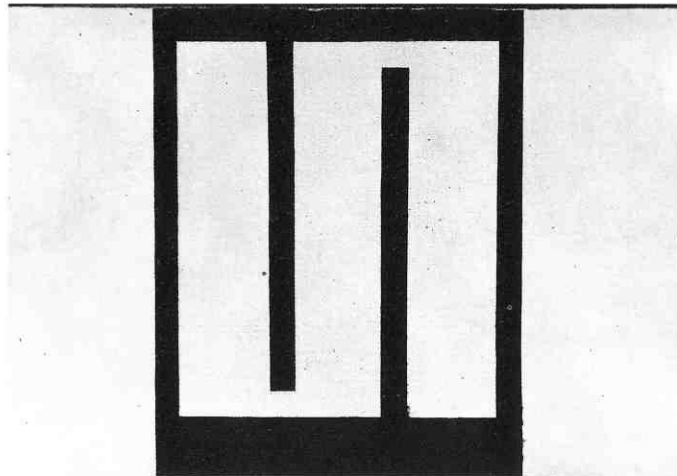


Davor Matičević  
**Prilozi periodizaciji  
opusa Julija Knifera**



U slikarstvu Julija Knifera očita je, kao i kod drugih članova grupe Gorgona, promišljenost u radu veća od uobičajene. Premda promišljanje manifestira isključivo geometrijskim oblicima i njihovim međudodnosima na platnu, on svoje djelovanje ne smatra neokonstruktivističkim, bez obzira na kritičare ali i bez obzira na činjenicu da donekle dijeli sudbinu autora toga opredjeljenja. Sklonost intelektualnim zapletima i obratima te osebujna senzibilnost do emotivnosti – odlučuju u njegovom radu. Zato vjerujem da njegovo djelovanje sadrži značenjske promjene – suprotno popularnom mišljenju da se njegov rad tokom vremena ne mijenja. Sama činjenica gotovo tridesetogodišnjeg korištenja motiva meandra to ne demantira. Štoviše, dugotrajno korištenje bijelo-crnog motiva dopušta puno prepoznavanje različitosti. Iako po radikalnosti njegove rane slike s motivom meandra mogu biti zaključne, kako Knifer ističe, samo je po dadaističkom obratu moguće prihvatiti nastavak iste tvrdnje kojom iskazuje da svoje prve slike još nije naslikao. Takav komentar, bez obzira što dolazi do samog autora s namjerom uvjeravanja da ono što radi godinama sadrži isti tip pristupa – nužno izaziva promatrače na provjeru. Slično, provjeru traži i tvrdnja povjesničara umjetnosti da njegov rad pripada različitim pravcima ili pojavama.

Promjene u djelovanju Julija Knifera upućuju na mogućnost sagledavanja njegova rada u različitim, prvenstveno problemskim cjelinama. To sigurno nisu zatvoreni i imenovani ciklusi određeni jasnim počecima i završecima. Svako prepoznavanje otežano je činjenicom da se znatan dio njegova novijeg rada ne nalazi u Jugoslaviji. Njegovo rano djelovanje u Zagrebu predstavljeno je tek nedavno.<sup>1</sup> Naprotiv, prve meandre (1959–60) izlagao je u Zagrebu poodavno; neposredno nakon njihova nastanka. Odatle je poznato da su prvim naslikanim meandrima, koji nužno čine i prvo razdoblje ovog razmatranja, prethodile »pripreme« na slikama s rasutim ali strogo ritmiziranim geometrijskim oblicima. Ponavljanje ritmiziranih figuralnih motiva još je i starije. Isprekidani ali naglašeno prisutni ritmovi ukazuju na statiko budućeg jedinstvenog motiva. Prvi meandri, koje netom slika, već imaju koncentraciju i koncentričnost u malim, lako savladivim dimenzijama što će radove trajno obilježiti njegovom prividnom mirnoćom. Ipak, uzbuđenje postoji u strogoj određenosti kontrasta. Već su prvi meandri imali biti neutralni i imati karakter antikompozicije, kako sam slikar kaže. A neke i naziva tako. Čak i odstupanja od toga ranog pravila odnose se samo na nekoliko slučajeva smeđe-crne kombinacije boja te izbor grube teksture platna, što upućuje na vrijeme nastanka i blizinu radikalnih enformelista. Slike iz toga prvog razdoblja postaju nešto poput reističkih djela. One imaju samo onoliko značenja koliko ga izazivaju svojom prisutnošću. Tu stvarnost slike, gotovo banalnu konkretnost, Knifer tumači kao posljednicu želje za stvaranjem monotonog ritma. Dakako, minimalnim sredstvima i kontrastima. Motiv postavljen u središte polja ili s jasnim margom još podsjeća na odnos tradicionalnog motiva i prostora pozadine. Pa ipak je već tada moguće zapaziti da crna pozadina djeluje kao negativ, a bijeli meandar kao pozitiv kojim se ne može definirati prostor. Moguće je ritmiziranost shvatiti kao ilustraciju protoka vremena, njegov isječak ili možda muzičkoga ritma – čak jazz-fraze. Mali format naglašava dojam predmeta, a odatle i sagledljivosti. Iako duhovan – on sadrži mjeru realnosti. Zamalo praktičnosti, poput prenosnih oltarića. Tadašnji meandri su gotovo putne ikone za individualnu intelektualnu i estetsku upotrebu.

<sup>1</sup> Tekstovi Zvonka Makovića uz izložbu u Studiju Galerije suvremene umjetnosti, 1980. i u Galeriji Doma JNA, 1987. Zagreb

Mislim da u takvom kontekstu slika »Meandar u kut«, kao najizazovnije djelo prvoga razdoblja, znači otvaranje novog područja slikarskog razmišljanja. Možda i nužno potrebni obrat u ponašanju autora. Vidljivo je to već iz veličine samog rada u usporedbi s ostalim malim formatima, ali prvenstveno iz ideje ulaska i izlaska motiva meandra iz kuta, iz sugestije rasprostiranja motiva izvan realnog polja slike, jer marga gotovo da nema, te iz sklopivosti i »nestajanja« slike, kojim se to potencira. Neobičnost te slike svjedoči Kniferovu prisutnost u grupi Gorgona, među članovima koji nisu marili za materijalizacije već za duhovnosti djela. Uz njihovu podršku (čak i doslovnu pomoć u realizaciji) ta je slika nastala, bila pokazana i bila ipak sačuvana, usprkos okolnostima. Od tada nadalje njegov rad sadrži složenije prezentiranje ideja, čak i kad je riječ o fragmentima ili o pojedinačnim djelima. Drukčija svijest i iskustvo od tada određuju buduće slike. Knifer više ne gradi nego prvenstveno koncipira. Tim radikalnim djelom na početku 60-ih godina sabrani su dosezi prve grupe, ali je najavljeno i njihovo trajno prerastanje, prvenstveno ovisno o uvjetima u slijedećim razdobljima.

