

ješa denegri

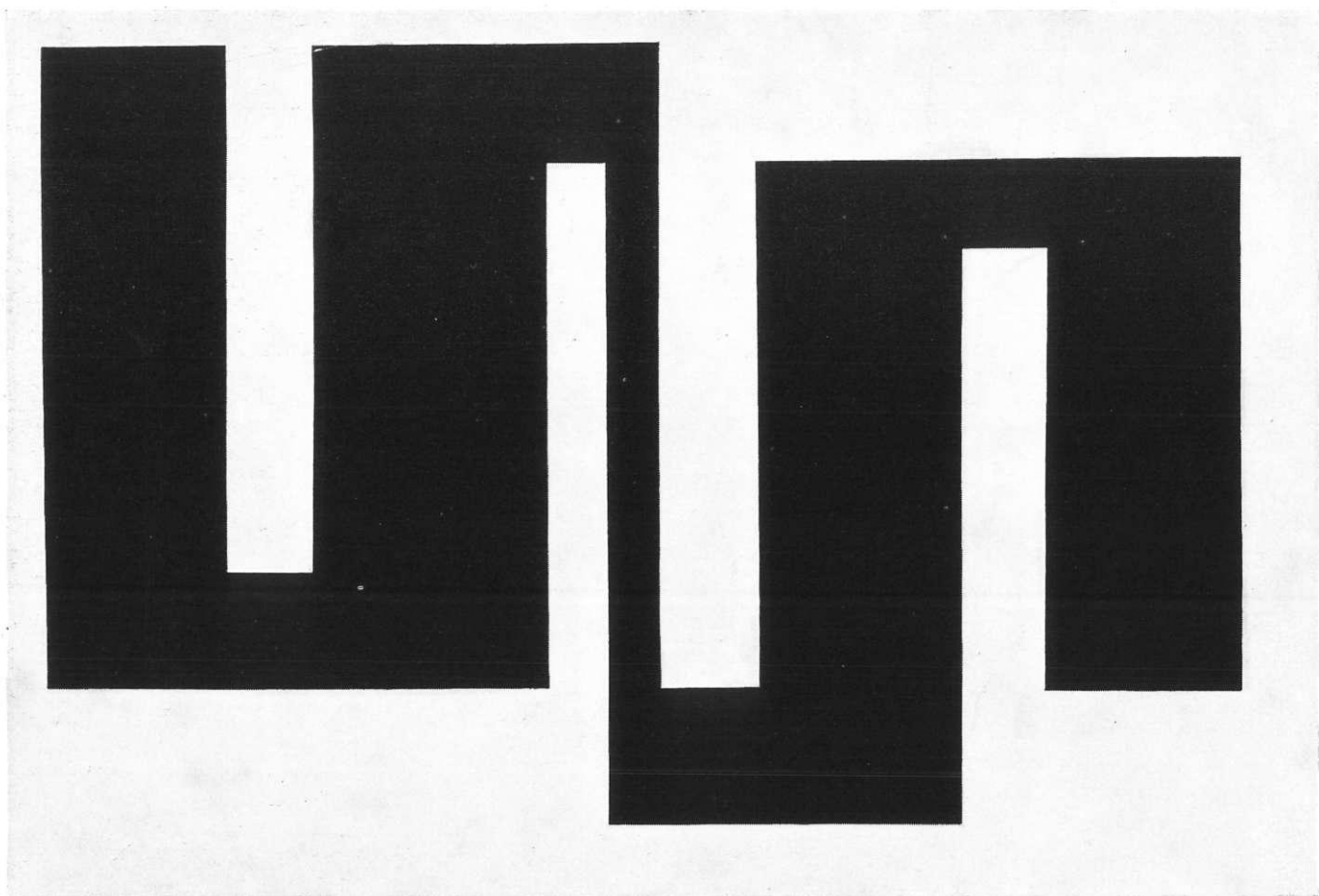
**jedan prilog
tumačenju
slikarstva
julija knifera**

julije knifer
meandar, 1960.

