

## FENOMEN BERNIKOVEGA SLIKARSTVA

Popodoba in pogled

Janez Bernik je v intervjuju z naslovom *Beseda je dragocena, naj bo taka tudi poteza*<sup>1</sup> na vprašanje, ali verjame v popolni red, odvrnil, da ga ni. Morda ga je največ v naravi, a še tam nastajajo nenavadne stvari, ki občasno zrušijo vzpostavljeni red. Toda, dopolni svojo misel Bernik, obstaja tudi *vertikalni red: sveti red sveta*. Je ta red, drugačen od tistega v naravi in družbi, popolni red? Morda, a kaj pomeni?

9

Na to vprašanje odgovarja, lahko sklepamo, umetnost, saj je prav ona »sveta stvar, misterij«, torej zelo blizu, če ne najbližje svetemu redu sveta. A le tedaj, kadar biva iz svoje »izvirne svetlobe«, ki se ji iz naravnega in družbenega nereda lahko približamo edinole skozi katarzo. Skozi očiščenje, natančneje, očiščevanje, saj očiščenje »ni nikoli zares dokončno«. Temu ustrezno Bernikova zadnja grafična mapa, ki jo je poimenoval *Katharsis*, nosi podnaslov *Ad infinitum*; gre za neskončnost, ki pa dokončanih grafičnih odtisov ne zadeva. Ti so, enako kot risbe in slike, obsojeni na svojo do-končnost. Ne da se jih spremeniti. Moč jih je le uničiti. Uničimo jih, namreč kot take, tudi tedaj, če jih spremenimo. Kajti spremenjene risbe ali slike niso več to, kar so bile. So

<sup>1</sup> *Janez Bernik med umetniki eksistence – Beseda je dragocena, naj bo taka tudi poteza* (intervju Jelke Šutej Adamič), *Delo – Sobotna priloga* (7. junija 1997), str. 39.

druge, drugačne. Kot bi bili drugi in drugačni, če bi šli z akvatintno potezo kar čeznje, že odtisnjeni grafični listi.

Lahko pa naredimo kajpada nove grafične liste na podlagi predelanih, morebiti tudi v novi barvi odtisnjenih jedkanic. Ta postopek je Bernik konec sedemdesetih in konec osemdesetih let uporabil kar nekajkrat. Primerjajmo *Dokument V, 1965*, in *Dokument V, 1965/89*. Več ko dvajset let je minilo med njima. Drugi dokument, jedkanica in akvatinta, je čistejši; pisava s prvega je zbrisana, vnesena pa sta beli in črni križ, itn. Pred seboj imamo novo grafiko, čistejšo tako s čisto likovnega kot pomenskega vidika. Drugačna je tako njena sintaksa kot semantika.

To pa pomeni, da ima katarza, o kateri govori Bernik, dvojni pomen. Izraža se tako navzven kot navznoter. Zadeva tako umetnine kot umetnika. Najprej njega. Očiščevanje, izraženo v podobah, je predvsem samoočiščevanje. Ker ni nikoli dokončno, sledi slika za sliko, risba za risbo, odtis za odtisom. A ta nedokonč(a)nost ne pomeni, da se vmes ni ničesar spremenilo. Narobe. Spremenil se je tako umetnik kot njegove umetnine. Spremenila se je njegova podoba, predvsem lastna podoba o samem sebi.

10

Po obdobju katarze, izrecno dojete kot take, Bernikove podobe oživijo. Nekako od srede devetdesetih let postanejo ne samo bolj razgibane, ampak tudi bolj vedre. Kakor da bi se v njih naselilo novo veselje. Čeprav zastrto, je tu. Najpogosteje v obliki humorja. Ironije, zlasti pa sarkazma, pri Berniku nikoli ni bilo veliko. Bila je tragičnost. In zelo malo veselja. V osemdesetih letih skoraj le na podobah o izgubljenem sinu, ki se je vrnil v očetov objem. Zdaj pa podobe s humorjem, ki je za razliko od filozofske ironije ključen za umetnost, domala prevladujejo. Humor, ki tiči v njih, se kaže skozi igrivost osrednje, najpogosteje edine postave.

## 1. Katarza

Sarkastična je *Slovenska ikebana* (29. 11. 1988, datum nekdanjega državnega praznika ustanovitve Socialistične federativne republike Jugoslavije) z velikimi mučilnimi kleščami ter srpom in kladivom v »šopku«; motiv nahajamo, s primesjo ironije, tudi na novoletni voščilnici za leto 1988, na kateri harmonikar sedi na kupu sena z velikimi vilami in grabljami ob strani ter kladivom in

srpom pod svojimi nogami. Tragična so Bernikova dela (gvaši in slike), ki so nastala na začetku osemdesetih let in nosijo naslov *Anagoge*, pa tudi tista s konca osemdesetih let, stekajoča se v izostreno *Slovensko Guernico* (3. 7. 1988) in *Ikebano Moloh* (8. 8. 1988) z mrtvaškimi glavami. Navezujoča se na občutja tragiko presegajočega ciklusa o izgubljenem sinu, deloma pa zaznamovana z ironijo, je podoba dobrega pastirja (7. 5. 1987); ta na ramenih nosi ovco, stopa naravnost proti nam – ena redkih slik, s katere gledajo oči – skoraj – prav nas, toda pastirska palica se je znašla med nogama, tako da se korakajoči vsak hip lahko spotakne.

Slike očiščevanja v vodi – s krvavo rdečo postavo (17. 10. 1993) izrazito, z zeleno postavo in z rdečimi kapljami krvi na sebi (19. 7. 1994) manj – so še zmerom predvsem tragične, z vidika vzdušja travmatične. Od tragičnega vzdušja pa se ob vrsti pokrajinskih slik poslavlja podoba (27. 7. 1995 – 19. 12. 1996) s postavo, ki spominja na budističnega meniha: v rumenem oblačilu sedi na nevidnem sedežu, nogi ima položeni na bel krog (ta je na rumeni podlagi, nekoliko svetlejši od njegovega oblačila), tudi prepasan je z belim pasom, roki ima sklenjeni kot v molitvi, plešasto ali obrito glavo z zaprtimi očmi sklanja v globoko kontemplacijo.

Nato pa se začne ples. Smo pred slikami z igrivimi držami na robu kroga (23. 9. 1996), v igri s krogom (3. 12. 1996), kača, poprej vselej na preži, pa pred barvno umirjenim možakom v vodi (15. 12. 1996), kakor da beži. Isto se od srede devetdesetih let naprej dogaja tudi na risbah. Nikakršno naključje ni, da se Bernik v intervjuju spomni prav Kocbekovega stiha, prvega stiha iz njegove poslovilne pesmi, ki zazveni v obžalovanje: *Nisem se dovolj naigrjal z besedami ...* Bernik Kocbekovo nikalno obliko zaobrbe v trdilno, tako da navedbo pretvori v brezpogojno ugotovitev: »Premalo sem se naigrjal z besedami.« Premalo, slikarsko rečeno, sem se naigrjal s potezami. Doslej. A še je čas.

Nikakršno naključje ni, da prav v risbi z naslovom *Kriza izpraznjenosti* (20. 8. 1999) do besede pride zgolj in samo poteza. Poteza kot taka. Množica potez. Kljub občutku izpraznjenosti, ki je tega dne zajela slikarja, zato poteze na tej risbi zaigrajo v vsej svoji polnosti. Paradoks, ki je v življenju pogost. Trpimo, čedalje bolj, a nenadoma nas preplavi užitek; to ni užitek trpljenja, uživanje v trpljenju, marveč njegov presežek. Ta presežek se uveljavi tudi v *Krizi izpraznjenosti*; kljub praznini, z vidika veljavnih podob, je pomensko, recimo nadpomensko, izredno bogata.

---

Kako da je kljub temu govor o izpraznjenosti? Kakor da potez sploh ne bi bilo več na voljo. Toda potez ne manjka. Skoraj gnetejo se. A kakor da so, v celoti vzeto, brez izgleda, kar naš pogled sili, da bega od ene poteze do druge, ne da bi se mogel zaustaviti in jih smiselno povezati. Ne gre torej za izpraznjenost v pomenu umanjkanja potez sploh, marveč za manko reda med njimi. Za njihovo kaotičnost, dejansko ali le navidezno, glede na sveti red sveta, red, ki vesolje vzpostavlja kot kozmos. Tega naj bi ne bilo več oz. naj bi se izmaknil; tako tisti iz avtorjevega notranjega sveta kot tisti iz sveta zunaj njega. To hkrati pomeni, da se vse druge risbe kljub svoji ambivalentnosti in enigmatičnosti nanašajo na sveti red sveta; pričajo o njem, še več, njegovo unavzočenje so. Korespondirajo z njim, obenem pa ga s svojo prezenco reprezentirajo.

In ko ne umaknemo svojega pogleda, ko nas *Kriza izpraznjenosti* ne izpusti, nas v svojem izgledu brez izgleda pravzaprav še posebej privlači, v nas vznikle videnje. Ne gre le za privid, gole dozdevke? Ne. Kajti risba je tu, poteze so tu, je risba, tu so celo zapisi. Pravzaprav je celotna risba en sam zapis, toda zapis različnih zapisov, celo zapis pismenk.

## 12

Najprej avtorjeva signatura, tam na robu zgornjega desnega dela risbe: B. Na sredi risbe, malo na desno, v diagonali z B, kakor da se nam smeje mnogopomenski, večznačni, berljivi, a nepreberljivi OH. Od spodaj se s srede risbe dviga proti vrhu rahlo na desno nagnjena pasovnica, odmev udomačene popotne palice, morda tudi kače. V spodnji polovici risbe nahajamo tri trikotnike, dva obrnjena navzdol, med njima samodejno nastali navzgor obrnjeni trikotnik; ki pa ga preči pasovnica, tako da se deli na dva podtrikotnika, od katerih se desni zaradi prečnih treh potez znova razdeli na več podpodtrikotnikov. Sredino obvladujejo rombi, morda trapezi v obeh pomenih te besede. Na levem sredinskem delu risbe visi kot protiutež signature B, pomaknjena nekoliko nižje, pentlja v obliki pokončne, nekoliko zmaknjene osmice, znamenje neskončnosti; a ker ima nekakšen repati privesek, jo lahko prepoznamo tudi kot zmajčka iz otroških iger pod vedrim nebom. Zgoraj, v levem kotu risbe, je navzdol obrnjen bat, spolno najbolj opredeljivo znamenje na risbi. S sredine risbe pod vrhom zijajo nasproti batu nekakšna, s spominom na risbe iz prejšnjih let bi rekli kačja usta, zdaj pa to ni več tako gotovo. A prej da kot ne. Kajti rahlo na desno nagnjena pasovnica se na vrhu pravzaprav cepi, tako da se nam kaže, zlasti če se nam pokaže lik sredi razcepa, kot palica za lovljenje kač.

V celoti vzeto je risba nedvomno, ne pa tudi nedvoumno, strukturirana. Že v izhodišču, saj gre za pokonci zarisani pravokotnik, bržkone z merami zlatega

reza. Pravokotna oblika ni toga, strogo kartezijanska; je malce »nepravilna«, nepravokotna, nagnjena nekoliko na desno, z neravnimi stranicami, na levem spodnjem kotu se poteza izvije iz okvirja in uide spod spodnje, od drugih nekoliko močnejše zarisane stranice. Tudi sicer kot ni pravokoten, marveč se malce zaokrožen razteza na to stran stranice; podobno zgornji levi kot, ki pa se bliža trikotniški obliki, od katere nato odstopa, čisto na levem delu kota, majhna pentljica. Podčrtana spodnja stranica in z dvema črtama zarisana zgornja stranica dajeta vtis čezploskovitosti, rahle prostorninskosti. Zaradi sredinske vertikale, ki celotno pravokotno risbo deli na dva ožja pokončna pravokotnika, je risba prostorninsko nalomljena, kakor da bi jo bilo moč zložiti; ne skupaj, proti meni, temveč v nasprotno smer, navzven, tako da bi bila guba, da bi bil rob hrbtna zloženke obrnjen k meni.

Če se nekoliko odmaknemo, šine skozi risbo, skozi trikotniška kraka, zasidrana kot nogi, skozi srednji romboidni ali trapezasti trebušni del in skozi glavasto pa dokaj ostro obliko zgoraj, figura, kakršne poznamo s Pregljevih slik; a brez mračne arhaičnosti ali moderne krvavosti.

V tej razlagi se poteze obnašajo kot besede. Ko sledimo svojemu pogledu in ga spreminjamo v videnje, risbo, zgrajeno iz potez, že tudi ubesedujemo, se pravi, upomenjamo. A če se ozremo na Bernikov izrek, da je beseda dragocena in da naj bo taka tudi poteza, ju, kolikor naj vsaka od njiju ohranja svojo lastno dragocenost, ne smemo pomešati. Poteza slej kot prej ohranja svojo samobitnost. In naše razlagalne besede so manj kot prevod. Kadar skušajo biti več od prevoda, kar se zgodi že tedaj, ko sebe in druge preprečujemo, da naša razlaga ni nič drugega kot prevod, pravilna in verodostojna odslikava slike, pa se besede razlage pretvorijo v lažne besede ponareodka, če ne že kar potvorbe.

Glede tega sem priča sam sebi. V besedilu *Anagogičnost telesa* sem razlagal Bernikovo novoletno voščilnico<sup>2</sup> za leto 1981, na kateri sem uzrl starca, ki se bojuje s psom, takole:

»Spopad z velikim psom je spopad na življenje in smrt, soočenje s smrtjo. Starec s stisnjenimi zobmi, z močno brado, ki pa je že taka, kot da bi bila del mrtvaške lobanje, srepo zre psa, morda mimo njega v prazno. Pogled je trd, zagrizen, toda iz njega zre hkrati tudi groza.

---

<sup>2</sup> Risbo, ki je bila podlaga voščilnice, najdemo v knjigi *Janez Bernik: Jedkanice in akvatinte 1952–1992*, EWO, Ljubljana 1993, str. 151.

Se je v ciklu *Anagoge* starec vdal? In se docela zleknil? Ga je umoril neznanski pes in mu glavo odgriznil? Je to telo starčevsko telo? In je smrt dokončno in popolnoma zmagala? Ali pa se je razprla diabolščina zareza iz cikla *Sence na duši*, da bi se človeško telo še enkrat, znova rodilo?«<sup>3</sup>

Ta razlaga je temeljila na moji samoprevari. Ki ni izhajala iz napačnega pogleda, ta je, kakor poudarja Aristotel, vselej pravi, marveč iz mojega videnja, premočno zaznamovanega ali določenega s kontekstom anagogičnih teles: mrtvih teles oz. živih trupel. Ob obzirnem Bernikovem namigu, da ne gre za psa, temveč za ovco, sem bil najprej šokiran, zamajan v svoji samogotovosti in v svoji nečimrnosti prizadet, nato pa sem se moral ozreti kajpada po drugačni razlagi. Spremeniti svoje razumevanje, predružačiti svoje videnje. Isto podobo sem zato v tekstu *Ecce homo* opisal takole:

»Na grafiki iz leta 1980, sicer novoletni čestitki za leto 1981, se srečamo s podobo ostarelega moškega, ki se v vzleknjenem položaju 'bojuje' z ovco; 'starec' je ovco, čeprav se sprva zdi, kakor da ga je podrla na hrbet, krepko stisnil s koleno, z rokami pa jo drži za vrat, jo pravzaprav davi. Je rabelj. Kajti ovca ni nikakršen popadljiv pes, marveč žrtev, žrtveno jagnje. Vendar je tudi rabelj pravzaprav žrtev. Vsekakor je vse kaj drugega od tega, kar naj bi bil zmagoslavni junak. V spopadu s žrtvijo, ki je spopad na življenje in smrt in pomeni zato soočenje s smrtjo, 'starec' s stisnjenimi zobmi, z močno brado, ki pa je že taka, kakor bi bila del mrtvaške lobanje, srepo zre v žrtveno jagnje, morda mimo njega v prazno. Pogled je trd, zagrizen, toda iz njega zre hkrati groza. Kakor da bi se bal, da ga bo umoril njegov lastni zagon. Da bo postal svoja lastna žrtev. Se v ciklu *Anagoge* 'starec' dokončno vda? Je smrt (glej risbo z dne 5. V. 1982) dokončno in popolnoma zmagala? Anagogičnost telesa iz tega cikla je v tem, da to telo biva vmes. Da zaradi tega pritrtilno odgovarja na vsa vprašanja. Ker na paradoksalen način združuje življenje in smrt, se to telo še ni zares rodilo, obenem pa že vstaja od mrtvih.«<sup>4</sup>

Vse do nedavnega me je bilo ob moji dokumentirani izhodiščni samoprevari, skoraj nesprejemljivi zmoti, predvsem sram. Dokler ob pripravi na pisanje

<sup>3</sup> Tine Hribar: *Sveta igra sveta (Umetnost v post-moderni dobi)*; Mladinska knjiga, Ljubljana 1990, str. 357; objavljeno najprej v *Novi reviji* 2 (1983) 17–18, str. 1831–1836.

