

**ЈУЛИЈЕ
КНИФЕР**

*Умјетност
је ритам*

**JULIJE
KNIFER**

Art is Rhythm



Жарко Радаковић / Žarko Radaković
Јулије Книфер у Тибингену / Julije Knifer in Tübingen
1988, фотографија / photograph, 20x30cm



ЈУЛИЈЕ КНИФЕР

Умјетност је ритам

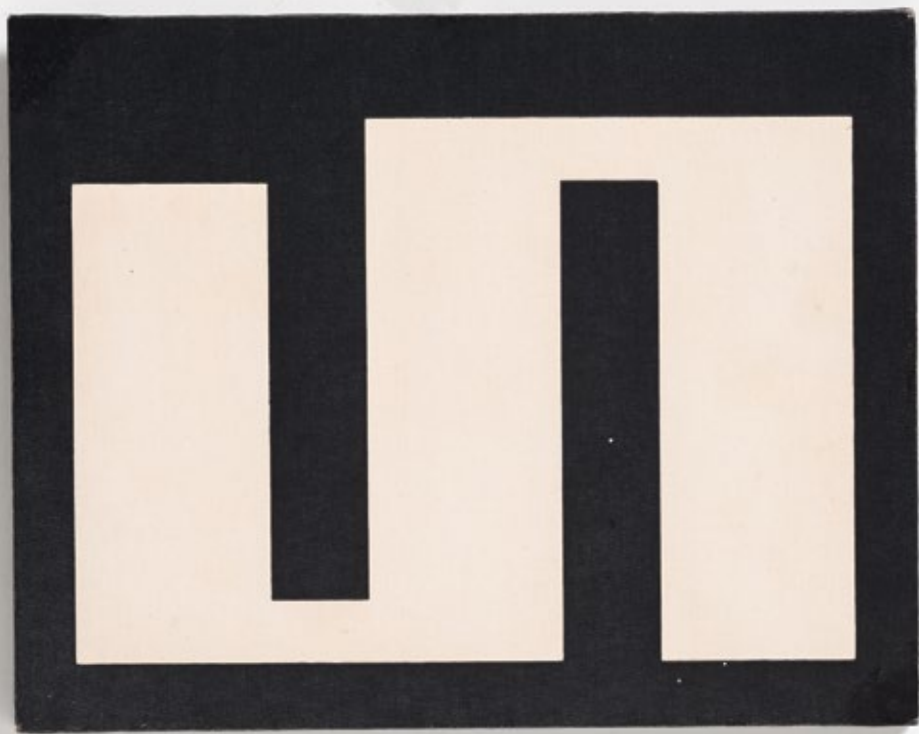
JULIJE KNIFER

Art is Rhythm



галерија

Београд
Октобар-новембар 2025.



Јулије Книфер / Julije Knifer

МС-1 / MS-1

1970, штампа на платну / print on canvas, 22x28cm, ед / ed 7/25

ФРАГМЕНТИ О КНИФЕРУ

§

Книферова фиксираност за „меандар“ – можда и само вид „геометријске фигуре“ – наводи и на помисао да се тим меандром глорификује „аналитички дух“, а тиме и затвара систем... Међутим, већ сагледавањем једног Книферовог Меандра у низу осталих (уочавањем разлика међу њима, доживљавањем промена „меандарских облика“) – оживљава се и отвара „систем меандара“. Меандар тада није геометријска фигура (геометријска апстракција), него жива супстанца. Ако се – рецепционо-естетички – дотакну бојене структуре и доживе неравнине на платну, нечисте границе између Белог и Црног, долази се до физичког односа аутора према материјалу, а из тога се рађа доживљај топлоте и нежности, дакле, љубави. Тиме се успоставља промењени однос према Меандру (као носиоцу духа аналитичности) – успоставља се дистанца: Меандар поприма и фигурални али и перформативни карактер, а то му омогућује да постане „нешто друго“, и још нешто, „загонетка“ и „неодређеност“ која ако се „одреди“ („неутралише“) постаје принцип љубави према животу, према неком детаљу из живота, према апстракцији као слици живота, према конструкту живота, дакле, према његовом концепту.

§

Резултат деловања Меандра је, дакле, Љубав. Она, међутим, није и крајњи циљ. Јер да се ради о деловању само као изазивању осећања љубави, вољења, било би то скучавање, дакле, скраћивање домета деловања уметности. Било би то „затварање круга“. А тиме би се ушпарао критички однос према стварности, или би се овај бар редуковао на недостатак љубави у животу, а то би, такође, било скраћење.

§

Книферово вољење (Меандра, црних и белих површина, и тако даље) сложена је појава: уистину се ради о љубави (као људској константи); али је то и принцип стратегисања, „трик“, метод успостављања дистанце према стварности, дакле, „поглед искоса“, „критичко“ и „коригујуће“ одношење према њој.

§

Љубав (ерос, жудња) у Книферовом сликарству може функционисати и као подлога за иронисање „хладноће“ „аналитичког духа“: волети, волети и волети Меандар (који, само по свом апстрактном карактеру, дакле, условно, јесте „хладан“, „беживотан“); волети по сваку цену еда би се љубављу себе стилизовало до „карикатуре“, „ништавног бића“ које само још може да воли (да не би мрзело) и које се љубави препушта као некој лажној религији, те тиме избегава и најмањи ризик просвећености, и тако даље; таква је љубав „грчевито држање новчића у шаци“; формално: љубав је увећана, а њен субјект извитоперен. Али није стилизован и објект љубави. Јер овај се, управо спонаднут изливима тих погрешних осећања, ненадано побуну: експлозивним, сада можемо рећи, и телесним обртом, постаје животан, кадар да се брани, и да спозна циљеве жудње, дакле, да истински воли. А то је била намера деловања уметности Меандра. (До циља стићи иронисањем.)

§

Љубавник у Книферовој уметности може, условно речено, да буде и „паћеник“, „жртвовани за љубав“. Али љубав би тада била предмет утопијског, метаразмишљања о животу уопште. Субјект би се, тада, волећи, и бивајући веран, затварао у свој унутрашњи микросвет, опречан спољашњем макросвету. А меандар би постао знак утопијског. (А то у Книферовој уметности није тако.)

§

Книферова љубав према Меандру је превасходно корективно одношење према свему што је затворени систем. Она је дистанцирање од сваког затварања и завршавања приче (наратије). То помно („заљубљеничко“) бављење повешћу (свесно својом повешћу, управо да би се избегла замка објективисања и теоријских разглабања о животу) постаје, управо понављањима (принципом вечне љубави) и увек изнова започињањима (принципом вечне жудње за Једним), отворено поље за приповедање свих и свачијих прича. Дакле, није слика Меандра више једна прича, него предлог за приповедање свих прича. Није низ слика Меандара повест, животопис или историја, него предлог за свачију, свакаку и сваку повест, животопис или историју.

§

Уметников концепт доследности, верности, љубави, стрпљивости, уздржаности, мирноћи, тихости, доброты и нежности јесте могућа алтернатива компетитивности, такмичењу, позитивистичким застрањењима, аналитичкој хладноћи, утопијском насукавању, трговинској бездушности, на силу мењању света, позивању на лажног бога, слепом служењу диктатору, преварама, ликвидацијама, геноциду, затварању у оборе, рушењу, убијању и побеђивању.

§

Бављењем свег живота једном једином „сликом“ поништава се затварање у секундарна доживљавања и тумачења. Книферов рад је јединствено отварање у правцу свеобухватности и пуноће. Книферов рад, као сам живот, јесте величанствени лични избор, одлука која сажима у себи све одлуке, не искључујући ниједну другу, чак ни ону која њу саму искључује. Уосталом, задатак уметности није „мењати свет“, него „живот и свет приказати у свој пуноћи и богатству“.

§

Книферове слике, Меандри, јесу ритмично, у исто време неритмично, документарисање времена у којем су настале. Истовремено су то и развремењења. Дакле: и праћење „хода времена“, и сажимање свих временских јединица у Једно. Ритам крвотока и дисања у одређеном времену. Али и живот у целости. *Pars pro toto*. И без-крајно кретање. И заустављање. И низање конкретних ситуација и позиција. И атлас свеобухватног мишљења, осећања, доживљавања.

§

Ови су радови увек и граничне вредности између опречних, али и суседских, поља: темпоралних, локационих, амбијенталних, психолошких, корпоралних, културолошких, менталитетских, географских, повесних.

§

Книферово сликарство компримира и сажима у себи – ако га посматрамо као принцип сажимања временских јединица – све стилске формације (своје, личне) повести уметности: све што је настајало и живело, у периоду од 1959. до данас, катализирајући и неутрализујући све стилске формације прошлости: антитетизујући и синтетизујући је. Смешта прошлост у контекст. Отвара јој границе. Дезидентитезује је. И субјективизује. Поставља се путем за Хоудања савремености.

§

Отуда „дводимензионалност“ Книферове уметности. Јер, Книферова уметност је дводимензионална само привидно. Јер је она само оквир, површина испод које се отварају пространства за успостављање свих следећих димензија простора и времена. Способност Меандара да и отварају и затварају простор и време. Безгранична флексибилност, животност, обликованост, синтетичност.

§

У доследном служењу Једном, у континуитету, постојаности, истрајности и бескомпромисној верности своје уметничком бићу и својим уметничким садржинама и облицима, у непопустљивости свог тихог, поузданог, утемељеног и најтврђег кретања (или некретања) – „меандрирање“ – културно-политичко-економским просторствима једне одувек неодредиве, амбивалентне и у много чему неуређене и у сваком тренутку вишеструко схватљиве зоне каква је одувек био Балкан, склон сам да Книферов рад доживим као у највећој мери политичан и уметнички продукционо-субверзиван материјал. Книферов рад, такав – већ само својим непрекидним поновним настајањем и настављањем и продуктивним понављањем, стајањем у месту, кретањем никуда и никада – доводи у питање сваку непроверену вредност, сваку конкретну (на грешку осуђену) одлуку, свако институционално и институционализујуће мишљење, сваку бесмислену смисленост и сваку безначајну важност.

§

У престабилним, преконкретним и преусмереним продукционим областима (па и економије, политике и војних стратегисања) Книферов рад је и те како алтернатива: прекомерној брзини, про(а)гресији, хиперпродукцији. Спорост, тихост, истрајност, неподложност свим компромитујућим изазовима и отпор свакој пребрзој одлуци.

§

Како приступити Маљевичу? „Да ли сам на правом путу ка Маљевичу?“ (Книфер). (Јулије је одувек био „опседнут“ и Прустом [Marcel Proust].)

