

134

## julije knifer

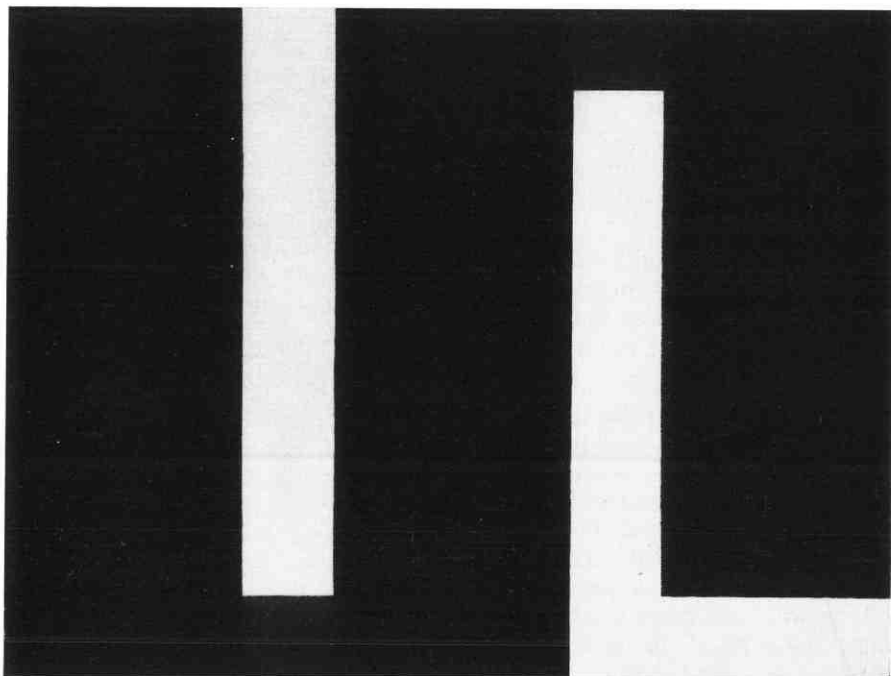
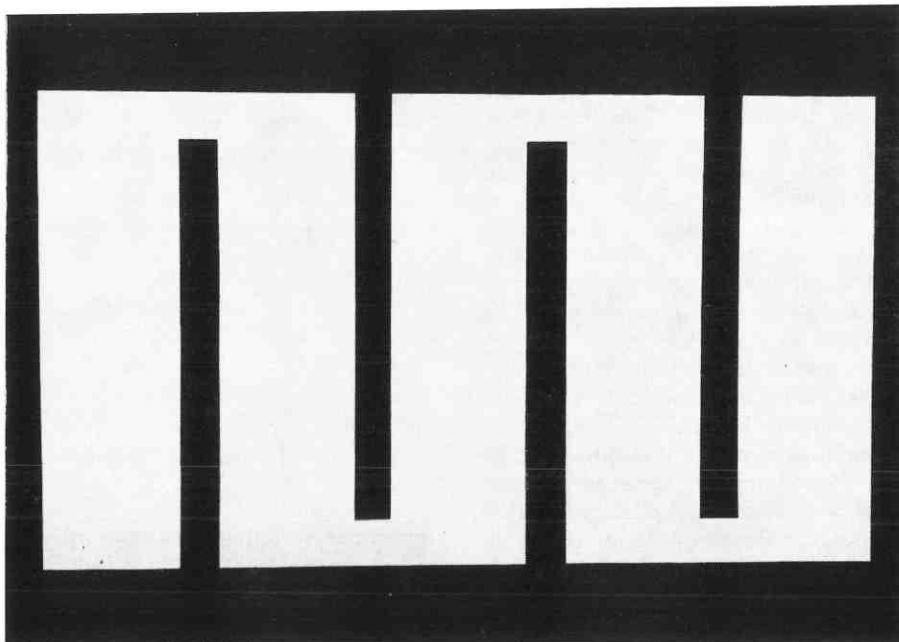
**galerija  
suvremene umjetnosti  
zagreb**

**24. 11/13. 12. 1970.**

**marijan susovski**

Dvije posljednje samostalne izložbe održane u Galeriji suvremene umjetnosti potvrdile su vrijednost Kniferova slikarstva i omogućile njegovo lakše smještanje u naše i svjetsko likovno kretanje. U tražanju za smislom u svijetu koji se čini kao da ga nema, u traženju »stvarnog« i stvaranju »umjetnosti stvarnog«, umjetnost danas nalazi svoju vrijednost u oblicima jednostavnog, reduciranog predmeta. Iznoseći činjenice a ne simbole, u traženju novog značenja koje neće biti odvojeno od predmeta, u ispitivanju onoga što tvori bit vizuelnog iskustva, umjetnost rukuje predmetom i iskustvom neposredno, tražeći od čovjeka da u procesu percipiranja umjetničkog djela percipira sebe.

Govoriti s ovog gledišta o Kniferu i njegovoj prisutnosti u suvremenom likovnom zbivanju kod nas znači u isto vrijeme govoriti o meandru, ali autohtonom Kniferovom »meandru«, genetski neovisnom o svom klasičnom prethodniku. Klasični meandar kao atribut svojom ornamentalnošću izražava karakter veće cjeline kojoj pripada, dok Knifer proračunatim rasporedom dijelova »meandra« prekida beskonačno ponavljanje elemenata, da pretjerani red kojim ornament inače stvara uniformnost površine ne



bi nametnuo beživotnost i ugrozio jezgrovitost »poruke«. Dotle očišćeni referencija i resemantizirani Kniferovi »meandri« ostvaruju originalni plastički poredak.

