Ivica Župan

Dosljedan u dosljednosti

Ivica Župan
Vladimira Varićaka 5
HR - 10 000 Zagreb

Julije Knifer, *Bez kompromisa* (retrospektivna izložba), Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 20. IX. – 6. XII. 2014.; autorica: Radmila Iva Janković; suradnica: Ana Knifer; stručni savjetnik: dr. Zvonko Maković

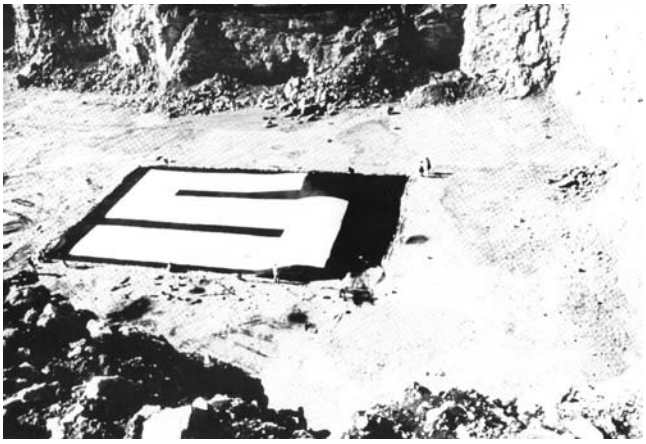
Spuštanjem golema platna *Arbeitprozess* Julija Knifera iz 1975., vlasništva tibingeške Zbirke Dacić, što su ga na sjevernoj strani zagrebačkog MSU-a, prema ulici koja nosi umjetnikovo ime, spustili zagrebački alpinisti, 20. rujna 2014. otvorena je izložba *Bez kompromisa*, prva cjelovita retrospektiva jednog od najznačajnijih hrvatskih slikara druge polovice 20. stoljeća, kojom su se obilježavale 90. obljetnica njegova rođenja i deseta godišnjica smrti. Oko tisuću okupljenih svjedočilo je rijetku i atraktivnu događaju na kojemu su alpinisti vješto spustili umjetnikovo golemo legendarno platno. Retrospektivom je Kniferu očitovano poštovanje zbog umjetničkih postignuća ostvarenih u duhu skrupulozna istraživačkog rada, razvijanja složena i autentična idejno-filozofskog koncepta, potpune predanosti umjetnosti, specifična slikarskog svijeta što ga je stvorio, ali i zarad bizarne samosvijesti, iznimne duhovne snage, mentalne usredotočenosti, postojanosti stava, ponašanja slobodna i nedogmatična mentaliteta te osobina koje su ga tijekom života resile – umjetničke etike, autonomnosti, moralne koherentnosti, nesalomljive dosljednosti samome sebi, predanosti, nepokolebljivosti, nekalkuliranosti, slobode duha, radikalnosti, beskompromisnosti, dosljednosti, odgovornosti, programsko-teorijske dosljednosti, mukotrpna rada, homogenosti jezičnog koncepta, čistoga jezičnog istraživanja, stroge konstruktivnosti djela...

Kniferova pozicija pozicija je individualca koji je izborio autorsku i etičku autonomiju, koji je pobijedio u bitci za slobodno djelovanje mimo sustava tržišta i izvan nadzora kulturnih ustanova i moćnih masovnih medija, pozicija je to umjetnika motivirana za umjetničko djelovanje vođeno duboko osobnim razlozima, stvaraoca koji kreaciju osjeća kao etički čin, a moralnu kategoriju umjetničkog rada uzima kao ishodišno životno načelo.

Knifer je doista bio stvaralac koji je uporno, dosljedno i koherentno razvijao vlastitu umjetničku strategiju, problemsku narav vlastita slikarstva i unutar nje rano definirao zatvoren morfološki sustav. Do kraja uvjeren u valjanost ove strategije, rano je uspostavio jasan demarkacijski orijentir. Tu se istodobno zrcali i britak odnos prema tradiciji individualizma, prema poziciji umjetnika gdje se priznaje njegova izdvojena, autonomna, osamljenička pozicija i kritički odnos prema mnogim konvencionalnim i stereotipnim umjetničkim očitovanjima. Strogo personaliziranim postupcima, asketizmom koji je gotovo teatralan, ovaj se umjetnik vlastitom individualnosti sučeljavao prevladavajućim normama u umjetnosti, a slobodom stila opirao se svakoj trendovskoj ekspanziji. To je bio položaj koji često dovodi do autsajderstva, ali u ovom slučaju nije bila riječ o pristajanju na marginalizaciju, nego, dapače, o glasnu odgovoru na ovaj izazov!

***

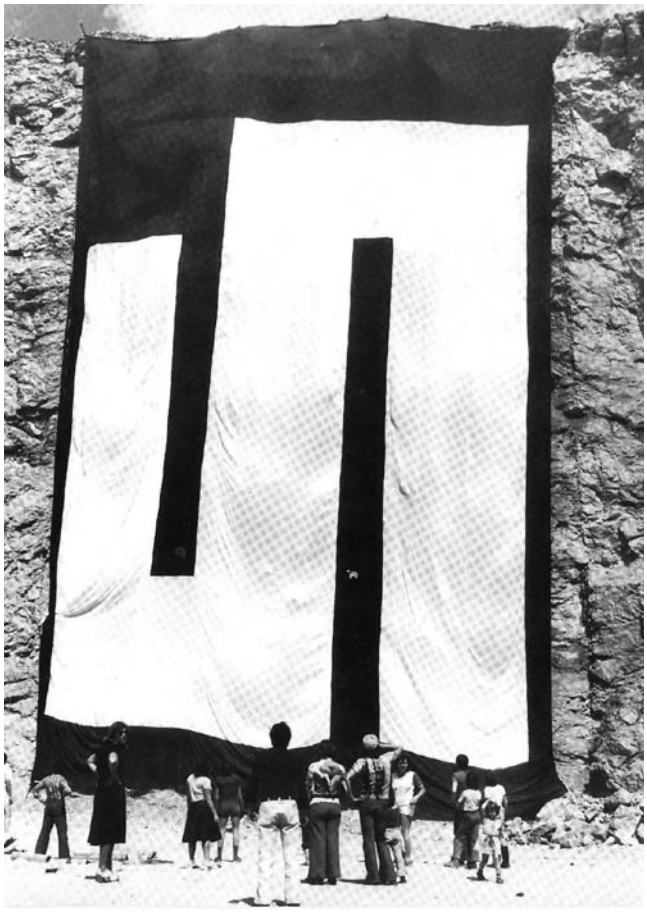
Umjetnikova kći Ana Knifer, koja je kao savjetnica na postavu retrospektive surađivala s Radmilom Ivom Janković, višom kustosicom MSU-a, kustosicom izložbe i urednicom kataloga, objasnila je da je ovaj naziv izložbe odabran jer je njezin otac živio i radio beskompromisno i jer je od sama početka znao svoj put i od njega nije odustajao, već se desetljećima sa zadivljujućom kreativnom predanošću i energijom predavao svojoj koncepcijskoj inovaciji – motivu meandra. Meandar ci-



1. Arbeitsprozess, Tübingen, 1975., crno-bijela fotografija (foto: I. Dacić, Ž. Dacić, J. Friedrichson, W. Maier)
Arbeitsprozess, Tübingen, 1975, black and white photo

jelo vrijeme umjetnikove karijere – kao temeljni i jedini konstrukt njegove autografije – zahvaljujući ponajprije označiteljskom potencijalu, nije doživljavao znatnije morfološke i stilske promjene, nego je dosljedno čuvao vlastitu autonomnost i autodiskurzivnost. Stoga meandar valja odčitavati ne samo kao formalno-stilsku konstantu, konkretne formalne izvedbe i epistemološko utemeljenje, nego i kao nedodirljivu osobnu strategiju umjetničkog djelovanja. Bio je to mentalitet nepristajanja na bilo koje vladajuće ideologije, mentalitet isticanja u prvi plan pojedinčeve volje i njezinih potreba, bio je to duh oslobođen norme i protiv postojećih vrijednosti i autoritativne konvencionalne umjetnosti i njezinih dominantnih problemskih linija.