<sup>4</sup> Tine Hribar: *Ecce homo*; v: *Janez Bernik: Razstava 1985*, Moderna galerija, Ljubljana 1985, str. 60–61.

pričujočega teksta nisem ob ponovnem, natančnejšem ali podrobnejšem branju študij o Berniku v tekstu *Bernikovo romanje za človekom* Milčeka Komelja naletel na odstavke, v katerem avtor najprej ugotavlja, da je Bernik v odnosu do kulturne dediščine dokončno obudil in prerodil, podobno kot Pregelj »barbarsko homersko antiko«, trpeči ekstatični in krščanski pozni srednji vek. Ta stopnja, nadaljuje Komelj, je postala zanj usodna, figure teh grafik, polne podzavestnih dojemanj, ki so v bistvu deskriptivno nerazložljive, a nadvse sugestivne, so ponovno vpete v gledališče človeške ikonografije kot na začetku; kot bi umetnik uprizarjal človeško dramo z osebami, ki imajo vsaka svojo specifičnost, metaforo v krščanski mitologiji in jasno izoblikovan tip igralca v umetnikovem osebnem duhovnem razponu:

»Tako si sledijo po prvotnih *Anagogah*, figurah mrtvega Kristusa, izvitih iz diagonal, prizori iz Svetega pisma (snemanje s križa, križanje, objokovanje, vrnitev izgubljenega sina) in subjektivno prirejani, docela novi motivi, ki pa prav tako sodijo k njim in prav tako jasno razodevajo arhetipsko dramatičnost človeških konfliktov, dialog ali obredno dogajanje, vztrajanje ali boj na smrt, in se zdijo prav tako nekako svetopisemsko metaforični, pa naj gre za medčloveške dialoge biblijskih figur, zlasti Kristusa in Marije Magdalene, za z glavo navzdol obrnjenega samotnega Kristusa, ki se uteleša tudi v ženini molitvi ali se, kot nekdan v baroku, prikazuje ob molivcu kot vizija, za vrnitev izgubljenega sina – samega umetnika? – pred simboličnim lokom domačih vrat, ali za napetost med dobrim in zlim, za prizor nekakšne stigmatizacije, za žrtvovanje jagnjeta ali za boj z volčjo živaljo, divjim psom ali volkom kot drugim človekovim jazom ali temnim svetom, ali kot za podobo življenjske muke ali ogroženosti in dokončne samote, ki jo pooseblja samotni Kristus na križu, ponekod le v družbi z odhajajočim simbolom zvestobe, psom, ob nogah, torej problematike, kakršna je značilna za najgloblje ustvarjalce.«<sup>5</sup>

Komelj še doda, da v sklopu omenjenih svetopisemskih oseb – Kristusa, Marije ali Marije Magdalene – izstopajo kot posebnost zlasti zagonetni starec z visoko kapo, navadno razlagan kot podoba zla ali kot »nekakšen mag, veliki duhovnik ali antikrist«, upodobljen tudi v vlogi Longina, ki prebada Kristusovo stran, a prav tako kot podoba njegovega objokovalca, molilca in strašno spačenega rablja.

---

<sup>5</sup> Milček Komelj: *Bernikovo romanje za človekom*; v: Janez Bernik: *Jedkanice in akvatinte 1952–1992*, prav tam, str. 45 in 47.

Očitno gre za dvoumnosti, celo večumnosti, toda boja »z volčjo živaljo, divjim psom ali volkom« na Bernikovih podobah ne bomo našli. Komelj dela isto napako, kot sem jo zagrešil jaz. Od kod izvira ponavljanje te napake? Po vsej verjetnosti je v podobah soočenja z ovco res nekaj pasjega, morda celo volčjega. A na kateri ravni?

V vzratnem ogledalu zdajšnjih, igrivih in humornih podob, na kateri še zmerom nastopa ista, čeprav spremenjena, podobrotena moška figura, se ta tudi na starih prizorih z ovco kaže na nov način. Kakor da so pasje, volčje poteze zginile tako z njegovega obličja kot obraza ovce. Seveda so obrisi eni in isti, a zdaj jih vidimo drugače, kot poteze nečesa drugega. Nov uvid zastavlja nova, svoja vprašanja. Ali se moški in ovca sploh bojujeta? Ali moški ovco res davi? Se je pravzaprav ne brani? Je ne skuša odriniti od sebe? Se zavarovati pred njo? A ne pred njeno sovražno napadalnostjo, temveč pred njeno ljubeznijo, manj zavezujoče rečeno, pred njeno nasilno nežnostjo. Nasilna nežnost ni isto kot nežna nasilnost. Tudi če se po vsebini ne razlikujeta, izhaja razlika med njima iz našega razmerja do nežnosti. Če se ji predajamo, jo doživljamo, tudi kadar je po svoje silovita, z užitkom, če pa oseba, ki želi biti do nas nežna, hoče biti, četudi jo zavračamo, postane za nas odvrtna tako ona sama kot njena nežnost. Doživljati jo začnemo kot nasilje. Umikamo se ji. Ni moški zdrsnil vznak prav zaradi umika (na podobi iz leta 1979), tako da je postal nekoliko nasilnejši (na podobi iz leta 1981) šele po neuspelem umiku, potem ko se mu ni uspelo izmakniti nepopuščajoci nasilni nežnosti?

16

A čemu vsa ta ugibanja? Ti premiki od prve k drugi in zdaj k tretji razlagi? Ne bi bilo veliko bolj preprosto za razlago vprašati umetnika? Neposredno njega. Kajti on že ve, kaj je hotel narisati, upodobiti, torej, navsezadnje, povedati. Toda zadeva ni tako preprosta, še manj enostavna.

Že Platon je v *Državi*, v prispodobi o votlini, ki vsebuje, zgodovinsko gledano, prvi zasutek teorije umetnosti oz. estetike, izpostavil vprašanje razmerja med izgledom stvari in človekovim pogledom. Na podlagi razločitve pogleda in videnja oz. uvida. Pogled je pravilen, če ustreza izgledu. Izgled je Platonovo ime za neskritost stvari, za resnico v izvornem, Parmenidovem pomenu besede, torej za resnico, ki izvorno ne pripada nam, marveč stvarjem samim. Šele če je naš pogled dovolj odprt, če je po svoji odprtosti zmožen odkriti stvar v njeni neskritosti, postane pravilen, se pravi, resničen; resničen v drugotnem, ne prvobitnem pomenu. Pravilnost pogleda, ustrežanje pogleda izgledu je kriterij,



naknadno merilo njegove resničnosti. Naknadno v dveh pomenih: prvič, resnica kot pravilnost pogleda, ki jo potem lahko ubesedimo, prenesemo v izjavo »to je to«, je nekakšen posnetek izvorne resnice stvari, njene neskritosti, tj. biti, in drugič, pravilnosti kot merila resnice, ustrezanja našega pogleda izgledu stvari ni moč izmeriti, saj imamo ene same oči, skratka, na ravni čutil nimamo tretjega očesa, s katerim bi lahko premerili ali izmerili naš dvoočesni pogled na izgled stvari.

Od tod problemi gledalca in njegove verodostojnosti glede resnice, ki jo izreka. Kajti gledalčevo videnje ni istovetno ne z njegovim pogledom, ki je sam na sebi prazen, ne z izgledom stvari v njegovi nasebni polnosti, marveč vsebuje presek izgleda in pogleda. Presek, ki spet ni odvisen samo od pogleda oz. izgleda. Pogledu tujca, ki bi prišel na Zemljo s povsem drugega vesolja, vesolja, kjer ne bi bilo ljudi in živali pa tudi rastlin ne, bi se izgled figuralne slike, slike s človeškimi in drugimi liki, kazal kot izgled nečesa abstraktnega; ne samo posebno vrsto slik, vse slike bi imel za slike abstraktnega ekspresionizma. Ker bi bil njegov transcendentalni pogled drugačen, ker bi bili pogoji njegove možnosti videnja drugačni, bi se mu tudi izgledi stvari, med njimi tudi slik, kazali drugače kot človeku in njegovemu, človeškemu pogledu.

**17**

Enako, čeprav ne isto, je z umetnikovim videnjem ter z njegovim pogledom na eni in izgledom umetnine na drugi strani. Pri njem sicer ne gre za ustrezanje pogleda izgledu, gre pa za ustrezanje izgleda videnju. Ali izgled umetnine, ki jo je izoblikoval, ustreza njegovemu videnju umetnine? Vnaprejšnjemu videnju, viziji? Pogled, naknadni, na že izoblikovano umetnino mu ne more dati docela ustreznega odgovora. Kajti odgovor, ki mu ga daje, ni odgovor na izvorno vprašanje, ki izhaja iz »tretjega«, toda nečut(il)nega notranjega, bolj, duhovnega očesa.

Zato umetnik išče odgovor pri drugih, natančneje, posluša, kdaj se bo resnica, ki jo pripoveduje drugi, namreč o njegovi podobi oz. upodobitvi, ujela z njegovo lastno. Na ravni pomena, ne pogleda, drugače rečeno, v območju videnja in uvida. Poleg tega se izgled umetnine, upodobljene, s tem pa že tudi osamosvojene podobe nikoli ne ujema z vnaprejšnjim videnjem. Po eni plati zaostaja za vizijo, po drugi plati pa jo prehiteva. Prehiteva v tem pomenu, da v svoji osamosvojeni pomenskosti vsebuje več od menjenega pomena.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Vse to pa seveda še ne pomeni poljubnosti, ne daje podlage izgovorom, da imamo pravico kako

Risba *Kriza izpraznjenosti*, risba svobodne igre potez, je nastala na podlagi minimalne likovne in brez pomenske vizije. Sam naslov nam pripoveduje, da se je umetnik nenadoma znašel v krizi, brez vizije. A glej paradoks; prav ta brezpomenska vizija je na ravni nezavednega vsebovala tako rekoč neskončno pomenov. Prav izpraznjenost z vidika vnaprejšnjega zarisa nas sprošča v vse smeri, nam omogoča nešteto branj, prevajanj igrivo brezpomenskih potez v poteze s pomenom, celo v poteze obrazov. Bržkone dolgo begamo s svojim pogledom, toda videnje se vse bolj strukturira, dokler ne zagledamo obrisov, ki se nam kažejo kot verjetni, nazadnje že kar prepričljivi, tako prepričljivi, da ne moremo več pobegniti od njih. Četudi umaknemo svoj pogled, jih vidimo, se pravi, fiksiramo jih kot izgled.

18

podobo razlagati povsem po svoje, češ, saj ni skupnega, za vse obveznega videnja. Tako Taras Kermauner v zapisu *Zrna zemeljskega tkiva* (Naši razgledi, 13. avgust 1993, str. 62) o Bernikovi risbi *Slovenska Guernica* (3. 7. 88) pravi: »Je iz časa začetkov t. i. Slovenske pomladi; danes vemo, da gre pri tem za napačen – za avtoheroizanten, ideološki, patetičen – naziv. Razumnejši smo bili že tedaj bolj skeptični do razraščajočse se – samoslepilne – evforije, ki je v državno nacionalni samostojnosti videla sakralno vrednoto. Bernik kot umetnik je že tedaj podal dvoumnost – dvojno naravo – tedanjega slovenskega položaja. Naj je bil kot zasebnik še tako čustveno navdušen nad začetim zgodovinskim dogajanjem, naj ga je to navdušenje zapeljalo v vzporejanje male in prebrisane slovenske zgodovince s špansko državljansko vojno, proces zoper četverico s Piccasovo Guernico, sliko o bombardiranju nezaščitenega baskovskega mesteca, o krvi in trpljenju velikega formata z nečim lokalnim, je podal resnico, ki je presegala njegovo zasebno vednost. Danes je branje te polpretekle zgodbe do kraja razvidno, očiščeno dodatnega – nepotrebnega patosa.« Ta razlaga bi morda držala, če bi se *Slovenska Guernica* res nanašala na »osamosvojitveno vojno« 1991. Toda pri Berniku gre za upodobitev pobojev po II. svetovni vojni, zločina nad slovenskim narodom leta 1945. Zato Kermaunerjeva razlaga Bernikove risbe z risbo samo nima nič; je čista fantazmagorija interpretira in kot taka izraz njegovih fantazem, predvsem pa navzven obrnjene samozamere, ker ni sodeloval pri slovenskem osamosvajanju, se pravi, pri samopreoblikovanju Slovencev v nacijo, narod z lastno državo. Interpretacija, ki fakte podredi fikciji, v tem primeru avtofikciji, ni interpretacija. Taka »razlaga« izhaja iz nasilja tako nad umetnino kot nad umetnikom. Je izraz neupoštevavanja do njiju, obenem pa dokaz velike površnosti, pogosto tudi nepoznavanja ali pozabljivosti. Kajti Bernik v *Pogovoru* (Nova revija 13/1994/145-146) povsem jasno pove: »Kot dvanajstleten deček sem v visoki pomladi leta 1945 v premočni svetlobi ves omamljen v utopijo o koncu svetovnega pokola nekaj dni, če ne tednov, strmel iz svoje rojstne hiše v nasilno vrnjene mlade fante in može, ujete v tretji krog nedoumljive zvijače bratomorne vojne. Nisem mogel doumeti, da so žrtve in rablji govorili isti, moj jezik. Starejši med nami so tiho sami vase izgovarjali, pobili jih bodo. Glasovi teh besed so bili podobni besedam medvojnih vdov in mater, ko se je nemalokrat iz njih slišal vzdih – noč ga je vzela. Tako, vidiš, sem kot dvanajstleten videval, če naj po tvoje rečem, svetost življenja. V tej zvezi bi dejal, da nepomirljivo iščem notranje razmerje ali, natančneje, ravnotežje med etiko in estetiko. Ne bom se spuščal v nepisno tragiko slovenske bratomorne vojne, ki kar še traja spričo diabolične nepopustljivosti poraženega zmagoslavja. Leta 1983 sem napisal nekaj besed, ki 'pomirjajo' mojo vznemirjenost ob zrenju v slovenskega Kajna in Abela.« (Str. 107–108.)

V nasprotju z Metko Krašovec, ki navaja, da pri njej »nastajajo risbe brez poprejšnje podobe v glavi in se materializirajo na listu samem«,<sup>7</sup> tako da dokler ne nastane, ne ve, kaj bo nastalo, in velikokrat tudi tega ne, kaj pomeni, Bernik v že citiranem intervjuju poudari, da se le sem in tja prepusti slastem procesualnega užitka, sicer pa mora stvari najprej urediti v sebi: »Tako da se slika zelo počasi zbira v meni, šele nato nastopijo procesualne muke in užitki dela«. Ob tem pa takoj doda: »Sledim viziji, ki se prav počasi jasni. Ta slika potem že rojeva drugo ...«. Dokončana slika je dokončna, ni pa dokončna vizija. Vizija, ki umetnika zmerom znova napoti k drugi sliki. Vsaka od slik mu nekaj pove o njegovi viziji, duhovni in likovni, toda nobena je ne izpove. Tako sta na najgloblji ravni Metka Krašovec in Bernik na istem, vzvratno gledano, govorita iz istega.

Misel vztrajno išče smisel. Četudi je pomen določene podobe že jasen, še ni jasen pomen tega pomena. Vizija se jasni in zjasni z vsako dokončano risbo, ta jo pojasnjuje, vsaka nova tudi za nazaj, s tem spreminja pomen starih, osamosvojenih podob. Umetnikova vizija sama, vizija kot jasnina, pa slej ko prej ostaja skrivnost, po kateri je umetnost misterij, sveta stvar. Sveta stvar sveta, v katerem nam je vsem biti, obenem pa je vsem dano tudi razumeti, kaj pomeni biti v svetu, kaj je smisel biti. Tudi v območju umetnosti in umetnin. Zato se skozi naše razumetje njegovih umetnin, kolikor ga znamo izreči, z novega vidika, namreč prav našega, dopolnjuje tudi umetnikovo samorazumetje. Obenem se kristalizirajo, razjasnjujejo skoraj ne, nejasnosti, kakor tista glede »zagonetnega starca z visoko kapo«, ki se v svoji ambivalentnosti po Komelju kaže bodisi kot mag ali veliki duhoven bodisi kot antikrist, da ne navajam drugih možnih branj oz. razlag.

Ob tem gre vseskozi vsaj za troje: za izgled umetnine, za njen pomen in za pomenskost tega pomena. Šele to troje se zgosti v smisel, brez katerega bi misel tavalala v praznem.

Eno je videti igrivost te ali one podobe, drugo pa je sprevideti, da so z igrivostjo prežete risbe celega razdobja, kakršno je Bernikovo obdobje od srede do konca devetdesetih let. In skozi to sprevidenje uzreti spreobrnitev v igrivost, ki ji sledi prevrednotenje tragičnega. Tragično ni povsem izginilo, še je tu (zlasti na risbi z dne 5. 2. 1998), a zaradi prisotnosti humorja na večini risb je pričujoče

---

<sup>7</sup> *Metka Krašovec*, EWO, Ljubljana 1994, str. 122.

kot tragično onkraj tragičnega. Tragično kot tragično ne prevladuje. Medtem ko so bile poprej netragične, so zdaj, po katarzi, izjeme čisto tragične podobe, podobe brez igrivosti in humorja. Se pa vseeno vračajo. To, kar je na ravni zavednega tragično, je na ravni nezavednega travmatično. Temeljna značilnost travmatičnega pa je, da se vrača. In da je v svojem vračanju duševno realno, kot je dejansko realno vračanje letnih časov ali obračanje nebesnih teles.