Prilika je ovdje zabilježiti da je ta slika postigla priznanja, divljenje, pa i popularnost u povijesti novije hrvatske i jugoslavenske umjetnosti – veću od brojnih drugih slika, premda je svojedobno ni muzealci ni kritika nisu posebno izdvajali. Prisutna u svijesti malog kruga poznavalaca-suvremenika, tek je petnaestak godina poslije nastanka izazvala punu pažnju i brigu mlađe generacije umjetnika i muzealaca. Koliko god da je slika »Meandar u kut« služila autoru za oslobađanje i promjenu shvaćanja pojma slike, toliko je ona sama trpjela zbog svog formata i odstupanja od konvencija o slikanoj slici.<sup>2</sup> O njenom značenju za autora više od svega svjedoči činjenica da ju je ponovio, parafrazirao 1975. godine, čim je imao za to priliku,<sup>3</sup> replikom istih dimenzija i motiva ali inverzijom u njegov negativ. Na žalost, ona nije bila ni prezentirana na međunarodnim manifestacijama na kojima je Knifer sudjelovao, jer je za njegovo radikalno djelovanje u domaćoj sredini bilo pre malo ozbiljnog interesa, većeg od entuzijazma nekolicine prijatelja. Zaslugom slika znatno manjeg formata istoga prvog razdoblja Knifer je postigao već tada, na početku 60-ih godina afirmaciju sudjelovanjem na selektiranim problemskim međunarodnim izložbama kao autor blizak neokonstruktivistima. Osjećanje sklada i potreba za unutrašnjim zakonitostima u svakom pojedinom radu imali su za njega presudno značenje.

Potkraj 60-ih godina i prijelazom na 70-e traje drugo razdoblje. Ono započinje intenziviranjem Kniferovog individualnog rada nakon zamiranja aktivnosti grupe Gorgona i usmjerenja izložbi Novih tendencija prema kibernetici na sredini 60-ih godina. Tada nastaju slike Julija Knifera koje je moguće izdvojiti po naglašenoj definiriranosti. O njima je Vera Horvat-Pintarić zapisala<sup>4</sup> toliko određeno i toliko jasno, koliko su i Kniferove slike tada jasne i određene, opis koji uključuje sagledavanje slikarskog značenja:

*Svojstva su uzorka dvije površine, crna i bijela, koje čine plastički korpus. U njemu je taj dvoslojni sastav usko međuovisan i unutar meandri-*

<sup>2</sup>

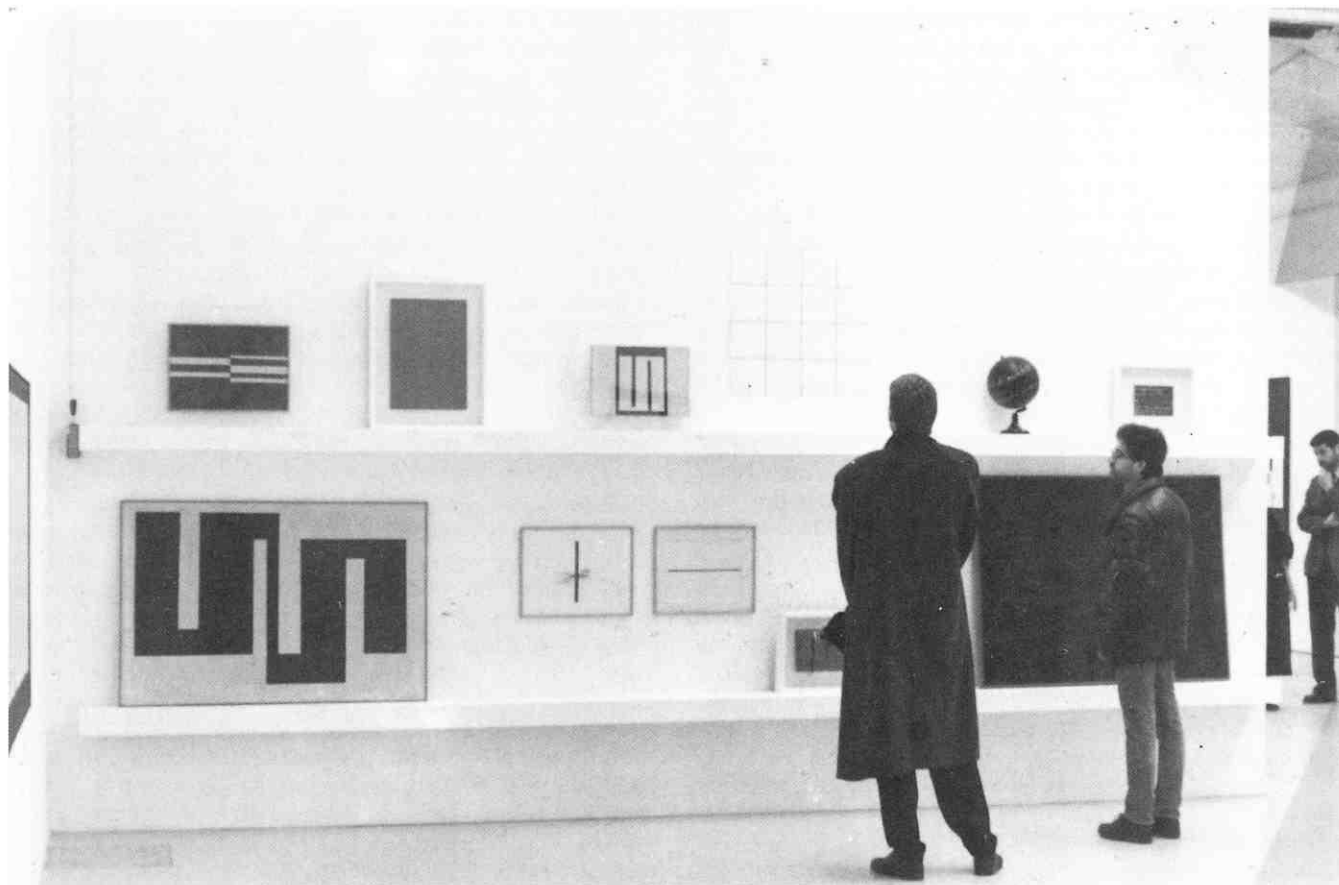
Sliku »Meandar u kut«, 1960/61. obnovili su u siječnju 1989. u Zagrebu, u povodu retrospektivne izložbe »Gorgona – Jevšovar – Knifer« u Dijonu, pod kontrolom autora, u ateljeu Marjana Jevšovara, Ante Jerković i Dušan Jurić.

<sup>3</sup>

Replika je izrađena u ateljeu kod obitelji Dacić, u Tübingenu, 1975. godine.

