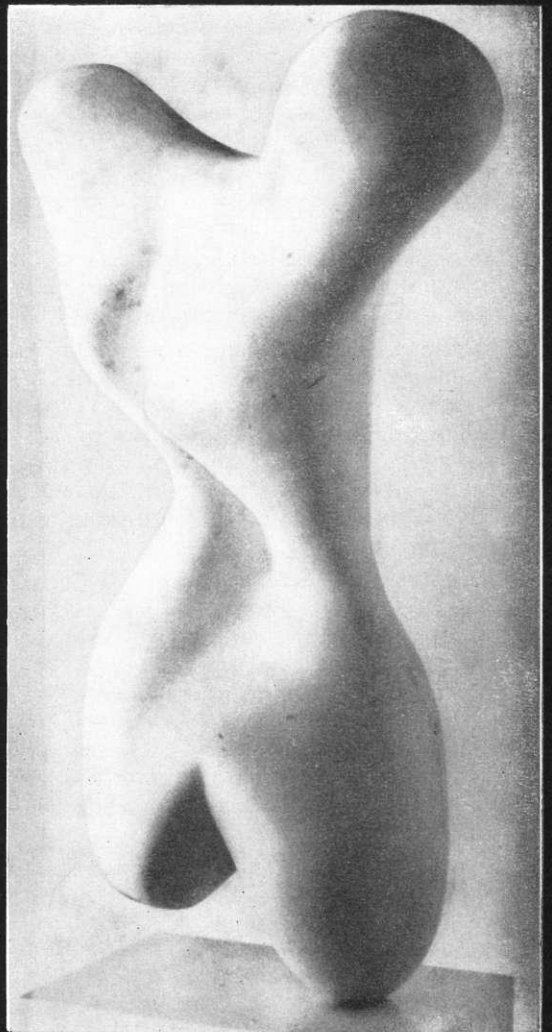


jean arp

1887-1966.



sreća jeana arpa

zvonimir mrkonjić

Sreća Jeana Arpa bijaše u osvjedočenju kako je skulptura nešto jednostavno. Sigurno bismo znatno pojednostavnili problem kada bismo predstavili ovog umjetnika kao hirovito dijete koje hoteći razoriti zbiljnost svoje igre udjelom šale i slučaja odjednom biva samo sobom uhvaćeno u klopku Otkrića. Sreća Arpove skulpture odista ima nepomućeno ozareno obzorje dana jednog djeteta. Ali ta je sreća morala biti stvorena i otkrivena — i nije više mogla biti ispuštena iz ruku. A kada je bila otkrivena, njenu je tajnu zauvijek štitilo čudo njene jednostavnosti. Ne kao bogodanost, već kao ono što je kipar iznudio od prirode, a zatim je prisilio — kako reče jedan Arpov kritičar — da oponaša njegovu skulpturu.

Poznata nam je tek geneza Arpova stila, povijest oblika koji počеше bujati iz iste opsjednutosti elementarnim činom davanja oblika: iskustva životvorne snage definirane potencijalnošću nekog oblika. Arpovsko iskustvo jednostavnosti skulpture sadrži, međutim, dramu bitna obrata koji su posljednja stoljeća kiparstva mogla tek nejasno naslućivati.

Do tada je kipar bio izvanjski racionalni objektivator one životvorne sile koju skulptura sažima problematikom oblikâ. Nalazio se s one strane te sile kao onaj koji se njoj nužno suprotstavlja i onda kada joj u djelu daje maha, kada je usmjerava. Drugim riječima, imaginirao je skulpturu kao predmet izvan sebe — kao nešto prema čemu se djelatno određuje u nizu operativnih perspektiva. Skulptura bi se individualizirala kao složen ishod toga procesa nakon što je fiksirala zlatne brojeve svojih omjera: tada se konačno mogla smatrati nečim objektiviranim.