Ob tem obstajajo tudi prehodne podobe, podobe na robu, kakršno vsebuje risba z dne 27. 11. 1995. Likovno je risba razdeljena na dva dela, zgornjo in spodnjo polovico, ki je z diagonalo od levega kota zgoraj do desnega spodaj spet razdeljena, namreč na dva trikotnika. Sredi risbe je telo; leži vzporedno z diagonalo s spodnje polovice risbe, torej diagonalno, z nogami proti zgornjemu levemu kotu celotne risbe in z glavo, nagnjeno k spodnjemu desnemu kotu. Od večine teles iz cikla *Anagoge* se razlikuje v vrsti »podrobnosti«: leži diagonalno, a ne na diagonali, marveč preči vodoravnico, ki se pasasto vije med zgornjo in spodnjo polovico risbe; telo ni iztegnjeno, marveč je v nekakšni skrčki, z rokami pod kolena objema svoji nogi z nenavadno velikimi stopali; niti zgornji niti spodnji del risbe ni črn, spodnji je, razen črne diagonalne črte, povsem bel, zgornji del je strukturiran s poldolgimi ali polkratnimi – glede na dimenzijo risbe – vodoravnimi in navpičnimi črtami, ki tvorijo, ko se križajo, srednje velike pokončne pravokotnike. Skoraj nič črnega ni na tej risbi (temnejša je podobna risba z dne 9. 17. 1999).

20

Tudi s pomenskega vidika prevladuje svetli ton. Temna nista ne »zemlja« ne »nebo«. Človeško bitje, ki se drži pod kolena, zagotovo ni truplo. Nekako ni zarito v spodnji, zemeljski del risbe, čeprav sega vanj z vsem zgornjim telesom, z glavo v celoti. Edino ta glava spominja na prejšnja trupla, umetnostnozgodovinsko na glave z nekaterih Goyevih risb. A se kljub temu zdi, da se to človeško bitje v svoji embrionalni, obenem pa gimnastični drži nekako ziblje, da obvladuje tako zgornji kot spodnji del risbe in da se utegne vsak hip zazibati tako močno, da se bo zagnalo iz visečega položaja. Ne samo v poravnano lego, marveč v vzravnano stoji. Da se bo, skratka, postavilo na noge. To se zgodi na risbi z dne 11. 11. 1997; možak se je, še zmerom v skrčki, postavil na noge in se ogleduje v ogledalu. Dokler (13. 10. 1999) se, še zmerom zroč samega sebe, če smemo tako domnevati, skozi zrcalno podobo, ne dvigne nad zemljo, kjer zdaj kot angel, z veliki krili, lebdi v prostoru.

Na pot samovzpostavitve stopi možak sicer že na risbi z dne 14. 12. 1995. Pred nami je še zmerom človek iz cikla *Katharsis*, stoji v vodi, a ne v stoječi, marveč

tekoči. Kakor da se je za hip ustavil v hoji po potoku navzdol, nekaj zagledal v njem in zdaj, od nekakšnega začudenja, bolje, čudenja, razpira roki. Vsekakor je, četudi je obstal, v gibanju. Desno roko ima še ob telesu, z levo pa je zamahnil ali pa zamaha še ni ustavil. Črte, kratke poteze so sicer za njim, ob njem, a nekako pršijo od njega, žareč njegovo energijo. Je še nekaj znakov, morda znamenj, ki bi jih lahko prebrali kot očesa ali ženska spolovila, tudi »potok« se zgoraj čudno zaključuje, z obrisom kozje glave ali celo z risom kače, a to branje je bolj ali manj, vsekakor pa preveč vsiljivo, nasilno.

Iz istega leta sta tudi dve risbi z razvidno kačo. Na eni moški z golo moškostjo in lasnim repom, prej značilnim za »zagonetnega starca z visoko kapo«, stoji sredi kroga, z zadnjico naslonjen nanj, z nogami pa oprt na prednji rob poševnega četverokotnika oz. paralelogramske ploskve, tlorisne podlage. Stoji, pritiskajoč nanjo z obema nožnima palcema, na popotni, diagonalno položeni palici, v rokah pa drži skoraj povsem vzravnano, a ne iztegnjeno, temveč vijočo se in z navzven upognjenim repom pričujočo kačo. Pričujočo, kajti zazrla se je v možaka, kakor da posluša njegov pomirjujoči, domala ljubkovalni glas. Ne na možaku ne na kači ni nič napadalnega. Kača ne sika, možak je ne davi, marveč jo, ne več čisto starčevski, z rokami gladi, boža. Njegov obraz, zazrt, čeprav skoraj zaprtih oči, je miren, z rahlo, čisto rahlo sledjo blaženosti.

**21**

Ta nenavadni prizor je v svoji nenavadnosti okrepljen z nenavadnim odnosom med spodnjim četverokotnikom in krogom nad njim. Čeprav se sprva zdi, da možak s kačo stoji v veliki posodi, to ni mogoče, saj dno prave posode ne more biti četverkotno, odprtina zgoraj pa okrogla. Krog, obroč visi, četudi možak sedi na njem, pravzaprav v zraku. Ta lebdeči položaj obroča je tudi tisto, kar sedeči položaj možaka neopazno spreminja v stojo. In prav v tem je eden od kazalcev igrivosti, skritega humorja risbe. Kajti bistvo humorja je od bolj razvidne ironije in povsem razvidnega sarkazma ravno v tem, da je zastrt. Vsebuje več, kot izreka; prinaša nekaj neizrekljivega. Kaže več, kot vidimo; zarisuje nekaj nevidnega.

Na drugi risbi možaka s kačo v rokah je razdalja med njegovo glavo in glavo kače še manjša. Kakor da je možak tik pred tem, da jo poljubi. Oba sta nekoliko bolj nagnjena kot na že prikazani risbi, možak vznak, kača naprej, proti njemu. Možak zdaj trdno sedi na zidu, na nekakšnem obzidju, ki pa to ni, saj je na spodnjem desnem delu risbe zaupognjen – optično gledano pravokotno, na sami risbi ostrokotno – proti nam, potem gre diagonalno – pod možakom –

---

proti levemu robu risbe, dokler se nekoliko nad sredino risbe ne zasuče spet na desno. Palice ni, morda pa so tu njeni razlomljeni deli, eden od njih pod zidom. Čisto na dnu je bernikovsko značilna pentlja, podobna ležeči osmici, znamenju neskončnosti, a zaradi več kot zapletene zapentljanosti osmice znamenju igrive, humorne neskončnosti.

Risb s kačo je iz zadnjega obdobja vsega skupaj več ko dvajset. In na nobeni od njih to ni več sikajoča, napadalna kača. Moški se vseskozi igra z njo. Razteguje jo, jo zvija in ovija po svoji volji, ta se zvija pod, med njegovim nogami itn. Iz teh risb še bolj kot iz poprejšnjih vznikla simbolna ambivalentnost kače, živali, ki od vseh vsebuje največ nasprotstev. Kača je pravzaprav simbol tistega, čemur Nikolaj Kuzanski pravi *coincidentia oppositorum*, sovpad nasprotij. Kača zaradi svojega strupa pomeni smrt, obenem pa zaradi sposobnosti levitve večno obnavljajoče se življenje, torej nesmrtnost. Bojimo se je, obenem pa nas privlači; torej gre pri njej za dvojnost, značilno za odnos do svetega, zato kača v vseh religijah nastopa kot sveta žival, bodisi s pozitivnim bodisi z negativnim pomenom. Je simbol ženskosti, njene zapeljivosti, obenem pa faličnosti, moškosti. Je zvita žival, obenem pa bitje modrosti. Bitje zemeljskosti, obenem pa, namreč kot kozmična kača ali kot ognjena, leteča kača bliska in strele, nebeškosti. Ob Evini kači iz raja imamo Mojzesovo železno kačo. Skupaj z orlom je – po Nietzscheju – Zarastustrova uroborična kača: simbol večnega vračanja enakega, tj. življenja kot nikoli odživete volje do moči. Pogosto jo nahajamo ovito okoli palice oz. drevesa; v medicinskem emblemu se kači npr. ovijata okoli kaduceja, mitične glasniške palice Merkurja, ki je naslednik kozmičnega boga Hermesa, ta pa dedič egiptovskega boga Tota, ob vzporednem nadangelu, serafu Mihaelu. S tem seznam pomenov kače kot simbola kajpada še zdaleč ni sklenjen.<sup>8</sup>

Za Bernikovo zadnje obdobje soočanja s kačami sta posebno značilni dve risbi istega datuma: 20. 4. 1998. Na obeh je možak, naš stalni spremljevalec, upodobljen po dvakrat: v spodnjem delu risbe z manjšo, v zgornjem delu z večjo postavo. Manjša postava s kačo v rokah stoji; na eni risbi je, s kačo v desni roki, začudeno in radovedno (od kod pa ta?) obstal pred temno kačo pred svojimi nogami, na drugi risbi drži kačo z obema, raztegnjenima rokama, kakor da bo z njo nekaj premeril in izmeril. Večja postava se giblje, poskočno, skoraj

<sup>8</sup> Hans Engli v knjigi *Das Schlangensymbol – Geschichte, Märchen, Mythos* (Walter-Verlag, Solothurn 1994) prikaže več ko 100 pomenov kače kot simbola.

plesno. In v svoji veličastnosti zviška gleda na tega, s kačami ubadajočega se človečka pod seboj. Sam s kačami nima nobenega opravka več. Svoj ples pleše tako rekoč na glavi tiste postave spodaj. Na eni risbi, tisti s kačo kot metrom, se je z nogo dobesedno oprl na glavo človečka, bržkone zaradi tega, da se bo lažje odgnal v svojem poskoku. V rokah ne drži več kače, temveč gorečo svečo, ki oddaja za svečo neobičajno veliko svetlobe.

To bi bil docela dionizični človek, če ne bi bil kljub poskočno plesni razigranosti prežet s krščanskim duhom, zaradi katerega se kljub svoji vzvišenosti nekako sočutno ozira na »svojega bližnjega«, sam v sebi pa je razigrano spokojen, kierkegaardovsko do skrajne vznemirjenosti umirjen. To ga žene naprej, obenem pa ga občasno vrača tudi v prejšnja, čeprav predrugačena stanja. Na risbah z dne 2. in 3. 12. 1992 se spet, tudi tokrat v podvojitvi, ukvarja s kačo; ni pa več uročen z njo, narobe, obvladuje jo, obrnil jo je od sebe proč in zdaj iztiska iz nje še zadnje kaplje strupa, s tem pa tudi svojega.

Tudi risb s svečo je več. Za zdajšnje Bernikovo obdobje je zelo značilna z datumom 25. 11. 1927. Risba je črna, vse bi se dogajalo v temini, če ne bi bilo sveče, ki od spredaj razsvetljuje možakovo postavo in nad katero ta greje svoji iztegnjeni roki. Čez sredo, nekoliko pod polovico risbe, teče čez vse slikovno polje bela črta, črta obzorja. Močno beli, znamenje osvetljenosti, sta leva noga in leva roka, nekoliko manj bolj oddaljeni obraz. Obličje je spokojno, do hvaložnosti pomirjeno, nič ne terja, nič ne pričakuje, obenem pa ni moč reči, da je le vdano v usodo.

Temu se bolj približata risbi z dne 6. 12. in 24. 12. 1997. Zlasti druga s huzjanovsko<sup>9</sup> figuro; toda potem preberemo naslov in se, poneseni s tihim humorjem, ki se skriva za protislovjem med narisanim in zapisanim, nasmehnemo: *Dobro jutro Alberto*. Dobro jutro, kličem te, da začneva dan z novimi vragolijami. To so vragolije s palico, s trikotnikom, kvadratom, krogom, pentljo ali kakim drugim likom. Polno jih je in veliko risb jih prikazuje. Razdelimo jih lahko na dva dela.

Večina je tistih, na katerih možak preizkuša red sveta in njihove nosilce, npr. geometrijske like, brez katerih, kakor obrazloži že Platon v *Timaju*, bi demiurg

---

<sup>9</sup> Zdenko Huzjan je bil Bernikov študent, torej se vpliv njegovih *Gnezdivcev* izkazuje že kot vračalni, povratni vpliv.

iz kaosa nikoli ne mogel oblikovati kozmosa, lepo in dobro urejenega vesolja. Zdaj, na risbah, so ti temeljni liki podvrženi poskusom razpiranja, preoblikovanja v drug in drugačen lik, skratka, različnim preizkušnjam, do kdaj sploh vzdržijo v tem, kar so. Vzvratno pa, ko se igra, na določen način tudi muči s temi liki, možak preizkuša tudi samega sebe, svoj položaj v njihovem svetu oz. svetu, ki temelji na njih in njihovi trdnosti, temeljni nespremenljivosti, ko gre, recimo, za razmerje med trikotnikom in četverkotnikom ali krogom.

Vsekakor toga razdelitev na zemeljskostni kvadrat trdnosti, duhovnostni krog popolnosti in trikotnik človeškosti (s konico navzgor moškosti, navzdol ženskosti) ne velja več, natančneje rečeno, svetotvorna funkcija teh elementarnih likov je zdaj vpeta v skoraj artistskično igro. Skoraj, kajti še zmerom gre za osmišljajočo igro, ne pa za igračkanje. Za igro pa zaradi tega, ker igralca zmerom znova pripelje pred nepričakovani razplet in ga spravi v začudenje in čudenje.

Nekoliko manj je risb, na katerih se možak čudi samemu sebi. Presenečen nad svojimi sposobnostmi uživa v igri s samim seboj. Lahko bi tudi rekli, da se možakar na njih razkazuje. Včasih, kadar je pred ogledalom, tudi pred samim seboj. Pravzaprav razkazuje – recimo na risbi z dne 18. 2. 1998 – samega sebe, brez rekvizitov; in se ogleduje. Drugič, sam nekakšen vražiček (5. 12. 1998), možak poplesuje kar tako, na glavi – z maškarastim obrazom ali obrazom šamana, vrača – pa ima za razliko od nekdanje zgolj ene kite kar sedem skupaj z njim poskakajočih kit. Tu sta, nadalje, risba (7. 3. 1998), na kateri možak igra – bržkone, lahko da drži samo svitek – na piščalko in risbi (14. 3. 1998), na katerih, tudi to ni povsem gotovo, igra na orglice.

**24**

Precej zagonetna je risba (17. 12. 1997), na kateri spet srečamo »zagonetnega starca z visoko kapo«, a tokrat dokaj pomlajenega in ne v podobi Antikrista, marveč v podobi, podobni Kristusovi. Videli bi ga razpetega na križu, če ne bi videli, da trdno, z obema nogama stoji na tleh. Vsekakor gre za postavbo, ki ima obliko križa, pa tudi razpeti roki sta kot roki s križa, na križu: tako desna z domala stisnjeno pestjo kot leva z razprto, a nekako mrtvo dlanjo. Ogleduje se v ogledalu, ki pa ni zrcalo, marveč prozorno steklo, morda sneto okno. Vendar kaj čudno okno, saj je čistega stekla, tako kaže, le za nekoliko večji trikotnik na desnem zgornjem delu risbe; toliko ga je, da pokaže črnino, na kateri »počiva« roka, ki jo vidimo skozenj. Večinoma je sestavljen iz beline, ki pa ni belina stekla; kakor da bi bil prekrit s plastjo beleža, spodaj na levi strani »ogledala« pa je še kdo ve od kod in kako sivo obarvan trikotnik. Kaj tedaj



možak, po kristovsko prepasan, zre v tem čudnem oknu ali skozenj, kolikor se to sploh da? Ima odprte oči, a za kaj? Podobno zagonetna je risba z dne 27. 12. 1997. Možak čepi v podobnem položaju, z zrcalno obrnitvijo, kot tisti pred svečo, tudi roke ima dvignjene podobno. Sprva se zdi, da meče močno senco in da mora biti za njim enako močna luč. A je ni, »nebo«, lahko bi bila tudi stena za njim, je povsem črno; in »senca« pred njim je črni križ sredi kroga, ki ne more biti senca na robu kroga in na vznožju križa čepečega možaka.

Še nekaj takšnih poigravanj in preigravanj je. Recimo na risbi oz. z risbo z dne 25. 8. 1997, za katero nisem povsem prepričan, to bi ga pa res lahko neposredno vprašal, ali Bernik figure na njej ni zarisal sprva v obliki črke T, »odrešenske črke Tav«, torej s postavo Križanega. In jo šele potem datiral tako, da imamo zdaj na glavo obrnjeno postavo. Postavljeno s kretnjo, ki se, kolikor gre še zmerom za Križanega, že približuje sakrilegiju. Podobno obrnjena oz. datirana je tudi podoba z dne 2. 2. 1998; posledica zaobrtnjenosti je poleg drugega ta, da glavo zdaj doživljamo povsem drugače, kot sploščeno in nekako pritiskajočo ob tla, vsekakor ne kot Kristusovo.