<sup>4</sup>

»Meandar kao sistem«, tekst u katalogu samostalne izložbe Julija Knifera u Galeriji suvremene umjetnosti, Zagreb 1970.



ranog polja nedjeljiv i to po logici binomnog odnosa pozitiv-negativ, punina-praznina, tijelo-prostor. U uvijek istoj okomitoj usmjerenosti veća i manje ploha, crna i bijela, tvore jednako intervaliran, simetričan, ponavljajući slijed koji se može produživati, u broju povećavati i umnožavati. Varijablu takva slijeda predstavljaju na primjer neznatno i smišljeno »poremećenje« simetričnosti i pravilnosti ritma, minimalnom nepravilnošću, skraćanjem početnog dijela meandra.

Razgraničenje između crnog i bijelog provedeno je uvijek ostrim rezom, a otkad se slikar služi akrilikom (1968) ploha je boje postala jednako-mjerno zgusnuta, ukružena i neprobijna pa je tako dobila i novo taktilno svojstvo. Njime je samo povećana crnina crnog a bijelo je dobilo najveću količinu bijelosti čime je stvoren veći napetnosni odnos između dviju suprotnosti. Po pravilu mijenjanja prostornog učinka boje promjenom njezina susjedstva (konteksta), crno i bijelo mijenjaju svoje uloge ali ostaju u tom izmjeničnom odnosu nedjeljivo vezane. Tako, na primjer, u crnom meandru bijeli interval koji je izveden iz bijele osnove oprostoren je na ulazu u crno polje, ali na svom kraju između prostranih crnina on postaje bijela punina u crnom prostoru. (Dakako radi se o plošnom prostoru, o onom minimumu zamjetljive prostornosti koju je otkrio i stvorio prvi minimalist i konceptualist u povijesti modernog slikarstva Kazimir Malevič.)

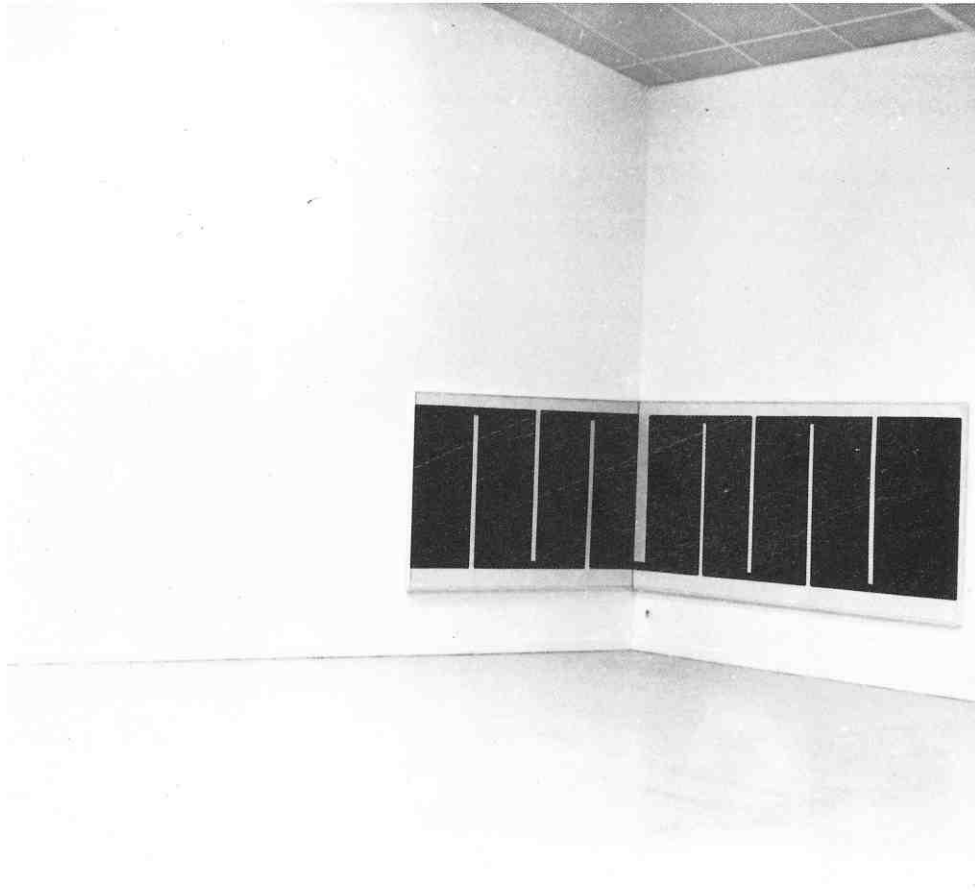
Kniferovim radom u tome razdoblju motiv meandra postaje znak. A uzastopnim modificiranjem taj znak postaje – metoda rada. Ipak u po-

navljanju se pojavljuju i odstupanja. To su slike s uobičajenim meandrom neobično interpretiranim u crno-sivom ili plavo-zlatnim kombinacijama. Taj po autorovim riječima Hommage à Yves Klein zaista je urađen neposredno nakon velike izložbe Kleinovih radova u Galeriji suvremene umjetnosti 1970. godine u Zagrebu, a znači preispitivanje vlastitog oblika apstrahiranja »konkurentnim« svjetonazorom. Nekoliko reljefa s meandrom izrezanim u čeliku vjerujem da potvrđuju tadašnji kontakt ovog autora s neokonstruktivističkim autorima i njihovim objektima u metalu.

No, od iznimaka koje svjedoče znatiželju i širinu interesa – važnije je Kniferovo autentično inzistiranje na skladu bijelo-crnog dvozvuka.

U tom razdoblju gube se margine, a znak najčešće pokriva čitavo polje od ruba do ruba slike – zatvoren unutar svoje jednostavne i jedinstvene forme. Očito ti radovi sadrže individualnu logiku gradnje umjetničkog djela, samo sličnu svojstvima skupine autora Novih tendencija. Kao jaki individualac, Knifer nije prihvaćao njihovu težnju za anonimnim djelom, ostali su mu strani i numerički principi rada. Tadašnji motiv meandra sažeti je oblik, kojim Knifer doseže minimalističko slikarstvo – individualnim istraživanjem redukcioniističkih postupaka. Slikarstvo »oštrg ruba« i ono »post-slikarske apstrakcije« blisko je tim radovima na razini podsjećanja.