Retrospektiva je kronološki podastrla preko 400 radova na kojima je umjetnik od 1960-ih stvarao po mnogo čemu distinktivan opus, varirao prepoznatljiv motiv i ponudila cjelovit pregled Kniferova života, stvaralaštva, djelovanja i umjetničkih promišljanja. Riječ je o cjelokupnoj reviziji njegova rada – od vremena prije meandra do sama kraja 2004. Publika je bila u prigodi vidjeti Kniferove rane, figurativne radove u kojima se već naslućuje ili najavljuje njegov način promišljanja umjetnosti, koji ga je na koncu doveo do antislike, što meandar po svojim morfološkim odlikama i jest. Osim ranih radova koji su prethodili meandrima, izloženi su brojni crteži-skice za slike i murale, zapisi, tekstovi, bilježnice, skice, dokumentarne fotografije, među kojima je i fotodokumentacija publici manje poznatih gorgonaških performansa. Dragulji na izložbi jesu dosad nepokazivan ciklus crteža *Régle et Emotion* (*Pravila i emocije*) iz 1979. te *Banalni dnevnici*, umjetnikovi autentični dnevnički zapisi, verbalni nastavak iste kniferovske misli o ljudskoj egzistenciji utjelovljenoj motivom meandra, koje je ispisivao skoro



2. Arbeitsprozess, Tübingen, 1975., crno-bijela fotografija (foto: I. Dacić, Ž. Dacić, J. Friedrichson, W. Maier)
Arbeitsprozess, Tübingen, 1975, black and white photo

cijeli radni vijek i u kojima je zapisivao svoje misli, u jednom trenutku artikulirajući ih u grafičkoj formi meandra. Reproducirane. Na zidovima izložbenih dvorana bili su citirani Kniferovi *Zapisi* iz 1976./1977., kao svojevrstan putokaz posjetitelju za promatranje ove jedinstvene umjetnosti. Tijekom pripremanja retrospektive, A. Knifer je u očevu pariškom atelijeru pronašla neka djela koja nikada prije nisu bila izlagana. Osim malih, ali važnih crno-bijelih kolaža koji nastaju početkom 1960-ih, među pronađenim djelima je i skica za veliki mural što ga je 1998. majstor trebao ostvariti u Toulouseu, ali do toga nije došlo. Zahvaljujući kćeri, koja je pamtila očeve želje, i dugogodišnjem Kniferovu suradniku na velikim zidnim slikama, slikaru Duji Juriću, golemi mural premijerno je, u predviđenim dimenzijama, izveden na izložbi. Neka od ovih ostvarenja nikad prije nisu bila izložena u Hrvatskoj jer je Knifer od 1973. do kraja 1980-ih često radio i izlagao u Njemačkoj, a početkom 1990-ih odlazi u Francusku (Sète, Nica), gdje će, nastanivši se u Parizu, boraviti do kraja života.

Izloženi su i listovi s empirijskom procedurom, s nizom skica i studija koje su prethodile formulaciji meandra, esencijalnog konstituensa ove umjetnosti, koje očituju da meandar – u kojemu je autor pronašao potpuno ispunjenje vlastitih vitalnih napora – nije teorijska odluka niti odluka čisto pojmovne, nego praktične i iskustvene prirode te da Knifer nije odjednom niti slučajno pronašao meandar koji je, među ostalim, primjer radikalna prekida sa slikarskom tradicijom utemeljena na kognitivnim postavkama o smislu umjetničkog djela, ali i antislike kao povijesno-umjetničkog fenomena, kao pokušaja da se upravo njime postave temeljna pitanja ontologije umjetnosti. Meandar nije bio rezultat nekoga apriornog odabira, već je, naprotiv, rastao kao rezultat analitičkih premisa, brojnih ispitivanja odnosa geometrijskih likova na plohi, odnosa koji su umjetniku u jednom trenutku ponudili prigodu da poveže te likove u oblik blizak, premda još uvijek ne i istovjetan znaku meandra, koji će uskoro prihvatiti ne kao kompozicijski, nego kao strukturalni oblik vlastita plastičkog govora i pretvoriti u individualni idiom, kojim će postojano stvarati antikonformističku, antikonzumersku i antiestablišmentsku umjetnost, koliko god se ta orijentacija drugima činila utopijskom i romantičnom. Vidjeli smo i listove koji svjedoče tijek dalje specifikacije, tijekom godina, unutar odabrana modela autoreferencijalna plastičkog govora, u kojemu je struktura djela determinirana strogim i refleksivnim postupcima i pravilima formativna procesa.

***

Meandar je oblik mišljenja o umjetnosti, koje se mišljenje – uključujući tu autorove tekstove i promišljanja te dnevničke zapise i intervjue – podiže na razinu doduše nesustavne, ali i na svoj način nedvojbeno koherentne teorijske, pa i filozofske pozicije. U Hrvatskoj je Knifer uživao renome umjetnika koji je svojim istraživanjima i ostvarenim plastičkim konceptom doprinosio vitalističkoj atmosferi domaće suvremene umjetničke scene, koji je aktivnošću pomicao i mijenjao jezične paradigme 1960-ih, obilježio to desetljeće, kreirao „duh vremena" i oslikavao odnos između umjetnosti i društvene stvarnosti epohe.

Knifer je pripadao umjetnicima koji su se u hrvatskoj umjetnosti 1950-ih uzdigli iznad političkih premisa, ideoloških debata i polemika vremena. Nije bio borbeni avangardist niti umjetnik rušilačke i psovačke pobune, bučnih i nepomirljivih manifesta, verbalnih eskapada i militantnih istupa. Dapače, očitovao se izoliranom meditacijom i sublimnim jezikom likovnosti i kontemplativnom misli, stvarajući si duhovni okoliš kojim će sam upravljati. Kao hipersezualan rezonator, umjesto programske akcije i kritike, potpuno lišavajući rukopis svakoga mogućeg traga dnevnoga egzistencijalnog nezadovoljstva i neugode, Knifer politički defenzivno denuncira stvarnost šifrom subjektivne, intimne priče. Nije težio pozitivnoj utopiji i stvaranju modela za transformaciju svijeta, već je ustrajao na poziciji po kojoj je humanizam umjetnosti utjelovljen u njezinoj imanentnoj umjetničkoj naravi. Meandri ne predstavljaju nikakav deklarativan napad s barikada na društvenu konvenciju slike, nego je ovaj autor stvorio umjetničku ideologiju koja vlastitu poziciju ne gradi na stavovima radikalna osporavanja prijašnjih ideologija i strategija; naprotiv, odricao se svakog očitovanja o stanju u društvu i posvećivao se isključivo autorefleksivnim problemima vremena, kretanja i umjetnosti kao autentičnu području djelovanja, naglašavajući spekulativnu i mentalnu stranu umjetničkog djelovanja, uporno razvijajući svijest o samosvojnosti slikarstva, a svekoliki kniferovski svijet čitamo i kao eskapizam, zatvaranje u slobodu odabrana umjetničkog i jezika kojim će ovo poslanje biti ostvarivano. Ponavljajući motiv meandra, Knifer je na plohu prenosio ne samo vlastiti vizualni poredak nego i svoje duhovno stanje i umjetničko ponašanje.

Kniferovska beskrajna vjera u materijalni asketizam u strukturalnoj organizaciji i kondenzaciji površine slike, rigidnost materijalnih postupaka, potpuno napuštanje ikoničkog fragmenta unutar gradbene osnovice, brisanja znakova koji upućuju na umjetnikovu situaciju i njegove emotivne zaključke u svezi s njom, stupanj odmaka od predstavljačkog karaktera te evokativnih i aluzivnih svojstava slike, metaforičke funkcije, pa i bez ekspresije u obliku i značenju u kakvu je ona imanentna svakom slikarskom činu, čistoća umjetnosti zanosila je i sveudilj zanosi odane mu istomišljenike, dok je na drugoj strani izazivala reakcije i po svoj prilici još će dugo izazivati ne samo stvaraoca suprotnih shvaćanja, već i reakciju zatucane i provincijalne svijesti.

***

Razgledavajući retrospektivu i analizirajući autorov svjetonazor utemeljen na shvaćanju umjetnosti kao područja izrazite duhovne refleksije i mentalnih pretpostavki, prisjećali smo se pedeset godina rada ovog osamljenika polagana hoda, hoda koji nije imao razvojne linije, prekretnice, strogo stilskih odijeljene faze i mijene, ali njegovo je slikarstvo sveudilj bujalo, razvijalo se i sazrijevalo u malim pomacima, mikromijenama, uzdajući se isključivo u promišljenost, strogost, red, čistoću i disciplinu mišljenja.

3. Julije Knifer u Atelieru Kemmler u Tübingenu, prosinac 1988., crno-bijela fotografija (foto: Ž. Radaković)
Julije Knifer in the Kemmler studio at Tübingen, December 1988, black and white photo

Kniferovo homogeno stvaralaštvo prožima utjelovljena konceptualna matrica koja je vanjska manifestacija čvrsto utjelovljena plastičkog i filozofskog sustava, jedinstvena i koherentna, bez lomova i prekida. Cijelog života opsesivno je i uporno slikao i izlagao meandre, djela monumentalne jednostavnosti, prihvaćajući sa zenbudističkom upornošću i dostojanstveno sve posljedice vlastita egzistencijalnog i umjetničkog izbora. Neprestance je slikao jedan motiv, nebrojeno ga je puta izveo i u njemu – u slikama i crtežima – i tu meandar najmanje moguće mijenja svoju protežnost, veličinu, odnose dijelova, a nikada ne mijenja vlastitu strukturu niti crno-bijeli kontrast s podlogom (osim kratke avanture s plavom i zlatnom bojom koju je autor upotrijebio da bi odao počast Yvesu Kleinu).

