

Robert Inhof

# Tišina v delih Mojce Zlokarnik

*Silence in the Works of Mojca Zlokarnik*

Mojca Zlokarnik je slikarka in grafičarka, ki svojih del ne razstavlja prav pogosto, saj v zadnjem desetletju med eno in drugo njeno samostojno razstavo skorajda praviloma mineta dve leti. Tako je v tem desetletju razstavljala v Galeriji Instituta Jožef Stefan (2011), Galeriji Murska Sobota (2013), Galeriji Krško (2015), Mestni galeriji Nova Gorica (2017), Galeriji Instituta Jožef Stefan (2017) in Galeriji Kresija v Ljubljani (2018). Kljub njenim nevsiljivim in ne preveč pogostim razstavam pa imamo občutek, da je umetnica s svojimi deli na neki način vseskozi »tiho« navzoča. Razlog za takšno »navzočnost« je seveda v prepoznavnosti njenih del. Razlog za slednjo pa je, da gre pri njenem razvoju za velike in naporene korake znotraj razmeroma majhnega prostora. Zlokarnikova vsako svojo razstavo posebej pomenjuje. S premišljenimi naslovi svojih razstav, ki so hkrati tudi naslovi ciklusov, umetnica ne nakazuje zgolj na tematično razstavo, temveč tudi na njeno navidezno sklenjenost, ki pa ni nikoli dokončna in je kot takšna hkrati tudi varljiva.

Njeni ciklusi namreč ne le, da povsem naravno prehajajo in se razvijajo drug v drugega, temveč bi se tudi naslovi njenih ciklusov, kot so: *Žarenje*, *Personae*, *Objekti strmenja*, *Nemo govorjenje*, *Tri barve*, *Tišina* in *Vertigo*, lahko medsebojno zamenjali. Vsi ti naslovi zelo natančno reflektirajo ustvarjalnost Zlokarnikove in hkrati zelo izčrpno označujejo izraz in namen njenih slik. Beseda tako postane ustrezna sopotnica njenega slikarstva, v katerem prav zanjo ni nobene mesta. Ne nazadnje lahko te naslove razumemo tudi kot odgovore na različna vprašanja, ki si jih gledalec zastavlja pred njenimi ciklusi in pred vsako posamično sliko. Pri tem funkcija besede ostane v samem naslovu, medtem ko slikarka besedo v sliki povsem odpravi, ponekod tudi tako, da ji odvzame glas, kakor to pravi v enem izmed ciklov, naslovljenem z oksimoronom *Nemo govorjenje*.

Mojca Zlokarnik je s svojo (doslej) zadnjo razstavo, imenovano *Vertigo*, pokazala, da za ustrezno in učinkovito predstavitev umetniških del niso nujne razstave v velikih galerijah, prav tako pa ni potrebno izjemno število razstavljenih del. Za razstave, ki niso pregledne, se namreč zdi, da ne šteje število razstavljenih del, temveč učinek, ki ga dela pustijo pri gledalcu. Ta učinek pa je seveda odvisen od samih del in njihove predstavitve.

Za slike in grafike, ki jih je Mojca Zlokarnik razstavljala v tem desetletju, sta značilna predvsem dva elementa – barve in proge. Seveda je jasno, da je skorajda vsaka slika sestavljena iz barv, ki so nanesene na neko podlago, in bi v tem primeru zaman iskali izjemnost njenega ustvarjanja. Njeno ustvarjanje je, kar zadeva barve, izjemno v tem, da barvo predstavi na zelo neposreden in skrajno nesramežljiv – včasih bi temu rekli kar žaljiv – način. Barva je nekaj izmuzljivega in brez specifične oblike, ki pa lahko prevzame obliko česarkoli. Zlokarnikova poskuša predstaviti barvo v teh izmuzljivih in fantomskih medprostorih. Na njenih slikah barva nima nobene specifične oblike, razen tiste minimalne, ki je potrebna za njeno reprezentacijo. Pa še te minimalne vezanosti na določeno obliko se barva hoče osvoboditi.

