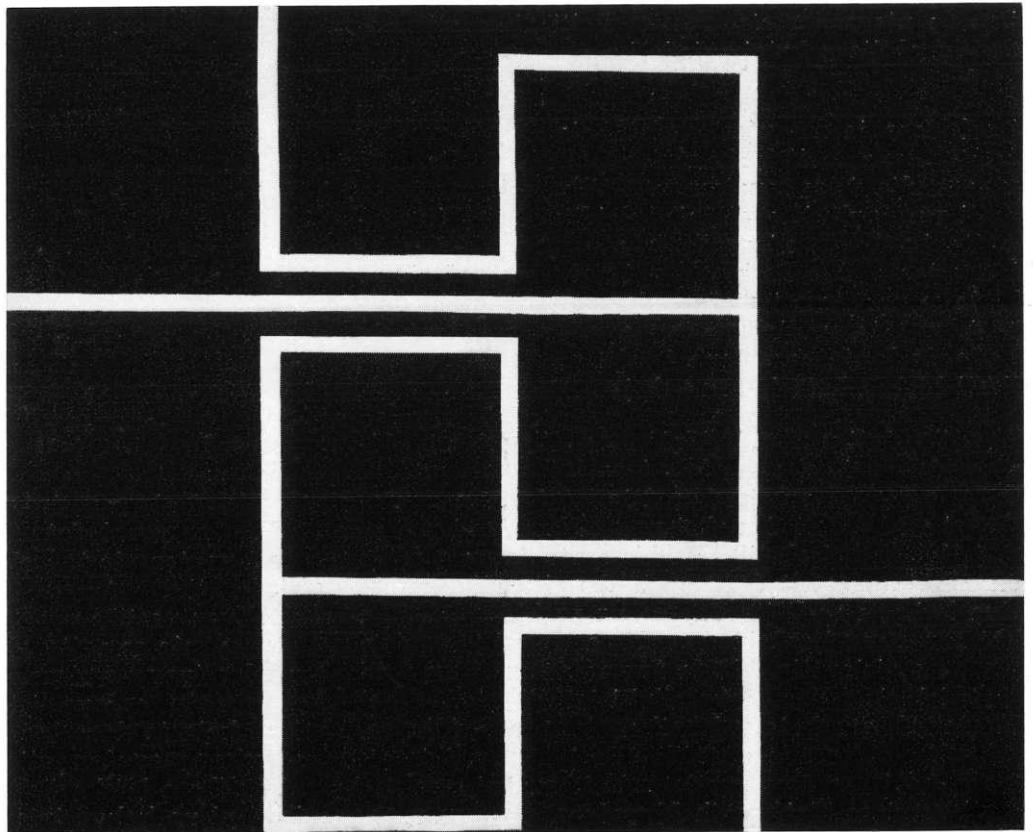


ljerka mifka

**prostorna određenost
meandra
julija knifera**



Da bi u umjetničkom djelu svijet postojao, potrebno ga je uvijek ispočetka uspostavljati, obnavljajući sve njegove dimenzije koje zapažaju oko i duh. Nerijetko jedna metafora zavlada čitavim sustavom simbola i značenja; ta se metafora može prikrivati iza slojevite priče ili se svi slojevi priče moraju ogoliti da bi se došlo do te (izrazimo se tako) po umjetnost *presudne* metafore. U ponekom ćemo eksplicitnijem slučaju tu metaforu zacijelo proglašiti principom, prvim početlom, ili jedinim odredištem umjetnikove uobrazilje.

Namjera je umjetnika da svojim djelom, otkrivajući mu izvore u predmetnom svijetu, osmisli posebnu i neodvojivu metaforu, koja će se uvijek otvarati svojem ishodištu putem temeljno reduciranog sustava pojavnog, definirajući ga tako dublje i konačnije od bilo kakve neposredne vezanosti uz samu pojavu (bio to predmet, krajolik, lice itd.).

Samotno iskustvo, u čijem prostoru sazrijeva takva metafora, pričiniti će nam se u cjelokupnom djelu umjetnika kao pokretač jedne vizije koja je već u svojem začetku, često možda i nesvjesno, sadržavala smisao svoga tek u daljoj budućnosti ostvarivog cilja. Iz disperzije svijeta, u kojoj se budi svaki umjetnik, da bi svojim djelom dao samo jedan određeni pečat čitavom univerzumu, potrebno je prepoznati ili izmaštati čvrsto postolje svijeta, na kojem će njegova metafora poprimiti dimenzije kozmičke zbilje o kojoj svjedoči.