Prve slike s potpuno artikuliranim helenističkim ornamentom, s gotovo mehaničkim konfiguracijama kontrolirana broja elemenata, stvara 1960. A potom ih je učinio na stotine: uljem na platnu, na papirima mekanom olovkom ili ugljenom, na muralima grafikama, serigrafijama, na leporelima, na skicama olovkom u bilježnicama... Radio je nanoseći po dvadeset puta bijelu boju na platno, uvijek istom, da bi potom preko idealne bijele podloge iscrtao crni meandar, ili crnom bojom ograničio površine bijelog meandra.[1] Po godinu dana je najmekšom olovkom, tvrdoće 9b, prelazio preko papira, proizvodeći prave naslage sivog i crnog. Crna boja lišena je svakog osvjetljenja te čvrsto i kompaktno postavljena na platno, i to finim radom kista. Crna boja simbolom je nečega mističnog i tajanstvenog, nema je u vidljivu spektru boja, niti je primarna ni sekundarna, ni topla ni hladna; ona je zapravo nedostatak svjetla. Crna boja, pa tako i u Kniferovu slučaju, uvijek je vezana za proces transformacije, prelaska iz vidljiva u nevidljivo, iz materijalnog u duhovno, iz svjesnog u nesvjesno.

***

Tijekom Kniferove karijere umjetnost je prolazila kroz jezične i ideološke transformacije, ali on je dostojanstveno i postojano ostajao sljubljen sa svojom temom, kompozicijskim načelom monotona ritma crne i bijele boje, okomitih i vodoravnih dijelova meandra, vjeran

formuliranu iskustvu, i uvijek jednako uspješno ispitivao i obrađivao ovaj njemu očito podatan, poticajan i motivirajući motiv meandra – u njegovu rukopisu do kraja aktualan. Nije pristajao na imperative administrativnih medijskih i stilskih odrednica, nikad ništa nije stvorio diktiran pritiskom vremena, nego uvjetovan duhovnim, potpuno osobnim porivima, nikad ne budući u krilu aktualnih slikarskih problema, sačuvavši do kraja autodiskurzivnu autonomiju. Unatoč svim izazovima već povijesnih i recentnih trendova, izbjegavajući evoluciju i stilske odrednice, ovaj umjetnik spekulativna cijelo je vrijeme dosljedno ostvarivao isti plastički koncept i formalnu problemsku ravan, oduprijevši se i postmodernu obratu, kada si postmoderni slikar, djelujući u raznim neoizmima, povlačeći se iz konzekventna diskursa moderne, dopušta obilje narativa i kolorita, kada je slikar – nakon desetljeća askeze – izgubio sve obzire i usudi se eksploatirati svu čulnost boje.

***

Meandar – apstraktna repetitivna struktura sa specifičnim mentalnim učinkom, lišena gotovo svake simboličke oznake, potpuno usredotočena na vlastitu gradnju u materijalu – u stalnu je procesu gradnje i promjene. Ovo se slikarstvo poigrava ponavljanjem, monotonijom i beskrajnim strpljenjem, barem kad je riječ o crtežima, poigrava se idejom ponavljanja i razlike pa se, među ostalim očištima, može odčitavati i s polazištima iz djela *Razlika i ponavljanje* Gillesa Deleuzea. Poput On Kawarinih slika s datumima (*Date Paintings*), Kniferovo ponavljanje istog motiva tijekom cijele karijere upućuje na umjetnički problem prikaza vremena, što potvrđuju umjetnikove riječi da nije želio stvoriti jednu sliku koja bi bila samostalna i neovisna o ostalim slikama.

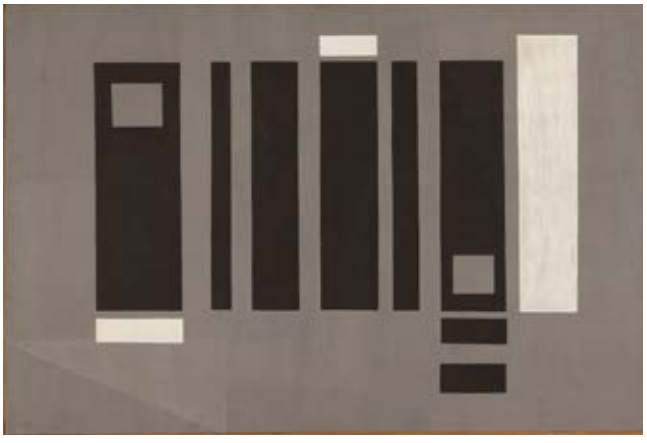
Meandar – do kojega je umjetnik došao askezom, mudrošću, disciplinom, čistoćom, sažetošću i nadasve redukcijom i resemantizacijom izražajnih elemenata na vlastitoj površini: strogim i krajnje preciznim sustavom hladnih vizualnih činjenica – zbijenih, stamenih, uzgibanih, ritmiziranih vodoravnih i okomitih bijelih ili crnih ploha, pogonjenih snagom koja objedinjuje, a ne rastvara – bitak je Kniferova slikarstva i njegove svekolike umjetničke filozofije i morala. Odlikuje ga ograničena količina plastičkih podataka čiju evidenciju motritelj može vrlo brzo obaviti, gotovo jednim pogledom, ali svejedno nudi golem potencijal narativnih spekulacija.[2] Po identifikacijskim odlikama to je introvertna, introspektivna, nereferencijalna slika koja svoj energetski sadržaj sažima, koncentrira i zatvara u formu meandra, ne dopuštajući njegovo rasipanje u izvanslikovnom prostoru. Kniferova se slika ne otvara, ne pokazuje, njezin je govor šutnja i upravo šutnjom ona priziva motritelja sebi, ne čineći prema njemu ni jedan korak dobrodošlice. Recepcija meandra pretpostavlja ulaganje motriteljeve mentalne energije kao pretpostavke približavanja tajnama meandra.

Motiv meandra posljedica je duboke stvaralačke svijesti i subjektivne samovolje o novom statusu umjetnič-

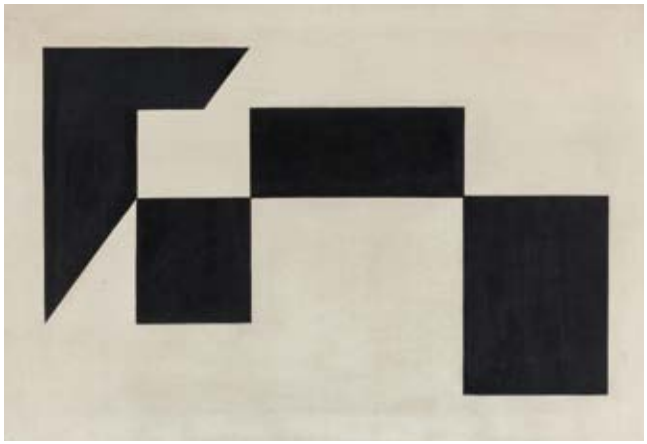
4. *Kompozicija*, 1957., ulje na platnu (foto: B. Cvjetanović)
Composition, *1957, oil on canvas*

kog predmeta – shvaćanju umjetnosti kao mentalna procesa i izražavanja stava više nego postizanja normirana estetskog rezultata. Umjetnik je nešto iz daleke prošlosti – meandar – pretvorio u vlastitu umjetničku viziju i poslanje, u svoj mali mentalni zavičaj. Stigavši – zahvaljujući sjajno osmišljenu konceptu, krajnjoj rigoroznosti i preciznosti u njegovu artikuliranju i sustavnu razrađivanju, samoodgovornosti, samorefleksivnosti, kontemplativnosti, poznavanju i razumijevanju pojedinih odabranu konceptu bliskih problema bliže ili dalje povijesti umjetnosti, kao i umjetnosti vlastita vremena – do crno-bijele slike i jednoga oblika, asketizma koji je gotovo teatralan, ovaj osamljenik, meditativac, melankolik i skeptik više nije napuštao to iznašašće „jer je u njemu pronašao onaj najjednostavniji način kojim će izraziti najveću vlastitu složenost" (Vera Horvat-Pintarić, 1970.).