Treće slikarsko razdoblje Julija Knifera – preokupirano motivom meandra – složeno je i teže sagledljivo, dijelom i nepoznato u Jugoslaviji jer



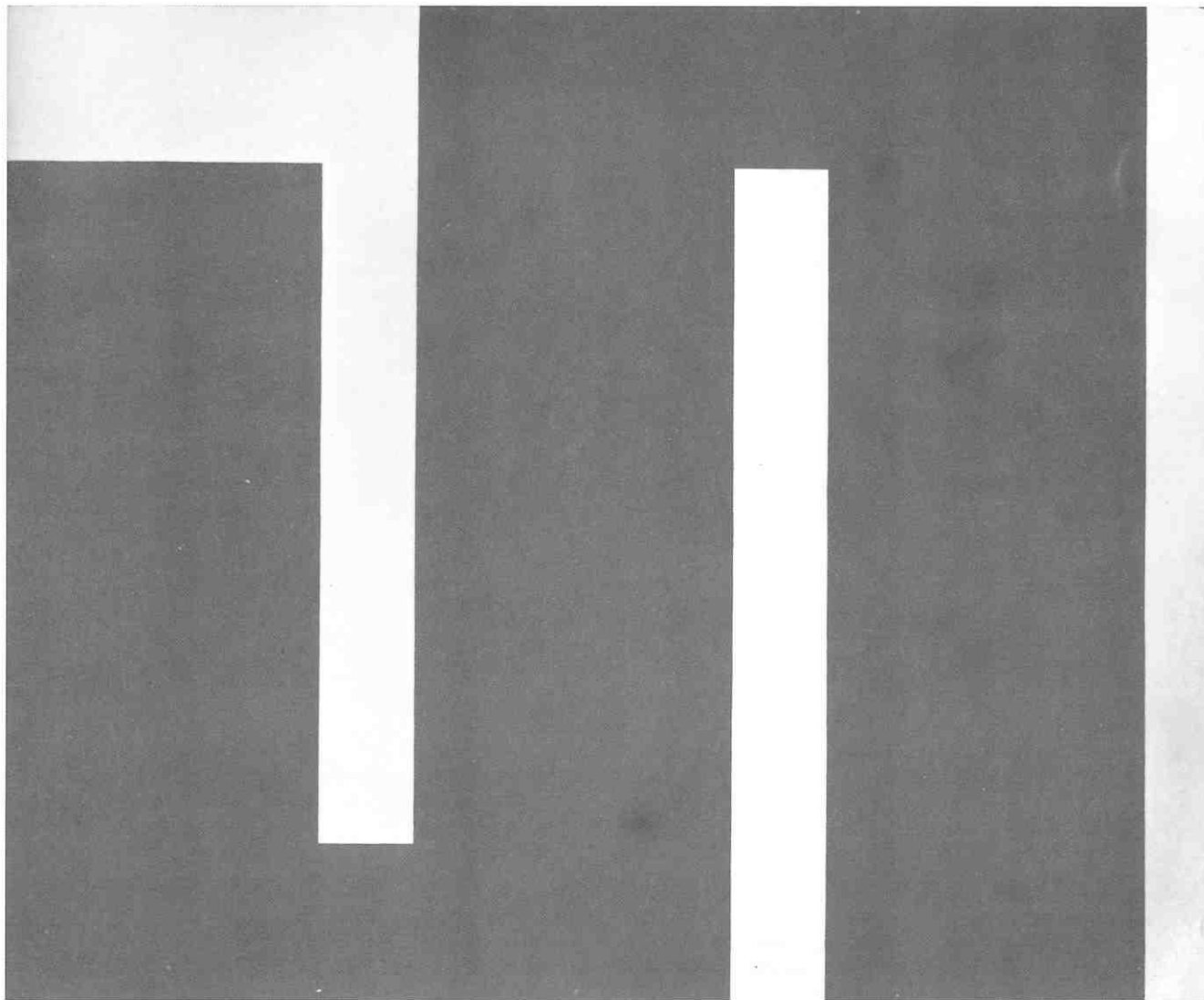
je nastalo dijelom u Zagrebu, a dijelom u Tübingenu. Ono je istovremeno s djelovanjem autora stasalih poslije 1968. godine, mladih dakle likovnjaka okupljenih prvenstveno u prostoru Podroom i PM. Tada nastaju inicijative za novi tip aktivnosti u gradu Zagrebu, animiranjem javnih prostora, intervencijama koje znatno kasnije postaju učestala praksa (npr. projekt oslikavanja željezničkog zida jedinstvenim meandrom u punoj dužini Branimirove ulice). Učestali odlasci u Tübingen radi slikanja na platnima velikog formata za koje u Zagrebu nema uvjete, proširuju profesionalne kontakte, izlaganja i druženja u umjetničkim krugovima Zapadne Njemačke. To je i vrijeme izvlačenja iz zaborava i zapuštenosti slike »Meandar u kut«, kao i priprema za retrospektivnu prezentaciju rada grupe Gorgona. Povećana dinamika umjetničkog djelovanja, često i izvan konvencija, određuje to razdoblje, a u njemu i raznolikost Kniferovog djelovanja. To razdoblje započinje 1971. godine slojevitim prepletom motiva na fasadama (osnovne škole u zagrebačkom predgrađu Gornje Vrapče), a nastavlja se i u interijerima. Nužno, i u njegovom slikarstvu uslijedilo je povećanje formata ali i promjena mjerila i odnosa motiva prema neposrednoj okolini. Od tada Knifer mijenja i koncepciju jednostavnog meandra naslikanog akrilikom na platnu. Neki se fragmenti motiva umnožavaju ili se »nastavcima«, poput serifa na slovima, šire i povezuju s plohom podloge u samoj slici ili sa zidom i okolinom. Povećanjem dimenzija i značenje se motiva mijenja. Najupečatljiviji rad u tom smislu jest velika »zastava« (mean-

dar naslikan na platnu veličine 20 x 30 metara) realizirana kolektivnom akcijom brojnih prijatelja u nekom kamenolomu pored Tübingena. Na žalost, taj rad nije pokazan, osim u formi dokumentacije.<sup>5</sup> Njime se posvjedočuje sve dosadašnje Kniferovo iskustvo. Ono se maksimalno monumentalizira ali se ujedno puni i nesavladivim naglašavanjem značenja: tautološkim tumačenjem rada – njime samim, njegovom jedinstvenom prezentnošću.

Bavljenje samim postojanjem meandra kao autorskog djela u različitim »jezičkim« varijantama dovodi autora do najjednostavnijih solucija i do sasvim suprotnih, ne složenih već višeslojnih pa i apsurdnih djela. Takav slučaj ilustriraju dvije jednako velike i jednako organizirane slike iz iste, 1978. godine, u kolekciji Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu. Taj par sadrži jasan crni meandar-znak u jednoj slici, a u drugoj samo jasan kvadrat, a vezuje ih jednaki naslov: Meandar. Nasuprot uobičajenom interpretiranju motiva na jednoj – na drugoj slici je ostvaren »kvadratni vijenac«, okvir crne boje koji izgleda kao da je bijeli kvadrat smješten na većem crnom kvadratu unutar velikoga bijelog polja. Moglo bi to biti zanimljivo parafraziranje stare ali tuđe teme. Me-

5

Čak i kad je prihvaćena za izlaganje unutar Jugoslavenske sekcije na Bijenalu u Sao Paulu, 1989. godine – nisu se pronašla sredstva za prenos tek stotinjak kilograma teške bale tekstila i popratni katalog.



