

Kronika

IRONIČNA DESTRUKCIJA IN NIHILIZEM?

Ob slikarskem delu Kiarja Meška

Likovna
umetnost

Odkritje predmeta in figure se je na Slovenskem pojavilo kot množično gibanje v togi, skorajda dobesedno prevzeti obliki. Osebnosti variacije na znano temo pa so v bistvu le iskanje delnih odgovorov v formi, ki je že bila odkrita in v mnogočem tudi že iztrošena. Zato je treba vsaj nakazati obe vplivni ravni, ki sta tak tok likovnega vrenja povzročili. Odgovor je pravzaprav kratak in preprost. Temeljne formulacije, ki jih sledimo pri večini mlajših ustvarjalcev, je treba poiskati najprej pri Janezu Berniku (spomnimo se le njegovih Nosorogov, Zebre, aktov itd.), v širšem okviru pa v klimi, ki je rodila (recimo) Roya Lichtensteina in njegov stripovski »tradicionalizem« in končno množico somišljenikov po vsem svetu.

Gre za odkritje nove, moderne tradicije potrošnje in za novo oblikovno sintakso, ki pa je v bistvu mnogo manj toga in dokončna, kot se nam dozdeva na prvi pogled. Med eksaktnimi interpretacijami potrošnih fantazij iz sveta stripa in obnavljalci tradicij najbolj doslednega nemškega ekspresionizma je izredno širok prostor, kjer je še vedno mogoče najti neizpolnjen predalček, neizgovorjeno vprašanje ali celo široko, brezbrežno polje, ki čaka na zagretega iskalca. Vendar so se nekatere oblike po posredovanju plakata, televizije, filma, stripa, ilustriranih romanov in končno tudi barnumsko reklamirane ameriške sodobne umetnosti také utrdile, da jih mnogokrat (seveda povsem brez pravega razloga) uporabljamo kot merilo za ocenjevanje »naprednosti« in »originalnosti« določenega umetniškega opusa.

Odrptim in v prihodnost zagledanim ustvarjalcem pa ravno te oblike ne dajo miru. Pravzaprav so jim vsiljene s tako močjo, da jih spodbujajo in provocirajo in nekako tudi usmerjajo. Nad njimi se naslanjajo in zgledujejo, hkrati pa jih samó ob sebi umevno prevzemajo kot znakovne vrednote v oblikovanju lastnega umetniškega jezika. Nekateri znaki tako postajajo univerzalni in nekako nezamenljivi. Tako se (vsaj na videz) vnóvič sklepa začarani krog, ki je v začetku revolucionarno »abstraktno« likovnost pripeljal do togega in nestrpnega akademizma (katerega odsev je nekako tudi ljubljanska šola).

V taki situaciji, ko vodilnim oblikam nove usmeritve v predmet in figuro že grozi akademska togost, je nastop slikarja Kiarja Meška, ki snuje »novo izraznost« na povsem drugačni sintaksi, svojevrstna osvežitev.

Slike Kiarja Meška so izredno komplicirani organizmi, ki zahtevajo poglobljeno analizo na oblikovni in pomenski ravni. Kolikor vzamemo za osnovo njegov ciklus Baletk, Klovnov in parodičnih podob, ki so nastale v zadnjih dveh letih, lahko ugotovimo, da je ubral povsem samosvojo pot. Zavevno se je odrekel »vsiljeni« črti in čisti »plakadni« govorici, prav také se ni mogel ogreti za novi verizem. Izbral si je povsem drugačen sistem, v katerem skuša spet popolnoma po svoje izraziti temeljne dileme in vprašanja današnjega trenutka. Na sliko gleda »moderno« kot na predmet, ki pa ima kot vsak zapleten organizem več pomenskih ravni in struktur od čistih likovnih znakov in označb do pomena v »literarnem« pomenu, ki je integralni del oblike same. Skratka, gre za izjemno težko nalogo, ki jo slikar rešuje s poglobljenim študijem izraza in form.

Kar pa je za naš prostor še pomembnejše — v svoje izrazito »likovno« delo vnaša tudi krepko dozo humorja, zlobe in ironije.