Umjetničko djelo gradi svoj posebni prostor unutar kojega je moguće svladati *cjelokupni prostor svijeta*, ono uvijek iznova započinje dodir koji uspostavlja vezu s pojavnim. Slika, koja u potpunosti preplavljuje umjetnikov vidik, može biti cjelovita igra svih njegovih čula, a može biti samo jedna ideja koja do kraja razigrava sva naša čula. Ideja u umjetnosti može sadržavati najgušću čulnost, ako je u djelu potpuno ostvarena, kao što može do kraja razrađena i sabrana čulnost rezultirati idejom koja je svu pokriva.

Razmišljajući u povodu Kniferova slikarstva o sličnim problemima, nameće mi se jedna mnogo šira tema: problem prostornog determinizma u suvremenoj umjetnosti (i u akcionom slikarstvu i u geometrijskoj apstrakciji). Da bismo tu temu pobliže odredili, razmotrit ćemo nekoliko situacija slikarstva koje su različito vezane uz problem prostora kao osnovnog izražajnog sredstva i sjecišta umjetnikove egzistencije. Možda će nam se problem prostora i ideje o predmetu učiniti jasnijim u naznaci prostornih aspekata u Rhotka, Tobeya i Albersa, kako bismo pobliže označili naoko kontradiktornu tvrdnju o linearnom protjecanju i kružnoj zatvorenosti prostora Kniferovih *Meandara*.

Struktura je Rhotkovih kompozicija čvrsto određena zatvorenim kromatskim masama koje, zbog izrazito konkavne kvalitete rubnih zona, potiskuju sav prostor u dubinu. Dihotomija i napetost javljaju se samo *unutar* slike, a prouzrokuju ih dvije kvalitativno različite prostorne mase. Ulazeći jedna u drugu, one oslobađaju mjesto jedna drugoj, svladavajući razdaljinu koja ih razdvaja. Transcendiranje se viđenog odvija do krajnjih granica: svjetlosno isijavanje koje odražavaju površine slika izjednačuje se s višestrukim slojevima spoznatog. Ulazeći u *čulno* viđenog, ideja zadržava senzualnost predmetnog, dok se predmetno pod stiješnjenošću duha sabija u čistu ideju. Slojevitost Rhotkova djela izrazito je isto toliko u pojavnom koliko i u apstrahiranoj slici toga pojavnog. Ona je svakako jedan ostvareni oblik dihotomije o kojoj je ovdje riječ.

U ciklusu *Meditacija* Marc Tobey inzistira na suprotnom postupku: prostor je ispunjen mnoštvom znakova koji svojim kretanjem prelaze rubove slike, njihova potpuno decentralizirana struktura dobiva pravi smisao u kontekstu s prostorom izvan slike. Dok je za Rhotka djelo ujedno i bitno sjecište prostornih događaja, za Tobeya je ono samo isječak iz beskonačnog niza mogućnosti. Inverzija je očita: Rhotko zatvara kozmos unutar slike, Tobey pod lećom osvjetljava njegove dijelove, nastojeći u fragmentarnom otkriti cjelovito.

Jozef Albers, čini se, najbliže je Kniferovu shvaćanju totaliteta i jednoznačnosti.

Čvrsto određeni geometrijski oblici postavljeni su u naoko sasvim eksplicitni prostor: određena struktura unutar određenog prostora, granice koje u svojem identitetu donose potpuno oslobođenje. Takva statika privedi krajnjoj dovršenosti. Kadar se slike *poistovećuje* sa svijetom koji obuhvaća. Teško da se u ovom slučaju može govoriti o bilo kakvoj singularnosti odnosa, to će prije biti nezamjenljivo jedinstvo mogućnosti koje se uvijek stječu u istom fokusu.

U ta smo tri slučaja imali različite odnose prema prostornom determinizmu. U prvom (kod Rhotka) to je potpuno irelevantan odnos prema prostoru izvan slike i stoga maksimalna koncentracija unutar nje. U drugom slučaju (kod Tobeya) prostor izvan slike i unutar nje jednako su vrijedni, upravo zbog afokalnosti i potpune disperzije znakovnog sustava. Albers postiže apsolutnu ravnotežu i odmjerenost: moguće se vrijeme sasvim kondenziralo unutar odredivog prostora. Zato njegove slike sadrže komponentu gotovo istočnjačke kontemplacije i mjeru koja je dovoljno obuhvatna da ponese težinu svakog mogućeg svijeta. Ako smo utvrdili da su ta tri slikara bliska Juliju Kniferu, nismo pri tom mislili ni na kakvu izravnu vezu, već samo na os-

novnu duhovnu bliskost: svi su oni usmjereni prema pronalaženju tačke najjasnije vidljivosti koja je dovoljno bitna da nadvlada viđeno.