Iako je ostao vjeran slikarskom mediju i monoperspektivističkoj iluziji, stvarao je slikarstvo prije mentalnih nego likovnih, prije misaonih i konceptualnih nego vizualnih i plastičkih odlika („slikarstvo bez slikarskih osobina"), izbjegavajući arbitrarnost označiteljskih modusa modernističkog slikarstva, posebice pikturalno-plastičku prezentaciju, anticipirajući fenomenologiju mentalnog. Knifer je bio uvjeren da će metafizička bit meandra prevagnuti nad izražajnim sredstvima. Koncept umjetnosti bez vizualne atraktivnosti! Poput predšasnika, primjerice, Barnetta Newmana, Knifer je bio uvjeren da će metafizička bit prevagnuti nad izražajnim sredstvima i trancedirati. Da bi se to uistinu zbilo, izražajnost sredstava treba svesti na goli minimum. Slikar odbacuje referencijalne veze sa svijetom, tragove simbolizma, vizualnu metaforiku i vizualnu mitologiju. Izbrisani su i svi znakovi koji upućuju na autorovu situaciju i njegove emotivne zaključke u svezi s njom. Sve je nazočno na ovom otvorenu polju nereprezentativnosti – motiv,



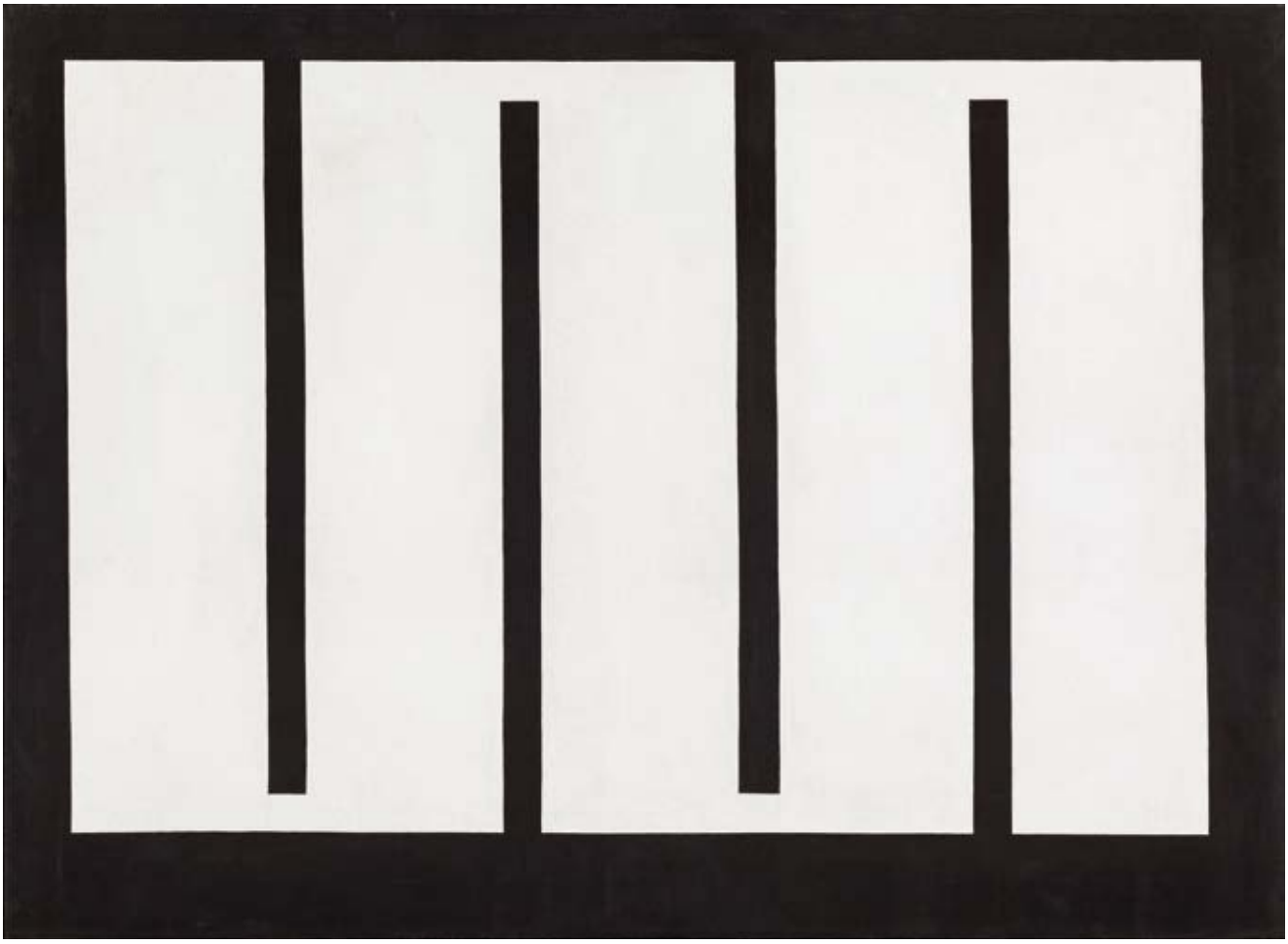
5. *Kompozicija 7*, 1959., ulje na platnu (foto: G. Vranić)
Composition 7*, 1959, oil on canvas*



6. *Kompozicija 13*, 1959., ulje na platnu (foto: B. Cvjetanović)
Composition 13*, 1959, oil on canvas*

subjekt, vrijeme, ritam – ali istodobno i odsutno: sve je bezvremeno (meandar je tek djelić beskrajna protezanja u kojemu nema ljudske mjere!), apstraktno, monotono, bez-svojstveno, autodistancirano. Slika – utemeljena na čistoj ideji i rigorozno očišćena od svega predmetnog, intencijalnog, značenjskog, pikturalnog i od svake čulnosti – približava se tomu da uopće bude slikom! Poput djela autora svih umjetničkih pojava znakovitih za razdoblje kasnog modernizma – askeze, hermetizma i reduktivnosti u svakom pogledu – i Kniferov meandar svojom izrazitom neintencionalnosti i neikoničnosti odbija svaku relaciju između suvremena slikarstva i njegova neposrednog okružja dovodeći tako disciplinu slikarstva do statusa elitne autonomne umjetnosti. „To je linija koja od slikarstva zahtijeva ekstrahiranje i tvori oblike koji nadmašuju i sublimiraju viđeno", rekao je Tonko Maroević tumačeći djelo Marina Tartaglije.

Riječ je o slikarstvu koje nosi premise reduktivne estetike modernizma, reduciranih slikovnih elemenata (boja, oblici, rukopis), neintencionalnu, koje posve odustaje od svijeta vidljive stvarnosti, reprezentacije i reprodukcije predmeta, tragova simbolizma i svake vizualne mitologije i uopće od povezanosti sa svijetom stvari u korist autonomna svijeta slike, o nepredstavljačkoj koncepciji slike, bez njezinih referencijalnih i semantičkih indicija, ali i o spajanju vizualnoga i misaonog u jedinstvenom korpusu slike te o samopromišljanju umjetnosti i njezine naravi, a na štetu narativnome, simboličnome, literarnome i asocijativnome, svakome predmetnom podatku. Slika može govoriti o sebi samoj, unutar slikana prostora ne postoje druge činjenice osim onih kojima autor bilježi intelektualni, duhovni i emotivni proces oslobođen obveze da odslikava ili interpretira stvarnost. Svjedoci smo čišćenja



7. *Meandar 2*, 1960., ulje na platnu (foto: B. Cvjetanović)
Meander 2*, 1960, oil on canvas*

predmetna svijeta iz slike; slika ovdje ne odaje ništa drugo doli proces vlastita nastajanja, a sredstva koja se u tom procesu rabe isključivo su sredstva imanentna instrumentariju slikarstva kao specifična područja duhovna očitovanja, dokazujući, kako se svojedobno izrazio Denegri, „da u slikarstvu kao mediju što rukuje plastičnim činjenicama značenje slike proizlazi ne iz dodatnih, nego iz imanentnih, formativnih, dakle strukturalno provjerljivih elemenata slike". Odvojiti sliku od danih društvenih i estetskih ciljeva u načelu znači redefinirati slikarovo zanimanje. To, međutim, ne znači da su Kniferova djela rađena glede sama evidentiranja materijalnog procesa koji vodi njihovu nastajanju, već su zapravo u mediju slike i obliku slike konkretizirane zamisli čiste mentalne naravi.

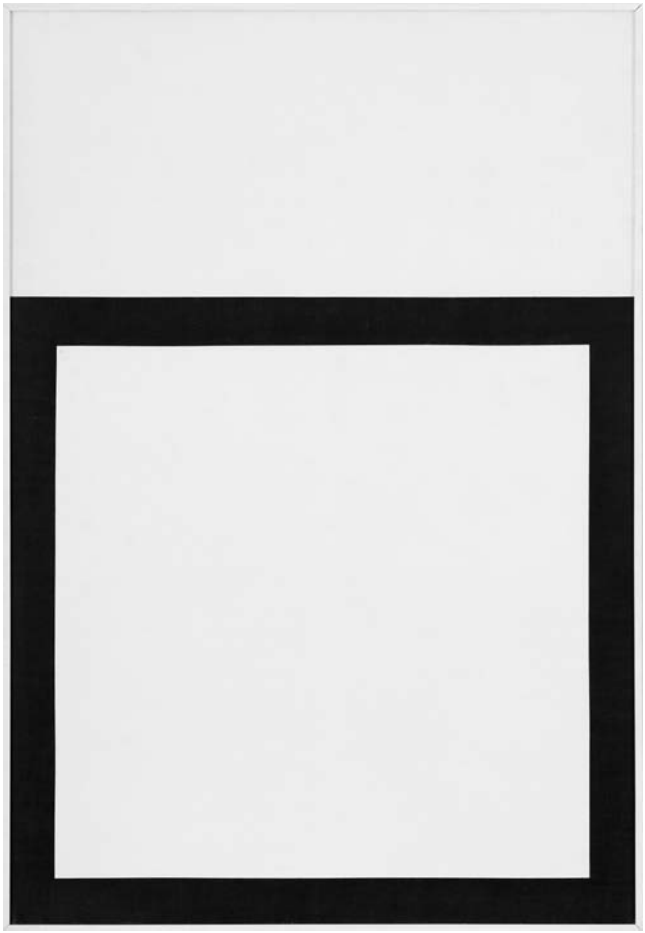
Meandri („slikarstvo bez slikarskih osobina"), dakle, negiraju sliku kao prikazivačku strukturu i prostor narativnosti, napuštaju svaku sadržajno-tematsku fikciju, predstavljačku funkciju slikarstva i oni ne postoje u odnosu prema bilo kojoj drugoj stvarnosti osim samih sebe. U misao o moćima slike koje se generiraju iz nje same Knifer vjeruje s neopozivom i doktriniranom sigurno-