§

„(23. II.) Овдје код нас пада ружни влажни снијег. Облачно је и депримирајуће. Али шта могу. Размишљам о нашим договарањима и договорима. Маљевич је наш узајамни интерес. Имао сам већ срочене реченице за које не знам да ли су упитне, то јест, да ли нешто питају или на нешто одговарају. Но проблем није у томе. Питање је како уопће Маљевичу приступити. Ја знам што ме је фасцинирало али нисам сигуран да ли сам или нисам на правом путу ка Маљевичу. То је ‘прустијански’ проблем. Барем за мене. Егзистенцијалистички. Не егзистенцијални. Поставља се и питање колико сам ја био духовно и интелектуално у стању приступити на један квалифициран начин Маљевичу односно Маљевичевом раду.

Признајем да то тек сада настојим на неки начин самом себи објаснити. Сада се већ, наравно, може говорити или размишљати о посљедицама Маљевичевог рада. Јасно и прије свега уз помоћ Маљевичевог рада. Посљедице су дошле касније а за мене увијек довољно рано. Морам бити скроман. Увијек. (24. II.) Данас је опет сунчано и тако дани пролазе. Маљевичу морам дискретно и искрено приступити. У самом почетку сам некако емотивно наступао. Занимало ме ко је и шта је заправо тај човјек. Дјело произлази из човјека. Не знам да ли сам у праву. Нисам у стању бити филозоф и на тај начин реагирати. Покушавам бити објективан из људских разлога, јер сви остали разлози су или негативни или незрели. Крећем од појединца према групи или маси. И група и маса састоје се од појединаца. Увијек је кривња индивидуална. Опћи принципи су нужда. Фалсификат. Или заблуда. (25. II.) Још увијек сам у фази преиспитивања својег односа према Маљевичевој филозофији (ако је то филозофија). Боље би било рећи (можда) да постоји Маљевичево размишљање које се претворило у нешто што има димензије сталности и чињеница. Када ја радим, увијек, кажем, када до нечега (не тако често) дођем, да сам остварио или дефиницију или чињеницу. Можда ја то још нисам ни остварио. (26. II.) Дакле, Жарко, кореспонденција је почела. Са весељем и интересовањем чекам твоје ријечи и реченице. Борим се против својих слабости и криза. Морам постићи праву концентрацију. Хтио бих још пуно радити. Неке ствари се догађају но мени је најважније то што се догађа на површинама које су преда мном. И, наравно, важно је то што се догађа у мојој свијести.“



Видео снимиио Жарко Радаковић у Тибингену, 1988, супер осам, 13'03";
 Дигитализација, избор инсерата и монтажа: Марко Пауновић. 2024.
 Филм је први пут приказан у Загребу, на Међународном конгресу о Ј. Киниферу.
 Video made by Žarko Radaković in Tübingen, 1988, super eight, 13'03";
 Digitization, selection of inserts and editing: Marko Paunović. 2024.
 The film was shown for the first time in Zagreb, at the International Congress on J. Kinifer.

ЈУЛИЈЕ КНИФЕР

у разговору са Жарком Радаковићем, у Фелдафингу, 1990.

Радаковић: Книферу, шта за Вас значи намазивати белу боју преко чистог платна?

Книфер: Па, то је почетак слике. Бијела није код мене никада подлога. Бијела је за мене активна боја која судјелује у расподјели плохе.

Радаковић: Има ли Бела и неко друго значење?

Книфер: Па ја увијек кажем да је бијела боја симбол нихилизма. А ја сам прве своје слике тога типа, 1960. године, назвао антисликама. Јер сам једноставно уништавао класичну слику. Тиме што сам наносио Црно-Бијело. Заправо, у самом почетку сам радио мање-више на „грунду“, на...

Радаковић: ...на првој основи.

Книфер: Да. И само сам са Црном радио. А да бих добио „мат“, радио сам уљем. Тада сам стављао само један намаз Бијеле. Тако да је Црна бивала „мат“. Подлога, сама по себи, била је „мат“. Нисам волио масне подлоге. Рађе су ми биле сухе. Међутим, шта је даље било: бјелина је са годинама пожутјела. Зато сада радим, рецимо, између петнаестак до двадесет намаза Бијеле. Јер ако је Бијела добра, онда ће бити и Црна добра. А хтио бих, једноставно говорећи, да Бијела буде бијела, а Црна црна. Е сад, ову серију коју ту радим чинит ће бијеле слике, с мало црне боје. А те ће слике излазити из маргине.

Радаковић: Значи, оне ће бити више нихилистичке.

Книфер: Да, да. Тако ја кажем у шали. Важно је да се слика добро просуши. Због тога морам бити стрпљив. Сада је ово други намаз. Пустио сам да се платна суше два дана. Касније ћу моћи мазати и трипут на дан.

Радаковић: Док намазујете белу боју, по петнаест до двадесет пута, да ли размишљате, рецимо, о завршном изгледу слике и о њеном значењу?

Книфер: Не. Кад видим пред собом бијелу плоху која је тотално бијела, генерално, наравно, ја имам идеју, али онда, онда настојим избалансирати... Али не... Равномјерно... Трудим се да Црна у овом случају што мање смета. Па ипак, највише се веселим бијелим плохама, у бразди.

Радаковић: Колико дана траје намазивање Беле?

Книфер: Па, десет дана... Јасно... Десетак дана.

Радаковић: И тај прелаз од Белог на Црно, после, како га доживљавате? Је ли тај корак тежак?

Книфер: Ха. Ја се веселим. Али ми је и жао бијеле плохе. Наравно, сватко воли видјети свој рад завршен. Рецимо, ове формате – седамдесет с осамдесет – могу премазивати по шест комада на сат.

Радаковић: Ах.

Книфер: Аха. Ако ћемо тако гледати. Ха.

Радаковић: Али ви, ипак радите споро.

Книфер: Споро, споро. Јер то се, једноставно, брзо не може радити. Често сам прије гријешо. Када сам журио – под властитим притиском, или, можда под туђим притиском – увијек када сам журио, гријешо сам. Црна никада није могла бити тако добра, као што, иначе, бива... Да кажем мало парадоксално: већ сада на овој Бијелој стварају се могућности Црне.

Радаковић: Имате ли завршну конструкцију слике унапред припремљену, још пре намазивања Беле? Или?

Книфер: Па имам. У принципу знам што хоћу. Али нисам сигуран да ће баш бити све тако како сам замислио. Можда ћу мијењати неке ситне концептне ситуације.

Радаковић: Сав процес вашег рада, који се састоји од конципирања скице на папиру, је л' тако, па онда мазања Белим...

Книфер: Па често је тако... Да. Ја своје скице припремам... Имам скице и од педесетдевете године. И неке од њих ћу користити сада.

Радаковић: Значи, оне које су одлежале тридесет година.

Книфер: Да.

Радаковић: Аха. Желите ли временску дистанцираност?

Книфер: Не, код мене хронологија не игра никакву улогу. Свеједно ми је што се ње тиче. Још нисам исцрпио те неке своје замисли. Нису то неке велике замисли. Али, сватко их има.

Радаковић: Шта за вас значи време?

Книфер: Па вријеме... И пуно и мало. Рецимо, вријеме за мене не би апсолутно ништа значило – то чак дјеломично и ту практикујем. Једноставно, пустим га нека пролази. Иако, каткада себе затекнем у страху од пребрзог пролажења времена. Е, да имам своје атеље, или, боље рећи, простор за рад, можда уопће не бих мислио на вријеме. Али кад сам свуда, куд год дођем, ограничен. Ево, не могу сада вјечно остати овдје.

Радаковић: Да ли се у извесном смислу осећате неком врстом номада, који је увек мењао место рада?

Книфер: Да. Ја сам и по менталитету номад.

[...]

Жарко: Какав је твој однос према Маљевичу? Зашто си се највише посветио њему?

Јулије: Па, не знам, ја сам открио тог Маљевича негдје, сасвим сигурно, прије педесеттреће године, јер се иначе не бих определијели за студиј код професора Тиљка који је студирао код њега. Па, не знам, свиђао ми се његов приступ умјетности и супрематизам као идеја и пракса. Наравно, о Маљевичу се знало тада мање него сада, иако је он између два рата имао свој одређени положај, нарочито у Њемачкој.

Жарко: Ако би се тражио некакав помак од Маљевича ка теби и нечему даље, шта би онда то било?

Јулије: Па, не знам, било би превише претенциозно да ја о томе на тај начин говорим.

Жарко: Себе никада ниси сматрао припадником конкретног и геометријског у уметности...

Јулије: Не! Не, нисам ја никада био ни конкретан, нити... Евентуално би се могло рећи да сам био у некаквом минимализму. Можда сам ту најближи. А никакав конструктивист, нити неоконструктивист... То што ја радим је спонтано, много више него што то други мисле. Немам претензија стварати неке нове путеве, нове филозофије, нове... Ја нисам идеолог. Нисам идеолог, ни теоретичар. Ја морам радити. Због тога имам много скица, јер ја сам практичар. Ја морам имати пред собом плоху и нешто с чим бих на тој плохи покушавао добити своје дефиниције. Мислим да је сваки мој рад једна дефиниција. То не значи да је то важна дефиниција. Али је мени у мом раду јако важна.

(Одломак из књиге: Жарко Радаковић, *Книфер*, Загреб: Меандармедиа, 2018)



Жарко Радаковић / Žarko Radaković
Јулије Книфер у Фелдафингу / Julije Knifer in Feldafing
1990, фотографија / photograph, 20x30cm

РАД НА ГРАФИТУ ВСЦ-ВЗ 3 1991/2/3.