Prostor-granica sve omeđuje, sve sažima, vraćajući stvari njihovu praobliku. Ne samo da se unutar nje ga sažima vertikalna stabla ili horizontalna obzora, on u svojoj maksimalnoj sažetosti poznaje i svaki nagib, dijagonalu koja siječe i presijeca maštariju umjetnika upućenu samo jednom određenju. U Kniferovu slikarstvu kao da se svaka moguća maštarija sagiba pod još maštovitijim redom i poretkom. Možda bismo u toj pobjedi djela nad umjetnikom morali razmotriti pobjedu umjetnika nad umjetnošću, a možda sva ta određenja postaju suvišna pred njegovim ostvarenjem. Očito je da Knifer istrajava u obilju i siromaštvu, malenkosti i veličini. Ili, kako bi možda tačnije rekao Nicola Kuzanski: »Maksimalni je kvantitet, zapravo, najveća veličina, najmanji je kvantitet najveća malenkost. Maksimum je zapravo, superlativ kao i minimum.« I jedno i drugo (masa i prostor) istodobno su i maksimum i minimum ove umjetnosti. Prostor, koji je otvorenost i granica, podjednako sudjeluje u izgrađivanju i razgrađivanju jednog svijeta. Brišući granice bivšeg, prostor ustoličuje jedan novi red koji će možda stvoriti i novi *poredak*, novo bivanje stvari.

Ali vratimo se Kniferovim *Meandrima* i pokušajmo pomoću njihove strukture sagledati ambivalentnost koju u sebi sadrži takav oblik statičkog ekstenziteta.

Opredjeljujući se za škrtost i disciplinu, Julije Knifer je svjesno zatvorio put prema svakom pribjezištu: maksimalnoj likovnosti žrtvovao je sve što bi ga moglo učiniti »privlačnim« i uspio je iz takve pozicije, koja bi za mnoge slikare bila gubitak svega, učiniti dobitak u posvemašnjem. Negirajući granice slikarstva, on se do krajnje moguće mjere u njemu potvrdio: njegova umjetnost nastaje tamo gdje prestaje svaka fabula, gdje se ukazuje potpuno sjedinjenje s prostorom koji je sam život.

Prostor umjetnika i prostor slike identificiraju se: to je konačni udio slikara. Čini se da je Knifer do kraja shvatio mogućnosti koje otvara takva pozicija. Zato možda nećemo pogriješiti nazovemo li Kniferovo slikarstvo *graničnom situacijom* (Jaspers).

Predmet što ga obuhvaća pod pritiskom neprekidne kontemplacije gubi postepeno svoje prvotno značenje i svoje vanjske karakteristike. Na tom putu neprekidnog osipanja pojavne stvarnosti kristalizira se i izoštrava unutrašnja slika, koja s prethodnom jedva da ima zajednički obris. U takvom procesu

transcendentalne redukcije fenomena možemo do određene mjere shvatiti i Kniferovo slikarstvo. Oslobođajući se svega što prethodi biti likovnog i mimoilazeći sve što naracijom zamjenjuje bitno, Knifer je uspio osamostaliti svijet koji ga potvrđuje do posljednjeg detalja i omogućuje mu da obuhvati sve ono što svijet može svojom pojavnošću otvoriti: to je podjednako maksimum i minimum stvari-bića, amplituda koja će svoju konstantu bazirati ne na beskonačnom protjecanju već na *moćnosti* beskonačnog protjecanja. Upravo stoga čini se da je Julije Knifer svojom determinacijom svijeta uspio izostaviti sve ono što se događa izvan svijeta biti; ostajući na pozicijama koje otvara neposredna stvarnost i istodobno ustrajući izvan svega rečenog, on je osamostalio svoju graničnu situaciju — *meandar*.

