

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Igor Zabel

Vmesni prostor: slika kot telo in palimpsest

Okrog leta 1980 je v slikarstvu Emerika Bernarda prišlo do bistvene preobrata; ta preobrat je nastopil kot radikalen rez, ki naj bi razrešil krizo, v katero je avtorja pripeljalo spoznanje, da vodijo njegovi eksperimenti s sintezo iluzionizma in modernistične »konkretnosti«, z dvojnim, »ploskim« in »globinskim« branjem polja (namreč v delih iz serije z Murgdami in v nekaterih drugih slikah iz časa 1975—1980), v »slepo ulico«. Serija slik, ki jih je Bernard razstavil v galeriji ŠKUC, odgovarja na to spoznanje z vrnitvijo k »temeljem« modernistične slike, pravzaprav k tistim temeljnim referencam, ki v njegovem dotedanjem delu v veliki meri sploh še niso bile prisotne, k postavkam ameriškega abstraktnega slikarstva. Če kolaži iz sedemdesetih let kažejo na dialog s Schwittersom, Picassom ali Rauschenbergom, je mogoče nove slike razlagati le iz navezav na npr. Pollocka in de Kooninga.

Lahko rečemo, da je s temi slikami prišlo v Bernardovem delu do novega zagona; na to opozarja že dejstvo, da je v sorazmerno kratkem času, v letih 1979—80, postalo sorazmerno mnogo del, pa tudi vedno bolj poudarjena vloga barvitosti (prim. *Rdeči preplet*, 1979, *Diagonalni preplet III* in *Paravan za Marijo Radin*, oboje 1980, idr.) in radikalno povečani format del (prim. mdr. *Prekotnice*, 1980, 140 × 320 cm, in *Jesensko pregrinjalo*, 1980, 136 × 340 cm). Seveda je jasno, da tako barvitost kot format nimata le funkcije indikatorja nove utemeljenosti in zagona v Bernardovi umetnosti; nasprotno, to je le njun stranski vidik. Barvitost in format sta namreč odločilno funkcijsko povezana z novim statusom in značajem slike, ki se pojavi s temi deli. Barvitost je tesno povezana s prevlado slikarskih postopkov nad kolažnimi — kar je cena, ki jo je moral Bernard plačati za vrnitev h ključnim postavkam ameriške abstrakcije; avtor se je (sicer le začasno) odpovedal težnjam po figuraliki in iluzionizmu in spet brezkompromisno uveljavil ploskost nosilca, pri tem pa ohranil bistvene novosti v značaju slikovnega polja, kot so ga uveljavila njegova »iluzionistična« dela, nastala pred tem, se pravi pojmovanje prostora slike kot kontinuuma, ne pa kot potencialnega prostora, v katerega se bo vpisal montirani

predmet kot figura na ozadje. Ta kontinuiteta pa se v Bernardovih delih iz let 1979—80 uveljavi kot »all-over« značaj slikovnega polja.

Nekaj podobnega bi lahko rekli za veliki format, čigar mera je zdaj človeško telo. Formati kolažev so taki, da je z njimi mogoče »rokovati« (»handle«); njihova mera je operativnost rok (prav slikarjevih »umazanih rok«), ki razmeščajo najdene predmete po slikovnem polju. Nasprotno je v ameriškem slikarstvu od abstraktnega ekspresionizma naprej velik format mnogo več kot Greenbergova kaprica ali zgolj mehanična posledica socialnega dejstva, da umetniki producirajo za muzej in ne več za privatne domove. Gre za to, da slikar v procesu slikanja investira vse svoje telo, pri čemer mu platno ponuja torišče oz. polje za akcijo. Seveda je zato gledalčevo stališče temu postopku vsaj do neke mere nujno korelativno. Pollockov $266,7 \times 525,8$ cm veliki *Autumn Rhythm* seveda ne more več biti objekt gledanja kot procesa, ki ustreza »rokovanju«, pač pa tvori okolje, »polje«, v katerega je gledalec zajet in v katerem torej realizira gledanje kot aktivnost, v katero je vpleten z vsem svojim telesom. Uveljavitev paradigem ameriške abstrakcije tako ni mogla biti samo zamenjava enega formalnega vzorca ali idioma z drugim, pač pa dejansko gre za redefinicijo statusa in vloge slike.

