



Julije **KNIJFER**

naslovnica / copertina / cover

Autoportret

Autoritratto

Self-Portrait

1949 - 1952

Julije KNIFER

(Osijek 1924 - Pariz 2004)

Galerija Adris

Obala Vladimira Nazora 1
Rovinj • Rovigno

11

srpnja / luglio / july

22

rujna / settembre / september

2013



KNIFER

Igor Zidić

Na seminaru Radoslava Putara prvi put je izgovoreno ime Julija Knifera. Tek koji mjesec prije „Mladost“ je, u Putarovu prijevodu s francuskoga, objavila knjigu Michela Seuphora *Apstraktna umjetnost*.¹ (U *Predgovoru* Seuphor iskazuje svoju radost što će ga *Jugoslaveni*, odsad, moći čitati i to na *svome vlastitom jeziku*.)

Neovisno o Seuphoru, Putara sam volio. Bio je odličan profesor koji je vjerovao u znanje, ali i nadarenost, *zicflajš*, ali i strast. Način koji je, u radu sa studentima, preferirao bio je u opreci s konvencionalnim odnosom katedra-klupa. Volio je malu radnu grupu, kombinirajući uvijek teoriju s praksom. Omiljeni oblik edukacije: ležeran razgovor. Davao nam je slobodu, poticao mladenačke konfrontacije, velikodušno opraštao naše gluposti.

- Tko je, zapravo, Knifer?

- Nijemi trkač na duge staze. Pratite ga.

Nekoliko tjedana potom, mislim da je bio mjesec studeni, kestenjari raspiruju žar na Cvijetnom, susrećem Putara na uglu Tesline, pred izlogom Francuske čitaonice. Troje-četvero ljudi gleda u izlog u kojemu su izložene nove knjige. I sad ih jasno vidim: Matisse, Picasso, Poliakov, de Staël.

- Kolega, kaže Putar, da vas upoznam.

Čovjek, koga u prvi tren nisam zamijetio ili ga nisam povezao s Putarom pruža mi ruku kao netko tko je u neprilici:

- Knifer... Julije Knifer.

Promrsili smo nekoliko ispraznih rečenica, ništa. Onda se Putar, nervozno pogledajući na sat, ispričava („Čekaju me!“) i odlazi u Preradovićevu, a mi – prikrivajući dvije nelagode – završavamo u obližnjoj gostionici. Tada još ne znam da ćemo se sljedeće tri, tri i po godine, od početka 1960. do sredine 1964, susretati često, družiti i raspravljati, razmjenjivati knjige i obavijesti, šetati u sitne ure od Trga do Zatišja i od Zatišja do Vrapča, razgovarati o Osijeku, Splitu, Zagrebu, nogometu, provinciji (koja ga je osobito tištala), o Sartreu i o Parizu, o Schulzu, Beckettu, Butoru. Naravno, bilo je i drugih neizbježnih razgovornih uporišta: Tiljak, napose Vaništa, pa Putar. Ne sjećam se razgovora o *Exatu* ili Picelju (s Putarom – da), Vasarelyju (s Vaništom – da), o geometriji i geometrizmima. Možda sam zaboravio, ali ako i jesam to mi se čini znakovitim. Stanovao sam tada u iznajmljenoj studentskoj sobi u Maksimirskoj 36. Zalazili su k meni Dubravko Horvatić, kolega sa studija, slikar Branko Marač, Zvonimir Mrkonjić, pa Ivan Pederin, neki moji splitski znanci, bulumenta ondašnjih studenata-pisaca, navlastito pjesnika, od kojih su neki rano zamukli, neki se izgubili u virovima grafomanije, neki bježali u inozemstvo i gdjekad se vraćali, a neki, kao Dodo Horvatić, ostavili znatan trag u hrvatskoj književnosti; dolazili su i prijatelji s nogometa i atletike, stizao je, od zgrade do zgrade, i neki ozbiljan student Gamulinov ili Hergešićev, dvaput ili triput u Julije Knifer. Vrlo često smo se viđali u centru oko Jelačić placa, Cvjetnog, u Bogovićevoj, Teslinoj, Ilici i plodno dangubili po kafićima i, radije, gostionicama. Jedva da se sjećam da bi Julije nešto osim pića stavio u usta. Bio je tada vrlo slab, činilo se neotporan, i iskreno sam brinuo o njegovu zdravlju. U razgovorima koji su bivali i češći i duži, znao sam se iznenaditi njegovim poznavanjem literature i filozofije; bio je pristran čitač: gutao je knjige strasno ali nisam primjećivao – uobičajenu u profesionalaca – naklonost i prema drukčijima, ljubav za različito; on je pasionirano prijanjao uz one koji su mu bili srodni, osjećao je njihov magnetizam i uspijevao ih prepoznati, kombinirajući raznorazne informacije, sugestije prijatelja, vlastitu intuiciju, uvažavajući, kao posebne indikatore, i povremene ispade oficijelne mržnje prema „modernistima“, „dekadentima“, „nihilistima“.

Upitao sam jednoć, negdje pred ljeto 1960. godine Knifera je li svjestan da mu nazivi tipa *Kompozicija*, kojima je naslovljavao svoja djela i koji su do trenutka uspostave novog lika na površini kako-tako ispunjali svoju zadaću, sada više ne funkcioniraju. Pogledao me iznenađeno:

- Kako mislite da „više ne funkcioniraju“?

- *Kompozicija* je odveć općenita, odveć neprecizna izlika za ono što upravo nastaje. *Lik*, koji se u Vas sve češće javlja nije *Kompozicija*, nego je *Meandar*. Tako se oduvijek zvao. Ako Vas smeta povijesnost toga lika – neka Vas utješi njegova vitalnost. On, jednostavno, nije prošlost premda iz prošlosti dolazi. On je lik neiskoristiv

u praktične svrhe i, što bi moglo biti važno, u svojoj je strukturi samo likovni znak. Naravno da će mu razni promatrači dometati različita značenja na koja Vi sada i ne pomišljati, ali to se događa uvijek kad se iz više različitih očista, gdjekad i pod nečijom sugestijom, procjenjuju smisao, funkcija i sadržaj predloženog.

- Možda ste u pravu, rekao je Knifer oklijevajući. Možda ste, zbilja, u pravu. Tumačenje mi nije važno. Jednostavno *Meandar* bolje zvuči nego *Kom-po-zi-ci-ja*. Ako je lik reducirano, zašto i naslov ne bi bio?

- Osim toga, rekao, *Meandar* bolje iskazuje pravokutnost Vašega nacrt. I *Meandar* mogu pročitati rastavljeno, u slogovima: *me-an-dar*. Čujete li kako je taj *dar* na kraju tvrd i zatvoren? Govorimo o riječi tvrdih i jasnih rubova. Kad izgovorimo: *kom-po-zi-ci-ja* primjećujemo da četiri od pet slogova završavaju vokalom – dakle: otvoreno, tj. bez oštih, jasnih, definiranih rubova pa ne prenose dobro – zvukovnom asocijacijom – likovni sadržaj. I još nešto: Murtić bi ili Gattin, s jednakim pravom, svoju sliku mogli okrstiti *Kompozicijom*, ali ne i *Meandrom*. *Kompozicijom* može biti mnogo toga, *Meandar* je nešto određeno. A mogući prigovor što bi se odnosio na nepodnošljivu povijesnost *meandra* u odnosu na *kompoziciju* također ne stoji. Ako je *meandar* grčki – *kompozicija* je latinska pa ni to ne bi bio argument za obranu lošijega.

- Gotovo, kaže Julije.

Novo je ime brzo bilo prihvaćeno u nas i na međunarodnoj sceni. Sam je Julije u razgovoru sa Žarkom Radakovićem² rekao, a i u drugim je prilikama znao isticati da sam 1961. krstio *Meandre*, dodavši tek meni jedva dokučivu napomenu; tj. da sam to učinio „ne misleći ništa negativno“. Zašto bi i tko bi u tome nazivu mogao naći išta negativno – nije mi bilo, a ni postalo jasno, utoliko prije što sam se osjećao prijateljem njemu i njegovim slikama. Vjerovao sam tada, a mislim tako i danas, da je njegov zaštitni znak – znak *meandra* – mogao postati idealnim logotipom cijele postmoderne. Ne znam, ne mogu dokučiti, a možda nije ni važno, od koga se ili čega tu Julije branio.

Nedugo poslije toga, vjerojatno u ranu jesen 1961, dao mi je Julije, nakon posjeta čnomerečkom njegovu stanu, malom i bijelom, drag poklon: bijeli *meandar* na crnom polju. Otada me prati kroz mnoge godine i sve moje selidbe.

U studenome bio sam objavio zapis *Redak o Gorgoni*³ u kojem su registrirana nakladnička i izložbeno-galerijska nastojanja Josipa Vanište, Julija Knifera i prijatelja te istaknuta marginalistička Galerija Schira, koja se nekoliko prezentacijama hrvatskih i europskih slikara, kipara i arhitekata – zahvaljujući *Gorgoni* bila upisala u *Mapu živih*, kraj toliko mrtvih i polumrtvih naših oficijelnih institucija. U *Razlogu*, br. 3, opet u studenome 1961, tiskao sam esej *Meandri Julija Knifera*, koji je koliko znam – i neovisno o tezama koje iznosi – prvi veći tekst o Kniferu uopće. Potom sam ga i pretiskao u knjizi *Eseja, Razlog*, Zagreb 1963, a dospio sam, u vezi s kratkotrajnim prodorom boje u Kniferov svijet upozoriti na „tegobe *meandra*“⁴, koje bi iz toga mogle proizaći. U međuvremenu sam ga pokušao kontekstualizirati u korpus hrvatske apstraktne umjetnosti, a bilo mu je spomena i u još nekim mojim osvrtima.⁵

Svoju tadašnju studentsku sobu u Maksimirskoj dijelio sam s Ivom Lentićem, prijateljem, kojega je susretljivost Julije uvelike cijenio. Njegova tadašnja velikodušnost – podjednako posljedica dobroga srca i frustracija zbog nerazumijevanja koje je tada pratilo njegov rad – i potreba da na najmanji znak naklonosti ili uvažavanja višestruko uzvrati, skrivila je da se i Ivo, ubrzo, mogao upisati u – imaginarnu, doduše – knjigu prvih vlasnika *Meandara* iz 1961.

Uskoro sam uselio u svoj drugi studentski stan u prizemlju nedovršene obiteljske kuće u Zatišju (na obronku, iza vojarni u Černomercu) u kojemu je Knifer višekratno bio gost moj i moga kolege Josipa Zanettija, koji je, među prvima u Zagrebu, prepoznao Julijevu izvornost. Zanettijeva je osjetljivost za likovne vrijednosti, naročito one minimalističke naravi, bila iznimna, a imao je – kao malo tko – razvijen osjećaj za socijalnu pravdu i odgovornost za one za koje je romantično vjerovao da bi ih njihova darovitost morala osloboditi egzistencijalnih briga. Knifer mu je bio paradigmatička ilustracija nesnalaženja sredine u dodiru s takvim osobama.

Zatišje je bilo, grubo rečeno, na pola puta između Jelačić plac i Vrapča i tamo su gdjekad navraćali neki moji prijatelji; osim Julija Knifera još i Ljubo Ivančić pa Miroslav Šutej, Zvonimir Mrkonjić, Veselko Tenžera i drugi. Ali, vrijeme je činilo svoje. Putovanja, odlasci, izbjivanja – također. Godine 1964/1965. bio sam na služanju vojne obveze. Zanetti je, oslobođen vojske – imajući, ako ne ne varam i talijansko državljanstvo – krenuo na svoje životne skitnje i borbe po Italiji i Francuskoj i, u neku ruku, nestao iz zagrebačkog vidokruga, a Ivo se Lentić, u borbi za opstanak, kretao između Ličkog Petrova sela (učitelj!) i Varaždina (muzealac). Julije se oženio i momačko je razdoblje, s puno boemskih navada, i samorazornoga nihilizma pomalo prešlo u zaborav. Shvatio sam to i po izložbi bojanih i drugih *meandara* u Gradskoj galeriji suvremene umjetnosti, na Trgu Sv. Katarine, godine 1966. od koje ništa prije same izložbe nisam vidio u Kniferovu atelijeru. Nisam se javljao, Julije nije zvao. Imao sam, u taj čas, prećih briga: tukao sam se i ja za kruh svagdašnji. Fakultet sam završio, vojsku odslužio i tanke honorare zasluživao u *Telegramu*. Ne znam je li Julije išta zamijerao mome tekstu o „tegobama *meandra*“, jer nismo o tome



Kompozicija / Composizione / Composition
oko / circa / around 1957

dospjeli porazgovarati, no vjerujem da ga je primio kao iskreno i prijateljsko razmišljanje. Nismo nikad poslije toga ozbiljno razgovarali ni o potonjim meandrima, koji su u svijet slike unijeli nešto novo, dotad nepoznato. Nisam pribivao čudu u *Tübingenu* (1975), a nije bilo sreće ni da ga vidim kako izrađuje fascinantne crteže masnom, grafitnom olovkom, koji su tako slojeviti da me sile na razmišljanje o alkemičaru, ali i na nužnost korekcije popularne misli Miesa van der Rohea, koja bi u okolnostima, što ih stvara Kniferova ruka, morala glasiti: *Više je više*, a ne kao što glasi: *Manje je više*. Kniferovo je radno načelo, ako tako mogu reći, bila *redukcija*. No, crtajući grafitne *Meandre*, prepustio se zanosu radnika, izvođačkoj strasti: polazući olovkom sloj po sloj grafitnoga traga uspio je strpljivim radom – dugotrajnim nadopisivanjem – dati crtežu tijelo, na svoj način *materijalizirati plošnost*. I, što je najtajnovitije, usuprot Van Goghu i njegovoj kromoksidno zelenoj, što se više najcrnjega švedskog grafita taložilo na papir to se crnoća crnog sve više smanjivala, a na višeslojnoj se površini sve dojmljivije ljeskalo srebro. Na to sam višestruko pokrivanje iste površine mislio kad sam predložio korekciju sjajne maksime Miesa van der Rohea. Knifer je reducirao, cijeloga života sve što je mogao da bi, na kraju, otkrio kako se i protivnim postupkom može postići ne tek rasipnost, nego punoća tvarnosti reducirane forme. Oblikovno, naime, bili su to grafitni *Meandri*, maksimalne sugestibilnosti, ali nanos grafitnoga masnog taloga kojim je slikar to postigao nije bio minimalan ni redukcionistički.

Od kraja 1971. godine, kroz cijelu 1972. i dio 1973. trajalo je mučno doba progona i zabrane djelovanja Matice, *Hrvatskog tjednika*, *Kola*, hapšenja kolega, prijatelja i suradnika, saslušavanja u Petrinjskoj i Đorđićevoj, sudskih svjedočenja, izbacivanja s posla. Život se ukazivao u drukčijem svjetlu. Htio ili ne htio – moje se biće politiziralo; nisam više mogao živjeti u apstraktnome svijetu i prostoru: nisam ga više nalazio, ni prepoznavao. Jedan dio moga života odvijao se u nekoj vrsti ilegale; krug prijatelja se suzio, a ja sam se pred mnogima i sklanjao da njih ni sebe ne dovedim u napast. Bavio sam se i dalje svojom strukom, ali tražio i predah u razdoblju između dva rata, zakopao se u arhive, biblioteke, literaturu, povijest moderne. Ni to, naravno, neće trajati dugo, ali kontakt s Kniferom, jednoć tako neposredno uspostavljen, više se nije obnovio u negdašnjoj prisnosti. Pozdravljali smo se, za rijetkih susreta na zagrebačkim ulicama ili u Veneciji, kao stari znanci. Srdačno i odsutno.

Obnova sjećanja na trenutak moga upoznavanja s Kniferom i druženja ranih šezdesetih, dozvala je pred oči i zadnji prizor s njim koji živi u mojoj memoriji. Kraj je osamdesetih. Uz rondel zrinjevačkog parka, nasuprot ulazu u palaču Akademije, vidim dva čovjeka. Unatrag se naginju, u suprotnim smjerovima, a svakoga od njih na drugu stranu vuče njegov pas. Ljudi se isprva opiru, ali ustrajnost je životinja jača. Dan je prilično vjetrovit, psi su



Kompozicija / Composizione / Composition
1957

vrlo aktivni, „športski“ borbeni. Dva gospodina – Putar i Knifer – s udaljenosti od tri, četiri metra jedan drugome nastoje nešto saopćiti, ali buka vozila koja prolaze i udari vjetra odnose njihove riječi. Ne čuju se, ne razumiju se, ni uz vidan napor: u nekom trenutku jednome je dlan uz usta, drugome je iza uha. Pokušavaju riječima koje izgovaraju dati smjer; one, koje su im upućene – nastoje uhvatiti. Tu i tamo jedan pas potegne jače, ugrozi labilnu ravnotežu skupa. Putar i Knifer balansiraju na petama, ali ih psi nesmiljeno vuku: bit će da im je vrijeme obroka. I, dakako, Putara pas vuče prema Preradovićevoj, Knifera prema Amruševoj. Oni domahuju jedan drugome, izgovarajući nečujne riječi, gestikulirajući i odjednom se verzalno V, koja su tvorila njihova nagnuta tijela, pretvara u dva velika slova I, od kojih svako kreće svojoj kući.

Ganut gledam taj prizor iz sjećanja i pitam se jesam li to doista vidio ili je preda mnom, tek na tren, oživjela neka tatijevska scena.

- *Adieu, Monsieur Putar! Adieu, Monsieur Knifer... Pour toujours...*

(Ana Knifer mi kaže: „Znate li da je netko taj susret i snimio? Postoji fotografija.“ – Čini mi se da se sjećam, no je li to bio baš taj susret – nikoga s fotoaparatom tada nisam zamijetio – ili su se oni češće viđali na tome susretništu pred Akademijom, kojoj je Knifer uputio i svoju znamenitu *Molbu za neprimanje u članstvo* – zaista ne znam.)

Godine rata produbile su pukotinu: Julije, uglavnom, boravi u Francuskoj, gdje je najposlije našao zasluženu mogućnost nesmetana rada. Ni prema njegovoj mladosti život nije bio milostiv: bilo mu je 17 kad je počeo Drugi rat, onda su došle godine poraća i dugotrajne oskudice pa, na kraju, i bolest: „On je bolovao, ležao u dotrajalim Dežmanovim barakama na Brestovcu.“⁴⁶

Kad je stvorio prve *Meandre* dočekao ga je mûk. Jedva da su ikoga zanimali. To je potrajalo. Sticao je pomalo i nove prijatelje, ali opstanak nije uspio osigurati. I što je mogao učiniti, nego otići da spasi svoj život i svoju obitelj, a onda i život svojih *Meandara*.

„Da smo ovdje ostali umrli bismo od gladi, rekla mi je Nada Knifer prije mjesec dana u Zagrebu.“⁴⁷

Knifer je, dočekavši osamdesetu, umro u Parizu 2004, nakon što je ondje poživio posljednje svoje desetljeće, uz brojne prethodne, kraće ili duže, boravke u Francuskoj. Da sam se šezdesetih zapitao koliko će Julije doživjeti godina – teško bih se usudio pretpostaviti da će premašiti šezdesetu. Bolestan, iscrpljen neimaštinom i autodestruktivan, hodajući rubom bijede i neuspjeha, činio se istrošenim do te mjere da prognoze o budućnosti

nisu ni mogle biti vedrije. No kako su se životne prilike izmijenile nabolje – a zasluga je za to, ne malih, imala i njegova supruga – i kako mu je djelo počelo nalaziti odjeka (u Njemačkoj, Švicarskoj i Francuskoj) tako je njegov psihički i fizički oporavak pokrenulo lavinu meandara od kojih su neki bili iznimno zahtjevni: velikih, pa i golemih dimenzija tražili su i fizičku snagu, koja se u njemu dvadeset pa i trideset godina prije nije više naslućivala. Od trenutka kad je u Tübingenu ostvario sa suradnicima svoj čuveni *Meandar* (u tzv. *Arbeitsprozess*) mi razabiremo da njegovo djelo raste. Kako evidentirati taj rast, kako ga opisati kad znamo da je već i prvi meandar bio obilježen konačnom definicijom (meandarskoga) lika i (meandarskoga) ritma? Činilo se, sa strane, da je to djelo osuđeno na ponavljanje odnosno, u najboljem slučaju na jedva moguće varijacije istoga. Ipak, generalna se težnja mogla, ne baš lako, odčitati kroz njegovu težnju da dosegne najviši stupanj „egzaltacije monotonije“; ali monotonije suspregnuta ritma, a ne monotonije šutnje. Iako se čini da su ta dva stanja vrlo blizu jedno drugome, ruka je pravog majstora znala iscrtati razdjelnicu.

Knifera ću, poslije, sresti još jednom ili dvaput u Veneciji. Njegov se bolji život već odvijao drugdje i nije imao potrebe obnavljati veze s turobnom prošlošću. To što me, možda, doživljavao kao prijateljsku točku u negda neprijateljskom svijetu nije ga ni na koji način sputavalo: volio je svoju novostečenu nezavisnost i to, ponajprije, kroz teško izbornu mogućnost nesmetanoga rada, bez trajne oskudice materijala i bez gluhoga okružja.

Prije nego što je iselio u Francusku – zapisuje Vaništa – „Knifer mi je 1991. rekao na cesti: *Nisam se varao, život je postao sama nemogućnost.*“⁸ Potom je rezignirano dometnuo: „Knifer je (...) otišao. Nije se nikad javio iz južne Francuske, Njemačke.“⁹

Umjetnici su, nerijetko, autentični tumači svoga djela; još autentičniji tumači svojih namjera. Time samo ponavljam staru istinu da nitko ne zna bolje od autora što je htio (želio), ako je išta htio (želio): tako prepuštam subjektu da opiše ono što je subjekt(iv)no. Na toj razini osobnoga promatrač i kritičar nisu konkurenti slikaru, jer nisu dionici njegove privatnosti, ali ni dionici privatnosti njegovih misli. Tek kad se kako-tako to subjektivno objektivira, tj. zabilježi na platnu ili papiru (sada govorim o Kniferu) postaje interpretatoru moguće o njima analitički prosuđivati, njih stilski ili drukčije definirati, njih povijesno kontekstualizirati. Itd. Činjenica, da to, od trenutka konkretizacije, tumač *može*, ne znači, dakako, da to slikar sam više nipošto *ne može*. To nas navodi da zaključimo kako tek objektivizacija ili konkretizacija nekog inicijalnog, u principu nejasnog impulsa, emocionalnog ili mentalnog, uvećava (i) prostor interpretativnih dihotomija. Od toga se trenutka djelo otvara, prešavši iz sfere privatnoga u prostor javnoga. Kao što o tome *javnome* slikar može imati svoju prosudbu, tako o njoj može biti, a često i ima, i mnogo drugih, različitih mišljenja, koja se ostvaruju slobodnim analitičkim procjenama kreativne volje, funkcionalnosti rukopisa, intencija i drugog, uzimajući u obzir ono što je stvoreno, ali i ono što nije stvoreno; što je zaobiđeno, propušteno ili žrtvovano da bi se postiglo nešto drugo (za čim slikar više žudi); uzimajući, također, u obzir i povijesno vrijeme te položaj slike (djela) u njemu; mjesto i sredinu zračenja eksplicitne ili manje eksplicitne dominantne ideje djela u svijetu (s)likovnih idejâ. Naravno: u dva ili tri koncentrična kruga (stupnja): u sklopu vlastita razvojnog puta, u odnosu prema lokalnoj, regionalnoj ili nacionalnoj kulturnoj produkciji (sferi) i, osobito mjerodavno, u kontekstu europske (svjetske) umjetničke scene: povijesnih, odnosno razvojnih perspektiva; referencija prema već ostvarenom i relacija prema onima ili onome što se tek ostvaruju ili ostvaruje. Vidimo da će se dileme javljati samo u prostoru koji odvaja sferu *djela* od sfere *djelovanja*; ne samo prema vrijednosnoj procjeni stupnja ostvarivosti transparentnih sadržaja, ne samo prema prosudbi adekvacije, tj. primjerenosti korištenih sredstava u postizanju postavljenih ciljeva, nego i u sferi *povijesnosti* ili *nepovijesnosti* istih; u nakani *kontinuiranja* ili *diskontinuiranja* i, naposljetku, u *instinktivnom* ili *kulturalno deriviranom*, *intuitivnom* ili *programiranom* postignuću i učvršćenju te, zaključno, u međunarodnoj promociji određenog identitetskoga biljega. Ovo posljednje – u današnjem svijetu globalne konkurencije i zato mnogovrsnih identifikacijskih testova što se provode e da bi se, onkraj zajedničkog i općeg, dokučilo i ono esencijalno osobno i, možda unikatno, da bi se verificirala šifra ili specifičan kod (u produkcijskome smislu) odnosno, uspostavio brend (u klasifikacijskome smislu) – od velike je važnosti za povijesno snalaženje¹⁰, za semantičko ili – budući da je riječ o slikarstvu, a ne o jeziku u strogom smislu i jezičnim tekstovima – parasemantičko ispitivanje predloženih likovnih znakova¹¹, njihovih struktura i sadržaja te, dakako, za pragmatičnu evaluaciju.

Nije poanta ove funkcionalne digresije da ustanovimo i – moguća – neka naša neslaganja s Kniferovim tumačenjima vlastitoga mu djela, nego je to napor da ga povijesno ambijentiramo i sadržajno kontekstualiziramo kako bi se, njemu u prilog, moglo provesti dijakronijsko i sinkronijsko čitanje njegovih *Meandara*. Do toga nam je da se pokuša provesti, bude li moguće, dijakronijsko i sinkronijsko njihovo ulančavanje da bi mu se, makar i djelomice, odredilo mjesto u povijesnom vremenu i realnom prostoru. *Vrijeme* je, tendenciozno, definirano kao eurocentrično moderno doba od kubizma preko Maljeviča i ruske avangarde (ovdje: El Lisickoga, Tatlina) do mislilaca strukturalizma (poststrukturalizma, semiotike) i njihovih „prevodilaca“ iz (prvotno) književno-

analitičkoga diskursa – analize teksta u primijenjenim disciplinama uvjetno strukturalističkih čitača slika, partitura, arhitekture, dizajna, fotografije – dok *realni prostor*, kao drugi određitelj, podrazumijeva mentalnu, ne i povijesnu definiciju: tu se upisuju sva njegova kretanja i registriraju svi njegovi – „negdje“ – boravci, ali pod pretpostavkom da oni – po sebi – nisu bitni, nego je bitno proširenje iskustva, raznovrsni, polivalentni i multidisciplinarni poticaji, novoprikupljene informacije, pa, dakako, i recepcija (motivi, vrst, funkcija, konzekvencije).

Pritom se valja unaprijed pomiriti s činjenicom da, u tome nastojanju, nećemo dočekati Kniferovu pomoć. Nije u pitanju njegova opstrukcija; dokle god se oglašuje – ponavljanjem stanovitih obrednih i prekoncepiranih formula – na sva pitanja dijakronijsko-sinkronijske naravi, on samo brani, dijelom možda i nesvjesno, njemu očito najkonvenientniju tezu: umjetnik=djelo. Koliko god bila konvenientna – teško je ne zamijetiti njezinu psihologističku motivaciju i, jednako tako, njezinu analitičko-kritičku nedostatnost. U neku ruku, moglo bi se zaključiti da je izborom radikalno holističke inačice vlastitoga autodefiniranja (ja=ja, odnosno: ja=moje) samo privremeno odgodio raspravu koju će, prije ili poslije, neki od interpretatora njegova djela morati postaviti prema sadržajnijim, ali, što je osobito važno, i prema različitim (mnogovrsnim) kriterijima.

Na što sam pomišljao govoreći o njegovim ustrajnim ponavljanjima „obrednih formula“, kojih sadržaj ne mogu odvojiti od samog rituala ponavljanja?

Upravimo pozornost na Kniferov najmjerodavniji autoreferencijalni tekst: to su *Zapisi*.¹² Pažljivo i strpljivo iščitavanje toga teksta neće ga prikazati – doli u posve bezazlenu šetkanju kroza nj – kao jednoznačno, direktno, pravousmjerujuće štivo: za nas ono je, pak, dobro smišljen i naracijski iznimno vješto složen zrcalni, repetitivni labirint u kojemu se višestruko reflektira slikarov lik, no iz kojega teško nalazimo izlaz. Uznemirujuću je narav Kniferovih tekstova zapazio, još 1983, Zvonko Maković pišući svojevrsni *avant-propos* tim *Zapisima*.¹³ Ono što nam danas nedostaje, nakon dugotrajna iskustva čitanja sustavno analitičkih interpretacija, stanovita je sistematizacija razina pisanja, odnosno razina značenja napisanog u toj nadziranoj, konfesionalno-programatskoj prozi. Taj nam se tekst, kaže Maković, daje kao „jednostavan i direktan iskaz“¹⁴, zatim kao opovrgavanje (zatvaranje) takve jednostavne i izravne perspektive i, na kraju, te *Zapise* „mogli bismo također shvatiti – kao poetski tekst“ – „u kontekstu literature apsurd.“¹⁵ Premda su sve to plauzibilne tvrdnje osjeća se da stanovite kritičke teškoće izvire iz nedostatnih razgraničenja pripovjednih razina i specifičnih književnih postupaka (kao što je, npr. *ponavljanje/répétition*), koji nisu svojstveni samo pojedinim, nego su svojstveni svim narativnim tehnikama (pa ne mogu arbitrirati među pripovjednim razinama) te iz teške i nezahvalne zadaće evidentiranja analogija između teksta i slike, između jezičnih i slikovnih struktura, što se – u razmatranom slučaju Kniferovih *Zapisa* – uzima kao *fait accompli* ili *svršena stvar*.

Međutim, semiotička su istraživanja tijekom posljednjih pedeset godina pokazala da unatoč mnogim zajedničkim značajkama slike i teksta postoje među njima i nepremostive razlike pa činjenica da kolokvijalno prihvaćamo postojanje *tekstovnog jezika* i *slikarskog jezika* ne znači da ih možemo pokraćanjem prikazati kao *jezik* i *jezik* i analogizirati formulom *jezik=jezik*. Naime, mnogim je semiotičarima upitno je li, prema strogim kriterijima znanosti, slikarstvo uopće punopravan jezik analogan pojmu govornog ili pisanog jezika i, drugim riječima, može li slika biti analogna tekstu. Nije, rekao bih, u pitanju viši kvalitet jednoga i niži kvalitet drugoga, nego su u pitanju različite vrijednosti i različite mogućnosti artikulacije ovih ili onih sadržaja. Slika i tekst nisu uvijek ni jednako djelotvorni: otisnuta na potjernici slika je važniji informacijski i gonidbeni agens, nego što to jest i može biti kratak popratni tekst. Zauzvrat, kognitivni se sadržaji lakše i prirodnije udomljuju u jeziku (tekstu), nego u slici. Itd. U svakom slučaju čini se da bi malo skepse glede uspješnoga pretakanja *tekstualnoga* u *slikovno* bilo dobrodošlo. Nema dvojbe da je i određena težnja te vrsti motivirala Knifera tekstopisca, no što da mislim o jeziku kojemu bi svrha bila da bude simulakrum onoga što u slici već otprije postoji? Jezik kao imitacija? Da tu poziciju ne bih unaprijed morao ocijeniti inferiornom, vraćam se na početak. Dakle: koje razine naracije raspoznamo u Kniferovim *Zapisima*?¹⁶

- Prva je evidentirana razina naracije ona *direktivna*. Knifer ne raspravlja ni sam sa sobom, ni s drugima, nego izravno ili kondicionalno izriče moranje, obvezu, nužnost ili, pak, ono što se ne smije (zabrana): „Tekst *mora biti čist* i direktan“; „...tekst *mora imati sadržaj*“; „Tekst *mora biti niz činjenica*“; „Sadržaj *ne smije biti opisan*“; „Tekst bi *morao imati svoj određeni tok i ritam*“; „To bi *morala biti analiza činjenica*“ (svi kurzivi: I.Z.); zamjećujemo da je taj zapovjedni način (gradacija: forte, fortissimo) obojio sam početak *Zapisa* i da nam se očito želi predstaviti kao preda se postavljen štít. Kako se tekst prema kraju rasplitao tako je način kazivanja bivao mekši, a apodiktičke tvrdnje zamjenjuju sve češće autobiografski iskustvene, oprezne pa i skeptične rečenice.

(*Komentar, dvojbe*: Tekst, u načelu, *ne mora ništa*, pa ni biti *čist* ili *direktan*, a ne mora biti ni *analiza činjenica*. Iz konteksta se, međutim, razabire da Knifer ne daje opće instrukcije, nego da govori o sebi i o svome. Dok kategorije *čistoće* i *direktnosti* izraza akceptiramo kao povijesno potvrđene (v. suprematizam, neoplasticizam i dr.) postavlja se pitanje kojim postupkom doći do „analize činjenica“? Ponajprije: što su Kniferu *činjenice*? Činjenica je

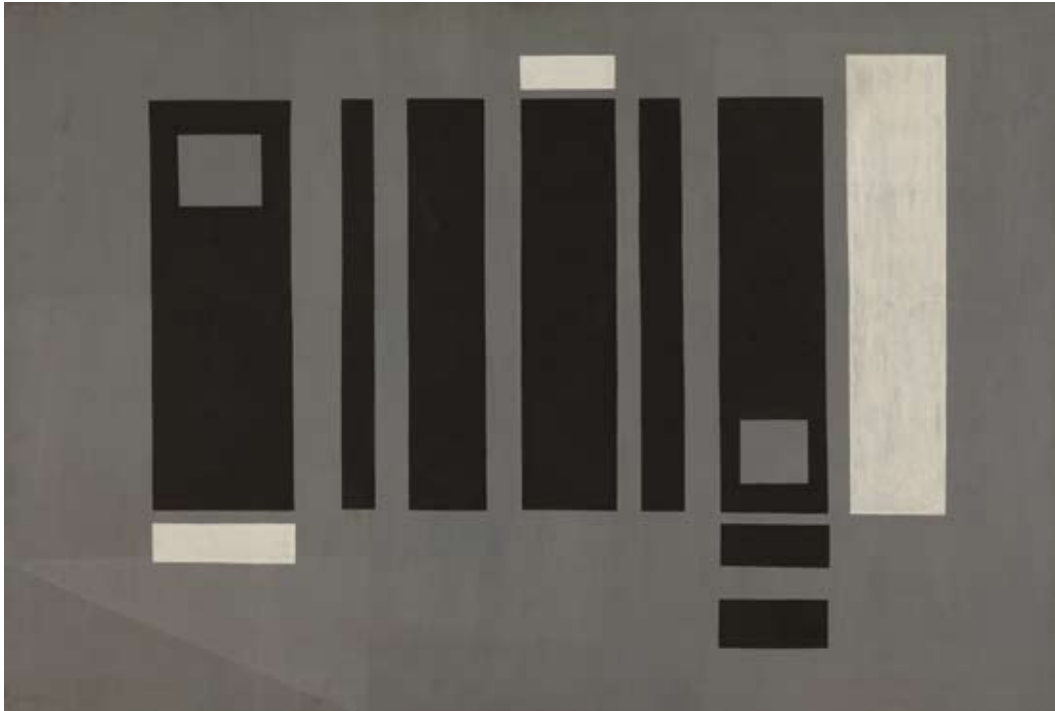
crta – okomita ili vodoravna – činjenica je *pravi kut*, činjenice su *bijelo* i *crno*, činjenica je *ploha*, činjenice su *ritam* i *monotonija*. Kako sa sredstvima, kojima su sve te činjenice materijalizirane na Kniferovim platnima ili papirima doći do *analize* tih istih činjenica? Za razliku od slikovne inventure ili gomilanja različitih elemenata, analiza je kognitivan, intelektualan postupak i onaj koji analitički nešto ispituje mora ovladati jezikom različitim od onoga u kojemu su te činjenice uspostavljene. Istim se jezikom ne može kreirati i analizirati, integrirati i dezintegrirati; a ni istom metodologijom. Da nije tako istim bi se jezikom mogla tek uspostaviti slika o slici, a ne bi se mogao doseći analitički uvid u djelo, njegovu strukturu, međuovisnost dijelova, specifičnosti autorskog govora.