18

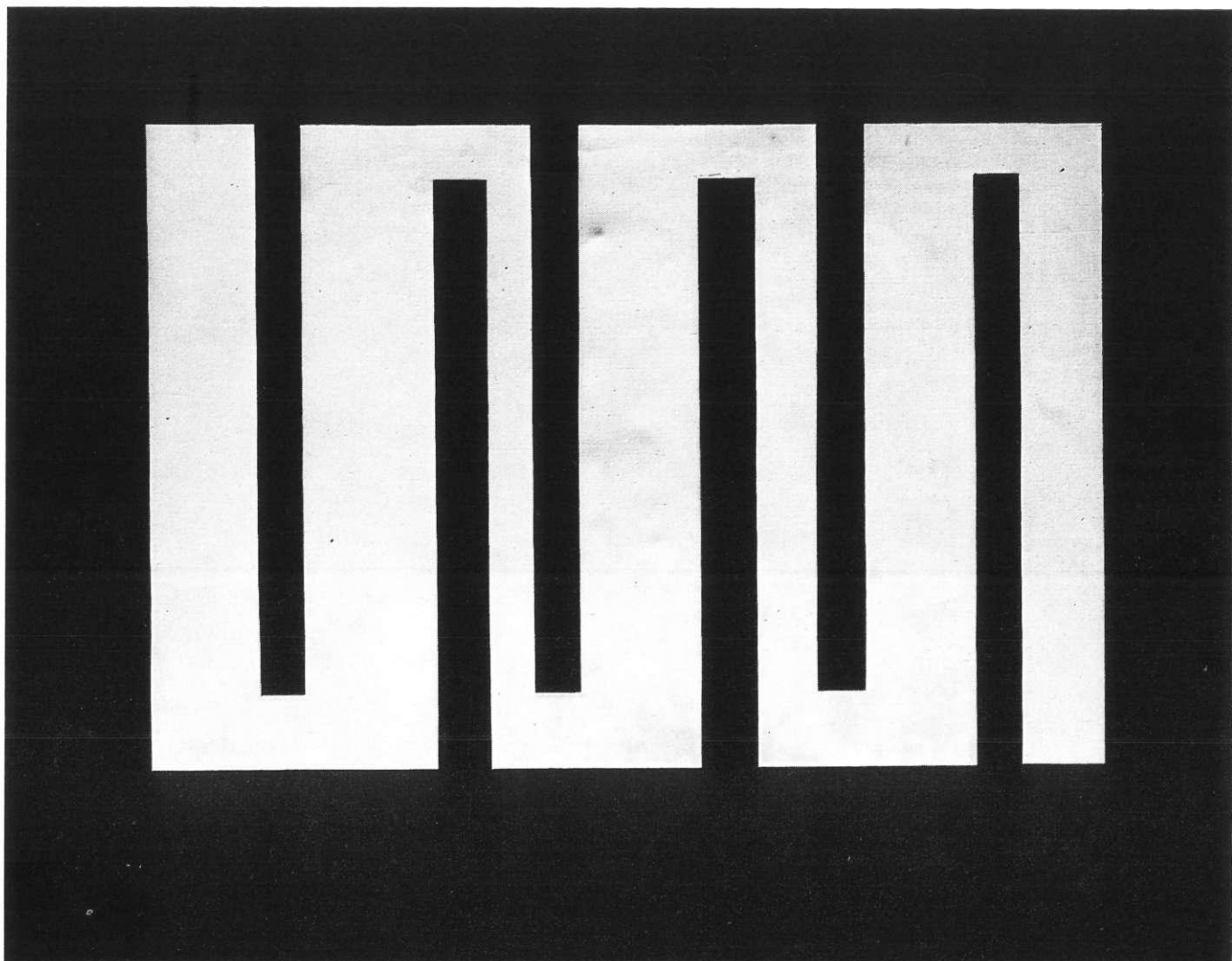
Kniferovo sudjelovanje na važnoj kritičkoj izložbi »Oltre l'informale«, koju su 1963. u San Marinu organizirali G. C. Argan, P. Restany i V. Aguliera-Cerni, pružilo je neke indikativne podatke za stilsku klasifikaciju njegova slikarstva i pomoglo je određivanju njegova mjesta u aktualnim plastičkim gibanjima. Arganova interpretacija pravaca što su se javili nakon informela nije podrazumijevala revalorizaciju onih formi koje je informel učinio neodrživima sa semantičkog i ekspresivnog stanovišta (tu se prije svega mislilo na postkubističku geometrijsku apstrakciju i slikarstvo tzv. »apstraktnog

pejzažizma«), već se zasnivala na isticanju onih usmjerenja koja su se javila kao reakcija na moment »krize oblika« i otvarala se kao alternativne perspektive prerastanja informela u dijapazonu koji su sačinjavali pop-art i »novi realizam« na planu obnove predmetnog značenja, te vizuelna i kinetička istraživanja i »nova apstrakcija« na planu obnove formalne organizacije plastičkih jezika. U duhu ove postavke bilo je u slučaju Kniferova slikarstva odmah uočeno da je riječ o novom tipu geometrizma što ne slijedi principe postmondrijanovske reduktivne metode po kojoj se do geometrijske