Ta, recimo ji kar »likovna zloba in ironija« se kaže v vseh sestavinah Meškovih podob od okvirja do upodobljenega motiva in končno do drobne barvne strukture, ki prekriva napeto platno. Ciklus podob, ki nas zanima (razstavljen je v Mestni hiši v Kranju), je v sebi sklenjena celota (čevravnino ji lahko kako delo odvezamo ali dodamo ali pa jo celo skrčimo na eno samo podobo!). Najprej ugotovimo, da so vsi formati umerjeni v razmeroma majhne, komorne razsežnosti; kot drugo posebnost pa opazimo enotno obravnavanje okvirov, ki so integralni in nedeljivi deli vsake podobe posebej. To je poteza, ki smo jo pri nas včasih že srečali, nikoli pa ne v takó dosledni obliki. Okviri so namreč vsi enotno patinirani in uglašeni na znameniti galerijski ton, ki karakterizira zlasti izdelke slikarstva holandskega 17. stoletja. Patina okvirov, ki so tudi po obliki nekako prilagojeni reminiscencam na 17. stoletje, pa se nadaljuje prek roba in pokriva sliko v celoti. Takó sta okvir in podoba s tehničkim in likovnim postopkom zlita v enoto, ki ima izrazito dvojen pomen.

Podoba je najprej opredeljena kot popolnoma neodvisen, sam sebi zadostno oblikovan predmet, ki ga lahko obesimo kamorkoli, v katerikoli interier. Takó je nakazal vrednost predmeta (slike), ki ima zaradi univerzalne uporabnosti velikansko prednost — da z njim ni mogoče manipulirati, ker ostaja tak, kakršen je v vsakem okolju in v vsaki situaciji — pa naj gre za galerijo, občasno razstavo ali meščanski salon. Drug pomen te »homogenizacije« pa je poudarjanje stroge namembnosti podobe, ki je namenjena gledanju (občudovanju) in šifrantskemu postopku, tako da gledalec zaradi stroge zaključnosti in namembnosti podobe ne

more svoje pozornosti usmeriti drugam, prek ali mimo slike!

Kombinacija obeh pomenov, ki sta nakazana z jasnimi in čitljivimi »znaki«, pa ustvarja novo likovno raven — slika je predmet, izdelek, ki ustreza vsem tehničnim normam, kakršne veljajo tudi za druge predmete vsakdanje ali luksuzne rabe (recimo za komplicirane stroje): ohišje je v oblikovnem in funkcionalnem smislu integralni del predmeta, ki s svojo obliko nakazuje tudi delovanje skritih mehanizmov v notranjščini. Takó je Meško dosegel paradoksalno in šokantno razpoloženje »industrijskega designa« s patino in formami, ki jih drugače poznamo iz Velasquezovih, Goyevih ali kakih drugih klasičnih »galerijskih« del, ožarjenih z bleščavo lazur in lakov.

Nov paradoks in šok (ki pa ni sam sebi namen) pa avtor dosega tudi na širši izrazito slikarski, stilni ravni. Novi figuralki in novemu pojmovanju ekspresivne, angažirane podobe se je približal s tradicionalnim znakovnim aparatom. Namenoma si je vzel za »vzor« (bolje rečeno za skladišče kodiranih oznak in simbolov) nekaj starih mojstrov, ki so na Slovenskem odsevali predvsem v delu Gabrijela Stupice in njegovih epigonov. Svoj angažma in odpor do formalističnega izkoriščanja patine in starinskih form pa je izrazil tako, da je dal tem oblikam izrazito pripovedno vsebino. Vsak lik, vsaka oblika ima tudi svoj anekdotični pendant; vsaka podoba zase pripoveduje jasno izraženo kritično misel. S tem da je dal vsem tem oblikam tudi neposredno pripovedno funkcijo (ki je lahko tudi v slikarstvu izjemna kvaliteta), je na kritični ravni obračunal z esteticizmom starejšega dela ljubljanske šole, posebej še skupine 69, ki se vrtil v začaranem krogu že nekam dolgočasne virtuoznosti in kranjske liričnosti velikih oči, zamolklih barv, mrtvaških pajčolanov in podobnih rekvizitov.