Na prvi pogled se zdi, da so njene barve strogo zamejene v ustrezne geometrijske predale, barvne skale pantone ali vzorce blaga. Vendar pa pri njenih slikah ne gre za kozmetiko ali za naličenost barvne površine, saj se tisto, kar se nam sprva zazdi plosko in nepredirno, po določenem času strmenja v sliko razkrije kot odpiranje številnih prostorov in globin. Posamezna barva prav tako nikoli ni predstavljena v popolni samoizoliranosti, ampak je vedno postavljena v odnos do druge barve. Ta barvna razmerja še dodatno poudarjajo: premišljeni intervali vertikalnih črt ali newmanovskih zadrž (*zips*), razmerje do prostora, v katerega je slika postavljena, in razmerje do stene, na katero je obešena.

Sodobni človek je v svojem prepoznavanju barv izredno skromen, saj njegovo življenje v glavnem ni več odvisno od subtilnih barvnih odtenkov, s pomočjo katerih bi razbiral jezik usodnih napovedi narave. Sodobnemu človeku subtilni barvni odtenki ne koristijo za njegovo preživetje in si zaradi tega ne zaslužijo njegove pozornosti. V industrijski kulturi večina ljudi lahko zazna in imenuje enajst barv: črno, belo, rdečo, rumeno, modro, rjavo, oranžno, rožnato, vijolično in sivo. Za njegovo neposredno preživetveno orientacijo so dovolj le štiri barve, katerih simbolni pomen pa je skrčen na raven znaka in refleksa: rdeča, ki prepoveduje, rumena, ki opozarja, zelena, ki pozitivno nakazuje na dovoljeno nujnost, in modra, ki obvezuje. Vseh enajst barv pa sodobnemu človeku brez neke simbolike pomaga najti ustrezen izraz, ko si izbira barve notranjosti svojih



Mojca Zlokarnik, iz cikla *Nemo govorjenje* / from the series *Silent Speaking*, 2016, akril na platnu / acrylic on canvas, 70 × 100 cm, foto / photo: Arne Brejč

stanovanj, svojih oblačil in drugih vsakdanjih uporabnih predmetov. Še najbolj se barve izpostavljajo v športu, kjer se v smislu metonimije govori o barvi (vijoličasti, zeleni) kot nadomestnem imenu določenih klubov, pri čemer navijač vedno navija za tistega, ki zastopa »njegove barve«.

Pri slikah Mojce Zlokarnik se nam, kot rečeno, na prvi pogled zazdi, da imamo pred sabo velike barvne karte, izreze oblačil ali preprog. Kot takšne se njene slike ne glede na velike formate posameznih del opazovalcu ne vsiljujejo, ampak ga vabijo k strmenju v sliko, kar pa je nekaj bistveno drugačnega od bolščanja. To zelo neposredno vabilo opazovalčevemu pogledu je hkrati past za ta isti pogled, saj se v strmenju slika ne izkaže kot nekaj dokončnega, pač pa kot nekaj živega in vedno spreminjajočega se. Pogled, uperjen v sliko, je pogled, ki je ujet v subtilne barvne odtenke in zaporedne kontraste. Ob tem se nam zazdi, da posamezno barvno polje izstopi iz slike in zalebdi v prostoru pred sliko ter se nato potopi nekam v globino izza slike, posamezni deli pa preidejo čez svoje strogo določene okvirje in začnejo utripati z različno intenzivnostjo.

Barva je fizikalno dejstvo, prav tako je tudi antropološko dejstvo. Ljudje so do barv že od samega začetka civilizacije imeli zelo neposreden odnos. Barvam so pridajali različne simbolne pomeni, pozitivne in negativne. Posamezne barve

so lahko imele v različnih obdobjih različne pomeni, bila pa so tudi obdobja, ko so barve nasploh pomenile nekaj zelo dvoumnega in prepovedanega. Včasih so iste barve, postavljene v različne koncepte, pomenile nekaj povsem nasprotnega. Rdeča barva je recimo tradicionalno barva, ki simbolizira ljubezen, srčnost in ognjevitost. V srednjem veku pa je najbolj negativen in preklet svetopisemski lik, Juda Iškarijot, pogosto prikazan kot rdečelas. In sicer zato, ker so etimološki izvor njegovega priimka iskali v nemškem stavku *ist gar rot*, »je povsem rdeč«. Nemški antisemitizem je razlog za rdečo barvo Judeževih las našel v razlagi, po kateri so Judje kot rasa spolno tako razbrzdani in neučakani, da občujejo tudi med menstruacijo.