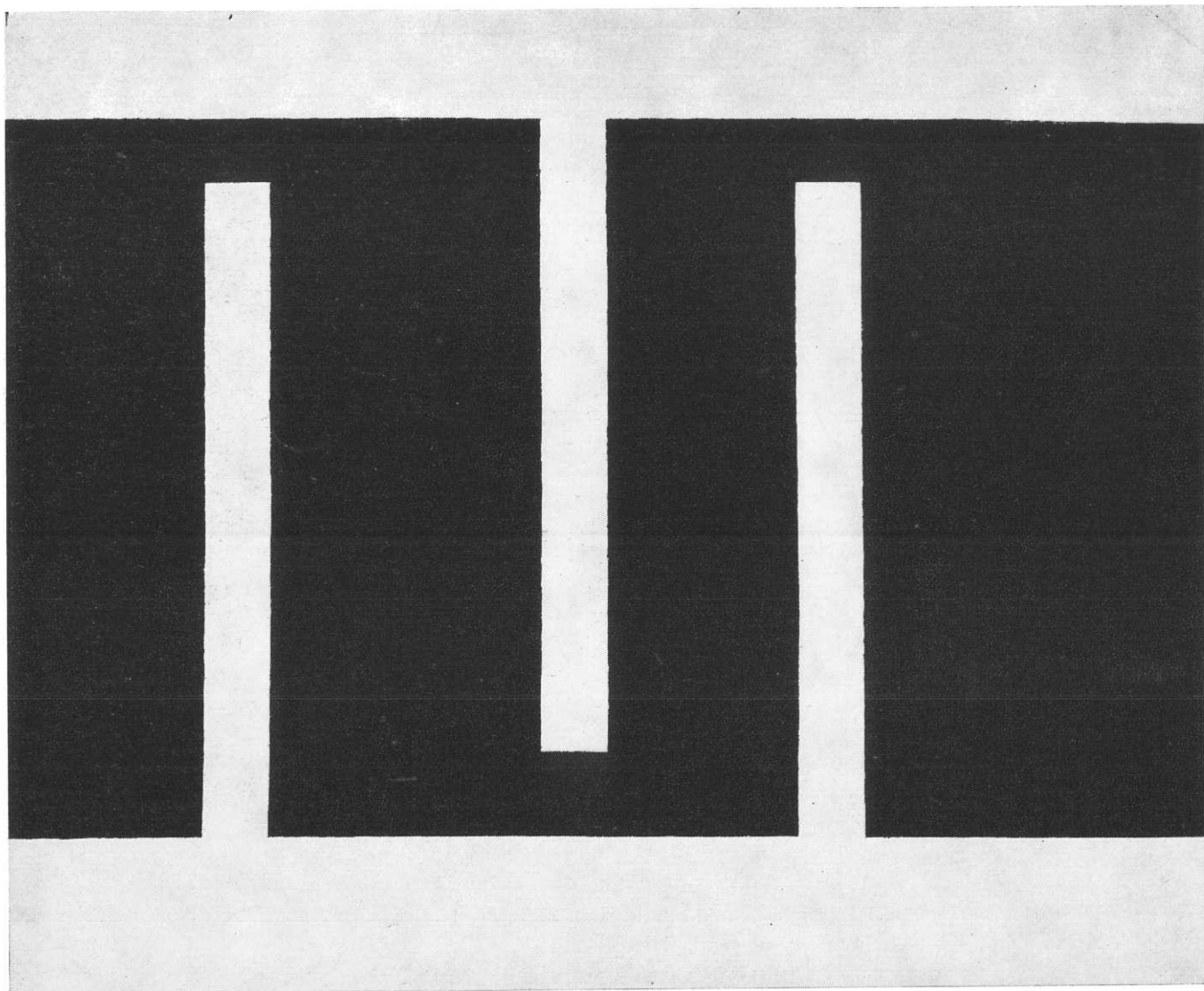
strukture dolazi apstrahiranjem opisnih oznaka predmetne forme, već se naprotiv, podrazumijevajući rasap svake homogene formalne jezgre u informelu, polazi od tabule rase, od jednog »elementarnog entiteta — linije, beskonačno ponovljivog ritma ili monohromne površine« (kako je tada pisao E. Castellani) s ciljem da se ponovo dođe do jasno određene i stabilne dimenzije duhovnog značenja slike. Navedena izložba u San Marinu, na kojoj je došla do izražaja mnogostrukost teza što u svojoj osnovi sadrže novu strukturalnu organizaciju geometrijske forme, nije mogla, zbog vremenske bli-