Стајали смо, дакле, Книфер и ја, наред себе, и тупо зурили у слике на телевизијском екрану, које су наједанпут постале обојеније и наглашеније. Дискусија, коју водисмо „паралелно свему на свету“, беше и топла и значајна и отуђена. „Иницирао“ ју је Книфер (уметник, праотац, *imaginary being*) изговоривши, сасвим пригушено, али, у дољи јачине свих звукова у просторији, ипак гласније од самог крика: „Папир је организам, дакле, жива материја!“ („Папир је организам, дакле, жива материја“, сместа записах у бележници, а то Уметнику – рекао је он одмах – „није нимало засметало“.) Книфер је закорачио унатраг, приближивши се радном столу, и, гледајући ме у очи, нагло се окренуо, и, онда, споро, сео „за сто“. „Постоји отпоран папир“, наставио је, истим тоном, „али и неотпоран“, „а на њему, ево, управо и ја радим“. У соби се зачуло зујање лета муве. Над Црнилом цртежа померио се и одсјај кашике у чаши на рубу стола, а у њој је једва приметно заблеснула вештачка вилица. Напољу је, пак одјекнула бука мотора хеликоптера који је ниско пролетео и, нисам знао зашто, подсетио ме на великог ноћног лептира. Са телевизијског екрана допирала је све време тиха, рекламна, клавсенска музика. „Морам пустити да се Папир одмори, да бих по њему уопште могао радити. Не сме се на Папиру превише драпати. Папир се умори. На њему тада почињу органска оштећења. Папир је као шпагети, не смеш га предуго кухати.“ ...И док је на телевизији био рекламиран шампон за прање косе који смо управо тих дана и сви ми у кући користили, ја, зурећи у слику жене која се насапуњане косе поносно смешила, наједанпут схватих да улога реклама није била буђење жеље за куповањем него учвршћење одлуке купца да остане при куповини већ куповане робе и да ту одлуку касније пренесе на познанике, пријатеље, рођаке. „Тако се стварала армија поузданих купаца“ (забележих) које наједанпут угледах како се у групама, попут демонстраната или војних формација, крећу градовима, селима, пољима, шумама, летовалиштима и најудаљенијим пустарама света, преносећи сабласти постиндустријске катастрофе, постисторијских надмудривања, и свеопште распродаје живота, после које се на испражњеним пијацама ваљају отпаци амбалаже, пијани купци и продавачи, заједно, радници који уклањају тезге, клошари, полицајци и курве. Али једним кратким погледом на уметника: просторијом се стаде ширити и осећање задовољства. („Чиме?“) Било је уочи недељног ручка. „Срећа заједнице“, помислих. „Сви на окупу“, записах. „Када си уопште открио технику рада графитом на папиру?“, упитао сам смирено мајстора Книфера... „Седамдесетчетврте, али сам тако радио већ шездесете“, рекао је и погледао у врх оловке готово сумњајући у његову отпорност да издржи све што се у раду тражило. Дијалог је, „нормално“, настављен... „Видео сам, у Грацу, те папире. Купио сам их. Почео сам на њима радити, али сам помислио да се те слике и не могу завршити, па сам их оставио по страни. А онда сам седамдесетчетврте поново почео радити То.“ ... „Како си дошао на идеју да баш графитом црниш хартију?“ ... „Па тако.“ ... „Пробао си? Случајно?“ ... „Па да. Пробао сам. Хтео сам видети како изгледа радити тако. Хтео сам да до израза дође површина папира. А учинило ми се да је до израза најбоље могла доћи помоћу графита и крејона.“ ...Наједанпут зароних свом тежином тела у масу недовршеног цртежа ВСЦ-ВЗ 3, 1991–1992–1993, 61 x 46 и, телесно, до бола, и усхићења, осетих неравнине тог сићушног, најбогатије и насложеније разуђеног рељефа хартије, којег је Умјетник произвађао као

„у инат“ својему животу, сувремености, повијести свијета и будућности уметности. Тако-рекућ сам се давио у валовима Црнога, такорекућ сам се гушио ходајућ по дну тих црних неравнина црне површине и лебдјећи у црним дубинама које су се у свим правцима раз-и извлачиле у космичким размјерама. Бол у глави беше, од јасне визије уметничког посла и неиздржив и омамљујући, те ја, у екстази, и унезверен – јер бејаш на самом извору уметничког делања – попут пушача опијума у јутарњим мамурлуцима, потражих, нервозно, и спасоносно, резач за оловке и један од незашиљених крејона, те у очају, кризи, али и усхићењу, стадох махинално да га шиљим и преиначујем не само у радно оруђе, него и оружје за одбрану рада. Осетих се Уметниковим помагачем, „асистентом“; али и брани-тељем „уметничке територије“; чувајући Уметност од „најезде варвара“. Уједно видех себе и као чистача улица. А у једном тренутку и као тестераша, па ђубретара, па спремачицу. Али се осећах и као Окривљени у бегству пред организовано хакком. Бејаш и разочаран, огорчен, преварен. Био сам, заправо, бесмислено миран. Бесмислено разуман. И најбе-смисленије свима тако драг. „Значи, твоји су цртежи, а можда и слике, Оживљене Повр-шине Папира и Платана? Твоје слике, и твоји цртежи, су, једноставно, Радови на Оживља-вању Материјала?“, рекох, ипак, радосно... „Па, да“, узвратио је Книфер... „Значи, Уметност Је Својеврсно Занимање У Којем Се Жели У Животу Одржати Нешто Што Људи Најчешће Сматрају Небитним!“ ... „Па, да.“ ... „Уметност је право на рад и конкретне радне про-блеме!“... „Па, да.“ ... „Уметност је исто што и земљорадња, рибарење, копање ровова!“... „Па, да.“ ... „Стварање од најнебитнијег Најбитније!“ ... „Па, да.“ ... „Али је она и брљање, цепање, мрљање, прокувавање, силовање, драпање, убијање, и једна општа зајебанција.“ ... „Па, да, јесте“, рекао је Книфер поносно и свечано... „А Боја, Боја изван Црног и Бијелог, шта ти значи Боја?“, упитах, значајно подигнуте обрве... „Па веселим се бојама“, рече Кни-фер слабашим гласом и као јагње помирљиво, али одмах и „али ја немам потребу да се бојом изражавам!“ урлајући. „Премда боје волим, јебе ми се за њих“, прошири он оштро своју мисао, еда би је одмах опет стишао и благим тоном наставио: „Дапаче. Па и моје кошуље су све у боји.“ (Зачу се смех.) „Имам, додуше, бијелу кошуљу, али не и црне члаче, ево, погледај!“ (Завладала је тишина. Онда се зачуо звук тихог прелажења креде преко хрпаве површине хартије. Повремено је из даљине допирало дахтање пса.)

(Одломак из књиге: Жарко Радаковић, *Книфер*, Загреб: Меандармедиа, 2018)

Жарко Радаковић

ТИБИНГЕНСКИ БОЖИЋНИ МЕАНДРИ ЈУЛИЈА КНИФЕРА

Новембра и децембра 1988. Јулије Книфер је радио на последњој серији својих слика насталих у Тибингену. У поткровљу пословног центра грађевинске фирме *Kemmler*, настало је тада десетак платана великог формата (које ја овде називам „Тибингенски божићни Меандри“).

Присуствовао сам Книферовом раду и помагао му у свим фазама радног процеса. Био сам једини сведок настајању „изузетно важне серије Јулијевих платана“ (Pascal Pique, у разговору са мном). Повремено сам видео-камером снимао сегменте процеса рада.

Најчешће смо ћутали; каткад и разговарали (о свему и свачему). Такав један разговор забележен је и у исечку из филмског материјала који овде приказујем:

Жарко (чита) (0:30 мин.): „Сетивши се његових платана, помислио сам на причу о мајстору који је увек тежио перфекцији, за коју је пак знао да је недостижна. Тада је схватао да се једном мора зауставити и рећи – сада је слика завршена. Премда је знао – завршеност је само проглашење завршеним, и обустава рада, која је једнака уминулости дана и започињању ноћи, када тело уморно одлази на спавање.“ (Одломак из књиге: Peter Handke, *Die Lehre der St. Victoire*)

...

Жарко (1:55): Да ли перфекција, тежња перфекцији, игра код тебе неку улогу?

Јулије: Не. Али ја тежим перфекцији. Али никада не стигнем до ње... Увијек се погрешке испријече.

...

Жарко (2:40): Чуј ово. То сам записао прошле године. Мени је ово веома драго... Текст се зове:

Касапница у Нирнбергу

Фрижидер.

Сиреви, месо, сухомеснати производи.

Продавачица је буцмаста.

Продавац је млад и румен.

Јулије Книфер посматра кобасице, крвавице.

Ја посматрам шунке, кобасице.

Книфер наручује крвавице.

У једном тренутку спуштам руку на Книферово раме.

Осећам топлину у његовом месу и костима.

Блага светлост допире из складишне просторије.

Книфер купује крвавице.
Ја купујем кобасице.
Плаћамо.
Оглазимо.

Јулије: Па да.

Жарко: То је било тако... Сећаш се кад смо тамо били...

Јулије: Ах, како не!

...

Жарко (4:05): Када си био дете, да ли сте имали у кући животиње?

Јулије: Увијек... И псе и мачке... Али све то је увијек тужно завршавало... И увијек смо се заклињали да нећемо имати животиње. И сад опет имамо... Ана има... Кокера-шпанијела... Она га тако воли... Нада каже да га обожава, негује га, игра се с њим... То је кокерица, женка... Бина... Има педигре... Жути пас... Мало жући од твог капута...

...

Јулије (5:45): Хоћеш ли ми помоћи... Пажљиво... Мокро је... То сам намерно тако радио, само да покријем минимално... То сам грубо радио.

...

Жарко (6:40): Како су људи дошли на идеју да производе овакву музику. (У позадини се све време чује музика *Стива Рајха*.) Тотална редукција свег музичког апарата...

Јулије: Па, чуј, и Бахова музика има такав костур. Сећам се како сам са покојним Гревеницом, док смо ходали по Паризу, разговарао о томе... Наравно, он је Нијемац, Прус. Говорио је: сви конструктивисти носе у себи Баха. Тада још минималне музике није било. А онда је дошла минимална музика која је све од Баха музички одбила и оставила костур, и онда видиш само ритам. Код Баха је то најизразитије.

...

Жарко (8:05): Није ли нешто слично ишло и са руским конструктивистима?

Јулије: Ма не, није.

Жарко: Нису ли и они тежили редукцији?

Јулије: Ма не. Руски конструктивизам има друго поријекло. Поријекло му је у знаковима, у религији, у нацији, у крвотоку...

Жарко: Мислиш, руски конструктивизам је симболичан?

Јулије: Да. Ја мислим да је тако. Тако је то почињало.

Жарко: Својевремено, када смо почели да разговарамо о Маљевичу, писали смо о Маљевичу, поставио сам ти питање – класично питање које ти се често поставља – да ли је твоја уметност минималистичког карактера, а ти си тада испричао како ти је неко рекао да треба да редуцираш ствари, на шта си ти одговорио, па добро, ево, редуцираћу.

Јулије: То је Матко Мештровић. Ха, он је, рекло би се, бесомучан тип. Дошао је к мени и узвикнуо – дај, редуцирај то – а ја сам рекао – па, добро, редуцираћу.

Жарко: Па, ако је то тачно да је руски конструктивизам имао порекло у метафизици...

