teško preneti sadržaj racionalnim rečima. Evo nekoliko naslova, odnosno tumačenja ili poema o mojim „snevanim plastičnim radovima“ iz tih godina:

Daska za jaja – Paolo i Frančeska – Ptica-masko – Pupak – Pupak-flaša – Mesec-žaba – Planina, sto, dva sidra, pupak – Polustub – Rimovano kamenje – Pupak i dve misli – Crkveni sat – Isporučeni plamen – Trudna amfora – Tri štapa za hodanje – Senke uživaju u crnom pogledu.

⁶² Marguerite Arp-Hagenbach (1902–1994), koja će postati Arpova druga žena. U teškim godinama posle Sofine smrti (1943), ona mu je bila glavni oslonac, a venčali su se 1959. Margerit je 1988, kao glavna starateljka Arpove zaostavštine, osnovala Fondazione Marguerite Arp-Hagenbach, sa sedištem u Lokarnu, u Švajcarskoj, koja je i danas vrlo aktivna u predstavljanju Arpovog dela.

⁶³ Arp ovde malo izokreće redosled zbivanja i skraćuje hronologiju: sa Šviterom se upoznao još 1918. u Berlinu i u njemu odmah pronašao srodnu dušu. Opet su se videli kod Švitera u Hanoveru 1922; iste godine zajedno su učestvovali i na Kongresu dadaista i konstruktivista u Vajmaru (25–26. IX 1922). Iduće godine Šviter će posvetiti Arpu dva izdanja svog časopisa *Merz* (br. 5 i 6, 1923). Sarađivali su i u drugim prilikama i mada su se njihovi susreti od kraja dvadesetih proredili, ostali su u najprisnijem kontaktu, tako da u ovom skraćenom osvrtu na njihov odnos ne treba videti veliku omašku.



„Daska za jaja“, drveni reljef (u boji), 1922.

Ti naslovi su često bili sažete male priče, kao recimo „Planina, sto, dva sidra, pupak“, iz moje knjige *San naš nasušni* („Berg, Tisch, Anker, Nabel“, 1925, *Unsern täglichen Traum*, 1955): „Snevač može da učini da jaja velika kao kuće plešu, da vezuje munje, da napravi ogromnu planinu, koja sanja pupak i dva sidra kako lebde nad jednim malim, klimavim, jadnim stočićem, koji izgleda kao mumija kože.“ U to vreme časopis Tea van Dusburga *De Stijl* objavio je jednu moju dužu poemu, „Daska za jaja“.⁶⁴ Ta poema govori o mojoj igri s jajima i njenim pravilima.

⁶⁴ Teo van Dusbürg je 1927. u časopisu *De Stijl* objavio dve duže Arpove poeme, ali pod naslovima „Das lichtscheue Paradies“ („Svetlo-stidljivi raj“, koja ima još najmanje jednu verziju, kao što je ona objavljena u publikaciji *Documents internationaux de l'esprit nouveau*, br. 1, iz 1927) i „Die gestiefelte Sterne“ („Zvezde u čizmama“, koja u francuskoj verziji, opet drugačijoj, ima i podnaslov „Alzaški latinski“: „L'étoile bottée – latin

Moglo bi se reći da je moj reljef „Daska za jaja“ amblem te igre. Posebno su me privlačili vreme, satovi, kule sa satovima. Na kraju su od tih tumačenja, tih naziva za moje plastične radove, nastajale poeme. Evo jedne male poeme čiji su vitalni element satovi: „Hrpa muškog vazduha, prerusena u starog Egipćanina, napravila je dva sata, jedan od kornjača, za spore dane, i jedan od lastavica, za brze dane“ („Die Turmuhr“, 1924).