zine registriranih pojava, pružiti posve preciznu stilsku argumentaciju za sve izlagane oblike, tako da je i Kniferova pozicija u tom trenutku ostala nerasvijetljena u svojoj suštinskoj jezičkoj oznaci. Danas se međutim, pošto je grananje stanovišta unutar općeg geometrijskog karaktera forme došlo do vrlo udaljenih polariteta, jasno vidi da Knifer nije imao bitnih srodnosti s eksperimentalnom linijom ortodoksnih »novih tendencija« bez obzira na to što je sudjelovao na njihovim prvim izložbama, već je pripadao struji isključivo pikturnalne obnove organizacije slike (koju su na izložbi u San Marinu



najbolje tumačili Morris Louis, Noland i Dorazio), obnove koja je u svojoj osnovnoj ideji nastojala održati daljnju mogućnost apstraktnog slikarstva što je upravo u toj postinformelnoj situaciji bilo izloženo snažnoj reakciji nove predmetne ikonografije u pop-artu i »novoj figuraciji«. Pokazalo se, međutim, da je ova u početku prilično izolirana struja ispoljila mnogo vitalnosti, tako da je posljednjih godina uočljiva snažna ekspanzija jednog novog tipa geometrizma (koji je, da se zadržimo samo na pojavama u američkom slikarstvu, doživio mnogostruke polarizacije i dobio različita teorijska tu-

mačenja, u »Post Painterly Abstraction« Clementa Greenberga, »Cool painting« Irvinga Standlera i »Sistemic painting« Lawrencea Allowaya), što nas navodi na zaključak da taj karakter ekspresije predstavlja dominantni smjer apstraktnog slikarstva poslije 1960. godine. U registriranju tih pojava na evropskom terenu, koje su se osobito ekspanzivno ispoljile među mlađim engleskim (Riley, Denny, Sedgley, Jarrey, Waux, Hoyland i drugi) i njemačkim slikarima (Fruhtrunk, Pfahler, Quinte, Gaul, Oehm i drugi), naići ćemo i na mjesto Julija Knifera, i to ne kao jednog od pratilaca već kao



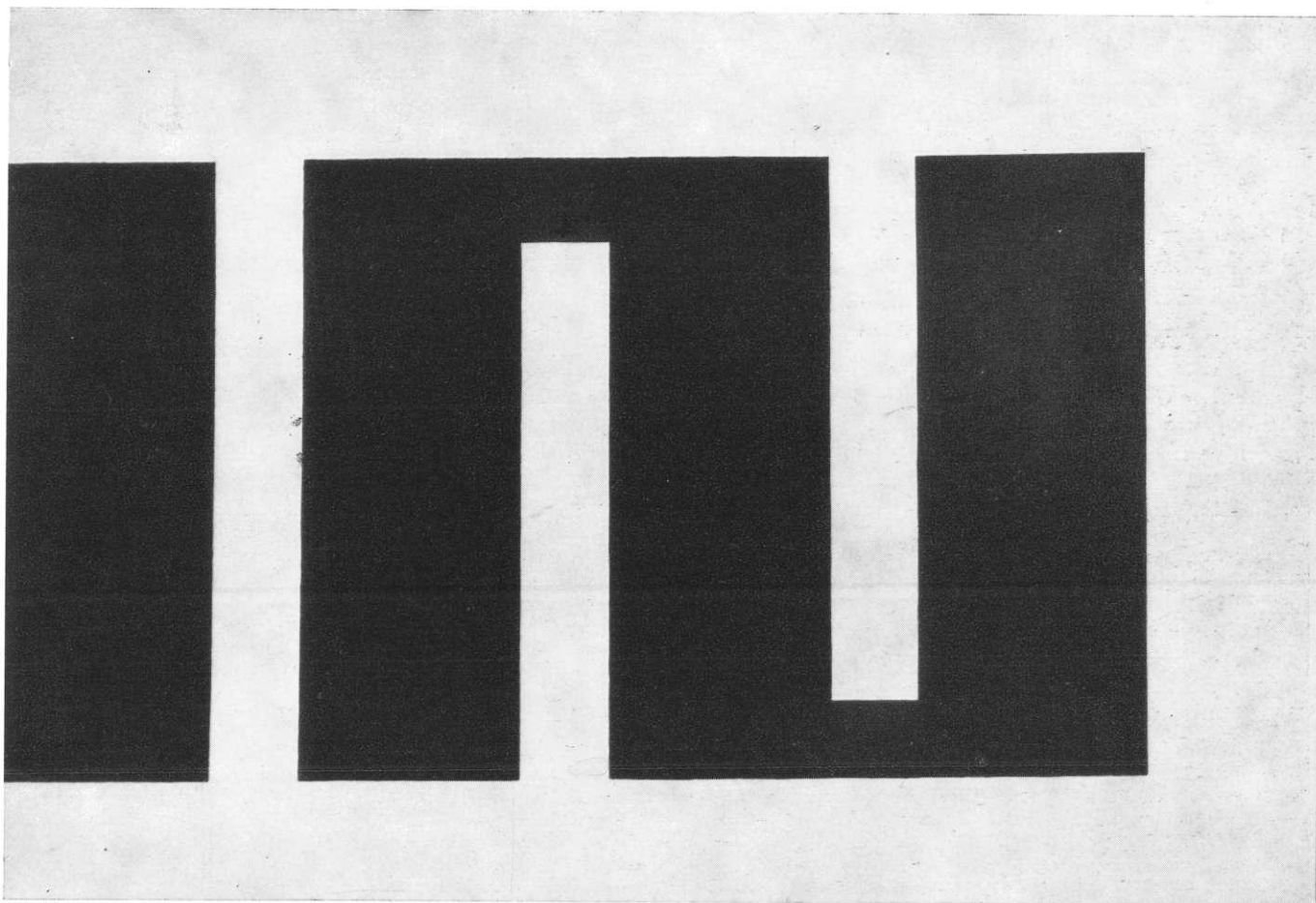
julije knifer
meandar, 1962.