(Tu moramo opozoriti, da v Bernardovem delu do — pogojno vzeto — prekinitev z dotedanjo prakso in do razmišljanja o temeljih modernistične slike skozi termine, ki jih daje ameriška abstrakcija, ni prišlo slučajno. Ta prelom je bil namreč, zgodovinsko gledano, del preobrata, tako socialnega kot formalnega, ki ga je v sredini in drugi polovici sedemdesetih let prinesla v slovensko slikarstvo skupina mladih umetnikov — jedro kasnejše skupine *Equrna*. Bernard me je opozoril, da so ti v svojih takratnih razmišljanjih in debatah, v svojem radikalnem spraševanju po statusu in možnostih slike oz. umetnosti sploh, pogosto prihajali prav do ničte točke umetnosti, do vprašanj »zadnje slike«, ki da je že bila naslikana, do vprašanj neuteemeljenosti in nemožnosti umetniške dejavnosti. Prav skozi te in take probleme so aktualizirali tudi paradigme ameriške abstrakcije od abstraktnega ekspresionizma in sublimnega slikarstva do »post-painterly abstraction«, »colour-field painting« in minimalizma. O razsežnostih in značaju teh novosti ter o njihovem pomenu za slovensko likovno umetnost tu ne morem natančneje razpravljati; opozoriti želim le, da so se s tem uveljavile v slovenskem slikarstvu slikarske rešitve in — kar je morda še važnejše — način razmišljanja ter teoretske in kritiške paradigme, ki jih slovenski »klasični« modernizem petdesetih in šestdesetih let, navezan na »mehkejšo« evropsko abstrakcijo, tažizem in informel, preprosto ni upošteval oziroma zanj niso bile relevanten problem. »Odkritje« tradicije ameriške modernistične prakse in nova utemeljitev umetnosti skozi premislek njenih temeljnih postavk je gotovo imelo značaj močnega ustvar-

jalnega impulza; radikalni, včasih tudi boleči premisleki o ničti točki umetnosti, do katerih so vodila npr. razmišljanja o minimalistični in konceptualni umetnosti, so imeli hkrati očiščevalno funkcijo, ki dejavnosti končno nikakor ni blokirala, pač pa pravzaprav omogočila. V takem kontekstu je lahko tudi Bernard zastavil radikalno novo fazo svojega dela.)

Toda s prehodom k temeljem modernistične slike, kot so ti formulirani v ameriški abstrakciji, Bernard ni niti »prečrtal« svoje dotdanje prakse montaž in asemblažev niti ni brez zadržkov in dokončno sprejel modernističnih zahtev. Že v času, ko je na razstavi v galeriji ŠKUC leta 1980 zbral svoja dela, na katerih so te zahteve in postopki najbolj strogo uveljavljeni, je v spremnem tekstu (*Domneva o zasuku v zgodovino*) polemiziral z ortodoksnostjo modernistične teorije in prakse, s tistim pojmovanjem modernizma, ki le-tega razume kot strogi zakon, ki predpisuje ali prepoveduje, ki se bori za »čistost« ipd. Iz tega in drugih Bernardovih spisov je mogoče razbrati, da tega zakona nikakor nima za nekaj poljubnega in arbitrarnega in da priznava njegovo nujnost in relevantnost, kar najbolje dokazujejo ravno njegove slike in postopki pri obdelavi slikovne površine.

Mislim, da bi lahko Bernardov odnos do modernističnih izhodišč in postulatov precej točno opisali s pojmi, s katerimi je Gianni Vattimo opisal odnos postmodernizma do modernizma, Vattimo je tu uporabil Heideggerjev pojem *Verwindung*, ključni termin svoje »*pensiero debole*«: »ponovni začetek — sprava z usodo — okrevanje — izkrivljenje...« Bernard je še posebej blizu nekaterim stališčem, ki jih razvija Vattimo v navezavi na Heideggerja in Nietzscheja: »*Andenken* ravno je *Verwindung*: ponovni začetek, ki zavrača zahteve metafizičnih *archai* po absolutnosti, pri tem pa jim vendarle ne zoperstavlja kake druge absolutnosti, pač pa le nekakšno 'svečanost spominjanja' — izraz je Nietzschejev, vendarle popolnoma izraža Heideggerjevo *an-denkend* stališče. Gre za stališče, ki bi ga prav tako lahko imenovali *pietas*, ne v pomenu, ki ga ima izraz v latinščini, kjer se nanaša na družinske vrednote, temveč v modernem smislu usmiljenja kot pozornosti in privrženosti tistemu, kar ima sicer le omejeno vrednost, pa zasluži pozornost, ker je ta vrednost, čeprav omejena, edina, ki jo poznamo: *pietas* je ljubezen do živega in njegovih sledi — sledi, ki jih pušča, in sledi, ki jih nosi in sprejema iz preteklosti.« Če bi lahko s samim pojmom *Verwindung*, kakor je opisan zgoraj, dokaj jasno opredelili predvsem Bernardov odnos do modernističnih osnov njegovega dela, pa ima pojem *pietas* v interpretaciji njegovega slikarstva mnogo širši potencialni domet in bi ga lahko uporabili tudi pri opisu njegovega odnosa do sveta in zgodovine sploh. (Vattimovi citati so vzeti iz njegovega spisa *Postmoderno doba i kraj povijesti*, objavljenega v zborniku *Postmoderna*:

Nova epoha ili zabluda, Zagreb 1988; citata sta s str. 75 in 77. Prim. tudi njegove spise *Konec modernega stanja*, Literatura 6/Problemi 8, 1988, str. 147—167 in *Dialettica, differenza, pensiero debole*, v zborniku *Il pensiero debole*, ur. G. Vattimo in Pier Aldo Rovatti, Milano 1983, str. 12—28.)