Nejasno je – pa ostaje i otvoreno – kako Knifer definira *analizu*, ali i *sadržaj*. Ima indicija, naročito stoga što otklanja svaku mogućnost dekorativnog, simbolskog, filozofskog i značenjskog funkcioniranja *Meandra*, da su, u njegovu govoru *sadržaj* i *oblik* vrlo približeni, premda nas je, u drugoj prilici, bio uvjerio da ih jasno razlikuje kao dva plana jednoga djela.)

- Druga je uočljiva narativna razina ona samopromatračka odnosno *autoreferencijalna*, na kojoj Knifer diskretno iskazuje i pažljivo razmatra svoje biće, pa je oprezan dok riječima gradi autoportret: „Htio bih početi od suštine“; „Pokušat ću analizirati tu eskalaciju...“; „Bilo bi idealno sastaviti tekst od samih definicija...“; „Volio bih dobiti i u samom tekstu neki monoton ritam“; „Ne želim opisivati ni tumačiti“; „Pokušao sam sve svesti na krajnji minimum“; „Kod mene nema razvoja ni napredovanja“; „Sve što sam htio i što sam postigao dokumentirano je na plohamama...“; „Cilj mi je bio stvoriti neki oblik anti-slike...“; „...smatram da je najjednostavniji i najizražajniji ritam upravo monotonija“; „Proces mojeg rada odvijao se bez oscilacija...“; „Polazio sam od najjednostavnijih činjenica“; „...ja nisam tražio izmišljene oblike...“; „To što radim, mislim da predstavlja subjektivne objekte...“; „Funkcija meandra na mojim radovima nije dekorativna ni filozofska“; „Moje slike imaju samo vizuelnu funkciju“; „To što radim u posljednje vrijeme – ne znam kako da nazovem“; „Danas anti-slika (vjerojatno) nije aktualna i ne znam moraju li moji posljednji sastavi sugerirati formulu anti-slike“; „Moj sadašnji oblik slike ne bi morao biti tradicionalan...“; „Nikada nisam pokušavao analizirati tok svoje svijesti...“; „Te crteže radio sam kao što se piše“; „Crtajući, ja sam prekrajao, dodavao i oduzimao“; „Ne osjećam potrebu za kvalitativnim i kvantitativnim napredovanjem“; „Zbog čega sam odlučio postati slikar? Ne znam je li to pravo pitanje i je li uopće potrebno postavljati takva pitanja“; „Na kraju sam htio raditi posao u kojemu ću biti što manje vezan i ovisan o drugima...“; „...nisam smatrao da sudjelujem u umjetnosti, a pogotovo ne da stvaram umjetnost“; „Moj odnos prema umjetnosti bio je odnos čovjeka prema umjetnosti, a ne umjetnika prema umjetnosti“; „...ja sam napredovao kao biljka...“; „Ništa nisam forsirao, ni teoriju ni praksu“; „Nisam se dobro snalazio u vremenu rata, ni poslije rata“; „Na kraju će ostati svega nekoliko slika...“; „Ne želim mijenjati svijet, kulturu, civilizaciju ni, posebno, odnos prema umjetnosti.“

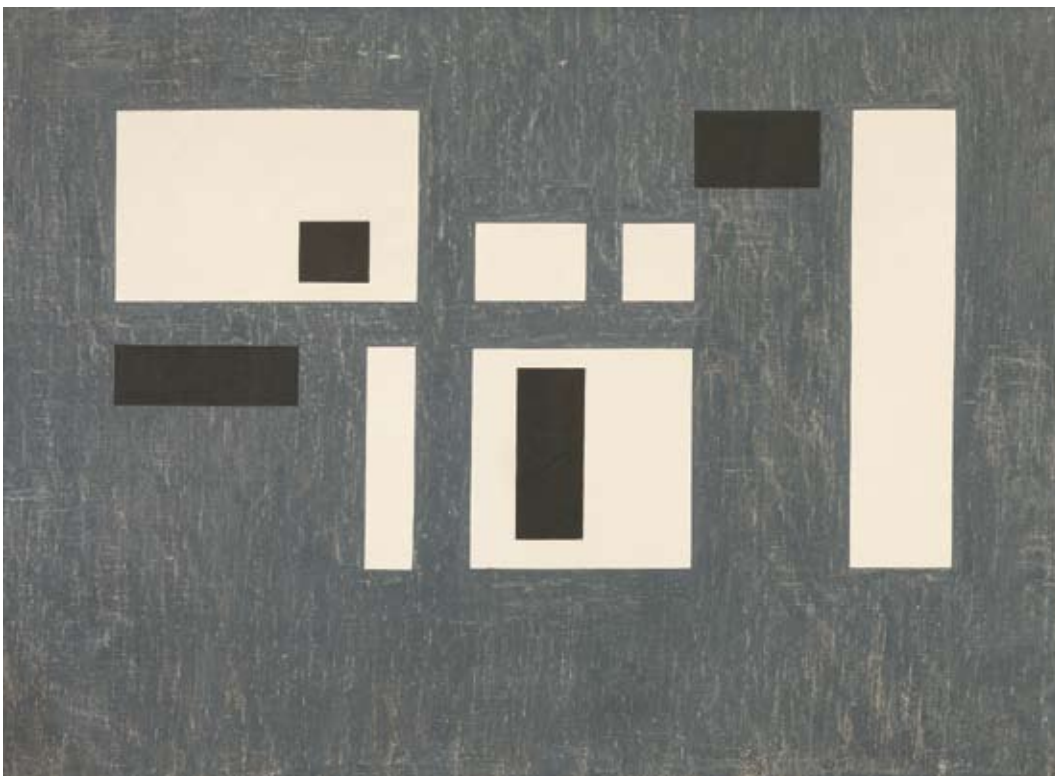
(*Komentar, dvojbe*: Naše nastojanje da se uspostavi određen dijakronijski i sinkronijski red posebice potiče slikarev napor da nas uvjeri kako u njega nema „razvoja ni napredovanja“. Ta je Kniferova slika o sebi, u neku ruku teorijske naravi i zaokružuje sustav teza kao što su: početak je i kraj, kraj (možda) prethodi početku, rad je proces bez oscilacija, nema potrebe za ikakvim napredovanjem, nema forsiranja ni teorije ni prakse i sl. Ispitujući svoju poziciju (apstraktnog, reduktivnog, gorgonaškog, marginalističkog) slikara u Zagrebu od pedesetih do devedesetih godina XX. st., Knifer, s nekog razloga, posve zanemaruje ili mijenja neke realnosne fakte. Možda je tomu razlog želja da priča bude što savršenija, čišća, što manje stereotipna? Ozbiljna su mimoilaženja *stvarnosti* – suprotnost joj je *fikcija*, koju slikar očigledno podupire – tvrdnja da je početak isto što i kraj i naročito ona da mu se u djelu ne zamjećuju znaci napretka odnosno mijenâ, evolucije. Dostatno je ukazati na nekoliko posve jasnih razvojnih koraka koji vode od akademski realističkih portretnih crteža do pokušaja urbaniziranog kvazikubističkog krajolika, od rane geometrijske apstrakcije s djelomice očuvanom iluzijom prostornosti do geo-apstrakcije u kojoj se, uz ravnu crtu i likove četvorine i pačetvorine, javljaju i kose i kružne linije te likovi trokuta, kruga, romba i trapeza, a osim čistih likova susrećemo i one kombinirane sastavljene od dva ili više elemenata. Do *Meandra* je vodio put autoedukacije i ustrajne vježbe rigoroznog duha koji se postupno oslobađa svega izlišnoga i koji, kao što i govori, provodi sažimanje forme i sadržaja. Razvojni je put Kniferova slikarstva nedvojben pa se nipošto ne bi moglo uvjerljivo dokazivati da se proces slikanja odvija „bez oscilacija“. Pažljivo i bistro oko vidi da oscilacija ima ne samo u predrazdobljima njegove umjetnosti, nego i među visoko razvijenim i maksimalno purificiranim njegovim *Meandrima*, koji u tome stadiju nose i neka druga, nova imena. Promjene, budući da su likovi već pretraženi i selekcionirani, pogađaju jedino što je pogoditi još bilo moguće, a to je *ritam* meandarskoga giba. Do promjena dolazi, dakle, u ritmu njihova tijeka, pa se umjesto kontinuirane, lomljene „zmije“ meandra počinju pojavljivati njezini odjeliti odsjecci u *staccato* verziji, meandri rasta i meandri smanjivanja odnosno: progresijski ili regresijski meandri.

Upitan je i jedan od središnjih termina njegovih *Zapisa*, a to je *anti-slika*. Jasno je da se u potvrđivanju Kniferova teorijskoga nihilizma morao ustoličiti neki Antisvijet; nešto što opovrgava jesnost i nazočnost Ovosvjetskoga i da bi u produkcijskoj konzekvenciji slikara nihilista to moglo biti neko antidjelo, odnosno antislika, pa onda, dakako, i ona Kniferova. No kako on „putuje“, slikajući, prema svome nihilizmu? Prije nego pokušam



Kompozicija 7
Composizione 7
Composition 7
1959

Kompozicija XI
Composizione XI
Composition XI
1959



odgovoriti na to pitanje, moram postaviti jedan prethodeći, stariji upit: Čime se u djelu, zanemarimo sada riječi, prije toga uopće dokazivala nihilističnost te slikovne avanture? Tvrdim, da joj lako pratimo trag u autoreferencijalnim bilješkama Kniferovim, ali da mu u djelu, pa čak ni u jednoj od etapa djela, nihilizma nema ni u tragovima.

Deprimirajuće, uistinu nihilističko ozračje sartréovske ljudske pustinje: „*Suvišan* je kesten, tu sučelice meni, malo nalijevo. /.../ *ja sam također bio suvišan*.“¹⁷ – ili one cioranovske: „Našu prošlost i naše biće ne određuje čudo već praznina svijeta u kome je zgasnuo žar...“; „Ništa na ovome svijetu nije na svome mjestu, počevši od samoga svijeta“; „Hoću da se izliječim od svoga rođenja umiranjem izvan svih kontinenata, u fluidnoj pustinji, u bezličnome propadanju“; „Mi smo goleme ruševine...“¹⁸

Ako je to bio nihilizam – Knifer u biti svoga bića nije bio nihilist. Činjenica jest da svako vrijeme od svojih optimista i od svojih pesimista uzima po koju rečenicu i od njih pravi zastavice, određuje klase i formira odrede pod kojima se i u kojima se okupljaju pomodari sreće i nesreće, nesretnici koji od smrti života i od života smrti prave predizborni miting, sezonsku robu. Knifer nije taj. Njegovo djelo, bez obzira na trenutke njegove izgubljenosti, depresija i crnih misli blista logikom najčišćeg – moglo bi se reći: asiškog konstruktivizma čistog i gnomatski golog.)

Treća je razina teksta ona *ironijska*. Može se razmotriti u kontekstu s prvim dvjema; tada je korektivna, ublažujuća s jedne, provocirajuća s druge strane. Omekšava humorom, apsurdom, stanovitom ne-ozbiljnošću direktivnost i imperativnost govora prve razine, jer se svakoj tvrdnji: ozbiljnoj, razboritoj, konzekutivnoj ruga, a također ironizira pokušaje – ako to jesu – brendiranja osobnosti autora i specifičnosti meandara kako ih, hoćeš- nećeš, prezentira druga razina teksta. „Trebao odmah početi doslovno od kraja“ – kaže Knifer. „...ne mora po svaku cijenu sve biti sasvim logično...“ – jer „...samo hoću zabilježiti neke činjenice“ – „Zbog toga je za mene važno nastaviti logiku jednog toka (...) koji predstavlja prije svega objektivnu logiku“; „Sve je išlo putem stanovite unutrašnje logike.“ (Ovdje ironija tijesno surađuje s kontradikcijom.) „Nisam imao program, ali sam svjesno išao do nekih definicija.“ „Vremenski kontinuitet i nije postojao...“; „Kontinuitet traje iz slike u sliku, ili od slike do slike“; „Kontinuitet postoji...“; „Kontinuitet je važan...“; „Moj rad je tok bez kontinuiteta...“; „Nikada nisam idejno programirao to što sam radio...“; „Metodom reduciranja došao sam do...“ i zaključno i paradoksalno tautološki izvija se pred nama mitski i kniferovski *Ouroboros*: „Moj proces rada proistekao je iz procesa.“

(*Komentar, dvojbe*: Zašto bi trebalo početi „doslovce od kraja“ ne obrazlaže se. Pitanje može li se uopće u strukturalnoj slici počinjati od kraja – pisac ostavlja otvorenim. Čini se da to nije moguće osim u retrospektivskim ogledima. Zatim: Čini li činjeničnost činjenice a-logičnima? Što je program? Ako je radni program isto i što konstrukt i/ili plan rada pitamo dalje: Može li svjesno postupanje onda uopće proizvesti nešto što je antiprogramatsko, može li se *svijest* suprotstavljati programu?)

Teško bi se moglo poreći – s obzirom na ironijsku dimenziju teksta – da se Knifer ovdje poigrava s mitovima logike, logičnog, dosljednog, objektivnog, razvojnog. Kako njegov slikarski govor ne pokazuje humoru dimenziju niti ikakvu sklonost dosjetki možemo biti zatečeni tekstualnom duhovitošću autora, dvosmislenim njegovim rečenicama jetkog, ironijsko-sarkastičnoga naboja; kako moralnoga tako i socijalnoga. Primjerna je, u tome smislu, persiflažna *Molba Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti*, u kojoj se, miješajući razine i načine pripovijedanja, kao i teme rasprave koje ugrađuje u svoju „molbu“; kombinirajući lucidnost, (pseudo)infantilnost, društvojni kriticizam, mistifikatorstvo i kafkijansku, paranoidnu vidovitost. „Progres je ići i progresivno natrag“ – piše Knifer kao da, rugajući se, nastavlja raspravu o (ne)razvojnosti *Meandra*. Ironične „preporuke“ Akademiji mogu se čitati i kao autoizrugivanje: „Trebao bez daljnega dezavangardizirati ovaj današnji svijet.“ On, također, JAZU moli da preuzme njegov identitet (kojega se on želi osloboditi), ali je i poziva da organizira deidentitetifikaciju. Taj ironijski spis dezavuirava neke navade „sustava“, ali i razotkriva određene aspiracije vlasti, razgolićuje neke procese, koji se provode tajom i nedvojbeno je da ima snažnu kritičku dimenziju; osobito su uočljive ona *etička* i ona *politička*. Moramo, međutim, shvatiti da je tekst, vjerojatno, bio ventil kojim je slikar „nijeme slike“ – najsažetije moguće narativnosti – održavao neku svoju ravnotežu, služeći se, naizmjenice, jednom i drugom svojom mogućnošću. Nije, pritom, bilo nužno da se one promotre kroz analogije. One, jednostavno, nisu bile analogne; treba ih, stoga, komparativno razmotriti, što obećava izgledniji rezultat, kao sustav međusobnih nadopuna.

Paradigmatska rečenica ovoga skupa („Moj proces rada proistekao je iz procesa“) pokazuje da se Knifer idealno, potpuno zatvorio u se i da se u njegov sustav više ne može izvana prodirati. Naravno, takav ishod ne afirmira nikakav njegov – inženjerski ili socijalni – realizam, on ne dokazuje da je Knifer svoj sustav odlično zamislio, sproveo i zaključio. Više od svega drugog, on ističe njegovu spremnost na izolaciju i njegovu odlučnost da u tome ustraje. Kad je sve posložio u savršen krug – jedino što se još moglo očekivati bilo je to da ga neki, izazvani ili ne, incident pokrene.

Četvrta je razina *Zapisa* ona *redukcijsko-nivelacijska*. Od oskudnosti do jednostavnosti: „Ne želim praviti veliku i kompliciranu filozofiju, (...) želio bih napraviti što jednostavniju (...) analizu“; „Nije mi važna tema“;

„Definicije su samo najjednostavniji opisi činjenica“; „Bilo bi idealno sastaviti tekst od samih definicija koje (...) opisuju samo jednu jedinu stvar“; „Volio bih dobiti i u samom tekstu neki monotoni ritam“; „Pošao sam od zaista najjednostavnijih činjenica“; „Poslije pedeset devete sve je vrlo jednostavno (...)“; „Osnovni cilj bio je ritam putem minimuma“; „Ritam na najminimalnijem likovni način (...)“; „Pokušao sam sve svesti na krajnji minimum“; „(...) niz činjenica koje čine meandar ili niz meandara koji su na kraju ipak samo jedan meandar“; „Kretalo se od kompliciranog do jednostavnog“; „(...) minimum sredstava i minimum oblika“; „Tendencija prema minimumu i po formi i po sadržaju“; „Monotonija i ponavljanje (...)“; „(...) najjednostavniji (...) ritam upravo /je/ monotonija“; „(...) evolucija se kretala u smjeru potpunog nestajanja slike“; „(...) bila je to eskalacija jednoličnosti i monotonije“; „(...) motiviran idejom stvaranja anti-slike, krenuo sam metodom radikalnog reduciranja sredstava“; „Došao sam do minimalnih sredstava. Tada su to postale moje slike“; „Primarna ideja – stvoriti krajnje jednostavan ritam (...)“; „(...) služio sam se sredstvima najminimalnije izražajnosti“; „(...) htio sam stvoriti (...) slike bez identiteta“.

Mogao bih tome dometnuti i prikriveniju kategorijalnu razinu teksta, svakako homogeniju, jer za definiciju sebe samoga, svoga izraza, slike pa i slikarstva, slikaru nisu bili neophodni rečenični periodi, rečenice, pa ni sintagme; u pravilu bi dostajala tek jedna jedina riječ (pojam). Navodim temeljne: *neutralan, jasan, direktan, činjeničan, suštinski* (bitan), *jednostavan, jednoličan, monoton, strpljiv, minimalan, kontinuiran, čist, serijelan, reduktivan, bijel* (ovdje: prazan, nulti).

(*Komentar, dvojbe: Zacijelo je Kniferov temeljni pojmovnik – ovdje citiran – cjelovit i kompatibilan i možemo ga korektno označiti kao tehnički pojmovnik.* Odnosio se na slikarov tekst ili sliku, on snažno ističe svojstva njegovih djela i tehnike, načine i identifikacijska načela svojstvena njegovim postupcima. Pojednostavniti shemu slike, svesti odnose na minimalan broj elemenata, ne upuštati se ni u kakve digresije, izvoditi sve čisto, izravno i bez psihologiziranja držeći se činjenica (geometrijski red; horizontala i vertikalna bez krivulje, luka, kose crte ili spirale), koristiti samo dvije „krajnje boje“ – crnu i bijelu – održavati ritam, ali polagan i monoton, služeći se najmanjim brojem sredstava, svodeći taj ritam i te varijacije na određeni tip slike, dosizati *sveljedno*. To jedno jest meandar, jest Kniferov *znak*. Ali, o tom – potom. Knifer sam kao da se s time baš i ne slaže.)

Naveli smo da se osim različitih narativnih razina ovdje, u Kniferovu tekstu, koji je nedvojbeno najustavnije izlaganje vlastite slikarske povijesti, svoga *puta bez puta* (kako bi to i sam rekao), svoje poetike i podnošenja računa o sredstvima kojima se služi – raspoznavamo i retoričke načine (zamke?), koje koristi sustavno i primjenjuje ustrajno. To su, ponajprije, *repeticije* (ponavljanja) i *kontradikcije* (proturječja); logično je, kraj tolike njihove nazočnosti, upitati: s kojom svrhom? Čemu služe?

Ponavljanje je specifičan, uobičajen i vrlo proširen književno-tekstualni postupak, koji ne služi samo isticanju onoga što se kao sadržaj ponavlja, ako i nije ni samo sukcesivno iznošenje uvijek istoga, nego kroz minimalna oblikovna odstupanja, preformulacije može služiti i kao podmetanje različitog u sličnome ruhu te kao naznaka skrivenih mogućnosti kako jezika samog tako i određene situacije. U ovoj prilici nisu korištene te različite interpretativne inačice, nego ponavljanje služi tekstualnoj uspostavi (tražene) monotonije. Knifer to i eksplicitno kaže: „Volio bih dobiti i u samom tekstu neki monotoni ritam.“ I, čini se, nema nimalo dvojbe oko postizanja te monotonije; taktiku ponavljanja slikar koristi vješto i gotovo da bismo mogli reći opsesivno, da nije nekog humora, koji osnažuje atmosferu apsurdna, no i prizora koje evocira – sjetimo se samo srodnih mjesta u Becketta, Ionescoa, koji su i naše teatarske zvijezde šezdesetih; dojmljiv Beckettov *Svršetak igre* u ZDK-u, Knifer je zacijelo i vidio – izveden je 1958; godinu dana prije ritualne slikareve poštapalice: „To je bilo pedeset i devete i šezdesete godine“ – jedne od najčešće ponavljanih (povijesno-orijentacijskih) rečenica u njegovim *Zapisima*: „Poslije pedeset devete sve je vrlo jednostavno...“; „Pedeset deveta. Tada su kod mene zaista počele ili uslijedile činjenice“; „Pedeset devete bavio sam se problematikom anti-slike“; „Pedeset devete sam smatrao da moram stvoriti jedan oblik anti-slike“; „Pedeset devete bio sam zaokupljen idejom anti-slike“; „Pedeset devete bio sam zaokupljen idejom stvaranja anti-slike“; „Godine pedeset devete i šezdesete, motiviran idejom stvaranja anti-slike, krenuo sam metodom radikalnog reduciranja slikarstva“; „Do anti-slike htio sam doći postupkom reduciranja (pedeset devete, šezdesete).“

Učestalost ponavljanja čak i posve ozbiljnih rečenica izaziva crnohumorni dojam simulirane eholalijsko-disfunkcijske „rječitosti“, a trebalo bi, inače, poslušiti tome da se neka tvrdnja, poruka, informacija i sl. pošto-poto usadi u čitateljevu svijest. Razlika između tih dvaju latentnih sadržaja stvara novo polje interpretativnih mogućnosti.

Takvih je rečenica mnogo pa je očito da je *ponavljanje* jako stilsko i obavijesno sredstvo slikarovo. Na primjer: „...cijeli taj tekst bit će samo citiranje činjenica“; „...moram najprije izvući činjenice...“; „...moram početi činjenicama“; „Pošao sam od (...) najjednostavnijih činjenica“; „Ne želim opisivati ni tumačiti. Hoću nizati činjenice“; „...hoću zabilježiti neke činjenice“; „Bez opisivanja ili tumačenja nizao sam činjenice“; „Činjenice su važne zbog toga jer se moj rad i sastoji gotovo samo od činjenica“; „Moram početi od vremena kad su činjenice postale definitivne“; „Polazio sam od najjednostavnijih činjenica“.

Mnogobrojne se tvrdnje izriču na isti način, istim stilom i tehnikom: „To što ja radim nije dekoracija, ukras ili estetika“; /funkcija meandra/ „nije ni filozofska, ni pikturnalna, a još manje dekorativna – ona je samo vizuelna“; „Funkcija meandra na mojim radovima nije dekorativna ni filozofska. Moje slike imaju samo vizuelnu funkciju“; „Htio sam postići isključivo vizuelni efekt“; „Funkcija meandra na mojim slikama nije filozofska, a još je manje dekorativna. Funkcija je samo vizuelna.“

Treći primjer kako Knifer sugestivno koristi figure *ponavljanja*: „Osnovni cilj bio je ritam putem minimuma“; „Ritam na najminimalniji likovni način...“; „Najjednostavniji i najizraženiji ritam je, zapravo, monotonija“; „...smatram da je najjednostavniji i najizraženiji ritam upravo monotonija“; „Primarna ideja – stvoriti krajnje jednostavan ritam...“; „Moje namjere bile su usmjerene isključivo na ritam krajnje graničnih elemenata“; „Htio sam postići ritam i krajnje kontraste. Najjednostavniji i najizraženiji ritam je monotonija“; „Iz mogega procesa rada proistekao je jedan monotoni ritam.“

Dodajmo tome – nipošto ne sve preostale ili slične varijacije na temu, nego tek jednu: to su fragmenti o anti-slici: „Cilj mi je bio stvoriti neki oblik anti-slike koristeći se minimalnim sredstvima s krajnjim kontrastima...“; „ostao sam na klasičnoj plohi s krajnje minimalnim sredstvima s pomoću kojih sam u procesu (...) nastajanja 'slike' na putu do anti-slike nastojao izazvati krajnje kontraste...“; „Danas mi ideja anti-slike (vjerovatno) nije aktualna i ne znam moraju li moji sadašnji sastavi sugerirati formulu anti-slike, iako nose u sebi isto duhovno porijeklo...“; „Sa svog stanovišta smatrao sam da se putem redukcije može doći do jednog oblika anti-slike“; „Cilj anti-slika, sredstva minimalna“; „U ono sam vrijeme krenuo u nastojanju da dobijem jedan oblik anti-slike. Upotrijebio sam metodu reduciranja...“; „Pedeset devete bio sam zaokupljen idejom anti-slike. Stanovitom metodom redukcije nastojao sam stvoriti neki oblik anti-slike“; „Reduciranjem vizuelnog na slikama, smatrao sam da mogu doći do jednog oblika anti-slike“; „Krenuo sam postupkom od slike prema anti-slici metodom reduciranja i došao do minimalnih sredstava za izražavanje...“ – i tako dalje.

Budući da su ove repetitivne figure kao što smo na većem broju uzoraka i pokazali – a u tekstu koji ima samo sedam (7) stranica smanjenog A4 formata – mora biti jasno da one u toj učestalosti ne predstavljaju tekstovne incidente, nego samu strukturu teksta; to jest: Kniferov je tekst, jednostavno, *repetitivan tekst*; to je njegova bitna značajka. Kad bismo iz njega uklonili sva ponavljanja, sve varijante istoga – toga bi teksta jedva doteklo za stranicu ili dvije.

Očigledno je stoga, da pred nama nije samo tekst konfesionalne, autoreferencijalne naravi; tvrditi da jest, tvrditi da je riječ isključivo o fragmentiranom autobiografskim zapisima – pa makar tu bila, kao što i jest riječ tek o mentalnoj i procesualno-radnoj autobiografiji dobro prikrivene biografičnosti – značilo bi ne proniknuti i u njegovu, dijelom, eksperimentalnu narav; onaj dio Kniferova mentalnog sklopa, izazvane (potaknute) jezične supstancije, očiglednih mu intertekstualnih referencija (Beckett, Ionesco, Sartre, Cioran, Robbe Grillet, Butor...), sinkronijske, različitim vrstama (glazba, slikarstvo, književnost...), rodovima (esej, drama, roman, slika...) i žanrovima ili poetikama (tradicionalizam, konstruktivizam, antislikarstvo, neo-dada, minimalizam...) definirane kniferovske *sadašnjosti* s kraja, dakako, pedesetih i tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina njegova XX. st.

Reći ću, prije nego se odmaknemo od teksta, još nekoliko riječi o načelu kontradiktornosti, koje se u *Zapisima* gdjekad koristi kao stilsko, ali i značenjsko sredstvo; u manje distingviranom jeziku moglo bi se apostrofirati i *efekt kontradikcije*. Budući da ništa nije tako uočljivo kao nespretna samopotiranja, kao pad u očigledna proturječja (do kojih dolazi oprečnim tvrdnjama u, takoreći, istome retku) teško je i pretpostaviti da je tu riječ o nekonzistentnom umovanju; prije će nam pasti na pamet da nazočimo demonstracijama neodadaističkoga duha, da možemo uživati u paradoksima nelogičnog, nedosljednog, ukratko: apsurdnoga te, na kraju, da možemo uživati u slobodi bića da kaže sve što mu je na srcu ili na jeziku – čak i po cijenu komičnosti.

Koja bi, međutim, mogla biti svrha *kontradikcije* kao tekstopiščeva sredstva (instrumenta)? Ono što ona izaziva, nakon što je evidentirana, neprijeporno je relativiziranje i svih drugih tvrdnji u citiranome tekstu, s uvođenjem permanentne nestabilnosti/nesigurnosti tekstovnih poruka. Ona omogućuje da ozbiljno izlaganje dobije humornu notu, da gubi ozbiljnost, da trijumfira u apsurdnome. Sve to, možda, proizlazi iz osjećaja – nipošto samo individualnoga – unaprijedne izgubljenosti i uzaludnosti svakog nastojanja. „Djelo se nije pridavalo značenje, aktivnosti su bile krajnje jednostavne“ – pisao je Vaništa¹⁹, kao utemeljitelj *Gorgone*, o *Gorgoni*. Odgovarajući sebi na pitanje *što nas je zanimalo*, on će taj osjećaj izreći još eksplicitnije: „Bio je to rizik, bio je to apsurd, bila je to težnja skrivenom. Interes za nešto što je s onu stranu slikarstva.“²⁰

Procjenjujući neke postupke, ali i tekstove, u svjetlu ovih, ovakvih i njima sličnih iskaza, a Vaništa su i Knifer svojim učinkom prednjačili i u *Gorgoni*, dolazimo do zaključka da taj duh nije nipošto isključivao pravo na grešku ni pravo na proturječnost, isto kao što nije ni nekom drugom priznavao nasljedno pravo na istinu i razložnost prosuđivanja. Naša zadaća ne može, sve da se to i hoće, biti identična htijenju Vanište ili Knifera tijekom ranih šezdesetih; koliko god oni – u to doba – nastojali da se bitno dekontekstualiziraju u odnosu na društveno-

umjetničku, „samoupravnu praksu“ sredine – mi ćemo ih (sada) nastojati kontekstualizirati (makar i negativno), jer ono što njima (onda) nije trebalo, što ih nije zanimalo, kritičku misao (danas) zanima kao temelj njihove akcije djelovanja; iz toga ćemo njihova položaja u društveno-temporalno-artističkoj mreži (rasteru) zaključivati o njihovu položaju i ulozu ovdje, a usporedbom male (naše) i velike (europske) matrice i o njihovu mjestu u svijetu: *zadaća – post festum – neizbježna*. Iz toga što se Knifer (iz aspekta *onih* godina opirao kontekstualiziranju, a ja ga danas nastojim kontekstualizirati, ne može se nikako zaključivati da s njime otvaram polemičku raspravu. Jednostavno rečeno: razlikujem – pa onda to različito i evidentiram – *djelo u nastajanju od djela u povijesti*. Historizacija je svega neminovna i neovisna o našoj volji, pa joj ne može izbjeći ni Knifer. Ali ne treba se ovdje bojati patetike: termin nije jednoznačan. Velikim dijelom on pokriva sadržaje koji su ionako pohranjeni u terminu *prolaznosti*. Nije riječ o potrošivosti predmeta (stvari, objekta), nego je riječ o prolaznosti vremena i svega u vremenu. Historizacija je, stoga, protok sati, danâ, godinâ, stoljećâ – proces koji se ne zaustavlja, ali i ne može ljudskim htijenjem zaustaviti.

Kontradikcije su, možda, i klopke koje je Knifer posijao po svome tekstu u borbi s vremenom i njegovim šegrtima. Ima i drugih naznaka da mu se (da im se), makar i nesvjesno opirao. Svoj život Knifer postulira u neku plošnu, vanvremenu *sadašnjost* zbog koje „nisam mislio na budućnost, a prošlost je počela naglo blijediti“.²¹ Tome bi u prilog govorila i stalno ponavljana teza da se „u procesu mogega rada sve (...) odvija bez razvoja i napredovanja“, što se može pročitati kao svojevrsna negacija evolucije, a s „dokidanjem“ prošlosti i budućnosti i kao negacija vremena/vremenitosti. Dinamično postaje statično; Knifer, dapače – izuzimajući se iz vremenskoga tijeka, iz povijesnosti i upoviještenosti – kaže: „Kod mene, zapravo, vrijeme ne igra nikakvu ulogu (...)“. Zanimljive su i neke druge operacije s vremenom kojima kao da je cilj poremetiti tijek, susljednost, temporalnu perspektivu: „Možda sam svoje posljednje slike već načinio, a prve možda nisam.“ Zatim apsurdan, pelivanski premet: „Moje prve slike podsjećaju me na budućnost.“

Koje to „prve slike“? Zar one koje, možda, još nije ni „načinio“? Koliko god osjećali apsurdnost te rečenice, ona nam se već u narednom trenutku prikazuje kao čista logičnost: nenaslikane slike i još nedogođenu budućnost baš i povezuje ta njihova ne-egzistentnost; drugim riječima one zajedničkim nepostojanjem – zajednički postoje. Kada bismo, skeptični prema kniferovskoj metodologiji izlaganja, „izvrnuli rukav“ pa konstatirali da su, unatoč tvrdnji autora, prve mu slike, zasigurno, već naslikane onda bi se ukazala mogućnost da se slikarova prošlost i njegova budućnost označe sličnima, tj. da se opet izostavi voluminoznost vremena, koja *prošlo* dijeli od *budućega*, i da se pluridimenzionalno svede na dvodimenzionalnu plohu. To bi, dabome, bio zaključbeni formalizam, a druga se opcija ne može ni postaviti kao teza, nego izgovoriti tek kao pitanje: podsjeća li ga, dakle, ono konkretno i već postojeće na ono nekonkretno, još nepostojeće?

Kako i čime?

Budući da Knifer višekratno iskazuje svoju nerazvojnu, apovijesnu i statičnu poetiku, mogla bi se ta njegova tvrdnja razmotriti i u posve realističkoj projekciji: prošlost meandra ne razlikuje se ni od njegove sadašnjosti, ni od njegove budućnosti.

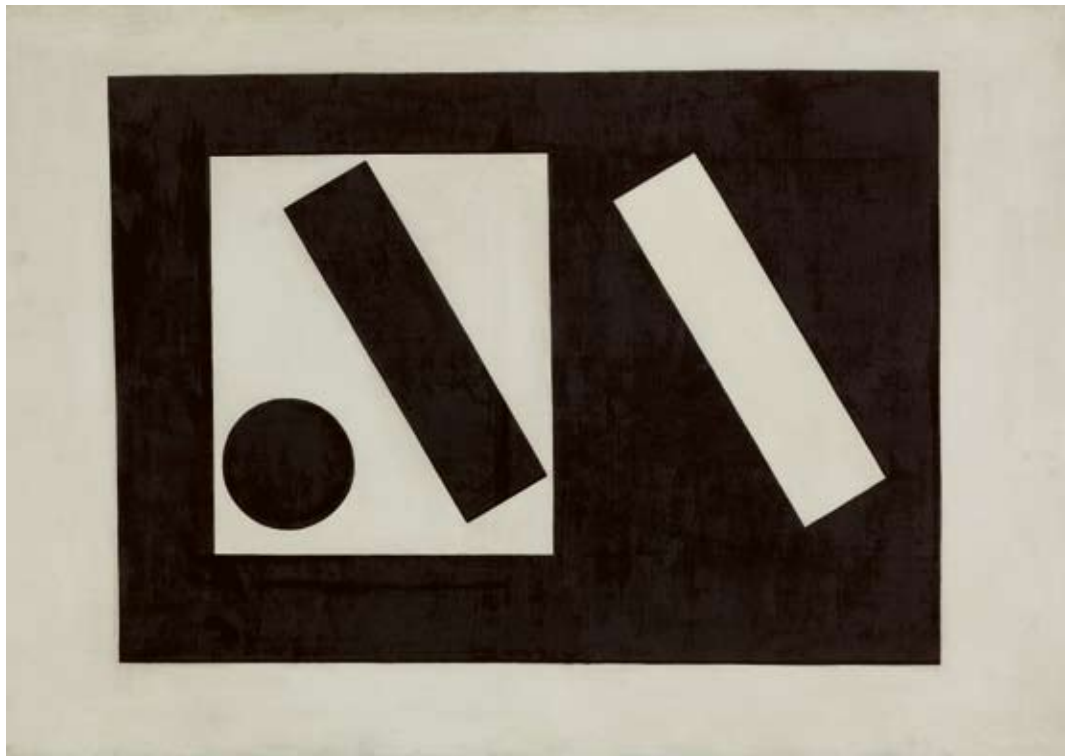
Knifer svjedoči o svojim teškoćama: „...krenuo sam u smjeru kraja. Međutim, još nije došao kraj, jer možda sam neprestano na nekakvom početku.“

To se stapanje planova, izvrnutim redom, događa još jednom. Riječ *kraj* (koja znači zatvorenost) odmjenjuje ovdje riječ *budućnost* (koja označuje otvorenost); budućnost, međutim, još nije nastupila, jer je Knifer (možda) još u *prošlom* (koje ovdje označava riječ *početak*). Izostala je, primjećujemo, ključna riječ: *sadašnjost*. Središnja je dimenzija složenoga temporalnog ustroja bila isključena, a *prošlost* i *budućnost* stapaju se u temporalnu plohu.