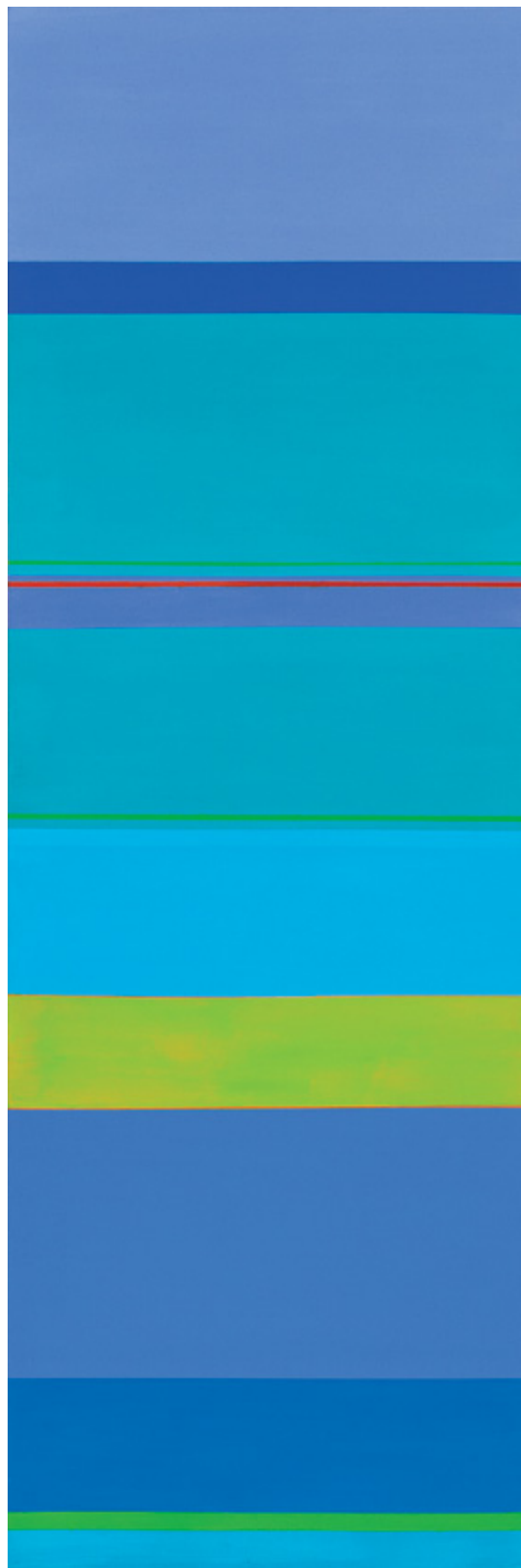
Enako pomensko raznolikost najdemo tudi v živalskem svetu. Večina živali spreminja barvo svojega krzna in večina ptic barvo svojega perja skladno s spremembo letnih časov, saj takšna prilagoditev barve okolju poveča možnosti za preživetje. Nekatere živali pa vseskozi ostajajo odete v barve, ki so prav kričeče, in kot takšne močno izstopajo iz svojega naravnega okolja. Takšne živali s svojimi živimi barvami signalizirajo različne informacije. S pomočjo barvnega perja samci nekaterih vrst ptičev osvajajo samice. S pomočjo jarkih barv posamezne živali kažejo potencialnim plenilcem svojo strupenost in neužitnost, druge pa zopet s

pomočjo svojih barv zvabijo svoj plen v smrt. E. H. Gombrich recimo opisuje celo primer rdečega samca bojne ribice v akvariju, ki je rdeči angleški poštni kamion zaznal kot svojega konkurenta.