Obrat koji je Arp učinio, zajedno s Constantinom Brancusijem, sastojao se u tome što odsada stvaralački subjekt nije više bio s one strane Sile života, nasuprot njoj, već joj se priključio — stao je djelovati u njenu pravcu, s njom se udružio. On više nije taj koji obuzdava volju rasta racionalnim promislom, koji joj nameće izraz smatrajući kako daje oblik nečemu što mu se suprotstavljalo amorfnom stihijom. Uvidio je kako nije najprimarnije ukrotiti oblikom već biti u dosluhu s univerzalnom kreativnošću. Tako se umjetnik na neki način poistovetio sa silom — prepustio se oblicima koji su rasli pod njegovim rukama kao izraz organske volje za prostornim određenjem i maštovitom funkcijom.

Odatle i arpovska estetika: nije više bilo govora o složenu naporu svladavanja ekstrovertne skulpturalne forme do u detalje njene individualizacije, već o sreći elementarna, intuitivna dosega. Razvijana u smjeru univerzalne težnje za samooblikovanjem, kozmičkog impulsa od beživotnog ka zvijezdama, na ovaj način dosegnuta forma nije više morala jedino predstavljati čulan sadržaj već i sama biti čulna. Biti čulnost sama. Biti onaj snažni uvir i sinteza sviju čulnosti, seksualnost, u svim njenim mnogostrukim fazama, oblicima i emancijama odjednom koje obuhvaćaju i povezuju sve postojeće. Ostvarivati punoću zatvorenog kruga utjelovljenja. Biti čulnost potpuno ostvarena, što će reći i transcendirana, bez ikakva ilustrativnog ostatka, bez primisli.

To dakako ne znači i imobilizaciju sile, ostvarenje konačne forme, što bi protivurječilo dubokoj naravi Arpove skulpture. Kretanje je ostalo funkcijom njene bitne jednostavnosti — jednostavnog čuda njene ukorijenjenosti u životno — obistinjenja njene totalne čulnosti. Ako koja skulptura znade govoriti, pored one

očite, i virtuelnom formom, latentnom mogućnošću preobrazbe, onda je to Arpova.

Gledaocu kome je ovo kiparstvo nepoznato imaginarni bi se muzej Arpove skulpture na prvi pogled činio poput žala oblutaka od kojih nijedan ne bi narušavao jedinstvo zbirne imenice. Ali upravo zbog sumarne sličnosti glatkih, zaobljenih oblika mogu se pri pobližem promatranju otkriti među ovim skulpturama suštinske razlike njihovih arhetipova. A te razlike manje teže individualizaciji formalnog, u klasičnom smislu, nego što opisuju jedinstven pokret koji ih prožima. Nešto od Arpa dadaista zadržalo se u čitavom toku razvoja njegova kiparstva: nove će se skulpture ponekad javiti lakoćom humorne replike na neke od onih koje su im prethodile. Na zov kapricioznog **Vražića** (1949) javit će se **Snoviti cvijet s njuškom** (1954); **Mitskoj figuri** (1950) odgovorit će **Idol** (1950). Na pozadini fantastičnog zelenila, u svjetlosti difuzne mjesečine **Sna lvanjske noći**, živi čitav jedan basnoslovni lunarni svijet oživljen kretnjom humornog demijurga.

Razvoj Arpove umjetnosti zapravo je proces ozbiljenja igre: ne prerastanje jednostavne metode u nešto kompleksnije, što je tek izvanjski vid postupnog širenja kipareva interesa, već sve univerzalnije uočavanje osnovne oblikovne funkcije; jednostavne geste davanja smisla, bliske stvaranju pjesničke slike, koju jezgrovito predstavljaju Arpovi kolaži.

Od kolaža do reljefa koje radi u godinama I svjetskog rata, Arp istražuje mogućnosti primjene »zakona slučaj« u umjetničkom djelu, bolje reći, u tvorevini koja tako postaje mjestom nagodbe između čovjeka i kozmosa. Ali za razliku od Kandinskog, Maljeviča i Mondriana, koji inzistiraju na metafizičkoj determiniranosti elemenata likovnog izraza, pa stoga i smisla cjeline, arpovska estetika igre ne traži argumenata izvan vlastitog čina.