Јулије: Ма да, апсолутно, у метафизици. Свакако. Дакле. То мало што ми је причао Тиљак, Маљевич је, као и Сезан који је рекао – дуго треба гледати објекте и онда их свести на облике, е тако је и Маљевич говорио – дуго гледати објект, све док он не нестане. Имали су они и моделе, и вазе, и тањуре, не знам шта све, и свађали су се око свега тога... И на крају је остао најпре црни квадрат на белом пољу, па онда бели квадрат на белом пољу.

Жарко: Да. Сада капирам везу са Сезаном...

Јулије: Да. Матис, на крају живота је рекао: све је почело са Сезаном. Дакле, нису импресионизам и постимпресионизам завршили са Сезаном, него су кубизам и конструктивизам почели са Сезаном... Па Сезанова мртва природа, јабуке Сезанове, на крају су се свели на геометријске облике... А сличан приступ имао је и Маљевич у својим коректурама... Сезан није имао коме корегирати. Он је постао учитељ, практично, после смрти. А Маљевич је био велики учитељ прије смрти... А сада је пророк. Маљевича су од учитеља претворили у пророка... Типично руски... Пророци су, ја мислим, руског поријекла... нови пророци... скупа са револуцијом... само што је у умјетности ипак љепше правити револуцију него у друштву... мање крви се пролије у умјетности, у револуцији у умјетности.

ГЕОМЕТРИЈА ГОРГОНЕ¹

Книферов почетак у знаку је проблемског двојства: учесник је првих покрета, Нове тенденције, учесник је изложби *Art abstrait constructif international* у Паризу 1961. и *Konstruktivisten* у Леверкусену 1962. Питање је колико је (и да ли је уопште) Книфер уметник ком су идеологија Нових тенденција и начела конструктивизма блиска и својствена. Данас је јасније да овом контексту Книфер припада у мери којом их сасвим не одбија: јер, пре сваког учествовања, Книферово је дело једно „самотно искуство“ (Љ. Мифка), а то је један ретко упорни ход по властитој стази, с тежњом да се позивањем на геометрију – што се обично сматра узором рационалности – стигне у једно друго подручје, у подручје крајње спиритуалности. У праву су били они који су у Книферу видели уметника чија се геометрија – када му се траже претходници и сродници – сме довести у везу са јединством осећајности и духовности Маљевичеве чисте беспредметности: „Гола колена његових Меандара знаци су, а не структуре. У бити, њихов садржај чини субјективна воља, а не никакве оперативне формуле, ни једно математичко начело. Зато се и могу разумети учестала тражења његове симболичке функције: у црном и белом, у сломљеном кораку, као крстевима Маљевичевих осећања. [...]“

Препознатљив знак Книферове уметности, знак који га битно индивидуализује и издваја од свих других ранијих или каснијих „геометричара“ јесте знак меандра; Меандар је Книферов „црни квадрат на белој основи“, другим речима есенција његовог схватања сликарства и схватања егзистенције посредством сликарства. Меандру који се јавља 1960. претходи, међутим, једна етапа геометријске апстракције другачије од апстракције Ехата: код Книфера никад није било боје, од почетка он је склон једино црно-сиво-белом, форме су му строге, правоугаоне и праволинијске, а понекад је коришћен и сасвим правилни облик круга. Прелаз на меандар за овог је уметника корак од пресудног значења: пронашао га је тако што је у један непрекинути ток спојио и повезао осамостаљене ликове Композиције 13 из 1959. Книфер, дакле, није кренуо од меандра, он је до њега стигао, и управо у том тренутку чврсто поверовао у смисао овог знака и спремно прихватио идентификацију са њим. Тачно је речено да је меандар последица једне одлуке, али не одлуке да се меандар „као такав“ усвоји, већ да се – када је једном пронађен – прихвати и разради као знак готово судбинског поистовећивања. А да би до тог поистовећивања могао стићи, Книфер је морао да обави и једну за њега пресудну операцију: морао је једну форму орнамента (заправо „грчког античког орнамента у облику траке с правоугаоним геометријским завојима“) да подигне до нивоа једне не само пластички артикулисане, већ и симболички језгровите форме која у себи може изнети ону метафизичност значења што се поводом Книферове уметности често спомиње. Меандар је у Книферовом тумачењу постао форма која указује на појам о неумитном протоку у времену и простору, а што се та форма чини визуелно прочишћенијом, она ће бити значењски комплекснија. (Или како ће то предочити Звонимир Маковић: „Книфер обнавља један исконски знак који говори о томе како животворни ток не изабере најкраћи пут већ истражује површину ‘поља могућег’. Облик

1 Јеша Денегри, *Апстрактна умјетност у Хрватској II*, Сплит: Логос, 1985. стр. 39-42

тог знака увек је доречен; тек темељито заснована статичност чини меандар отвореним према могућем. [...]“)

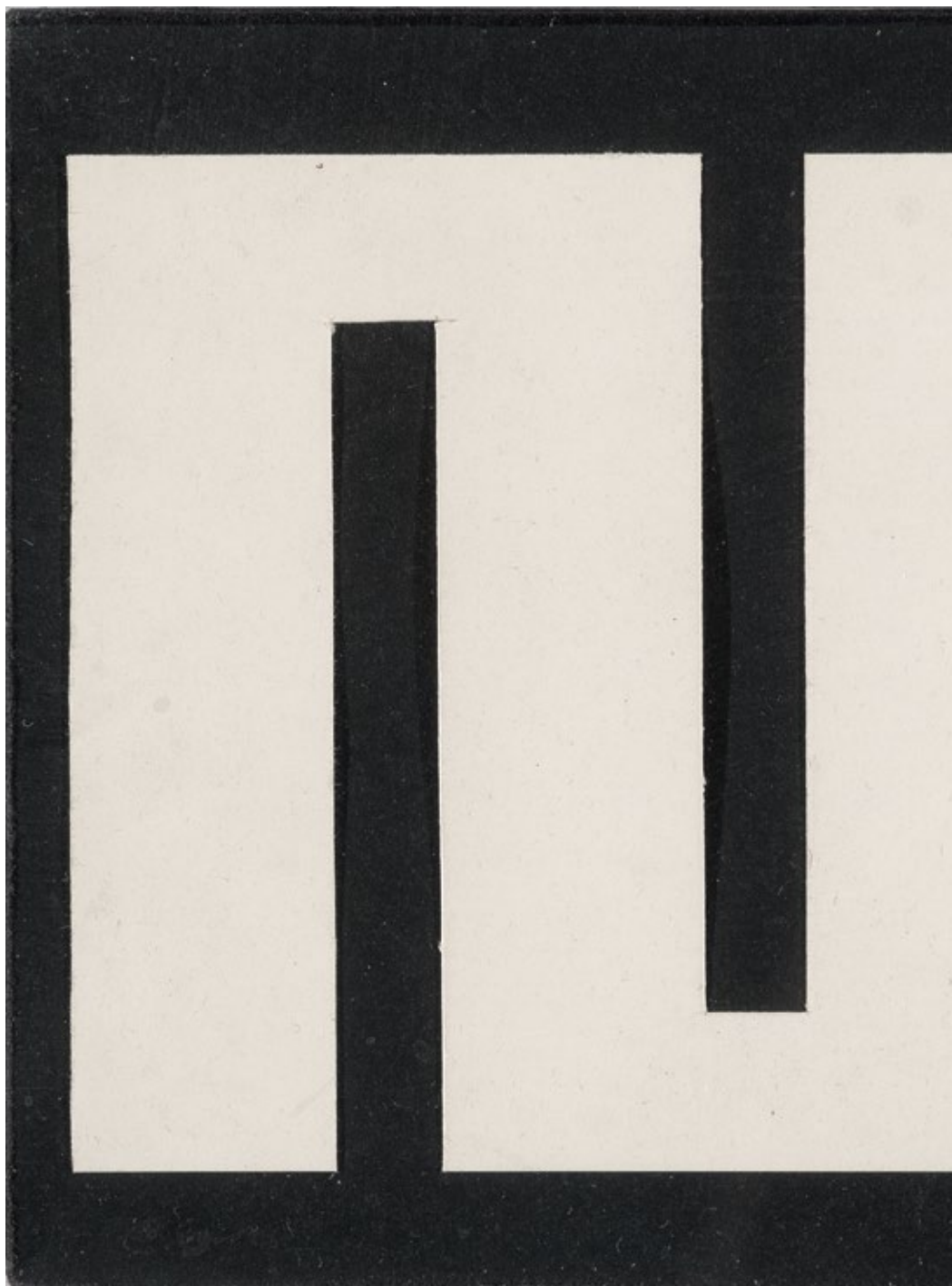
Книфер је, дакле, меандар изнашао 1960, а издржао је на његовој разради готово бескрајних варијација целих две и по деценије. Штошта се у том раздобљу у уметности догодило, но меандар није изгубио у својој актуелности: парадоксално је али тачно да Книфер, остајући веран једном знаку, успева, више од оних који се стално мењају, одолети многим „осцилацијама укуса“. Ипак, ако се желимо изјаснити по питању типологије и порекла меандра, појаву такве врсте слике ваља сместити у рано постенформелно време, у време када се у англосаксонском уметничком свету јавља пост-сликарска апстракција (postpainterly abstraction) и апстракција „тврдых рубова“ (Hard Edge), и када у Европи настаје концепција монохромije Ива Клајна и акромije Пјера Манзонија. Чини се да од свих тих збивања Книфер није далеко по следећим симптомима: жели сликати а не осећа се класичним сликаром, неће да му се препознаје потез четкице а ипак се четкицом користи, избегава поредак (композицију) различитих форми, избегава односе међу бојама, усвајајући монотono поље стриктно дводимензионалне плохе где постоје само крајности црног и белог. Да је Книфер био свестан проблемског контекста у којем се сликарство његових меандара јавило, као и да је тачно знао у чему се састоји операција коју врши, сведочи следећа његова самоанализа: „Године 1959. и 1960, када сам приближно наслутио шта желим, мотивисан идејом стварања анти-слике, кренуо сам методом радикалног редуковања средстава, уз помоћ којих сам, у процесу поступка настајања Слике’ на путу до анти-слике, настојао изазвати крајње контрасте помоћу црног и белог и крајње могуће ритмове помоћу вертикала и хоризонтала. Облици створени у процесу рада, од подстицаја и примарне идеје до физичког настајања Слике’, сугерисали су ток (одвијање) у облику меандра, функција којег није ни филозофска, ни пиктурална, а понајмање декоративна, јер она је само визуелна. Црно и бело су истовремено и минимум и максимум. [...]“