David Batchelor v svoji knjigi *Chromophobia* opisuje zahodno evropski svet kot izrazito kromofobičen svet. Tisto, kar je črno, belo in sivo, je pojmovano kot resno, spoštovanja vredno, moralno, poslovno učinkovito. Odsotnost živahnih barv je znamenje odsotnosti zamaknenosti in otroške igrivosti. Žive barve pa označujejo tisto, kar je manj vredno, marginalno in iluzorno, kakor hipijevski kalejdoskopski kozmos, viden skozi prizmo LSD. Že v antični (in zelo barviti) Stari Grčiji je Platon govoril o slikarjih kot o mešalcih barvnih drog, njegov učenec Aristotel pa je barvo imenoval »droga« (*pharmakon*). Barva je ohranila določeno pomensko napetost tudi v latinščini, saj je latinski izraz *coloro* (barvati) povezan z izrazom *celare* (skriti ali prikriti).

Faber Birren v knjigi *Colour and Human Response* pravi, da so mladi precej bolj odzivni na barvo in v njej najdejo ugodje, ko pa ostarijo in so bolj podrejeni disciplini, postanejo na barvo manj odzivni, saj barva zanje izgubi svojo notranjo privlačnost. Podobno je v začetku 19. stoletja trdil že Johann Wolfgang von Goethe, ki je v *Nauku o barvah* pisal, da imajo divji narodi, neizobraženi ljudje in otroci izjemno nagnjenje do živih barv. In tega se zaveda tudi sodobna trgovina z otroškimi igračami. V takšnih primerih je barva dejansko nevarna in posredno smrtonosna. Barve s pridom uporabljajo v oglasih, kjer se pomeni barv simbolično zgostijo v simboliki pravljice jabolka, v katerega je ugriznila Sneguljčica. Belemu človeku je prav to otroško nagnjenje »primitivnega« človeka do barv olajšalo osvajanje njihovega teritorija. Alkohol, ogledala in cenena barvna stekla so bistveno pripomogla k uničenju posameznih kultur domorodskih »obarvanih« ras.

Povsem drugače pa je bilo pri barvah vojaških uniform. Te so bile zaradi lažjega prepoznavanja in ustvarjanja vtisa vedno zelo živih barv. Danes so takšni recimo športni dresi in to iz povsem enakega razloga. Britanci so šele leta 1902 svoje znamenite rdeče suknjiče zamenjali z uniformami v kaki barvi. Leta 1916 pa so v katastrofalnih prvih urah bitke pri Sommi zavezniški ugotovili, da sodoben način bojevanja zahteva povsem drugačne barve in vzorce uniform. Bistvo načina bojevanja ni bilo več v tem, da so bili vojaki in artilerijski položaji čim bolj vidni, temveč kar se da nevidni. Za to so zavezniške vojske poskrbele z maskirnimi vzorci, ki so jih v vojskovanje pritegnili iz sočasnega kubističnega slikarstva. Nemška vojska je v 1. svetovni vojni v smislu barvnih shem najprej poskrbela predvsem za svoje letalstvo. Nemška letala si namreč – v nasprotju z zavezniško pehoto in artilerijo – niso prizadevala biti nevidna, ampak takšna, kakršna bi v vojski najmanj pričakovali: individualno prepoznavna in razkošna v svoji pisani barvitosti. Tako so recimo letala v eskadrilji takratnega nemškega letalskega



Močja Zlokarnik, iz cikla *Personae* / from the *Personae* series, 2013, akril na platnu / acrylic on canvas, 210×70 cm, foto / photo: Tomislav Vrečić



Mojca Zlokarnik, *Objekti strmenja 2-4 / Gazing Objects 2-4*, 2009, akril na platnu / acrylic on canvas, 30 × 40 × 32 cm, foto / photo: Tomislav Vrečič

asa Manfreda von Richthofena bila tako raznoliko barvita, da so jo novinarji imenovali »Richthofenov leteči cirkus«.