21

jednog od aktivnih učesnika u sâmoj matici ovih gibanja: naime, njegovi prvi »meandri« nastali su još 1960, dakle u vrijeme kad se još nisu naslućivale današnje konture nove geometrijske apstrakcije, a njegova daljnja razrada tada započetog plastičkog problema otkrila je na samostalnoj izložbi u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, u siječnju 1966, prave dimenzije jednog složenog i ujedno koncentriranog individualnog stajališta. Sve to navodi me na zaključak da u Kniferovu djelu, koje je tako često bilo ocjenjivano kao marginalna pojava u suvremenom hrvatskom slikar-

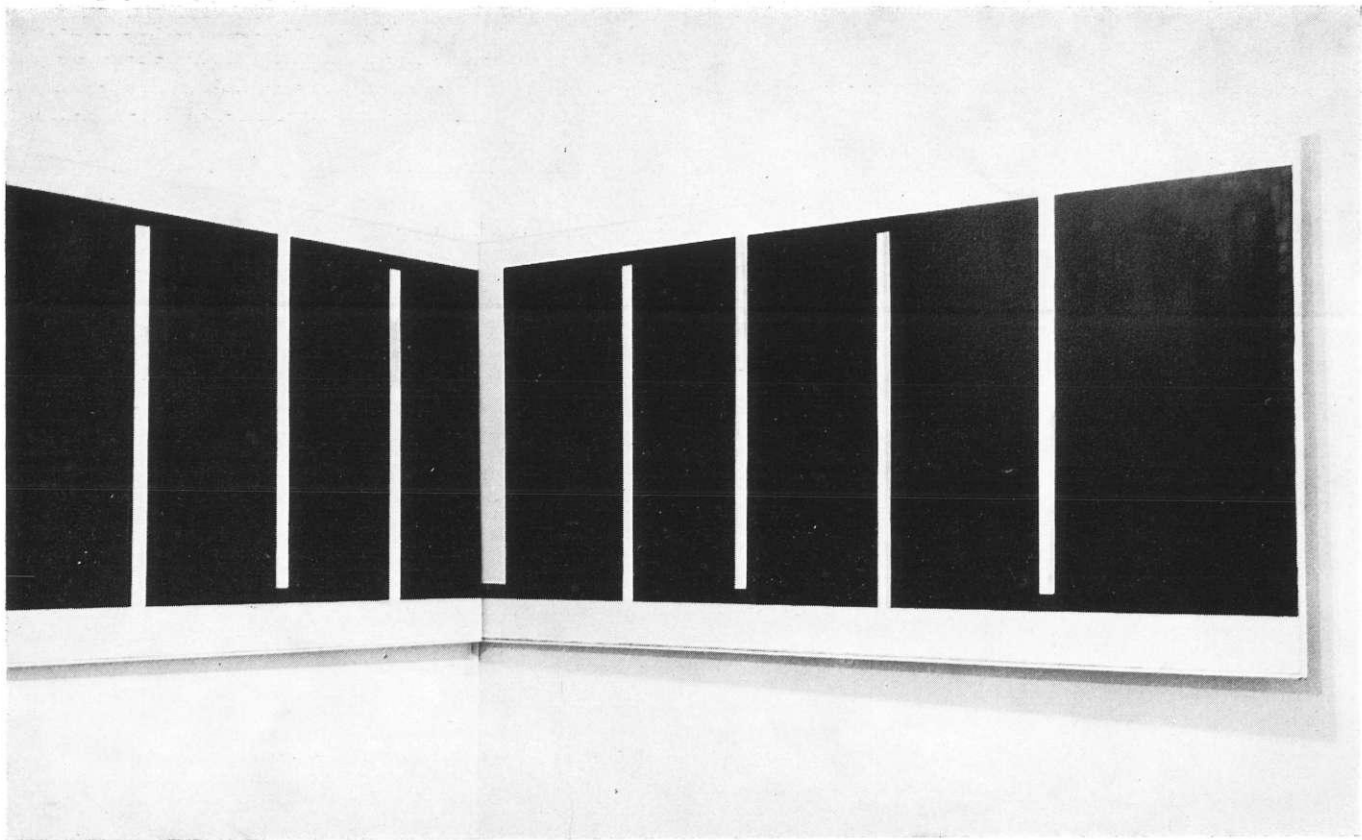
stvu, treba zapravo vidjeti jedan od onih rijetkih doprinosa koje je jugoslavenska umjetnost posljednjeg decenija dala općim kretanjima aktualnih plastičkih jezika, ističući pri tom da u širem stilskom kompleksu, kojemu pripada, njegovo slikarstvo zauzima ne samo vremenski rano već i problemski izvorno mjesto.