Zanimljivo je i to kako se dvosmjernim apostrofiranjem *kraja* poništava jasna naznaka pokreta: „Krenuo sam u smjeru...“. U prvom se rečenici izriče smjer (→) kretanja subjekta, dok se u drugoj kretanje pripisuje objektu i time mijenja smjer (←): „...još nije došao kraj“. Varijante *a* (subjekt prema objektu) i *b* (objekt prema subjektu) – sudaraju se i, kao ekvivalenti, poništavaju. Knifer intuitivno osjeća zbivanje i ne dopušta da mu se nakana izjalovi. U toj bi situaciji gotovo svaki hrvatski pisac ili znalac jezika opravdano napisao: „Međutim, nisam došao do kraja.“ Nema dvojbe da bi ga tome upravio elementaran jezični osjećaj. Da je, međutim, napisano – ne kako je Knifer napisao, nego onako kako se moglo očekivati – izostao bi sudar smjerova, a umjesto opozicije (↔) imali bismo produženo kretanje (→, →), pa se te energije ne bi poništile niti bi se vremenska perspektiva stanjila do plošnosti.

Knifer, koji ovdje uspješno usavršava mlin svoje kontradiktorne meljave, zaključuje: „Zato se često vraćam (...) na stare slike i iznova ih radim, jer u času kada ih ponovo radim ne znam da sam ih već uradio.“

Stare bi slike – slijedim njegove izvode – trebale biti one *prve*, a to su i one koje (možda) još nije učinio i koje ga zato (jer ih tek treba napraviti) podsjećaju na *budućnost*. Kada te, možda nepostojeće, slike iznova radi, kada, dakle, ponovo radi ono što još nije napravio, on ne zna da ih je već uradio! Što time slikar želi reći? Jesu li to argumenti za tezu o udjelu nesvjesnoga u poticanju *Meandara*, koju još nitko nije izrekao, ili bismo, tragom



Kompozicija 14 / Composizione 14 / Composition 14
1959

ideje o ubijanju vremena, mogli pretpostaviti da je – slikajući *sada* preko *već prošloga* – Knifer opet sljubio dvije vremenske dimenzije u jednu (s jasnim ironijskim odmakom). Naposljetku, njegova „isprika“ što ponovo slika naslikano (jer nije svjestan da je naslikano) – mora se i uvažiti: ta kako bi i znao da to radi, ako mu prve slike i nisu (bile) naslikane. A formulacija kojom priopćava da (ne znajući) iznova radi što je već bio napravio mogla bi značiti – nakon što se budućnost izjednačila s prošlošću – da se i vrijeme sadašnje stopilo s vremenom prošlim i vremenom budućim: *ploha*.

Bude li pozoran čitatelj teksta iskoristio ono *možda* – prema kojemu prve slike *možda* nisu još bile naslikane, ali, *možda*, i jesu – pa istražio što bi se dogodilo ako bi se Kniferova neodlučnost interpretirala na taj, također mogući, način, dobili bismo rezultat koji kaže da su nove slike slikane preko starih slika, čime se ništa iz prethodnih izvoda ne bi opovrglo, nego bi se dobila tek fizičkija, još tvarnija izvedba (otjelotvorenje) toga postupka redukcije vremena.

Da, s nekim razlogom, Knifer vrijeme osjeća kao protivnika – za nas nije sporno. Ono, kako je već rečeno, u njegovoj borbi s površinom platna ili papira, „ne igra nikakvu ulogu“. Ili: „Vremenski kontinuitet i nije postojao.“ „Kronologija i kontinuitet, to za mene nije imalo značenja.“ No, govorio je i ovako: „Smatram da je taj niz ploha samo jedan jedinstveni tok od tada do sada. To je jedan *duhovni kontinuitet* za koji sam se pripremao...“. „Kontinuitet traje...“; „Kontinuitet postoji...“.

U niz (slijed) takvih – programatskih – protuslovlja može se ubrojiti tvrdnja kako u njega nema razvoja ni napredovanja, ali i ona da je njegova evolucija „kretala u smjeru potpunog nestajanja slike“. Proturječnost se i tu čini nedvojbeno. Kreće li se, međutim, slikar prema potpunoj negaciji slike onda će u toj negaciji kretanje (koje pretpostavlja vrijeme izvedivosti nečega i *prostor* izvođenja nečega) biti osporeni i predmet i zbivanje; i slika, i evolucija.

Tako je to u tekstu. U slikarskoj praksi Knifer, unatoč trenutcima sustajanja, nikad nije odbacio sliku kao svoje djelatno polje. To znači da je „kretanje u smjeru potpunog nestajanja slike“ bila samo konstrukcija; oblik iskušavanja samosvjesti i otporne snage slikarstva.

„Eskalacija jednoličnosti i monotonije“ u kojoj Knifer vidi poveznicu svih *Meandara*, govori o specifičnim značajkama njegove *slike* (jer *Meandri* to jesu), a ne govori o njezinu nestajanju.

Na drugim mjestima u citiranim *Zapisima* Knifer ostavlja brojne tragove svoje borbe za sliku; ne govori li o

tome i činjenica da mu je bilo „važno nastaviti logiku jednog toka koji je započeo još pedeset devete“, a završio u Parizu 2004, s istim onakvim slikama, uvjetno rečeno, kakve je slikao i 1959/1960. u Zagrebu.

„Između crnog i bijelog, i obratno, na mojim slikama događa se jedan proces koji od crnog i bijelog stvara *organizirani* vizuelni događaj ili *organizirano* vizualno zbivanje“ (kurzivi I.Z.). Ne vidim tu ideju o anti-slici, koja se (ideja) konstantno, ali i konfuzno provlači kroz *Zapise*, a ni ideju o „potpunome nestajanju slike“.

U jednom razgovoru²², Knifer otkriva da je snažan poticaj našao u misli Igora Stravinskog „kako glazba nije ništa drugo doli ritam“.

Nema dvojbe da je Stravinski bio zahvalno štivo Kniferovo kao i to da su neke misli Josipa Vanište, s početka šezdesetih, imale odjeka i u krugu njegovih prijatelja. Rečenica, na koju se Knifer, u Stravinskoga, poziva izvorno glasi: „Glavni problem u izvođenju nove muzike je ritmika“ – i još: „Glavno pitanje je tempo“.²³ Odgovarajući na pitanje o funkciji *ostinata*, Stravinski je potkrijepio i Kniferova razmatranja o izražajnosti monotonije: „On je statičan – to jest proturazvojan, a ponekad nam je potrebna prepora razvoju.“²⁴

Ne treba nipošto, smetnuti s uma da se Knifer sa Stravinskim, uskladio *a posteriori*, i to samo kao čitač. U Stravinskoga je našao argumente za sebe pa ih je i koristio, ali misao Stravinskoga nije rodila Knifera, kao što bi, možda, mogao zaključiti onaj koji bi pošao od datuma objave *Memoara i razgovora* Igora Stravinskog i Roberta Crafta na hrvatskom (Zagreb, 1972) i datuma objave Kniferovih *Zapisa* (Zagreb, 1983). Ne bi, naime, trebalo smetnuti s uma da je izvornik memoara objavljivani u New Yorku i Londonu 1959-1962, a da su 1959. i 1960 – posve sinkrono – nastajali prvi *Meandri*.

Što se tiče Vanište, stvari stoje, kako su govorili stari, nešto drukčije. Nakon što je njegova inovativna komponenta dobila na važnosti, ali i na vremenu, potiskujući, barem donekle, u dublje slojeve memorije, one aspekte njegova djela koji su u tješnjem dosluhu s tradicijom – pa bila to i tradicija moderne – postaje sve očitije da je Vaništa bio, ma koliko diskretna, stožerna osobnost *Gorgone*, koju je, kad su svi drugi odustali, produžio u *Postgorgoni*, u P.S.-u, jer nije mogao odustati od sebe. Dva mi se njegova teksta – preciznije: nekoliko redaka iz „13 uputa za čitanje Nacrta“ i „Nacrta jednog objašnjenja“ (oba iz 1961)²⁵ čine osobito značajni i za genezu Kniferove misli:

- Predmet Gorgone „je oslobođen svakog psihološkog, moralnog, simboličnog značenja“;
- „Gorgona je za apsolutnu prolaznost u umjetnosti“;
- „Iz svijeta ograničenog na humano ona ne bježi. Ona bježi od sebe.“²⁶
- „... treba odmah reći, da je Gorgona početak određen da bude bez razvoja i cilja“;
- „Veoma ograničena na početak koji traje...“;
- „Ona se ponovno rađa i ponovno pokušava roditi“;
- „Ona nema što dodati ni reći...“²⁷

Ima i drugih bilješki koje bi nam mogle biti od koristi dok se trsimo spoznati autentične izvore. Jedna glasi:

- „Gorgona nije imala poruka.“²⁸

Nisam izmišljao, napominjući da je u ozračju *Gorgone* bila očita težnja deideologizaciji i slobodi od stereotipa; to će potvrditi i ova konfesionalna Vaniština rečenica:

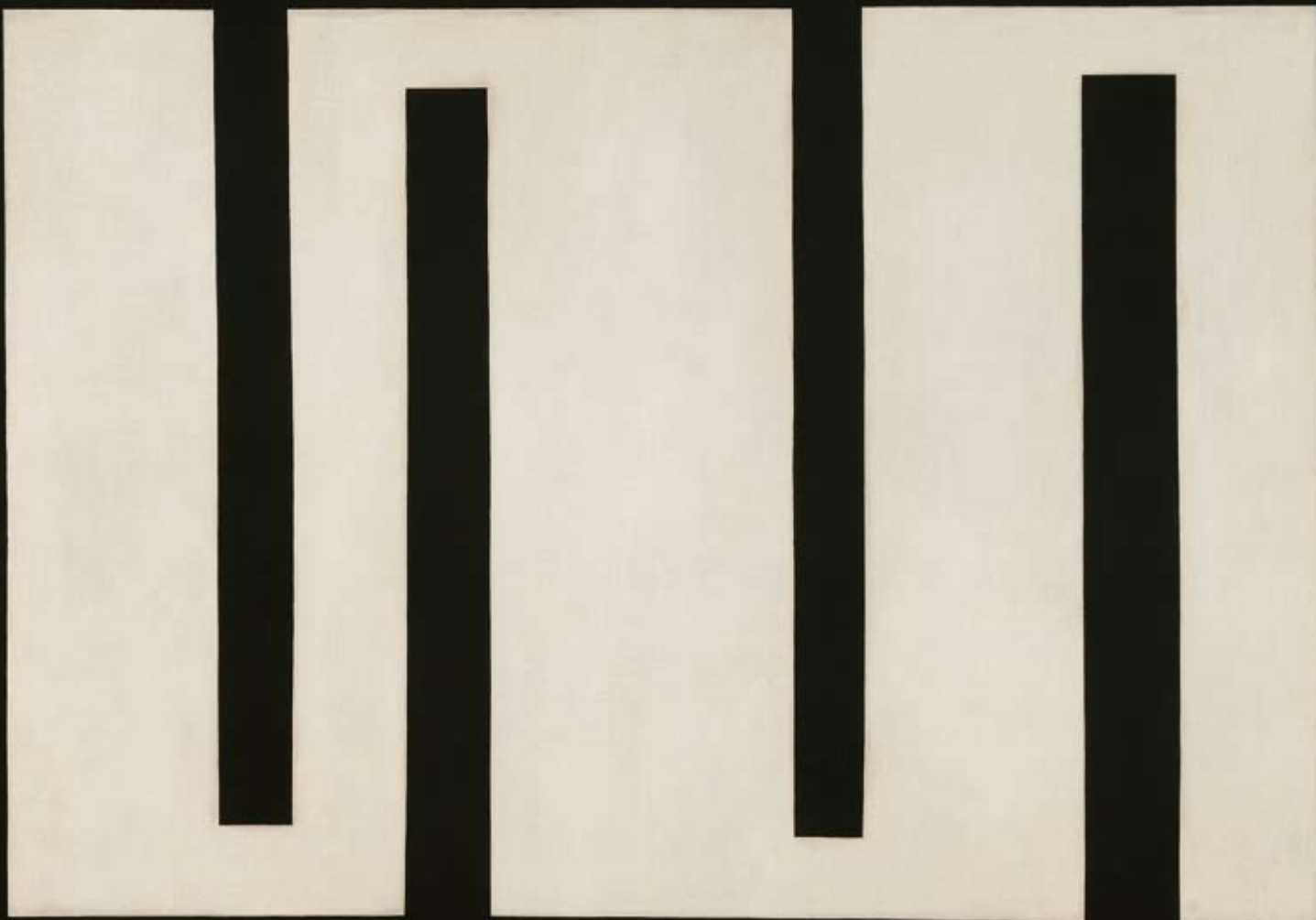
„I ja sam se, kao i drugi u to vrijeme, zanimao za prazninu Zena, težio, u ideologijom ispunjenom svijetu, normalnom ponašanju, prirodnom životu.“²⁹

Meandri, u tome je Knifer apodiktičan, nisu znakovi. „Kao znak on nema značenja“ i dalje: „Nikada to nisam radio kao znak!...Uopće ne!“³⁰

Tu su izložene, lijepo napisane, dvije tvrdnje koje traže da ih razložimo i provjerimo: Je li nužno da znak ima značenje (može li se ono, nekako, izgubiti)? – i drugo: Je li znak nužno ono u što smo uložili htijenje da to bude?

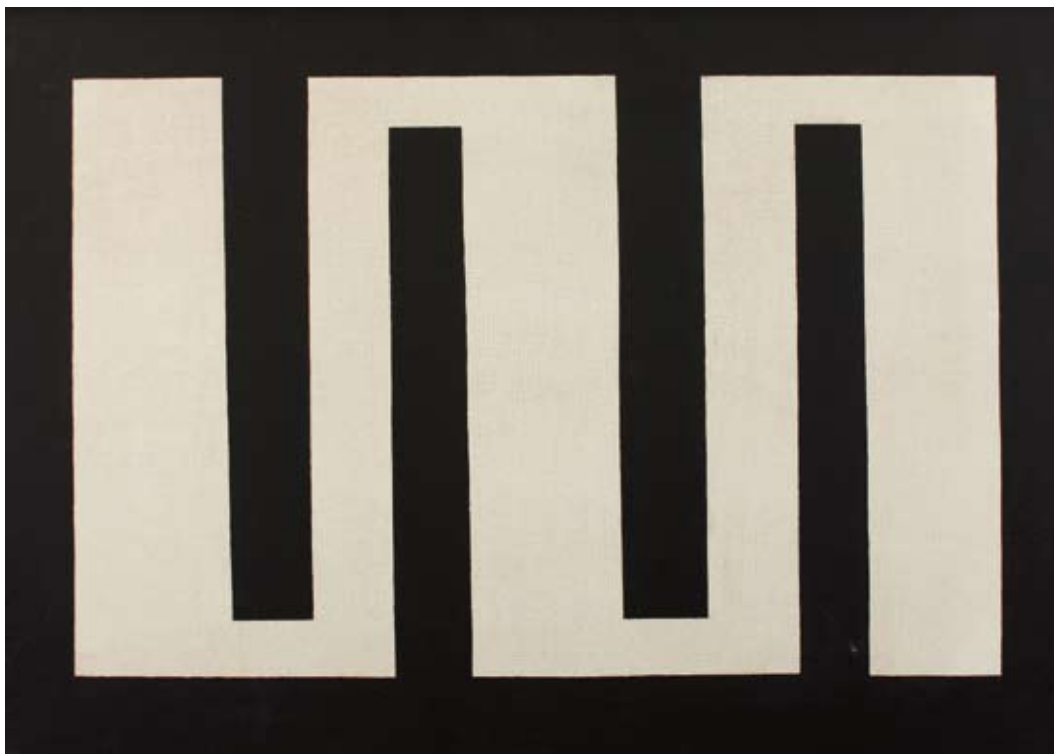
Pitanja su provokativna; osobito s obzirom na opsežnu semiotičku literaturu – ali prilično nesuglasnu kad je riječ o znaku, simbolu, značenju, semiozi i njihovim, širim ili užim, definicijama/deskripcijama.

Koliko god se trsili da budemo otvoreni prema svemu, čini se logičnim da je *znak* transparentni nositelj mutnijega *značenja*; mogli bismo reći: njegovo pohranilište i to takvo, u kojemu se *značenje* „čisti“ i privodi jasnosti. No, da bi znak omogućio pojašnjenje značenja ili ga jednostavno prenio dostatno da samo bude *lege artis* strukturiran, nego i to da bude čitljiv svojim korisnicima/potrošačima (što nas uvijek upućuje na neku ciljanu grupu pojedinaca/korisnika, socijalnu ili kulturalnu, jezičnu ili povijesnu). Nije, dakle, riječ samo o naravi znaka, koji odčitava i „preuzima“ značenje (nekoga ili nečega), nego i o naravnoj ili stečenoj sposobnosti čitatelja da znak „prevede“. Dosad smo se, uglavnom, logično kretali utabanim stazama. Ali što se događa kad Knifer, iscrtavajući ili slikotvoreći svoj znak/meandar ustvrdi da to nije znak, da ga on, kao takvoga, nije želio i ne želi te da – takav – nema za nj ni značenja? Time Knifer, zasad, samo podupire vlastitu tezu prema kojoj meandri nemaju dekorativnu, filozofsku pa ni koju drugu funkciju. Ako su bez funkcije, zaključuje slikar, oni su i bez značenja te, ako *Meandar* ništa ne znači, ako ne nosi u sebi nikakvo značenje, kakav on može biti znak? Nikakav, sudi Knifer, i čini se –



Kompozicija III / Composizione III / Composition III
1960

ako smijem reći: prema tradicionalnijem poimanju – da je u pravu. Tome pravu nedostaje tek uvidavnost prema značenju onoga što jest *Ništa*, što jest tako da ga nema ili time kako ga nema. Matematička nula (0) vrlo nam je dobro poznata, kao i njezina simbolska uloga; no, dakako, ona svojim značenjem *nule* ne iscrpljuje svoje operativne funkcije prema kojima, primjerice, ako je napisana iza petice (5) postaje tvorbeni element pedesetice (50) što znači da je samom impostacijom uvećala – i to deseterostruko! – peticu (5) od koje, sama po sebi, ima (apsolutno) manju vrijednost. No, važno je vidjeti da ono *ništa* – koje ne postoji – ima, u matematičkom jeziku predvidivo mjesto i funkciju, da ima svoj grafemski, brojidbeni znak; da je iskazivo, prevodivo i prikazivo; ne, dakle, samo funkciju, nego i multifunkcionalnost. Zadržat ćemo se na tome: ako se značenjsko *Ništa* može predočiti znakovnim jezikom/pismom, zašto se intendirana *Praznina* – neka to bude *modus operandi* – oličena u djelima Julija Knifera od 1959. do 2004. ne bi mogla smjestiti u naslikanim likovima? Ako je svoju *Prazninu* (ono simbolično Bijelo) – kao svoje Neznačeće – uspio iscrtati ili naslikati, onda ju je uspio i identificirati. Ako on sam, a za njim i neki drugi, taj identitet Praznine, preciznije: taj entitet Ničega uspijeva prepoznati i pročitati, onda to nije stoga što bi netko to *htio*, nego stoga što je to *mogao*, a mogao je zato što mu je omogućio *znak* kojim se poslužio. Na toj djelatnoj razini napisati: „Nisam ništa htio reći (predočiti, izraziti, evocirati...)“ čita se kao da piše: „Htio sam reći (predočiti, izraziti, evocirati...) Ništa“, jer je sve – uključivši i ništicu – iskazivo.



Meandar / Meandro / Meander
1961

Kada ga Radaković pita: „Da li je *meandar predlog*?“,
Knifer odgovara: „E, to već jeste.“³¹

Ali kakav prijedlog? Prijedlog kome? Prijedlog za što? Prijedlog čega? Kako god ga uzeli *prijedlog* sadrži namjeru, intenciju pa, shodno tome, i neki cilj. Nije li, stoga, takav *prijedlog* upravo znak nečega za nekoga i nešto koji je, donedavno, slikar pokušao otkloniti. *Prijedlog* je, dakle, komunikaciji upravljen znamen: on nužno traži *komunikacijskog trećeg*, kojemu će biti „isporučen“. Tako da nas prihvativši *prijedlog*, a odbacivši *znak* slikar nije uspio uvjeriti u tezu o neznačecem svome slikarstvu i o neznakovitosti svoga geometrijskog, inicijalnog lika. Uostalom, taj je lik-pokret bio *meandar*. Kako je barem tome liku bila poznata geneza, a onda i etimologija njegova imena – dolazi od imena rijeke Meandar (danas: Menderes), znamenite po svome krivudanju – slobodno je pretpostaviti da je *značenje* toga starogrčkog ornamenta bilo baš: *krivudanje*. Geometrijski Kniferov znak (meandar), htio to suvremenik ili ne htio, značio je od davnine krivudanje maloazijske rijeke i, u prenesenom smislu, bio je sigla kretanja vodene mase – vodena tijeka – teško usječenim koritom. Ne možemo ni pretpostaviti da bi tako konkretan znak, izvirući iz opservirane Prirode, bio bez značenja, da bi bio lišen komunikacijskoga smisla. Drugo je, što se autentičnost ornamenta – sadržana u njegovoj prisposodivosti s rijekom – kroz milenije mogla i zaboraviti, ali ako već izazivamo povijesno sjećanje, ne možemo ga, ako smo doprli do izvora, ni zatajiti, niti se o nj oglušiti.

Što bi još valjalo znati? Čini se, a o tome je bilo i prijevora, da znak, koji *meandar* nedvojbeno jest, može služiti, prema načelu sjećanja, evokaciji, uživljavanju u prošlost (kao u klasicizmu, neoklasicizmu, akademizmu ili *art déco*) ili, prema načelu zaborava, geometrijskoj apstrakciji. Knifer razumno i očekivano bira drugu mogućnost, otklanja evociranje, a time i sjećanje, opterećenje, recidivnost. Problem je kulturološki: taj je znak – znak mnogih, a mnogi su različiti; ima među njima i onih koji dugo pamte, kojih se asocijacije na davna znanja bude, koji, čim zamijete meandar, već „putuju“ u Grčku.

Kniferu u korist, ovdje ćemo naglasiti, da sve ako i jest tako što se znanja, sedimenta i thezaurirane memorije tiče, nije tako kad je riječ o inspirativnosti meandra, o njegovoj modernoj poticajnosti, o njegovu kreativnom „drugom životu“. Barem pola stoljeća – eliminiramo li iz naših razmatranja PR-ovske i etnopsihološke malverzacije njemačkog nacionalsocijalizma, pa i s ornamentima i ornamentalnim znacima, ornament je, da se izrazim loosovski, bio *zločin*. Gotovo u pedeset godina postojanja europskih geometrijskih astratizama nitko do Knifera nije posegnuo za meandrom. On je u taj posvećeni rekvizitarij banuo kao Prorok među Židove.

Možda će biti od nekog interesa upozoriti i na neke zanimljive distinkcije s obzirom na Kniferova apodiktika stajališta o *znaku* (kao nečemu što *Meandri*, zasigurno, nisu). Stravinski za note, koje su specifično pismo, specifični grafemi, kaže da nisu i ne mogu biti *simboli*, nego da su *znakovi*. I drugo, referentno na Kniferovo nastojanje da dođe „do (takozvane) slike bez identiteta“³², Stravinski izriječkom tvrdi da „forma ne može postojati bez nekog identiteta“³³.

Ovdje suprotstavljam dva različita iskustva – jedno je golemo, epohalno, ali ni drugo nije zanemarivo – bez namjere da među njima arbitriram, ali s jasnim drugim ciljem: da upozorim kako otvorena pitanja ne postoje samo na komparativnoj razini između produkcijsko-stvaralačkog i analitičko-kritičkog uma, nego i među pojedincima iste generičke grupe.

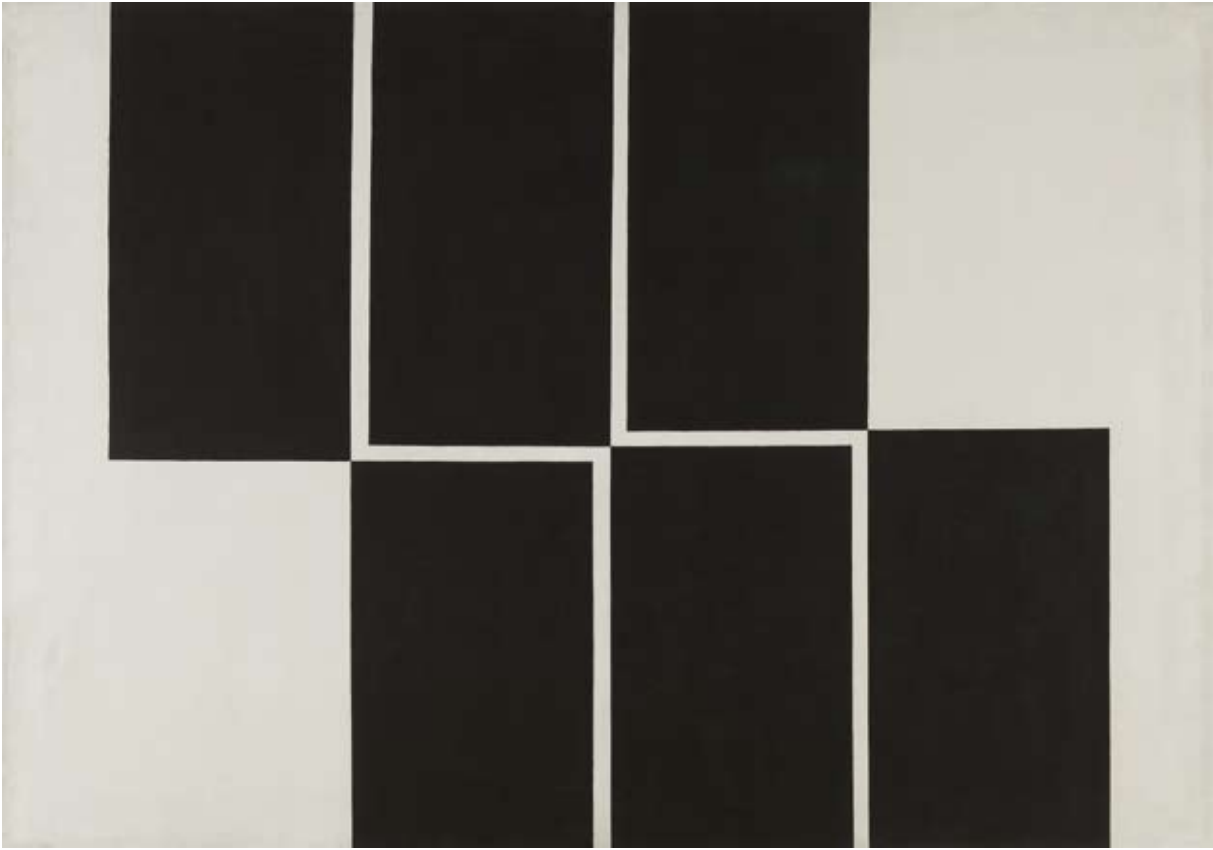
Rasprava o Kniferovu samotumačenju i pitanjima koje ono pokreće nije jednostavna, a neće biti ni korisna ne skrenemo li pozornost na neke terminološke probleme i nedosljednost njihove primjene. Nerijetko, Knifer ključne pojmove određuje, u različitim prilikama, na razne načine pa se, primjerice, u njega *slika* navodi kao *slika*, kao *anti-slika*, kao *slika-u-nestajanju*, i kao „*slika*“. Čini se, međutim, da iza toga – unatoč finim nijansama značenja koje bi se iz priloženih inačica mogle izvoditi – ne stoji jasno razdvajanje pa ni dosljedna terminološka praksa, nego su značenja sva četiri pojma nestalna, tranzitivna i zamjenjiva. To, ujedno, pretpostavlja – ako zamislimo da ih Knifer baš kao takve hoće i prakticira – stanovitu bajkovitost, a ne samo dokumentarnost teksta; njegovu slobodnu narativnost a ne tek kritičko-terminološku rigoroznost.

Svako daljnje razmatranje Kniferova teksta sve nam više govori o vrlo složenoj mreži odnosa koji se u tekstu uspostavljaju, o mreži koja sadrži dinamiku proturječja, paradoksalne mnogomislivosti sadržaja, ali i različitosti prikrivenih emocija što se ipak više-manje razgovjetno talože u ispisanim rečenicama. Spoznajemo kako smo, s tekstom pred sobom, daleko od homogenosti, trijezne ozbiljnosti, ustrajne i dosljedne analitičnosti, „racionalne metafizike“ njegovih slika, a pisac-slikar poziva se višekratno baš na paralelizam slike i teksta.

(odlomak iz studije)

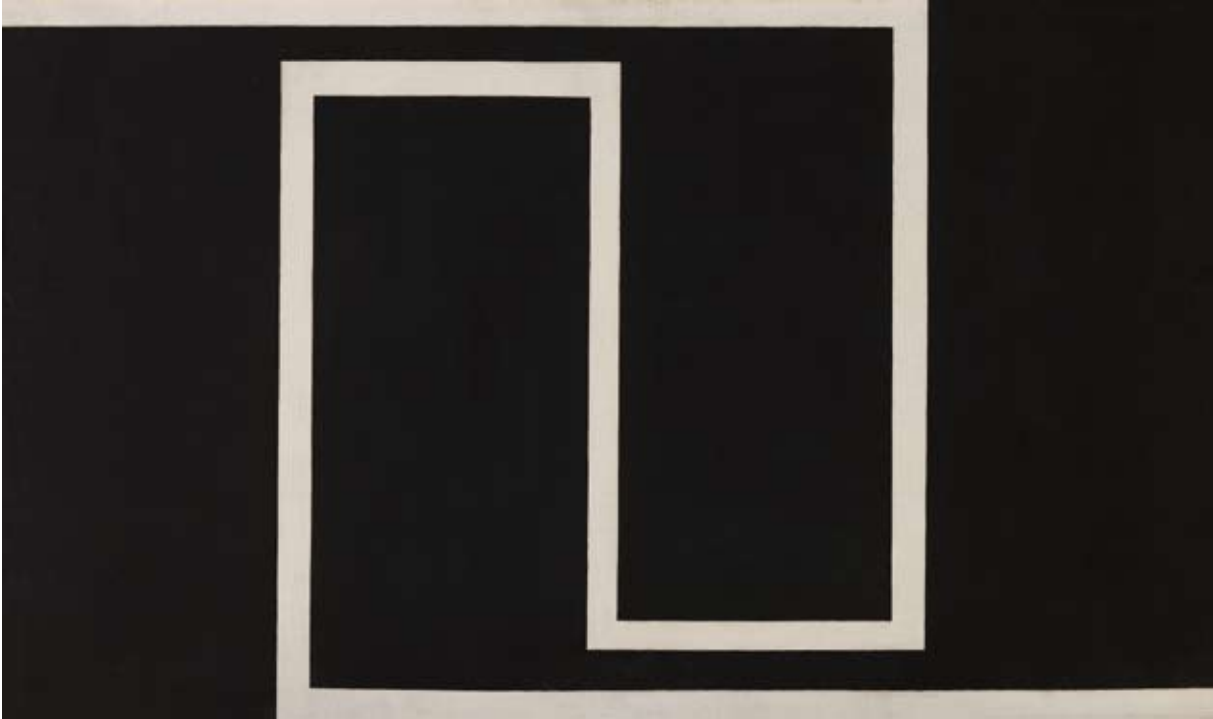
B I L J E Š K E

- 1 Michel Seuphor, *Apstraktna umjetnost*, Mladost, Zagreb 1959. (Francuski izvornik tiskan je prvi put, u izdanju Galerie Maeght, u Parizu 1949 i doživio više izdanja i cijeli niz prijevoda.)
- 2 Usp. Želimir Košćević, *Julije Knifer. Meandar iz Tübingena 1973-1988*, GGZ, Zagreb 1989, str. 17.
- 3 Studentski list, Zagreb 7. XI. 1961.
- 4 *Tegobe meandra*, Telegram, br. 301, Zagreb 4. II. 1966.
- 5 *Apstrahiranje predmetnosti i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu 1951-1968*, Život umjetnosti, br. 7-8, Zagreb 1968 (pretiskano u *Granica i obostrano*, Art studio Azinović, Zagreb 1996) i dr.
- 6 Josip Vaništa, *Novi zapisi*, Kratis, Zagreb 2007, str. 69.
- 7 Isto, str. 74.
- 8 Isto, str. 298.
- 9 Isto.
- 10 Riječ je o povijesti moderne/suvremene umjetnosti od kubizma do danas.
- 11 Unatoč Kniferovoj skepsi oko *Meandara* kao *znakova*; o toj ćemo temi još raspravljati.
- 12 Život umjetnosti, br. 35, str. 28-34, Zagreb 1983.
- 13 Zvonko Maković, *Zapisi Julija Knifera*, Život umjetnosti, br. 35, str. 26-27, Zagreb 1983.
- 14 Isto.
- 15 Isto.
- 16 Svi citati, ako nije drukčije naznačeno, na nekoliko sljedećih stranica odnose se na integralni tekst *Zapisa*, v. bilj. 12.
- 17 Jean Paul Sartre, *Mučnina* (preveo Tin Ujević), Zora, Zagreb 1952, str. 146.
- 18 E. M. Sioran, *Kratak pregled raspadanja*, II. izdanje (prema prijevodu Milovana Danojlića), MS (Novi Sad 1979), str. 47, 55, 79, 159.
- 19 Josip Vaništa, *Knjiga zapisa*, Moderna galerija+Kratis, Zagreb 2001, str. 294.
- 20 Isto, str. 296.
- 21 Život umjetnosti, br. 35, cit. dj., str. 34.
- 22 *Julije Knifer. Razgovor/Interview*. Razgovarao Zvonko Maković, *Oris*, br. III-10-01, Zagreb 2001, str. 147.
- 23 Igor Stravinski i Robert Craft, *Memoari i razgovori*, sv. I (s engleskog prevela Vera Bayer), Zora, Zagreb 1972, str. 350.
- 24 Isto, str. 272.
- 25 V. Branka Stipančić, *Josip Vaništa. Vrijeme Gorgone i Postgorgone*, Kratis, Zagreb 2007, str. 22-23 i 20-21.
- 26 Isto, str. 151.
- 27 Isto, str. 21.
- 28 Josip Vaništa, *Knjiga zapisa*, cit. izd., str. 296.
- 29 Isto, str. 294.
- 30 Žarko Radaković, „*Još nisam iscrpeo svoje interese*“. *Razgovor s Julijem Kniferom; u prisutstvu Ingrid Dacić*, Tübingen, 20. 4. 1987, u: Želimir Košćević, v. bilj. 2.
- 31 Isto.
- 32 Julije Knifer, *Zapisi*, cit. izd., str. 33.
- 33 Igor Stravinski i Robert Craft, cit. dj., str. 269.