Črno-beli svet je bil svet dokumentarnih fotografij in filmov, ki so prav s tem dokazovali svojo resničnost. Z razvojem barvne fotografije in barvnega filma se je ta črna, bela in siva resničnost preselila predvsem v japijevsko moško modo in vizualni atribut zanesljivosti in resnosti poslovnega sveta, v katerem pa je kaj kmalu postala sodobna kamuflažna uniforma, pod krinko katere se na posreden način netijo vojne, izvajajo kraje in uničuje okolje. V začetku 21. stoletja se je ta črna, bela in siva resničnost razširila preko vseh celin in iz mode poslovnega sveta v sivino medčloveških odnosov ter tako svet postarala v samih temeljih. Že Georg Wilhelm Friedrich Hegel je v *Uvodu k filozofiji prava* uporabil metaforo, po kateri se sveta ne da pomladiti, če slikamo s sivim po sivem.

Angleški romantični slikar James Mallord William Turner je na svojih slikah upodabljal nedoločljiv in forme razkrajajoč vir svetlobe, ki bi ga lahko pojmovali kot svetlobni madež. Njegova najznačilnejša novost je bilo odkritje škrlatne, ne hladne, ampak razžarjene sence, kar je bila za takratni estetski okus in za takratno moralo žaljiva in izrazito nemoralna stvar. Turner je s svojim pojmovanjem svetlobe požel večinoma kritike in posmeh. Časopisa *The Literary Gazette* in *The Atheneum* sta objavila serijo neresnih omalovaževanj Turnerjeve častitljive podobe, primerjajoč njegovo tehniko s slikanjem s čokolado, kremo, z jajčnim rumenjacom in grozdnim želejem. Obstaja karikatura, ki Turnerja zaničljivo kaže kot majhnega moža, oblečenega v frak, s cilindrom na glavi, kako slika s sunjo na palici. Na vedru je napis *yellow*, kar je smešenje nadvlade svetlobe v Turnerjevem slikarstvu. Turnerjev sodobnik William Hazlitt pa je njegove slike posmehljivo označil kot »zelo dobro zadete slike nič«.

Zelo ustrezni pomenski razlikovanji med črno-belim in barvnim najdemo v dveh filmih. V filmu Wima Wendersa *Nebo nad Berlinom* (1986–87) sta predstavljena dva svetova, eden je svet duhov in angelov, drugi je čutni svet telesnih bitij. V tem Wendersovem filmu je svet duhov črno-beli svet, medtem ko je svet telesnih bitij barvni svet. Šele ko angel (igra ga Bruno Ganz) pade na zemljo in se utelesi, lahko vidi svet v barvah, a za to novo pridobljeno sposobnost plača z lastno umrljivostjo, kakršne prej kot angel, ki sveta ni videl v barvah, ni poznal.

V filmu Victorja Fleminga *Čarovnik iz Oza* iz leta 1939 Dorotejo in psička Tota tornado skupaj s hišo odnese v čudežno deželo Oz. Dorotejin rojstni Kansas je črno-bel, čudežna dežela Oz se pojavi v technicolorju, ob tem pa so posamezni objekti še posebej označeni s pridevniki, ki označujejo njihovo barvo – rumena opečnata cesta, smaragdno mesto in rdeči čevljevki. Doroteja izrazi svoje spoznanje v stavku, ki ga izreče psičku Totu: »Toto, občutek imam, da nisva več v Kansasu«. Kansas je siv, prerija je siva, njena hiša je siva in prav tako siva sta tudi teta Em in stric Henry, ki se nikoli ne smeje. Čarovnik iz Oza je izraz želje po zapustitvi določenega stanja in kraja. Je izraz želje po zapustitvi sivine in vstopu v svet barv in novo življenje, kjer ni nobenih težav. Vstop v barvni svet čudežne dežele Oz je vstop v svet, ki je onstran mavrice. Tudi v tem primeru je barva droga v smislu zgoraj omenjenega Platonovega in Aristotelovega pojmovanja. Potovanje v svet barv je potovanje v stanje zamaknenosti, sanj in nezavednega.