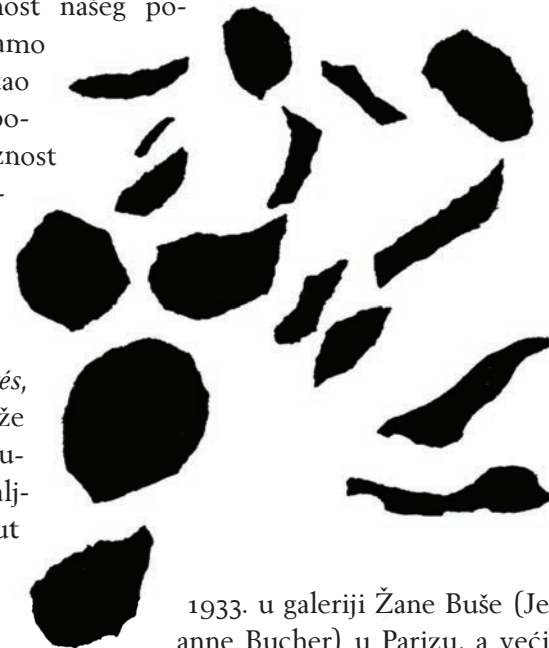
Moja potreba za tumačenjem je iznenada nestala, a telo, forma, vrhunski doterano delo, počeli su da mi znače sve. Godine 1930. vratio sam se na aktivnost koju Nemci tako rečito zovu „Hauerei“ (tesanje). Posvetio sam se skulpturi i vajao u gipsu. Prvi rezultati bili su dva torza. Onda su došle „konkreције (Concrétions)“. Konkrecija označava prirodni proces kondenzacije, stvrdnjavanja, koagulacije, zgušnjavanja, zajedničkog rasta. Konkrecija znači očvršćavanje mase. Konkrecija znači zgrušavanje zemaljskih i nebeskih tela. Konkrecija označava solidifikaciju, masu kamena, biljke, životinje, čoveka. Konkrecija je nešto što je naraslo. Hteo sam da moje delo pronade svoje skromno, anonimno mesto u šumama, planinama, prirodi. Sofi i ja smo počeli da izlažemo s grupom *Krug i kvadrat* (Cercle et Carré, 1929–1931), koju je osnovao Mišel Sefor (Michel Seuphor). Učestvovali smo i u osnivanju grupe *Apstrakcija-kreacija* (Abstraction-Création, 1931–1936). Obe grupe bile su posvećene apstraktnom slikarstvu i vajarstvu. Zasedanja po kafeima bila su beskonačna. Prisustvovao sam okupljanjima u najneverovatnijim budžacima Pariza, gde su držani još neverovatniji govori, u najelegantnijem stilu, praćeni gestovima koji su one iz doba Luja XIV nesumnjivo doveli do još većeg nivoa savršenstva. Ni književna okupljanja po kafeima nisu bila loša. Satanizam

d'Alsace“). U prilično konfuznoj arhivi časopisa *De Stijl* (https://www.dbnl.org/tekst/_stio01stij01_01/) nisam uspeo da razaberem da li postoji i poema pod naslovom „Daska za jaja“ – što je inače jedan od emblematskih Arpovih radova („Das Eierbrett/ La planche à oeufs“, reljef, 1922).

iz osamnaestog veka i dalje je bio omiljeno jelo u nekim književnim krugovima. U drugim grupama, od svakog govornika se očekivalo da se pozove na Hegelovu dijalektiku makar jednom u minuti. Pošto se više nisu mogla slati *lettres de cachet* (zapečaćena pisma) s presudama na progonstvo ili zatočeništvo, grupe su se morale zadovoljiti pismima punim sadističkog ocrnjivanja. Ali nikada nisam imao zadovoljstvo da slušam kako Breton, Elijar ili Pere čitaju svoju divnu poeziju.