Јулије Книфер / Julije Knifer

Без назива / Untitled

око / around 1970, колаж / collage, 8x8cm



Јулије Книфер / Julije Knifer
Меандар / Meander
1971, колаж / collage, 11,5x14cm

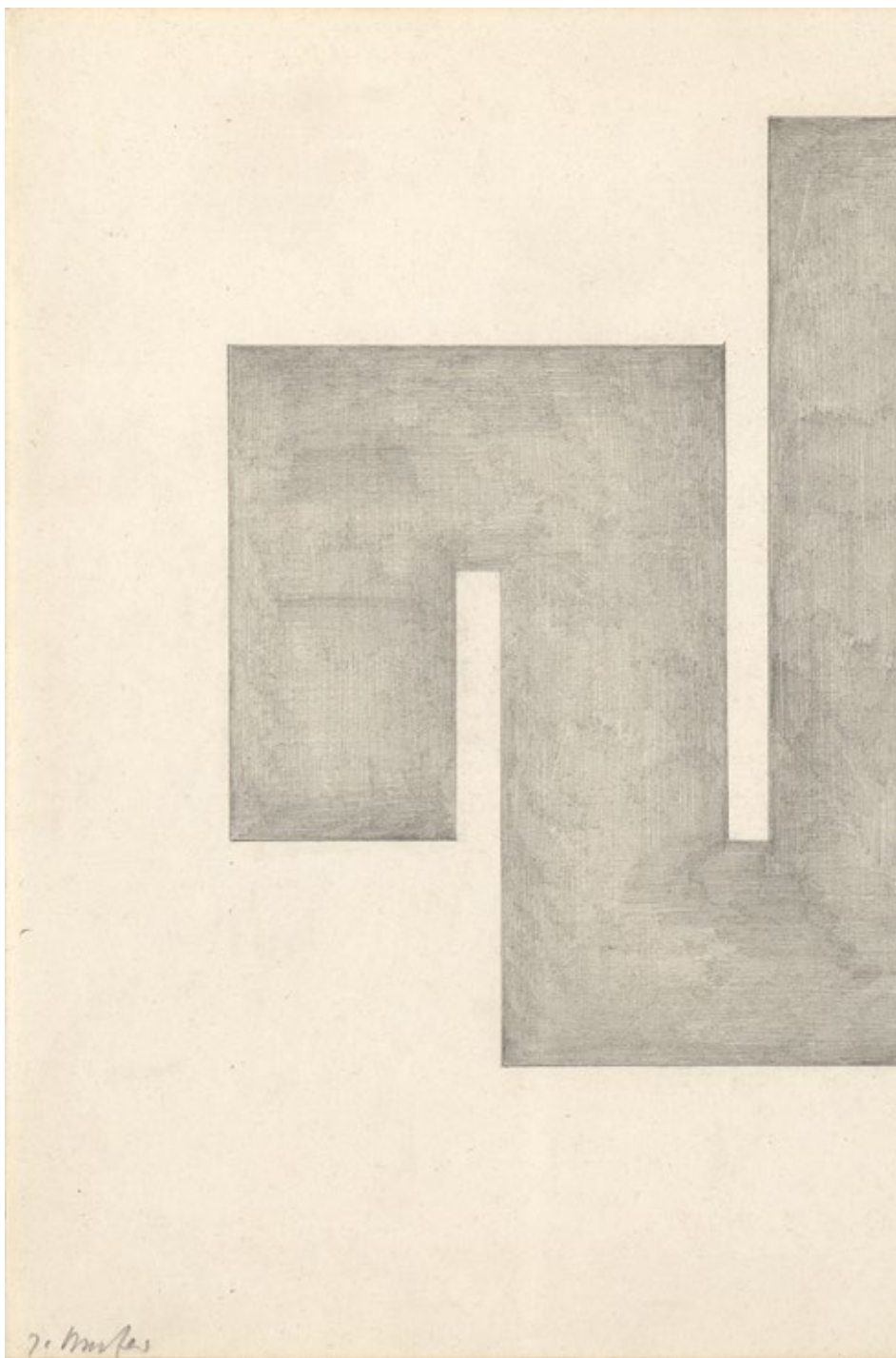




Јулије Книфер / Julije Knifer
Меандар / Meander
1971, колаж / collage, 12,3x18,3cm

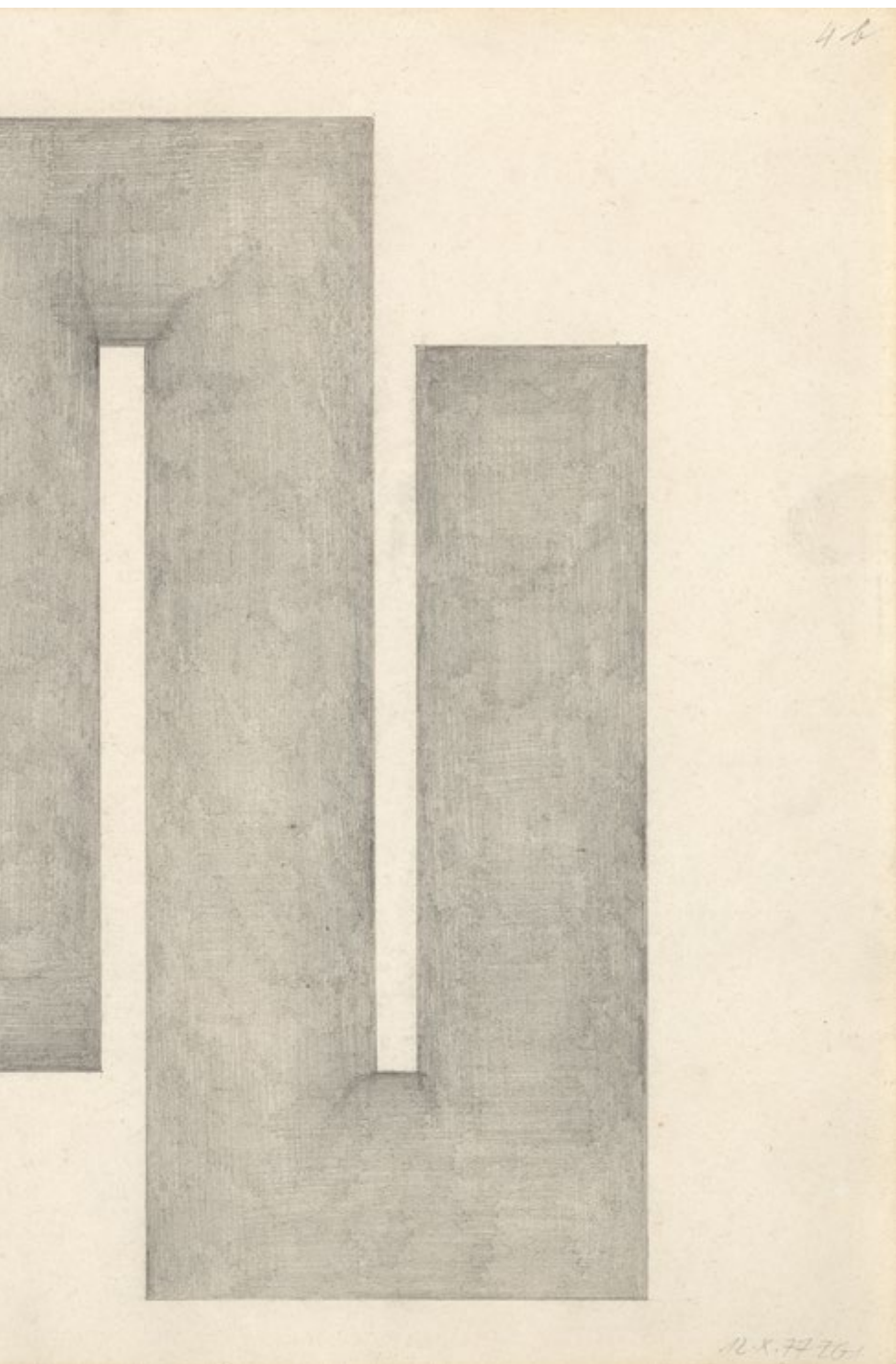


Јулије Книфер / Julije Knifer
Без назива / Untitled
око / around 1970, колаж / collage, 6,5x8cm



Јулије Книфер / Julije Knifer
Без назива / Untitled

1977, оловка на папиру / pencil on paper, 29,5x39cm





Јулије Книфер / Julije Knifer

Меандар / Meander

1985-86, акрил на платну / acrylic on canvas, 20x20cm

JULIJE KNIFER: FRAGMENTS

§

Knifer's fixation with the "meander"—as perhaps merely a visual representation of a "geometric figure"—also suggest that such a motif serves to glorifies the "analytical spirit," thereby closing the system ... However, by observing a single Knifer meander within a series of others, (by discerning the differences among them and experiencing the transformations of the "meander patterns") - the "meander system". unfolds and becomes revitalized. In this context, the meander ceases to be merely a geometric figure (an abstract geometric construct) and instead becomes a living entity. When, from a receptive-aesthetic perspective, one touches the painted structures and perceives the irregularities on the canvas—those imperfect boundaries between White and Black - a physical relationship between the artist and the material is established. An experience of warmth and tenderness arises from this interaction, thus evoking love. This establishes a transformed relationship with the meander, (considered to be the bearer of the analytical spirit)—imposing a sense of distance: the meander acquires both a figurative and performative character, enabling it to become "something else," something more, a "riddle" and an "indeterminacy." When this indeterminacy is "defined" or ("neutralized") it evolves into a principle of love towards life, an appreciation for a particular detail from life, or for abstraction as a reflection of the image of life, for the construct of life, that is, towards its very concept.

§

The outcome of the Meander impact is, therefore, Love. However, it is not the ultimate aim. If the effect were merely to evoke feelings of love - loving, it would lead to a restriction, a reduction of the scope of art. Such an approach would constitute a "closing of the circle," thereby diminishing the critical engagement with reality, or reducing it at best to a deficiency of love within one's life. This, too, would represent a form of limitation.

§

Knifer's infatuation with the Meander (of black and white surfaces, and so forth) is a complex phenomenon: it genuinely pertains to love (as a fundamental human constant); yet, it also embodies a strategic principle, a "trick," a method of establishing distance from reality—thus, a "a gaze from the side" a "critical" and "corrective" stance toward it.