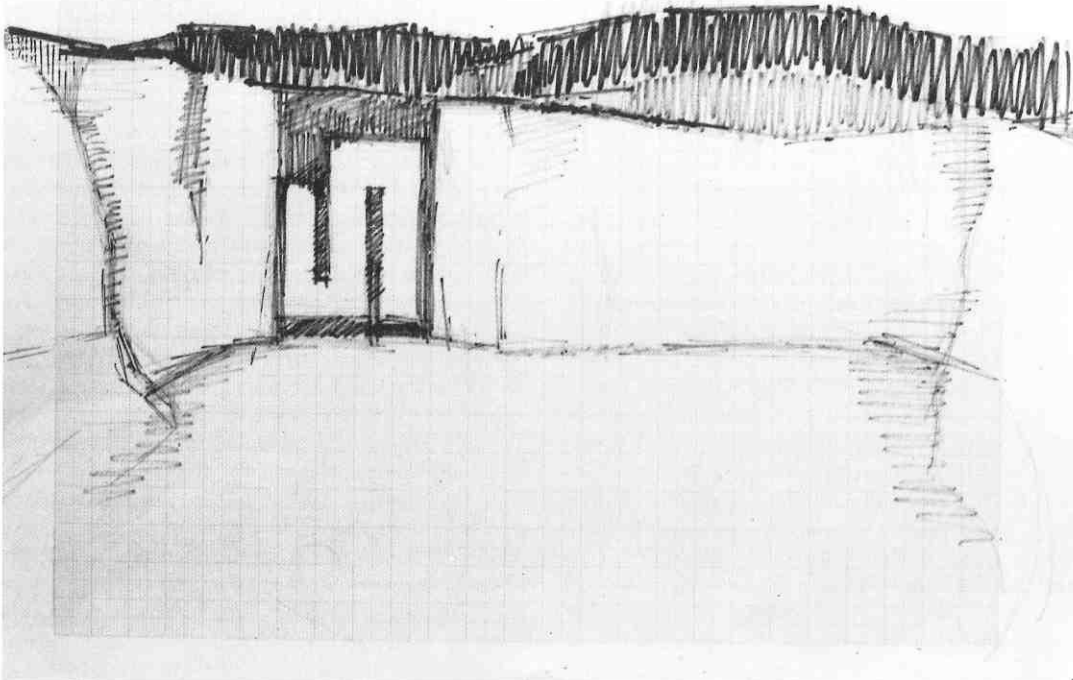
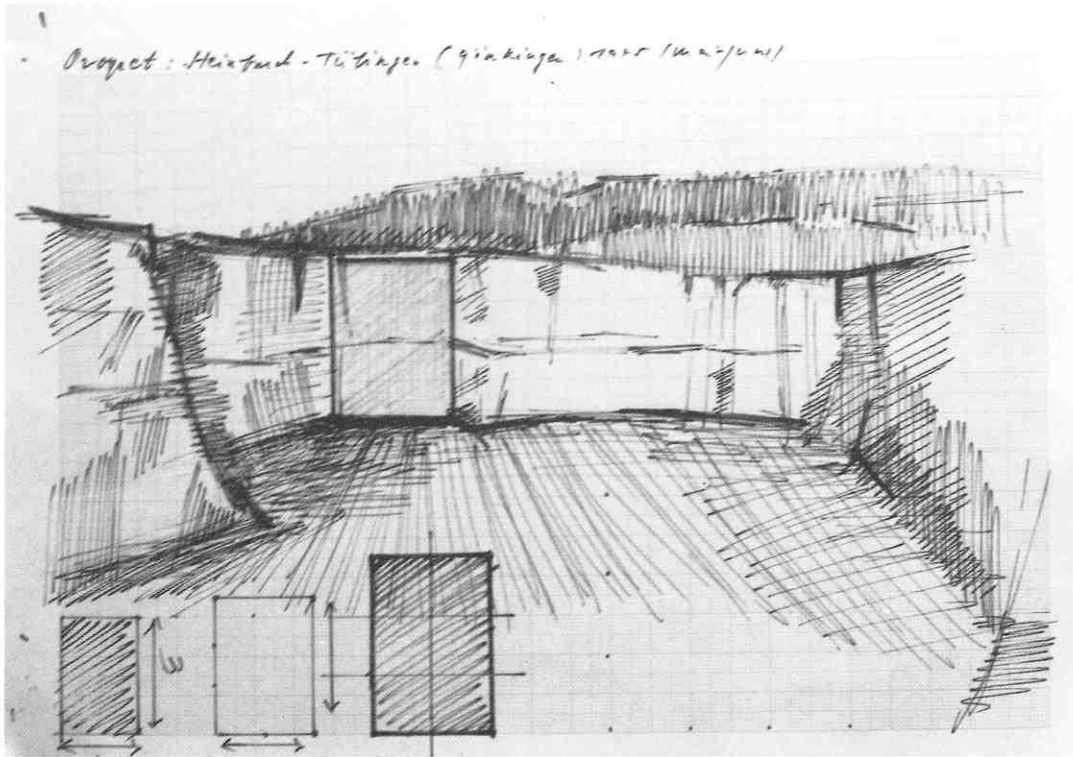
đutim u pitanju je parafraziranje vlastite teme – znaka – motiva u obliku koji je apsurdan jer ne teče, ne razvija se, već se zatvara »vraćajući se« u kvadrat. Uvjeren sam da taj rad sadrži – kao i monumentalizirani meandar – dadaističku komponentu obrata, zasnovanu na Kniferovoj sklonosti obratima i neuhvatljivostima. No, i bez obzira na takvo tumačenje razumljivo je da nakon »standardnih« radova Knifer ima potrebu za bijegom od konvencija. A za takav postupak potrebno je i nekompromisno ponašanje, ne tako često u naših autora. A Knifer ga očito posjeduje.

Prepoznavanje Kniferovih promjena u načinu rada u tom razdoblju upućuje na napuštanje serije i navodi na tretiranje svakog djela zasebno. Povezivanje s neokonstruktivizmom ovdje nije nametljivo, već je prepoznavanje apsurdna i tautologije tumačenja djela djelom samim (jer monumentaliziranja i obrtanja konvencija to zaista jesu) postaje na njegov način prepoznatljivo baš u 70-im godinama, u vrijeme rješavanja aktualnih konceptualističkih i neodadaističkih problema.

Za bolje razumijevanje autorovog odnosa prema vlastitom radu potrebno je upozoriti na njegov tekst<sup>6</sup> u kojem na zanimljiv način komentira svoje slikarstvo. On ponavlja s pomacima slične opise, u kojima se upravo tumačeno tumači netom istumačenim. Time Julije Knifer uvodi formu meandra i u tekst, ostvarujući literarno i »spoznajno« važan prilog svom radu: geg i misaonost istodobno. Ujedno pisani oblik djelovanja potvrđuje postojanje individualnog koncepta i autentičnosti u raznolikom djelovanju, kao svjedočanstvo njegova bogatstva ali i proširenja interesa i oblika pojavljivanja umjetnosti u 70-im godinama. To je bilo vrijeme dinamike i iluzije o gradnji novih svjetova ali i razočaranja i zauzimanja ironijskog odmaka – što utječe na Knifera, ali čemu i on daje svoj kreativni prilog raznorodnom pojavnošću.

6

»Život umjetnosti«, broj 35, godište XVIII, Zagreb 1983.