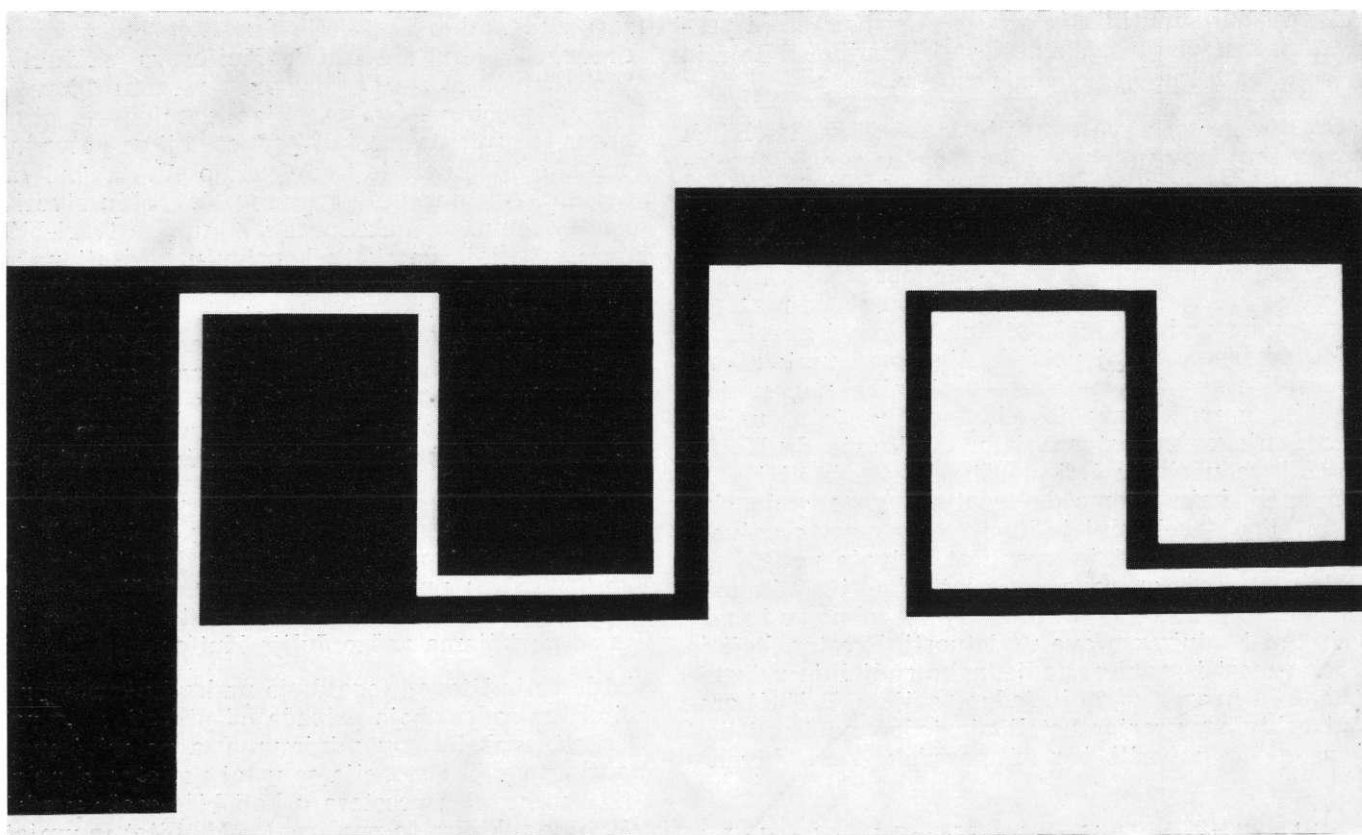
Razmotrimo sve mogućnosti koje u sebi sadrži takva snaga. Ona može žrtvovati sve da ostvari samo jednu punoću: punoću obuhvatnog. Težina izrečenog koja je spremna da ponese teret spoznatog. Na tim se pozicijama našao Julije Knifer.