## 2. Idol in ikona

Humor in igrivost Bernika sprostita. Odrtgata ga, dobesedno, od tal. Plešoč, poskakujoči možaki so se odtrgali do zemlje, na pol ali pa povsem lebdijo v zraku, med zemljo in nebom. Tiste postave, ki se ne gibljejo, marveč meditirajo, so zazrte vase ali pa premišljujejo o neznani skrivnosti. A tudi one se vse bolj dvigajo v lebdenje nad zemljo. In postajajo postave z angelskimi atributi. V zadnjem obdobju so angeli, čeprav v svoji angelskosti še zmerom dvoumni, nedvomni.

Na risbi z dne 12. 2. 1998 meditira moški v do tal segajoči »togi«, z malce nagnjeno glavo in s sklenjenimi rokami, tako da ima njegova kontemplacija morda molitveni pomen. Brez otožnosti, kaj šele togote. Tisto, kar ga povzdigne nad zemeljskost, sta dva »madeža« vzdolž obeh sklenjenih rok, segajoča nekoliko čez ramena, navzdol do komolca na desni roki, na levi še malce nižje. Zato delujeta kot krili, pravzaprav kot krilci, s katerima bi možak sicer kaj težko poletel, a mu vseeno dajeta angelski pridih. A le pridih, saj mu tudi okvir, v katerega je postavljen, skorajda da stoji za rešetko oz. pred ograjo, ne dopušča vzleteti in poleteti.

---

Precej zavrt je še tudi angelski možak na risbi z dne 18. 2. 1998. Ograje ali rešetke ni več. Možak je brez obleke. Ima slabotne noge in roke, krilce pa kar veliko, torej kar močna krila, če ima tudi drugo krilo, ki ga sicer ne vidimo. Težave pri razlagi dela črno ozadje pa tudi precejšen črn madež ob vznožju oz. pod velikim četverkotnim črnim ozadjem. Gre za senco, lužo ali kaj drugega? Možakova senca ni, saj za njim ni nikakršne luči, pa tudi oblika madeža ne kaže na to. A zakaj se možak sploh ukvarja s tem madežem, zakaj je sklonjen nad njim in zazrt vanj? Vsaj deloma? Ali pa tudi to ne in seže njegov delni pogled le do sklenjenih rokič?

Povsem drugače je z angelsko postavo na risbi z dne 27. 8. 1999. Klečeča, kljub temu pa nekako lebdeča postava, postava z velikimi krili je lahko zgolj in samo angel. In nedvomno živo moli. Vprašanje je le, zlasti če pomislimo še na osnutek bronastega kipa (300 × 90 × 50) angela z dne 18. 8. 1999, ali je angel živ. Ne gre morebiti za angela z nagrobnega spomenika? Saj kleči nad svečo, morda nad svečo na grobu?

**26**

Risba je rothkovsko razporejena, razdeljena na tri dele. Rothkov odmev je tu precej šibak, močnejši je na primer na vrsti barvnih risb brez figur, pa tudi na figuralni barvni risbi z dne 18. 9. 1999, vendar dovolj močan, da dodatno prispeva k sublimnosti pričujoče podobe.

Če vprašanje živosti ali neživosti angela na pravkar prikazani podobi še obstaja, pa na risbi z dne 13. 10. 1999 ne obstaja več. To bitje s krili, domala večjimi od njega, vsaj z vidika njegovega, že znanega, predrojstveno skrčenega položaja, je nedvomno živo, saj se, kot vrsta drugih njemu sorodnih bitij, ogleduje v ogledalu. Ne vemo, kaj vidi, vase zamišljeno bitje je to, toda pogleda ne odvrne, torej ga tisto, kar je zagledal, tako ali drugače privlači.

Bernikovi angeli niso klasični angeli. Niso tradicionalni angelčki z nabožnih slik, pa tudi moderni angeli, kakršne sta slikala Marc Chagall ali Paul Klee, ne. Kleejevi angeli so – razen nekaj izjem, ko so neizmerno nežni – v svoji lepoti prej strašni, na Rilkejevi sledi, kot prijazno zaščitniški. Vsekakor so zelo mnogovrstni. Bernikov angel pa je en sam. Napravi pot skozi lastno transformacijo in transsubstanciacijo, a ostaja isti. Isti v tem pomenu, da gre vseskozi za isto bitje. Za bitje, ki tudi v svoji angelski formi in substanci ohranja svoje izvorno zemeljsko poreklo. Svoje starosti ne spreminja. Ostaja možakar, prej star kot mlad, s potezami, ki so znamenja zemeljskosti, ne angelskosti.

---

Dvig od zemeljske človeškosti k angelskosti, prikazan s krilci oz. krili, človeškost celo poudari. Angelske postave so lebdče, nekako brez težnosti, obenem pa ranljive. S poduhovljenimi, a smrtnimi telesi. Kam tedaj z duhovnega in umetnostnozgodovinskega vidika postaviti Bernikove »angele«, tako samo-svoje in posebne?

Sicer pa je vprašanje umestitve Bernikovih podob nasploh hermenevtična enigma, ki je ni lahko razplesti. Sprva se zdi, da nekaj navezav ni težko izpostaviti: Stupica, Pregelj, Huzjan od domačih, od tujih Michelangelo pa Caravaggio, Kazimir Malevič, Paul Klee (npr. *Ubogi angel* z značilnimi krili iz leta 1939 pa tudi *Vznik kače* iz istega leta), Willem de Kooning, Barnett Newman, Mark Rothko, Antonio Tapies, Francis Bacon in Anselm Kiefer.

Bacona Bernik celo izrecno navaja. Toda razlika med shizofrenostjo oseb ali sadistično mesenostjo teles prvega in sublimno zemeljskostjo drugega je nespreledljiva in odločilna, tako da je Bernikov odmik od Bacona večji od povezave z njim: to najlažje ugotovimo, če primerjamo Baconovo študijo po Velásquezu *Portret papeža Inocenca X* in Bernikove podobe »zagonetnega starca z visoko kapuco«. Ali če se obrnemo nazaj. Tudi Caravaggiev vpliv je hermenevtično izredno zapleten; kajti pri tako močnem umetniku, kot je Bernik, naravni zakoni časovne ireverzibilnosti nimajo moči. Bernikove podobe učinkujejo tudi vzvratno, se pravi, imajo vpliv na Caravaggia, natančneje, na zdajšnje videnje njegovih slik. Na gledanje teh slik v luči Bernikovega odnosa do slikarskega prostora ter svetlobe in teme.

To je, na primer, razvidno iz zapisa *Prostor in luč, dotik in telo – Notice o recepciji Caravaggia v postmodernizmu* Tomaža Brejca.<sup>10</sup> Ko Brejc obravnava recepcijo Caravaggia v osemdesetih letih 20. stoletja in se pri tem sklicuje na interpretete, kot so Hibbard, Longghi, Friedlaender, Spear in Stella, predvsem pa na film Dereka Jarmana, ne omenja Bernika, toda na njegova izvajanja nedvomno učinkuje tudi sočasna Bernikova umetniška govorica.

Vzemimo navedbe o delovnem prostoru slikarstva, v katerem se pod vplivom caravaggizma figura formira kot samostojna fizična entiteta, da s svojimi oblikami, konturami in svetlobno modulacijo omogoči izoblikovanje eksisten-

---

<sup>10</sup> Tomaž Brejc: *Iz modernizma v postmodernizem I*, Obalne galerije – Artes, Piran 2000, str. 231–246.

cialnega prostora dotika. Ne velja več, da prostor obstaja, še preden vanj vstopi figura, tudi ne gre več za perspektivno iluzijo, kajti pogled, četudi dotik napove nevidno nadaljevanje pogleda, ne seže dlje, do koder se lahko iztegne roka. S tem novi »delovni prostor« slikarstva nadomešča projektivnega. S haptičnimi izkušnjami »prostora vživetja«, v katerem »telo in ne perspektivna globina določa znotrajslikovna razmerja in pogoje reprezentacije«, postane mogoča izpostavitve fizičnih dotikov. Strategija dotika uveljavlja fizični dotik nad distanciranim pogledom, z elementi »nove haptične morfologije«, ki označuje »višjo stopnjo manipulacije chiaroscuro«; in v tkivu podobe, v njeni »načelni slikoviti ploskovitosti uveljavlja fizično, haptično artikuliranje izraznih učinkov«. Kakor da s pogledom res otipavamo konfiguracijo telesa.

28 Opraviti imamo z zamejitvijo globinskega in daljinskega pogleda, s »cenzuro, ki ne dopušča, da bi prestopili enkapsulirani prostor slike«. Ta suspenz pripovedi se stopnjuje v »ekstatični zapis, v katerem je mogoče dotik predstaviti v optičnih terminih«; haptični elementi opisa nadvladajo optično pripoved, zaustavitev optičnega gibanja pa razgali haptično izkušnjo kot »antiironično, nedistancirano, subliminalno, vendar v jedru eksistencialno izkušnjo«, v katero lahko vstopimo samo skozi ekstatično vživetje. Ob tem je figura nosilec haptičnih vrednosti, prostor pa optičnih. Ker pa je v haptično doživljanje figur vpletena tudi luč oziroma tema, se ločnica ne kaže le kot fizični rob, ki ga optično kontroliramo, ampak tudi kot izziv za podaljšano razumevanje figur in prostora, ki ga oblikujejo.

Sicer pa je slika transparenten medij, odvisen od tega, kako je sprožena, izdelana, usmerjena in izrabljena svetloba. Ko Caravaggio uporablja chiaroscuro, »dramatično strategijo« svetlega in temnega, se lahko posveti samim figuram in zanemarja »kompozicijski decorum«. Saj gre predvsem za »retorični obrazec«, ki izhaja iz širokega pojmovanja kontraposta, ki zavzame celotno območje antitetičnih polarizacij, skozi katere se fizična dejanja kažejo kot duhovna spoznanja. Tako kot nam že preprosto semantično razlikovanje pojasni razmerje med fizikalno, posvetno svetlobo in metafizično, ezoterično lučjo; svetloba je brezbarvna, čista in sterilna, kolektivna in tehnična, luč pa je posebna. »Luč v ontološkem in teološkem smislu razsvetli bit in v temi se izgubi nebit; v luči se ugleda prisotno in resnično, in skoznjo se ločuje odsotno in tuje.« To pa so po Brejcu kategorije, ki spreminjajo površno naturalistično zamisel chiaroscuro kot posebne odrske, nočne in kletne razsvetljave v duhovna spoznanja, razsvetljenja. Chiaroscuro zato ni nikakršna »slikovita domi-

slica, temveč prej ponovitev božje geste, ločitev svetlobe in teme«, vzpostavitev vseh dualitet, ki jih prvotna, stvariteljska gesta sproža za vse večne čase.

Izhodišče pravkar odvite retrospektive je zagotovo prej Bernikova umetniška govorica kot pa govorica podobarjev tako imenovane »nove podobe«. Z vidika Bernikovih slik je Caravaggieva slika *Znamenja Sv. Frančiška*, prva njegova religiozna podoba, nastala pred štiristo leti, najbolj »podobna« Bernikovim podobam iz cikla *Anagoge*, zlasti če imamo pred seboj njeno črno-belo fotografijo: glavo diagonalno ležečega, od svetniških doživetij povsem izčrpanega svetnika, drži v naročju angelsko bitje, od spredaj osvetljeno s svetlobo, ki obseva tudi polovico svetnikovega obraza, druga polovica pa ostaja neosvetljena. Vse to podobo, ki je sicer podoba blažene predanosti Bogu, spreminja, kakor ugotavlja Andreas Beyer, v pieta.<sup>11</sup>

Pri Bernikovem ciklu *Anagoge* smo priča nasprotnemu življenjskemu toku. Tudi tiste podobe, ki spominjajo na pieta, žarijo z libidionalno energijo. Prežete niso le s poetičnostjo, ampak tudi z erotičnostjo. Obenem je Bernikova upodobitev stvari in stanj kot fenomenov veliko bolj radikalna; eidetska redukcija je popolna. Prostora kot prostora ni več. Na slikah iz osemdesetih let je za figurami, bolje, ob njih, saj tudi ozadja kot ozadja ni več, le površina slikovnega polja, kakršnega poznamo iz abstraktnega ekspresionizma. Na risbah se po črno belih nefigurativnih *Sencah na duši* s konca sedemdesetih in začetka osemdesetih let kot »ozadje« figur sem in tja uveljavlja informel (ta nastopa tudi samostojno, npr. na monokromatsko rdečih risbah), večinoma pa gre za temen del figure na svetlem/belem »ozadju« oz. beli del na temnem/črnem »ozadju«. Redukcija prostorskega ozadja pa je najbolj očitna na podobah oken, poslopij in pokrajin.

Te podobe so – čeprav velikokrat zelo dramatične, včasih že romantično viharne – tihožitne. Človeka na njih – za razliko od Bernikovih grafik iz leta 1952 in 1954, ko skozi okno gleda, sem k nam, ženski obraz – ni. Skozi okna ne vidimo; vse, kar vidimo, je na oknu, tik za steklom ali v odsevu na njem. Ta okna so, kolikor se ne odpirajo v svet, svojevrstna ogledala; v njih ne gledamo toliko obrisov tistega, kar se kaže, kolikor si ogledujemo umetnikov pogled. In

---

<sup>11</sup> Vse od osemdesetih let zanimanje za Caravaggia ne poneha. Nadaljujejo se razstave, kakršna je bila sredi osemdesetih let *The Age of Caravaggio* (Metropolitan Museum). Pravkar je bila v Londonu (Burlington House – Royal Academy of Art) odprta razstava z naslovom *The Genius of Rom.*

razbiramo njegovo videnje. To, kar se kaže, je neločljivo od tega, kako se kaže. Od, husserlovsko rečeno, stvari kot fenomenov. Objektivne danosti ni brez subjektivne naravnosti; ki pa seveda ni vnaprejšnja, marveč se pokaže kot taka šele z zrcaljenjem. Še več: podoba kot ogledalo stvari se zaradi zrcaljenja umetnikove naravnosti spreminja v zaslon. Vendar ne v platno kot odsevni pripomoček povsem psihičnih doživljajev oz. subjektivnih projekcij, temveč v ekran umetnikove biti v svetu. In s tem izročnosti rečem sveta. Izročnosti, ne prepuščenosti.

Bernikov reizem okenskih podob ni izraz pristanka na postvarelost reči, marveč znamenje zavračanja antropocentričnega pollaščenja. Te podobe sporočajo, da pred našo igro z rečmi sveta te reči so. Preprosto so, na nas pa je, da jim pustimo ali ne pustimo biti: *biti* in biti to, *kar* so. Na tihožitnih oknih, lavirankah s čopičem, se Bernik ne igra, kot se z geometrijskimi liki, marveč se izroča igri reči samih, predvsem pa igri svetlobe in teme. Medtem ko geometrijske like razdira, jih razteguje, iz ploskovitega trikotnika ali pravokotnika dela prostorska razsežja (seveda še zmerom na ploskvi, tako da nahajamo optično iluzijo prostora, ne pa tudi skulpturalne iluzije ali trompe l'oeila), z liki na oknih nihče ne počne ničesar. Kajti na njih, pred njimi, za njimi ali ob njih ni človeške postave ali človeškega obraza, pogleda. Pogled, pogled brez pogleda, videnje je drugod. Delimo si ga, nevidnega, z umetnikom, kaže pa se nam le z izgledom risbe, ki jo imamo pred seboj.

30

Jasen je obris, zaris okna, razločni so obrisi rastlin, rož, morda oblakov. Okna imajo trdo in trdno, bolj ali manj ustaljeno geometrijsko obliko, »liki« oblakov, rastlin in rož pa so mehki, naravni, »nepravilni«. Takšni, kakršni se nam dajejo, nudijo sami od sebe. V svoji samodanosti, samognanosti, ko gre za oblake, nam niso na razpolago, ne obvladujemo jih, ne držimo jih v svojih rokah, marveč jih le sprejemamo. Kolikor jih ne moremo zagrabit, v njihovi biti tudi zapopasti ne, kolikor nam celo uhajajo, smo mi vključeni v njihovo igro, ne pa oni v našo.

Teh risb, slik in podob – razliko med njimi si bomo ogledali tudi z umetnostno-zgodovinskega vidika – je veliko, saj gre tako rekoč za umetnikov likovni dnevnik. Tako rekoč vsak dan je nastala kaka »skica«, kak dan pa tudi več.

Tak dan je bil 3. 3. 1993; pred seboj imamo štiri risbe s tem datumom. Na vseh štirih je okno. In na vseh teh umetninah umetnik presega, zvrstno in slogovno,

običajna »umetniška dela«. Bernik ohranja svojo zavezanost modernizmu, namreč s tem, da ne pristaja na realistično, iluzionistično umetnost, na realistično iluzijo iluzornega realizma. Izhaja iz ploskovnosti slikarskega polja, iz njegove dvodimenzionalnosti, iz tega, kar je določilo – enkratno, obenem pa določujoče, omejujoče – za naravo tega medija. V tem smislu ostaja čisti umetnik, vztraja pri čistosti svoje umetnostne zvrsti, pa naj slika ali kipari. Bernikova umetnost je »očiščena«, čista umetnost. A ne samo z estetskega, marveč tudi etičnega, celo ontološkega vidika.