8. *Meandar u kut*, 1961., ulje na platnu (foto: Jasenko Rasol)
Corner Meander*, 1961, oil on canvas*

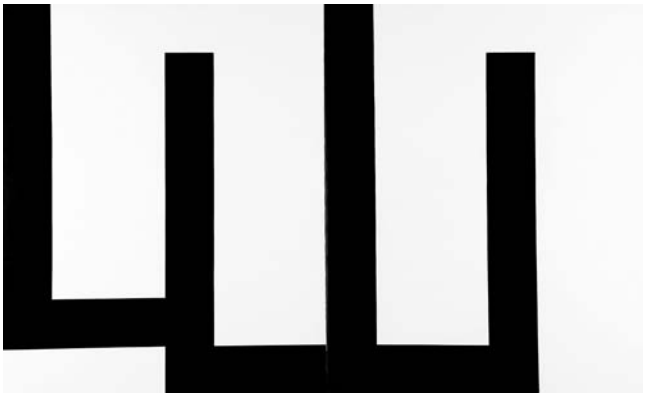
šću. Meandri negiraju asocijativnost, simbolizaciju i prepoznatljivo oznakovljenje, ali i kompozicijske, kolorističke, pikturalne i rukopisne učinke uobičajene u slikarstvu.

***

Kniferovo duhovno utočište je neoavangardna grupa *Gorgona* (1959. – 1966.) U ovom gotovo obiteljskom okružju Knifer je potvrđivao i neke tipične naraštajne impulse i senzibilitet, tu je nalazio ohrabrenja za ono što radi, a što je bilo toliko drukčije od svega što se početkom 1960-ih stvaralo u hrvatskoj umjetnosti, posebice od „glavne struje". *Gorgona* je, među ostalim, zavičaj antislike: zajedničko gorgonašima je aikonički pristup, odsutnost prizora, svakog traga iluzionizma koji bi mogao poteći iz uporabe slikarskih sredstava, iz sama postupka slikanja. Govorimo o karakteru i referentnoj točki kritike modernističke slike, kritici modernističkog kulta slike, kritici slike uopće, bolje reći ambicije da se slika potpuno eliminira, a to je kritika koja je u Srednjoj Europi zaživjela krajem 1950-ih. Riječ je



9. *Meandar*, 1978., akrilik na platnu (foto: B. Cvjetanović)
Meander*, 1978, acrylic on canvas*



10. *TÜ-H-DA-DI* (diptih), 1987., akrilik na platnu (foto: A. Vajdić)
TÜ-H-DA-DI *(diptych), 1987, acrylic on canvas*

bila o individualnim gorgonaškim pokušajima nadilaženja discipline slikarstva, i to ponajprije napuštanjem slike kao plastičkog (likovnog) organizma, a potom i napuštanja slike kao sama materijalnog objekta u najudaljenijim redukcionističkim zahvatima gorgonaške antiestetike. A ona je podrazumijevala nov način shvaćanja strukture i značenja umjetničkog djela utemeljena na mentalnim i postestetskim odlikama. To su zapravo djela umjetnika koja afirmiraju načelo redukcije i načelo ponavljanja kao kvalifikative novoga, u osnovi konceptualnog (koje će zapravo u punom smislu te riječi doći tek desetljeće poslije), a ne više plastičkog ili pikturalnog mišljenja.

U tom je ambijentu, primjerice, Josip Vaništa, u broju 6 antičasopisa *Gorgona* objavio fotografiju Mona Lise, ovako komentirajući tu odluku: „Izabrao sam temu koju je najbesmislenije komentirati. Pokazati reprodukciju Mona Lise isto je kao i ostaviti praznu stranicu". Jedanaesti, posljednji broj *Gorgone*, tiskan 1966., također Vaništin, u cijelosti se sastojao od ponovljenih fotografija naslovnice. Gorgonaši drže da se od umjetnika očekuje da ljudima ponude umjetnost koja je osjetilno i duhovno iskustvo, koja će ih nadahnjivati na promišljanje, kritičnost i raspravu. U djelo se utjelovljuje ideal zenovske praznine, redukcija i suzdržavanje, u Kniferovu slučaju i nerazvitak. Riječ je bila o tendenciji redukcije slike na minimalan oblikovni i koloristički jezik, što je u sebi nosilo svijest o otklonu od konvencije slike kao objekta. Pristup je, dakle, analitički i sintaktički umjesto metaforičkog i simboličkog, bez pikturalnih efekata. Poput analitičara slikar/gorgonaš propituje mogućnosti čista slikanja, odnosno suštinskog procesa nastanka slike i u konačnici hrli prema nikad do kraja zaokruženim zaključcima o samoj suštini i bitku umjetnosti.

Umjesto slikarskih artefakata i artefakata uopće, *Gorgoni* je bila svojstvena operativnost unutar tekstualna i verbalna izričaja. Vaništa je 1964. postigao da slika ne

postoji izvan verbalna diskursa – zamijenio je „faktičku izvedbu verbalnim ekvivalentom" te stvorio i izložio „zadnju sliku", koja je opstojala na mogućnosti verbalna očitovanja njezine već potpuno konceptualne karakterizacije, gdje je vizualni izgled slike mogao biti definiran tekstualnim uputama o propozicijama njezina nastajanja („Vodoravni format platna – širina 180 cm, visina 140 cm – Cijela površina bijela – Sredinom platna vodoravno teče srebrna linija širine 180 cm, visine 3 cm"), nakon čega slika – kao materijalni artefakt – više nije imala razloga postojati, čime je i dalja slikarska praksa postala bespredmetnom. Potom je Vaništa manzonijevski sliku ikonoklasički sveo na samo jednu vodoravnu liniju.

***

U Kniferovu opusu proces ponavljanja ima odlučujuću ulogu, a pojedino djelo dobiva pun smisao tek kao dio cjeline i zapravo je tek fragment i težnja prema nečemu što objektivno ne postoji. Ponavljanje kao praksa pojavljuje se i prije razdoblja meandra, poglavito u njegovu prvom važnijem radu, nizu od devedeset autoportreta olovkom na papiru ostvarenih između 1949. i 1952. Variranje osnovnog modula strukture elemenata nazočnih u slikanu polju umjetniku pruža načelno neograničene mogućnosti oblikovne kombinatorike, jer promjena svakog od parametara strukture inicira beskonačan broj pojedinačnih rješenja, a koliko će rješenja u konačnici biti, ovisilo je o autorovoj imaginaciji. Konzekventnost u očuvanju jednoga precizno i konačno determinirana programa, jednoga pokazalo se podatna i stimulativna programsko-plastičkog izvora, dosljednost u očuvanju stroge pravilnosti stvaralačkog modela, dakle, konceptualnog je karaktera, ponavljanje je ovdje stvaralačka metoda, a svaki pojedinačan rezultat samo je jedna od podjednako vrijednih konkretizacija konceptualnog programa (jedne paradigme).

Stvorene inačice su „operativni dijagrami jedne interne prakse koja ne vodi nikakvom idealnom ili optimalnom vizualiziranju samog pojma 'meandra', već idu ka iskazivanju autorove svesti o tome da svaka od ovih solucija načelno ima jednako i ravnopravno mesto u procesu njihovog do sada još uvek nezavršenog nastajanja" (Denegri).

Jedan naslikani meandar, dakle, sa svojim izuzetno uskim ikonografskim repertoarom i naglašenom plošnošću koja ne dopušta nikakve dubinske pomake, gdje se na drastičan način ističe fizički karakter slike s koje su iščezle natruhe individualna, osobna traga i referencijalnih impulsa, samo je dio sveobuhvatnijega meandričnog svijeta slojevitih značenja, koji valja razmotriti – najočitije je to bilo na retrospektivi – u rasponu od prvih iz 1960. do posljednjeg meandra što ga je slikar stvorio 2004. pred samu smrt, gdje, međutim, ne razlučujemo kronološko-razvojnu sljednost jer za nju – kao i za pojam evolucije – u ovoj priči nema mjesta. Jedan meandar prema drugome odnosi se tek kao detalj. „Shvatio sam da ne želim stvarati jednu sliku, djelo koje bi bilo samostalno i cjelovito samo po sebi. Znao sam da moji crteži i slike čine samo jedan dio serije povezanih sličnih činova", izjavljivao je autor.