Meandar 14 / Meandro 14 / Meander 14
1963

Meandar 15 / Meandro 15 / Meander 15
1964



KNIFER

Igor Zidić

Il nome di Julije Knifer fu pronunciato per la prima volta al seminario di Radoslav Putar. Soltanto qualche mese prima, la casa editrice “Mladost” nella traduzione dal francese di Putar, aveva dato alle stampe il libro di Michel Seuphor *L'arte astratta*.! (Nella *Prefazione*, Seuphor esprimeva la propria gioia per il fatto che, da allora in avanti, anche gli *Jugoslavi* avrebbero potuto leggerlo *nella loro lingua*.)

Ho amato Putar a prescindere da Seuphor. Era un ottimo professore che credeva nel sapere, ma anche nel talento, nella tenacia e nella passione. Il modo che aveva di lavorare con gli studenti era agli antipodi rispetto al rapporto convenzionale del cattedratico con i suoi allievi. Amava lavorare in piccoli gruppi, combinando sempre la teoria alla prassi. La sua forma didattica preferita era chiacchierare con leggerezza. Ci dava libertà, stimolava al confronto giovanile, perdonava generosamente le nostre stupidità.

- Chi è, in verità, Knifer?

- Un atleta di gare di fondo. Lo segua.

Alcune settimane dopo, credo fosse novembre (i venditori di caldarroste attizzavano la brace in Cvijetni trg, la Piazza dei fiori di Zagabria), incontro Putar all'angolo di via Tesla, davanti alla vetrina della Sala di lettura del Centro culturale francese. Tre, quattro persone guardavano la vetrina nella quale erano esposti alcuni nuovi libri. Me li ricordo chiaramente: Matisse, Picasso, Poliakoff, de Staël.

- Collega – dice Putar – mi permetta di presentarle...

La persona che, in un primo momento, non avevo notato o che non avevo collegato a Putar, mi tese la mano con un certo imbarazzo:

- Knifer... Julije Knifer.

Scambiammo alcune frasi di convenienza, senza significato. A un tratto Putar, guardando nervosamente il suo orologio, si scusa (“Mi stanno aspettando!”) e imbecca la via Preradović, mentre noi – mal celando un certo disagio – finiamo in una vicina trattoria. Allora non sapevo ancora che nei successivi tre, tre anni e mezzo, dall'inizio del 1960 alla metà del 1964, ci saremmo spesso incontrati, avremmo goduto l'uno della compagnia dell'altro, discutendo, scambiandoci libri e notizie, passeggiando nel cuore della notte dalla Piazza Jelačić a Zatišje, da Zatišje al quartiere di Vrapče, parlando di Osijek, Spalato, Zagabria, di calcio, della provincia (che l'opprimeva tanto), di Sartre e di Parigi, di Schulz, Beckett, Butor. Naturalmente le nostre chiacchiere vertevano inevitabilmente anche attorno ad altri temi: Tiljak, in particolare Vaništa, e poi Putar. Non ricordo i discorsi sull'*Exat* o su Picelj (con Putar – sì), su Vasarely (con Vaništa – sì), sulla geometria e sui geometrismi. Forse li ho dimenticati, e se fosse anche così, ora mi sembra sintomatico. Abitavo, allora studente, in una camera in affitto al numero 36 della via Maksimirska. Venivano a trovarmi Dubravko Horvatić, collega di studi, il pittore Branko Marač, Zvonimir Mrkonjić ed anche Ivan Pederin, alcuni miei conoscenti spalatini, una moltitudine di studenti-scrittori d'allora, specialmente poeti, alcuni dei quali precocemente ammutoliti, altri dispersi tra i gorghi della grafomania, altri ancora fuggiti all'estero e poi ritornati, alcuni dei quali, come Dodo Horvatić, lasciarono un segno importante nella letteratura croata; venivano a trovarmi anche amici conosciuti sui campi da calcio e sulle piste d'atletica, di tanto in tanto anche qualche studente serio di Gamulin o Hergešić, due o tre volte anche Julije Knifer.

Ci s'incontrava molto spesso al centro, tra Piazza Jelačić, Cvijetni trg e le vie Bogović, Tesla e Ilica, in un fecondo dolce far niente da un tavolo all'altro dei bar e, ancor più volentieri, delle trattorie. Ricordo come raramente mangiasse qualcosa, al più beveva. A quel tempo era molto debole, sembrava poco resistente, ed ero sinceramente preoccupato per la sua salute. Nelle nostre sempre più frequenti e lunghe chiacchierate, spesso mi sorprendevo con la sua profonda conoscenza della letteratura e della filosofia; era un lettore preconetto: divorava libri con passione, ma non ho mai notato in lui – cosa usuale, invece, nei professionisti – una certa propensione anche verso i diversi, un certo amore per il diverso; si dava con passione a quelli che gli erano affini, sentiva il loro magnetismo e riusciva a riconoscerli, combinando varie informazioni, suggestioni di amici, la propria intuizione, dando credito, quali speciali indicatori, anche alle saltuarie sortite di odio ufficiale verso i “modernisti”, i “decadenti”, i “nichilisti”.

Chiesi una sera a Knifer, un giorno imprecisato alla vigilia dell'estate del 1960, se fosse consapevole del fatto che titoli tipo *Composizione*, con i quali aveva denominato le proprie opere e che, sino al momento dell'emersione di una nuova figura sulla superficie, avevano discretamente assolto al loro compito, allora non funzionavano più. Mi guardò sorpreso:

- Come sarebbe a dire “non funzionano più”?

- *Composizione* è un pretesto troppo generico, troppo impreciso per ciò che sta per nascere. La *figura*, che in Lei sempre più spesso prende forma, non è *Composizione* ma *Meandro*. È da sempre che si chiama così. Se La disturba la storicità di questa figura – che La consoli la sua vitalità. Essa, semplicemente, non è passato, pur provenendo dal passato. È una figura inutilizzabile a fini pratici e, cosa che potrebbe essere importante, nella sua struttura è soltanto un segno figurativo. Naturalmente vari osservatori le affibbieranno diversi significati che Lei, ora, neanche può immaginare, ma è ciò che accade sempre quando il senso, la funzione e il contenuto di un oggetto sono valutati da vari punti di vista, talvolta anche sotto suggestione altrui.

- Forse ha ragione, disse Knifer titubante. Forse ha davvero ragione. L'interpretazione non m'interessa. Semplicemente *Meandro* suona meglio di *Com-po-si-zio-ne*. Se la figura è ridotta, perché non dovrebbe esserlo il suo titolo?

- Inoltre, aggiungi, *Meandro* esprime meglio la rettangolarità del Suo disegno. Anche *Meandro*, poi, posso leggerlo suddiviso in sillabe: *me-an-dro*. Sente come quel *dro* finale è duro e chiuso? Parliamo di parole dai bordi duri e netti. Quando pronunciamo la parola *com-po-si-zio-ne* notiamo che quattro su cinque sillabe finiscono con una vocale – quindi: in maniera aperta, cioè senza bordi taglienti, netti, definiti, che non trasmettono bene – mediante associazione sonora – il contenuto figurativo. E ancora: Murtić o Gattin, entrambi a buon diritto, avrebbero potuto battezzare le proprie tele *Composizione*, non certo *Meandro*. *Composizione* può racchiudere tanti significati, *Meandro* è qualcosa di definito. E la possibile eccezione circa l'insopportabile storicità del *meandro* rispetto alla *composizione*, anch'essa è insostenibile. Se il *meandro* è greco – la *composizione* è latina, ed anche quest'argomento non potrebbe essere impiegato a difesa del peggiore.

- Amen, disse Julije.

Il nuovo titolo ricevette presto legittimità tanto nella nostra scena, quanto in quella internazionale. Lo stesso Julije, colloquiando con Žarko Radaković² disse, sottolineandolo anche in altre occasioni, che ero stato io a battezzare nel 1961 i *Meandri*, aggiungendo poi un appunto a me appena comprensibile; ossia, che lo avrei fatto “non alludendo a nulla di negativo”. Perché e chi avrebbe potuto trovare in quell'appellativo qualcosa di negativo – non mi era e non mi sarebbe stato chiaro, soprattutto considerata la mia buona disposizione verso lui e verso la sua pittura. Credevo allora, e continuo a pensarla così oggi, che il suo segno distintivo – il segno del meandro – potesse diventare il logotipo ideale dell'intero postmodernismo. Non so, e non riesco a capire, e forse non è neanche importante, da chi o da che cosa Julije si difendesse.

Qualche tempo dopo, probabilmente nei primi giorni dell'autunno del 1961, Julije, dopo una mia visita al suo appartamento nel quartiere di Črnomerec, mi diede un regalo piccolo e bianco: un meandro bianco su sfondo nero che, da allora, m'ha sempre accompagnato lungo i miei tanti anni e i miei numerosi traslochi.

Nel mese di novembre pubblicai la nota *Rigo sulla Gorgona*³, nella quale sono annotati i tentativi editoriali e espositivo - galleristici di Josip Vaništa, Julije Knifer ed altri, e è evidenziata la marginalista Galleria Schira la quale, con alcune presentazioni di pittori, scultori e architetti croati e europei – grazie a *Gorgona* trovò posto nella *Mappa dei vivi*, accanto a tanti morti e moribondi delle nostre istituzioni ufficiali. Nel n. 3 della rivista *Razlog*, ancora nel novembre del 1961, diedi alle stampe il saggio *I meandri di Julije Knifer* che, per quanto ne sappia – ed indipendentemente dalle tesi in esso esposte – è in assoluto il primo testo di un certo peso su Knifer. Più tardi l'ho ristampato nel libro *Saggi, Razlog*, Zagreb 1963, ammonendo, in relazione alla breve invasione del colore nel mondo di Knifer, sulle “sofferenze del meandro”⁴, che avrebbero potuto derivarne. Nel frattempo ho cercato di contestualizzarlo nel corpo dell'arte astratta croata, e l'ho menzionato anche in alcune altre mie riflessioni.⁵

La mia camera da studente d'allora in via Maksimirska la condividevo con Ivo Lentić, un amico la cui gentilezza era molto apprezzata da Julije. Alla sua generosità d'allora – parimenti figlia del suo buon cuore e della frustrazione per l'incomprensione che accompagnava il suo lavoro – e alla necessità di contraccambiare anche il più piccolo segno di accondiscendenza o di stima, si deve il fatto che ben presto anche Ivo si sia potuto iscrivere in quell'albo - immaginario, per la verità – dei primi proprietari dei *Meandri* del 1961.

Presto mi trasferii nel mio secondo appartamento studentesco, nel pianterreno di una casa ancora in costruzione a Zatišje (sul pendio di un colle, alle spalle della caserma di Črnomerec), dove Knifer fu spesso ospite mio e del mio collega Josip Zanetti il quale, tra i primi a Zagabria, seppe riconoscere l'autenticità di Julije. La sensibilità di Zanetti per i valori delle belle arti, in particolare dei caratteri minimalisti, era straordinaria, e possedeva anche – come pochi – il senso della giustizia sociale e della responsabilità, che lo spingeva a credere romanticamente che il loro talento avrebbe

dovuto liberarli dalle pene esistenziali. Considerava Knifer l'illustrazione paradigmatica del disadattamento sociale.

Nell'appartamento di Zatišje, all'incirca a metà strada tra Piazza Jelačić e il quartiere di Vrapče, ospitavo spesso e volentieri alcuni miei amici; oltre a Julije Knifer, anche Ljubo Ivančić, Miroslav Šutej, Zvonimir Mrkonjić, Veselko Tenžera e altri.

Ma il tempo è tiranno. E anche i viaggi, le partenze e le assenze. Il biennio 1964/1965 mi vide impegnato nella leva militare. Zanetti, esonerato – in possesso, se non erro, anche della cittadinanza italiana – iniziò quel suo vitale girovagare e lottare tra Italia e Francia e, in un certo qual modo, svanì dall'orizzonte zagabrese, mentre Ivo Lentić, impegnato a sopravvivere, si mosse tra il paese di Petrovo selo nella regione della Lika (dove fu maestro elementare!) e Varaždin (dove fu impiegato museale). Julije trovò moglie, e la sua vita da scapolo, intrisa di dissolutezza bohémien e di nichilismo autodistruttivo, venne pian piano offuscata dalle nebbie dell'oblio. Lo capii anche visitando la mostra di meandri anche colorati esposta nel 1966 nella Galleria civica d'arte contemporanea in Piazza Sv. Katarina, della quale nulla avevo visto – prima della mostra stessa – nell'atelier di Knifer. Non gli annunciavo la mia visita, né lui mi chiamò. Anch'io, all'epoca, avevo i miei grattacapi: lottavo anch'io per guadagnarmi il companatico. Avevo terminato gli studi universitari, avevo assolto gli obblighi della leva militare e mi guadagnavo miseri onorari al *Telegram*. Non so se Julije rimproverasse qualcosa al mio testo sulle "sofferenze del meandro", perché non siamo riusciti a discuterne, ma credo che l'abbia presa come una riflessione sincera e amichevole. Dopo di ciò non abbiamo mai più avuto modo di parlare, neanche degli ultimi meandri, quelli che hanno immerso nel mondo della pittura qualcosa di nuovo, sino ad allora sconosciuto. Non ho assistito al miracolo di *Tübingen/Tubinga* (1975), né ho avuto la fortuna di vederlo creare quegli affascinanti disegni con la matita dal tratto morbido di grafite, così stratificati che m'inducono a pensare all'arte di un alchemico, ma anche alla necessità della rettifica della celebre massima di Mies van der Rohe la quale, nelle circostanze create dalla mano di Knifer, dovrebbe recitare: *Il più è più, e non Il meno è più*. Il principio ispiratore di Knifer, se si può dire, era la *riduzione*. Tuttavia, disegnando a matita i *Meandri*, s'è lasciato prendere dal trasporto, dalla passione dell'autore: posando a strati, uno dopo l'altro, il tratto di grafite della matita, è riuscito con un lavoro paziente – con una lunga sovrascrittura – a dare al disegno un corpo, a *materializzare* a suo modo *la piatezza*. E, nel modo più misterioso possibile, al contrario di Van Gogh e del suo verde cromossido, tanto più il nero del grafite svedese si stratificava sulla carta, quanto più la nerezza del nero diminuiva, e sulla superficie multi stratificata risplendeva in maniera sempre più suggestiva e netta l'argento. A questo ripetersi del tratto sulla medesima superficie alludevo quando ho proposto la rettifica della splendida massima di Mies van der Rohe. Knifer per tutta la sua vita ha ridotto tutto ciò che ha potuto, per scoprire, alla fine, come anche mediante il procedimento contrario sia possibile perseguire non soltanto la prodigalità, ma anche la pienezza della realtà della forma ridotta. Dal punto di vista della forma, infatti, erano *Meandri* di grafite dotati di altissima suggestione, ma il tratto di matita, quello strato morbido di grafite col quale il pittore li ha realizzati, non era né minimalista, né riduzionista.

Il tribolato periodo delle persecuzioni e delle proibizioni per la Società letteraria croata (*Matica hrvatska*) e per i periodici *Hrvatski tjednik* e *Kolo*, con arresti di colleghi, amici e collaboratori, interrogatori nelle caserme delle vie Petrinska e Đorđićeva, delle testimonianze giudiziarie e dei licenziamenti in tronco, iniziò alla fine del 1971 e proseguì, attraversando l'intero 1972, sino a parte del 1973. La vita si manifestava sotto una luce diversa. Che lo volessi o no – il mio essere andava politicizzandosi; non potevo più vivere in un mondo e in uno spazio astratti: non lo trovavo, né lo riconoscevo più. Un segmento della mia vita si svolgeva in una sorta d'illegalità; la cerchia dei miei amici s'era ristretta, ed io, al cospetto di tanti, mi facevo da parte, per non esporre me stesso e loro a cattive tentazioni. Continuavo a occuparmi della mia professione, cercando rifugio nel periodo di mezzo tra due guerre. Mi seppellii negli archivi, nelle biblioteche, nella letteratura, nella storia dell'arte moderna. Questo stato di cose, naturalmente, non poteva durare in eterno, ma il contatto con Knifer, un tempo così diretto e immediato, non si ripeté più con la confidenza di un tempo. Ci salutavamo, nei rari incontri per le vie di Zagabria o a Venezia, come vecchi conoscenti. Cordialmente e distrattamente.

Richiamare alla memoria il momento del mio primo incontro con Knifer e il tempo trascorso assieme nei primi anni Sessanta, significa richiamare agli occhi anche l'ultima immagine di lui che alberga nella mia memoria. Sul finire degli anni Ottanta, lungo l'ovale del parco Zrinjevac, di fronte al palazzo dell'Accademia, vedo due uomini. Curvi all'indietro, diretti verso direzioni opposte, ciascuno impegnato a trascinare il proprio cane verso la propria direzione di marcia. Costoro all'inizio sembrano avere la meglio sui cani, ma la tenacia degli animali è più forte. La giornata è ventosa, i cani hanno un piglio "sportivo", battagliero. I due signori – Putar e Knifer – a distanza di circa tre, quattro metri l'uno dall'altro, cercano di parlarsi, ma il frastuono delle macchine che passano e le raffiche del vento trascinano lontano le loro parole. Non si sentono, non si capiscono, neanche sforzandosi: vedo uno portarsi la mano alla bocca, e l'altro dietro l'orecchio. Cercano di dare una direzione alle parole che pronunciano; cercano di acchiappare quelle che gli sono rivolte. Qua e là uno dei due cani dà uno strattone, minando il debole equilibrio dell'insieme. Putar e Knifer mantengono l'equilibrio stando sui tacchi, ma i cani li tirano impietosi: seguono,

probabilmente, il richiamo dei loro stomaci. Putar è tirato verso via Preradović, Knifer verso via Amruš. L'un l'altro fanno cenni con le mani, pronunciano parole mute, gesticolano; a un tratto, quella V verticale creata dai loro corpi tesi si trasforma in due lettere I, ciascuna delle quali prende la via della propria casa.

Rapito, guardo questa scena tratta dai miei ricordi e mi chiedo se l'ho vista veramente o se, all'improvviso davanti ai miei occhi non si sia materializzata una scenetta di Jacques Tati.

- *Adieu, Monsieur Putar! Adieu, Monsieur Knifer... Pour toujours...*

(Ana Knifer mi rivela: "Sa che quell'incontro fu addirittura ripreso? Esiste una fotografia." – Mi sembra di ricordare, ma chissà se era proprio quell'incontro? – non mi sembra di aver visto nessuno con la macchina fotografica, allora – oppure capitava che s'incontrassero spesso lì, davanti all'Accademia, a cui Knifer indirizzò anche la sua celebre *Domanda di accettazione alla comunità dei soci* – davvero non lo so.)

Gli anni della guerra resero ancora più profonda la crepa: Julije vive in Francia per la maggior parte del tempo, dove infine troverà la possibilità meritata di lavorare indisturbatamente. La vita non fu generosa neanche nei confronti della sua giovinezza: all'alba della Seconda guerra mondiale aveva 17 anni, poi iniziarono gli anni del periodo postbellico e i lunghi periodi di stenti ed, infine, la malattia: "Malato com'era, occupava un letto delle baracche fatiscenti di Dežman a Brestovec."⁶

Quando credì i primi *Meandri* fu accolto dal silenzio, dall'indifferenza. Difficilmente interessavano qualcuno. E questo stato di fatto durò a lungo. Pian piano strinse nuove amicizie, pur non riuscendo a garantirsi la sopravvivenza. E che poteva fare, se non partire per salvare la vita sua e della sua famiglia, e anche la vita dei suoi *Meandri*?

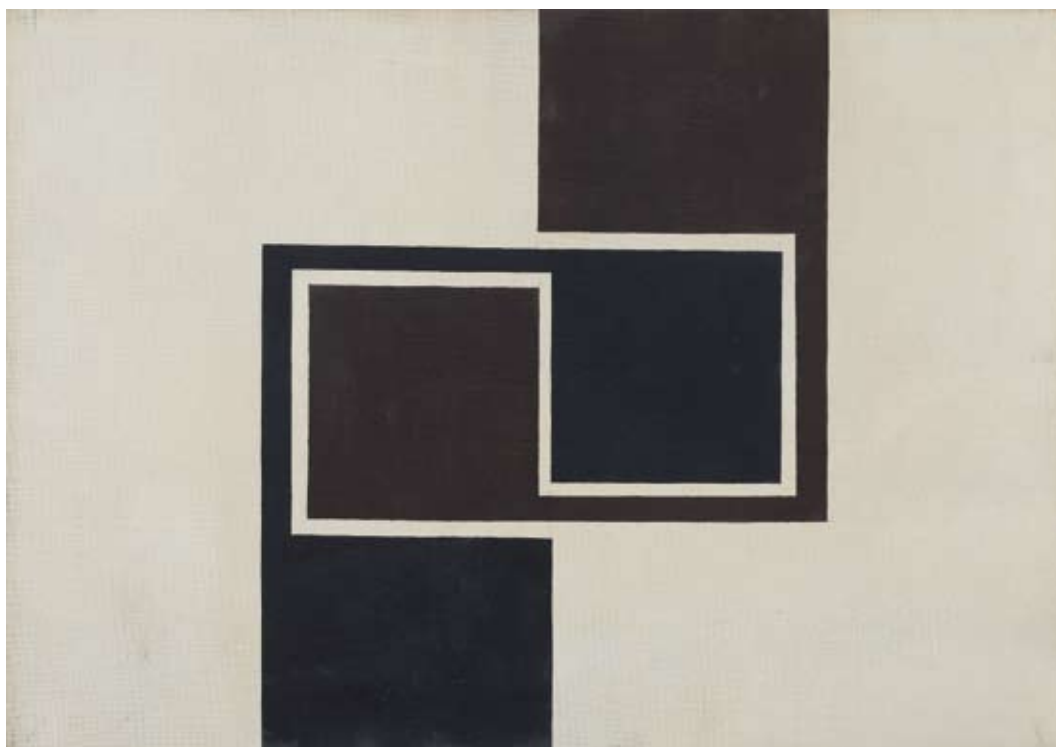
"Se fossimo restati qui, saremmo morti di fame, mi ha confessato Nada Knifer un mese fa a Zagabria."⁷

Knifer è morto a Parigi nel 2004 all'età di ottant'anni, dopo avervi trascorso gli ultimi decenni della sua vita, oltre a numerosi intermezzi, brevi o più lunghi, trascorsi olttralpe. Se mi fossi chiesto, negli anni Sessanta, quanti anni avrebbe vissuto Julije – difficilmente avrei potuto supporre che avrebbe superato la sessantina. Malato, esausto dagli stenti e autodistruttivo, sempre in bilico tra la miseria e l'insuccesso, pareva consumato a tal punto che non gli si poteva prospettare un futuro migliore. Tuttavia, col miglioramento delle sue condizioni di vita – gran parte del merito va a sua moglie – e col graduale successo della sua opera (in Germania, in Svizzera e in Francia), la sua guarigione psicofisica mosse così una valanga di meandri, alcuni dei quali estremamente complessi: di grandi dimensioni, alcuni addirittura enormi, che richiedevano anche vigore fisico, quella forza che venti o trent'anni prima non era neanche percettibile. Dal momento in cui a Tubinga, con i suoi collaboratori, realizzò il suo celebre *Meandro* (nel cosiddetto *Arbeitsprozess*), avvertiamo che la sua opera cresce. Come evidenziare questa crescita, come descriverla quando sappiamo che anche il primo meandro era già caratterizzato dalla definizione finale della figura e del ritmo meandrici? Poteva sembrare che quell'opera fosse destinata alla ripetizione, ossia, nel migliore dei casi, a una appena percettibile variazione dell'originale. Eppure, il suo anelito generale poteva leggersi, non proprio facilmente, attraverso la sua tensione a raggiungere il massimo grado di "esaltazione della monotonia"; la monotonia del ritmo represso, non la monotonia del silenzio. Anche se questi due stati sembrano molto prossimi l'uno all'altro, la mano del vero maestro ha saputo tracciare la linea di demarcazione.

Incontrerò Knifer più tardi, una o due volte a Venezia. La sua nuova, migliore, vita era altrove e non aveva bisogno di rinnovare certe relazioni con il suo passato oscuro. Il fatto che mi avvertisse, forse, come un punto benevolo in un mondo lontano e ostile non lo fece in alcun modo tentennare: amava troppo la sua indipendenza acquisita, nel senso soprattutto della faticosamente conquistata possibilità di lavorare liberamente, senza quella perenne mancanza di materiali e senza quell'ambiente sordo circostante.

Prima di trasferirsi in Francia – scrive Vaništa – "Knifer nel 1991 per strada mi disse: Non mi sbagliavo, la vita è diventata essa stessa impossibilità."⁸ Poi, con rassegnazione, aggiunse: "Knifer è (...) partito. Non si fece più vivo né dalla Francia meridionale, né dalla Germania."⁹

Gli artisti non raramente sono interpreti della loro arte; ancor più autentici interpreti delle loro intenzioni. Con ciò non faccio altro che ripetere un'antica verità, e cioè che nessuno sa meglio dell'autore il significato di ciò che voleva (desiderava), se voleva (desiderava) qualcosa: così lascio al soggetto di descrivere ciò che è del soggetto/soggettivo. A questo livello personale, l'osservatore e il critico non sono concorrenti al pittore, perché non sono partecipi del suo privato, ma neanche partecipi della riservatezza dei suoi pensieri. Soltanto quando questo soggettivo in qualche modo si oggettivizza, ossia è annotato sulla tela o sulla carta (ora mi riferisco a Knifer), all'interprete diventa possibile valutarli analiticamente, definirli stilisticamente o in un altro modo, contestualizzarli storicamente, ecc. Il fatto che, dal momento della concretizzazione, l'interprete *possa*, non significa, certamente, che il pittore da solo *non possa* più. Ciò ci porta a concludere che soltanto l'oggettivizzazione o la concretizzazione di un certo impulso iniziale, in linea di principio incerto, emozionale o mentale, aumenta (anche) lo spazio delle dicotomie interpretative. Da questo momento in poi l'opera si apre, attraversando la sfera del privato per passare allo spazio del



Meandar / Meandro / Meander
1965

pubblico. Così come di questo *pubblico* il pittore può esprimere una sua valutazione, così su di essa possono esservi (e spesso ve ne sono) tanti altri, differenti pareri, che si esprimono con libere valutazioni analitiche della volontà creativa, della funzionalità della cifra stilistica, delle intenzioni e di quant'altro, tenendo presente sia quel che è stato creato, sia quel che non è stato creato; ciò che è stato evitato, perso o sacrificato per conseguire qualcos'altro (a cui il pittore anela maggiormente); tenendo conto, anche, del tempo storico e della posizione del quadro (dell'opera) in esso; del luogo e dell'ambiente di emanazione di esplicite e meno esplicite idee dominanti dell'opera nel mondo delle idee pittorico - figurative. Certamente in due o tre cerchi (livelli) concentrici: nell'ambito della propria via evolutiva, in rapporto alla produzione (sfera) culturale locale, regionale o nazionale e, particolarmente autorevole, nel contesto della scena artistica europea (mondiale): di prospettive storiche ossia di progresso; di referenze verso quanto già realizzato e di relazioni verso coloro o ciò che sta realizzandosi. Vediamo che i dilemmi entreranno in scena soltanto nello spazio che separa la sfera dell'*opera* dalla sfera dell'*operare*; non solo secondo la stima valutativa del grado di realizzabilità dei contenuti trasparenti, non solo secondo la valutazione dell'adeguatezza, cioè dell'idoneità dei mezzi impiegati nel conseguimento degli obiettivi prefissati, ma anche nella sfera della *storicità* e dell'*astoricità* degli stessi; nell'intenzione della continuità o della discontinuità e, infine, nella realizzazione e nel consolidamento istintivo o culturalmente derivato, intuitivo o programmato e, per concludere, nella promozione internazionale di un marchio d'identità determinato. Quest'ultimo – nel mondo odierno della concorrenza globale e quindi degli svariati test identificativi svolti per comprendere, oltre il comune e il generico, anche il personale essenziale e, forse, l'originale, per definire la cifra o lo specifico codice (nel senso produttivo), per dar vita a un *brand* (nel senso classificatorio) – è di grande importanza per la ricerca storica¹⁰, per la ricerca semantica o – dato che si tratta pur sempre di pittura e non di linguaggio nel senso stretto e di testi scritti – parasemantica dei segni figurativi proposti¹¹, delle loro strutture e dei contenuti, e, certamente, per una valutazione pragmatica.

Il senso di questa digressione funzionale non consiste nel constatare anche qualche – possibile – nostro dissenso con le interpretazioni di Knifer alle proprie opere, ma di ambientarlo storicamente e di contestualizzarlo contenutisticamente affinché, a suo vantaggio, possa svolgersi una lettura diacronica e sincronica dei suoi *Meandri*. Vorremo tentare, se fosse possibile, la loro concatenazione diacronica e sincronica al fine di determinare il suo luogo nel tempo storico e nello spazio reale. Il *tempo* è, tendenziosamente, definito come era eurocentrica moderna dal cubismo attraverso Maljevič e l'avanguardia russa (qui: El Lisicki, Tatlin), sino ai pensatori dello strutturalismo (del

post-strutturalismo, della semiotica) e dei loro “traduttori” del discorso letterario - analitico (primario) – dell’analisi del testo nelle discipline applicate di lettori condizionatamente strutturalisti di quadri, partiture, architetture, design, fotografie – mentre lo spazio reale, come secondo determinante, sottintende una definizione mentale e non storica: vi si annotano tutti i suoi movimenti e vi si registrano tutti i suoi soggiorni “da qualche parte”, ma col presupposto che essi – di per sé – non siano importanti, e che sia invece importante l’ampliamento dell’esperienza, gli stimoli di vario genere, polivalenti e multidisciplinari, le informazioni recentemente raccolte e, certamente, anche la recezione (i motivi, il genere, la funzione, le conseguenze).

Con ciò è bene fin d’ora mettersi l’anima in pace, perché in questo tentativo non godremo dell’aiuto di Knifer. Non per suo ostruzionismo; finché resta sordo – ripetendo determinate formule rituali e preconcepite – o tutte le questioni di genere diacronico - sincronico, egli non fa altro che difendere, in parte forse anche inconsapevolmente, la tesi evidentemente per lui più conveniente: artista = opera. Per quanto sia conveniente – è difficile non avvertire la sua motivazione psicologista e, nel contempo, la sua insufficienza analitico – critica. In un certo senso si potrebbe concludere che con la scelta di una versione radicalmente olistica della propria auto definizione (io=io, ossia; io=mio), egli abbia soltanto temporaneamente allontanato la discussione che, prima o poi, qualcuno degli interpreti della sua opera dovrà porre verso i criteri contenutistici ma anche, il che è particolarmente importante, verso i criteri differenti (molteplici).

A cosa alludevo quando ho parlato delle sue tenaci ripetizioni di “formule rituali”, i cui contenuti non posso separarli dallo stesso rituale della ripetizione?

Prestiamo attenzione al testo autoreferenziale più autorevole di Knifer: ossia ai suoi *Scritti (Zapisi)*.¹² Una lettura attenta e paziente di questo testo non ce lo mostrerà – a meno che non ci limitiamo a una scorsa superficiale del testo – come una materia univoca, direttiva, unidirezionale: per noi è, invece, un labirinto ripetitivo e riflettente ben concepito e narrativamente molto ben congegnato, nel quale si riflette ripetutamente l’immagine del pittore, ma dal quale difficilmente riusciamo a trovare l’uscita. La natura inquieta dei testi di Knifer è stata colta, fin dal 1983, da Zvonko Maković, mentre scriveva una sorta di *avant-propos* a detti *Scritti*.¹³ Ciò che ci manca oggi, dopo la lunga esperienza di lettura d’interpretazioni sistematicamente analitiche, è una certa sistematizzazione dei livelli di scrittura, o meglio dei livelli del significato del testo scritto in questa prosa controllata, confessionale e pragmatica. Questo testo ci è dato, dice Maković, come “una deposizione semplice e diretta”¹⁴, poi come confutazione (chiusura) di una simile prospettiva semplice e diretta ed, infine, questi *Scritti* “potremmo anche considerarli come un testo poetico” – “nel contesto della letteratura dell’assurdo”.¹⁵ Sebbene siano tutte affermazioni plausibili, si avverte come talune difficoltà critiche emergano dalle insufficienti determinazioni dei livelli narrativi e dagli specifici procedimenti letterari (qual è, ad esempio, la *ripetizione/ répétition*), che non sono solo tipici di alcune ma di tutte le tecniche narrative (e non posso arbitrare tra i livelli narrativi) e dall’arduo e ingrato compito dell’evidenziare le analogie tra testo e pittura, tra strutture linguistiche e figurative, cosa che – nel caso di specie degli *Scritti* di Knifer – è assunto come *fait accompli* o *fatto compiuto*.