Jasna linija nastanka »meandra« pokazuje da je već Kniferova geometrijska apstrakcija od svojih prvih početaka težila čvrstom strukturalnom povezivanju konstruktivnih elemenata slike. U tom gotovo lingvistički dosljednom sređivanju informacija ostvaren je potpuno logičan kontinuirani linearni slijed koji nas zadivljuje čistoćom i sažetošću svoga likovnog govora. Takvo građenje površine slike neosporno veže »meandar« uz karakteristični reduktivni postupak minimalnoga arta.

Minimalizam se može konstatirati u gotovo mehanički ponavljanim konfiguracijama kontroliranog broja elemenata, u njihovom odmjerenom ritmu i simetričnosti kojom je dvodimenzionalno uravnotežena površina slike i sugerirano kretanje. Između tih čistih akriličnih, jasnih i oštih, jednostavno permutiranih dijelova »meandra« probija se prostor slike modificiran pomacima i rasporedom krakova na njezinoj površini. Skraćenja početnih i krajnjih krakova pojedinih meandara optički pomiču krakove u dubinu stvarajući tako dihotomiju između plošnog i prostornog »čitavanja« položaja punih odnosno pozitivnih elemenata slike. Odreditelj je prostornog smještaja »meandra« i njegova udaljenost od donjeg ruba, posebno na onim slikama gdje »meandar« »ulaskom u kadar« stvara dojam pravog prodora u inače beskrajni, plošni i nedefinirani prostor. Život površine slike pojačan je snagom naizmjeničnog jednostavnog kontrastnog odnosa crno-bijelo tako da se minimalizam »meandra« potpuno ispoljava jasnoćom izraženih struktura pomoću minimuma upotrijebljenih sredstava. Okrenuvši leđa euklidovskoj geometriji, organskoj formi i direktnom obraćanju emocijama,

Knifer dakle rješava probleme kompozicije minimalistički racionalno i konceptualno stavljajući u središte interesa ispitivanje bitnih elemenata vizuelne percepcije i iskustva.

Od postkubističkih prigušenih tonova njegovih prvih slika, nastalih godine 1955/56, preko geometrijske apstrakcije višestruko prelomljenih tonova, kad pomalo nestaju i ortogonalni oblici i motiv kruga, s prvim »meandrima« godine 1960. likvidirani su posljednji ostaci boja, pa i ona siva, jedina spona preostalog krajnjeg kontrasta bijelo-crno. Taj kontrastni odnos snažnih masa bijelog i crnog odnosa punog i praznog bio je dosad osnovni graditelj slike. Kad je redukcija strukture i kromatike dovedena tako do krajnjih granica, Knifer je, čini se, osjetio potrebu za vraćanjem na kromatske vrijednosti u kojima se, kako pokazuju neke slike na ovoj izložbi, dosadašnji odnos crno-bijelo zamjenjuje odnosom zlatno-plavo, toplo-hladno. Iako je snaga djelovanja znaka tim novim kromatskim odnosom veoma umanjena, monumentalnost koju smo osjetili u njegovim posljednjim djelima ipak je naglašena nekom klasičnom ozbiljnošću te kombinacije.

Kako Knifer umjesto značenja daje znak, umjesto simbola činjenicu, a perceptivno iskustvo ne uzima kao sredstvo za postizanje nekog cilja nego je ono samo sebi svrha, pretpostavljamo da ovo unošenje bogatije kromatike znači daljnje ispitivanje elemenata vizuelnih situacija. Stoga možemo očekivati da će Knifer postavljati nova pitanja i tražiti odgovore.

## emanuel vidović

umjetnički salon  
split

23. 12. 1970/12. 1. 1971.

duško kečkemet

Ars longa, vita brevis! — citirao je poznati Hipokratov aforizam jednom davno, uoči posljednjeg rata, osobiti poznavalac Vidovićeve umjetnosti, duhoviti esejist Trogiranin Ivan Delale, pišući o jednoj Vidovićevoj izložbi slika u Splitu. Ali zacijelo ni on nije mogao zamisliti da će umjetnost Emanuela Vidovića ne samo i dalje postojati nakon majstorove smrti, nego da će i dalje živjeti svojim samostalnim životom, da će se, u društvenoj sredini koja je prihvaća, čak razvijati i pružati uvijek nova i neočekivana iznenađenja.

Usudio bih se reći da djelo Emanuela Vidovića nije za njegova života uopće bilo u cjelini shvaćeno ni priznato. Slike njegova dugog tzv. »mračnog razdoblja« bile su bliske njegovim sugrađanima, ali više literarno nego likovno shvaćene. Njegov »preporod« u starijim godinama uočili su tek pojedinci. Presudni esej Jerolima Mišea »Slučaj Emanuela Vidovića« objavljen je tek 1944. u godinama ratnog vrtloga, i nije ni prodro u širu javnost. Otkrivajući novog Vidovića, Miše je negirao kvalitete staroga, pa ga je tako ujedno i prikraćivao. A zatim su nastupile poslijeratne godine »socijalističkog realizma«, kad je slikarstvo Emanuela Vidovića ponovo gurnuto u stranu, mada je njegov atelje bio doslovno zakrčen sa možda stotinjak ulja gale-