Poseben del opusa Mojce Zlokarnik predstavlja šest objektov, po katerih je dobila naslov razstava v Galeriji Murska Sobota. To so *Objekti strmenja*, se pravi slike-objekti, ki po svoji obliki spominjajo na prenosne računalnike. Tisto, kar je izvorno bilo mišljeno kot pripomoček, je v končni fazi postalo nekaj, kar bistveno ukinja

človeško komunikacijo, človeka samega pa dela slepega, ne le za barve, ampak za vse stvari okrog nas. Človek, ki hoče biti nenehoma priključen na elektronske naprave in se nenehoma boji, da mu bo ušlo kaj pomembnega, vse bolj postaja podoba klinično mrtvega človeka, ki je na oddelku za oživljanje priklopljen na različne aparature, ki mu omogočajo nadaljnje vegetiranje. Zlokarnikova nas preseneti s tem, da njeni objekti strmenja po zunanji obliki sicer res spominjajo na prenosne računalnike, a na njih ni ne ekrana ne tipkovnice. Tipkovnica in miška, torej dva poleg ekrana najpomembnejša sestavna dela prenosnikov, umanjkata, kar človeku, ki ne more več živeti brez elektronskih naprav, zbuja nelagodje ter občutek invalidnosti in nekoristnosti.

Na teh slikah obstajata samo dve slikovni polji, ki nas vabita k strmenju, h komunikaciji s samim seboj in s svetom, torej k stvarjem, ki so prav nasprotne od prvotnega občutka, ki naj ga ti objekti dajejo. Če bi ta njena dela obrnili za 90 stopinj navzgor, bi dobili obliko poznosrednjeveškega majhnega diptiha, na katerem je bila na levi strani upodobljena sveta podoba, na desni pa v molitev zatopljeni vernik. Podobno kakor prenosni računalniki so bili tudi ti majhni diptihi namenjeni prenosu. Pred njimi je njihov lastnik molil med svojimi potovanji. *Objekti strmenja* so objekti za rekonstrukcijo medosebne človeške komunikacije. Videti so kot najdeni predmeti, katerim je čas izpral in izničil vse tisto, kar je omogočalo manipulacijo z uporabnikom, jim odvzel status proteze in jim namesto tega dal možnost primarnega začudenja (*thaumazein*).

Poseben del opusa Mojce Zlokarnik predstavlja »gozd« visečih trimetrskih grafik. Senzibilnemu gledalcu se za trenutek zazdi, da stoji pred davno izginulimi Semiramidinimi visečimi vrtovi. Takšen način pojmovanja papirja nevtralizira slikovno polje in nas napeljuje na to, da si grafiko ogledamo z vseh strani, torej tako, kakor po navadi gledamo skulpture. Takšno pojmovanje grafike ima poseben pomen in namen, namreč vse tiste transparence, ki jih poskuša Zlokarnikova dobiti s samo prosojnostjo papirja, pridejo še posebej do izraza, saj so v sam papir vključeni tudi elementi, ki niso neposredno na njem, pač pa se vidijo skozi njega. Papir se dematerializira. Kaže se nam kot prosojna tančica, ki vsebuje moment erotičnega suspenza, dodatno stopnjevan s tem, da njene materialno krhke in izmuzljive grafike lahko premakne že (dobesedno) človeški dih.

V opazovalcu to vzbudi nezavedno željo po neposrednem uživanju v samem stanju suspenza ali pa željo po odgrnitvi grafike kot zastora in neposrednem pogledu na tisto, kar tančice skrivajo in hkrati napovedujejo. Tudi te viseče grafike so, ne glede na to, da so postavljene neposredno v prostor, povsem nevsiljive, tihe in meditativne. Dejanske proge oz. risi na prozornem papirju delujejo kot tetovaže na prosojnih in preperelih kožah ter kot takšni dobijo tudi značilnost apotropejskih znamenj, ki varujejo notranjost, ki

v tem primeru v materialnem smislu sploh ne obstaja; torej varujejo zunanost in svet okrog nas.