Tuttavia, gli studi di semiotica succedutisi negli ultimi cinquant’anni hanno mostrato che, nonostante le tante peculiarità che accomunano la pittura e il testo, esistono tra di essi anche differenze insormontabili, e il fatto che sia colloquialmente accolta l’esistenza del *linguaggio testuale* e del *linguaggio pittorico*, non significa che possiamo, con una semplificazione, rappresentarli come *linguaggio* e *linguaggio* e “analogizzarli” con la formula *linguaggio=linguaggio*. Tanti semiotici, infatti, secondo i rigidi criteri della loro scienza, mettono in dubbio la stessa legittima natura di linguaggio della pittura, analoga alla nozione di linguaggio parlato o scritto e, in altre parole, se la pittura possa essere considerata analoga al testo. Non si tratta, direi, di una superiore qualità dell’una e di un’inferiore qualità dell’altro, ma di differenti valori e di differenti possibilità di articolazione di questi o di quei contenuti. La pittura e il testo non hanno neanche la medesima efficacia: impresso sul “mandato di cattura”, il dipinto è un agente persecutorio e informativo più importante di quanto lo sia e lo possa mai essere un breve testo didascalico. Di contro, i contenuti cognitivi trovano più facilmente e naturalmente dimora nel linguaggio (nel testo) che nella pittura, ecc. In ogni caso, ci sembra giusto nutrire un po’ di scetticismo circa l’efficace travaso dal *testuale* al *pittorico*. Non c’è dubbio che Knifer scrittore sia stato motivato da una simile aspirazione. Tuttavia, che cosa dovrei pensare di un linguaggio il cui scopo sia quello di fare da simulacro di ciò che nel quadro esiste già? Linguaggio come imitazione? Per non valutare inferiore tale posizione, ritorno all’inizio. Dunque: quali livelli narrativi distinguiamo negli *Scritti* di Knifer?¹⁶

- Il primo livello narrativo evidenziato è quello *direttivo*. Knifer non discute né con se stesso, né con gli altri, ma esprime direttamente o condizionatamente ciò che si deve, l’obbligo, la necessità o, invece, ciò che non si può (il divieto): “Il testo *deve essere* netto e diretto”; “...il testo *deve avere* un contenuto”; “Il testo *deve essere* una sequela di fatti”; “Il contenuto *non deve essere* descrittivo”; “Il testo *dovrebbe avere* un suo determinato corso e ritmo”; “Ciò *dovrebbe essere* l’analisi dei fatti” (tutti i corsivi sono di I. Z.); notiamo che quel modo perentorio (gradazione: forte, fortissimo) contraddistingue l’incipit degli *Scritti* e che ci viene presentato come una sorta di scudo posto a propria

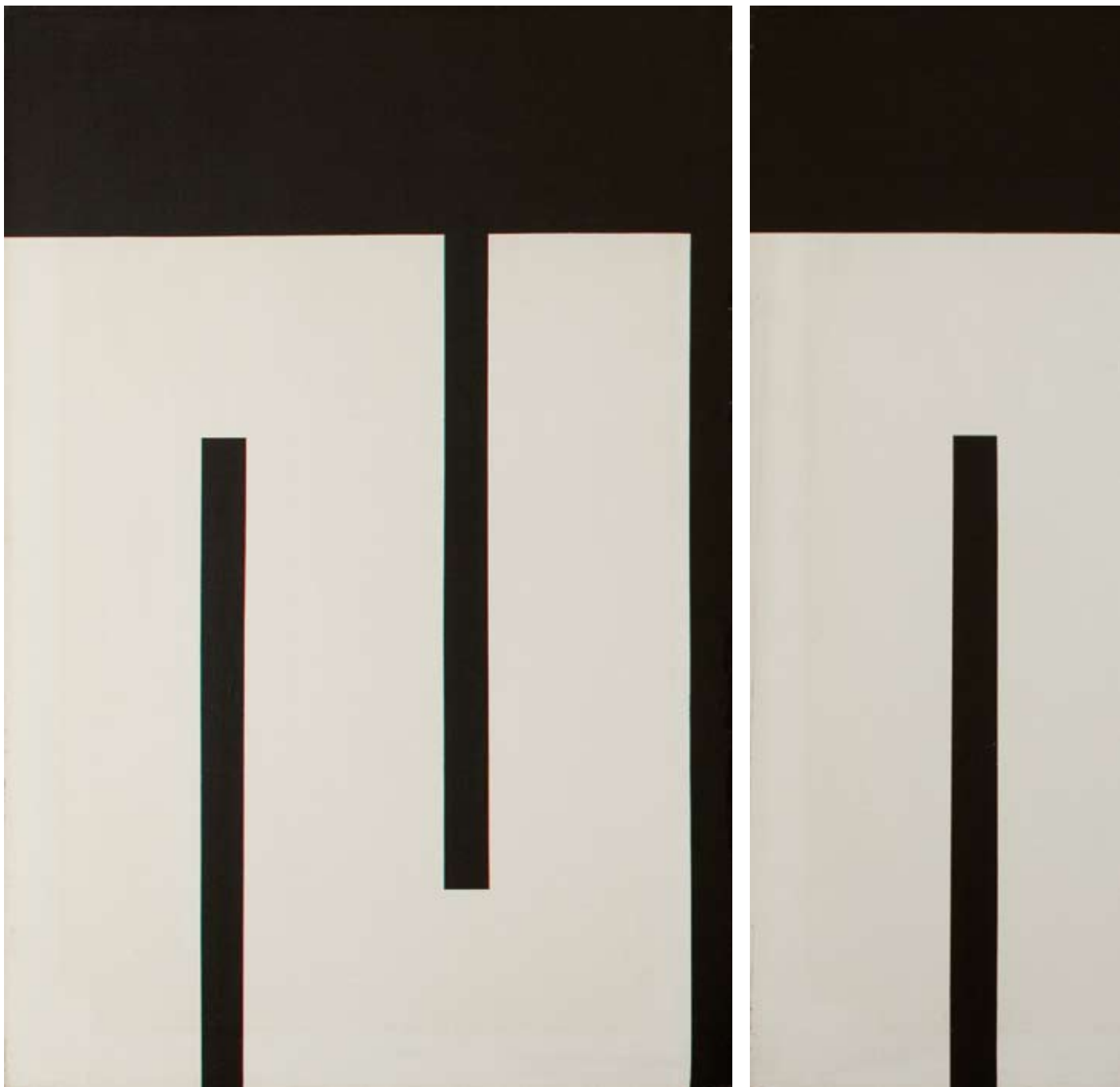
difesa. Avanzando verso la fine del testo, il modo di narrare diventa più soffice, e le affermazioni apodittiche sono sostituite frequentemente da frasi autobiografiche, di vita vissuta, caute ed anche scettiche.

(*Commento, dubbi*: il testo, in linea di principio, *non deve* assolutamente niente, e quindi non deve essere né netto, né diretto, e non deve neanche essere *analisi dei fatti*. Dal contesto, tuttavia, si deduce che Knifer non intende dare istruzioni generali, ma piuttosto intende parlare di sé e del suo. Mentre le categorie *nettezza* e *immediatezza* dell'espressione le accettiamo come storicamente confermate (v. suprematismo, neoplasticismo, ecc.), ci chiediamo con quale procedimento giungere alla "analisi dei fatti"? E innanzi tutto: che cosa sono i *fatti* per Knifer? Fatto è la *linea* – verticale o orizzontale – fatto è l'*angolo retto*, fatti sono il *bianco* e il *nero*, fatto è il *piano*, fatti sono il *ritmo* e la *monotonia*. In che modo, con i mezzi con i quali tutti questi fatti hanno preso corpo sulle tele dei dipinti o sulla carta dei disegni di Knifer, giungere all'*analisi* di questi stessi fatti? A differenza dell'inventario pittorico o dell'accumulo di elementi eterogenei, l'*analisi* è un processo cognitivo, intellettuale, e chi analizza qualcosa deve servirsi di un linguaggio che è diverso da quello con il quale i *fatti* oggetto dell'*analisi* sono posti in essere. Non ci si può servire del medesimo linguaggio per creare e analizzare, integrare e disintegrare; né della stessa metodologia. Se non fosse così, col medesimo linguaggio si potrebbe dar vita soltanto ad un quadro del quadro, e non si potrebbe rivolgere uno sguardo analitico all'opera, alla sua struttura, all'interdipendenza delle sue parti, alle specificità del linguaggio dell'autore.

Non è chiaro – e resta quindi tema aperto – in che modo Knifer definisca l'*analisi*, ed anche il *contenuto*. (Ci sono indizi, soprattutto di ciò che allontana qualsiasi possibilità di attribuire ai *Meandri* una funzione decorativa, simbolica, filosofica e semantica, secondo i quali nel suo discorso *contenuto* e *forma* sono molto prossimi, sebbene ci abbia, in un'altra occasione, convinti di tenerli ben distinti come due piani di una stessa opera.)

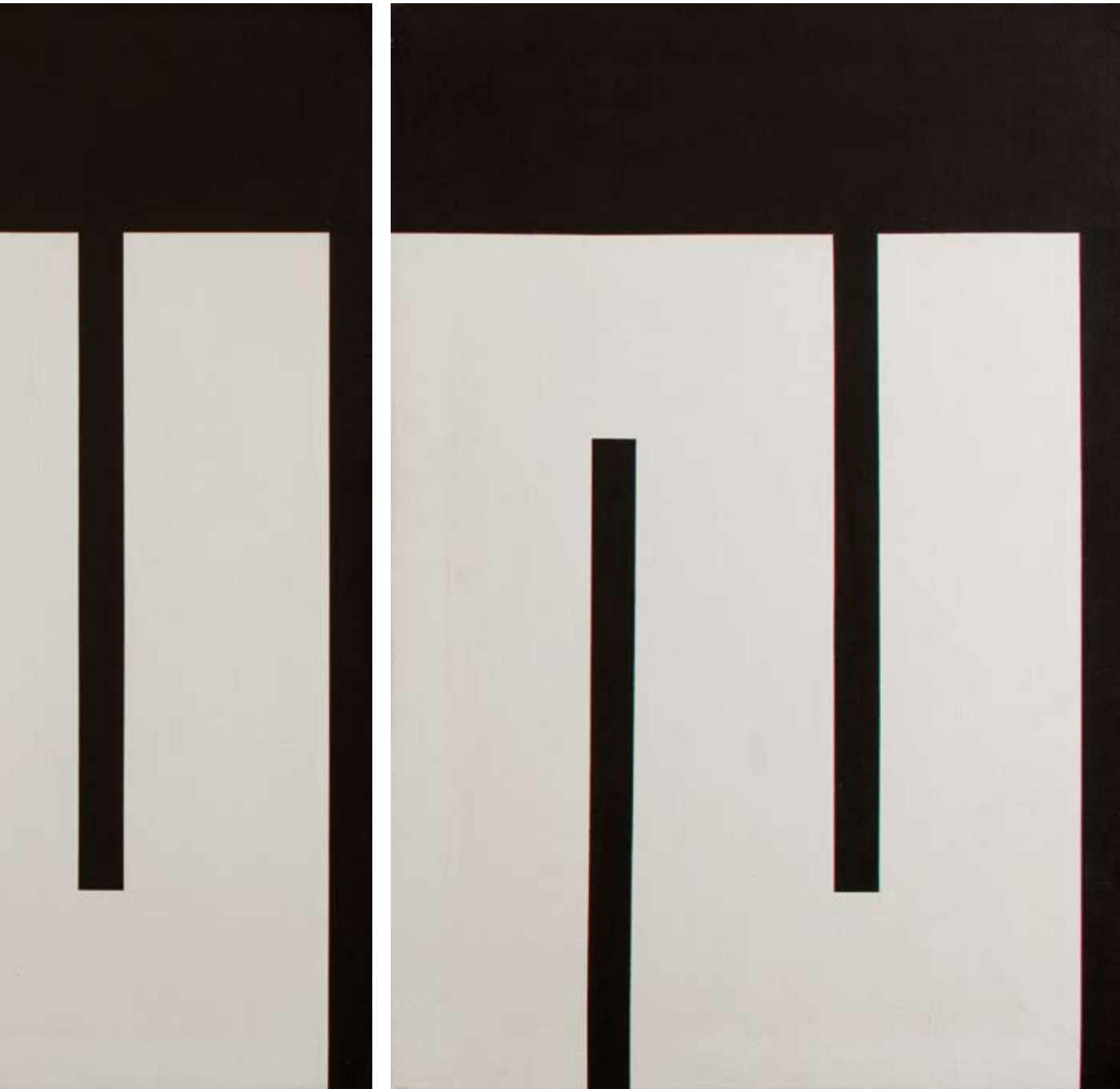
- L'altro livello narrativo evidente è quello di auto-osservazione, ossia *autoreferenziale*, nel quale Knifer esprime con discrezione e osserva con attenzione il proprio essere, ed è quindi cauto mentre pronuncia a parole il proprio autoritratto: "Vorrei iniziare dall'essenziale"; "Cercherò d'analizzare questa *escalation*..."; "Sarebbe ideale comporre un testo di sole definizioni..."; "Vorrei ottenere anche nel testo stesso un certo ritmo monotono"; "Non desidero descrivere né interpretare"; "Ho cercato di ridurre tutto ai minimi termini"; "In me non c'è né sviluppo, né progresso"; "Tutto ciò che ho voluto e conseguito è documentato sui piani..."; "Il mio obiettivo era quello di creare una certa forma di anti-quadro..."; "...ritengo che la monotonia sia la forma ritmica più semplice ed espressiva"; "Il processo del mio lavoro è proceduto senza oscillazioni..."; "Sono partito dai fatti più semplici"; "...io non ho cercato forme inventate..."; "Ciò che faccio, credo che rappresenti oggetti soggettivi..."; "La funzione del meandro nei miei lavori non è né decorativa, né filosofica"; "I miei quadri hanno soltanto una funzione visiva"; "Ciò che faccio negli ultimi tempi – non so come chiamarlo"; "Oggi l'anti-quadro (probabilmente) non è attuale e non so se le mie ultime composizioni debbano suggerire la formula dell'anti-quadro"; "La mia forma pittorica attuale non dovrebbe essere tradizionale..."; "Non ho mai cercato di analizzare il corso della mia coscienza..."; "Questi disegni li ho fatti così come di scrive"; "Disegnando rifacevo, aggiungevo e accorciavo"; "Non sento la necessità di un progresso qualitativo e quantitativo"; "Perché ho deciso di diventare pittore? Non so se la domanda sia azzeccata e se sia necessario porre simili domande"; "Volevo fare un lavoro svolgendo il quale fossi il meno possibile legato e dipendente dagli altri..."; "...non ritenevo di partecipare all'arte, e specialmente non ritenevo di creare arte"; "Il mio rapporto verso l'arte era il rapporto d'un uomo verso l'arte, e non dell'artista verso l'arte"; "...il mio progresso è simile a quello delle piante..."; "Non ho forzato alcunché, né la teoria, né la prassi"; "Non sono riuscito ad adattarmi né durante la guerra, né dopo la guerra"; "Alla fine resterà soltanto qualche quadro..."; "Non voglio cambiare il mondo, la cultura, la civiltà né, specialmente, il rapporto verso l'arte."

(*Commento, dubbi*: il nostro tentativo di stabilire un certo ordine diacronico e sincronico induce il pittore nello sforzo di convincerci che in esso non vi sia traccia "né di sviluppo, né di progresso". Quest'immagine di sé, in un certo senso ha natura teorica e chiude un sistema di tesi quali: l'inizio è anche la fine, la fine (forse) precede l'inizio, il lavoro è un processo scevro di oscillazioni, non c'è bisogno di alcun progresso, né di forzature a livello teorico o pratico, ecc. Esaminando la propria posizione di pittore (astratto, riduttivo, gorgonesco, marginalista) a Zagabria dagli anni Cinquanta agli anni Novanta del XX secolo, Knifer, per qualche motivo, trascura completamente o muta alcuni fatti reali. Ne è forse motivo il desiderio che la storia sia la più perfetta, la più netta e la meno stereotipata possibile? Sono serie elusioni della *realtà* – il suo contrario è la *finzione*, che il pittore evidentemente sostiene – l'affermare che l'inizio è la stessa cosa della fine, e soprattutto che nella sua opera non s'intravedono segni di progresso, ossia di mutamento, di evoluzione. Basti indicare alcuni chiarissimi passi evolutivi che vanno dai disegni accademici realisticamente ritrattistici, ai tentativi di paesaggio urbanizzato e quasi cubista, dalle prime applicazioni geometriche con l'illusione in parte conservata dello spazio alla geo-astrazione nella quale, accanto alla linea retta, ai quadrati e ai parallelogrammi, entrano in scena anche linee inclinate e curve e figure geometriche quali il triangolo, il cerchio, il rombo e il trapezio, e oltre alle figure nette e chiare, incontriamo anche figure combinate composte di più elementi. La via che ha portato ai



Meandar (triptych) / Meandro (trittico) / Meander (triptych)
oko / circa / around 1975

Meandri è una via di autoeducazione e di esercizio sistematico dell'animo rigoroso che si libera gradualmente di tutto il superfluo e che, così come dice, mette in atto la compenetrazione della forma e del contenuto. La via evolutiva della pittura di Knifer è indubbia, tanto che sarebbe impossibile provare che il processo della sua pittura si sia svolto "senza oscillazioni". L'occhio attento e perspicace sa che di oscillazioni ve ne sono state non solo nei periodi precedenti la sua arte, ma anche tra i suoi *Meandri* altamente evoluti e massimamente purificati, che in questo stadio portano anche altri nuovi appellativi. Modificazioni, dato che le figure sono già state esplorate e selezionate, che colpiscono soltanto ciò che era possibile colpire, ossia il *ritmo* del movimento meandrico. Le modificazioni, quindi, interessano il ritmo del loro fluire, e al posto dei "serpenti" continui e spezzati dei meandri, iniziano ad apparire le loro frazioni separate nella versione *staccata*, meandri della crescita e meandri della riduzione, ossia: meandri progressivi e meandri regressivi.



È controverso anche uno dei termini centrali dei suoi *Scritti*, ossia l'*anti-quadro*. È chiaro che, nel confermare il suo nichilismo teorico, doveva insediarsi un qualche Antimondo; qualcosa che negasse l'essenza e la presenza del Terreno e che, nella conseguenza produttiva del pittore nichilista, avrebbe potuto essere una qualche antiopera, l'antiquadro appunto, ed allora, certamente, anche quella di Knifer. Ma come "viaggia" dipingendo verso il suo nichilismo? Prima di tentare di rispondere a questa domanda, devo porre una questione prioritaria: che cosa nell'opera, trascurando per il momento le parole, dimostrava il carattere nichilistico di quest'avventura pittorica? Ne seguiamo facilmente le tracce nelle note autoreferenziali di Knifer, ma nella sua opera, neanche in una sola sua tappa, non ve n'è traccia.

Deprimente, davvero nichilistico, l'ambiente del deserto umano per Sartre: "*Di troppo*, il castagno, lì davanti

a me, un po' a sinistra. *.../ anch'io ero di troppo*⁴⁷ – o quello di Cioran: “Il nostro passato e il nostro essere non sono determinati dal miracolo, ma dal vuoto del mondo nel quale l'ardore è spento...”; “Niente in questo mondo è al suo posto, a cominciare dal mondo stesso”; “Voglio curarmi dalla mia nascita morendo fuori da tutti i continenti, in un deserto fluido, nel decadimento amorfo”; “Noi siamo enormi ruderi...”.¹⁸

Se questo era il nichilismo – Knifer, nell'essenza del suo essere, non lo era. È vero che ogni tempo dai suoi ottimisti e dai suoi pessimisti prende qualche frase per farne bandiere, per determinare le classi e per formare plotoni sotto i quali e nei quali si radunano modaioli della felicità e dell'infelicità, infelici che dalla morte della vita e dalla vita della morte fanno meeting preelettorali, roba di stagione. Knifer non era uno di questi. (La sua opera, a prescindere dai momenti di smarrimento, depressione e pessimismo dell'artista, risplende della logica del più puro – potremmo anche dire: costruttivismo assisiano, netto e gnomicamente nudo.)

Il terzo livello del testo è quello *ironico*. Può essere analizzato nel contesto degli altri due; diventa allora correttivo, mitigatore per un verso, e provocante per l'altro. Addolcisce, con l'umore, l'assurdo e una certa non-serietà, la perentorietà e l'imperatività del discorso del primo livello, perché si prende gioco di ogni affermazione: seria, sagace, consecutiva, così come ironizza sui tentativi – se lo erano – di fare un *brand* della personalità dell'autore e della specificità di meandri come li presenta – lo si voglia o no – il secondo livello del testo. “Devo subito iniziare letteralmente dalla fine” – dice Knifer. “...non deve essere a qualunque prezzo tutto completamente logico...” – poiché “...voglio soltanto annotare alcuni fatti.” – “Per questo motivo è per me importante continuare la logica di un corso (...) che rappresenta innanzi tutto la logica obiettiva”; “Tutto è andato attraverso una certa logica interna.” (Qui l'ironia collabora strettamente con la contraddizione.) “Non avevo un programma, ma sono arrivato consapevolmente ad alcune definizioni.” “Non c'era continuità temporale...”; “La continuità dura di quadro in quadro, o da quadro a quadro”; “La continuità esiste...”; “La continuità è importante...”; “Il mio lavoro è un corso senza continuità...”; “Non ho mai programmato a livello concettuale quel che ho fatto...”; “Col metodo della riduzione sono giunto a...” e, conclusivamente e paradossalmente, in modo tautologico sbuca davanti ai nostri occhi il mitico *Ouroboros* che è anche di Knifer: “Il mio processo lavorativo deriva dal processo.”

(*Commento, dubbi*: non viene spiegato perché bisognerebbe iniziare “letteralmente dalla fine”. La questione se sia possibile in una pittura strutturale iniziare dalla fine – l'autore la lascia aperta. Pare che non sia possibile, tranne che nei saggi retrospettivi. E poi: rende l'oggettività i fatti alogici? Che cosa è il programma? Se il programma di lavoro è la stessa cosa del costruito e/o del piano di lavoro, ci chiediamo ancora: può l'agire cosciente produrre qualcosa che è antiprogrammatico, può la *coscienza* contrapporsi al programma?)

Sarebbe difficile negare – considerata la dimensione ironica del testo – che qui Knifer si prende gioco dei miti della logica, di tutto ciò che è logico, coerente, oggettivo, evolutivo. Poiché il suo discorso pittorico non mostra alcuna dimensione umoristica, né alcuna tendenza alla facezia, è lecito stupirsi di fronte all'argutezza testuale dell'autore, all'ambiguità delle sue frasi piene di una carica mordace e ironica – sarcastica; tanto morale, quanto sociale. Esempio è, in questo senso, la sua canzonatoria *Domanda all'Accademia jugoslava delle scienze e delle arti* (JAZU), nella quale mescola i livelli e i modi di narrare, come anche i temi di discussione che inserisce nella sua “domanda”; e combina lucidità, (pseudo)infantilità, criticismo sociale, mistificazione e chiaroveggenza kafkiana e paranoica. “Progresso è andare anche progressivamente all'indietro” – scrive Knifer come se, celiando, continuasse la discussione sulla (non) evoluzione dei *Meandri*. Le ironiche “raccomandazioni” indirizzate all'Accademia possono leggersi anche come autosbefeggiamento; “Occorre senza indugio deavanguardizzare questo mondo contemporaneo.” Egli, inoltre, prega l'Accademia di acquisire la sua identità (di cui voleva liberarsi), invitandola però a organizzare la sua deidentificazione. Questo testo ironico contesta certe abitudini “del sistema”, ma svela anche determinate aspirazioni del potere, mette a nudo certi processi che si attivano segretamente, ed è indubbia la sua forte dimensione critica; sono particolarmente evidenti quella *etica* e quella *politica*. Dobbiamo, tuttavia, comprendere che il testo, probabilmente, era uno sfogo col quale il pittore del “quadro muto” – di una narrativa la più concisa possibile – manteneva un suo equilibrio, servendosi, alternativamente, dell'una e dell'altra delle sue possibilità. Non era, inoltre, necessario che fossero osservate attraverso l'analogia. Esse, semplicemente, non erano analoghe; occorre, quindi, osservarle comparativamente, il che promette un risultato migliore, come sistema di complementi reciproci.

La frase paradigmatica di quest'insieme (“Il mio processo di lavoro è derivato dal processo stesso”) mostra come Knifer si sia idealmente, completamente chiuso in se stesso e che il suo sistema non fosse impenetrabile dall'esterno. Certamente, un simile esito non afferma alcun suo realismo – ingegneristico o sociale che sia, non dimostra che Knifer ha perfettamente ideato, messo in pratica e chiuso il proprio sistema. Più di ogni altra cosa, esso sottolinea la sua pretezza all'isolamento e la sua decisione di insistervi. Una volta sistemato tutto in un cerchio perfetto – l'unica cosa che ci si poteva attendere era che un qualche incidente, provocato o casuale, lo azionasse.

Il quarto livello degli *Scritti* è quello *riduttivo - livellante*. Dalla pochezza alla semplicità: “Non intendo produrre una filosofia grande e complicata, (...) vorrei operare la più semplice (...) delle analisi”; “Il tema non ha per

me alcuna importanza”; “Le definizioni sono soltanto le descrizioni più semplici dei fatti”; “Sarebbe ideale comporre un testo di sole definizioni che (...) descrivono soltanto un’unica cosa”; “Vorrei ottenere nel testo stesso un certo ritmo monotono”; “Sono partito da fatti davvero semplicissimi”; “Dopo il cinquantanove tutto era semplice (...)”; “Lo scopo principale era conseguire il ritmo attraverso il minimo”; “Il ritmo nella modalità figurativa più ridotta possibile (...)”; “Ho cercato di ridurre tutto ai minimi termini”; “(...) una sequela di fatti che formano il meandro o una sequela di meandri che, alla fine, si riducono in un solo meandro”; “Si andava dal complicato al semplice”; “(...) minimo di mezzi e minimo di forme”; “La tendenza verso il minimo sia per forma, sia per contenuto”; “Monotonia e ripetizione (...)”; “(...) il ritmo più semplice (...) /è/ proprio la monotonia”; “(...) l’evoluzione andava nel senso della completa scomparsa del quadro”; “(...) era un’escalation di univocità e di monotonia”; “(...) motivato dall’idea di creare l’anti-quadro, ho iniziato con l’applicazione del metodo della radicale riduzione dei mezzi”; “Sono giunto a ridurre al minimo i mezzi. A quel punto sono venute alla luce le mie tele”; “L’idea primaria – dar vita ad un ritmo estremamente semplice (...)”; “(...) ho utilizzato i mezzi dell’espressione più minimalista possibile”; “(...) volevo creare (...) un quadro senza identità”.

Potrei a ciò aggiungere anche un più celato livello categoriale del testo, certamente più omogeneo, poiché, per la definizione di se stesso, della propria espressione, delle proprie tele e della propria pittura, al pittore non erano necessari strutture sintattiche, frasi né persino sintagmi; di regola era sufficiente una sola parola (una nozione). Indico quelle basilari: *neutro, chiaro, diretto, fattuale, essenziale* (importante), *semplice, univoco, monotono, paziente, minimale, continuato, netto, seriale, riduttivo, bianco* (qui; vuoto, zero).

(*Commento, dubbi*: certamente il glossario di base di Knifer – qui citato – è completo e compatibile e lo possiamo concretamente definire come *glossario dei termini tecnici*. Che si riferisca a un testo o a un quadro dell’artista, esso sottolinea con forza le proprietà delle sue opere e le tecniche, le modalità e i principi identificatori propri dei suoi procedimenti. Semplificare lo schema del quadro, ridurre i rapporti a un numero minimo di elementi, non lasciarsi andare ad alcuna digressione, eseguire tutto in maniera netta, diretta e senza psicologizzare, restando ai fatti (l’ordine geometrico; la linea orizzontale e verticale, senza curve, archi, linee inclinate o spirali), utilizzare soltanto due “colori estremi” – il nero e il bianco – tenere il ritmo, purché lento e monotono, servendosi del minor numero possibile di mezzi, riducendo quel ritmo e quelle variazioni a un determinato tipo di quadro, raggiungere il *tutto/uno*. Quell’uno è il meandro, è il segno di *Knifer*. (Ma ne riparleremo a tempo debito. Anche perché lo stesso Knifer sembra non essere proprio d’accordo.)

Abbiamo accennato al fatto che, oltre ai differenti livelli narrativi, qui, nel testo di Knifer – che è senza alcun dubbio in assoluto la più sistematica esposizione della sua storia pittorica, la sua *via senza via* (come avrebbe detto egli stesso), la sua poetica ed il suo render conto dei mezzi dei quali si serve – intravediamo anche modalità retoriche (trappole?) che utilizza sistematicamente e applica tenacemente. Alludiamo, innanzi tutto, alle *ripetizioni* e alle *contraddizioni*; è logico, davanti alla loro copiosità, chiedersi: a qual fine? A che servono?

Ripetere è un procedimento letterario – testuale specifico, consueto e molto diffuso, che non serve soltanto a rimarcare ciò che come contenuto si ripete, se non si riduce soltanto a una successiva ripetizione del medesimo contenuto, ma, attraverso scostamenti minimi di forma, attraverso riformulazioni, può servire anche per imporre qualcosa di diverso nascosto sotto vesti simili e come indici delle possibilità nascoste tanto dello stesso linguaggio, quanto di una determinata situazione. Qui, queste varianti interpretative sono rimaste inutilizzate, mentre la ripetizione serve per creare nel testo la (ricercata) monotonia. Knifer lo dice esplicitamente: “Vorrei ottenere anche nel testo stesso un certo ritmo monotono.” E, così pare, non ha alcun dubbio su come raggiungere quella monotonia; il pittore impiega la tattica della ripetizione con grande abilità e diremmo quasi ossessivamente, se non fosse per quel certo umorismo che rafforza l’atmosfera dell’assurdo e le scene che evoca – ricordiamoci soltanto dei luoghi affini in Beckett, Ionesco, che sono stati le stelle anche dei nostri teatri negli anni Sessanta; il suggestivo *Finale di partita* di Beckett, messo in scena allo Zagrebačko dramsko kazalište nel 1958, fu visto senz’altro anche da Knifer; un anno prima di quell’intercalare rituale del pittore: “S’era tra il cinquantanove e il sessanta” – una delle frasi (storico-orientative) più spesso ripetute nei suoi *Scritti*: “Dopo il cinquantanove tutto è molto più semplice”; “Cinquantanove. Allora in me sono iniziati davvero o sono accaduti i fatti”; “Nel cinquantanove mi occupai della problematica dell’anti-quadro”; “Nel cinquantanove ritenevo di dover creare una forma d’anti-quadro”; “Nel cinquantanove ero tutto preso dall’idea di creare l’anti-quadro”; “Nel cinquantanove e nel sessanta, motivato dall’idea di creare l’anti-quadro, iniziai col metodo della riduzione radicale della pittura”; “Volevo arrivare all’anti-quadro con procedimento della riduzione (cinquantanove, sessanta).”

La frequenza delle ripetizioni anche di frasi completamente serie scatena una reazione da umorismo nero con la simulazione di una disfunzione ecolalica -logorroica, invece di servire a fissare nel conscio del lettore un’affermazione, un messaggio, un’informazione, ecc. La differenza tra questi due contenuti latenti crea un nuovo campo di possibilità interpretative.

Di simili frasi ce n'è sono tante, per cui è evidente che la *ripetizione* è stata scelta dal pittore come potente mezzo stilistico e informativo. Ad esempio: "...quest'intero testo si ridurrà soltanto alla citazione di fatti"; "...devo innanzi tutto estrarre i fatti..."; "...devo iniziare con i fatti"; "Sono partito (...) dai fatti più semplici"; "...Non desidero né descrivere, né interpretare. Voglio solo mettere in fila i fatti"; "...voglio annotare alcuni fatti"; "Senza descrivere o interpretare, ho elencato soltanto i fatti"; "I fatti sono importanti perché il mio lavoro consta quasi soltanto di fatti"; "Devo iniziare dal tempo in cui i fatti sono diventati definitivi"; "Ho preso le mosse dai fatti più semplici".

Numerose affermazioni sono espresse nel medesimo modo, con lo stesso stile e la stessa tecnica: "Ciò che io faccio non è decorazione, abbellimento o estetica"; /la funzione dei meandri/ "non è né filosofica, né pittorica, e ancor meno decorativa – essa è soltanto visiva"; "La funzione del meandro nei miei lavori non è né decorativa, né filosofica. I miei quadri hanno soltanto una funzione visiva"; "Volevo raggiungere esclusivamente un effetto visivo"; "La funzione del meandro nei miei quadri non è né filosofica, né tanto meno decorativa. Essa è soltanto visiva."

Ecco il terzo esempio su come Knifer usi suggestivamente la figura della *ripetizione*: "Lo scopo principale era quello di conseguire il ritmo attraverso il minimo"; "Il ritmo nel modo figurativo più minimalista..."; "Il ritmo più semplice e più espressivo è, senza dubbio, la monotonia"; "...ritengo che il ritmo più semplice e più espressivo sia proprio la monotonia"; "L'idea primaria – creare un ritmo estremamente semplice..."; "Le mie intenzioni erano indirizzate esclusivamente al ritmo di elementi estremamente marginali"; "Volevo raggiungere il ritmo e i contrasti estremi. Il ritmo più semplice e più espressivo è la monotonia"; "Dal mio processo di lavoro è fuoriuscito un ritmo monotono."

Aggiungiamo a ciò – non certo tutte le variazioni al tema, ma soltanto una variazione: ossia i frammenti sull'anti-quadro: "Il mio scopo era quello di creare una sorta di anti-quadro impiegando il minimo dei mezzi con contrasti estremi..."; "sono rimasto sulla tela classica con pochissimi mezzi, mediante i quali, nel processo (...) di creazione del 'quadro' verso la strada dell'anti-quadro ho cercato di suscitare contrasti estremi..."; "Oggi l'idea dell'anti-quadro (probabilmente) non la sento attuale e non so se le mie composizioni attuali debbano suggerire la formula dell'anti-quadro, sebbene portino in sé la stessa origine spirituale..."; "Dal mio punto di vista, ritenevo che mediante la riduzione si potesse giungere ad una forma di anti-quadro"; "Lo scopo è l'anti-quadro, i mezzi devono essere minimi"; "Allora iniziarono i miei tentativi di ottenere la forma dell'anti-quadro. Ho impiegato il metodo della riduzione..."; "Nel cinquantanove ero preso dall'idea dell'anti-quadro. Applicando un certo metodo di riduzione, cercavo di creare una certa forma d'anti-quadro"; "Riducendo il visivo nei quadri, credevo di poter arrivare a una forma di anti-quadro"; "Il mio metodo prevedeva che prendessi le mosse dal quadro per andare verso l'anti-quadro col metodo della riduzione, e, così facendo, ho ridotto ai minimi termini i mezzi espressivi..." – e così via.

Vista la quantità di figure ripetitive, come abbiamo mostrato su un gran numero di campioni – e in un testo che ha soltanto sette (7) pagine in formato ridotto A4 – deve esser chiaro che esse, con questa frequenza, non rappresentano incidenti testuali, ma la struttura stessa del testo; ossia: il testo di Knifer è, semplicemente, un *testo ripetitivo*; questa è la sua principale caratteristica. Se dovessimo depurarlo da tutte le ripetizioni, da tutte le variazioni dello stesso concetto – questo testo si ridurrebbe ad appena una o due pagine.

È evidente, quindi, che quel che abbiamo davanti non è soltanto un testo di natura confessionale, autoreferenziale; affermare che lo è, affermare che si tratta esclusivamente di frammentari scritti autobiografici – seppure di un'autobiografia soltanto mentale e processual – lavorativa, con una ben celata biograficità – significherebbe non penetrare anche nella sua natura parzialmente sperimentale; quella parte dei meccanismi mentali di Knifer, di sostanza linguistica sollecitata (indotta), di referenze intertestuali evidenti (Beckett, Ionesco, Sartre, Cioran, Robbe Grillet, Butor...), del *presente* sincronico definito da differenti specie (musica, pittura, letteratura...), generi (saggio, dramma, romanzo, quadro...) e stili o poetiche (tradizionalismo, costruttivismo, antipittura, neo-dadaismo, minimalismo...) della fine, certamente, degli anni Cinquanta e durante gli anni Sessanta e Settanta del suo XX secolo.

Dirò ancora qualcosa, prima di allontanarci dal testo, sul principio della contraddittorietà, che negli *Scritti* è usato talvolta come mezzo stilistico, talvolta come mezzo semantico; in un linguaggio meno distinto si potrebbe anche parlare di *effetto della contraddizione*. Poiché niente è così vistoso come l'auto-sgambetto, come il cadere in evidenti contraddizioni (a cui si giunge con affermazioni diametralmente opposte praticamente nella stessa riga), è difficile supporre che si sia qui in presenza di una riflessione inconsistente; siamo prima portati a pensare che si tratti di dimostrazioni di uno spirito neodadaista, che possiamo goderci i paradossi dell'illogico, dell'incoerente, in breve: dell'assurdo e, infine, che possiamo godere della libertà dell'essere che dice tutto ciò che gli sta a cuore e sulla punta della sua lingua – persino al prezzo della comicità.