Osamdesete godine poklapaju se sa četvrtim razdobljem Kniferovog djelovanja na motivu meandra. On radi crteže u Zagrebu a svu slikarsku djelatnost ostvaruje u Tübingenu, i do sada je u Jugoslaviji nije prikazao.<sup>7</sup>

Slikarski rad 80-ih godina u Julija Knifera određen je s dvije velike kompozicije: jednim bijelim triptihom iz 1981. i jednim crnim diptihom (nezavršeni, vlasništvo kolekcije Dacić, Tübingen) iz 1986. godine. Te je slike zbog velikih dimenzija moguće tretirati kao reprezentativne panoje ili murale. Ujedno djeluju intimistički, te ih se gotovo može nazvati optimističkim i pesimističkim slikama. Slobodan sam tvrditi da ta djela sadrže autorova konceptualna promišljanja o načinu sazimanja značenja visoke razine, više nego u dosadašnjim radovima (minimalističkim, na primjer). Te slike postaju konceptualni pretekst gledaocu za razmišljanje i za emotivni angažman. Ujedno je u njima sadržana osebujna ekspresija, novog tipa, prisutna tokom 60-ih ali afirmirana tek potkraj 80-ih u prenaplašenoj suzdržanosti. Čini mi se da one motiviraju promatrača i daju mogućnost većeg doživljaja – od bilo koje dosadašnje slike jasno naslikanog meandra. (Ovaj komentar možda nije dovoljno objektivna jer proizlazi iz poznavanja pa i djelomičnog »zasićenja« starijim kadrovima što kao i kod samih autora navodi na naglašeno oduševljenje onim novim.) Na tim i na drugim bliskim slikama istog razdoblja – motiv meandra je samo polazište, gotovo isprika. Zapravo, platnom dominiraju monokromne plohe i razdjelne linije u negativu, prekrivajući tako podlogu bijelim blendama kao panoima. Ovako interpretiran redu-

cirani motiv meandra moguće je prepoznati kao rešetke i međuprostore slobode. Uvjetno. Jer Knifer se od gotovo svake interpretacije još uvijek ograđuje željom za neutralnošću svojih slika, a uvjeren sam da baš u tim slikama postoji naglašeno emotivni naboj.

Nadalje, dva se načina pojavljuju u radovima iz 80-ih godina. Prvi način nastaje povećanjem amplituda s jednog kraja slike na drugi, naglašeno perspektivnim smanjenjem u pogledu s boka slike (odnosno poliptiha ili serije slika). Tako su formirana nova optička iskustva – u kojima cjelina i fragmenti čine istodobno jedno jedinstveno djelo ali i niz zasebnih djela. U njima autor postiže novi sklad u »neravnoteži« crnih motiva na bijeloj podlozi ili bijelih motiva na crnoj podlozi. Drugi način nastaje – sastavljanjem samo parova ili dvostrukih parova krakova meandra. Dok se horizontale skraćuju vertikalne postaju više nego dominantne i sa samo jednom ili jednom i pol amplitudom – formiraju kompoziciju. Zastvoreni unutar crnog ili bijelog polja ti dominantni vertikalni paneli (bijeli ili crni) stežu podlogu u toliko tanak obrub da ona djelomično ili potpuno nestaje. Više od svakog očekivanja potencirani detalji, premda ublaženi ponavljanjem u dva, tri ponekad i četiri vertikalna panela – upravo su nametljivo prisutni. Bjelinama kao da toliko ekspandiraju da u slikama postaje skućeno. Fragmenti meandra odnosno parovi krakova tijesno su sabrani i gotovo napinju rubove poput baroknih ukлада, premda su zapravo savršeno paralelni s njima. Tim postupkom motiv meandra uzet s arhitekture kao ornament – vraća joj se u novoj interpretaciji ritma sabijene kolonade. Moguće su i druge usporedbe, od kvadrifora do monofora (i dalje do imena-dosjetke: kniferofora). No, čini mi se da su opravdanije autonomne vrijednosti koje sadrže ovi radovi po sebi, gotovo prenaplašeno proporcionirani; uravnoteženošću

7

Upoznao sam se s njima za vrijeme rada na retrospektivnoj izložbi u Dijonu.



oni ostvaruju iluziju specifične statičnosti, nepoznatu u ranijem Kniferovom radu. Zaustavljeni ritam ranijih meandara ovdje je prešao u zastrašujuću zakočenost.

Primjer kombiniranja iskustva iz te dvije izdvojene slike čini serija velikih bijelih panoa, ploha kako ih Knifer jednostavno naziva, nastala ljeti 1987. godine, tvoreći istodobno i sistem i odstupanje od njega. Izradio je samo nekoliko sekvenci velikog formata, te se dobiva dojam da autor prekida seriju formirajući novo uzbudljivo mjesto. Kao da je ne dovršava već se zadovoljava postavljanjem samog zadatka i metode njegova rješenja. Ali baš prekidom, čini seriju uzbudljivom. Štoviše, serija sadrži stanovitu suzdržanu dramatičnost u svakom pojedinom elementu odnosno »plohi« (u svakoj kniferofori ako prihvatite dosjetku) po ekspanziji bjeline na rubu izdržljivosti promatrača.