Možda će iz čitavog toga djela na kraju izroniti nepojmljiva radost koja pripada odsutnosti, a ne prisutnosti, maksimumu minimuma, a ne minimumu maksimuma. Egzistencija se u toj umjetnosti pokazuje kao granica prostora u koji biće može prodrijeti, a ne u koji biće prodire. Probabilitet se umjetničkog djela iskušava i na koordinatama jedne velike odsutnosti iz svijeta, a ne samo prisutnosti u njemu. Kako dakle sjediniti dva svijeta koji se po svojim principima isključuju: svijet ništavila kao ljudske konstante i svijet pojavne stvarnosti kao mnogo određene konstante? Rješenje je možda u prostornoj dihotomiji: stvoriti lik koji se neprestano mijenja i upravo u toj mijeni nalazi svoju nepromjenljivost. U tom smislu Kniferove *Meandre* treba shvatiti kao *konstantu prolaznosti*. U tome je možda osnovni paradoks toga slikarstva: kako u neprekidnom protjecanju osoviti neprolazno? Bilo je potrebno savladati sve boje da bi one živjele u tako stiješnjenju i sabijenoj dihotomiji crno-bijelog, da bi joj prepustile sva značenja nijanse i zaborava kroz stoljeća; možda kroza nj slikar zaboravlja svoje prvobitno povijesno biće, a možda mu se tako suprotstavlja.

Dok je Rhotko povlačenjem prostora u sliku odredio i eksplicirao svijet o kojem svjedoči, dotle je Julije Knifer, ustrajući u *motiv*u, otvorio svoj svijet. Dok je Tobey smatrao da stvarnost neprekidno promiče, zaustavljajući se na čas da je osmotri, Knifer je shvatio da je ona uvijek prisutna u istom obliku i da su njezine modifikacije jedva primjetne. Zato je kao jedina mjera rezultirao *meandar*: ne kao puko protjecanje vremena, već kao *bit* promjene.

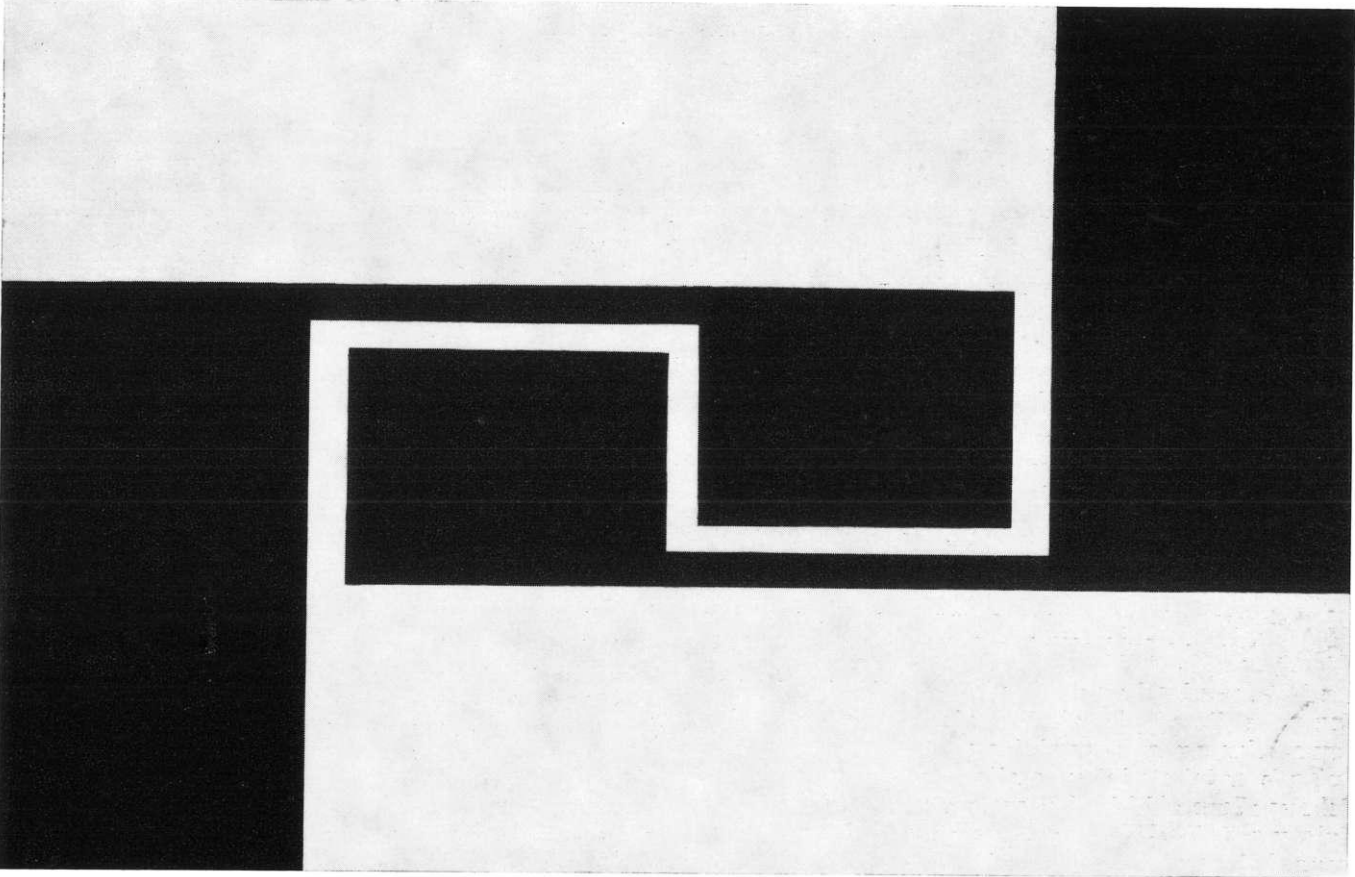
julije knifer
meandar, 1966.