Quale potrebbe essere, tuttavia, lo scopo della *contraddizione* come mezzo (strumento) dello scrittore? Ciò che essa suscita, dopo essere stata individuata, è indiscutibilmente la relativizzazione anche di tutte le altre affermazioni contenute nel testo citato, con l'introduzione di una permanente instabilità/insicurezza dei messaggi del testo. La contraddizione fa sì che l'esposizione seria e argomentata acquisisca una nota di umorismo, che perda la sua serietà,

che trionfi nell'assurdo. Tutto ciò, forse, discende dalla sensazione – per nulla soltanto individuale – che tutto è perso a priori e che ogni tentativo è vano. “Non si attribuiva alcuna importanza all'opera, le attività erano estremamente semplici” – scrisse Vaništa¹⁹ nella sua veste di fondatore della *Gorgona*, sulla *Gorgona*. Rispondendo a se stesso e alla domanda *che cosa c'interessava*, egli espresse quella sua sensazione in modo ancora più esplicito: “Era un rischio, era un'assurdità, era il richiamo di ciò che è nascosto. Un interesse per ciò che si trova al di là della pittura.”²⁰

Valutando alcuni procedimenti, ma anche alcuni testi, alla luce di queste e di simili affermazioni, e Vaništa e Knifer primeggiarono anche nella *Gorgona*, giungiamo alla conclusione secondo cui quello spirito non escludeva affatto il diritto all'errore, né il diritto alla contraddittorietà, così come non riconosceva ad alcuno il diritto ereditario alla verità e alla fondatezza del giudizio. Il nostro compito, anche se lo volessimo, non può essere identico al volere di Vaništa e Knifer nel corso dei primi anni Sessanta; per quanto essi tentassero – all'epoca – di decontestualizzarsi in rapporto alla socio-artistica “prassi autogestita” dell'ambiente circostante – noi (ora) cercheremo di contestualizzarli (quand'anche negativamente), perché ciò che (allora) non gli serviva, non gli interessava, al pensiero critico (oggi) interessa come fondamento del loro agire; partendo dalla loro posizione nella rete socio-artistica e temporale (*raster*), definiremo la loro posizione e il loro ruolo qui, e, comparando la piccola (nostra) e grande (europea) matrice, definiremo anche il loro posto nel mondo: un compito – *post festum* – inevitabile. Che poi Knifer (dal punto di vista di *quegli* anni) facesse resistenza alla contestualizzazione, e invece oggi io cerco di contestualizzarlo, non deve affatto essere inteso come l'apertura di una discussione polemica. Per dirla con parole semplici: distinguo – e quindi provvedo a evidenziarlo diversamente – *l'opera in fieri* dall'*opera nella storia*. Alla storicizzazione, imprescindibile e indipendente dalla nostra volontà, non può sottrarsi neanche Knifer. Non c'è qui il pericolo, però, di scivolare nel patetico: il termine non è univoco. Esso copre per la maggior parte contenuti che sono insiti al termine *fugacità*. Non si tratta dell'obsolescenza degli oggetti (cose, oggetti), ma della fugacità del tempo e di tutto ciò che in esso si trova. La storicizzazione è, quindi, lo scorrere delle ore, dei giorni, degli anni, dei secoli – un processo irrefrenabile, qualcosa che neanche il volere umano può fermare.

Le contraddizioni sono, forse, anche trappole che Knifer ha disseminato per il suo testo in lotta col tempo e i suoi “apprendisti”. Vi sono anche altri indizi di questa sua opposizione al tempo (e a loro), quand'anche involontaria. Knifer postula la sua vita in un certo *presente* appiattito, senza tempo, per il quale “non pensavo al futuro, ed il passato aveva già iniziato a scolorire”.²¹ Pensiero confortato anche dalla continuamente ripetuta tesi secondo cui “nel processo del mio lavoro tutto (...) si svolge senza sviluppo e progresso”, il che si può leggere come una sorta di negazione dell'evoluzione, e con “l'abolizione” del passato e del futuro, anche come negazione del tempo/della temporalità. Ciò che è dinamico diventa statico; Knifer, anzi – estraniandosi dallo scorrere del tempo, dalla storicità e dalla storicizzazione – dice: “In me, a dire il vero, il tempo non gioca alcun ruolo (...)”. Interessanti sono anche alcune altre operazioni che coinvolgono il tempo, il cui scopo sembra quello di disturbarne lo scorrere, l'avvicinarsi, la prospettiva temporale: “Forse ho già dipinto i miei ultimi quadri, e i miei primi quadri, forse, non li ho ancora dipinti.” A cui segue un assurdo acrobatico capitolombolo: “I miei primi quadri mi ricordano il futuro.”

Quali “primi quadri”? Forse quelli che non aveva ancora “fatto”? Per quanto assurda possa sembrarci, questa frase ci si pone, fin da subito, come pura logica: i quadri non dipinti e il futuro non ancora accaduto sono collegati proprio da quella loro inesistenza; in altre parole, con la loro inesistenza – essi esistono. Se, scettici verso la metodologia argomentativa di Knifer, volessimo ribaltare il tutto e constatassimo che, nonostante quanto affermato dall'autore, i suoi primi quadri sono eccome già dipinti, allora ci si presenterebbe la possibilità di assimilare il passato ed il futuro del pittore, metteremmo, cioè, nuovamente da parte la voluminosità del tempo, che divide *ciò che è passato* da *ciò che è futuro*, e ridurremmo il pluridimensionale ad un piano bidimensionale. Ciò, sarebbe, certamente un formalismo conclusivo, e la seconda opzione non potrebbe neanche porsi come tesi, ma soltanto come domanda: ricorda, dunque, il concreto ed il già esistente al non concreto, all'ancora inesistente?

Come e con che cosa?

Poiché Knifer esprime più volte la sua poetica come regressiva, astorica e statica, questa sua affermazione potremmo osservarla in una proiezione completamente realistica: il passato del meandro non si distingue né dal suo presente, né dal suo futuro.

Knifer stesso testimonia delle sue difficoltà: “...mi sono diretto verso la fine. Ma la fine non è ancora venuta, perché forse io sono sempre e continuamente in un qualche inizio.”

Questo fondersi di piani, in ordine capovolto, si ripete. La parola *fine* (che indica chiusura) prende il posto qui della parola *futuro* (che indica apertura); il futuro, però, non è ancora avvenuto, perché Knifer (forse) è ancora nel *passato* (che qui indica la parola *inizio*). Manca, lo notiamo, una parola chiave: *presente*. La dimensione centrale della complessa struttura temporale era esclusa, e *passato* e *futuro* si fondono in un piano temporale.

Resta interesse anche il fatto che, con la sottolineatura bidirezionale della parola *fine* si annulli una chiara indicazione di movimento: “Mi sono diretto verso...”. Nella prima frase s'indica la direzione (→) di movimento del

soggetto, mentre nella seconda frase il movimento appartiene all'oggetto e con ciò cambia direzione (←): "...la fine non è ancora venuta". La variante *a* (del soggetto verso l'oggetto) e la variante *b* (dell'oggetto verso il soggetto) – si scontrano e, in quanto equivalenti, s'annullano. Knifer sente intuitivamente ciò che accade e non permette che il suo intento resti sterile. In questa situazione quasi ogni scrittore o linguista croato avrebbe giustamente scritto: "Tuttavia, non sono arrivato alla fine." Non c'è dubbio che, guidato da un senso linguistico elementare, chiunque scriverebbe così. Se il testo avesse riportato ciò che era giustificato attendersi – e non ciò che Knifer ha realmente scritto – mancherebbe quello scontro di direzioni, e al posto dell'opposizione (←→), avremmo un movimento prolungato (→→), e queste energie non si sarebbero annullate a vicenda e neanche la prospettiva temporale si sarebbe assottigliata sino all'appiattimento.

Knifer, che qui perfeziona il mulino della sua macinazione contraddittoria, conclude: "Ecco perché spesso ritorno (...) ai vecchi quadri e li ridipingo, perché nel momento in cui li ridipingo non so di averli già dipinti."

I vecchi quadri – seguono le sue estrapolazioni – dovrebbero essere quei *primi* quadri, che sono anche quei quadri che (forse) non ha ancora dipinto e che, per questo motivo (perché li deve ancora dipingere), gli ricordano il futuro. Quando ridipinge quei quadri forse inesistenti, quando, dunque, dipinge nuovamente ciò che non aveva ancora dipinto, egli non sa di averli già dipinti! Qual è il significato di tutto ciò? Sono questi argomenti a sostegno della tesi della partecipazione dell'inconscio alla creazione dei *Meandri*, che nessuno ha mai formulato, o forse potremmo presupporre, sulla traccia dell'idea dell'eliminazione del tempo, che Knifer – dipingendo *ora* attraverso ciò che è già *passato* – ha nuovamente fuso due dimensioni temporali in una (con un chiaro scostamento ironico). E infine, quel suo "scusarsi" per il fatto che ridipinge quanto aveva già dipinto (perché non consapevole di averlo già dipinto) – deve incontrare la nostra accondiscendenza: come potrebbe esserne cosciente se i suoi primi quadri non li ha ancora dipinti. E la formula con cui avverte che (ignorandolo) rifà ciò che aveva fatto, potrebbe significare – dopo che il futuro è stato assimilato al passato – che anche il tempo del presente s'è fuso col tempo del passato e del futuro: *il piano*.

Chi leggesse con attenzione il testo, potrebbe utilizzare quel *forse* – secondo il quale i primi quadri *forse* non erano già stati dipinti, o *forse* lo erano stati – per vedere che cosa potrebbe accadere se l'indecisione di Knifer fosse interpretata in quel modo anch'esso possibile. Otterremmo il risultato che ci dice che i nuovi quadri sono dipinti sul modello dei vecchi quadri, il che non confuterebbe nulla di quanto precedentemente estrapolato, ma si otterrebbe soltanto una esecuzione ancora più fisica e ancora più reale (corporea) di quel procedimento di riduzione del tempo.

Che Knifer, e con una certa ragione, senta il tempo come avversario – per noi non è controverso. Il tempo, com'è già stato detto, nella sua lotta con la superficie della tela o della carta, "non gioca alcun ruolo", Oppure: "La continuità temporale non è esistita." "La cronologia e la continuità, per me non hanno alcun significato." Ma Knifer ha detto anche: "Ritengo che questa sequela di piani sia soltanto un unico flusso che scorre da allora ad ora. Una *continuità spirituale* per la quale mi sono preparato..." "La continuità dura..."; "La continuità esiste...".

Nella serie (sequenza) di tali – programmatiche – contraddizioni, può annoverarsi anche l'affermazione secondo la quale in lui non vi sarebbero né sviluppo, né progresso, ma anche quella secondo la quale la sua evoluzione "andava nel senso della completa scomparsa del quadro". Anche qui la contraddittorietà sembra incontrovertibile. Se il pittore, però, va verso la completa negazione del quadro, allora in questa negazione del movimento (che rappresenta il tempo dell'esecuzione di qualcosa e lo *spazio* per eseguire qualcosa) saranno contestati sia l'oggetto, sia l'evento; sia il quadro, sia l'evoluzione.

Così è nel testo. Nella prassi pittorica di Knifer, nonostante i momenti di spossamento, non ha mai rigettato il quadro come suo campo d'azione. Ciò vuol dire che "il movimento nel senso della completa scomparsa del quadro" era soltanto una costruzione; una forma per mettere alla prova la propria autocoscienza e le forze resistenti della pittura.

La "escalation dell'uniformità e della monotonia" nella quale Knifer vede il nesso di tutti i *Meandri*, ci parla delle specifiche peculiarità del suo *quadro* (perché i *Meandri* lo sono), ma non dice nulla sulla sua scomparsa.

In altri luoghi negli *Scritti* citati, Knifer lascia numerose tracce della sua lotta con il quadro; non parla di ciò che per lui era "importante proseguire la logica di un corso che era iniziato già nel cinquantanove", e che s'è concluso a Parigi nel 2004, con quegli stessi quadri che, con riserva d'inventario, aveva dipinto anche a Zagabria nel 1959/1960.

"Tra il nero e il bianco, e viceversa, nei miei quadri accade un processo che dal nero e dal bianco crea un evento visivo *organizzato* o un avvenimento visivo *organizzato*" (i corsivi sono di I. Z.). Non vedo quell'idea di anti-quadro che costantemente, ma anche confusamente, si ripete per i suoi *Scritti*, né l'idea della "completa scomparsa del quadro".

In un'intervista²², Knifer svela di aver trovato un forte impulso nel pensiero di Igor Stravinski, secondo cui "la musica non è nient'altro che ritmo".

Non c'è dubbio che Stravinskij era materia grata a Knifer, così come alcuni pensieri di Josip Vaništa, dei

primi anni Sessanta, erano riecheggiati anche nella cerchia dei suoi amici. La frase di Stravinskij a cui Knifer si riferisce, nell'originale suona così: "Il principale problema nell'eseguire la nuova musica è la ritmica" – ed ancora: "La principale questione è il tempo".²³ Rispondendo alla domanda sulla funzione dell'*ostinato*, Stravinskij rafforzò anche le riflessioni di Knifer sull'espressività della monotonia: "Esso è statico – ossia antievolutivo, e talvolta è utile opporsi allo sviluppo."²⁴

Non bisogna assolutamente dimenticare che Knifer esprime il suo accordo con Stravinskij *a posteriori*, e per di più soltanto come lettore. In Stravinskij trovò argomenti per la sua causa e li utilizzò, ma il pensiero di Stravinskij non ha determinato la nascita di Knifer, come potrebbe, forse, concludere chi partisse dalla data di pubblicazione dei *Ricordi e commenti* di Igor Stravinskij e Robert Craft in lingua croata (Zagabria, 1972) e arrivasse alla data di pubblicazione degli *Scritti* di Knifer (Zagabria, 1983). Non bisognerebbe, infatti, dimenticare, che l'originale dei *Ricordi* fu pubblicato a New York e Londra negli anni 1959-1962, e che nel 1959 e nel 1960 – completamente in sincronia – sono nati i primi *Meandri*.

Per quel che riguarda Vaništa, le cose – per dirla con i nostri vecchi – stanno diversamente. Dopo che la sua componente innovativa ebbe acquisito importanza, e tempo, reprimendo, almeno in parte, nei più profondi strati della memoria quegli aspetti della sua opera che erano strettamente legati alla tradizione – fors'anche alla tradizione del modernismo – diventa sempre più evidente come Vaništa fosse, per quanto discreta, una personalità di vertice della *Gorgona*, che egli, quando tutti gli altri ebbero desistito, continuò nella *Postgorgona*, in P.S., poiché non poteva rinunciare a se stesso. Due suoi testi – più precisamente: alcune righe delle "13 istruzioni per leggere la Bozza" e "Bozza di una spiegazione" (entrambe del 1961)²⁵ mi paiono particolarmente significative anche per la genesi del pensiero di Knifer:

- L'oggetto della Gorgona "è affrancato da qualsiasi significato psicologico, morale e simbolico";
- "Gorgona è per l'assoluta fugacità nell'arte";
- "Non fugge dal mondo limitato all'umano, essa fugge da se stessa."²⁶
- "...occorre subito puntualizzare che Gorgona è inizio senza sviluppo né scopo";
- "Assai delimitata all'inizio che dura...";
- "Essa rinasce e tenta di rinascere";
- "Essa non ha nulla da aggiungere né da dire..."²⁷

Ci sono altri appunti che potrebbero ritornarci utili mentre ci affanniamo a scoprire le fonti originali. Una recita: - "Gorgona non aveva messaggi"²⁸

Non ho inventato nulla, puntualizzando che nell'atmosfera della *Gorgona* era evidente l'anelito alla deideologizzazione e alla libertà dagli stereotipi; cosa che sarà confermata anche dalla seguente frase-confessione di Vaništa:

"Anch'io, come altri a quel tempo, ero intrigato dal vuoto dello Zen, tendevo, in un mondo permeato d'ideologia, ad un comportamento normale, ad una vita naturale."²⁹

I *meandri*, in ciò Knifer è apodittico, non sono segni. "Come segno non ha alcun significato" e ancora: "Non l'ho mai dipinto come un segno!... Mai e poi mai!"³⁰

Qui sono esposte, scritte a chiare lettere, due affermazioni che chiedono di essere motivate e verificate: è necessario che il segno abbia un significato (può esso, in qualche modo, perdersi)? – e ancora: il segno è necessariamente ciò in cui abbiamo investito la nostra volontà perché lo fosse?

Le domande sono provocatorie; in particolare considerando la corpora letteratura semiotica esistente – ma anche il certo disaccordo esistente in tema di segno, simbolo, significato, semiotica e delle loro, larghe o strette, definizioni/descrizioni.

Per quanto ci affanniamo a essere aperti verso tutto, ci pare logico che il *segno* non è altro che il portatore trasparente di un *significato* più opaco; potremmo dire: il suo archivio nel quale il *significato* si "depura" e viene chiarificato. Tuttavia, affinché il segno possa consentire la spiegazione del significato o affinché possa trasmetterlo, non è sufficiente che esso sia strutturato a regola d'arte, ma deve essere anche leggibile ai suoi utenti/consumatori (il che ci rimanda sempre a un determinato gruppo mirato d'individui/utenti, sociale o culturale, linguistico o storico). Non si tratta, dunque, soltanto, della natura del segno, che decifra e "assume" il significato (di qualcuno o di qualcosa), ma anche della capacità naturale o acquisita del lettore di "tradurre" il segno. Sinora ci siamo mossi prevalentemente, da un punto di vista logico, su un terreno sicuro. Ma che succede quando Knifer, disegnando o dipingendo il suo segno/meandro, dichiara che non si tratta di alcun segno, che egli, come tale, non l'ha voluto né lo vuole, e che per lui il meandro/segno non ha alcun significato? Con ciò Knifer, per ora, corrobora soltanto la propria tesi secondo cui i meandri non hanno alcuna funzione, né decorativa, né filosofica. Se sono privi di funzione, conclude il pittore, essi sono anche privi di significato e, se il *Meandro* non significa nulla, se non ha in sé alcun significato, che segno può essere? Nessun segno, sentenza Knifer, e sembra – mi permetto di dire: secondo la concezione tradizionale – che

abbia ragione. A questo suo pensiero manca soltanto l'attenzione verso il significato di ciò che è il *Nulla*, cos'è in quanto assente o perché è assente. Lo zero matematico (0) è a noi ben noto, così come il suo ruolo simbolico; eppure esso, con il suo significato di *zero* non esaurisce le sue funzioni operative, poiché, ad esempio, se lo scriviamo subito dopo il numero cinque (5), lo zero diventa un elemento costitutivo del numero cinquanta (50), il che significa che con la sua sola impostazione ha aumentato – decuplicato! – il valore del cinque (5) rispetto al quale, di per sé, lo zero ha un valore (assolutamente) inferiore. È, tuttavia, importante vedere che quel *nulla*- che neppure esiste – ha, nel linguaggio matematico un posto e una funzione determinati, che ha il suo corrispettivo segno grafemico e numerico; che è esprimibile, eseguibile e descrivibile; non, dunque, soltanto funzione, ma multifunzione. Soffermiamoci qui: se il *Nulla* semantico può rappresentarsi con i segni del linguaggio/della scrittura, perché il *Vuoto* inteso – che sia un *modus operandi* – raffigurato nelle opere di Julije Knifer dal 1959 al 2004, non potrebbe trovare posto all'interno di un quadro? Se egli è riuscito a disegnare o a dipingere quel suo *Vuoto* (quel Bianco simbolico) – come il suo Non – significante, allora è riuscito anche a identificarlo. Se egli stesso, e dopo di lui alcuni altri, quell'identità del Vuoto, più precisamente: quell'entità del Nulla, erano riusciti a riconoscerla e leggerla, ciò non è accaduto perché qualcuno l'ha voluto, ma perché l'ha potuto, e lo ha potuto perché gli è stato permesso dal *segno* di cui s'è servito. A questo livello dell'agire, scrivere: “Non volevo dire nulla (presentare, esprimere, evocare. . .)” va letto così: “Non volevo dire (presentare, esprimere, evocare. . .) Nulla”, perché tutto è – compreso lo zero – esprimibile.

Quando Radaković gli chiede: “Il *meandro* è una *proposta*?”,

Knifer risponde: “Sì, lo è.”³¹

Ma quale proposta? Proposta destinata a chi? Proposta per che cosa? Proposta di che cosa? Comunque la prendiamo, la *proposta* contiene in sé un proposito, un'intenzione e, conformemente a ciò, anche un certo fine. Non è, forse, una simile *proposta* proprio un segno di qualcosa per qualcuno, e qualcosa che il pittore, sino a poco tempo prima, aveva cercato di eliminare. La *proposta*, dunque, è un segno diretto alla comunicazione: essa cerca necessariamente un *terzo comunicativo* a cui sarà “formulata”. Così che il pittore, accettando la *proposta* e rigettando il segno, non è riuscito a convincerci della tesi sull'insignificanza della sua pittura e sulla non-significatività della sua figura geometrica iniziale. D'altra parte quella figura-movimento era il *meandro*. Almeno di quella figura se ne conosceva la genesi, e quindi anche l'etimologia del suo nome – proviene dal nome del fiume Meandar (oggi: Menderes), noto per la sua sinuosità – si può liberamente supporre che il significato di quest'ornamento greco antico fosse proprio: la sinuosità.

Il segno geometrico di Knifer (il meandro), che lo si voglia o no, significava da sempre la sinuosità del corso del fiume dell'Asia minore, e in senso traslato, era il segno del movimento delle masse d'acqua – dei corpi acquatici – per il loro letto faticosamente e caparbiamente solcato. Non possiamo neanche pensare che un segno così concreto, sgorgante dall'osservazione della Natura, fosse privo di significato, fosse scervo del suo senso comunicativo. Altro è ciò che l'autenticità dell'ornamento – contenuta nel suo confronto con il fiume – con lo scorrere dei millenni, sia andata dimenticata; ma, se sfidiamo il ricordo storico, non possiamo, se siamo penetrati sino alla fonte, né tacerlo, né possiamo trascurarne l'esistenza.

Che cosa sarebbe bene sapere, ancora? Pare, e su questo ci furono anche contrasti, che il segno, e il meandro è indubbiamente un segno, in base al principio del ricordo, può servire da evocazione e da immedesimazione nel passato (come nel classicismo, nel neoclassicismo, nell'accademismo o nell'*art déco*) oppure, in base al principio della dimenticanza, possa servire all'astrazione geometrica. Knifer, ragionevolmente e prevedibilmente, sceglie la seconda possibilità, elimina l'evocazione, e con essa il ricordo, il peso e la recidività. Il problema è di natura culturale: quel segno è – il segno di molti, e questi molti sono anche diversi; tra essi c'è anche chi è dotato di buona memoria, c'è chi viene risvegliato dalle associazioni ai saperi remoti e che, appena nota un meandro, è pronto a “partire” verso la Grecia.

A favore di Knifer, qui vogliamo sottolineare che, se è pur così per quanto riguarda il sapere, i sedimenti e la memoria thesaurica, non è così per quanto riguarda la forza ispiratrice del meandro, la sua moderna forza stimolante, la sua “altra vita” creativa. Almeno mezzo secolo – eliminando dalle nostre riflessioni le malversazioni da pubbliche relazioni etno-psicologiche del nazionalsocialismo tedesco, completo di ornamenti e segni ornamentali, l'ornamento, per dirla con Loos, era considerato un *crimine*. In quasi cinquant'anni d'esistenza dell'astrattismo geometrico europeo, nessuno sino a Knifer aveva mai adottato il meandro. Egli, in questo magazzino consacrato, è piombato all'improvviso come il Profeta tra gli Ebrei.

Forse interesserà l'ammonimento ad alcune interessanti distinzioni, considerate le posizioni apodittiche di Knifer sul *segno* (come qualcosa che i *Meandri* certamente non sono). Stravinskij, delle note, che sono una scrittura specifica, grafemi specifici, dice che non sono e non possono essere *simboli*, ma *segni*. E ancora, circa il tentativo di Knifer di giungere “al (cosiddetto) quadro senza identità”³², Stravinskij afferma che “la forma non può esistere senza una qualche identità”.³³

Qui contrappongo due esperienze differenti – una enorme, epocale, ma anche l'altra non è trascurabile – lungi da me l'intenzione di fare da arbitro tra i due, ma con un altro ben chiaro intento: di ammonire sul fatto che le questioni aperte non esistono soltanto su un livello comparativo tra menti produttivo - creative e critico - analitiche, ma anche tra individui del medesimo gruppo di genere.

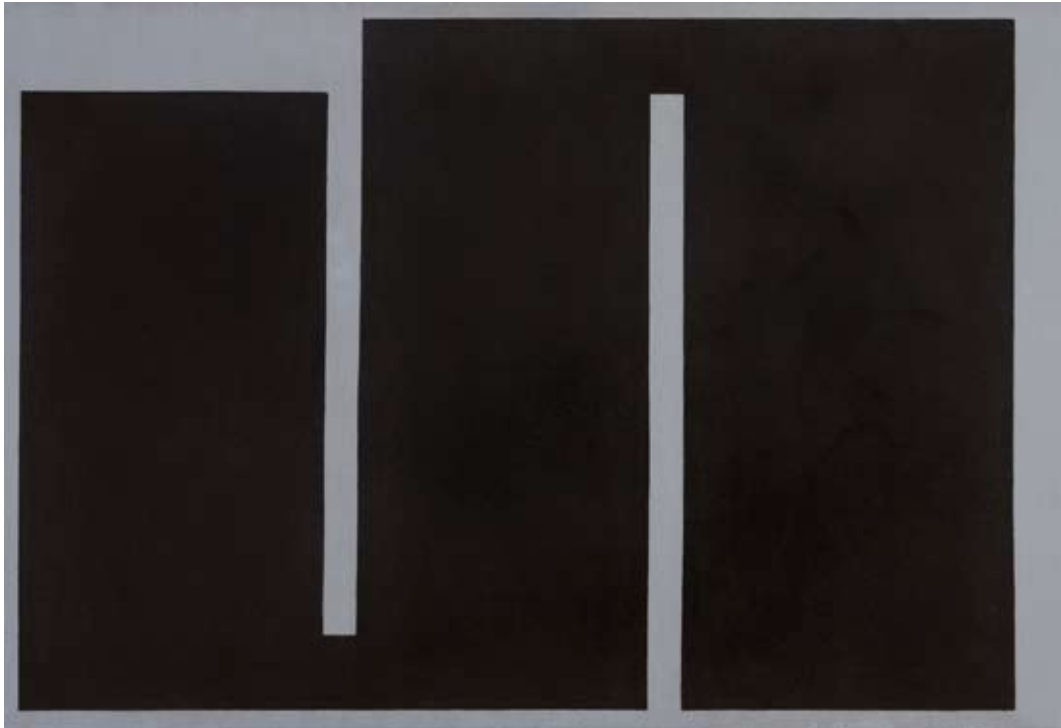
La discussione sull'autointerpretazione del Knifer e le questioni che essa pone non sono di semplice soluzione, e non sarà di alcuna utilità se non richiamiamo l'attenzione su alcuni problemi terminologici e sull'incoerenza della loro applicazione. Capita non raramente che Knifer determini i suoi concetti-chiave, in varie occasioni, in vari modi, e dunque in lui, ad esempio, *quadro* è indicato sia come *quadro*, sia come *anti-quadro*, sia come *quadro nel suo scomparire*, o come "*quadro*". Pare, tuttavia, che dietro tutto questo – aldilà di quelle fini sfumature di significato che si potrebbero estrarre dalle varianti elencate – non vi sia una chiara classificazione, né alcuna coerente prassi terminologica, ma che i significati dei quattro concetti siano instabili, transitivi e scambiabili. Ciò, inoltre, presuppone – se pensiamo che Knifer li vuole e li pratica proprio così come sono – una certa favolistica, e non soltanto il carattere documentaristico del testo; la sua libera narratività e non soltanto il rigore critico-terminologico.

Ogni ulteriore analisi del testo di Knifer ci conferma che si tratta di una complessa rete di rapporti che vanno a instaurarsi nel testo, di una rete che contiene la dinamica della contraddizione, contenuti paradossali e con molteplici significati, ma anche la differenza delle emozioni nascoste che, tuttavia, si sedimentano più o meno in maniera chiara e comprensibile nelle frasi scritte. Comprendiamo di essere, col testo davanti a noi, lontani dall'omogeneità, dalla lucida serietà, dall'analitica tenace e coerente, dalla "razionale metafisica" delle sue tele, mentre questo scrittore-pittore si richiama ripetutamente proprio al parallelismo del quadro e del testo.

(frammento tratto da un studio)

NOTE

- 1 Michel Seuphor, *Apstraktna umjetnost* (L'arte astratta), Mladost, Zagreb 1959. (L'originale francese fu stampato per la prima volta dalla casa editrice Galerie Maeght a Parigi nel 1949, seguito da molte edizioni e tutta una lunga serie di traduzioni.)
- 2 Cfr. Želimir Košćević, Julije Knifer. *Meandar iz Tübingena* (Il meandro di Tubinga) 1973-1988, GGZ, Zagreb 1989, p. 17.
- 3 Studentski list, Zagreb 7. XI. 1961.
- 4 *Tegobe meandra* (Le sofferenze del meandro), Telegram, n. 301, Zagreb 4. II. 1966.
- 5 *Apstrahiranje predmetnosti i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu* (Il processo di astrazione dell'oggettività e le forme dell'astrazione nella pittura croata) 1951-1968, *Život umjetnosti*, n. 7-8, Zagreb 1968 (ristampato in Granica i obostrano, Art studio Azinović, Zagreb 1996) et al.
- 6 Josip Vaništa, *Novi zapisi* (Nuovi scritti), Kratis, Zagreb 2007, p. 69.
- 7 Ibidem, p. 74.
- 8 Ibidem, p. 298.
- 9 Ibidem.
- 10 Si tratta della storia dell'arte moderna/contemporanea dal cubismo ai giorni nostri.
- 11 Nonostante lo scetticismo di Knifer attorno i *Meandri* come *segnj*; su questo tema avremo modi di ritornare in seguito.
- 12 *Život umjetnosti* (Vita dell'arte), n. 35, p. 28-34, Zagreb 1983.
- 13 Zvonko Maković, *Zapisi Julija Knifera* (Scritti di Julije Knifer), *Život umjetnosti*, n. 35, p. 26-27, Zagreb 1983.
- 14 Ibidem.
- 15 Ibidem.
- 16 Tutte le citazioni contenute nelle pagine seguenti, salvo quanto diversamente indicato, si riferiscono al testo integrale degli *Scritti*, v. nota 12.
- 17 Jean Paul Sartre, *Mučnina/La nausea* (trad. in croato Tin Ujević), Zora, Zagreb 1952, p. 146.
- 18 E. M. Cioran, *Kratak pregled raspadanja* (Sommaro di decomposizione), II edizione (secondo la trad. di Milovan Danajlić), MS (Novi Sad 1979), p. 47, 55, 79, 159.
- 19 Josip Vaništa, *Knjiga zapisa* (Libro degli scritti), Moderna galerija+Kratis, Zagreb 2001, p. 294.
- 20 Ibidem, p. 296.
- 21 *Život umjetnosti* (Vita dell'arte), n. 35, op. cit., p. 34.
- 22 *Julije Knifer. Razgovor/Interview/Intervista*. A cura di Zvonko Maković, Oris, n. III-10-01, Zagreb 2001, p. 147.
- 23 Igor Stravinski e Robert Craft, *Memoari i razgovori* (Ricordi e commenti) vol. I (trad. dall'inglese di Vera Bayer), Zora, Zagreb 1972, p. 350.
- 24 Ibidem, p. 272.
- 25 V. Branka Stipančić, *Josip Vaništa. Vrijeme Gorgone i Postgorgone* (Tempo della Gorgona e della Post-Gorgona), Kratis, Zagreb 2007, p. 22-23 e 20-21.
- 26 Ibidem, p. 151.
- 27 Ibidem, p. 21.
- 28 Josip Vaništa, *Knjiga zapisa* (Libro degli scritti), ed. cit., p. 296.
- 29 Ibidem, p. 294.
- 30 Žarko Radaković, „Još nisam iscrpeo svoje interese“. *Razgovor s Julijem Kniferom; u prisutstvu Ingrid Dacić* ("Non ho ancora esaurito i miei interessi"). Intervista con Julije Knifer; alla presenza di Ingrid Dacić, Tübingen/Tubinga, 20. 4. 1987, in: Želimir Košćević, v. nota 2.
- 31 Ibidem.
- 32 Julije Knifer, *Zapisi* (Scritti), ed. cit., p. 33.
- 33 Igor Stravinskij e Robert Craft, op. cit., p. 269.



K-11-67
oko / circa / around 1970

MNA
1970



KNIFER

Igor Zidić

At a Radoslav Putar seminar, the name of Julije Knifer was mentioned for the first time. Just a month before, the publishing firm Mladost had published the book of Michel Seuphor *Abstract Art*, in a translation by Putar.¹ (In the Foreword Seuphor expresses his joy that he would in future be read by the Yugoslavs, and *in their own language*.)

Notwithstanding Seuphor, I liked Putar. He was a great teacher who believed in knowledge, but also in talent, elbow-grind and passion as well. The manner that he preferred in work with students was at odds with the conventional relation between rostrum and serried benches. He liked a small working group, always combining theory with practice. His favourite form of teaching –leisurely conversation. He gave us our freedom, encouraged youthful confrontations, magnanimously forgave our stupidities.

“Who, actually, is Knifer?”

“A tight-mouthed long-distance-runner. Keep up with him.”

A few weeks after, I think it must have been November for the chestnut roasters were stoking up on the Flower Square, I met Putar on the corner of Teslina Street, in front of the window of the French Reading Room. Three or four people were looking in the display, in which new books were exhibited. Now I could see them clearly: Matisse, Picasso, Poliakoff and de Stael.

“Colleague,” said Putar, “let me introduce you.”

A man who I had not at first noticed or had not at any rate connected with Putar offered me his hand like someone feeling awkward:

“Knifer... Julije Knifer?”

We mumbled a few vapid sentences, and then nothing. Then Putar, nervously looking at his watch, excused himself (“They’re waiting for me”) and went into Preradovićeva Street. We, covering up two embarrassments, ended up in a nearby pub. I didn’t at that time know that in the next three or three and a half years, from early 1960 to the middle of 1964, we would meet often, hang out and chew the fat, exchange books and news, stroll in the small hours from the Square to Zatišje, from Zatišje to Vrapče, talking about Osijek, Split and Zagreb, about football, the provinces (which particularly got him down), about Sartre and about Paris, Schulz, Becket, Butor. And of course, there were a few other inescapable conversational mainstays: Tiljak, Vaništa, above all, and Putar too. I do not remember smu talk about Exat or Picelj (with Putar, though, yes), or Vasarely (with Vaništa, yes), about geometry or geometrism Perhaps I have forgotten, but even if I did, it seems significant now. I lived at the time in a rented student room at Maksimirska Street no. 36. People would drop in: Dubravko Horvatić, in the same course as me, the painter Branko Marač, Zvonimir Mrkonjić and Ivan Pederin; some of my acquaintances from Split, a mob of student writers of the time, mostly poets, some of whom soon dried up, some got lost in the vortices of graphomania, some fled abroad, and occasionally returned, and somr, like Dodo Horvatić, left a considerably mark on Croatian writing; friends from soccer and athletics would come, and from time to time some serious student of Gamulin or Hergešić; two or three times, Julije Knifer.

We would see each other very often in the centre about Jelačić Square, Flower square, Bogovićeve, Teslina, Ilica, and passed a very fruitful time of day in cafes and, more willingly, pubs. I can hardly remember if anything but drink passed Julije’s lips. He was very feeble at the time, seemed to have no resistance, and I was seriously worried about his health. In our conversations, which became more frequent, and longer, I would sometimes be surprised by his knowledge of literature and philosophy. He was a one-sided reader, he would devour books passionately, but I did not notice, which would be common in a professional, any liking for the different, love for the diverse. He adhered passionately to those that were akin, he felt their magnetism and managed to recognise them, combining diverse information, suggestions of friends, his own intuition, paying attention, as particular indicators, to occasional outbursts of official hatred for modernists, decadents and nihilists.

I asked Knifer once, sometime before summer 1960, if he was aware that his titles like *Composition*, which he gave to his works, which up to the moment of the establishment of a new figure on the surface to an extent had done their task, no longer worked. He looked at me in surprise.