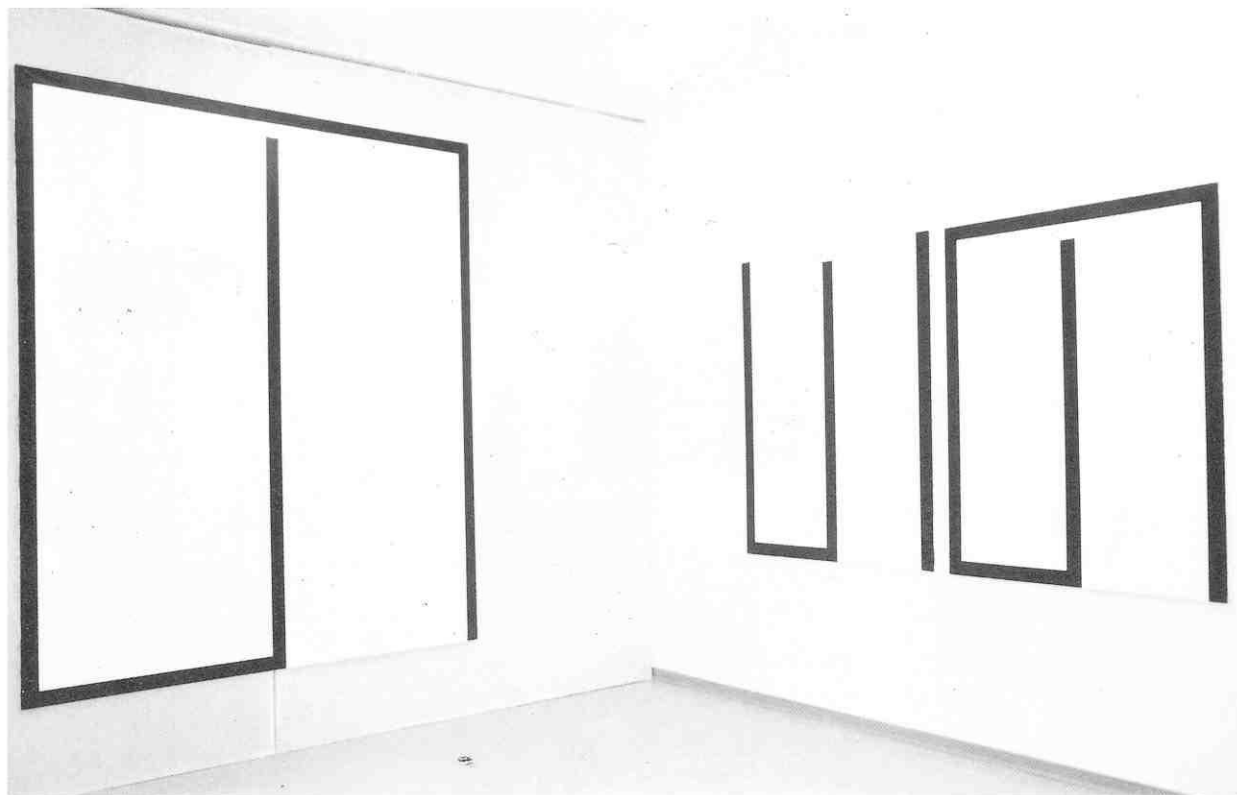
Reducirani elementi meandra u tim se reduciranim sekvencama serije koja djeluje reducirano – ponašaju poput bijelih zavjesa, ploča ili zasloni. Bjeline dominiraju cjelinom. Gustoća bjeline iza sloja posljednjeg namaza u dubinu mase boje gotovo je nesagledljiva zbog perfekcije izvođenja odnosno iluzije tako postignute. Gdje prestaje namaz i do petnaest puta ponavljan u sloju preko sloja postavlja se iluzija dubine mase u nesavladljiv i nedohvatljiv tip prostora. To je iskustvo različito od onih stečenih za prostorima prozora otvorenih u enterijerima povijesnog slikarstva. Ali različito je i od onog koje bjelinom plohe naznačava »gotovo ništa« (Françoise Morelett) i bliže je »bjelini koja obećava jer sadrži sve mogućnosti otvorene, jer to je svjetlost u njoj i sve boje spektra« (Vera Horvat-Pintarić, citat po sjećanju). Ti radovi Julija Knifera zaslužuju dodatna istraživanja na temu bjeline, crnine također. Iako Knifer

napominje da su slike nastale u Njemačkoj rezultat i tamošnje kulturne klime – bilo bi previše jednostavno izvlačiti pojednostavnjeni zaključak iz činjenice da su slike nastale u Njemačkoj prvenstveno bijele a slike (odnosno crteži) nastali u Jugoslaviji prvenstveno crni.

Primjetljivo je da u promatračima prvenstveno novi radovi izazivaju dojam iznad dopadljivosti; elegantne uzvišenosti i prihvaćenosti. Ali, ujedno je prepoznatljiva i određena neprihvatljivost zbog visoke razine intelektualne ponude neuhvatljive Kniferove autorske solucije. Te su slike izrazito privlačne i odbojne istodobno. Njihovo sve veće ništavilo postaje zavodnički program. To je privlačna bijela pustoš, boja mami i oduševljava – ali i poništava promatrača. Čini mi se da ovim radovima Julije Knifer jako podsjeća na ironiju nove geometrije ali je ujedno i nadilazi pa i intelektualizirane apsurdne simulacionističkih objekata i arhitekture. Tim radovima vjerujem da Knifer ostvaruje, vlastitim putem – doseg neke vrste anarhoidnog ponašanja. No, sav njegov program, od kada je započeo gradnju na kontrastu bijelo-crno ne trpi dominaciju već nosi u sebi gradnju i razgradnju u polazištu. Po izjednačenosti pozitivnih i negativnih htijenja njegov slikarski motiv je neutralan, koliko to on i priželjkuje. Ujedno, ipak s vremenom postaje emotivno sve angažiraniji. Formiranje slike kompozicijom nove ravnoteže sadrži napuštanje svakog nasljeđa, čini se i njegovog nasljeđa neutralnosti. One nisu jednosmjerno određene ali jesu mnogo više određene od ranijih.

U toku istog desetljeća, naizmjenično sa slikanjem na platnu velikih »neslikarskih« ploha nastalih u Njemačkoj – Julije Knifer na specifičnom papiru obnavlja i reafirmira crtački postupak, unutar ograničenih uvjeta za rad u Jugoslaviji. Tek neki od tih radova pokazani su ovdje.





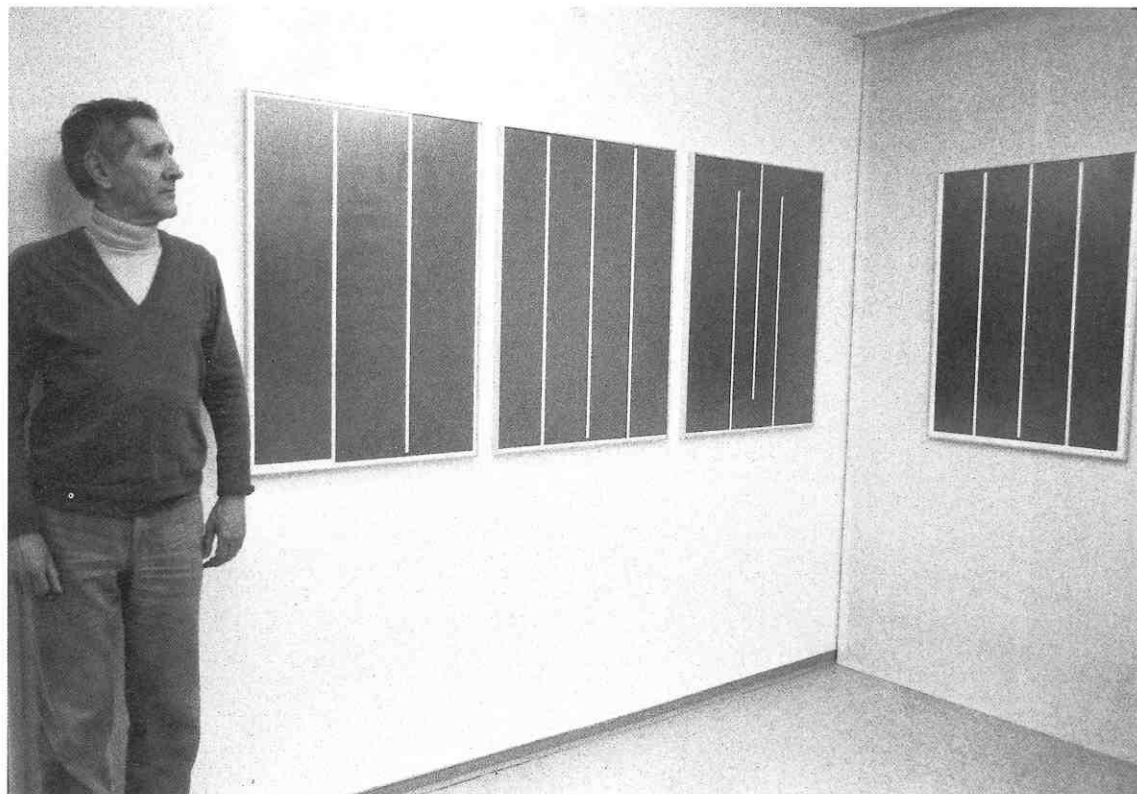
šnjoj publici. Meandri, točnije njihovi fragmenti organizirani su kao i na slikama suženih i istegnutih krakova na izduženim formatima papira do jednog metra visine. (Dakle, na papirima relativno velikim za standardno shvaćanje a još većim za tretiranje takvih podloga grafitom.) Po konvencionalnim kriterijima prepoznavanja autorstva: rukopisom, usmjerenjem i ritmom nanosa ili poteza, njegovi crteži ne sadrže prepoznatljivi individualitet. Samo prividno anonimne, a za pažljivijeg promatrača vidljivo rukom autora (nikad asistenta) »oslikane« površine nabijene su zaista samo njegovom energijom. No, u njima ima i nečeg drugog osim autorovog naboja. Nečega što se očituje u suzdržanosti prožetjetoj novom osjećajnošću. To svojstvo čini mi se u crtežima prezentnijim, iako je prisutno i u slikama.