28



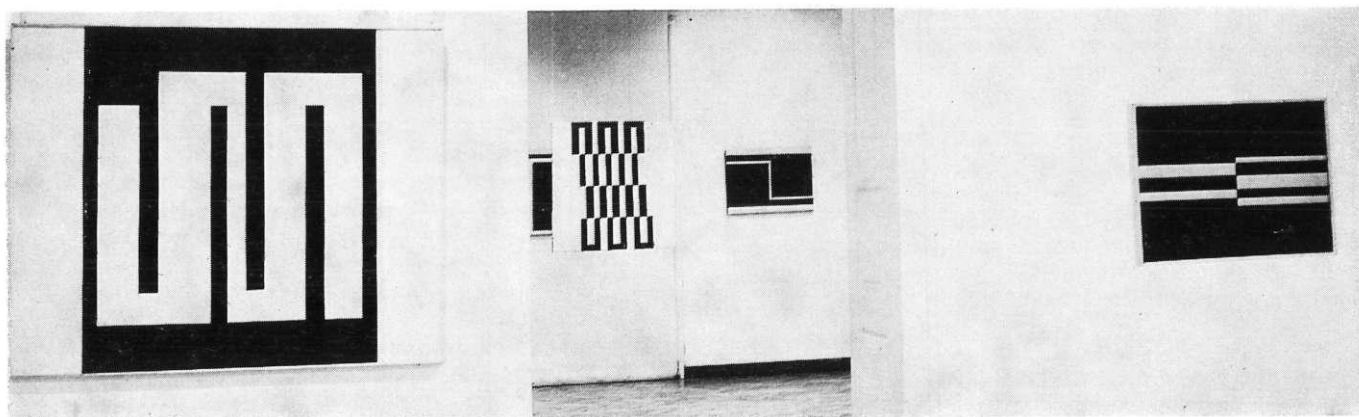
julije knifer
meandar

29



sa izložbe julija knifera
u ggsu u zagrebu

30



prostori meandra

Bijelo i crno postoje u ovom djelu ne kao jedinstvo već kao kontrapunkt. U crnilu je Knifer sazeo svu moguću težinu mase, u bjelini je otvorio prostor koji će se širiti izvan okvira slike i zacrtavati jednu putanju u beskonačnost. U dva se smjera, vertikalno i horizontalno, smjestio čitav svijet, ono što raste i ono što nestaje. Po svojoj prirodi meandar je linearan, ali se u Kniferovu djelu pokazuje kao određenost, kao zatvoreno jedinstvo, koje čvrsto čuva svoju jezgru, izdvaja jedno protjecanje od drugog, omeđujući ga i oblikujući. To bi se oblikovanje moglo nazvati »racionalnom perspektivom« jer ne posjeduje zblizenje dviju tačaka (blizine i daljine) već uspostavlja među njima svoj vlastiti zakon: zakon cezure.