“What do you mean, no longer work?”

“Composition is much too general, too imprecise a peg for what is actually coming into being. The figure that is increasingly appearing in your work is not a composition, it is a meander. That is what it has always been called. If you

are bothered by the historicity of the figure – you can be consoled by its vitality. It simply is not the past, although it comes from the past. It is a figure that can be used for practical purposes and, what might be important, is just a visual sign in its structure. Of course, various observers are going to add various meanings to it that you are not even thinking about, but that always happens when from various viewpoints and sometimes under someone's suggestion the point, function and content of what is represented are assessed."

"Perhaps you are right," said Knife, hesitantly. "Perhaps you are indeed right. Interpretation is not important. But meander simply does sound better than com-po-si-ti-on. If the figure is reduced, why shouldn't the title be?"

"Apart from that," I said, "meander better expresses the perpendicularity of your drawings. Meander too can be read split up, in syllable: me – an – der. Do you hear how that *der* at the end is closed and hard? We are talking of hard and clear edges. When we say, com-po-si-ti-on, we notice that four out of five syllables end in a vowel [in Croatian, not in English], and so, open, without sharp, clear, defined edges, and they don't phonically represent the visual content very well. And a bit more: Murtić or Gattin would with equal right call their paintings *Composition*, but they couldn't call them *Meander*. Composition can be a great deal, Meander is something defined. A possible objection because of the intolerable historicity of meander as against composition doesn't hold water. If meander is Greek, well composition is Latin, and so that is no reason to defend the worse."

"Done deal," said Julije.

The new name was soon accepted here and abroad. Julije himself, in conversation with Zarko Radaković² said, and on other occasions would also point out, that in 1961 I had christened the *Meanders*, adding a remark that I found almost unfathomable, i.e. that I had done so "without meaning anything negative". Why anyone would see anything negative in the title was not, and did not become, clear, the more so that I had felt his friend, and a friend to his pictures. I believed then, and think so today, that his trademark – the meander sign – could become an ideal logo for the whole of postmodernism. I do not know, cannot guess, and perhaps it is not even important, whom and what Julije was resisting.

Not long after that, probably in early autumn 1961, Julije gave me after a visit to his flat in Čnomerec, little and white, a very pleasant gift: a white meander on a black field. It has followed me all my years, though all my moves.

In November I had published an article "A Line about Gorgona"³ in which the publishing, exhibition and gallery endeavours of Josip Vaništa, Julije Knifer and friends were registered, and the marginal Schira Gallery was highlighted, which with several presentations of Croatian and European painters, sculptors and architects, thanks to Gorgona, was inscribed in the Map of the Living, when there were so many dead and moribund official institutions in the country. In *Razlog*, no. 3, once again in November 1961, I published an essay "The *Meanders* of Julije Knifer", which, as far as I know, never mind the propositions it put forward, was the first long piece of writing about Knifer ever penned. I later reprinted it in the book *Eseja, Razlog*, Zagreb, 1963, and managed, in connection with the short-lasting breakthrough of colour into Knifer's world, to draw attention to the "problems of the meander"⁴ that might derive therefrom. In the meantime I tried to contextualise him in the body of Croatian abstract art, and there were mentions of him in some other reviews of mine.⁵

I shared my student room in Maksimirska at the time with Ivo Lentić, a friend, whose kindness Julije much valued. His great generosity of the time – the consequence of a good heart and frustration of the misunderstanding that then followed his work – and the need for the slightest sign of inclination and respect to be returned several fold, was to be blamed for Ivo soon being entered into the – imaginary, it is true – book of the first owners of *Meanders* of 1961.

I soon moved into my second student flat in the ground floor of an unfinished family house in Zatišje (on the hills, behind the barracks in Čnomerec) in which Knifer was several times a guest, mine and that of my friend Josip Zanetti, who was among the first in Zagreb to perceive Julije's originality. Zanetti's sensitivity to visual values, especially those of a minimalist kind, was outstanding, and he had, like very few, a developed sense of social justice and responsibility for those whom he romantically believed should be liberated from the cares and worries of making a living by their talents. Knifer was his paradigmatic illustration of the milieu's inability to cope in contact with such persons.

Zatišje was, put roughly, half way between Jelačić Square and Vrapče, and several of my friends would pop in: apart from Julije, there was also Ljubo Ivančić, Miroslav Šutej, Zvonimir Mrkonjić, Veselko Tenžera and others.

But time had its way. Journeys, departures, absences also. In 1964-1965 I did military service. Zanetti, excused conscription, having, unless I am much mistaken, Italian citizenship, set off for his life-time peregrinations and struggles around Italy and France and, in a sense, vanished from the Zagreb horizon. Ivo Lentić, also struggling to survive, wandered between Ličko Petrovo Selo (a teacher) and Varaždin (a museum pro). Julije got married, and the single life, with its Bohemian habits and self-destructive nihilism, faded somewhat into oblivion. I understood that from the exhibition of coloured and other meanders in the City Gallery of Contemporary Art on St Catherine's Square, in 1966, nothing of which had I seen in his studio before the show. I did not call, neither did Julije. I had at that moment too many more urgent cares. I too was struggling for my daily bread. I had completed university, served in the army and was earning slender royalties at the *Telegram*. I don't know if Julije objected at all to my text about the "problems of the meander", because we didn't manage to talk about it, but I believe that he received it as a genuine and friendly consideration. After that we never seriously talked even about the later meanders, which brought into the world of the picture something new, something previously unknown. I was not present at the miracle in Tübingen (1975) and did not have the luck to see him making his fascinating drawings

with greasy, graphite pencils, so complex as to make me think about an alchemist, and the necessity for a correction of the popular idea of Mies van der Rohe, which in the circumstances created by the hand of Knifer would have to run: More is More, and not, as it did, Less is More. Knifer's working principle was, if I can say so, reduction. But drawing the graphite *Meanders*, he gave himself over to the enthusiasm of the workers, to executive passion: putting down with his pencil layer after layer of graphite trace he managed with patient work – long-lasting adding-on – to give the drawing body, in his way to materialise flatness. And, most mysteriously, as against Van Gogh and his chrome oxide green, the more of the blackest of Swedish graphite deposited on the paper, the blackness of the black increasingly diminished, and on the many-layered surface, it was silver that shimmered with increasing impressiveness. It was this multiple covering of the same surface that I was thinking when I proposed a reworking of the wonderful maxim of Mies. Knifer reduced, life-long, everything he could and at the end discovered that by a contrary procedure he could achieve not dispersal but the fullness of substance of the reduced form. Formally, that is, these were the graphite *Meanders*, of great suggestibility, but the application of the greasy graphite sediment that the painter used to achieve this was neither minimal nor reductionist.

From the end of 1971, through the whole of 1972 and 1973, lasted the excruciating period of the persecution and the ban on the work of the Matica Hrvatska, of *Hrvatski tjednik*, *Kolo* the arrests of fellow writers, friends and associates, interrogations in [the police cells of] Petrinjska and Dorđevićeva streets, testimonies in trials, dismissals. Life appeared in a very different light. Willy-nilly, my being was politicised. I was no longer able to live in an abstract world and space: I could no longer find or recognise it. A part of my life unfolded in a sense underground; the circle of friends narrowed, and I kept away from many too, so as not to get them or me into trouble. I still dealt with my area of expertise, but also sought a break in the period between the two wars, dug around in archives, libraries, references, the history of Modernism. Not even that could last forever of course, but the contact with Knifer, once so spontaneously established, was no longer renewed in the former intimacy. We would greet each other, during rare encounters on the streets of Zagreb or in Venice like old acquaintances. Cordially and absently.

Renewal of the memory of the moment of my introduction to Knifer and association in the early sixties invoked the last scene with him that lives in my memory. At the end of the eighties. Alongside a round flower bed in front of the building of the Academy on Zrinjevac gardens, I saw two men. Leaning backwards, in opposite directions, each of them pulled a different way by a dog. They at first resisted, but the dogs were more persistent. It was a fairly windy day, the dogs were active, sporty and pugnacious. The two men, Putar and Knifer, at a distance of three or four metres tried to communicate something to each other, but the noise of the cars going past and the gusts of the wind took their words away. They could neither hear nor understand each other, even with some visible effort. Suddenly one had a palm at the mouth, the other behind the ear, attempting to give the words they were saying a direction, to catch those that were addressed to them. Putar and Knifer balanced on their heels, but the dogs dragged them unmercifully. It had to be their dinner time. And of course, Putar was being dragged by his dog to Preradovičeva, Knifer by his to Amruševa. They waved to each other, said a few inaudible words, gesticulating and suddenly the upper case V that their leaning bodies formed turned into two capital Is, each of them heading to their own home.

This is a poignant scene from memory I wonder if I really saw it, or whether in front of me, just for a moment, some scene from Tati had come to life.

Adieu, Monsieur Putar! Adieu, Monsieur Knifer... Pour toujours...

(Ana Knifer says to me: "Do you know that someone actually photographed that scene. There is a snap." It seems to me that I recall, but was it just that meeting – I noticed no one with a camera then – or perhaps they saw each other quite frequently at that meeting placed in front of the Academy, to which Knifer sent his famed *Application not to be accepted as a member* – I really do not know.)

The war years deepened this fissure: Julije on the whole spent his time in France, where at last he found the well deserved possibility for undisturbed work. Life had not been merciful to his youth either: he was 17 when World War II started, then came the post-war years and long-lasting poverty and at the end, sickness. "He was sick, lay in bed in the dilapidated Dežman huts on Brestovac"⁶

When he made the first *Meanders*, he was greeted by silence. They interested hardly anyone. And this went on. He acquired a few new friends, but did not manage to make sure of a living. And what could he do but to go to save his life and his family, and then the life of his meanders.

"If we had stayed here, we would have died of hunger, Nada Knifer said to me a month ago in Zagreb."⁷

Having made it to eighty, Knifer died in Paris in 2004, after he had lived his last decade there, along with numerous previous stays in France of a longer or shorter time. If I had wondered in the sixties how long Julije would live, I would have hardly ventured to suppose he would have exceeded sixty. Sick, exhausted with poverty, and self-destructive, walking on the edge of misery and failure, he seemed worn out to such an extent that forecasts about the future could not have been more cheerful. But as his conditions of life changed for the better – and it was his wife who was much to be credited with this – and as his work started to be noticed (in Germany, Switzerland and France), so his psychological and physical recovery triggered an avalanche of meanders, some of them being extremely demanding. Very large, with huge dimensions, they sought physical strength, which had not even been dreamed of in him twenty or thirty years earlier. From the moment when

into consideration the historical time and the position of the painting or work in him; the place and centre of tradition or the explicitly or less explicitly dominant idea of the work in the world of visual ideas. Of course: in two or three concentric circles (degrees): in the context of his own path of development, in relation to the local, regional or national culture production (sphere) and, particularly authoritative, in the context of the European (world) art scene: of historical or developmental perspectives; references to what has already been achieved and relations to those or that just being achieved. We can see that dilemmas will appear only in a space that separates the sphere of the work from the sphere of activity; not only according to a value judgment of the degree of attainability of transparent contents, not only according to a judgment of adequacy, i.e. the appropriateness of the means used in the achievement of the objectives set up, but also in the sphere of the historicity or non-historicity of them; in the intentions of continuing or discontinuing and finally in the instinctive or culturally derived intuitive or programmed achievement and consolidation and finally in the international promotion of a given mark of identity. This last – in today's world of global competition and of multiplicitous identification tests that are conducted to fathom, by the side of the common and the general, what is the essentially personal and perhaps the unique, to verify a cipher or a specific code (in a production sense) or to establish a brand (in a classificatory sense) – is of great importance for historical coping¹⁰, for a semantic or – since it is about painting and not language in the strict sense and language texts – of parasegmental investigation of the proposed visual signs¹¹, of their structures and contents, and, course, for a pragmatic evaluation.

It is not the point of this functional digression that we should establish – some possible – disagreements of our own with Knifer's interpretations of his own work, but it is an effort to place him historically and contextualise him in terms of content so that, for his benefit, it might be possible to carry out both diachronic and synchronic readings of his *Meanders*. This is so as to try to carry out, if possible, a diachronic and synchronic concatenation of them so as to be able at least partially to define his place in historical time and real space. Time is, tendentially, defined as the Eurocentric modern age from Cubism via Malevich and the Russian avant-garde (here: El Lissitzky and Tatlin) to the thinkers of structuralism (post-structuralism, semiotics) and their translators from (originally) literary-analytic discourse – analysis of text in the applied disciplines of the provisionally structuralist readers of paintings, scores, architecture, design, photography – while real space, the other definer, understands a mental and not a historical definition: here are inscribed all his movements and all his “one-time” stays are registered, on the assumption that in themselves they are not essential but are an essential enlargement of experience, they are diverse, polyvalent and multidisciplinary stimuli, newly gathered data, and, of course, reception (motifs, kind, function, consequences).

Here it is worthwhile reconciling oneself with the fact that, in this endeavour, we shall not get Knifer's help. It is not a question of obstruction; as long as he is deaf – by repetition of certain ritual and preconceived formulae – to all questions of a diachronic-synchronic nature, he only defends, perhaps partially unconsciously, the thesis that is clearly most convenient to him: the artist equals the work. However convenient – it is difficult not to note its psychological motivation and just the same its analytical and critical insufficiency. To some extent, it might be concluded that with the choice of a radically holistic version of his own self-definition (I equals I or perhaps I equals mine) he has only temporarily put off the definition that, sooner or later, some of the interpreters of his work will have to pose according to criteria of content, and according to other, diverse, multiplicitous, criteria.

What did I have in mind, talking of his persistent repetitions of ritual formulae, the content of which cannot be separated from the actual ritual of repetition?

Let's direct attention to Knifer's most authoritative self-referential text: *Zapisi*.¹² A careful, patient reading of this account is not going to show it – save in an entirely innocent stroll through it – to be a simple, directional and straightforward piece; for us it is, though, a well devised and narratively extremely skilfully arranged mirror-image, repetitive labyrinth, in which the painter's figure is reflected in several ways, from which we will find a way out with difficulty. Back in 1983, writing a kind of avant-propos to these *Zapisi*, Zvonko Maković well observed the disturbing nature of Knifer's texts.¹³ What we are short of today, after long-lasting experience of reading systematically analytical interpretations, is a certain systematisation of the levels of writing, or the levels of meaning written down in this controlled confessional and programmatic prose. This text, says Maković, is given us as a “direct and simple statement”¹⁴, then as a rebuttal (closing down) of such a simple and direct perspective and, at the end, *Zapisi* can be “understood as well as a poetic text” – “in the context of the literature of the absurd”.¹⁵ Although these are all plausible statements, one feels that certain critical difficulties well up from the insufficient demarcations of the narrative levels and specific writing procedures (such as for example *répétition*), which are not given only to some but to all narrative techniques (and cannot arbitrate among narrative levels) and from the difficult and unrewarding task of recording analogies between text and picture, between linguistic and visual structures, which – in the case of Knifer's *Zapisi*, under consideration, is taken as a *fait accompli*.

However, semiotic research during the past fifty years has shown that in spite of many common features between image and text there are between them unbridgeable differences and the fact that colloquially we accept the existence of a textual language and a visual or painterly language does not mean that we can by abridgement show them as a language and a language and make them analogous by the formula language equals language. For it is questionable to many semioticians whether, according to the strict criteria of the discipline, painting is a full language analogous to the concept of spoken or written language and, in other words, whether an image can be analogous to a text. It is not, I would say, a higher quality of

one and a lower quality of another that is in question, but at issue are different values and different possibilities of articulation of these or those contents. Image and text are not always equally effective: printed on an arrest warrant an image is a more important agent of information and pursuit than a short accompanying text can be. On the other hand, the cognitive contents are more easily and naturally at home in language (i.e. text) than in image. And so on. In any case, it seems that a bit of scepticism to do with successful transformation of textual into visual would be welcome. There is no doubt that a certain aspiration of this kind did motivate Knifer the writer, but what shall I think about language the purpose of which is to be a simulacrum of what existed previously in an image? Language as imitation? So as not to have to evaluate this position in advance as inferior, I return to the beginning. What, then, levels of narration can we discern in Knifer's *Zapisi*?¹⁶

The first level of narration registered is the *directive*. Knifer does not discuss things, either with himself or with others, but directly or conditionally expresses obligation, having to, necessity or, what may not be (prohibition): "Text *must* be pure and direct";... "text *must* have content"; "text *must* be a number of facts"; "content *may not* be descriptive"; "text *should* have a certain course and rhythm"; "this *should* be an analysis of facts" (all italics the present writer). We notice that this imperative manner (gradation: forte, fortissimo) coloured the very beginning of *Zapisi* and that it clearly wants to present itself as a shield place in front of it. Since the text unravels towards the end, this manner of statement is softer, and apodictic statements are replaced ever more often with sentences of autobiographical experience, cautious and sceptical.

(*Commentary, doubts*. A text, in principle, must not anything, does not have to be pure or direct, does not have to be an analysis of facts. From the context, however one gathers that Knifer is not giving instructions to the generality, but speaking of himself and his own. While the categories of purity and directness of expression we can accept has historically confirmed (cf. Suprematism, neo-Plasticism and so on), I wonder by which procedure to get at an "analysis of facts". Primarily: what are facts for Knifer? A fact is a line – vertical or horizontal - a fact is a right angle, facts are black and white, a fact is a surface, facts are rhythm and monotony. How with the means with which all these facts are materialised on Knifer's canvases and papers shall we arrive at an analysis of the same facts? Unlike an inventory of an image or an accumulation of different elements, analysis is a cognitive, intellectual procedure and someone who tests something out analytically so as to master a language different from that in which these facts are set up. It is not possible to create and analyse in the same language; to integrate and disintegrate. Not with the same methodology, either. If that were not the case, with the same language it would be possible to set up a picture about a picture, and it would be impossible to achieve an analytical insight into the work, its structure, the interdependence of parts, the specificity of the authorial speech.

It is unclear – and stays open – how Knifer defines analysis, and content as well. There some clues, particularly because he obviates any possibility of a decorative, symbolic, philosophical and semantic functioning of the *Meanders*, that content and form are very close, although, on another occasion, he would persuade us that he clearly distinguishes them as two levels of a single work.)

The second perceptible narrative level is that which observes itself, that is, which is self-referential, on which Knifer discreetly declares himself and carefully considers his own being, and is cautious while in words he builds his self-portrait: "I would like to start from the essence"; "I shall attempt to analysis this escalation"; "It would be ideal to compose a text only of definitions"; "I would like to get in the text itself some kind of monotonous rhythm"; "I don't want to describe or explain"; "I have tried to reduce everything to the absolute minimum"; "There is no development or progress in my work"; "Everything I wanted and that I did is documented on the surfaces"; "My objective was to create some form of anti-painting"; "I think that it monotony is the simplest and most expressive rhythm"; "My work process went on without oscillations"; "I started off from the simples of facts"; "I did not seek invented forms"; "What I do, I think represents subjective objects"; "The function of the meander in my works is neither decorative nor philosophical"; "My images have only a visual function"; "What I have been doing recently – I don't know what to call it"; "Today the anti-picture (probably) is not current and I do not know if my last compositions suggest the formula of anti-image"; "My current form of image should not be traditional"; "I have never tried to analyse the stream of my consciousness"; "I did those drawings as one writes"; "Drawing, I cut up, added and took away"; "I don't feel the need for qualitative or quantitative progress"; "Why then did I decide to become a painter? I don't know if that is the right question and whether it is necessary to pose such questions at all"; "At the end I just wanted to do a job in which I would be less connected with and dependent on others"; "I didn't think that I was taking part in art, especially not that I was creating art"; "My attitude to art was the attitude of a man to art, and not an artist to art"; "I made progress like a plant"; "I didn't force anything, either theory or practice"; "I didn't cope well in war time, or after the war"; "At the end just a few paintings will be left"; "I don't want to change the world, culture, civilisation or, in particular, not the attitude to art".

(*Commentary, doubts*: Our endeavour to set up a certain diachronic and synchronic order is in particular encouraged by the painter's effort to persuade us that in him there is "neither development nor progress". This image Knifer has of himself is in a sense theoretical in nature and rounds off a system of propositions such as: beginning is also end, the end (perhaps) precedes the beginning, work is a process without oscillations, there is no need for any kind of advance, there is no pushing of theory or practice, and the like. Examining his position as (abstract, reductive, Gorgonesque, marginal) painter in Zagreb from the fifties to the nineties, Knifer, for some reason, completely neglects or changes some facts from real life. Perhaps the reason was his wish for the story to be as perfect and pure and as little stereotyped as possible? There are serious

evasions of reality – the opposite is fiction, which the painter obviously supports – the claim that the beginning is the same as the end and particularly that in his works no signs of advance or change or evolution are perceptible. It is enough to refer to some completely clear lines of development that lead from academy-trained realistic portrait drawings to attempts at an urbanised quasi-Cubist landscape, from the early geometrical abstraction with a partially preserved illusion of spatiality to geo-abstraction in which, along with the straight line and the figures of square and rectangle, there are also diagonal and round lines and the figures of triangles, circles, rhomboids and trapezoids, and apart from pure figures we also meet those composed of two or more elements. A journey of self-education and persistent exercise of a rigorous spirit led to the *Meanders*, gradually discarding everything superfluous and that, as it says, produces the condensation of form and content. The development path of Knifer's painting is without a doubt and there is no way it can be convincingly demonstrated that the process of painting unfolded "without oscillations". The care and clear eye sees that there are oscillations not only in the preliminary periods of his work, but also in the highly developed and maximally purified *Meanders*, which in that stage also bear some other, new names. Changes, since the figures have already been searched and selected, affect only what it is possible to affect, and that is the rhythm of the meandering movement. Changes happen, then in the rhythm of their flow, and instead of a continuous, broken snake of the meander, separate sections of them start to appear in a staccato version, meanders of crescendo and meanders of diminution or – progressive and regressive meanders.

Also questionable is one of the central terms of his *Zapisi*, and that is – anti-painting. It is obvious that in the confirmation of Knifer's theoretical nihilism some kind of Anti-World had to be enthroned; something that refutes the essentiality and presence of the This Worldly and in the productive consequence of the nihilist painter this had to be some kind of anti-work, or anti-painting, and then, of course, Knifer's version. But how does he travel, painting, in the direction of his nihilism? Before I try to answer this question, I have to put one previous, older question. By what, in the work, if we ignore now the words, had before that in any way shown the nihilistic nature of this visual adventure? I claim that we can easily follow it up in the self-referential notes of Knifer, but in his work, not in a single one of its phases, there is no trace of nihilism.

The depressing, indeed nihilistic mood of the Sartrean human wasteland: "*Superfluous* is a chestnut, here opposite me, a bit to the left... I was also superfluous."¹⁷ or that of Cioran "Our past and our being are not determined by the miracle but the void of the world in which the fire has gone out"; "Nothing in this world is in its place, starting with the very world": "I want to cure myself of birth by dying outside all continents, in a fluid desert, in formless degradation"; "We are vast ruins"¹⁸

If that was nihilism, Knifer in the essence of his being was no nihilist. The fact is that every time takes from its optimists and its pessimists a sentence or two and makes pennants out of them, determines classes and forms squads under which and in which the trends of fortune and misfortune gather, unhappy types who of the death of life and the life of death make electoral meetings, seasonal goods. Knifer is not one of them. His work, irrespective of moments in which he is lost, depressed, gloomy shines with the logic of the purest, one might say, Assisian pure and gnomically bare constructivism.

The third level of text is the ironical. It can be considered in the context of the first two; then it is a correct, palliative on the one hand, provocative on the other. It softens with humour, the absurd, a certain non-seriousness the directiveness and imperativeness of the speech of the first level, for every claim, whether serious, sensible or consecutive is mocked and subjects to irony attempts – if they are that – at branding the personality of the author and the specific features of the meander, as presented, willy-nilly, in the second level of the text. "One should begin at once literally from the end," says Knifer: "there is no need to be completely logical at all costs" for I just want to record some facts." "For that reason for many it is important to continue the logic of one stream ... that presents above all an objective logic"; "Everything went according to a certain inner logic". (Here the irony is tightly collaborating with contradiction.) "I didn't have a programme, but I did consciously go to some defining." "Temporal continuity did not actually exist..."; "The continuity lasts from picture into picture, or from picture to picture"; "Continuity exists..."; "Continuity is important"; "My work is a flow without any continuity"; "I never intellectually programmed what I was doing"; "By the method of reduction I arrived at..." and finally and paradoxically tautologically winds curls before us the mythical and Kniferish uroboros: "My work process derived out of the process".

(*Comment, doubts*: Why the beginning should be "literally from the end" is not explained. The writer leaves unsettled the question of whether it is at all possible in a structural painting to start from the end. It seems this is not possible except in retrospective essays. Then: Does factualness make facts alogical? What is a programme? If a working programme is the same as a construct and/or plan of work we go on to ask: Can deliberate procedure then at all carry out something that is anti-programmatic, can awareness or consciousness be opposed to programme?)

It would be hard to deny – considering the ironical dimensions of the text – that Knifer here plays with myths of logic, of the logical, consistent, objective, developmental. Since his painting speech shows no humorous dimension or any propensity to wit, we can be surprised by the textual quips of the author ambiguous sentences with a mordant, ironical and sarcastic charge; either moral or social. Exemplary in this point of view is the sarcastic *Plea to the Yugoslav Academy of Sciences and Arts* in which, mingling levels and manners of narration, as well as the themes of the discussion that he incorporates into his "plea"; combining lucidity, pseudo-infantility, social criticism, mystification and Kafkaesque paranoid clairvoyance: "Progress will go progressively backwards" writes Knifer, as if, mocking himself, he is going on with the debate about lack of development in the Meander. The ironical recommendations to the Academy can be read as self-mockery: "Without delay

this world of today needs de-avant-garding.” He also asks the Academy to take over his identity (which he would like to be rid of), but invites them as well to organise de-identification. This ironical piece of writing disavows some practices of the system, but also reveals certain aspirations of power, bares certain processes, which are carried out covertly and it without any doubt does have a powerful critical dimension: particularly noticeable at the ethical and the political. We have however to understand that the text was probably a valve in which the painter of the “silent image” – the most succinct possible narrativity – kept up some kind of balance for himself, making use, alternately, of one and the other possibility. It was not here necessary for them to be observed through analogy. They simply were not analogous; they had to be then considered comparatively, which promises a more likely outcome, as a system of reciprocal supplementations.

The paradigmatic sentence of this set (“My work process derived from the process”) shows that Knifer is ideally, totally enclosed in himself and that it is impossible to breach the system from outside. Of course, such an outcome does not affirm any realism of his, either engineering or social, it does not show that Knifer conceived, carried out and concluded his system excellently. More than all else, it brings out his readiness of isolation and his determination to persist in this. When he arranged it all in a perfect circle – the only thing that could still be expected was that some incident, provoked or not, might set it in motion.

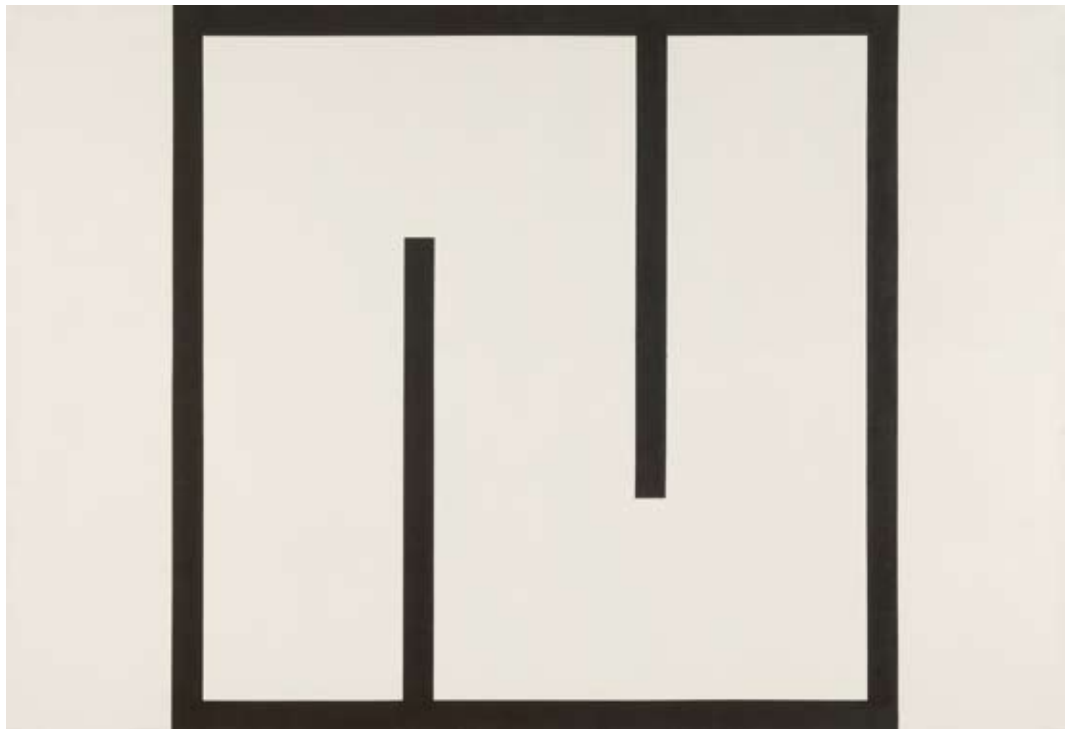
The fourth level of *Zapisi* is the reductive and levelling. From meagreness to simplicity: “I don’t want to make some big complicated philosophy... I want to make as simple as possible... an analysis”; “Theme is not important to me”; “Definitions are just the simplest descriptions of facts”; “It would be ideal to compose a text of only definitions that... described a single thing”; “I would like to get in the text itself some monotonous rhythm”; “I started out from the truly simplest facts”; “After fifty nine, it was all very simple”; “The basic objective was rhythm via the minimum”; “Rhythm in the most minimal visual manner...”; “I tried to reduce everything to the ultimate minim”; “a number of facts that make up a meander or a series of meanders that are at the end just a single meander”; “One moved from the complicated to the simple”; “minimum of means, minimum of forms”; “A tendency to the minimum in form and content”; “Monotony and repetition”; “the simplest... rhythm in fact is monotony”; “evolution moved in the direction of the total disappearance of the image”; “this was an escalation of uniformity and monotony”; “motivated by the idea of creating an anti-image, I set out on the method of radical reduction of means”; “I arrived at minimal means; they then became my paintings”; “The primary idea – to create an ultimately simple rhythm...”; “I used means of the most minimal expressiveness”; “I wanted to create... pictures with no identities”.

I might put in here a more covert categorical level of text, certainly more homogeneous, because for the definition of himself, his expression, paintings and painting, the painter does not need sentence periods, sentences or even phrases; in principle just a word or concept was needed. I quote the fundamental words: neutral, clear, direct, factual, essential, simple, uniform, monotonous, patient, minimal, continued, pure, serial, reductive, white (meaning empty, zero-level).

(*Commentary, doubts:* Very likely Knifer’s basic set of concepts as cited here is complete and compatible and we can properly label it a technical glossary it referred to the painter’s writing and his images, it powerfully brings out the properties of his works and techniques, the ways and identity principles characteristic of his procedures. To simplify the scheme of the image, to reduce relations to a minimum number of elements, not to get into any kind of digressions, to execute everything cleanly directly and without any psychology, keeping to the facts (geometrical order; horizontals and verticals with no curves, arches, diagonals or spirals), to use only the two extreme colours, black and white, to keep up a rhythm, if slow and monotonous, to make use of the smallest number of means, to reduce the rhythm and the variations to a certain type of image, to achieve the all/one. Only the meander is this, is Knifer’s sign. But more anon. Knifer himself seemed not to agree with this exactly.)

We have said that apart from the different narrative levels here, in Knifer’s writing, which is undoubtedly an extremely systematic exposition of his own painting history, his way without a way (as he himself might have said), his poetics and submitting his accounts about the means he uses – we also recognise the rhetoric manners (traps?) that he uses systematically and applies persistently. These are first of all repetition and contradiction; it is logical, when they are present to such an extent, to ask: with what purpose? What are they there for?

Repetition is a specific, common and very widespread literary procedure, which does not serve only to bring out what is repeated as substance, if it is not just a successive expounding of always the same thing, but through minimal formal deviations and pre-formulations can be used to smuggle in the different in a similar garb and as indication of hidden possibilities of both language and of a certain situation. On this occasion not all the different interpretative versions are used, but repetition is used for a textual establishment of the sought monotony. Knifer says so explicitly: “I would like to get into the text itself some kind of monotonous rhythm”. And, it seems, there is not a doubt at all about the achievement of this monotony; the painter uses the tactic of repetition skilfully and we might almost say obsessively, if it were not for a kind of humour that heightens the atmosphere of the absurd, and of the scenes that it evokes – we might recall just kindred places in Beckett, Ionesco, our theatrical stars of the sixties; the impressive *End game* of Beckett in the ZDT [theatre], which Knifer must have seen – produced in 1958; a year before that stock phrase of the painter: “That was fifty nine and sixty” – one of the most frequently repeated (historically orienting) sentences in his *Zapisi*: “After fifty nine it was all very simple.”; “Fifty nine. Then facts really started and followed on in me.” “In fifty nine I dealt with the problem of the anti-painting”; “In fifty



Meandar / Meandro / Meander
1978

nine I thought I had to create a form of the anti-image”; “In fifty nine I was occupied with the idea of the anti-painting”; “In fifty nine and sixty, I was motivated by the idea of creating the anti-painting, I set off with the method of the radical reduction of painting” “I wanted to arrive at the anti-painting by the process of reducing (fifty nine, sixty).”

The frequency of the repetition of even entirely serious sentences excites a black-humour-tinged impression of a simulated echolalic dysfunctional “eloquence”, and it should, otherwise, be used to get some statement, message or information come what may into the reader’s consciousness. The difference between these two latent contents creates a new field of interpretative possibilities.

There are many such sentences, and it is patent that repetition is both a stylistic and informational means of the painter. For example: “the whole of that text was just adducing facts”; “I first of all have to draw out the facts”; “I have to start with the facts”; “I started out from.. the simplest facts”; “I don’t want to describe or interpret; I want to list the facts”; “I want to record some facts”; “without describing or interpreting, a sequenced the facts”; “Facts are important because my work consists almost only of facts”; “I have to start from the time when the facts became definitive”; “I set off from the simplest facts”.

Many statements are expressed in the same way with the same style, the same technique: “What I do is not decoration, ornament or aesthetics”; [the function of the meander] “is not philosophical or pictorial and even less decorative – it is only visual”; “the function of the meander in my works is not decorative or philosophical; my paintings have only a visual function”; “I wanted to achieve an exclusively visual effect”; “the function of the meander on my paintings is not philosophical and less still decorative. The function is just visual”.

A third example of how Knifer suggestively uses the figure of repetition: “The basic objective was rhythm via the minimum”; “rhythm in the most minimal visual manner”; “the simplest and most expressive rhythm is, in fact, monotony;” “I think that the simplest and most expressive rhythm is in fact monotony;” “the primary idea – to create an ultimately simple rhythm”; “my intentions were directed exclusively at the rhythm of extremely borderline elements”; “I wanted to achieve rhythm and ultimate contrasts. The simplest and most expressed rhythm is monotony”; “from my working process a monotonous rhythm derived”.