Vse to Bernik dosega, če uporabim kar njegove besede, z »metaforično interferenco svetobe, barve in oblike«, s takšno interferenco, da »v čutnonazornem ugodju zaboli«. Radosti biti, ljubezni za nič, ki je hkrati »ljubezen za vse«, ni brez bolečine. Nahajamo se sredi razločkov, ki so skrajno pretanjeni. Zadržimo se najprej na ravni likovnosti. Pravkar uvedene slike so predvsem slike. Slike v pomenu definicij Clementa Greenberga. Niso, v strogem pomenu besede, le črtne risbe, saj so narejene s čopičem in z nanosi rahlo barvnih, zelenkasto rumenih, ne zgolj črno-belih površin. Na prvi pogled se zdi, da bi te slike lahko imeli tudi za podobe, za slike, ki nekaj upodablja, posnemajo oz. predstavljajo. Navsezadnje gre prav za okna, ne za kako sliko tradicionalno modernega abstraktnega slikarstva. A kaj upodablja, predstavljajo pričujoče Bernikove slike?

Te slike ne predstavljajo ničesar. To, kar prikazujejo, ni predstavljeno. Ni postavljeno pred nas kot predmet. Drugače rečeno, preden predstavljajo karkoli drugega, te slike predstavljajo same sebe. Svojo lastno slikovno vsebino. Na eni od slik vidimo dva madeža, ki ju prepoznamo kot oblačka; na dvodelnem oknu, sestavljenem iz štirih kril, od katerih sta odprti le notranji, madeža-oblačka na zgornjem levem delu levega zunanjšega krila nekoliko manjka, drugi, nekoliko večji madež-oblaček se razteza čez vso širino desnega krila, malce sega – izza stičnih letov obeh polovic okna – že v levo krilo, tako da imamo vtis, kako sledi prvemu oblačku in kako se torej oba oblačka počasi premikata. Kako bosta s svojim »mimohodom« polagoma izginila iz našega obzorja. Izročeni smo, ne da bi se jima izročili, njuni pričujočnosti. Nismo pa jima prepuščeni; lahko se jima prepustimo ali ne.

Zdi se, da na drugih treh slikah istega datuma nimamo opravka z istim oknom pa tudi z istim delom dneva ne. Najprej sta to dvodelni okni z dvema stranicama, toda razdeljenima na več manjših delov: eden s šestimi, drugi z osmimi

---

– po tri oz. po štiri na vsaki polovici okna – štirikotno uokvirjenimi manjšimi stekli in trikotnim steklom na vrhu okna. Na svetlejši sliki s sedmimi manjšimi »okenci« je na oknu, »za« stekli levega krila, silhueta rastline/drevesa, morda kaktusa, katerega »senca« se zrcali na desnem navznoter odprtem krilu, z enojnim steklom, dvodelnega okna.

Toda drevo, ki smo ga prepoznali, ni predstavljeno; ne gre za upodobitev drevesa, saj so tu le tri, štiri poteze s čopičem, ki smo jih na podlagi svojega videnja zagledali kot »poteze« drevesa oz. nekoliko večje rastline. Na nekoliko temnejši sliki z devetimi manjšimi »okenci« »drevo« v obliki rahlo modificiranega križa ni več za stekli, onkraj katerih meče svojo senco, marveč tostran stekel; daje vtis precejšnje velikosti, tako da okna, če bi to sliko zagledali zunaj konteksta ostalih slik istega datuma, morda sploh ne bi imeli za običajno okno, marveč za stekleno steno velike stavbe. Na četrti, še temnejši sliki »istega« okna drevesa ni več videti, s prečno potezo čopiča je zabrisana tudi meja med najbolj spodnjima »okencema« in »okencema« nad njima; bržkone je padel že mrak, saj se le lahko svetlika skozi (domnevna) okenska stekla. Ta slika se že zelo približa informelu, saj učinkuje predvsem s svojo čisto likovno postavitvijo, s slikovno vsebino kot tako.

## 32

Pri vseh štirih oknih je v ospredju izraznost vtisa. To so impresije, upodobljene na ekspresiven način. Doživeto izraženi vtisi ob prepletanju oken kot kombinacije likov ter svetlobe in teme, črne in manj črne, bele in še bolj bele barve. Belina bele barve dodatno izstopa ob spremljavi nekoliko rumenkastih ploskev ali obrob; spet povsem drugače učinkuje samostojen rumenkast pokončni pravokotnik, z omehčanimi koti in stranicami, sredi črno-sive slike (30. 11. 1997), namreč kot navzočnost čiste, a skrivnostne – samoizvorne – svetlobe.

Kako pa je z naslikanimi okni, s slikami-okni glede na njihovo realno resničnost? Gre za sliko-posnetek, se pravi, za odslikavo dejanskih oken? So to v spominu ugliedana, po spominu naslikana okna? Ali povsem domišljajska okna? Odgovor na ta vprašanja ni pomemben. Temu, kaj ta trditev pomeni in zakaj je kot taka sploh možna, se bomo približali, če sledimo navedbam Jureta Mikuža v študiji *Sence na duši in Anagoge ... problem figure v moderni umetnosti*,<sup>12</sup> v kateri očrta shemo razvojnih stopenj figuralnega slikarstva.

<sup>12</sup> Jure Mikuž: *Sence na duši in Anagoge ... problem figure v moderni umetnosti*; v: Janez Bernik: *Razstava 1985*; Moderna galerija, Ljubljana 1985, str. 11–31.



Prva, izhodiščna stopnja je »podoba figure«, preprost posnetek, kopija vide-nega; kriterij te podobe sta verizem in mimetičnost, združena v »realističnem načinu odslikave«, ki sliko spreminja v pripovedno podobo. Figura ima, ker denotira predmet v celoti, tako na ravni označevalca kot označenca, naravo znaka. Upodobljeno grozdje je na najboljših slikah te vrste tako »resnično«, da ga kljujejo ptiči. Glede na Bernikove motivne sklope bi moralo naslikano telo ali truplo v tem primeru pomeniti »dokumentarno poročilo« in »ohranitev spomina na določeno osebo«; naslikano okno bi moralo biti istovetno s foto-grafijo okna kake sobe iz povsem določene stavbe; itn.

Druga stopnja je stopnja, ko se v vlogi alegorije in personifikacije pojavi »meta-podoba figure«. Odslikane figure nastopajo v vlogi nečesa ali nekoga dru-gega. Križano ali razpeto telo pomeni, vsaj znotraj krščanske kulture, Kristusa; križ kot krščanski simbol ne pomeni niti dveh prekrizanih desk kot pri mizarju niti sonca kot v hinduizmu, tudi dejanskega križa, na katerega je bil pribit Jezus ne, marveč pomeni križ iz križevega pota in vse, kar je pomensko vezano nanj. A kot je v vsakdanjem življenju »podoba figure« dandanes skoraj v celoti povzela fotografija, tako so simbole domala povsem nadomestili ideografski znaki: nekdanji simbolni »andrejev križ« na prometnem znaku preberemo kot napoved cestnega križišča.

Na tretji stopnji nahajamo »metafiguralno podobo«, ki na prikrit način skozi realistično, na videz pripovedno podobo sporoča »subjektivno resnico, osebno videnje objektivnega sveta«. Križev pot z motivi Jezusovega trpljenja postane – glede ali pa ne glede na njegovo religiozno vsebino – simbolno sporočilo občečloveškega trpljenja: Glej, človek! Gre za dealegorizacijo, ki pa ne pelje nazaj k podobi figure kot pripovedni podobi, marveč k subjektivni sporočilnosti, k umetniškemu sporočilu umetnikove lastne intimne, osebne vedenja in skozenj njegove refleksije družbe, zgodovine, civilizacije in usode človeka/človeštva. Podoba ostaja, kolikor se nanaša na podatke, ki so zunaj subjek-tivnega, objektivna, vezana morda na tradicionalno oz. konvencionalno ikono-grafsko motiviko (kot to lahko vidimo na slikah od Michelangela in Caravaggia do Rembrandta in Goye), toda »važnejša je njihova simbolna funkcija, s katero navidezno prikrivajo in tako obenem s suspenznim zastojem in zastrtjem re-prezentirajo« umetnikovo subjektivno, osebno sporočilo. Pri teh slikah, slikah z metafiguralno podobo, gre vselej za več plasti: podoba je kot naslikana zgod-ba, grajena je po načelih likovnega jezika (skladnje, barvnih odnosov, kom-pozicije, porazdelitve svetlobe in sence ipd.), obenem pa vsebuje še dodatne, ustrezneje rečeno, globlje – nekonvencionalne – pomenske plasti.

---

Na četrti, po Mikužu zadnji stopnji je moderna, tj. »figuralna podoba«. Figuralna podoba ni figurativna; ne izhaja iz analogije tistega, kar predstavlja, in tistega, kar je predstavljeno, kar omogoča prepoznanje drugega v prvem. Slika s figuralnimi podobami oz. slika kot figuralna podoba pa tudi abstraktna slika ni; saj s svojo podobo o nečem pripoveduje. Figurativno, katerega nasprotstvo sta nefigurativno in abstraktno, izraža izpeljavo slikovnega objekta iz njegovega realnega modela in je kot tako le »poseben primer figuralnega«. Razmerje med teorijo figuralnega in teorijo figurativnega, vzpostavil ga je Lyotard, je enako razmerju med splošno in posebno relativnostno teorijo.

Figura figuralne podobe svobodno razpolaga z možnimi oblikami v razponu »od mimetičnih do abstraktnih«, ne da bi jo pri tem omejevala kakršnakoli referenčnost. Modernemu umetniku, toda z izkustvom informela za seboj, ne gre ne za tradicionalno pripovedno zgodbo, ne za kak realen objekt, ne za abstraktno idejo, ki bi jo ilustriral, zato lahko oblikuje natanko take figure, kakršne se mu zdijo v njegovem videnju nujne za »optimalni sporočilni izraz«. Kolikor je figuralna podoba z objektivnim svetom povezana samo prek njegove subjektivne interpretacije, se giblje v imaginarnem prostoru ustvarjalčevega imaginarija, ki je po Mikužu podoben toposu manifestacij nezavednega, kot so sanje, fantazije, eksaltirana in psihotična stanja. Njenega mesta zaradi ukinitve iluzionizma in vzpostavitve poploščeniosti ne določajo več iluzionizmu lastne predpostavke, kot so perspektiva, kompozicija, plani in gravitacija, marveč jo slikar svobodno, »kot po principih breztežnosti«, razporeja po slikovni ploskvi v funkciji lastne vizije, ki je podobna mehanizmom kondenzacije, deformacije, substitucije, premestitve, subvertiranja in anamorfoze. »Figura je transparenten znak umetnikovega subjektivnega videnja.« Z odpravo odslikavanja objekta postane naslikana slika sama objekt, v prostor katerega ustvarjalec investira svoje subjektivno, ob čemer tudi to ni pomembno, ali so slikane oblike aluzivne ali nealuzivne.

Če Bernikova figuralna podoba spominja na tradicionalne oblike določenih reči, kot so kamen in kruh, popotna palica in kača, križano telo ali truplo, s tem ni rečeno, da nastopa v konvencionalni ikonografski funkciji. Polje njenih asociacij, s tem pa tudi pomenov in razlag je popolnoma svobodno in odprto, kot je »neomejen umetnikov pretok idej, vizij in misli«. Moderni slikar se zato ne trudi več, da bi, sledeč predmodernemu mimetičnemu imperativu, prek slike usmeril našo pozornost na objekt, ki je na njej naslikan, temveč želi narediti sliko tako, da sama po sebi, kot umetnostni objekt, pritegne gledalčev pogled.

To je ključna Mikuževa postavka. Na njenem ozadju bere Bernikove slike iz cikla *Anagoge*, to branje pa lahko prek cikla *Katharsis* podaljšamo vse do cikla *Bližina samote*, tako da njihove izraznosti oz. sporočilnosti ne vidi več predvsem na ravni označenca, tj. pomena, marveč na ravni označevalca, tj. slike kot slike. Ko gre za grozljive podobe, kakršno prinaša slika *Slovenska Guernica*, naj bi bil izraz te slike grozljiv ne glede na stopnjo bralnosti upodobljenega motiva. Slika sama, in to najprej na formalni ravni, je grozen, grozo zbujujoč predmet. Kajti danes, ko je realna groza po svoji grozovitosti preseгла najstrašnejše podobe same sebe, groza v slikarstvu ne more biti več motiv. Bernik dosega »vtis strahotnosti z distribucijo svetlega in temnega, z nasilnim, grobim načinom poteze, s skicoznostjo in karikiranjem figur, včasih tudi z nenavadnim soočanjem najbolj bizarnih barv«. Najstrašnejši vtis, nadaljuje Mikuž, pa naredijo tiste slike, v katerih je groza zajeta v elementu, ki ne sodi niti na raven označevalca niti na raven označenca, celo k vizualnemu znaku samemu ne; gre za »pogled, to počelo in princip likovnosti, slikarjevo poglavitno orodje, ki opredeljuje in omogoča funkcijo gledalca« in tako sproži umetnostni komunikacijski proces.

Če Bernikove figure, ki se zaradi aluzij na krščansko ikonografijo dajejo v gledanje kot igralci v srednjeveški pasijonski igri, že imajo izoblikovano glavo, imajo v njej tudi oči; toda te so včasih zaprte, včasih očitno odprte, a brez šarenice in zenice. A strašnejše od slepote ali degeneracije je po Mikužu to, da »nikjer noben pogled ne seže iz okvira podobe«, da pogled nikdar ne prodre v prostor gledalca: čeprav te figure vselej nekaj počnejo, bodisi da se gredo nasilje, usmiljenje ali prijaznost, hkrati »gledajo, oziroma bolje rečeno boljčijo druga v drugo in dosledno ignirirajo vse, kar je zunaj njih samih«. Gledalec je izrinjen v odrinjen, pasiven in nemočen položaj. A prav zaradi tega nas zmerom znova silijo, da jih pogledamo in jih zaradi problemske in pomenske enigmatičnosti še naprej ogledujemo. Ključni rezultat in novost, povzame Mikuž, so prav te figure, ki spominjajo na tradicionalne, ekspresivno slikane človeške postave, kot jih poznamo od poznogotskega naturalizma prek naivizma in brutalizma do ekspresionizma, toda Bernik je izoblikoval njihovo samosvojo podobo, tako da lahko govorimo o »Bernikovih figurah«, podobno kot o Picassovih, Dubuffetovih, De Kooningovih, Baconovih, Giacomettijevih, Lubar-dovih, Pregljevih in Stupičevih.

Mikužev prikaz Bernikovega slikarstva vsebuje njegove temeljne in bistvene značilnosti. Postavlja pa nas pred neko dilemo, pred vprašanje, ali spada pred-

---

stavljeni razvoj k imanentni logiki razvoja slikarstva ali ne. Ali formalni razvoj od pripovedne podobe figure prek metapodobe figure in metafiguralne podobe do figuralne podobe korespondira z razvojem od lepe in očarljive do strašne in grozljive vsebine? Naj vprašanje zastavim neposredno: Ali to, da z moderno figuralno podobo naslikana slika postane sama objekt, zaradi česar figure, ki v realnosti ne obstajajo, reprezentirajo samo sebe, sovпада s tem, da Bernik slika preplet teles in telesnih delov tako, da se nam zdi, kakor da je »delan po escherjevski, sami v sebe obrnjeni perspektivi«, in da zato nikjer noben pogled ne seže iz okvira podobe? Skratka, se moderno slikarstvo po svoji lastni logiki, po logiki, po kateri slika kot slika postane grozen predmet, izteka v grozo? Se umetnost končuje kot, rečeno po Cankarju, strašnejše od strahu? V grozovit avtizem sveta kot vase zaprte komore? V strašno ciklostilno reciklažo v krogu korelacije med subjektivnim in objektivnim?

36

Mikuževo temeljno sporočilo se glasi: »Bernikovi zapiski (ker ne moremo reči 'zariski') niso dokumentarna kronika, ki bi zanamcem pričala o objektivni podobi našega sveta, ampak so prenicljivo pričevanje o tem, kako ta svet doživlja in likovno izraža senzibilen umetniški subjekt, ki v njem živi.«<sup>13</sup> Kategoriji »subjekt« in »objekt«, proizvoda kartezijske paradigme, tu zagotovo nista mišljena v striktnem pomenu modernega, novoveškega antropocentrizma, tj. subjektivitete in subjektivizma. Torej se je ob tem dobro spomniti na Heideggrov sestop pod pogoje možnosti subjekta, pod subjektiviteto človeka kot subjekta, ki se, kakor jo je demaskiral Kant, vselej vzpostavlja že tudi kot objektiviteta objektov. Doba modernega človeka, doba subjektivitete je doba podobe sveta, podobe kot objektivacije subjekta, zaradi česar o »objektivni podobi« sveta sploh ne moremo več govoriti; ta sintagma je pomenska *contradictio in adjecto*, kajti objekt kot pred-»met« je po definiciji tisto po subjektu pred-stavljeno: tisto, kar si človek kot subjekt postavlja, »meče« predse. Svet kot volja in predstava, to je moderni svet, tudi svet moderne umetnosti.