Počeci Kniferova slikarskog puta obilježeni su studijem nekih osnovnih kubističkih i purističkih principa, a povlačenjem radikalnih zaključaka iz tih



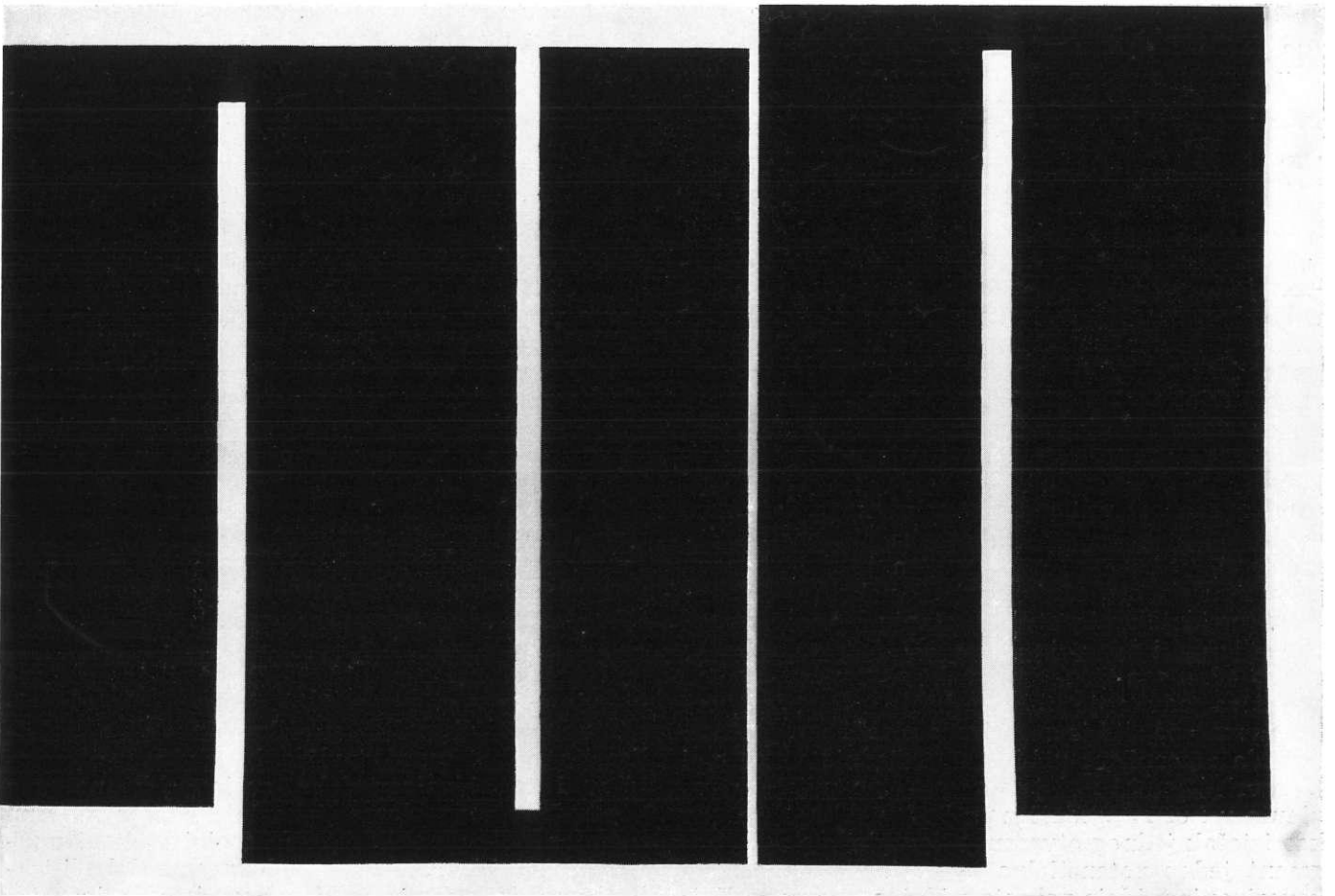
pouka on oko 1957—1958. ulazi u područje geometrijske apstrakcije vrlo strogih formalnih oznaka: redukcija upotrebe boja i ortogonalni sistem diobe slikanog polja, karakteristični za kasnije »meandre«, već se ovdje otkrivaju u svojim prvim jasnim nagovještajima. Treba istaći da je taj Kniferov afinitet prema geometrijskoj organizaciji plohe nastao izvan utjecaja eksatovske klasike ranog Picelja, nasuprot čijoj racionalnoj harmonizaciji odnosa pravilnih likova u prostoru on teži traženju jednog tada još uvijek neodređenog unutarnjeg intenziteta u građi krajnje sažete formalne cjeline. U daljnjoj