Let us add to this not at all the remaining or similar variations on the theme, but just one: these are fragments about the anti-painting or anti-image: “My objective was to create some form of anti-painting using minimum resources with extreme contrasts”; “I remained on the classic plane surface with extremely minimal means with the help of which in the process of ... the origin of the painting I endeavoured on the way to the anti-painting to excite extreme contrasts”; “Today the idea of the anti-painting is probably not current and I do not know if my current compositions have to suggest the

formula of the anti-painting, although they all bear within them the same spiritual origin"; "from my point of view I thought that via the path of reduction it was possible to arrive at one form of the anti-painting"; "the objective the anti-painting, the means minimal"; "at that time I set off on the endeavour to get a form of the anti-painting. I used the method of reducing..." "in fifty nine I was occupied with the idea of the anti-painting By a certain method of reduction I tried to create a form of the anti-painting"; "by reduction of the visual in pictures, I thought I might arrive at a form of the anti-painting"; "I set out on the procedure from the painting to the anti-painting by the method of reducing and arrived at minimum means for expression..." and so on.

Since these are repetitive figures, as we have shown in a large number of samples – and in the text that has only seven pages of reduced A4 format – it must be clear that in this frequency they are not just incidents in the text, but they are the actual structure of the text: that is, Knifer's text is simply a tissue of repetitions. That is its essential characteristic. If we were to remove all the repetitions from it, all the variants of the same thing, the text would hardly go on for a page or two.

It is obvious then that this is not just a text of an autobiographical or self-referential nature; to say that it is, is to say that this is only about fragmented autobiographical writings – even if there was, as there is, a mental and processual-working autobiography of well concealed biographic impulse – would mean not to penetrate into its partially experimental nature; that part of Knifer's mental set-up, of its provoked or encouraged linguistic substance, of the obvious intertextuality (Beckett, Ionesco, Sartre, Cioran, Robbe-Grillet, Butor), the synchronic, with the different kinds (music, painting, literature), branches (essay, drama, novel, image) and genres or poetics (traditionalism, constructivism, anti-painting, neo-Dada, minimalism) defined Knifer's present moments from the end, of course, of the fifties and during the 1960s and 1970s.

I shall say just a few more words before we get away from the text about the contradictoriness principle that is sometimes used in the *Zapisi* as a stylistic but also a semantic means; in less distinct language the contradiction effect might be addressed. Since nothing is so apparent as awkward self-cancellation, as a descent into obvious contradictions (arrived at by contrasting statements in more or less the same line) it is hard to assume that here we are dealing with inconsistent thinking; we will rather think that we are present at demonstrations of the neo-Dada spirit, that we can enjoy paradoxes of the illogical, inconsistent, in short, of the absurd and, at the end, that we can enjoy the liberty of the being to say everything that is in his heart and on his tongue – even at the price of being comic.

But what might be the purpose of the contradiction as the writer's means or instrument? What it excites, after it is registered, is incontrovertibly a relativisation of all other statements in the text quoted, with the introduction of a permanent instability or uncertainty of textual messages. It enables something seriously expounded to take on a note of humour, to lose its seriousness, to triumph in the absurd. All this, perhaps, derives from a feeling – not only individual – of advanced loss and futility of any endeavour. "No meaning was attached to the work, the activities were extremely simple," wrote Vaništa¹⁹, the founder of Gorgona, about Gorgona. Replying to himself to the question what interested us, he expresses this feeling still more explicitly: "It was a risk, it was absurd, it was the aspiration to the concealed. An interest in something that was beyond painting."²⁰

Judging some procedures, and texts too, in the light of these and suchlike and similar statements, and Vaništa and Knifer were in the forefront with their effect in Gorgona, we arrive at the conclusion that this spirit did not in any way rule out the right to mistake nor the right to contradiction, just as it did not to some other admit the inherited right to truth and cogency of judgement. Our task cannot, even if it wanted to be, be identical to the desire of Vaništa or Knifer during the early sixties; however much they – at that time, - endeavoured essentially to decontextualise themselves as against the social and artistic "self-managing practice" of the milieu – we shall (now) endeavour to contextualise them (even if negatively) for what they did not then need, what did not interest them, interests critical thinking today as the basis of their action and activity; from that position of theirs in the social and temporal and artistic network or grid we shall make conclusions about their positions and role here, and with the comparison of our little and the big European matrix about their place in the world; the task that is post festum unavoidable. From the fact that Knifer (from the aspect of those years) resisted contextualisation, while I today am endeavouring to contextualise him, it cannot be concluded that I am starting off any quarrel with him. Put simply: I differentiate – and then I have to register differently – work in progress from work in history. Historicisation of everything is inevitable and independent of our will, and not even Knifer can avoid it. But we do not here to be afraid of the over-emotional: the term is not unambiguous. In a large part it covers contents that are anyway stored in the term transience. It is not about the expendability of objects (things, objects), but about the transience of time and everything in time. Historicisation is, then, the passage of hours, days, years, centuries, a process that will not halt, and that cannot be halted by human wishing it.

Contradictions are perhaps the traps that Knifer scattered in his text in the struggle with time and its apprentices. There are other indications that he at least unconsciously resisted it (them). Knifer postulated his life in some flat, extratemporal presentness because of which "I did not think of the future, and the past had begun suddenly to pale".²¹ Tending to confirm this would be the constant repetitions of the propositions that "in the process of my work... all unfolds without development and progress", which can be read as a kind of negation of evolution, and with the "abolition" of the past and the future as a kind of negation of time/temporality. The dynamic becomes static; Knifer, indeed, exempting himself from the course of time, from historicity and being historicised, says: "In me, in fact, time plays no kind of role at all". Some other operations with time are interesting, the objective of which seems to be to disturb the flow, the successivity, the temporal perspective:

“Perhaps I have already made my last paintings, and my first, perhaps I have not”. Then the absurd, acrobatic somersault: “My first paintings remind me of the future.”

Which are the “first paintings”. Those, perhaps, that he has not yet “done”? However much we might feel the absurdity of this sentence, at the very next moment it will seem to us to be pure logic: the unpainted paintings and the still not-having-occurred future are connected by their non-existence; in other words, by their common non-existence – they jointly exist. If we were, sceptical of Knifer’s methodology of exposition, to roll up our sleeves, and observe that, in spite of the statements of the author, his first paintings are for a certainty already painted then a possibility for the painter’s past and his future to label similar would occur, i.e. that the voluminousness of time be omitted, which divides the past from the future, and for the pluri-dimensional to be reduced to the two-dimensional surface. This would, indeed, be concluding formalism, and the other option cannot even be posed as a proposition, but uttered as a question: does the concrete and already existing remind him of the non-concrete, the still not existing?

How and with what?

Since Knifer several times states his non-developmental, a-historical and static poetics, his claim might be considered in a very realistic projection: the past of the meander is not different from either its presence or its future.

Knifer bears witness to his difficulties: “I set out in the direction of the end. However, the end has not yet come, because I am perhaps incessantly at some kind of beginning.”

This merging of planes, in an inverse order, happens once again. The word *end* (meaning being closed) takes the place of the word *future* (meaning openness); the future, however, has not yet appeared, for Knifer is (perhaps) still in the *past* (which here means the word *beginning*). What is missing, we notice, is a key word: *the present*. The central dimension of a complex temporal organisation has been locked out, and past and future merge into a temporal plane.

Also interesting is how the clear indication of movement is cancelled out by the two-way apostrophising of *end*: “I set out in the direction. . .” In the first sentence the direction (→) of the movement of the subject is expressed, while in the second he movement is ascribed to the object and hence the direction is changed (←) “. . . the end has not come”. Variants *a* (subject to object) and *b* (object to subject) collide and, as equivalents, cancel each other out. Knifer intuitively feels the event and does not allow his intention to peter out. In this situation, almost every Croatian writer or expert in language would very reasonably have written: “However, I did not come to the end”. There is no doubt that this would be guided by an elementary feeling for language. But if it had been written not in the way that Knifer wrote it but in the way that might have been expected there would have been none of that collision of directions, and instead of opposition (↔) would have had extended movement (→, ←) and these energies would not have been cancelled nor would the temporal perspective have been attenuated to a state of flatness.

Knifer, who here successfully perfects the mill of his contradictory grist, concludes: “And so I often go back. . . to old pictures and do them again, for at the moment when I redo them I do not know I have already done them”.

The old pictures – following his logic – should be the first and they include those that perhaps he has not yet done and that therefore (for they are still to be done) remind him of the future. When he does those perhaps non-existent pictures again, when, then, he does again what he has not yet done, he does not know that he had already done them” What is the painter attempting to say here? Are these proofs of the proposition that the unconscious took part in the prompting of the *Meanders*, which no one has yet stated, or would we, following up the idea of the killing of time, assume that – painting the now via the already past – Knifer has again joined two temporal dimensions into one (with a clear ironical distancing). Finally, his “excuse” for re-painting the already painted (being not aware that it is painted) has to be respected: for how would he know that he was doing it, if the first paintings were not (had not been) painted. The formulation in which he communicates that (not knowing it) he is redoing what he has already done might mean, after the future has been equated with the past – that time present has merged with time past and time future: a plane surface.

If a careful reader of the text makes use of that perhaps, according to which they first pictures were perhaps not painted, but, also, perhaps had been – and goes on to explore what would happen if Knifer’s irresoluteness is interpreted in this also possible way, we would get a result that says that the new paintings were painted over the old paintings, by which nothing of the previous conclusions would be denied, but only a more physical and more substantial performance (embodiment) of this process of the reduction of time would be achieved.

Yes, with some reason, Knifer felt time as an opponent – that is not in dispute This, as already said, plays “no kind of role” in his battle with the surface of canvas or paper. Or “Temporal continuity did not exist”. “Chronology and continuity, for me had no meaning.” But he also spoke this way: “I think that this sequence of flat surfaces is just one single flow from then to now. This is a single spiritual continuity for which I prepared myself.” “Continuity lasts. . .”; “Continuity exists.”

One can count into the sequence of such programmatic contradictions the statement that in him there is neither development nor advance, as well as the statement that his evolution “moved in the direction of total disappearance of the painting/image”. The contradictoriness seems here undoubted too. But if the painter moves in the direction of the total negation of the image, then in this negation movement (which assumes the time of the feasibility of something and the space for the production of something) both object and happening will be disputed – both painting and evolution/.

That is how it is in the text. In painting practice, Knifer, in spite of moments of flagging, never rejected the painting as



TÜ-H-D VII / VIII / IX
1987

field of action. This means that “movement in the direction of the total disappearance of the painting” was just a construction; a form of testing out the self-awareness and the power of resistance of painting.

“The escalation of uniformity and monotony” in which Knifer sees the link of all *Meanders*, tells of the specific features of his painting (for the meanders were that), and says nothing about its disappearance.

In other places in the quoted *Zapisi* Knifer left numerous traces of his fight for the image; is this not revealed by the fact that it was “important to continue the logic of one flow that started back in fifty nine” and ended in Paris in 2004, with the same kind of paintings, more or less, that he was painted in 1959/1960 in Zagreb.

“Between black and white and back again in my pictures one process is going on, creating from black and white an *organised* visual event or an *organised* visual happening” [initials, present writer]. I do not see here an idea about the anti-painting, which constantly but confusedly winds through the *Zapisi*, nor the idea of the “total disappearance of the painting”.

In one conversation²² Knifer reveals that he found a powerful stimulus in the ideas of Stravinsky “that music is nothing by rhythm”.

There is no doubt that Stravinsky constituted rewarding writing for Knifer and that some of the ideas of Josip Vaništa from the early sixties had reverberations in the circle of his friends. A sentence of Stravinsky that Knifer invokes originally runs: “The main problem in the performance of new music is rhythm” or: “The main issue is the tempo”.²³ Responding to the question of the function of ostinato, Stravinsky supported Knifer’s consideration of the expressiveness of monotony: “It is static – that is anti-developmental, and sometimes we need an opposition to development.”²⁴

One should certainly not lose sight of the fact that Knifer adjusted himself to Stravinsky a posteriori, and then only as a reader. In Stravinsky he found arguments that suited him, and made use of them, but the thought of Stravinsky did not give birth to Knifer, as might perhaps be concluded by anyone who started from the date of the publication of the *Memoirs and Conversations* of Igor Stravinsky and Robert Craft in Croatian (Zagreb, 1972) and the date of the publication of Knifer’s *Zapisi* (Zagreb, 1983). For one should not forget that the original of the memoirs was published in New York and London in 1959 to 1962 and that in 1959 and 1960, almost at the same time, the first *Meanders* were created.

As for Vaništa, as the old people used to say, things stand a little differently. After his innovative component gained importance, and time as well, suppressing at least to an extent into the deeper layers of memory those aspects of his work that were in close collusion with tradition – even if it was the tradition of Modernism – it became every clearer that Vaništa was, however discreetly, the kingpin of *Gorgona*, which, when all the others had given up, he extended into *Postgorgona*, and then into *P.S.*, because he could not give up on himself. Two of his texts – or rather, a few lines from “13 instructions for reading the Draft” and “Draft of an explanation” (both from 1961)²⁵ are particularly important for the genesis of Knifer’s thinking too:

- The subject of Gorgona “is liberated from any psychological, moral and symbolic meaning”;
- “Gorgona is for absolute transience in art”;
- “From the world limited to the human, it does not flee. It flees from itself.”²⁶
- “. . . it has to be said at once, that Gorgona is a beginning determined to be without development or objective”;
- “It is very much limited to a beginning that endures. . .”;
- “It is born again and again tries to be born”;
- “It has nothing to add or say.”²⁷

There are some other notes that could be useful for us while exerting ourselves to find authentic sources. One such runs;
- “Gorgona had no messages”.²⁸

I was not inventing, mentioning that in the Gorgona atmosphere there was a clear aspiration to de-ideologisation and liberty from stereotypes. This is confirmed by a confessional sentence of Vaništa: “I too, like others at that time, was interested in the emptiness of Zen, aspiring, in an ideology filled world, to normal behaviour, a natural life.”²⁹

Meanders, in this Knifer is apodictic, are not signs. “As sign it has no significance” and then: “I never did it as a sign. . . Not at all!”³⁰

Here are, nicely set out, two statements that ask to be set out and tested. Is it necessary for a sign to have significance (can it somehow be lost)? and then: is a sign necessarily that in which we have invested the wish it should be so?

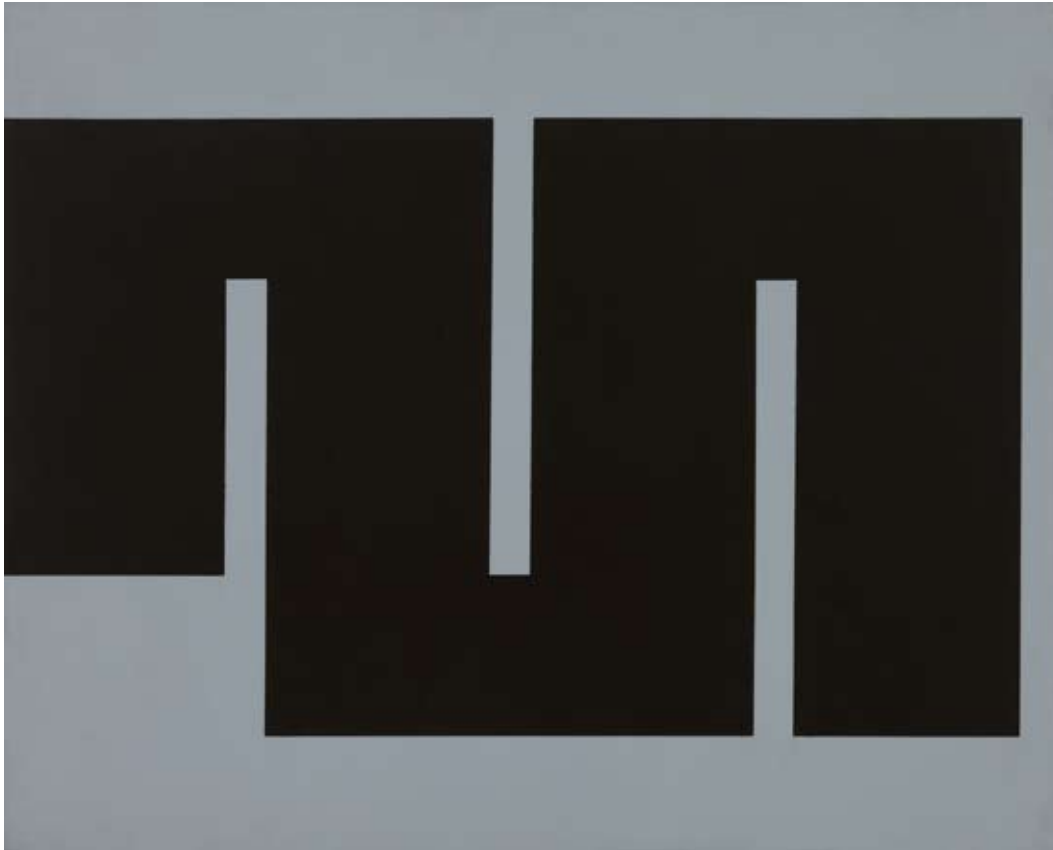
These are provocative questions, particularly considering the extensive literature on semiology – extensive, but not much in accord about sign, symbol, signification, semiosis and their broader or narrower definitions or descriptions.

However much we exert ourselves to be open to everything, it seems logical that a sign is a transparent vehicle of some fuzziest signification or meaning; we might say, its storage facility, and such a one in which meaning is purged and brought to clarity. But for a sign to be able to explain meaning and convey it simply it is not enough only for it to be structured *lege artis*, but it should also be readable to its users or consumers (which always directs us to some target group of individuals/users, social or cultural, linguistic or historical). It is not then just about the nature of the sign, which reads and takes over meaning (of someone or something), but about the natural or acquired ability of the reader to translate the sign. So far we have on the whole logically moved along well-trodden paths. But what happens when Knifer, drawing or painting his sign/meander claims that this is not a sign, that he does not want it, did not want as such and that it has no meaning for him? Knifer in this has so far only supported his own thesis according to which meanders have no decorative, philosophical or any other function. If they have no function, concludes the painter, then they have no signification; if the Meander means nothing, if it has no inherent meaning, how then how can it be a sign? No way, judges Knifer, and it seems, if I may say so, according to the traditional concept, that he is right. This rightness wants only consideration for the meaning of what is nothing, which is such that it is not. Mathematical zero (0) is very well known to us, as is its symbolic role; but, of course, with its meaning of zero it does not exhaust its operational function according to which, for example, if it is written after a five it becomes a formative element of fifty, which means that by the mere positioning it has increased, tenfold, the five, than which, in and of itself, it has an absolutely smaller value. It is important to see that this nothing – which does not exist – has, in a mathematical language, a predictable place and function, that it has its graphemic and numerical sign; that it is storable, translatable and representable; not, then, just function, but multifunctionality. We shall stick to this: if the meaningful Nothing can be represented with sign language/script, why should not the intended Void – let it be the *modus operandi* – embodied in the works of Julije Knifer from 1959 to 2004 not be placed in painted figures? If he has managed to draw or to paint his Void, that symbolic White, as his Not-Meaningful, then he has managed to identify it. If he himself, and after him some others, can manage to recognise and read this identity of Void, that entity of Nothing, then it is not because someone wanted but because he could, and could because the sign that he used enabled him to do so. At this effective level to write: “I did not want to say anything (or represent, express, evoke anything)” is read as it was written “I wanted to say (represent, express, evoke) Nothing” for everything – including the nothing – is utterable.

When Radaković asked him: “Is the Meander a proposal?”

Knifer answered, “Oh, yes, it’s that.”³¹

But what kind of a proposal. To whom? For what? Of what? However we take it, a proposal contains an intention, an aim, and so, necessarily, some objective. Is then such a proposal actually a sign of something for someone and something that, until recently, the painter attempted to obviate. A proposal is then an emblem addressed to communication; it necessary seeks a communicational third, to which it will be delivered. And so by accepting proposal and rejecting sign the painter has not managed to persuade us of the proposition about his non-signifying painting and the non-signification of his initial



MK - 73, s.a.

geometrical figure. After all, this figure or movement was a meander. Since at least the genesis of this figure was at least known, and the etymology of its name – from the river Meander, today's Menderes, famous for its winding, it is reasonable to assume that the meaning of this ancient Green ornament was exactly winding. The geometrical sign of Knifer, the meander, whether a contemporary wants it or not, has meant since antiquity the winding of a river in Asia Minor and in a figurative sense a sigillum for the movement of a mass of water, a flow of water, through a hard cut bed. We cannot even assume that such a concrete sign, welling up from observed nature, could be meaningless, would be devoid of any communicational point. It is another matter that the authenticity of the ornament, contained in its comparability with a river, might have been forgotten over the millennia, but if we are actually provoking historical memory, we cannot either occlude or be deaf to it if we have come to the source.

What else should be known? It seems, and there has been some disputation about it, that the sign, which a meander certainly is, can be used according to the principle of memory, evocation, identification with the past (as in Classicism, neo-Classicism, academicism or Art Déco) or, according to the principle of forgetfulness, geometrical abstraction. Knifer intelligibly and expectedly chooses the second possibility; he obviates evocation and thus memory, burden, regression. The problem is a cultural one: this sign – is a sign of many, and many are different; there are among them those that remember long, whom associations of ancient knowledge awaken, who, as soon as they notice a meander, are already “on their way” to Greece.

To the advantage of Knifer, we shall emphasise here that if everything is like that as far as knowledge, sediments and the storage of memory are concerned, is not so when we are concerned with the inspiration afforded by the meander, its current ability to prompt, its creative other life. For at least half a century – if we eliminate from our consideration the PR and ethno-psychology corruptions used by National Socialism, with ornaments and ornamental signs, ornament was, to express myself in a Loos kind of way, was a crime. In the almost fifty years of the existence of European geometrical abstractionism, no one before Knifer stretched out his hand for the meander. He barged into this consecrated repertoire like the Prophet among the Hebrews.

Perhaps it will be of some interest to refer to some of the interesting distinctions with respect to Knifer's apodictic stances about the sign (as something that the *Meanders* certainly are not). Stravinsky says of notes, which are a specific

kind of script, specific graphemes, that they are not and cannot be symbols but they are signs. And secondly, with reference to Knifer's endeavour to get "at the (so-called) picture without an identity"³², Stravinsky expressly states that "form cannot exist without some identity"³³.

Here I juxtapose to different experiences – one of which is vast and epochal, and the other is not negligible – without any intention of arbitrating, rather with a clear different objective: to show that open questions do not exist only at a comparative level between the productive and creative and the analytical and critical mind, but also between individuals of the same generic group.

A debate about Knifer's self-interpretation and issues that it sets off is not simple, and it will not be useful if we do not draw attention to some terminological problems and inconsistencies of application. Not seldom, Knifer determines the key concepts. On various occasions, in different ways, and so for example, the picture [image, painting] will be referred to as picture, anti-picture, picture-in-the-act-of-vanishing and as "picture". It seems, however, that from that, in spite of the fine nuances of meaning that could be drawn from these versions – there is no clear delimitation or consistent terminological practice, rather the meanings of all four concepts are inconstant, transitive and replaceable. This at the same time assumes – if we imagine that Knifer wants them and practices not only documentarity but also a certain fancifulness in his text; free narrative, instead of critical and terminological rigour.

Every further consideration of Knifer's text tells us more and more of the very complex network of relations set up in the text, a network that contains the dynamics of contradiction, paradoxical polysemy of content, as well as diversity of covert emotions that nevertheless are more or less intelligibly deposited in the sentences written out. We learn that we are, with the text in front of us, far from the homogeneity, sober seriousness, persistent and consistent analytical impulse, from the rational metaphysics of his paintings, and the writer-painter invokes several times the parallelism of image and text.

(fragment from a study)

NOTES

- 1 Michel Seuphor, *Apstraktna umjetnost / Abstract art*, Mladost, Zagreb 1959. The French original was first published by Galerie Maeght of Paris in 1949, and was translated and published many times. [Tr. – the point at the end of the paragraph is that Seuphor attributed to the Yugoslav state a language it did not have – Yugoslavian; only Croatian, Albanian, Macedonian and so on exist.]
- 2 Cf. Želimir Košćević, *Julije Knifer. Meandar iz Tübingena 1973-1988*, GGZ, Zagreb 1989, p. 17.
- 3 Studentski list, Zagreb 7. XI. 1961.
- 4 *Tegobe meandra*, Telegram, no. 301, Zagreb 4. II. 1966.
- 5 *Apstrahiranje predmetnosti i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu 1951-1968 / Forms of objectness and forms of abstraction in Croatian painting 1951-1968*, *Život umjetnosti*, no. 7-8, Zagreb 1968 (reprinted in *Granica i obostrano*, Art studio Azinović, Zagreb 1996) and elsewhere.
- 6 Josip Vaništa, *Novi zapisi / New Writings*, Kratis, Zagreb 2007, p. 69.
- 7 Ibid, p. 74.
- 8 Ibid, p. 298.
- 9 Ibid.
- 10 To do with the history of modern or contemporary art since Cubism.
- 11 In spite of Knifer's scepticism about the Meanders as signs; more discussion below.
- 12 *Život umjetnosti*, br. 35, p. 28-34, Zagreb 1983. [In this translation, the original title is preserved, *zapisi* being things written down, inscriptions or notations]
- 13 Zvonko Maković, *Zapisi Julija Knifera*, *Život umjetnosti*, no. 35, p. 26-27, Zagreb 1983.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid.
- 16 All quotes, unless otherwise indicated, on the next several pages, relate to the integral text of *Zapisi*, see n. 12.
- 17 Jean Paul Sartre, *La Nausée*
- 18 E. M. Cioran, *A Short History of Decay*, 2nd ed. (from a translation by Milovan Danajlić), MS (Novi Sad 1979), pp. 47, 55, 79, 159.
- 19 Josip Vaništa, *Knjiga zapisa*, Modern Gallery+Kratis, Zagreb 2001, p. 294.
- 20 Ibid, p. 296.
- 21 *Život umjetnosti*, br. 35, op. cit., p. 34.
- 22 Julije Knifer. Razgovor/Interview. With Zvonko Maković, Oris, no. III-10-01, Zagreb 2001, p. 147.
- 23 Igor Stravinsky and Robert Craft, *Memoari i razgovori*, sv. I (trans. by Vera Bayer), Zora, Zagreb 1972, p. 350.
- 24 Ibid, p. 272.
- 25 V. Branka Stipančić, Josip Vaništa. *Vrijeme Gorgone i Postgorgone / Josip Vaništa, the Time of Gorgona and Post-Gorgona*, Kratis, Zagreb 2007, pp. 22-23 and 20-21.
- 26 Ibid, p. 151.
- 27 Ibid, p. 21.
- 28 Josip Vaništa, *Knjiga zapisa*, cit. izd., p. 296.
- 29 Ibid, p. 294.
- 30 Žarko Radaković, „Još nisam iscrpeo svoje interese [I have not exhausted my interests]“. Razgovor s Julijem Kniferom; u prisutstvu Ingrid Dacić, Tübingen, 20. 4. 1987.in: Želimir Košćević, see n. 2.
- 31 Ibid.
- 32 Julije Knifer, *Zapisi*, op. cit., p. 33.
- 33 Stravinsky and Craft, op. cit. p. 269

KATALOG IZLOŽENIH DJELA

1. *Kompozicija*, oko 1957.
ulje/platno, 70x120 cm
vl. MMSU, Rijeka
inv. br. 562
2. *Kompozicija*, 1957.
ulje/platno, 67,5x143 cm
vl. MSU, Zagreb
inv. br. 1462
3. *Kompozicija XI*, 1959.
ulje/platno, 67x93 cm
privatno vlasništvo, Zagreb
4. *Kompozicija 7*, 1959.
ulje/platno, 64,5x98 cm
vl. Moderna galerija, Zagreb
inv. br. MG-4079
5. *Kompozicija 14*, 1959.
ulje/platno, 64x94 cm
vl. Moderna galerija, Zagreb
inv. br. MG-4080
6. *Kompozicija III*, 1960.
ulje/platno, 94x134 cm
vl. Moderna galerija, Zagreb
inv. br. MG-2577
7. *Meandar*, 1961.
ulje/platno, 47,5x67 cm
privatno vlasništvo, Zagreb
8. *Meandar 14*, 1963.
ulje/platno, 98x140,7 cm
vl. MSU, Zagreb
inv. br. 1091
9. *Meandar 15*, 1964.
ulje/platno, 99,3x135,3 cm
vl. MSU, Zagreb
inv. br. 1089
10. *Meandar*, 1965.
ulje/platno, 48x69 cm
vl. MMSU, Rijeka
inv. br. 1702
11. *K-II-67*, oko 1970.
ulje/platno, 67x98 cm
vl. Moderna galerija, Zagreb
inv. br. MG-2755
12. *MNA*, 1970.
ulje/platno, 95,3x114,5 cm
vl. MSU, Zagreb
inv. br. 1358
13. *MCRZG*, 1973.
akril/platno, 70x100 cm
vl. Zavičajni muzej grada Rovinja,
Rovinj
inv. br. 1069 G2
14. *Meandar* (triptih), oko 1975.
akril/platno, 94,5x(64,5+64,5+64,5)
cm
Kuća Hanžeković, Zagreb
15. *Meandar H-D-3* (triptih), 1975.
akril/platno, 170x(125+125+125) cm
privatno vlasništvo, Zagreb
16. *Meandar*, 1978.
akril/platno, 130x190 cm
vl. Moderna galerija, Zagreb
inv. br. MG-4002
17. *TÛ H DA VII/VIII/IX*, 1987.
akril/platno, 200x165 cm
privatno vlasništvo, Zagreb
18. *MK 73-7*, s. a.
akril/platno, 80x100 cm
privatno vlasništvo, Zagreb

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

1. *Composizione*, 1957 circa
olio/tela, 70x120 cm
proprietà MMSU, Fiume
inv. n. 562
2. *Composizione*, 1957
olio/tela, 67,5x143 cm
proprietà MSU, Zagabria
inv. n. 1462
3. *Composizione XI*, 1959
olio/tela, 67x93 cm
proprietà privata, Zagabria
4. *Composizione 7*, 1959
olio/tela, 64,5x98 cm
proprietà Moderna galerija/Galleria
d'arte moderna, Zagabria
inv. n. MG-4079
5. *Composizione 14*, 1959
olio/tela, 64x94 cm
proprietà Moderna galerija/Galleria
d'arte moderna, Zagabria
inv. n. MG-4080
6. *Composizione III*, 1960
olio/tela, 94x134 cm
proprietà Moderna galerija/Galleria
d'arte moderna, Zagabria
inv. n. MG-2577
7. *Meandro*, 1961
olio/tela, 47,5x67 cm
proprietà privata, Zagabria
8. *Meandro 14*, 1963
olio/tela, 98x140,7 cm
proprietà MSU, Zagabria
inv. n. 1091
9. *Meandro 15*, 1964
olio/tela, 99,3x135,3 cm
proprietà MSU, Zagabria
inv. n. 1089
10. *Meandro*, 1965
olio/tela, 48x69 cm
proprietà MMSU, Fiume
inv. n. 1702
11. *K-11-67*, 1970 circa
olio/tela, 67x98 cm
proprietà Moderna galerija/Galleria
d'arte moderna, Zagabria
inv. n. MG-2755
12. *MNA*, 1970
olio/tela, 95,3x114,5 cm
proprietà MSU, Zagabria
inv. n. 1358
13. *MCRZG*, 1973
colori acrilici/tela, 70x100 cm
proprietà Museo etnografico della città
di Rovigno, Rovigno
inv. n. 1069 G2
14. *Meandro* (trattico), 1975 circa
colori acrilici/tela,
94,5x(64,5+64,5+64,5) cm
Casa Hanžeković, Zagabria
15. *Meandro H-D-3* (trattico), 1975
colori acrilici/tela, 170x(125+125+125)
cm
proprietà privata, Zagabria
16. *Meandro*, 1978
colori acrilici/tela, 130x190 cm
proprietà Moderna galerija/Galleria
d'arte moderna, Zagabria
inv. n. MG-4002
17. *TÜ H DA VII/VIII/IX*, 1987
colori acrilici/tela, 200x165 cm
proprietà privata, Zagabria
18. *MK 73-7*, s. a.
colori acrilici/tela, 80x100 cm
proprietà privata, Zagabria

CATALOGUE OF THE WORKS EXHIBITED

1. *Composition*, about 1957
oil/canvas, 70x120 cm
owned by MMCA, Rijeka
inv. no. 562
2. *Composition*, 1957
oil/canvas, 67.5x143 cm
owned by MCA, Zagreb
inv. no. 1462
3. *Composition XI*, 1959
oil/canvas, 67x93 cm
privately owned, Zagreb
4. *Composition 7*, 1959
oil/canvas, 64.5x98 cm
owned by Modern Gallery, Zagreb
inv. no. MG-4079
5. *Composition 14*, 1959
oil/canvas, 64x94 cm
owned by Modern Gallery, Zagreb
inv. no. MG-4080
6. *Composition III*, 1960
oil/canvas, 94x134 cm
owned by Modern Gallery, Zagreb
inv. no. MG-2577
7. *Meander*, 1961
oil/canvas, 47.5x67 cm
privately owned, Zagreb
8. *Meander 14*, 1963
oil/canvas, 98x140.7 cm
owned by MCA, Zagreb
inv. no. 1091
9. *Meander 15*, 1964
oil/canvas, 99.3x135.3 cm
owned by MCA, Zagreb
inv. no. 1089
10. *Meander*, 1965
oil/canvas, 48x69 cm
owned by MMCA, Rijeka
inv. no. 1702
11. *K-11-67*, around 1970
oil/canvas, 67x98 cm
owned by Modern Gallery, Zagreb
inv. no. MG-2755
12. *MNA*, 1970
oil/canvas, 95.3x114.5 cm
owned by MCA, Zagreb
inv. no. 1358
13. *MCRZG*, 1973
acrylic/canvas, 70x100 cm
owned by Rovinj Local History Museum
inv. no. 1069 G2
14. *Meander* (triptych), around 1975
acrylic/canvas, 94.5x(64.5+64.5+64.5)
cm
House of Hanžeković, Zagreb
15. *Meander H-D-3* (triptych), 1975
acrylic/canvas, 170x(125+125+125) cm
privately owned, Zagreb
16. *Meander*, 1978
acrylic/canvas, 130x190 cm
owned by Modern Gallery, Zagreb
inv. no. MG-4002
17. *TÜ H DA VII/VIII/IX*, 1987
acrylic/canvas, 200x165 cm
privately owned, Zagreb
18. *MK 73-7*, s. a.
acrylic/canvas, 80x100 cm
privately owned, Zagreb

NAKLADNIK
EDITORE
PUBLISHER

Adris grupa d.d.
Obala Vladimira Nazora 1, 52210 Rovinj
tel.: 052/ 801 312
fax: 052/ 813 587
e-mail: postmaster@tdr.hr
www.adris.hr

ZA NAKLADNIKA
EDIZIONE A CURA DI
FOR THE PUBLISHER

Predrag D. Grubić

LIKOVNI POSTAV IZLOŽBE
ESPOSIZIONE A CURA DI
AUTHOR OF THE EXHIBITION

Igor Zidić

PRIJEVOD NA TALIJANSKI
TRADUZIONE IN ITALIANO
ITALIAN TRANSLATION

SPES, Zagreb

PRIJEVOD NA ENGLISKI
TRADUZIONE IN INGLESE
ENGLISH TRANSLATION

dr. Graham McMaster

FOTOGRAFIJE
FOTOGRAFIE
PHOTOGRAPHY

Goran Vranić

OBLIKOVANJE
PROGETTO GRAFICO
DESIGN

Antun Zidić

FOTOLITI I TISAK
FOTOLITO E TIPOGRAFIA
PREPRESS AND PRINT

Art studio Azinović, Zagreb

NAKLADA
EDIZIONE
EDITION

1000*

Zagreb, 2013.

Izložba je pripremljena u suradnji s Modernom galerijom, Zagreb.
L'esposizione è realizzata in collaborazione con la Galleria Moderna di Zagabria.
Exhibition is organized in collaboration with Modern Gallery, Zagreb.