§

Love (eros, desire) in Knifer's paintings may serve as a foundation for the satirical critique of the "coldness" of the "analytical spirit": to love, to love, and to love a Meander (which, solely by its abstract nature, is inherently "cold" and "lifeless"); to love at any cost in order to style oneself through love into a "caricature," an "insignificant being" that can only love (in order not to hate), surrendering to love as if it were a false religion, thus avoiding even the slightest risk of enlightenment, and so on. Such love is a "frantic clutching of coins in one's palm": formally, love is magnified, yet its subject is distorted. However, the object of love is not stylized. For this object, battered by waves of erroneous desires, it suddenly revolts: erupting explosively, now, we can say, undergoing a corporeal transformation, becoming vital, able to defend itself, and to

experience the aims of desire, thus, truly capable of love. This was the intention behind the artistry of Meander (Reaching the goal through ironic means).

§

In Knifer's art, a lover may, conditionally speaking, also be the "one who suffers", or the one "who sacrificed for love." Yet, in such a context, love would be the subject of utopian ideals, a metareflection on life in general. The subject, then, by loving and remaining faithful, would retreat into a confined inner microcosm, juxtaposed against the vast, external macrocosm. Then, the meander would become a symbol of the utopian. (However, in Knifer's art, this is not the case.)

§

Knifer's love for the Meander primarily constitutes a corrective stance towards all that represents a closed system. It embodies a deliberate distancing from confinement and definitive narratives. This meticulous, almost enamored engagement with history (consciously aware of one's own history, precisely to circumvent the traps of objectification and theoretical musings on life)—becomes, through repetition (the principle of eternal love) and perpetual renewal (the principle of eternal desire for the One), an open field for the storytelling of all and everybody's stories. Thus, the image of the Meander ceases to be merely one narrative; but becomes a proposal for the telling of all stories. It is no longer a mere sequence of images—biography, history, or chronicle—but a proposal for each and every personal, diverse, and myriad tale, biography, or historic account.

§

The artist's concept of consistency, fidelity, love, patience, restraint, serenity, tranquility, kindness, and tenderness—presents a viable alternative to competitiveness, rivalry, positivistic dogmas, analytical coldness, utopian stagnation, mercantile soullessness, and the forceful alteration of the world. It stands against the invocation of false gods, blind allegiance to dictators, deceit, assassinations, genocide, confinement into sties, destruction, killing, and conquest.

§

By dedicating one's entire life to a single "image," one effectively closes oneself off to secondary experiences and interpretations. Knifer's work represents a singular gateway toward comprehensiveness and wholeness. His art, much like life itself, embodies a majestic choice—a decision that encompasses within itself all other choices, not excluding any, not even the one that negates it. After all, the purpose of art is not to "change the world," but rather to "portray life and the world in their full richness and fullness".

§

Knifer's paintings, Meanders, rhythmically yet simultaneously unrhythmically document the time in which they were created. At once, they devoid time. Thus, they embody both the act of observing the "march of time" and the unification of all temporal units into a singular entity. The rhythm of the heartbeat and breath within a given moment. Yet also life as a whole. Pars pro toto (taking a part for the whole). And boundless motion and cessation, a succession of concrete situations and positions. An atlas of comprehensive thoughts, sensations, and experiences.

§

These works invariably represent the boundary threshold between opposing, as well as neighboring, domains: temporal, locational, environmental, psychological, corporeal, cultural, mental, geographical, and historical.

§

Knifer's painting compresses and encapsulates within itself— if we regard it as a principle of condensing temporal units—all stylistic formations, including his personal, that have shaped the course of art history: everything that has emerged and thrived from 1959 to the present day. It acts as a catalyst that neutralizes all past stylistic movements, while simultaneously opposing and synthesizing. Positioning the past into a context, thereby expanding its boundaries. It deconstructs identity, and makes it more subjective. It establishes a pathway towards the exploration of contemporaneity.

§

Hence, the “two-dimensionality” in Knifer's artistry emerges. Because it appears merely two-dimensional, yet this is but an illusion. In truth, it functions solely as a frame, a surface through which vast realms unfold, establishing all subsequent dimensions of space and time. The capacity of the Meanders to both open and close the realms of space and time. Infinite flexibility, vitality, sculptural quality, and synthetic nature define this mastery.

§

Through unwavering devotion to the One and continuous perseverance, steadfastness, and uncompromising fidelity to his artistic vision and creative expressions, in an unyielding manner of silent, reliable, grounded, and resolute movement—or perhaps, stillness—denoted as “meandering”—across the cultural, political, and economic landscapes of a region eternally characterized by ambiguity, ambivalence, disorder, and a multiplicity of interpretations, an area as complex and difficult to comprehend as the Balkans, I am inclined to perceive Knifer's work primarily as a profoundly political and artistically subversive form of creative expression. His art, distinguished by its ceaseless cycle of renewal, continuation, and productive repetition—marked by stagnation, aimless movement, and perpetual motion—challenges every unexamined value, every ill-conceived decision, every institutional and institutionalized thought, as well as every trivial significance and every serious insignificance.

§

In the realm of overly stable, overly concrete, and redirected sectors of production—including economics, politics, and military strategizing—Knifer's work stands as a compelling alternative: opposing excessive speed, relentless progress/aggression, and hyperproduction. It advocates slowness, silence perseverance, and an unwavering resistance to all compromising challenges, rejecting to any hastily made decisions.

§

How does one approach Malevich? “Am I on the correct path toward Malevich?” (Knifer). (Julije has always been “obsessed” by Marcel Proust.)

§

(23 02) It is snowing, the snow is ugly and wet. It is cloudy and depressing. Yet, what can be done? I am thinking about our discussions and agreements. Malevich represents our mutual interest. I had previously composed sentences whose interrogative nature remains uncertain—whether they pose questions or simply respond to inquiries. However, the issue does not lie therein. The real question is how to approach Malevich at all. I am aware of what captivated me, yet I am uncertain whether I am truly on the right path toward him. This presents a “Proustian”

problem—at least for me—an existential one, not merely an existentialist concern. It also raises the question of whether I was spiritually and intellectually prepared to engage with Malevich and his work in a competent manner. I confess that I am only now attempting to understand this. Naturally, I can now speak or ponder on the consequences of Malevich's work—consequences that came later, yet to me, always arrived sufficiently early. I must remain humble—always. (24 02) Today, the sun shines once more, and thus the days continue to pass. I must approach Malevich with both discretion and sincerity. Initially, I engaged with him in an emotionally charged manner. I was curious about the identity and essence of this individual. The work emanates from the man himself. I am uncertain whether I am correct. I lack the capacity to be a philosopher and to react in such a manner. I strive to remain objective for human reasons, for all other motives are either negative or immature. I commence with the individual, progressing towards the group or the masses. Both groups and crowds are composed of individuals. Personal responsibility is always to blame. Fundamental principles are inevitable—either falsifications or misconceptions. (25 02) I am still in the phase of reevaluating my relationship with Malevich's philosophy (if it can indeed be called philosophy). It might be more accurate to say that there exists a Malevichian reflection that has transformed into something with a dimension of permanence and facticity. When I work, I always affirm that, upon reaching some conclusion (albeit infrequently), I have either established a definition or a fact. Perhaps I have not yet fully achieved this. (26 02) Therefore, Žarko, the correspondence has begun. With joy and anticipation, I await your words and sentences. I struggle against my weaknesses and crises. I must attain true concentration. I desire to work much more. Certain events unfold, yet what matters most to me is what transpires on the surfaces before me. And, naturally, what occurs within my consciousness is also crucial.

JULIJE KNIFER

In conversation with Žarko Radaković, Feldafing, 1990

Radaković: Knifer, what significance does the color white have for you when applied over a pristine canvas?

Knifer: Well, it's the beginning of the painting. For me, White is never merely preparatory coating of the canvas. White is an active color that participates in the distribution of the plane.

Radaković: Does White have any other meanings?

Knifer: Well, I have always said that white is the color that symbolizes nihilism. I called my first paintings of this kind, dating back to 1960, anti-paintings, for I was simply destroying classical notions of a painting by applying Black and White, I was negating the classical form. In fact, at the very beginning, I worked primarily on the "ground," on a...

Radaković: ...the primer paint.

Knifer: Yes. And I was only working with the color Black. To achieve a "matte" finish, I used oil paints. At that stage, I would only apply a single layer of White, so that the black attained a "matte" quality. The foundation itself was "matte". I disliked greasy ones; I preferred them dry. Later on, over time, however, the whiteness yellowed, which is why now I typically apply between fifteen and twenty layers of White. For if the White is good, then the Black will also be good. Simply put, I want the White to remain white and the Black to stay black. The series I'm working on now involves creating predominantly white paintings with touches of black. These works will emerge from the margin.

Radaković: So, they'll be more nihilistic.

Knifer: Yes, yes. I say that as a joke. It is crucial that the painting dries thoroughly. Therefore, I must be patient. Now, this is the second layer. I let the canvases dry for two days. Later, I'll be able to apply the paint in three coats daily.

Radaković: While applying the white paint, fifteen to twenty times, do you perhaps think about the final outcome of the painting and what it would mean?

Knifer: No. When I see before me a white plane, completely white, of course, I have a general idea, but then I strive to balance it out ... But not ... evenly.... I try to ensure that the Black, in this case, disturbs the composition less. Nonetheless, I'm the happiest with pristine white planes, in a furrow.

Radaković: How many days does the process of applying White take?

Knifer: Well, ten days... Certainly... about ten days.

Radaković: And how do you experience the transition from White to Black? Is it a difficult step?

Knifer: Hah. I look forward to it. Yet, I also feel sorry for the white plane. Naturally, everyone wants to see their work completed. For instance, with these formats—seventy by eighty centimeters—I can apply paint on six paintings per hour.

Radaković: Oh.

Knifer: Indeed. If we look at it that way. Hah.

Radaković: But, you work slowly, don't you?

Knifer: Slowly, slowly. For it simply can't be done faster. I often used to make mistakes. Whenever I rushed—whether under my own pressure or perhaps under someone else's—the moment I hurried, I made mistakes. Black could never be as perfect as it usually was... a little paradoxically, perhaps: even now, on this White, emerge the possibilities for a Black.

Radaković: Do you have a finalized composition for the painting prepared in advance, before applying White? Or?

Knifer: Well, yes, I do. Essentially, I know what I want. Yet, I am not certain if everything will turn out exactly as I envisioned it. I might change some small conceptual elements on the way.

Radaković: The entire process of your work, involves making a sketch on paper, doesn't it? Then, you start applying White...

Knifer: Well, yes it's often like that. I prepare my sketches in advance. I have sketches dating back to 1959. I'll use some of them now.

Radaković: So, the ones that you made thirty years ago.

Knifer: Yes.

Radaković: Oh, I see. Do you want a temporal distance?