Slojevi sjenčanja ili »šrafiranje« – izuzetno dorađeni različitim debljinama i tvrdoćama grafitu nadilaze gustoće poznate u crtežima zamračenih prostora. Oni postaju autonomna kvaliteta, oblik materijaliziranja ništavila – iluzijom neodređene dubine zbog jakih crnina, ali i izlaskom pred plohu podloge, zbog same naslage grafitu. Prvi dojam što ga radovi ostvaruju bliži je plohi kakva metala – po prigušenom sjaju površine. No, zbog perfekcije te velike gustoće i više slojeva dorade površine, uz odsjaj se pojavljuje i prodiranje svjetla u naslagu grafitu, u tu tešku, magmi sličnu, »masu boje«. Da bi to postigao Knifer radi na crtežima izrazito sporo i dugo, sporije nego na slikama. Čak i po nekoliko mjeseci. On prekida »šrafiranje« jer koncentracija iscrpljuje. Ujedno prepoznaje da i »papir traži odmor«. Ti radovi u grafitu sadrže ponavljanje koje se slabo vidi ali se osjeća, jer za njega se zna ne samo po predaji nego po provjeri djelovanja djela. Radovi nastaju koncentracijom sa-

svim izuzetnog tipa. Točnije, oni su rezultat posebnog stanja svijesti i volje. Sam Knifer naziva taj rad: zagrebački zen. Samosvijest i samokontrola uključeni su ali i želja za izolacijom. Bijeg od okoline omogućen je stanjem specifične autorove opijenosti. Radikalno, po naravi nepopustljiv, a galantan po odgoju, on provodi »u domeni dozvoljenog«, u prostoru svojeg slikarstva i u nekim životnim situacijama – visoka moralna načela. U toj borbi crnog i bijelog ravnoteža je rezultat njegova usklađenja; možda i pomirenja, češće sukoba. A dominacija bjeline nad crninom kao da odražava njegovu težnju za provođenjem etičkih principa. Takav umjetnički svjetonazor u ovom posljednjem razdoblju prepoznatljiv je u povratnoj sprezi s načinom rada – podjednako na slikama kao i na crtežima.

Kniferovo stvaralaštvo sadrži komponente isposničkog, molitvenog i anonimnog rada punog odricanja, slično srednjovjekovnom samostanskom (kao što je prepisivanje, ali i pravljenje sira i travarenje). No, kao i svako pravo umjetničko djelovanje i njegovo je ipak individualno. Ono sadrži samoprijegorno vjerovanje u vlastiti rad. To je snaga kojom on puni i tumači vlastiti program.

Sadrži li njegovo djelovanje pomak u odnosu na prihvaćene oblike aktivnosti grupe Gorgona; nije li to nastavak djelovanja u duhu te grupe za koju je ponašanje bilo sastavni dio umjetnosti? Kniferovi novi radovi imaju i analogije u nekim drugim vrlo visokim dosežima suvremene umjetnosti, u takvim u kojih se ponašanje očituje u djelu samo prividno tradicionalnog pristupa. Primjerice, to su specifično senzibilizirane gustoće Kleinovih monokromija, zapunjenosti Graubnerovih nabreklih pretopljenih pigmentom ili Leibove plohe polenovog praha, zidovi od



voska i mliječni kamenovi. Kniferovo djelovanje u ovom deceniju sadrži približavanje internacionalnoj vrhunskoj ekipi izrazito senzibilnih i kreativnih individua s kojima podjednako iznalazi vlastita interpretiranja punoće »ništavila«....

Radovi grafitom u crninama i akrilikom na platnu u bjelinama djeluju otmjeno ali izazivaju i osjećanje zebnje. Te prepreke ili zapunjenja, crna ili bijela, sadrže gustoću beznađa. No, bijeli tjesnaci među crnim plohamu djeluju kao prosjeci koji daju naslutiti, a bijele površine ispresijecane rešetkama omogućavaju i provjeriti, da za Julija Knifera i za njegove sljedbenike (vjernike-opservatore) postoji nešto iza tih zaslona i panoa mase boje, nešto na mističan i emotivan, a sve manje na racionalan način iskazano. Kao neki drugi, samosvojan, skrovit i neizmjenljiv svijet.

Mimo različitih oblika doživljavanja i interpretiranja Kniferova rada u cijelosti – moguće je jasno prepoznati da je on po oblicima svojih ranih radova blizak konstruktivistima, on to više nije po svom ponašanju a pogotovo ne po novim radovima. Naprotiv, kako vrijeme odmiče on je sve izrazitiji emotivac, a prije svega individualac i kreativac koji polemizira s izazovima same slike i s izazovima okoline, koja ga i potiče i sputava. To je činio svih tridesetak godina na svoj način, produbljujući i obogaćujući naoko jednostavnu a zapravo složenu ideju, neutralnu samo uvjetno – kreativno interpretirajući i »iskorištavajući« zadane okolnosti, individualnom, ograničenom ali i neograničenom, unutarnjom slobodom. Pri tome se od priželjkivane neutralnosti uputio ka individualnosti i misaonosti te emocionalnosti, uvijek u izuzetnom vjerovanju u svoj rad. Pa ipak, noviji radovi kao da postižu dosege kakve nije ostvarivao ranije, istinitije i apsolutnije, kako mu to sada već sabrano životno iskustvo omogućava. Ne znam smijem li sebi priznati da je možda bio u pravu tek najavljujući svojedobno »svoje prve slike«. Tu su.