Kao u ornamentu ta umjetnost inzistira na posvećenoj praznini, na *davanju smjera* toj praznini. A kad je smjer zacrtan, praznina se ukazuje kao punoća, ona je oblikovana slikarevim bičem, tako da odjednom prestaje postojati kao ništa, a javlja se kao krajnja granica koju to *ništa* može osvojiti u pojavnom svijetu. Svijet iz kojeg se uzdiže *meandar* može nam se činiti krajnje kaotičan, i možda smo skloni u toj kaotičnosti pronaći bogatstvo, nemir, a u Kniferovu poretku siromaštvo i red. Međutim, čitavo to djelo traga za jednim trenutkom, jednom cezuru koja omeđuje taj kaos izdvajajući iz njega ono neprolazno, što izmiče anegdoti. Tako se rađa Kniferova isprekidana putanja. Ona jest putanja jer inzistira na jednom elementu, a isto tako je granična jer ponavlja taj element nakon određenog prostorno-vremenskog razmaka, ona ga ponavlja kao da je riječ o kontinuitetu, i prekida ga kao da će u narednom trenutku biti riječ o nečemu posve drugom. U tome je možda ambivalentnost toga slikarstva, njezin paradoks *kružne zatvorenosti i linearnog protjecanja*. Kružna se zatvorenost događa na unutrašnjem planu jedne jedinice *meandra*: bjelina s obje strane ograničuje i odvaja tamu mase, presijeca je u toku, dok nakon te bjeline ista tama nastavlja svoj tok. Forma koja se javlja kao rezultat tog sraza jest *prekinuti kontinuitet*. Odmah ćemo razjasniti po čemu se u Kniferovu djelu ova naoko kontradiktorna tvrdnja pokazuje kao jedinstvo cjelokupna njegovog djela. Prekid čini bjelina, koja svojom strogošću omeđuje i izdvaja jedan trenutak svijeta od drugog. Zatim ta ista bjelina, koja je razdvajala svojim slobodnim kretanjem, povezuje dva jednaka prizora; eto Kniferova paradoksa: ono što se događalo ne događa se više, ali će se događati opet. Razdvojimo li meandar na te prostorne cezure, dobit ćemo čitavu razrađenu genealogiju ži-

vota koji se temelji na prekidima, na svemu onom što može unijeti određeni red u neprestanu metamorfozu svijeta što nas okružuje. Možda je *meandar* Kniferova ornamentalna tema, ali se u tom ornamentu događa sva životnost koju umjetnik nosi u sebi. Najprije je pušta da slobodno protječe, potom je zaustavlja u *jednom* prizoru, a taj će opet prizor biti čitava scena za naredni događaj. Prizor se ponavlja, scena, budući da je proizišla iz istog životnog zračenja, ponovit će svoju prethodnu granicu: tako će se u Kniferovu slikarstvu, za razliku od ornamenta, tok prekidati, i upravo će tim prekidanjem potvrđivati da je riječ o *jednakom*, a ne *različitom*. Knifer je u svojoj strukturi izrazito ritmiziran i raščlanjen, bogatstvo ritma prepoznajemo kao istovetnost forme. Nova dimenzija izrasta upravo iz ponovljivosti sadržaja.

U prostoru se Kniferovih *Meandara* očigledno stječu dvije sile, pozitivnog i negativnog volumena. Međutim, krajnja dovršenost i osmišljenost toga djela na jednom višem planu realnosti potpuno ih poništava, mogli bismo reći da se ovdje susreću Kožarićevi *Oblici prostora* i Kniferovi *Meandri*, sve moguće slike sažimaju se samo u jednoj mogućoj vidljivosti. U tome se nazire njihov totalitet i jednoznačnost. Mnogi će možda takvo umjerenje shvatiti kao pojednostavnjenje; stoga ćemo učiniti stanovite distinkcije između pojednostavnjenja i redukcije.

Svijet se ne može dijeliti u beskonačnost, mjera umjetnika nije bezgranična: svaki se spušta do dubine koju može izdržati. U takvom procesu unutrašnje kontrakcije očito je da nije riječ ni o kakvom pojednostavnjenju ili uopćavanju, i nije riječ ni o kakvom izdvajanju pojednostavnjenih spoznaja već o procesu poniranja do jezgre (neka nas pri tom ne prevari prividna lakoća u strukturiranju meandra). Ovdje bismo možda mogli razmotriti neke opasnosti koje se kriju u Kniferovoj »graničnoj situaciji«. Izdržavanje na takvom putu potpune redukcije nosi u sebi opasnost da umjetnik neće imati dovoljno snage da izdrži izvan granica rečenog i da ga jednostavno »proguta« vlastiti doseg.

Međutim, i Knifer i Kožarić posjeduju onu spasonosnu razdaljinu od djela koja im daje i otvara mogućnosti najkompleksnijeg sagledavanja svijeta, ne uzidavajući ih u izgovoreno, nego neprestano povećavajući predjele još *neimenovanog*.

ferdinand kulmer
smeđi lik, 1963.

32