***

Kniferova umjetnost temelji se na specifičnoj tautologiji i ponavljanju meandra kroz cjelokupan opus. Beskompromisnu odluku o trajnu prihvaćanju jednog programa i iskorištavanju jedne paradigme – doživotnu slikanju meandra – dosljedno je oživotvorio, pri čemu je meandru do kraja karijere poricao vrijednost znaka i, kako navodi R. I. Janković, „porekao mu filozofsku, pikturalnu i dekorativnu narav", svodeći ga tek na vizu-

11 *JK F HC 91 1* (diptih), 1991., akrilik na platnu (fotografija ljubaznošću MAMCO, Genève)
JK F HC 91 1 *(diptych), 1991, acrylic on canvas*

alnu činjenicu, otvarajući najjednostavnijim mogućim, ali krajnjim i suprotstavljenim vizualnim sredstvima složena pitanja o ljudskoj egzistenciji i nadasve o samoj umjetnosti. „Ritam i trajanje bili su mi jako važni, a ako je ponekad neka moja slika sugerirala znak i 'značenje', bilo je to slučajno, izvan moje moći. Ja to nisam kontrolirao. Znak se eventualno mogao pojaviti, ali samo u nizu. Ako je ikako bilo moguće, htio sam postići tok vremena, jedan monotoni tok", izjavljuje umjetnik.[3] „Slikarstvo Julija Knifera potkopava taj tipično modernistički poredak serijalnosti jer se nije, poput navedenih primjera, iz ideje preobrazilo u reprezentacijske forme, nego je unutar jednog u osnovi vrlo formalnog, postkonstruktivističkog koncepta poništilo svaku oblikotvornu gestu i od meandra učinilo ne-oblik, tj. oblik bez relevantnih vizualnih vrijednosti", tvrdi Krešimir Purgar.[4] Odričući meandru ideju znaka, Knifer je ipak u slikarskoj interpretaciji meandar s razine ornamenta i motiva uzdigao na razinu simbola ili čak ikone, u kojemu je redovito bilo spiritualna sadržaja, sublimnosti, pa čak i određene suprematističke mistike, ali i koncept utemeljen na uvjerenju da ništa drugo osim meandra nije vrijedno slikanja, a tom odlukom i odabirom autor na sebe ne preuzima nikakvu odgovornost.

Meandar se ne iscrpljuje u komunikativnu činu odašiljanja autorske poruke u polju odčitavanja simboličkog značenja, već je to prije svega performativni trag kao oznaka vlastite prisutnosti u svijetu u kojemu je autor kao pojedinac bačen.

Drugo, meandar je umjetnikov pokušaj „izrecivosti neizrecivog". „Kniferova 'zenovska disciplina' u ponavljanju linearnih ritmova meandra nije, dakle, samo 'beskompromisna' intelektualna odluka, već i uvjerenje da postoji 'još nešto' s one strane razumijevanja, neka vrsta regeneracije ili buđenja svijesti. Inače, čitav bi rad 'monotonog' ponavljanja meandra izgubio svoj smisao cjeloživotnog projekta", zaključuje Sonja Briski Uzelac.[5] To istodobno znači da je Knifer neprestano radio na sebi, na mnogim aspektima i dimenzijama vlastitosti, pokušavao prodrijeti u egzistencijalne i mitske dubine, stvarajući tako kreativne i druge potencijale, a sve to da bi meandri moglo biti zrcalom „izrecivosti neizrecivog", zrcalom autorova unutarnjeg osvjetljenja i prosvjetljenja, što – kao nesumnjiva vrijednost, kapacitet neistražena i nepoznata resursa – čuči u svakoj Kniferovoj slici uvijek ostavljajući prostor za zasebna tumačenja onoga što je onkraj i iza prizora – na višoj dimenzionalnoj razini – a što emancipiranu i otvorenu motritelju može priuštiti mogućnost poniranja u sublimn povišen intenzitet, u dimenziju novoga i neočekivanoga intenzivnog iskustva, koja intuiciju može usmjeriti do točke neposredne svijesti.[6]

Knifer je od 1977. s jednakim uspjehom radio i crteže olovkom na papiru – zasićene šrafature grafita – koji krucijalno upotpunjuju njegovu umjetnost, ali još više govore o njemu kao ljudskoj jedinki. „U duhu egzistencijalističke svijesti, međutim, ja nije jednom i zauvijek dano i zadano, već se neprestano mijenja", zaključuje Zdenko Rus. Neki su crteži predložak za slike, finalna djela, a drugi potpuno neovisni predlošci koji se mogu, ali i nipošto ne moraju pretvoriti u slike jer imaju sve svoje iznimne autonomne, „samostojeće" kvalitete. Tu prepoznajem istraživačku strast za otkrivanjem složenih mogućnosti kojima se vrijeme i svjetlo mogu trajno upisati u umjetničko djelo. Knifer je u beskrajno dugim crtačkim seansama prekrivao površine papira grafitnim potezima kako bi istaknuo činjenicu utrošena vremena, a postizanjem što veće gustoće crnila naglašavao je odsutnost svjetla. Potezi grafita istiskivali su bjelinu papira, bjelinu koja nije ništa drugo nego nazočnost svjetla.

Iza ovih napora stajala je čista egzistencijalistička potreba da se utjelovi što postojaniji znak vlastita postojanja u njegovim različitim trenucima. Iako ih ne možemo odčitavati kao nešto materijalno egzistentno, to su zabilješke o vlastitu bivanju, o nazočnosti bića koje o svom postojanju – utiskivanjem grafita kroz objektivno utrošeno vrijeme – nastoji ostavljati trag. Plohe je Knifer mukotrpno prekrivao bezbrojnim slojevima grafita, mjesecima, ponekad, s prekidima, i godinama, sve do potpune zasićenosti, kao da želi potpuno istisnuti svjetlost s plohe i dosegnuti maksimalnu mrklinu i muklost. Prekrivajući papir bezbrojnim slojevima grafita do potpune zasićenosti uništava svjetlost, ali iz postignute maksimalne crnine crnoga izvlači njegov vlastiti srebrnasti sjaj, koji zrači prema unutra. Maksimalnim crnilom – koje se papirom znalo razliti u likvidu nalik prolivenoj živi – majstor je jednako sugestivno očitovao vlastiti osjećaj pribivanja u svijetu; iščitali smo to tako zavedeni činjenicom da je umjetnost aktivnost koja uključuje svekoliko umjetnikovo biće.

Godine 1971. Knifer, najvećma po Europi, počinje slikati zidne meandre golemih formata: izvedeni su u Zagrebu na otvorenome (pročelje škole u Gornjem Vrapču, 1971., zid u Branimirovoj ulici, 1987.) i u okviru izložaba (predvorje Kina Studentski centar, 1979., Galerija proširenih medija, 1988.), u dvorani Sveučilišne knjižnice u Dijonu (3 m x 23 m), 1990., izložbenim prostorima u Ženevi (Muzej moderne i suvremene umjetnosti, MAMCO, 1998.), Parizu (Galerie Odeon, 2000., Centar suvremene umjetnosti Le Plateau, 2002.) te na postaji metroa u Toulouseu, 2007. Prema motivu Kniferova meandra arhitekt Igor Franić gradi i zagrebački Muzej suvremene umjetnosti.