etapi svog razvitka u toku 1959. ta sklonost spiritualizaciji plastičke teme odvela je Knifera u blizinu pojedinih iskustava suprematizma Kazimira Maljeviča; tim će dodirom njegovo slikarstvo poprimiti neka, čini se, osnovna i konstantna obilježja: Kniferov plastički govor čistih geometrijskih oblika neće biti zasnovan na postavkama objektivne konstruktivističke terminologije već će, upravo suprotno od svake namjere u smislu racionalne egzaktnosti, neprestano težiti iskazivanju krajnje subjektivizirane i gotovo mistične vjere. »Meandar«, znak čijim se različitim formalnim modalite-



julije knifer
meandar, 1966.

23



tima Knifer neprekidno izražava poslije 1960, ima, naime, svoje idejne temelje u suprematističkim elementima kvadrata, kruga i križa i, slično njima, on ne predstavlja samostalnu i objektivnu mjeru prostora već stoji kao medij umjetnikova »čistog osjećanja duše«. Ali za razliku od Maljevičeve »apstrakcije predmeta«, Kniferov znak tumači, rekao bih, »apstrakciju pokreta«. »Meandar« je, naime, u Kniferovu slikarstvu shvaćen kao znak pokreta fiksiranog u njegovoj idealnoj predodžbi, odnosno, tačnije, kako je to sugerirao Zvonimir Mrkonjić, kao »znak jedne konačne mjere kretanja, najzad, jedne mogućnosti kretanja«. U pravocrtnim amplitudama »meandra« pokret je dan kao čisti dijagram sa unaprijed uvjetovanim ritmičkim tokom, kao dijagram koji ocrtava strogi determinizam smjera protjecanja, strogu predodređenost putanje u kojoj je dokinuta svaka mogućnost skretanja ili napuštanja jednom odabranog i zadanog toka. Tako definiran, oslobođen svih konkretnih oznaka u fenomenima realnosti, prikaz pokreta doveden je u Kniferovu slikarstvu do biti samog pojma pokreta, do one temeljne ideje o pokretu, o kretanju, o konstantnom obnavljanju i trajanju bitka. U isto vrijeme, ta strogo određena struktura znaka »meandra« podrazumijeva odvijanje toka pokreta u produženom toku vremena, što je sugerirano plastičkom činjenicom da »meandar« u biti ne posjeduje ni početni ni završni punkt već je forma, samo uvjetno prekinuta u nužno ograničenom kadru slike, shvaćena kao isječak jednog otvorenog kontinuiteta, kao fragment jedne potencijalno beskrajnje putanje. Tim povezivanjem ideje pokreta s idejom vremena Knifer se približava dijalektičkom tumačenju realnosti, tumačenju u kojem se svi faktori koji grade misaonu podlogu ove umjetnosti međusobno uvjetuju i sjedinjuju u jednom vrlo subjektivnom i čisto duhovnom naziranju nekih općih uvjetnosti cjelokupnoga životnog procesa.