Knifer: No, for me, chronology has no significance whatsoever. I don't care about it. I haven't yet used some of my ideas. They are not great ones. But everyone has them.

Radaković: What does time mean to you?

Knifer: Well, time... Both much and little. For instance, time, wouldn't have any meaning for me — I partially practice that even here. I simply let it pass by. Yet, sometimes I find myself afraid about its rapid passage. If only I had my own studio, or rather, a dedicated workspace, perhaps I wouldn't think about time at all. But, since I stay at different places, wherever I come I'm restricted. I cannot remain here forever.

Radaković: Do you, in a certain sense, see yourself as a kind of nomad—always changing your place of work?

Knifer: Yes. I'm also a nomad by my mentality.

...

Žarko: What is your relationship with Malevich? Why have you mostly dedicated yourself to him?

Julije: Well, I'm not entirely sure. I discovered Malevich quite early, quite certainly, before 1953, because otherwise I wouldn't have chosen to study under Professor Tiljko, who studied with him. I liked his approach to art and his idea of suprematism as both a concept and practice. Of course, at that time, there was less knowledge about Malevich than there is today, although between the wars he had a certain reputation, particularly in Germany.

Žarko: If there were to be an attempt to trace a progression from Malevich to you and beyond, what would that be?

Julije: Well, I don't know; it would be too presumptuous of me to talk about it in such a manner.

Žarko: You have never regarded yourself as belonging to a specific movement or as adhering to a particular geometric style in art...

Julije: No! No, I have never been strictly specific nor... Perhaps, one could say I've worked with-in some form of minimalism. That is perhaps the closest. And I am certainly not a constructivist, nor a neo-constructivist... What I do is spontaneous, far more so than others might believe. I harbor no pretensions of forging new paths, philosophies, new... I am not an ideologue. I am neither an ideologist nor a theorist. I must work, create. For this reason, I have numerous sketches, for I am a practitioner. I need to have a canvas before me—something with which I can attempt to define my ideas on that plane. I believe each of my works is a definition. This does not imply that it is a significant one. Yet, it holds profound significance for me in my work.

(An excerpt from Žarko Radaković's book *Knifer*, Zagreb, Meandarmedia, 2018)



Жарко Радаковић / Žarko Radaković
Јулије Книфер у Тибингену / Julije Knifer in Tübingen
1988, фотографија / photograph, 20x30cm

WORKING WITH GRAPHITE VSC-VZ 3 1991/2/3

Knifer and I stood still in the center of the room, gazing vacantly at the images flickering on the television screen, which suddenly appeared more vivid and loud. The discussion we were having, “parallel to everything in the world,” was both warm and meaningful, yet distant. It was “initiated” by Knifer—an artist, a progenitor, an imaginary being—who, in a subdued tone, yet louder than any other sound in the room, proclaimed: “Paper is an organism, therefore a living material!” (“Paper is an organism, therefore a living material!”, I immediately jotted this remark into my notebook, noting that the Artist—he assured me—“wasn’t bothered at all”). Knifer then took a step back, approaching his worktable, and, fixing his gaze straight into my eyes, abruptly turned around, and then slowly seated himself at the desk. “There is resistant paper,” he continued in the same tone, “as well as non-resistant paper,” adding, “and I’m working on it right now.” The buzzing of a fly filled the room. Over the Blackness of a drawing moved the reflection of a spoon in a glass of water on the edge of the table and in it a faint glimmer of a set of false teeth. Outside, the loud whir of a helicopter’s engine echoed as it flew low overhead, strangely reminding me, not knowing why, of a large nocturnal butterfly. Throughout this time, a soft, advertising, clavichord-like music was heard from the television. “I must allow the Paper to rest so I can work upon it. The paper must not be handled excessively. It tires. Then, organic damages begin to appear. Paper is like spaghetti, you mustn’t overcook it.” ...While the television was advertising a shampoo—precisely the one we had all been using those very days—I gazing at the image of a woman proudly smiling with lathered hair, suddenly realized that the purpose of the advertisement was not merely to awaken a desire to purchase but rather to reinforce the consumer’s resolve to remain committed to their existing choice of product, and passing that conviction on to acquaintances, friends, and relatives. “Thus an army of loyal consumers is recruited”. I noted that down, as I suddenly envisioned them moving through cities, villages, fields, forests, resorts, and the most remote wildernesses of the world—carrying the specters of post-industrial catastrophe, post-historical rivalries, and a universal sale of life itself—after which the emptied markets were littered with discarded packaging, drunken buyers and vendors, alongside workers dismantling stalls, vagrants, police officers, and whores. Yet, with a brief glance at the artist, a wave of satisfaction began to permeate the space. (“With what?”) It was palpable during the Sunday luncheon. “The happiness of the community,” I thought. “Everyone gathered together,” I recorded. “When did you first discover the technique of working with graphite on paper?” I asked the master Knifer calmly. “in nineteen seventy-four, but I had already been working with it since the sixties,” he replied, glancing almost skeptically at the tip of his pencil, doubtful of its resilience to withstand the demands of his work. The dialogue continued naturally, ... “I saw those papers in Graz. I purchased them. I started working on them, but I thought those images could never be finished, so I set them aside. Then, in seventy-four, I resumed working on them.” ... “How did you get the idea of drawing directly on paper with graphite?” ... “Just like that.” ... “Did you try it? By chance?” ... “Well, yes. I wanted to see what it would be like working with it. I wanted the surface of the paper to be brought to life. It seemed to me that the best way to achieve this was through the use of graphite and crayons.” ... Suddenly, I plunged my entire weight into the mass of an unfinished drawing—VSC-VZ 3, 1991-1992-1993, measuring 61 by 46 centimeters—and, physically, to the point of pain and ecstasy, I felt the un-

evenness of that textured, most abundant, and densely intricate relief of paper, which the Artist had created as an act of defiance against his own life, contemporary society, the history of the world, and the future of art. I found myself drowning in the waves of Black; I was suffocating while walking along the seafloor of those black, uneven black surfaces, drifting within the black depths that extended in all directions, expanding into cosmic proportions. The pain I felt in my head, was the result of a clear vision of artistic creation—an experience both excruciating and intoxicating—an ecstasy that rendered me enthralled, for I was at the very source of artistic expression. Like an opium smoker with morning hangovers, I nervously sought and, perhaps, in a lifesaving act grabbed a pencil sharpener and crayon that needed sharpening. Thus, amidst crisis and exaltation, I instinctively began transforming these objects—not merely into tools for work but into weapons for defending art. I felt myself as the Artist's assistant, an ally; yet also as a protector of Art, guarding it against the "onslaught of barbaric hordes". Simultaneously, I saw myself as a street cleaner, and at one moment, as a handsaw operator, then as a garbage collector, and finally as a housekeeper. But I also felt like an Fugitive fleeing from an organized hunt. I felt disillusioned, disappointed, betrayed. In truth, I was inexplicably calm—absurdly rational, and perhaps most absurdly beloved by all. "So, are your drawings, perhaps even your paintings, the Revived Surfaces of Paper and Canvases? Are your paintings and drawings simply Acts of Material Animation?" I asked, joyfully. "Yes," Knifer responded. "So, art is a kind of occupation aimed at preserving something that people most often regard as insignificant in life!" "Yes," . "Art is a right to work and to address tangible, real-world problems." "Yes," he concurred. "Art is akin to farming, fishing, or digging trenches." " Well, yes." "Creating from the Most Trivial to the Most Important." "Yes," he affirmed. "But it also involves messing around—tearing, smudging, boiling, raping, tearing apart, killing—and generally having a damn good time." "Yes, indeed," Knifer declared with pride and solemnity. "And, Color—an entity beyond Black and White, what significance does color hold for you?" I asked, eyebrows raised in a deliberate gesture. " Knifer responded softly, "I look forward to colors," his tone fragile as that of a lamb, peaceful yet tinged with a hint of resignation. But immediately he added, "However, I have no need to express myself through colors!" he shouted passionately. "Although I love colors, I couldn't care less about them," he sharply articulated, only to immediately restrain himself and continue in a gentle tone: "Indeed, even my shirts are all in color." (Laughter echoed around.) "I do have a white shirt, of course, but no black trousers—see for yourself!" (Silence fell. Then the faint sound of chalk softly gliding across the rough surface of paper was heard. Occasionally, distant panting of a dog could be perceived.)

(Excerpt from the book: Žarko Radaković: *Knifer*, Zagreb: Meandarmedia, 2018)

Žarko Radaković

JULIJE KNIFER - TÜBINGEN'S CHRISTMAS MEANDERS

During November and December of 1988, Julije Knifer was working on the final series of his paintings in Tübingen. In the attic of the commercial centre belonging to the construction firm Kemmler, ten large-format canvases were painted—works which I here refer to as *Tübingen Christmas Meanders*.

I was present during Knifer's work, assisting him through every phase of his creative process. I was the only witness during the emergence of what Pascal Piqué described (in conversation with me) as the "extraordinarily significant series of Julije's canvases." Periodically, I captured segments of this process with a video camera.

Most often, we were silent; occasionally, we engaged in conversations—about anything and everything. One such exchange was recorded in a fragment of film footage that I now present here.

Žarko: (reading 0:30 min.): "Reflecting upon his paintings, I thought of a tale about a master who constantly pursued perfection, fully aware that it was ultimately unattainable. He came to realize that one must eventually pause and declare—now the painting is finished. Although he knew—finishing is only a proclamation of finality, a cessation of work akin to the fading of the day and the onset of night, when a weary body retreats into slumber." (Excerpt from: Peter Handke, *The Teacher of St. Victoire*)

...

Žarko: (1:55): Does the pursuit of perfection, the striving for excellence, play any role in your life?

Julije: Not really. But I do aim for perfection. Yet, I never quite reach it... Mistakes always intervene.

...

Žarko: (2:40): Listen to this. I wrote it down last year. It means a great deal to me... The title of the text is:

The Butcher's Shop in Nuremberg

Refrigerator.

Sausages, meats, and cured delicacies.

The saleswoman is plump.

The vendor is young and flushed.

Julije Knifer looks at the sausages and blood puddings.

I look at hams and sausages.

Knifer orders blood puddings.

One moment, I place my hand on Knifer's shoulder.

*I feel the warmth emanating from his flesh and bones.
A gentle glow filters in from the storage room.
Knifer purchases blood puddings.
I buy sausages.
We pay.
We leave.*

Julije: Well, yes.

Žarko: That's how it was... Do you remember when we were there...

Julije: Oh, indeed I do!

...

Žarko: (4:05): When you were a child, did you have pets at home?