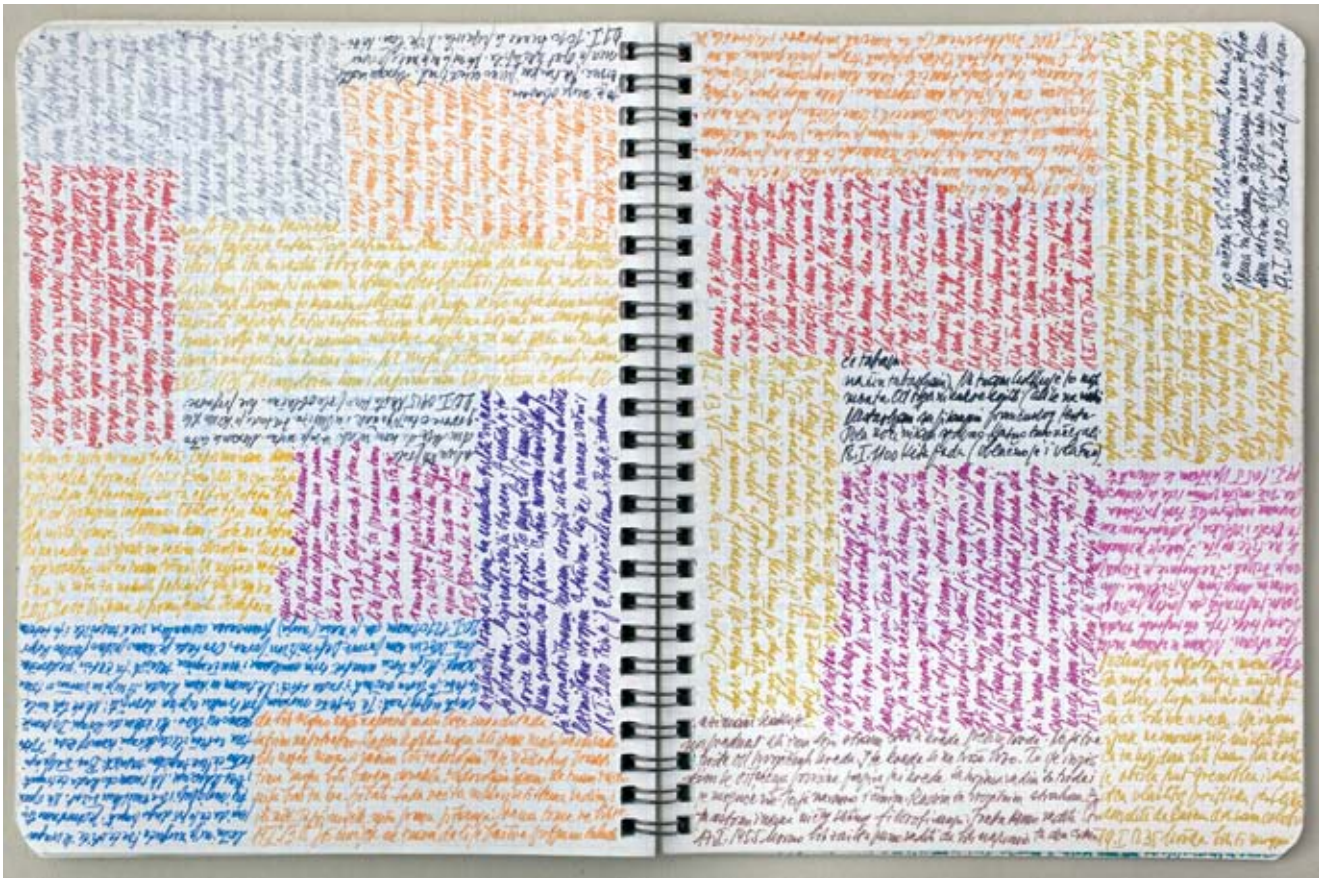
***

Meandar možemo odčitavati kao metaforu ljudske sudbine, egzistencijalne mitske dubine. Kroz njegove repetirajuće, ograničene, ali uočljive promjene čitamo ljudsku težnju za samorealizacijom, a spore promjene u razradi motiva izražavaju nešto od ezgistencijalnog apsurda i sugeriraju ljudsku neispunjenost. Kao takav, meandar dovodi u pitanje smisao ljudske opsjednutosti napretkom, znakovite za vrijeme – pa i u lokalnoj sredini – u kojemu umjetnik, kao individualnu suprotivu sugeriranu napretku, vlastiti oblikovni senzibilitet podvrgava determiniranosti programa utjelovljena u jednoj jedinoj elementarnoj shemi.

***

U znaku tradicionalne potrebe kritičkih interpreta da određeno umjetničko djelo smjeste u prostorno-vremenske koordinate, Kniferov jezik neprestance provocira svrstavanje u različite pravce svjetske poslijeratne umjetnosti (geometrijsku apstrakciju, konstruktivizam, neokonstruktivizam, slikarstvo tvrdih rubova, slikarstvo bojena polja, minimalizam, konceptualizam, primarno slikarstvo...), što mu je još od ranih 1960-ih omogućavalo sudjelovanje na važnim svjetskim smotrama. Zbog postojanja „višeznačnih pluralizama i relativnosti subjektivizma", svako tumačenje Kniferove ostavštine tek je jedno od mogućih i, čini se, jednako valjanih i jednako neuvjerljivih. I po vrijednostima ostvarenih rezultata i rasponom utjelovljene likovne problematike koju je obuhvatio svojim razvojem, Kniferov opus bio je jedna od najjedinstvenijih pojava u hrvatskoj umjetnosti druge polovice 20. stoljeća. Uvijek je slijedio vlastitu misao, ne vezujući se ni za koju općeprogramsku platformu. Po koncepcijskim premisama i oblikovnim postupcima ova ostavština ne pripada matici nijednog od rečenih pokreta, nijedan mu nije bio uzorom, premda im je u nekim formalnim odlikama povijesni i problemski rođak. Ne može se reći da je ovaj autor formiran, pravodoban i problemski profiliran predstavnik nijedne od orijentacija u koje su ga trpali – Kniferov jezik uvijek je svoj, izdvojen, intrigantan i izravan

11. *Bez naziva (Meandar)*, (13.IV) 16. IV-9.V 12.VI), 1993., grafit na papiru, (fotografija ljubaznošću MAMCO, Genève)
No name (Meander), *(13.IV) 16. IV-9.V 12.VI), 1993, graphite on paper*



12. *Banalni dnevnici*, 1975 - 2003., bilježnica, kemijske olovke (foto: B. Cvjetanović)
Banal diaries*, 1975 - 2003, notebook, biro*

u svojoj umjetničkoj ekspresiji. Ovo se slikarstvo – kao inzularna pojava – do kraja ne može svrstati ni u jedan umjetnički stil ili trend, niti uvjerljivo interpretirati iz bilo koje umjetničke paradigme koja mu je kronološki, koncepcijski ili ideološki prethodila, niti se može uguravati bilo kakvu razinu indoksacije i kategorizacije. Prema svim „ladicama" postojano je zadržavalo temeljnu autonomiju i distanciju. Ni u jednoj se „ladici" nije osjećalo komotno niti ispunjeno – ono je uvijek samo, jedinstveno, intrigantno u svojoj ekspresiji. Iako se pokazuje na svjetskim izložbama koje tematiziraju spomenute umjetnosti, meandar je daleko od toga da njegova jedinstvena narav iscrpljuje u samo jednoj od rečenih paradigmi, premda je s nekim pojavama bio blizak po liniji senzibiliteta.

Ono što je zajedničko Maljevičevu i Kniferovu promišljanju umjetnosti jest jedna od temeljnih propozicija suprematističke umjetničke ideologije – afirmacija integriteta umjetničkog stvaranja i autonomije umjetnosti, koja u njihovim očima posjeduje vlastiti sadržaj i vlastitu ideologiju, i to u terminima imanentno umjetničkih problematika, a tu je spoznaju Knifer poslije mogao osnaživati susrećući se s poukama konceptualističkog određenja umjetnosti kao njezine vlastite samodefinicije, koje su poslije izašle ispod kabanice Duchampa i Ada Reindhardta.

***

Svaki put kad bismo se našli na nekome od predstavljanja Kniferova recentnog djela shvatili bismo da sve na svijetu ima svoj kraj i da ćemo biti svjedoci osjećaja bezizlaznosti, zamora i zasićenja, da Kniferova mašta jednom mora „presušiti" te da do novih inačica više neće doći – da će uslijediti mukli hropac. Ali Knifer je uvijek uspijevao demonstrirati svoju inherentnu mutacijsku bit, uspijevao sačuvati jaku duhovnu energiju, svježu inventivnost, spremnost na avanture i rizike. Osjećanje svijeta, osjetljivost, krug problema i korelativi s kojim se sučeljavala umjetnikova duhovna imaginacija iznjedrili bi uvijek drukčiju progresiju meandra, uvijek ovijeni spiritualnošću i sublimnošću, što je moglo registrirati upućeno i nadasve dobronamjerno oko. Ponavljanje istog motiva proizvodilo je neprestanu inovativnost.

Na novijim su radovima – s još više rafinmana – uklonjeni hijerarhijski odnosi na slici: tu je, posebice na bijelim meandrima, sada manje nego ikad prije razvidno što je tu prednji plan – sadržaj slike, a što pozadina. Drugo, noviji su radovi „posniji", minimalističniji nego ikad prije, što smo pripisivali autorovoj sve većoj usredotočenosti na samu bit meandra, koja rezultira sve većom ekonomičnošću i sažetošću u izričaju. Jednako uzbudljiv meandar, primjerice, kao što je bio slučaj na izložbi u lipnju 1977. u venecijanskim Magazzinima del sale, čine tek dvije uspravne crne crte na bijeloj podlozi. Nadalje, kod Knifera su se i crno i bijelo širili izvan granica slike, otjecali u neki imaginaran širok, možda i bezgraničan prostor. Na kraju meandar kao da ostaje na površini slike; Knifer se usredotočuje na prostor same slike i kao da ga više ne zanima nikakav sadržaj ni događaj izvan nje. Na površini slike on gradi jednako uzbudljivu formu meandra, koja završava i samodostojno ostaje na slici i u slici; meandar je fokusiran i „usidren" u format slike i čini da više nikamo ne želi odlutati.