Bernikovo slikarstvo zadnjih dvajsetih let ni slikarstvo *tega, modernega* sveta, marveč slikarstvo bolečine ob njem, zaradi njega, a vselej na ozadju *sveta kot sveta*, h kateremu ne spadata le strah pred smrtjo in groza ničā, ampak tudi »smehljaj sveta«, radost biti. Zato ga ni mogoče speljati na izraz njegovega subjektivnega doživljanja. Njegovo slikarstvo se ne steka v samogovor, marveč vsebuje odgovor na nagovor sveta. Kakršen že ta je. Očarljiv ali grozljiv, zno-

<sup>13</sup> Prav tam, str. 22.

sen ali neznosen, prijeten ali neprijeten. Povedano z Bernikovimi besedami iz leta 1994, iz časa nastajanja cikla *Katharsis*:

»Če pogledava le v iztekajoče se stoletje, se kaže kot prepojeno s trpljenjem in ogroženostjo. Pomisliva na Cankarja, Kogoja, Groharja, Kosovela, Ivana Preglja, Kocbeka, Marija Preglja, Stupico, Strnišo, tudi dramatika in poezija Daneta Zajca nam odgovarja na takó zastavljena vprašanja.

Mar ni tudi iz trpljenja naslikan 'mrtvaški ples' v Hrastovljah? Seveda pa lahko mislimo in živimo tudi tako kot Aristip iz Kirene, utemeljitelj hedonizma.

Moja zrcalna pisava je obtežena s strahom, dvomom, distanco, da ne rečem tudi s krivdo. Poenostavljeno rečeno, gre za kolektivno krivdo in nerazumljivo se zdi, da se ta zgodovinski ekran slovenske preteklosti v celoti končno ne osvetli.

So pa tudi 'drobne stvari', ki me neizmerno razveseljujejo, denimo, zares izbrane besede na pravem mestu v pravem trenutku ali poseben in natančen zvok arhitekture in, če stvari nalašč pomešam, arhitektura glasbe in zagotovo ne nazadnje metaforična interferenca svetlobe, barve in oblike, da v čutnonazornem ugodju zaboli. Tudi smehljaj sveta kar tako.«<sup>14</sup>

V takem položaju se umetnik v razmerju do umetniške prakse postavlja »v položaj razdvojenosti« ne samo v razmerju do biti in niča, življenja in smrti, ampak tudi v razmerju do umetnosti, natančneje, do razmerja med slikarstvom kot takim in pripovednostjo. Na eni strani mora govoriti o tragični in travmatični usodi naroda, na drugi strani želi »ubežati pripovedni zaznamovanosti«, s katero je obremenjeno tradicionalno, neočiščeno slikarstvo. Od tod naklonjenost redukciji v delovnih postopkih; marsičemu se je treba odreči, kot da bi igral šah, »pametno je žrtvovati«, da pridobiš.

V tem kontekstu ima tudi naslov cikla *Katharsis* vsaj dvojen pomen. Gre za očiščenje in čistost tako na ravni umetnosti življenja kot življenja umetnosti. Središče pomena na slikah iz tega cikla je po Berniku v »človekovi zrcalni projekciji v vodi«; katarza, upodobljena z očiščevanjem v vodi, ki je »materia prima«, izvor življenja, simbol rodovitnosti in obnavljanja, čistosti in modrosti.

---

<sup>14</sup> Pogovor z Janezom Bernikom, NR 13 (1994) 145–146, str. 108.

Od tod povezava vode in zakramenta krsta. Pot vode je »vodoravna kot črta neskončnosti«; skupaj »z dobro mislijo in popotno palico«, ki pri očiščevanju spremlja katarzično postavbo s slik, je to »iskanje utopije in metaforičnega privida, je prisposodba katarze in ne nazadnje vere občestva za pot do sprave«. Ta »programski« koncept ni mogel ostati brez (s)likovnega odziva. Ne dopušča, recimo, neobveznega sprehajanja po konceptualni umetnosti.

Eno od slik (28.12. 1993) iz cikla *Katharsis* sem znotraj vprašanja, naslovljenega na Bernika v intervjuju leta 1994, komentiral takole: Pravzaprav si uporabil le dve barvi, zeleno in rdečo. Presenetljivo je, kako je ob tem vzniknila vodnost tekoče vode. Vendar to ne želi biti lepa slika. Zelena barva je bolj ali manj motna, kontrast z rdečo je silovit in zato do določene mere odbijajoč. Ne pomeni to bega od lepote ali vsaj od določenega pojmovanja lepote? Včasih je bila lepota sinonim za umetnost; umetnost je bila istovetena z lepo umetnostjo, po Heglu tudi s čutnim svet(lj)enjem ideje? Ali se danes sploh še da reči, kaj je lepo, in prikazati to lepoto, ali pa je slikar ob vseh teh prekrasnih reklamah ali embalažah za pasjo hrano prisiljen, da slika onstran lepega in grdega?

**38** Bernik je glede zelene in rdeče barve odgovoril, da sta to »barvi obnavljanja, vegetacije in miru na eni ter ljubezni, ognja in krvi na drugi strani«. To sta »komplementarna bregova, sta kot bela in črna, zaživita v skupnem ženitvenem ekranu poetičnega obreda«. Čeprav je tak opis rdeče in zelene barve pretirano splošen, morda tudi patetičen, v ikonografiji kompozicije nedvomno dobi, je dodal Bernik, simbolika teh barv svojo »estetsko lego in smisel«. Vprašanje lepote in lepe umetnosti pa je povezal z »odgovori nove poetike in lepote«, ob kateri »se bodo sesule simulacije in z ničimer utemeljene neobvezne igre in spakovanja«. <sup>15</sup> Ob teh Bernikovih poudarkih ostaja obrazložitev, po kateri nekatere njegove slike dosegajo »vtis strahotnosti z distribucijo svetlega in temnega, z nasilnim, grobim načinom poteze, s skicoznostjo in karikiranjem figur, včasih tudi z nenavadnim soočanjem najbolj bizarnih barv«, presplošna in zato formalistična. Kajti Bernik z istimi postopki dosega tudi vtis očiščevanja in očiščenja, vtis pomirjenosti s svojimi prikaznimi, vtis prijateljstva s samoto in celo vtis, ki nam ga podarja »smehljaj sveta«.

S čisto formalnim in/ali tehničnim pogledom, četudi tehno-poetično zaznamovanim, ni mogoče osvetliti vseh dimenzij Bernikovih (zeleno-rdečih) slik

<sup>15</sup> Prav tam, str. 112.

in (črno-belih) risb. To, da komplementarne barve, tudi črna in bela, ti predbarvni barvi, zaživita, namreč kot komplementarna bregova, v »skupnem ženi-tvenem ekranu poetičnega obreda«, nas napotuje onkraj formalnih okvirov, v drug in drugačen kontekst. Kontekst poetičnosti in obrednosti, po katerem se na ekranu slike ali risbe šele pokaže in kaže to, kar se in *kakor* se; ta *kakor* je pomemben, saj šele *kaj* in *kako* skupaj dasta tisto, čemur fenomenologi pravi-mo fenomen. Fenomen, ki je sinonim za *stvar samo*; stvar sama ni niti stvar na sebi niti samo stvar za nas, marveč je to stvar, uzrta v svoji biti. Le ob tem izhodišču sploh lahko odgovorimo, kdaj kaka stvar postane estetski predmet in kdaj umetnina.

Stvar iz vsakdanjega, na uporabnost naravnanega življenja postane estetski predmet, ko jo razstavimo v prostoru umetnosti, katerega konkretizacija je umetnostna galerija. S tem ta utilitaristični predmet (vseeno kateri, ni nujno, da so to Duchampovi artikli) postane estetski predmet, kajti zdaj ga lahko uzremo, kolikor zremo nanj z estetsko naravnanimi, brezinteresnimi ali neutilitarističnimi očmi, v njegovi biti: v njegovi čisti navzočnosti in/ali pričujočnosti. Estetski predmet se rodi skozi naš pogled, drugače rečeno, naš pogled je tisti, ki običajni uporabni predmet pretvori, ne da bi ga glede njegove dejanskosti v čemer koli spremenil, v umetnostni, neobičajni, tj. estetski predmet. V estetski predmet, nikoli pa v umetnino. Umetnina ima drugačen pomen, druge razsežnosti.

Najmanj, kar prinaša umetnina kot umetnina, je – poleg estetičnosti kot pred-pogoja – poetičnost. Več od tega »najmanj« je obrednost, o kateri je spregovoril Bernik in je pričujoča tako na njegovih slikah kot risbah. Obrednost, skupaj z misterijem, v skrajnih naponih z mističnim, nahajamo tam, kjer za vidnim slutimo nevidno. Kjer, če izhajamo iz slike, slika ni le *imago*, ampak tudi *ikona*.

Razmerje med vidnim in nevidnim je, če za pričo navedemo le Mauricea Merleau-Pontyja,<sup>16</sup> tisto, ki nam omogoča biti *tu*, v ne-skritosti, tj. v resnici kot jasnini biti. V jasnini, ki se kot ne-*skritost* nikoli ne loči od skritosti in skrivnosti. Znotraj zakona resnice (jasnine), odločilnega zakona biti, zato ni razveze. Obstaja zaveza, ireduktibilna zavezanost, katere drugo ime je obrednost, v območju umetnosti torej poetična obrednost. Obrednost, ki je že kot taka ne-

---

<sup>16</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Vidno in nevidno*, Nova revija – Phainomena, Ljubljana 2000.

ločljiva od čistosti in očiščevanja. In po Jean-Luc Marionu<sup>17</sup> od ikone kot nprotja idola, podobe kot naše projekcije na zaslon sveta, projekcije, ki se nam vrača kot refleks nas samih, npr. naše želje po vsemogočnosti in podobno.

Bernik je šel s ciklusom *Katharsis* zavestno skozi obred očiščevanja; tako samega sebe kot svojega slikarstva, kolikor je bilo še vezano na območje idolov in se, stopajoče skozi somrak malikov, še ni očistilo do ikonskosti ikon. To očiščevanje se seveda ni dogajalo niti v aristotelovskih niti v heglovskih, marveč se dogaja v naših časih. V dobi po kartezijanski paradigmi, po dobi podobe sveta, skratka, po moderni, antropocentrični dobi subjektivitete in subjektivizma.

Po Aristotelovi filozofiji tragedije, katere temelj je teorija katarze, sta značilnosti katarze v tem, da se z njo očistimo in na ta način znebimo *groze* in *sočutja*, ki sta nas zajela in preplavila ob nesrečni usodi tragičnega junaka. Po duhovni vzgoji, ki smo je bili deležni s krščanstvom, nas katarza še zmerom osvobaja groze, ne odpravlja pa sočutja. Sočutja, ki se po zlorabi metafizičnih projektov vzpostavlja kot ključna dimenzija človečnosti, onkraj svetobolja in samousmiljenja, pa vendarle tako v odnosu do drugega kot do samega sebe. In prav to sočutje, tudi do samega sebe, preveva Bernikovo slikarstvo, ki je nastalo po njegovi osebni in umetniški katarzi, katere drugo ime je slikarska redukcija in katere residuum je zato vseh odvečnih primesi očiščena slika ali risba. Neposredno se to sočutje izpričuje v bolj prijateljskem razmerju s samim seboj, v prijateljevanju z lastno samoto, posledično pa z vsem, kar je.

Drugo osnovno izhodišče Aristotelove filozofije tragedije, njegove filozofije umetnosti sploh, je zahteva, izhajajoča iz razumetja umetnosti kot lepe umetnosti, da mora umetnost tudi grde, grozljive in celo pošastne stvari prikazovati na lep način. Bernikovo izhodišče je drugačno: grdih reči ni mogoče prikazati na lep, marveč le na »grd« način. Grd v pomenu, kakršnega nam je predstavil Mikuž. Zato Bernik lepote ne zavrača nasploh, je ne odklanja, pač pa tedaj, kadar to terja tema, seže po »grdem« oz. se dvigne onkraj »lepega« in »grdega«, se pravi, onstran lepega in grdega v tradicionalnem pomenu besede.

<sup>17</sup> Glej Marionovo knjigo *L'idol et la distance*, Grasset, Paris 1977.



### 3. Podoba in pogled

Za zdajšnjo stopnjo Bernikovega slikarstva je zelo, če ne najbolj značilna risba z dne 12. 5. 1998; pred nami je črno-bela slika, naslikana s čopičem na prozorno folijo, s čimer po tehniki spominja na cikel *Senca na duši*. Vendar na tej sliki ni nobene sence več. Beremo jo lahko na najrazličnejše načine. Docela naivno ali pa povsem reflektirano. Sledimo že prikazanim umetnostnozgodovinskim stopnjam slikarstva:

1. Po predstavah prve stopnje naj bi bila Bernikova slika, ki jo imamo pred seboj, »podoba figure«, odslikava dejanskega stanja stvari, trenutni posnetek dogodka, ki se je pravkar zgodil. Starejši možak, utrujen od celodnevne dela, bržkone ukvarjanja z drobnico, o čemer priča odložena pastirska palica, je svojo utrujeno glavo položil na že počivajočo kozo; morda je zaspal od utrujenosti, zagotovo pa ima oči zaprte, medtem ko koza glavo še zmerom drži pokonci in prijazno gleda v temo.

2. Kot »metafiguralna podoba« je ta slika alegorija mirnega, pastoralnega življenja na kmetih, sožitja med kmečkim človekom in njegovimi domačimi živalmi, upodobitev zasluženega mirnega počitka po opravljenem delu.

3. Gre za »metafiguralno podobo«, slika ne prikazuje objektivnega stanja na kmetih, ni posnetek ali odraz pastoralnega življenja, temveč je izraz slikarjevega osebnega, subjektivnega umetnikovega doživljanja sveta in življenja; umetnik želi pokazati, kako pomirjen, četudi utrujen, je po napornem ustvarjanju (o čemer priča odložena slika v desni zgornji polovici slike) in kako njegova umetniška dejavnost ni v nasprotju s preprostim, naravnim življenjem, v katero spadata domača žival, kakršna je koza, in pastirska palica.

4. To je »figuralna podoba«, saj je očitno, da ta slika ni nikakršen odsev stvarnosti, marveč je stvarnost tista, ki se z nje kaže kot odsev, kot odsev slike same. Možak na sliki ne predstavlja nikogar, ne realnega pastirja ne ideje pastirja in pastirstva pa tudi samega umetnika in njegovega položaja ne, marveč je projekcija njegove intime, njegove fantazme, konkretno, erotične želje po bližini, po dotiku in stiku z živim, toplim, obenem pa ne spolno zahtevnim, použivajočim telesom. O tem priča golo, že nekoliko izčrpano možakovo telo, telo možaka, ki je skoraj na koncu svoje poti. Tisti predmet

na spodnji levi polovici slike ni popotna, še manj pastirska palica, pač pa je, vključno s svojo ukrivljenostjo, falusni simbol. Koza je pač koza, toda ta »koza« ni koza, marveč je kozliček, o možakovem zapletenem razmerju z njim pa pričajo njegove oči, ki so morebiti res zaprte, morda pa so polodprte ali celo povsem odprte, a ujete v lastni pogled.

5. Sam menim, da Bernikova slika v svoji postfiguralnosti, kot postfiguralna podoba onkraj subjektivnosti poljubnosti prikazuje to, kar kaže, in nič drugega. Reprezentira zgolj in samo to, kar prezentira. A ne le sama zase, ampak tudi v kontekstu drugih Bernikovih slik, tako »sočasnih« kot preteklih. Navsezadnje v kontekstu celotnega svetovnega slikarstva. Slika sama, prezentna v mali risbeni dimenziji, s črno barvo razmejujoča črnino od beline, z datumom in slikarjevo signaturo na dnu, prezentira onstran/tostran razlike med objektivnim stanjem in subjektivnim doživljanjem način biti človeka, pobljže, možkega. Vidimo, da je sam s kozico, toda med njima – onkraj/tokraj zavestnega odnosa – obstaja neka tiha in mila, tako rekoč zaupljiva povezanost. Navezanost, ki se izraža v roki, s katero možak objema kozico, in nožici, ko jo je kozica položila na možakovo ramo. Možak, ki je glavo položil na telo živali, deloma, z obrazom pa jo je naslonil na svojo roko, ni več v položaju krčevite skrčke, marveč v sproščeni – ne v skrčeni ne v togo iztegnjeni – legi. Njegova samota ni samota popolne osamljenosti; človeško je bržkone osamljen, toda živ je in čuti tisto prapovezanost, ki obstaja med vsemi živimi bitji, zlasti pa med človekom in njegovimi domačimi, bolje, udomačenimi in zato poldomačimi živalmi. Kajti v domačnosti med človekom in živaljo vselej ostaja nekaj tujega, neizgovorljivega in zato skrivnostnega. Tako kot med ljudmi, še posebej med moškim in žensko kot telesnima bitjema, bitjema nagonov in poželenj.

42

S tehnopoetičnega vidika to ni več slika modernističnega slikarstva. Takšna, čisto modernistična slika v resnici, kakor je bil prisiljen priznati tudi največji zagovornik modernističnega slikarstva, Clement Greenberg, sploh ne obstaja. Do nje ne more priti, kakor Greenberg zapiše v svojem zapisu *Modernistično slikarstvo*,<sup>18</sup> zaradi dveh razlogov.