Čista likovna faktura Meškovicha podob je klasična. Od temnega zunanlega roba do lazurno svetlečega se središča se temno rjavi galerijski toni postopno sproščajo v barvno izredno bogato in intenzivno kompozicijsko (in pomenško) osredje. Tu v središču, ki ga ožarja nadzemeljska, zamolkla svetloba lazuric, pod slikav, lakov in spontano nanesenega točkovnega omrežja, pa ne srečamo (takó kot bi pričakovali) nostalgicne alegorije, marveč obešenjaško sporočilo o najbolj grobih stranpoteh in vsakdanjih lopovščinah vélikih in malih ljudi.

Slikarju pa je uspelo še nekaj — vsebinskemu šoku je pridružil kot soznačno vrednoto še oblikovnega. Kolikor gledamo njegove podobe iz večje oddaljenosti, smo prepričani, da so pred nami pedantno, virtuozno in z vsemi snovnimi podrobnostmi izdelani (naslikani) žanrski motivi. Pogled iz bližine pa nas v bistvu pretrese, pritegne nas k intenzivnemu razmišljanju in dojemanju pravega slikarjevega sporočila. Umetnik je namenoma spreminil, »primitiviziral« vse klasične proporce, namenoma in z vso surovostjo (verjetno kar zlobno) je zane maril tiste detajle, ki takó radi pritegnejo poznavalce (roke, draperijo itd.); navidezno čisto lazurno površino je razkrojil v sistem točkastih lis, nalašč je v miniaturo, ki zahteva drobno »perorisbo«, vnesel Rouaoultovske monumentalne obrise, razvrednotil je svetlobo itd. Gledalcu, ki je hotel uživati nad patino in cenenim učinkom formalnega koketiranja s starinami (ki so danes takó v modi!), je pokazal osle. Tako je postavil velik, obtožujoč vprašaj nad smisel klasične, tradicionalne oljne slike.

Vse te pomenske ravni od »designerske« do pretresljivih šokov in končno do naslikane anekdote pa niso v vseh primerih enako intenzivne. Vsaka podoba ima namreč poudarek na enem

od teh širših pomenskih sklopov, kar je povsem razumljivo — saj je takó zahtevno strukturo skorajda nemogoče popolnoma obvladati. To pa tudi ni avtorjev namen, saj mu posamezne znakovne (v obliki agregatov) prvine spontano tko širok tok mnogopomenske pripovedi in izpovedi.

V sklop organizacije, ki temelji na kontrastnem ironiziranju in »parnih« efektih (patina — šokantna destrukcija, zaključen in samozadosten, oblikovan predmet — dinamičen vsebinski preplet itd.) pa je treba kot posebno in vizualno najbolj poudarjeno komponento vnesti tudi anekdotično »vsebino«. Tu gre avtorju spet za svojevrsten prijem. Sodobne deviacije človeških nravi je preoblekel v burkaške prizore, ki imajo izrazito sejmarsko patino. Z nedvoumno orisanimi »karakterji« upodobljenih »oseb« — učenjakov, kritikov, poveljane opice — modrijanke, klovnov itd. je spet ostro in šokantno poudaril temeljno misel, ki jo zasleduje v reševanju forme. S pretirano pripovednostjo je opozoril na zanemarjeno prvino v sodobnem slikarstvu — enako kot je ironiziral čista formalna prizadevanja z nasilnimi deformacijami tehnične narave, je ironiziral tudi »novo« izpovednost, ki lahko z enako pravico črpa pobude v improvizirani komediji in sejmarski burki kot v stripu, ki pomeni »poljudno« umetnost iste razsežnosti, vendar na drugi, tehnicistično popolnejši ravni.

Takó se nam slikarstvo Kiarja Meška predstavlja kot vrtnec protislovij in sprotnih zanikanj, ki polne konstruktivne zlobe in ironije smešijo tako lastna kot vesoljna slikarska prizadevanja. Gre za boleče samoseciranje, ki pa vodi v katarzo in zanikanje zanikanja, v apoteozo klasičnega slikarstva.

Ivan Sedej