No bilo je i kritičara koji su u Kniferovu kasnijem opusu prepoznali i melankoliju koja prati slikarstvo kada ono naizgled ništa novo ne donosi, pa i izvjestan formalizam. Pišući prikaz o Kniferovu venecijanskom istupu iz 1997., u Magazzinima del sale, Vinko Srhoj opaža: „Tema ovogodišnjega likovnog Bijenala je Platforma ljudskosti. Izbor Julija Knifera mi se s jedne strane čini dobrim potezom, ali kada ga se pokušava staviti u kontekst glavne teme, stvar mi izgleda promašenom. Naime, Knifer je svoju poetiku redukcionizma i strogosti geometrije kojom desetljećima suvereno vlada, začudno vitalni motiv meandra gotovo ispraznio od ljudskog sadržaja. Njegov meandar meandrira izvan prostora ljudske sudbine i on u sebe ne uključuje razloge čovjekove egzistencije. On je samodovoljan zatvoren oblik u koji se ne mogu nakrcati sadržaji nikakve platforme ljudskosti, osim što ga je, mora se priznati, izvela ljudska ruka. Ali ta ruka nije na njega htjela prenijeti ništa od svoje drhtavosti, svojih tlapnji, nesigurnosti ili potrebe da bude zamijećena. I zato je Knifer dobar izbor u neadekvatnom okruženju ovogodišnje teme".

Novi su se meandri doduše rađali polako, s vrlo sporim preobrazbama i skromnim, ali bjelodanim promjenama, kao „semafori duha", seizmografi autorove unutarnje drame i eskapizma, možda i opresije i nerazumijevanja lokalne sredine, a poglavito ih prepoznaje motritelj koji ovoj umjetnosti prilazi usredotočeno, s empatijom i entuzijazmom. Stoga meandre odčitavamo i kao dokumentaciju beznadnosti, tjeskobe, zdvojnosti, trpljenja, osobne duhovne oboljelosti, bačenosti u svijet koji mu uvijek stoji sučelice, ali zapravo nasuprot, osjećaja što su se u umjetniku razvijali tijekom minule epohe, utjelovljeni pouzdanije, zornije i ekspresivnije od dokumenata autora njegova vremena koji su se tom tjeskobom narativno i deklarativnije bavili. Riječju, ambiciozniji i benevolentniji motritelj u meandrima može dokučivati i dokaze duboko mističnih iskustava. Prisuće „unutarnjih" vrijednosti meandra možda se pojavljuje i nestaje poput blijedog svjetla. To se prisuće može pokazati samo onima koji u njega vjeruju, hrle mu srca otvorena za njegov prihvat i s nadom da će ga dokučiti. Recepcija lišena duhovnog i emocionalnog angažmana ovdje će redovito zakazati. U svomu slavnom eseju o Kniferu, prvome opsežnu eseju o njegovu stvaralaštvu uopće, tiskanu 1961. u *Razlogu*, Igor Zidić iščitava meandar kao „svjedodžbu za uspravljanje" ili „ pokušaj čovjeka da iz ništavila uspostavi vlastiti omjer".

***

Knifer je bez sumnje pomaknuo granice nekih lokalnih ukorijenjenih estetskih i idejnih pogleda i to sve do stupnja u kojemu je reakcija otpora lokalne sredine bila neminovna. Otuda i proizlazi pravi razlog nepovjerenja: ništa ne rušeći, nego samo gradeći vlastito djelo, Knifer je doveo u nedoumicu brojna slikarska shvaćanja što ih je lokalna sredina u svojoj duhovnoj izolaciji tako ljubomorno čuvala. Danas se uporno ističe da ga se u Hrvatskoj nije voljelo i da ga se zapravo otjeralo u svijet, što je tek djelomice točno: aborativna sredina nije ga voljela ni manje ni više nego ostale naše sjajne umjetnike, posebice one neprilagodljive i neovisna duha poput Knifera, čiji su napori bili izvan mjerila koja su odgovarala postojećem ukusu; tradicionalistička likovna kritika – uslijed zatucanosti i nerazumijevanja – doživljavala ih je i tumačila kao hir, eksces i uvoz tuđ lokalnoj umjetničkoj i kulturnoj atmosferi.

Njegova umjetnička praksa problematizira i status autonomije umjetnosti u društvu koje je – do 1991., ali, nažalost, i poslije – negiralo autonomiju umjetnosti. Totalitarna svijest ne može se pomiriti s činjenicom da se umjetnost ne rabi kao jedno od svojih ideoloških oruđa, ona umjetnost po potrebi nastoji „pripitomljavati" i „disciplinirati", zapravo instrumentalizirati u nakani da se svekoliki život preoblikuje u skladu s odlukom politike, a meandar – kao samooznačavajuća površina ne trpi nesamozakonitost, određenost po nečemu tuđem, nevlastitom i u svojoj ogoljenoj geometriziranoj formi – nije u službi ničega drugog doli sama sebe, on ne označava ništa izvan svoje prisutnosti, izvan vlastite realnosti! Gdje god vladala Ideja – u Platonovoj Republici, Staljinovu SSSR-u, Titovu SFRJ-u – imaginacija

se stavlja izvan zakona, a slobodni umjetnik smatran je za suvišna, zapravo za nepriliku jer kako instrumentalizirati umjetnost koja se uopće ne odnosi na nešto drugo osim sebe same? Riječ je, dakle, o očitovanju individualna stvaralačkog mentaliteta koji samim svojim postojanjem i djelovanjem rastvara naslage dotad dominantnih shvaćanja pojma umjetnosti i njezina socijalnog ponašanja. Zahvaljujući tomu postigao je poziciju izdvojene i prepoznatljive, ali istodobno i izolirane i marginalne pojave u lokalnoj sredini, ostavljene izvan ključnih problemskih zadataka i iskustava suvremena slikarstva. Najblaže rečeno, kad se s njim u tom smislu ništa nije moglo postići, pušten je na miru. „Vlast uvijek želi stvoriti rezervate, nastoji da umjetnici djeluju u svojim mikrosredinama i zadovoljavaju se svojim dometima", tvrdi Maroević.

Knifer je za hrvatsku likovnu scenu značajan prije svega kao dokaz da je ova sredina bila u stanju iznjedriti umjetnost koja ima kvalitetu i značenje i u svjetskim dometima. Da je u 1960-ima kulturna politika ondašnje države stala iza promocije Knifera, on bi joj bio vrhunska legitimacija. Ovo slikarstvo dokazom je da autentični pojedinci i njihovi pothvati, stavovi utemeljeni na vlastitim uvjerenjima, branjeni čvrstim etičkim nazorima i materijalizirani u jedinstvenoj konceptualnoj matrici, koja je vanjsko obilježje čvrsta, homogena i usko filozofskog sustava, ostaju nenarušeni u svojim osnovama, sačuvani u svojoj dosljednosti, „dosljednosti u dosljednosti", kako je svojedobno, pišući o djelima pripadnika arte povere, pisao Germano Celant.

Svojim opusom, ali i životom, imaginacijom, energijom, slikarskom kulturom, umjetničkom praksom Knifer je markirao jednu od najzanimljivijih pozicija na području kreativna ponašanja u hrvatskoj umjetnosti iza 1945. Kniferovi meandri nisu se zadovoljavali time da govore drukčije – oni su govorili – otkrićem inovatora – nešto potpuno novo! U svim svojim varijacijama i laganim permutacijama ritma i širine svojih vijuga Kniferov meandar postavlja, dakle, nove produktivne odnose vizualnog i pojmovnog, formalnog i konceptualnog.

Bilješke

[1] Na pitanje Marine Viculin ne bi li bilo lakše glatke jednolične plohe boje raditi nekom drugom tehnikom, Knifer odgovara: „Neću ja to. Mora imati ljudsku dimenziju... po mjeri čovjeka. Nemam niti jednu sliku bez greške". Marina Viculin: Julije Knifer. FRA YU KULT. Kolekcija Franjevačkog samostana Široki brijeg, Široki Brijeg, 1990.

[2] „Zato je za radikalnu avangardu utopija bila redukcionistička: ponajprije se htjelo doći do čiste, elementarne forme koja dokida sve povijesno i lokalno, a zatim bi se toj formi dalo univerzalno značenje. To je bio postupak klasične moderne: najprije redukcija na osnovno, a zatim globalno širenje". Boris Groys: Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti. MSU. Biblioteka Refleksije, Zagreb, 2006.

[3] KREŠIMIR PURGAR: Razgovor s Julijem Kniferom. Razgovor je najprije objavljen u engleskom prijevodu u Flash Artu br. 10/1991., a hrvatska inačica tiskana je u Životu umjetnosti broj 50/1991.

[4] KREŠIMIR PURGAR: Preživjeti sliku. Ogledi iz vizualnih studija, Meandar Media Zagreb, Meandar, Zagreb, 2010.

[5] SONJA BRISKI UZELAC: Upis etičkog koncepta u plohu. Zarez, broj 395, 6. XI. 2014.

[6] „Maksimalna redukcija vidnog utiska, bez dubine dakle, upućuje pažljivom promatraču poruke koje nisu vizualne naravi, i koje se apercipiraju izvan ograničenog polja vidljivog spektra. 'Melodije koje se čuju su slatke, ali još su slađe koje se ne čuju' (Platon). A meandar se može smatrati znakom tog čuda. U tom obliku stvorene su sve pretpostavke proširenja našega osjetilnog iskustva izvan empiričkog područja, izvan nužnosti i stvari tome sličnih". ŽELIMIR KOŠČEVIĆ: Julije Knifer. Meandar iz Tübingena 1973-1988. Galerije Grada Zagreba, Zagreb 1989.