Najprej zaradi tega ne, povzame Greenberg refleksijsko, ker že »prvi madež na površini uniči njeno dejansko ploskovitost«, torej dvodimenzionalnost kot

<sup>18</sup> Clement Greenberg: *Modernistic painting*, Partizan Review 1990, str. 42–49.

ekskluzivno značilnost slikarskega medija, tako da celo v Mondrianovih konfiguracijah lahko še vedno slutimo nekakšno iluzijo, nekakšno tretjo dimenzijo, torej tridimenzionalnost, ki je značilna za kiparstvo, ne pa za slikarstvo. Tu gre torej za nemožnost čisto modernistične slike z vidika slike same, z vidika umetnine.

Potem pa se Greenbergu zapiše še to, tokrat z vidika umetnika, da samokritika modernistične umetnosti, se pravi, samoomejevanje na lastne imanentne medijske možnosti, v primeru slikarstva omejevanje na vidno izkustvo oz. striktno optičen izraz, ni bila nikoli drugačna kot »spontana in sublimna«, vprašanje prakse torej, njej imanentna, nikoli pa predmet teorije oz. programa. Da se je razkrila samokritična tendenca modernističnega slikarstva, je bilo potrebnih več desetletij individualnih dosežkov. Noben umetnik, povzame Greenberg, se te tendence ni zavedal in se je docela še ne zaveda, prav tako »noben umetnik ne bi mogel uspešno delati z zavestjo o tem«. Drugače rečeno, umetnik, ki zavestno modernistično slika, ni več umetnik.

To pa seveda pomeni, da je Greenberg, ki je modernistično slikarstvo izrecno izpostavil, s svojo kretnjo to slikarstvo že tudi razstavil in s tem kot tako uničil. Od njegove estetike, teorije modernističnega slikarstva naprej, so vsi »umetniki« že vnaprej, s polno zavestjo poznali pravila modernističnega slikanja, nobeden ni mogel več slikati, ne da bi se zavedal, kaj počne. Ne da bi vedel za tendenco, ki ji je podrejen. Skratka, kdor je hotel biti zares umetnik še naprej, se je moral odreči modernističnemu slikarstvu, »prestreljenemu« s teorijo, torej tudi figuralni podobi, in v tem pomenu, z oziralnega vidika, preiti k postfiguralni podobi in v postmoderno slikarstvo. Postmoderno ne v ideološkem pomenu ali v pomenu »druge moderne«, stekajoče se v ultramodernizem, marveč v temeljnem, slikarsko rečeno, prav v postfiguralnem pomenu.

Posledica tega premika je bila, da je s teorijo modernističnega slikarstva izpostavljeno nasprotje med literarno temo in slikarskim izrazom postalo »zastarelo«. Medtem ko »modernistično slikarstvo zahteva«, da se literarna tema, preden postane predmet slikarske umetnosti, najprej »prevede v striktno optičen, dvodimenzionalen izraz«, s čimer naj bi izgubila svojo literarno naravo, v slikarstvu po modernizmu to prevajanje ni več potrebno. Saj ni tako, da bi imel umetnik pred seboj najprej literarno temo, njej pa bi s pomočjo slikarske prevedbe sledil optičen izraz, marveč se literanost, pripovednost oblikuje in izoblikuje hkrati z likovnostjo prezentiranega: upričujejoče(va)nega.

---

Modernistične omejitve zdaj zato odpadejo. Bernik svobodno prehaja, ne da bi prestopal striktno slikarska sredstva in se ločil od samoomejitve na ploskovno polje, od abstraktnega k figurativnemu. V obeh »slogih« slika, riše sočasno. Obenem se zaveda, da se iluziji tridimenzionalnosti ni mogoče povsem izmakniti. Zakaj je torej v mejah slikarstva ne bi v polni meri tudi uporabljal? Naj si bo pri telesih naj si bo pri stvareh, kot so zaprta ali deloma odprta okna. Nikoli pa ne zaide v namerni iluzionizem. Kdaj bi se to zgodilo? Tedaj, ko bi se s slike ali risbe v nas, iz oči v oči, zazrle naslikane oči. S slike v nas zročee oči so največja hoteno izzvana iluzija, večja od katerekoli iluzije prostorskiosti; skrajna meja tega iluzionizma pa so, ko se gibljemo mimo slike, nas spremljajoče oči, kakor na nekem zgodnejšem (9. 9. 1975) Bernikovem »portretu«.

44

Zdaj Bernik pogleda s slike ne spusti, ne dopusti, da bi zapadli v iluzijo, da nastiti s slike neposredno gleda. Ne prestopi meje med iluzijo in iluzionizmom. To ni posledica atavizma naslikanih figur, ki se razkazujejo, ne da bi »se nas upale pogledati«, marveč učinek tega, da je svet slik samostojen, po svojih lastnih zakonitostih urejen svet. Slikovni svet ima svojo samobitnost, zato je naravno, da nobena figura s slike ne gleda v naš svet ali v svet onkraj »obzorja« slike, kakršnega srečamo na Bernikovi risbi z dne 28. 11. 1999; predvsem zaradi tega ne, ker je svet en sam, tako da je že podvojitvena cepitev sveta na svet slik in naš svet zavajajoča.

Nenavadno »tihožitje s kozico« je nastalo nekoliko pred opisanimi štirimi okenskimi podobami z dne 3. 3. 1998. Dva dni za temi podobami je nastala za eno okno – proti desni strani risbe – razširjena podoba. Gre za nekakšno podvojitvev, katere izraz je tudi rastlina/drevo na drugem oknu; prva rastlina z osnovno obliko štiriperesne deteljice se zrcali na steklu odprte desne stranice prvega okna, druga rastlina z osnovno obliko triperesne deteljice pa ni ponovitev prve. Značilna je tridelna struktura tako po vertikali kot po horizontali risbe, struktura, ki se na naslednjih risbah vse bolj osamosvaja, hkrati z osamosvajanjem likov in črt, ki se čedalje bolj oddaljujejo od slikovne sličnosti z oknom in se čedalje bolj prepuščajo svoji lastni igri oz. svojim lastnim zakonitostim. Vse do risbe z vpisanim velikim – za risbo – naslovom v spodnji tretjini: *Samurajeva vest* (26. 11. 1999). Od kod ta naslov? Ali samuraji sploh imajo vest?

Srednji del tridelne risbe, nekoliko večji od spodnjega in zgornjega, je ravno tako razdeljen na tri dele, tokrat na pokončne pravokotnike z izmerami 4, 6 in

5 centimetrov, od katerih je črni srednji največji, levi sivi najmanjši, desni beli pa nekoliko večji od njega. Na samurajsko okolje spominja japonska urejenost oz. videz premičnih, svetlobo presevajočih sten japonskih sob. Kaj ob tem pomeni vpisani naslov? Gre za samurajevo urejeno, a pretežno črno vest, obremenjeno z ubijalsko krivdo? Vest je glas, ki mi narekuje: Bodi to, kar si! Bodi človek. V razmerju do drugega: Bodi človeški! Glas vesti, ki je glas biti,<sup>19</sup> je krivda, namreč glas črne, slabe vesti. Morda naslov potemtakem sploh ni vezan na zgornja dva dela risbe, marveč le na temni madež pod zapisom naslova?

Brez vpisanega naslova bi bila pričujoča risba ena izmed drugih, njej sličnih, uvrstili pa bi jo bržkone pod rubriko geometrijskega abstraktnega slikarstva. Ker pa je pomenski »naslov« v ekstremnem nasprotju s siceršnjo »brezpomenskostjo« risbe, prav to protislovje risbo spreminja v nekaj posebnega. Jo izpostavlja kot zelo, če ne povsem drugačno od drugih sočasnih in – če ne upoštevamo napisa – sorodnih risb. Za paradoksnim naslovom, paradoksnim ne po sebi samem, temveč z vidika celotne risbe, se skriva več reči: katarzična moralna zavest avtorja, njegovo zdajšnje odklanjanje modernistično prazne abstraktnosti in pa humor, ki bolj ali manj očitno tiči za večino podob iz zdajšnjega cikla o samoti.

Mesec dni (13. 3. 1998) po risbi možaka s kozico je nastal Bernikov »avtoportret«, najsibo v dobesednem ali pa prenesenem pomenu, ki zveni iz prepoznanja, tudi priznanja iz njegovega zapisa *Kako naj se spremenim v besede*,<sup>20</sup> po katerem »zmeraj na novo« dela »isto podobo, sebe«. Namreč na ozadju nekega samospraševanja, spraševanja, »kako pred obličjem resnic in smisla biti sestaviti zrcalni koláž lastne podobe«, drugače rečeno, »kako v kozmičnem načrtu skrivnosti objeti bolečino in jo stopiti z milostjo v avtoportretni svinec teksta«. Najsibo literarnega ali likovnega.

Iluzivno ozadje »avtoportreta« je temno, razdeljeno po navpičnici na komaj razvidne, po temini le nekoliko med seboj razlikujoče še štiri dele, pravzaprav na pet ali celo šest, kolikor za samostojen del štejejo tudi debelo črno potezo

<sup>19</sup> Vprašanje biti, vključno z vprašanjem, kaj pomeni biti človek, si Bernik zastavi že zgodaj, najdemo pa ga – prav kot takega – na prvih straneh *Črt* (MK, Ljubljana 1977), v pesmi z naslovom *biti*, napisani tudi na risbi (28. nov. 75), s to razliko, da na risbi lahko preberemo tudi sintagmo »biti človek pomeni biti«, v pesmi pa je beseda »pomeni« izpuščena; ta risba je zanimiva tudi zaradi svoje ironičnosti, saj je ob navedeni pesmi narisano dekle z lepo glavo, ki pa »kaže« jezik.

<sup>20</sup> Janez Bernik: *Kako naj se spremenim v besede*, Nova revija 20 (2001), 225–226.

na dnu in pa belino med njo in vsem, kar je nad njo. Nad njo je poglobljena »doprna« postava, z rahlo naznačenimi rokami, bolj rokičami, ki nosi, brez vmesnega vratu, nesorazmerno veliko možko glavo. Levi del rahlo sklonjene mižeče glave ali glave s povsem povešenimi očmi je teman, desni svetel; tudi nos je teman, kar glavo, ki je slikana sicer od spredaj, obrača v profil, kar dodatno poudarja veliko levo uho. Profilna drža temne polovice obraza dela vtis, kakor da zastira neviden svetel del celotnega obraza, tako da se srečujemo z nekakšno podvojitvijo obraza, s tem pa tudi človeka, njegove osebnosti. To je osebnost podvojene, morda razdvojene, ne pa tudi razcepljene osebe.

Izraz na obrazu je vase zazrt, kontemplativen, skoraj mil, nekoliko ga razjedajo le usta. To samotno, deloma še zmerom razdvojeno človeško bitje se ni sprijaznilo s svojo usodo, le sprijateljilo se je z njo. Izrazite, nemirne poteze pričajo, da je kljub prijateljstvu z lastno samoto še zmeraj vznemirjeno. Vseeno pa je portretiranec zelo drugačen, veliko mirnejši od tistega, kakršnega kažejo portreti spred let, na primer (glej *Risbe na papirju*) z dne 7. 7. 1990, 3. 10. 1991 in 23.10.1991, ki mu iz oči seva tesnoba, celo groza, morda zgroženost. A vselej tudi neko čudenje, domala začudenje. Še ostrejši so portreti, ki jih bržkone ne moremo imeti za avtoportrete niti v metaforičnem pomenu, z začetka osemdesetih let, kakršen je tisti z dne 14. 11. 1982. Vsekakor spremembe, ki jih opazimo na zdajšnjem »avtoportretu«, sovpadajo s spremembami na drugih Bernikovih risbah z razdobjnega preloma ob prehajanju v novo tisočletje.

46

Te risbe so prej odgovor kot pa vprašanje, kako »izoblikovati metaresničnost čudenja in ljubezni v obliko duše«. So čakanje na »krilati nasmeh«, hkrati pa že terjajo tisto, kar velevala Bernikova pesem (20. 10. 1999): *... nariši obraz iz vode rojstva / razpni korak do otroških oči /do čezsvetne starosti v razsežja neba ...* Je risba z dne 28. 11. 1999, strukturno – sintaktično, ne semantično – sorodna sliki (27. 4. 1999) Krstnikove smrti v trnovski cerkvi, vzniknila že iz tega novega temeljnega razpoloženja?

Slikarsko je risba ekstremno čista tako s sintaktičnega kot semantičnega vidika. Izžareva pretanjeno strogost bachovske kompozicije, simetrične in harmonične, z namernimi disharmonijami, kakršno uprizarja na Bernikovi risbi kontrapunktno poševno pričujoča palica, tudi sama navzoča v kontrastni kontrapoziciji črnine in beline. Na ploskovnem, brezprostorsko razprostrtem črno-belem slikovnem polju se okoli osnovne križne kompozicije, ki izhaja iz stoječe figure z odmaknjenima rokama, oblikujejo delna polja, delne bele in črne

ploskve s potezami napetosti med vodoravnimi in navpičnimi razpostavitvami in s križajočima se diagonalama palice in desne roke, stikajoče se s palico.

Motivno gledano imamo pred seboj postavbo krepkega, postavnega in lasatega moža. Bernikova bitja z risb se, če vzamemo za izhodišče ciklus *Anagoge*, z leti pomlajajo, ne starajo. Razvijajo se, tako kot tista iz Platonovega *Državnika*, v nasprotju z logiko narave. Možak, odvrnjen od nas, ni gol, temveč ima hlače, segajoče nekoliko pod kolena. Bos je in razoglav, z dolgo, do pasu segajočo (samurajevsko?) kito las. V desni, diagonalno od telesa odmaknjeni roki drži palico, ki se spodaj dotika prstov desne noge. Z levo roko, tudi diagonalno odmaknjeno od telesa, toda v komolcu skoraj pravokotno poravnano, sega – malce nad obzorjem – skoraj do levega roba neba. Nebo je temno, za razliko od zemlje, ki je svetla. Svetel je tudi zgornji del možakovega telesa, skupaj z rokama; kita, ki pada po sredi hrbta, je črna, črne so tudi hlače, črna je na levo vržena vodoravna senca možaka, črna pa je tudi palica, a le do obzorja, nad njim, na ozadju temnega neba pa postane svetla, bela. Ta njena osvetljenost je nenavadna; medtem ko senca možakarja pada na levo, torej je njegova postava osvetljena z desne, je palica osvetljena od spredaj, kakor da luč nanjo sveti z naše, prednje strani. Torej ni enotnega, skupnega izvora svetlobe.

Lahko bi rekli, da možakova drža nakazuje pričetek pohoda, da ga vidimo pred začetkom poti, pred korakom proti novemu tisočletju in v zagnanem gibu k novemu obzorju, vendar pa je tu nekaj »malenkosti«, ki temu ugovarjajo. Najprej to, da je roka, ki drži palico, zvrnjena; palice se ne oprijema na popotno pohodni način, marveč s palcem navzdol palico nagiba vnačaj, na obrambni ali napadalni način, saj bo roka njen spodnji in težji konec morda vsak hip dvignila in palico uporabila kot gorjačo. Vsekakor s to držo ni moč hoditi (naprej), poleg tega je leva noga, ki naj bi se dvignila v korak, obtičala, tako da je, le za pol stopala, pred desno nogo, komajda kaj dvignjena.

V zvrnjeni roki, nazaj obrnjeni dlani, tiči skrita ironija, zastrti bernikovski humor, prisoten tudi v manku, s katerim je zaznamovana možakarjeva palica, saj ji manjka značilna ukrivljenost na zgornjem koncu, po kateri ločimo izdelano popotno od naključno pobrane palice. Leva, spet značilno bernikovsky predimenzionirana možakarjeva roka ni prodrla v temo; malce nad obzorjem, ki ločuje svetlo zemljo in temno nebo, se neba dotika kot črne šolske table. Edino glava je nagnjena naprej, v temno črnino neba. A kaj naj vidi, uzre v tej temini? Lahko le čaka, kaj se bo prikazalo: prikazen, morda temnejša od teme

---

ali pa angel prikazovanja, poslanec iz »jasnine večnosti«. Enoznačnega, svetovnonazorskega, kaj šele ideološko prozornega odgovora v Bernikovem slikarstvu ne bomo našli. V tem se njegovo slikarstvo ujema z dramatikom angleškega dramatika Howarda Barkerja, avtorja »tragedij« *Grad, Evropejci in Uršula*.

Bernik kljub katarzični redukciji, pomenskemu in likovnemu očiščenju, kar zadeva bivajoče, na ravni biti ohranja nesklenjeno odprtost za skrivnost. Odprtost, ki se razkriva kot nova sproščenost do stvari, reči njegovega in našega sveta. To slikarstvo ni optimistično, vzdržuje pa čez ravnotežje med grozo zgolj nič in polno radostjo biti čudežno segajoče čudenje sveti igri sveta, ki se razpira kot začudenje nad svetim redom sveta, nedojemljivim, a slej ko prej pričujočim. Bernik je njegova pričujoča, čuječa priča, tako kot v pohodu zastavljeni, a na vsako znamenje, demonično ali angelsko, pripravljeni mož »čezsvetne starosti« in postave.