Potruga za nedostižnim savršenstvom, zabluda da neko delo može biti potpuno dovršeno, postala je mučenje. Sekao sam papir za svoje kolaže s krajnjom preciznošću i glačao ga posebnom šmirglom. Nisam trpeo ni najtanju rasparanu nit ili vlakno. Najmanja naprslina na komadiću papira često je bila razlog da uništim ceo kolaž. Ta groznica okončala se tragedijom, kada su me pozvali da izložim neke *stare kolaže*, koje sam radio sa Sofi Tojber. Taj nesrećni slučaj podučio me je pravom značenju savršenstva i dovršenosti. Reč savršenstvo ne znači samo ispunjenost života već i njegov kraj, njegovo dovršenje, njegov prolazak, dok reč „slučaj“ ne podrazumeva samo slučajnost, neku srećnu kombinaciju već i ono što nam se dešava, što nas pogađa. Izneli smo kolaže s tavana, gde su godinama bili izloženi vrućini, hladnoći i vlazi. Neki papiri su se odlepili, bili pokriveni mrljama, buđi, naprslinama, a između papira i kartona formirali su se plikovi koji su mi izgledali odvratnije od nadutih trbuha udavljenih pacova. Kada sam se posle mnogo nedelja konfuzije malo sabrao, počeo sam da cepam svoje kolaže, umesto da ih pažljivo isecam makazama. Cepao sam i crteže i nemarno ih lepio jedne preko drugih. Ako bi se tuš rastvorio i razmazao, to bi me obradovalo. Lepio sam kolaže pomoću svežnja novina umesto da ih pažljivo pritiskam upijajućom hartijom, a ako bi se pojavile poderotine, utoliko bolje; što se mene tiče, to je rad činilo autentičnijim. Prihvatio sam prolaznost, oticanje, kratkotrajnost, nepostojanost, slabljenje,

sušenje, sablasnost našeg postojanja. I ne samo da sam prihvatao nego sam i pozdravljao prolaznost u svojim radovima, onako kako su nastajali. Te iscepkane slike, ti *papiers déchirés*, doveli su me bliže veri u stvari drugačije od zemaljskih. Prvi put sam ih prikazao



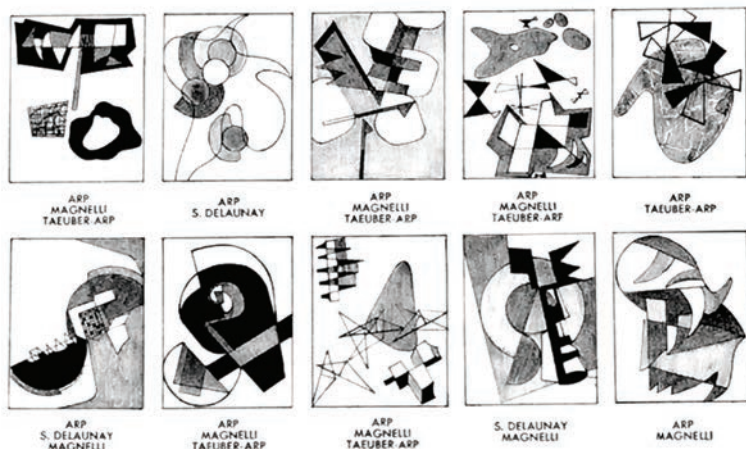
1933. u galeriji Žane Buše (Jeanne Bucher) u Parizu, a većina njih je završila u Sjedinjenim

Državama. Mislim da oni predstavljaju prelaz od apstraktnog slikarstva ka „oslobođenom slikarstvu“, kako bih nazvao novo američko slikarstvo. Božanski san je most između previše i premalo. Taj san je suštinski deo moje plastične potrage; slično tome, Sofi Tojber je stvarala svoj blistavo osvetljeni san između dolaska na ovaj svet i odlaska.