Julije: Always... Both dogs and cats... But it always ended sadly... We kept promising ourselves we wouldn't have pets. Yet, here we are again... Ana has one... a Cocker Spaniel... She loves him dearly... Nada says she adores him, cares for him, plays with him... It's a female Cocker... Bina... She has a pedigree... A yellow dog... Slightly yellower than your coat...

...

Julije: (5:45): Will you help me... Carefully... It's wet... I did it deliberately, just to cover minimally... I did it roughly.

...

Žarko: (6:40): How did people get the idea of producing such music? (the music of Steve Reich plays softly in the background all the time.) An absolute reduction of all musical apparatus...

Julije: Well, you see, Bach's music has such a framework too. I remember discussing this with the late Graevenitz, while we strolled through Paris... Of course, he was German, Prussian. He said: all constructivists carry Bach within them. Back then, minimal music did not yet exist. Then minimal music arrived, which musically rejected all of Bach and left only the framework, so all you see is rhythm. In Bach's case, this is most pronounced.

...

Žarko: (8:05): Wasn't there something similar with the Russian Constructivists?

Julije: No, not quite.

Žarko: Did they not also aspire towards reduction?

Julije: Not exactly. Russian Constructivism has a different origin. Its roots lie in symbols, in religion, in nationality, in the very bloodstream...

Žarko: Are you suggesting that Russian Constructivism is symbolic in nature?

Julije: Yes, I believe so. That was indeed how it began.

Žarko: Long ago, when we first discussed Malevich, I posed a question—one you've often been asked—whether your art is minimalist in character. You recounted that someone once told you to reduce your elements, to which you responded: Alright, I'll reduce it.

Julije: That was Matko Meštrović. Ha, he's quite the relentless character. He approached me and exclaimed, "Reduce that," and I simply said, "Very well, I'll reduce it."

Žarko: If it is indeed true that Russian Constructivism originated from metaphysics...

Julije: Absolutely, entirely from metaphysics. Without a doubt. In fact, as Tiljak mentioned, Malevich, like Cezanne who said – one should observe objects for a long time before reducing them to forms— Malevich said the same thing: one should gaze at an object for a long time, until it vanishes. They had models, vases, plates, I don't know what all, and they argued about everything... In the end, the black square on a white field remained, followed by the white square on a white background.

Žarko: I now see the connection with Cezanne...

Julije: Yes. Towards the end of his life, Matisse said: everything started with Cezanne. So, Impressionism and Post-Impressionism did not end with Cezanne; rather, Cubism and Constructivism began with Cezanne... Cezanne's still life, his apples, ultimately reduced to geometric shapes... Malevich's approach was similar in his corrections... Cezanne had no one to correct. He became a teacher, essentially, after his death. Malevich, however, was a great teacher before his passing... Now, he is considered a prophet. Malevich was transformed from teacher into prophet... That's typically Russian... Prophets, I believe, have Russian origins... new prophets ... together with revolution... Only, it's more poetic to make a revolution in art than in society... less blood is shed in art, in an art revolution.

THE GEOMETRY OF GORGONA¹

Knifer's beginning was marked by a problematic duality: he participated in the initial movements, the New Tendencies, while exhibiting both at the Art Abstract Constructif International in Paris in 1961 and at the Constructivists exhibition in Leverkusen in 1962. The question arises as to how closely (and whether at all) Knifer's work aligns with the ideology of the New Tendencies or principles of Constructivism. Nowadays, it is increasingly evident that Knifer belongs within this context to the extent that he does not entirely reject it: for, before each of these exhibition, Knifer's work constituted a "solitary experience" (Lj. Mifka), a rare and persistent journey along his own path with a tendency, by invoking geometry—traditionally regarded as a paragon of rationality—to attain an entirely different realm, one of ultimate spirituality. Those who saw in Knifer an artist whose geometry—when seeking his predecessors and contemporaries—can be associated with the unity of sensuousness and spirituality found in Malevich's pure non-objectivity, were indeed justified. "The bare knees of his *Meanders* represent signs, not structures. Essentially, their content is composed of subjective will, not any operational formulas or mathematical principles. Hence, one can understand the frequent attempts to interpret the symbolic function of the black and white, the fractured steps, as the crosses of Malevich's *pure feeling*. (...)"

A distinctive feature of Knifer's art, a sign that fundamentally individualizes and sets him apart from other preceding or subsequent "geometric" artists—is the motif of the *meander*. The meander is Knifer's "black square on a white background," in other words, the essence of his understanding of painting and his conception of existence through the medium of painting. The meander, which appears in 1960, is preceded by a phase of geometric abstraction that differed from *Exat*. Knifer has never used color, from the very beginning, he has favored solely black, gray, and white tones, his forms are characterized by strict geometrical shapes—rectangular and linear—and occasional use of perfect circles. For him, the transition to the meander was a pivotal step: he discovered it by linking and uniting autonomous figures from *Composition 13* (1950) into a continuous flow. Thus, Knifer did not start with the meander; he arrived at it, and at that precise moment, he firmly believed in the significance of this sign and readily embraced an identified with it. It is true to say that the meander is the consequence of a decision—not to adopt the meander "as such," but to accept and develop it as a sign of almost fateful identification once it was found. To attain this sense of identification, Knifer had to undertake a crucial operation. He had to elevate a single motif—specifically, the "ancient Greek classical ornament in the form of a band with rectangular geometric twists"—to a level that transcended mere plastic articulation, transforming it into a symbolically profound form capable of embodying the metaphysical significance often associated with Knifer's art. In Knifer's interpretation, the meander evolved into a form representing the inexorable flow of time and space; the more it appears visually purified, it becomes, in essence, semantically more complex. (or as Zvonimir Maković noted, "Knifer revives an archaic sign that speaks to the notion that the flow of life does not choose the shortest path but rather explores the surface of the "field of possibilities". The form

¹ Abstract Art in Croatia II, Ješa Denegri, Logos, Split, 1985. p39-42

of this sign is always well-defined; only a thoroughly grounded staticity renders the meander open to potentiality...(…)"

Therefore, Knifer discovered the meander in 1960, and he sustained its development through nearly two and a half decades of virtually endless variations. During this period, numerous events unfolded within the realm of art, however, the meander did not lose its relevance. It is paradoxical but true, that while Knifer remained faithful to a single sign, he managed to withstand numerous "oscillations of taste" more effectively than those who constantly changed their paradigms. Nevertheless, should we seek to classify the origin and typology of the meander, its emergence should be situated within the early post Art Informel era—coinciding with the advent of Post-Painterly Abstraction and Hard Edge in the Anglo-Saxon art world, and with the development of monochrome concepts by Yves Klein and achromes by Piero Manzoni in Europe. It seems that among all these events, Knifer exhibits similar symptoms: he desires to paint yet does not see himself as a conventional painter; he refrains from allowing his brushstrokes to be fully acknowledged, despite actively employing a brush; he avoids traditional arrangements (composition) of various forms and shuns relationships between colors, instead adopting a monotonous field of a strictly two-dimensional surface, where only extremes of black and white prevail. That Knifer was consciously aware of the problematic context in which his painting of meanders emerged, and that he precisely understood the nature of the operation he was performing, his self-analysis attests: "In 1959 and 1960, when I roughly sensed what I wanted, motivated by the idea of creating an anti-painting, I embarked upon a method of radical reduction of the means at my disposal. Through this process, as I was developing the 'Painting' on the path toward an anti-painting, I sought to evoke the utmost contrasts through black and white and the most extreme rhythm through verticals and horizontals. The forms created during this process, from the initial inspiration and suitable idea to the physical manifestation of the 'Painting,' suggested a flow (unfolding) in the form of a meander—whose function is neither philosophical nor pictorial, and certainly not decorative, for it is purely visual. Black and white simultaneously represent the minimum and maximum.(…)"



Жарко Радаковић / Žarko Radaković
Јулије Книфер у Тибингену / Julije Knifer in Tübingen
1988, фотографија / photograph, 20x30cm

Издавач

Галерија Б2
Балканска 2
11000 Београд, Србија
тел: 011 20 55 017
e-mail: galerija@b2.rs
web: www.galerijab2.rs

За издавача

Драган Стојадиновић

Стручни савет

Јеша Денегри
 Данијела Пурешевић
 Немања Николић

Организација и продукција

Бојан Муждека

Текст у каталогу

Жарко Радаковић
 Јеша Денегри

Лектура

Миладиновић Марина

Превод

Ванда Перовић

Фотографија

Владимир Поповић

Прелом

Жолт Ковач

Штампа

Алта Нова, Београд

Тираж

300

Publisher

Gallery B2
Balkanska 2
11000 Belgrade, Serbia
tel +381 11 20 55 017
e-mail: galerija@b2.rs
web: www.galerijab2.rs

For Publisher

Dragan Stojadinović

Gallery Council

Ješa Denegri
 Danijela Purešević
 Nemanja Nikolić

Organization and Production

Bojan Muždeka

Text in catalogue

Žarko Radaković
 Ješa Denegri

Proofreading

Miladinović Marina

Translation

Vanda Perović

Photography

Vladimir Popović

Layout

Žolt Kovač

Printed by

Alta Nova, Belgrade

Circulation

300

Пријатељи пројекта



C'EST MOI
 art jewellery



Република Србија
 Министарство културе

CIP - каталогизација у публикацији
 Народна библиотека Србије, Београд

73.071.1:929 Книфер Ј. (083.824)
 73(497.5)*19/20*(083.824)

КНИФЕР, Јулије, 1924-2004

Јулије Книфер = Julije Knifer : умјетност је ритам = art is rhythm : Галерија Б2, Београд октобар-новембар 2025. / [текст у каталогу Жарко Радаковић, Јеша Денегри] = [text in catalogue Žarko Radaković, Ješa Denegri] ; [фотографија Владимир Поповић] = [photography Vladimir Popović] ; [превод Ванда Перовић] = [translation Vanda Perović]. - Београд : Галерија Б2 = Belgrade : Gallery B2, 2025 (Београд : Алта Нова = Belgrade : Alta Nova). - 38 стр. : илустр. ; 23 cm

Упоредо срп. текст и енгл. превод. - Тираж 300.

ISBN 978-86-6054-050-0

а) Книфер, Јулије (1924-2004) -- Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 178013193



Жарко Радаковић / Žarko Radaković
Јулије Книфер у Тибингену / Julije Knifer in Tübingen
1988, фотографија / photograph, 20x30cm



ГАЛЕРИЈА Б2
Балканска 2
11000 Београд, Србија
тел: 011 20 55 017
e-mail: galerija@b2.rs
web: www.galerijab2.rs