Proge na teh grafikah nam na poseben način elegično govorijo o domotožju po Zlati dobi človeštva ali po spokojnem bivanju v Edenskem vrtu. Govorijo nam o hrepenenju po času, ko sanjarjenje ni bilo brezsravno in anatemizirano početje, ujeto med mehanske in elektronske kronometre, torej početje, ki si zasluži vsaj prezir, če že ne kaznovanja, pač pa enostavno življenjsko dejstvo. Te grafike v tem domotožju vsebujejo tudi pridih strašljivosti same poti, ki jo človek mora prehoditi. Spominjajo nas na jadra, a nas hkrati spominjajo tudi na mrliške prte. Govorijo nam o sočasnosti lepote in osamelosti sušečega se perila. To počno na podoben način združevanja lepega in strašnega v isto pomensko enoto, kakršnega zasledimo v *Visoki pesmi*:

*Lepa si, moja draga, kakor Tirca,  
Privlačna kakor Jeruzalem,  
Strašna kakor vojska v zastavah. (Vp 6, 4–5)*

Drug pomemben dejavnik na slikah in grafikah Zlokarnikove so proge. Te lahko nakazujejo odpadništvo in nezaželenost objekta ali človeka, označenega, poslikanega ali oblečenega v oblačila z izmenjujočimi se barvnimi progami. Oblačila s progami so od srednjega veka naprej označevala negativne in nezaželene osebe in obstrance: izdajalce (Kajn, Juda Iškarijot), okrutneže (rablji), norce (dvorni norci) in celo bolnike (gobavci). V renesansi so zaslovele progaste in »razrezane« hlače nemških in švicarskih *Landsknechtov*, najemniških vojakov, ki so v 16. stoletju, skupaj s kmeti, sodili na samo dno družbene lestvice. Negativen značaj in opozarjanje na drugačen in nezaželen svet so kazala tudi progasta oblačila taboriščnikov v nacističnih koncentracijskih taboriščih in zapornikov v javnih zaporih. Laurel in Hardy v nemi komediji *Liberty* iz leta 1929 pobegneta iz zapora, a svoje norčije lahko uganjata šele takrat, ko se znebita svojih progastih jetniških oblačil, se preoblečeta v civilna oblačila in se tako vizualno izgubita v množici. Konec 20. stoletja sta se eksplicitno hoteno »outsiderstvo« in upor proti obstoječemu družbenemu redu izražala tudi s progastimi pajkicami članov različnih britanskih *heavy metal* skupin.

Michel Pastoreau je trdil, da progata ne čaka in ne stoji pri miru, je v nenehnem gibanju. Tege dejstva so se zelo dobro zavedali likovni umetniki optične umetnosti, filmarji in fotografi. Tudi Fortuna, ki obrača kolo človeške usode, je pogosto oblečena v progata oblačila. V današnjem času se nam zdijo tisti otroci na otroškem igrišču, ki so oblečeni v progata oblačila, bolj aktivni od onih, ki so oblečeni v enobarvna oblačila. V športu pa se zdi, da se s trenirkami in športnimi copati, ki so poslikani s progami, teče hitreje.

Dela Zlokarnikove povsem zanikajo evklidski prostor in Newtonovo optiko. S svojo nesramežljivo prezentacijo



Mojca Zlokarnik, *Opazovanje – Proces / Observing – Process*, 2013, sitotisk na riževem papirju / silkscreen on rice paper, vsak / each 300 × 90 cm, foto / photo: Urška Boljkovac, MGLC

barv in prog skuša umetnica v nas prebuditi arhaično senzibilnost in ponovno sestaviti našo izgubljeno možnost simbolnega razumevanja barve. Umetnica z uporabo sočasnih in zaporednih kontrastov doseže fantomske pojave, ki se kažejo v nenehnem in spreminjajočem se odstiranju in zastiranju prostorov.

Slike Mojce Zlokarnik spomnijo tudi na progaste slike, ki jih je Bridget Riley slikala v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Vendar gre za pomembno razliko. Rileyeva je s tem, ko je sopolavljala vzporedne kontrastne barvne proge, pri opazovalcu vzbudila občutek, da se proge premikajo. Pri Zlokarnikovi pa imamo občutek, da so proge na njenih slikah statične, da pa se ravno zaradi statičnosti prog, sočasnih in zaporednih kontrastov, gibljejo in razpirajo v globino sama barvna polja. Zlokarnikova svojih prog ne ponavlja v smislu niza identičnih kontrastnih vzorcev. Ritem, ki ga nakazujejo umetnične proge, ki so skrbno premišljene tako po svojem prostorskem obsegu in ujetosti v pasove kakor tudi po barvni intenzivnosti, se kot celota strne v posebne barvne akorde. Proge in barvne ploskve na njenih slikah ustvarjajo zastore v smislu različnih prostorov, ki se medsebojno izmenično