Umjetnik je, međutim, primijetio da angažirani slučaj ne svodi njegovu ulogu na onoga koji iz prikrajka očekuje ishod, već ga navodi na kreativnu konfrontaciju. Drugim riječima, što više se u njega ulaže, vjerojatno je da će se to više od njega dobiti. Stoga se Arp jednom zauvijek odriče geometrijskih formi u korist blago zakrivljene linije kao njihove karikaturalne replike. Iz kolaža načinjenih dvadesetih godina, ispod reminiscencija na predmete svakidašnjice, duh Dade plazi jezik u kaotično stanje poratnog svijeta, ali nadasve zračeci onom jedinstvenom arpovskom poezijom djetinjске vedrine (**Ura**, 1924, i **Tanjur-pupak i viljuške**, 1923, itd.).

Stvorivši svojim reljefima cjelovit imaginarni svijet, Arp se u početku tridesetih godina odlučuje slijediti njihovo stremljenje u prostor. Nakon mnogo godina vraća se ponovo skulpturi. Humorna kritika ustupa mjesto snažnu zahtjevu za sintezom. Dok se kritika htjela uklopiti u (renomiran) ljudski svijet, Arpove skulpture sada traže sporazum, na širem planu, sa svijetom uopće — s totalitetom sila stvaranja i rušenja što proizvode svijet. U nizu **Torza** iz tih godina stvaralački se združuje erozija s organskim rastom u stvaranju svedenih formi koje izražavaju snažno osjećanje **jedinstvena** svijeta oko sebe.

Daljnji razvoj Arpova stvaralaštva izlazi iz istih pretpostavki, pri čemu dolaze potpuno do izražaja mogućnosti specifično skulptorske, virtuoznost majstora kome više ništa nije neizvedivo. U više skulptura (**Skelet ptice**, 1947, **Glava na**

pandžama, 1949, **Snoviti cvijet s njuškom**, 1954, itd.) oslobađa se vertikala neke maštovite skulpture koja se ne zadovoljava samo time da bude u dosluhu s organskim već ga i **ostvaruje** smionim slutnjama. Tu se na zapanjujući način povezuje anticipacija budućnosne forme s vizijom iskona u totemskim skulpturama, kao što su **Idol** (1950), **Mitska figura** (1950) i **Tales milećanin** (1951). Usprkos tome, Arp ne propušta da se okuša u razvedenim skulpturama-objektima, u **Skulpturi tišine »Corneille«** (1942), **Konkretnoj skulpturi »Mirr«** (1949/50), **Ciparskoj skulpturi** (1951). Značenje izuzetne sinteze svih tendencija njegova kiparstva predstavljaju najposlije skulpture u kojima perforacije ritmiziraju prazan prostor, te tako s prozračnim simbolom **Ptolomeja** (1953) kulminira čitavo Arpovo djelo.

Složeno po bogatstvu svojih ishoda, ovo se kiparstvo pojednostavnjuje u osobnoj arpovskoj sreći postojanja u skulpturi. Neprekidna bijela ljuška mramora ili sjajne bronzne, koja je dala savršeno pomirljiv oblik problemima što bi ih neka skulptura mogla sakrivati, ništa ne krije. Njena je tajna tako općenita i tako očito inkarnirana, pretvorena u čistu vidnost, da preostaje tek kao ishodište u kojem kontemplacija ove skulpture najzad dosiže onu široku osnovu na kojoj ona počiva. Kao Tajna života među čije se posljedice ova skulptura uklapa — ili možda kao onaj krajnji vitalni sažetak budućeg.

Nasuprot **mногоznanosti** (Heraklit) suvremenog tehniziranog, rascjepkanog svijeta u grozničavoj potrazi za svojim jedinstvom Arp afirmira jednostavni logos kozmičkog jedinstva svih pojava jedne iste životne sile. Nasuprot mahnitoj potrazi za sintetskom srećom ovaj je umjetnik živio sreću djela koje nastaje iz elementarnog dosluha sa samom kreativnošću prirode. Između bezbroja otuđenih predmeta i izobličениh ostataka čovjekove prisutnosti, zauvijek izbačenih iz prirode, nekoliko stotina Arpovih skulptura dolaze iz svijeta umjetnosti da bi se vratile u red prirodnih stvari kao zalozi našeg iskupljenja.