Godine 1941. Sofi i ja smo pobjegli iz Pariza u Gras (Grasse, južna Francuska), odakle smo mislili da se prebacimo u Sjedinjene Države. U Grasu su nam se pridružili naši prijatelji Sonja Delone (Sonia Delaunay) i Alberto i Suzi Manjeli (Alberto i Susi Magnelli). Dve godine smo živeli u tom predivnom mestu, okruženi treperavim krunama svetlosti, lepetom cvetnih krila, zvonkim oblacima i pokušavali da zaboravimo na užase sveta. Zajedno smo crtali, slikali akvarele i pravili litografije i

JEAN ARP
SONIA DELAUNAY
ALBERTO MAGNELLI
SOPHIE TAEUBER-ARP

AUX NOURRITURES TERRESTRES
1950



Naslovna i zadnja stranica albuma *Aux Nourritures Terrestres*, sa deset zajedničkih litografija u boji (radovi iz 1941–1942, prvi put objavljeno 1950). Gore desno: Sofi, Arp, Neli van Dusburg i Sonja Delone, u Grasu, u vili Šato Foli, 1942.

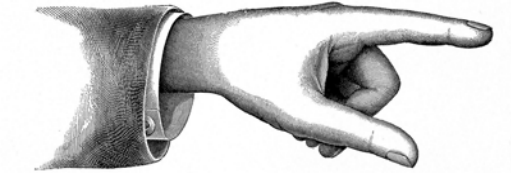
tako proizveli jednu od najlepših knjiga.⁶⁵ U toj knjizi isprobali smo svaku mogućnost zajedničkog rada. Njen naslov sastoji od naša četiri imena. Prvobitno smo planirali da je objavimo anonimno. Uprkos užasima iz tih godina, na taj period rada sa svojim prijateljima gledam kao na jedno od najboljih iskustava u životu. Nikada u tome nije bilo ni trunke taštine, arogancije, rivalstva.

Kada je Kristifor Kolumbo, moj ljubimac, hteo da zaplovi ka Indiji u „obrnutom“ smeru, otkrio je Ameriku. Kada smo pokušali da slikamo „obrnuto“, otkrili smo moderno slikarstvo. Sada mi izgleda neverovatno koliko mi je vremena bilo potrebno sa shvatim da su umetnost našeg veka i umetnost prethodnih vekova dve potpuno različite stvari. Lepota Rembrantovih gravura, Đotovih freski ili kipova iz gotskih katedrala nemaju mnogo veze sa slikarstvom i vajarstvom našeg vremena. Oni se razlikuju kao i lepota pesme slavuja od lepote gregorijanskog korala. U stvari, još više. Oni su nesamerljivi, kao lepota žuborećeg potoka i lepota ruže, lepota poeme koju komponuju krošnje i lepota pahulje.

Žan Hans Arp, Medon, maj 1958.

Jean Hans Arp, „Looking“, *Arp*, ed. James Thrall Soby, Museum of Modern Art, New York, 1958, str. 12–16; monografija objavljena povodom Arpove retrospektive u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, od 8. X do 30. XI 1958. PDF monografije i drugi povezani materijali: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2829>, https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2829_300062182.pdf

⁶⁵ J. Arp, S. Delaunay, A. Magnelli, S. Taeuber-Arp, *Aux Nourritures Terrestres*, Paris, 1950.



br. 3

BUKLET BR. 2:

Na koricama, *Moustache et squelette*, „Brk i skelet“, 1956.
Zadnje korice, Arp, *Porte d'oiseaux*, „Ptičja kapija“, iz mape s
deset duboreza, *Elemente*, 1949.



anarhija/ blok 45
PORODIČNA BIBLIOTEKA



Jean Hans Arp
DADALAND
Poezija, osvrsti, razgovori
1912–1966.

Bukleti 1–3

BUKLET br. 2

Svi izvori su navedeni uz tekstove.

Preveo i priredio: Aleksa Golijanin, 2013, 2017, 2023.

<http://anarhija-blok45.net>
aleksa.golijanin@gmail.com

ZAJEDNIČKA ARHIVA
<http://anarhisticka-biblioteka.net>