odstirajo in zastirajo. Izraz njenih slik pa ni zgolj optičen ali tehničen, saj njen namen ni, da bi dražila opazovalčevo oko, temveč mu prej ponuja izkustvo, ki bi ga lahko imenovali tudi mistično.

Mojca Zlokarnik svojih slik ne zoperstavlja samo kromofobiji, ampak jih na poseben način hkrati zoperstavi tudi hiperbolični kromofiliji sodobnih kričočih oglasov. Ne glede na uporabo živih barv in barvnih kontrastov so njene slike tihe, spokojne in nevsiljive. Videti je, kot da se Mojca Zlokarnik ukvarja s kromoterapijo, ki lahko vsaj nekoliko izboljša stari, bolni in razglašeni svet. Zlokarnikova nas skuša povabiti in zvabiti na potovanje v labirinte nezavednega. S tem ko potujemo po teh labirintih, v bistvu potujemo skozi nevarne psihične predele izrojenih usedlin naše civilizacije, vse do takrat, ko se teh bremen opazovalec ne znebi, četudi zgolj za trenutek.

Nekje v polni praznini slike se skrivajo obrisi utopije ali utopični obrisi. In nekje v globini slike oba svetova zamenjata svoji mesti, sanjski svet barve postane resničen, črno-beli svet pa postane privid. In tam, v globini slike, obstaja možnost, da nam bo uspelo, podobno kot je nekoč uspelo Williamu Blaku, »v peščenem zrnu videti ves svet«.



Mojca Zlokarnik, *Tri barve / Three Colours*, 2015, pogled na postavitev / exhibition view, Galerija Krško / Krško Gallery, foto / photo: Nina Sotelšek

Vendar pa ta Blakov »ves svet« postane pri Zlokarnikovi polni nič, kot nasprotje tistemu »vsemu«, ki ga ponujajo različni oglasi. Barve in proge tudi v njenem primeru označujejo odpadništvo, neresnost, igrivost, obstranstvo dejanskega ter prav nič sramežljivega uživanja, tako življenja kakor tudi umetnosti. Saj pred njenimi slikami opazovalec dobi vtis, da »ni več v Kansasu«, ampak v nekem sanjskem stanju, kjer tudi iluzija ne obstaja zaradi tega, da bi prevrala oko, temveč da bi opazovalcu omogočila, da vidi več in boljše. Njene slike so točno in vse to, kar nam kažejo naslovi njenih posamičnih del in celotnih ciklov.

Njen zadnji cikel nosi naslov *Vertigo*, v njem pa umetnica dosledno uporabi izključno vertikalne registre, ki na prvi pogled delujejo zelo strogo in nepredušno v svoji geometrijski zamejenosti, a pri tem opazovalcu ne povzročajo

nobene omotice in slabosti. Neskončni prostori, ki se počasi razpirajo v njenih slikah, izražajo predvsem povsem novo izkustvo in doživetje, tako za slikarko kakor tudi za gledalca. Oba hkrati namreč lahko s pogledom naselita spreminjajoče se prostore slike, ne da bi se pri tem ti prostori na kakršen koli način izčrpali ali zasedli.

V sodobnem svetu ekstremnih dražljajev slike Mojce Zlokarnik ne kričijo, ničesar ne oglašujejo in nič ne razglašajo. S svojimi razpiranji barvnih prostorov ustvarjajo možnost tišine in možnost ugasnitve opazovalčeve zavesti v prostorih slikovnega polja. In ne nazadnje – njene slike so si priborile svobodo, da so samo slike in zunaj samih sebe ne iščejo nobenih namenov, utvar in rešitev. To pa je še nekaj, kar ob živih barvah in progah dela slike Mojce Zlokarnik sumljive in »outsiderske«. ■