Mada je zadržalo tu dimenziju osobne unutarnje osjećajnosti koju duguje transcendentalizmu Maljevičeve umjetnosti, Kniferovo se slikarstvo na planu formalne organizacije jezika odvojilo od morfološkog nasljeđa suprematizma i posjeduje rječnik plastičkih termina blizak karakteru suvremene »nove apstrakcije«. Usvajajući princip lapidarnog, upravo »minimalističkog« inventara plastičkih podataka, Knifer je organizaciju svojih »meandara« dao vrlo strogim kodeksom u kojemu se ni u jednom elementu ne napušta teren čiste vizuelne komunikacije i kod kojega punoća značenja slike izbija iz same forme a ne iz nekih naknadnih izvanplastičkih intencija. U tom smislu, njegovo slikarstvo karakterizira maksimalna preglednost osnovne kompozicione strukture i jasna čitljivost formi i planova, osjećaj jedinstva i odmjerenosti ritmičkih tokova,

kao i aktivnost optičkog učinka slike ostvarena gestaltičkom dvoznačnošću percipiranja forme i fona, odnosno pozitivnog i negativnog motiva. Potpuno dokinuće boje i svođenje tonske skale na dva osnovna kontrastna polariteta — na punu crninu i potpuno čistu bjelinu — jedna je od bitnih komponenti njegova plastičkog sistema, a pomoću toga drastičnog kontrapunkta, između čijih graničnih tačaka ne postoji mogućnost ublaženog tonskog stupnjevanja, slikar iskorištavanjem najelementarnijih plastičkih činjenica pronalazi instrumente efikasne vizuelne komunikacije. To odbacivanje svih onih elemenata koji ne pridonose izravnoj vizuelnoj funkciji slike i koji umjesto čiste duhovne kontemplacije prizivaju sugestiju pojava čulne realnosti zbivalo se kod Knifera, slično kao i kod Ad Reinhardta, u upravo dramatičnoj katarzi u kojoj je formalni repertoar svjesno i radikalno sužavan bez obzira na to što bi taj zahvat mogao voditi neminovnom ograničenju plastičkih tema i njihovih značenja. Poput Reinhardta, koji je usprkos svim promjenama stilova u američkom slikarstvu posljednjeg desetljeća uporno inzistirao na svojoj poznatoj dogmi »umjetnosti kao umjetnosti« (»Art-as-Art«, vidi Art international, 10, 1962), i koji je svim zahtjevima za socijalnom i ideološkom funkcionalnošću umjetničkog djela u realnosti suvremene civilizacije stoički suprotstavljao, kao inkarnaciju stabilnosti individualnog duha, svoja velika potpuno ujednačena crna platna, tako je i Knifer svjesno ustrajao na uvjerenju o samo svojoj osobnoj unutarstvarnoj istini i, umjesto razmaha prema slobodi traženja, on je smisao svog izražavanja nalazio u teškoj i često mukotrpnjoj borbi sa samo jednim ali potpuno individualiziranim plastičkim motivom. To je Knifera dovelo do prividne standardizacije formalnog repertoara slike, što njegovo djelo čini »monotonim« (po tradicionalnim mjerilima suđenja) i doista sporim u evolutivnim mijenama, ali ujedno i krajnje homogenim i u njegovoj misaonoj i u njegovoj plastičkoj osnovi. Tim osnovnim osobinama svoje umjetnosti, kojoj, istina, ne pogoduje intenzitet uvijek novih otkrića u općoj duhovnoj klimi vremena, Knifer se pridružuje onoj porodici meditativnih asketa koji, slijedeći velike etičke primjere jednog Maljeviča i Mondriana, jednog Albersa i Reinhardta, vjeruju u umjetnost čiste duhovnosti i koji u traženju mirnoće, sabranosti i jezgrovitosti misli često dostižu mjeru temeljitih i stabilnih rezultata.