48

Zato kljub nezaceljivi rani sveta, zarezani z našo smrtnostjo, kljub vsem grozam sveta Bernikovo slikarstvo gledamo z užitkom, z užitkom, ki izvira iz užitka, prelitega v njegove slike in risbe. Naj ta veliki, a samotni možak, zastavljen pred črnim nebom, vidi kaj ali nič, zadošča že njegov nevidni pogled, ki pa ga mi vidimo prav kot takega, da se ga ne bomo nikoli nagledali. Vsakršna samobitnost in samosvojost potisne v samost in samoto, najpogosteje tudi v osamljenost, a dokler poznamo užitek, četudi le mimobežni užitek ob rahlem premiku sence na oknu, nismo samotneži in samotarji. Iz prijateljstva z lastno samoto vznikata prijateljstvo s samim seboj, po njem morda tudi prijateljstvo z drugimi, vsekakor pa prijateljstvo s svetom. Otožnost, zlita s tihožitji, ne pomeni svetobolja, marveč ganjenost nad lepoto sveta, od katere se poslavljamo od rojstva naprej.

#### 4. Bernikovo mesto v slovenskem in svetovnem slikarstvu

Skupina IRWIN je v letošnjem, 3. trienalu sodobne slovenske umetnosti v okviru razstave (14. 12. 2000 – 18. 2. 2001) z naslovom *Vulgata* na belo steno v enem od prostorov Moderne galerije v Ljubljani montirala konstelacijo slik raznih slovenskih slikarjev 20. stoletja, od Ivana Groharja in Riharda Jakopiča prek Gabrijela Stupice in Emerika Bernarda do Sergeja Kapusa in Bojana Gorenca, ter vanjo vključila tudi sliko Janeza Bernika iz cikla *Kamen – kruh* z

---



začetka sedemdesetih let. Instalacija – naziv je upravičen zaradi uokvirjenja vseh slik z masivnimi okvirji (s črno smolo in z reliefnimi kotniki), značilnimi za »umetniško skupino« IRWIN – nosi nemški naslov *Was ist Kunst Slovenija*, slovensko rečeno, *Kaj je slovenska umetnost*. Sam akt, katerega rezultat je ta konstelacija, narejena po »retro principu«, ni bilo umetniško dejanje v klasičnem pomenu.

Ne gre za umetnost v njenem specifičnem pomenu, marveč za »umetnost« manipuliranja z umetnostjo. Za umetnost, kakršno je po koncu (lepe) umetnosti, ki jo je razglasil v svoji *Estetiki* Hegel, formuliral Nietzsche in jo povezal s po njem izpostavljenim »velikim stilom«, sam ta stil pa neposredno vezal na tisto, čemur je rekel »velika politika«. To pa ni nič drugega kot politika stiliziranja, oblikovanja videzov, ki smo jim danes pod vplivom Baudrillarda navajeni reči simulakri. Tako na ravni forme kot na tematski ravni.

Zato ni naključje, da so pod obnebjem »velikega stila« kot »velike politike«, seveda v naših »domačijskih« mejah, komponente »umetniškega« manipuliranja z umetnostjo tudi znanosti pravkar minulega in sedanjega stoletja, kot so sociologija, antropologija in informacijska teorija. Kot tudi ni naključje to, da glavni manipulator U3 Gregor Podnar v irwinovski akciji poudari prav njeno politično razsežnost. Potem ko navede, da gre v tem projektu »za kontekstualizacijo v realno obstoječem polju nivelizacije«, za opozarjanje na pomankljivosti uradne »nacionalne« umetnostne zgodovine, povzame:

»S tem je delo *Was ist Kunst Slovenija* tudi zavestno kulturnopolitično dejanje, ki pa s sabo prinaša nevarnosti samonivelizacije, ko Irwin lastno vlogo proizvajalca in interpreteta umetnosti prevede v polje političnega. Ironija je, da Irwin izmed izbranih del po *retro principu* ponovno interpretira tudi modernistična dela/umetnike – *nesporne* ikone slovenske nacionalne kulture – kot 'analizo zgodovinske skušnje slovenske likovne umetnosti'. *Retro princip* se navezuje na *prosti tok znakov* (tudi nacionalnih znakov in simbolov), katerih vrednost je treba vedno znova presojsati in konstituirati, saj – upajmo – niso determinirani.«<sup>21</sup>

Niso determinirani, vendar to ne zadeva umetnosti in njene teorije, marveč znakovno znanost, tj. semiologijo. In ironija, o kateri govori Podnar, ni umet-

---

<sup>21</sup> Gregor Podnar: *Vulgata*, Moderna galerija, Ljubljana 2000, str. 33.

niška ironija, marveč ironija z vidika umetnosti manipuliranja z umetnostjo. Tej umetnosti, umetnosti manipuliranja z umetnostjo, se v postmoderni dobi, v dobi biti bivajočega<sup>22</sup> kot razpoložljivosti razpoložljivega ne moremo izogniti. Glavni Princip, katerega sestavina je tudi retro princip, te dobe se glasi: *Anything Goes! Kar hočeš!* To načelo, ki ga je prvi izpostavil Paul Fayerabend, filozof znanosti, je Artur C. Danto s področja filozofije znanosti prenesel v filozofijo umetnosti, od koder ga od začetka osemdesetih let projicira, preslikava na umetnost in umetnine.

50 Delaj, kar hočeš, vse je dovoljeno. Ni pa vse enakovredno. Izrek, ki ga je vpeljal Dostojevski, da je tedaj, če ni Boga (vrhovnega Kriterija), vse dovoljeno, Lacan upravičeno dopolni (ne popravi, saj je dopolnitev implicirana že v izreku samem), da tedaj ni dovoljeno nič. Brez Postavljavca postav ni ne zapovedi ne prepovedi. Če ni meja, jih ni moč prestopiti; ni prestopka, pa tudi nobenega postopka ne. Zgubimo se v brezmejnosti, brez cilja in smisla. Drugače rečeno: meje si moramo postavljati sproti, si z domisleki izmišljati »smisel« svojega početja, natančneje, ga razbrati v vzratnem ogledalu cilja, ki smo si ga zastavili ali nam ga je začrtal v umetnosti manipuliranja z umetnostjo izkušeni ekspert, recimo kustos. Cilj »posvečuje« sredstva, tudi medij, kakršna je likovna umetnost. Vrednost umetnin – pravzaprav že to, ali je to ali ono umetniško delo sploh vredno, da pride v izbor – določajo projekti. Določena je s projektom »umetniškega vodje«,<sup>23</sup> s programom določene »tematske razstave«, ne z njihovo umetniškostjo oz. poetičnostjo. To pa obenem pomeni, da prevrednotenje vrednot, izhajajoče iz umetnosti manipulacije z umetnostjo, umetnin kot umetnin ne zadeva. In da jih v njihovi umetniškosti, dokler jih ne popači ali uniči, tudi prizadeti ne more. Prizadet je lahko le umetnik; ne kot umetnik, marveč kot človek. Bernikova slika ostaja to, kar je, tako v bernikovski kot v irwinovski instalaciji, torej v vsakršni konstelaciji.

Dve desetletji po razglasitvi konca umetnosti je bil Danto prisiljen napisati članek *Umetnost po koncu umetnosti*;<sup>24</sup> in konec umetnosti, ki je očitno še

<sup>22</sup> Tu je poudarek prav na biti kot biti bivajočega, se pravi, na biti kot bivajočnosti bivajočega, ne na biti kot biti, na biti kot dogodju, ki tudi spada v postmoderno dobo, a kot njena drugobitna, umetnost kot umetnost omogočujoča, ne sobitna valenca.

<sup>23</sup> Sintagma je sposojena iz *Intervjuja z Gregorjem Podnarjem* (M'ars 12/2000/1–2), v katerem najdemo tudi naslednjo izjavo: »Tudi danes se bolj vidim v vlogi umetniškega vodje kot kustosa.« (Str. 54)

<sup>24</sup> Arthur C. Danto: *Art after the end of art*, v: *The Wake of Art*, OPA, Amstrdam 1998.

zmerom ni konec, skrčiti na konec *lepih* umetnosti. Obenem pa pristati na to, da vse ni umetnost. Čeprav je vse na razpolago, vse ni poljubno. Namesto da vsake toliko časa razglasimo konec ali smrt umetnosti, kmalu za tem pa smo ta razglas prisiljeni pod pritiskom nasprotnih dejstev umakniti, bi bilo torej boljše ugotoviti, da beseda »umetnost« nima enega samega, marveč več pomenov. A ta utilitaristični izhod, poznan iz analitične filozofije, bi bil navidezni, celo lažni izhod. Kajti tudi ta pot nas slej ko prej pripelje pred vprašanje, *kaj je umetnost* v odlikovanem, neprenosljivem in nenadomestljivem pomenu besede. Namreč vrhunska umetnost naše dobe, sodobna umetnost najvišjih stopenj.

O stopnjah, ne o eni sami, pišem namenoma. Umetnost je ena sama, ena sama jezikovna umetnost, umetnost slikarstva, toda smeri in zvrsti je več. Ravno tako stopenj. Pri tem niso mišljene stopnje v kakovosti, od začetniške do zrele, ob čemer lahko kdo vse življenje ostane pri prvi, marveč stopnje v sposobnosti združevanja, znotraj istega medija, teme in forme.

Mišljene so stopnje, ki se ujema s prikazanimi petimi stopnjami razvoja slikarstva. Tudi slikarji *lepih* slik, podob, kakršne poznamo iz obdobja lepe umetnosti, so umetniki. Umetniki so slikarji abstraktnega slikarstva, abstraktnega ekspresionizma ali informela, kakršna sta Gustav Gnamuš in Ivo Prančič. Danes je moda, da slikarstvo njune vrste povezujemo, že od Rothka naprej, z religioznostjo. To, kar je bilo pred desetletji dokaz čiste materialnosti informela, naj bi bilo zdaj dokaz čiste spiritualnosti. Toda med čisto snovnostjo in čisto duhovnostjo, kot vemo iz začetka Heglove *Znanosti logike*, po katerem sta čista bit in čisti nič isto, ni razlike. Kajti čista snovnost je duhovni proizvod, ne proizvod narave. Zato je upravičeno tako Gnamuševu izrecno navezovanje na duhovnost kot Prančičevo vztrajanje pri snovnosti. Enako upravičeno pa je tudi Bernardovo neposredno povezovanje snovnosti in duhovnosti. Saj se čutenje barve na ozadju duha vselej dogaja že tudi kot občutenje čustev.

Vendar vztrajanje pri čisti biti v filozofiji ali pri čisti snovnosti v slikarstvu, če naj ne konča v molku ali v belini Malevičevega kvadrata na belem polju, neogibno variira. Četudi gre za variacije na isto temo, se forma zato spreminja; oblike postajajo jasnejše ali pa bolj zabrisane, spreminjajo se barve, spreminja se nasičenost barvnih polj, itn. Bernik je to že zgodaj spoznal, zato ni ostal pri isti temi. Ravno tako je kmalu spoznal, da znak, kot je npr. križ (glej Bernikovo grafiko *Znak* iz leta 1981), lahko v najboljšem primeru deluje kot simbol, nikoli

---

pa kot ikona; od tod njegova risba križa v krogu, na obodu katerega in ob vznožju katerega čepi človek (27. 12. 1997), kajti ikone brez človeške figure ni. Brez človeške figure so možne slike, kot so »tihožitja«, niso pa možne podobe, ki so, če izhajamo iz njihovega resničnega pomena, dvojne: slike vidnega in ikone nevidnega. Ravno to, ikone nepredstavljivega in neupodobljivega, pa Bernikove podobe brez upodobljenca so. Saj, kot smo videli, celo pri »avtoportretih«, ne gre za realne, referentne upodobitve.

Zaradi vsega tega je Bernik tematsko in formno bogatejši od večine slovenskih likovnih umetnikov, tudi od Mušiča, Preglja in Stupice, še posebej pa seveda od takšnih slikarjev, kot so Jemec, Gnamuš in Bernard. Kljub različnim temam, njihovemu spreminjanju in povezovanju estetske z etično in religiozno dimenzijo, Bernik ostaja dosleden, zvest svojim estetskim načelom in tehnopoetičnim pravilom. Tudi pri svojih »delih po naročilu«, kot so »nabožne« slike, vključno s črno-belimi Križevim potom, ki jih je spomladi 1999 naredil za prenovljeno trnovsko cerkev.

## 52

S svojo umetniško doslednostjo, obenem pa razvejenostjo se Bernik približuje likovnim umetnikom svetovnega pomena, kot so bili, če ostanem v okviru 20. stoletja, Matisse, Klee, Picasso in Bacon. S svojim humorjem oz. zdajšnje igrivostjo pa se slovensko slikarstvo, skoraj celotno dvajseto stoletje polno turopnosti, včasih celo morbidnosti, znova vrača k radoživosti, značilni za slovenske impresioniste. Tako da smo se Slovenci spet vzpeli vsaj na raven ravnotežja med Groharjevim *Sejalcem* in Jakopičevim *Slepcom*. Odmev Bernikove pobude, ki sledi modrosti Mojstra Eckharta, po kateri se življenjska sproščenost in odprtost za skrivnost ne izključujeta, marveč predpostavljata, lahko zaznamo tudi pri mlajših generacijah. Morda smo nasploh pred spremembo duhovne atmosfere med slovenskimi slikarji, na kar kažejo, recimo, zadnje razstave Zdenka Huzjana (predvsem z razstavo *Vzglavniki neba in zemlje* v letu 2001, pa tudi z letošnjo razstavo *Okruški neba* v Bežigrajski galeriji) in Tomaža Gorjupa. Navsezadnje tudi iz naslova trienalne *Vulgate zveni* vsaj avtoironija, če že ne humor.

Vsekakor je znamenj, da tudi v likovni umetnosti iz obdobja brezplodnih konfrontacij prehajamo v obdobje sožitja različnih smeri, vse več. In to ne pod obnebjem relativističnega pluralizma, glavnega povzročevalca konfliktov, marveč v prostoru dovolj razvidnega kozmosa vrednot. Kozmosa, v katerem visoka umetnost, kakršna je Bernikova, ne izgublja svojega mesta. Si pa ne lasti ab-

solutne oz. ekskluzivne pozicije. To, kar je z vidika visoke umetnosti malo ali skoraj nič vredno, ima s socialnega stališča lahko velik, z zornega kota socialne psihologije ali psihoanalize pa neprecenljiv pomen.

Smo sredi prepletanja umetnosti in znanosti, njunih spleto in presekov, katerih proizvodov ne moremo več uvrščati na področje klasične (tradicionalne in moderne) umetnosti, kar pomeni, da imajo svojo avtonomno eksistenco, s tem pa tudi vrednost. Priča smo prestopanju meja znotraj umetnostnih področij, prehajanju med slikarstvom in kiparstvom, tudi novim poskusom stvarjenja totalne, vse umetnosti združujoče, obenem pa od vseh dosedanjih umetnin razlikujoče se umetnine, itn. Vse te naravnosti, vse te dejavnosti so ne le družbeno, ampak tudi umetniško legitimne. Tako kot so v znanosti legitimi interdisciplinarni projekti.

Vendar interdisciplina kot taka, interdisciplinarna Znanost ne obstaja. V interdisciplinarni projekt vesoljske postaje – njene zasnove, njene izdelave, njenega utirjenja, njenega delovanja, življenja na njej – se ne more vključiti kak vsevednež, marveč ga lahko izvajajo le znanstveniki visoke tehnologije, utemeljene na najvišjih dosežkih posameznih znanosti, kot so fizika, kemija, biologija, itn. Ob tem pa se lahko povsem mirno in v okviru nekih drugih, deloma celo analognih vrednot razvija tudi modelarstvo, amaterski in profesionalni navdušenci lahko iznajdljivo izdelujejo in spretno vodijo svoje aviončke. Isto, čeprav ne enako, je v umetnosti. Brez visoke umetnosti in brez čistosti likovnih medijev, kakršno je slikarstvo, ni možna nikakršna aksiološka komparacija, nikakršna vrednostna primerjava in nikakršna tehno-poetična kompilacija, tudi nikakršna umetnostna manipulacija z umetnostjo in umetninami.

## LITERATURA

- Bernik, J.: *Kako naj se spremenim v besede*, Nova revija 20 (2001) 225–226.
- Brejc, T.: *Iz modernizma v postmodernizem I*, Obalne galerije – Artes, Piran 2000.
- Danto, A. C.: *Art after the End of Art*, v: *The Wake of Art*, OPA, Amsterdam 1998.
- Engli, H.: *Das Schlangensymbol - Geschichte, Märchen, Mythos*, Walter-Verlag, Solothurn 1994.
- Hribar, T.: *Ecce homo*; v: *Janez Bernik: Razstava 1985*, Moderna galerija, Ljubljana 1985.
- Hribar, T.: *Sveta igra sveta (Umetnost v post-moderni dobi)*; Mladinska knjiga, Ljubljana 1990.
- Greenberg, C.: *Modernistic painting*, Partizan Review 1990.
- Komelj, M.: *Bernikovo romanje za človekom*; v: *Janez Bernik: Jedkanice in akvatinte 1952–1992*.
- Krašovec, M.: EWO, Ljubljana 1994.
- Merleau-Ponty, M.: *Vidno in nevidno*, Nova revija – Phainomena, Ljubljana 2000.
- Marion, J.-L.: *L'idol et la distance*, Grasset, Paris 1977.
- Podnar, G.: *Vulgata*, Moderna galerija, Ljubljana 2000.