V svoji kritični drži do modernistične fundamentalnosti oz. »fundamentalizma«, do zahteve, da se mora slikarska praksa ukvarjati le s »stvarmi samimi«, s »primarnimi strukturami«, s čistim in temeljnim, terja Bernard načelno odprtost, na katero je v omenjenem tekstu (*Domneva o zasuku v zgodovino*) opozoril že z mottom, z Musilovim citatom: »Verujem, da ni nič dokončano. Verujem, da ni nič v ravnotežju, temveč da bi se vse šele rado vzdignilo drugo ob drugem.« Dosežki ameriške abstrakcije niso mogli niti Bernardu niti velikemu delu generacije, kateri se je takrat pridružil, pomeniti vnaprej zagotovljenega trdnega izhodišča, pač pa je mogoče refleksijo in postopke, ki se »spuščajo« do osnovnih, temeljnih razsežnosti likovnega dela, razumeti kot drugo plat radikalnega dvoma o samih temeljih umetniškega početja (npr. o tem, ali je sploh še mogoče slikati). Ortodoksnost, ki naj zagotovi minimum gotovosti, je v takem kontekstu razumljiva, vendar v bistvu ni adekvatna načelno odprtemu in negotovemu umetnikovemu položaju. Kot je bila v Bernardovem pisanju o kolažih rdeča nit (se pravi problem, ki ga je neprestano zaposloval) zahteva po priznavanju specifične likovne vrednosti zavrženega predmeta, montiranega v slikovno polje, tako Bernard od *Domneve o zasuku v zgodovino* naprej neprestano terja odprtost, ki bi ustrezala neuravnoteženemu, pluralističnemu, gibljivemu (lahko bi z Deleuzovim in Guattarijevim rekli celo »rizomskemu«) svetu, okolju, v katerem je človekova fizična in eksistencialna prezenca neločljivo prepletena z duhovno in kulturno tradicijo, z naravo, s socialno realnostjo, s koncepti različnih statusov in nivojev, med katerimi ne vlada stroga hierarhična ureditev. V imenu te odprtosti spodbija zagotovljenost in ireduktibilnost, ki ga samoreflektirajočemu modernizmu zagotavlja konkretnost slike in nosilca, ter opozarja, da tudi modernistična »konkretna snov« v recepciji nujno stopa v mreže historičnih in asociativnih povezav.

S tem pa smo tudi že nakazali, kam lahko Bernard ob strogem upoštevanju modernističnih zahtev o značaju slikovne površine ume-
sti načelno odprtost slike. Ob skrbni ploski gradnji slike kot organiziranju detajlov na »all-over« polju (kar ustreza modernistični zahtevi po »konkretni snovi«, avtoreferencialnosti njenega medija) namreč zahteva še dodatno, percepcijsko in asociativno dimenzijo, ki »nad« gotovostjo pozitivnih in avtonomnih temeljev slike odpira negotovo polje cirkulacije in menjave, polje, v katerem podoba nastaja tako iz vlaganja »dane« subjektivne pozicije (vključno z npr. čisto fiziološkimi pogoji percepcije) kot iz celotnega horizonta tra-

dicije, sočasne produkcije ipd. Percepcija in recepcija slike sta torej kljub zavezujoči konkretnosti neposrednega soočenja vključeni v nestalno in negotovo cirkulacijsko mrežo stališč, asociacij, aluzij in tudi iluzij. Zato Bernard v svojih spisih ne implicira ideje o »subjektivni« interpretaciji »objektivnega« dejstva (kakor jo je v hermenevitični teoriji že kot kar standardno metodološko možnost vzpostavil npr. E. D. Hirsch; le-ta je — da bi razrešil protislovje med različnimi relevantnimi interpretacijami in enim samim pravim smislom dela, uvedel razlikovanje med »smislom« in »pomenom«, med »meaning« in »significance«; prim. E. D. Hirsch: *Validity in Interpretation*, New Haven and London 1975 (1. izd. 1967); o nekaterih pomislekih v zvezi s Hirschevo hermenevtiko pišem v razpravi *Interpretacija in zgodovina*, Primerjalna književnost 1985, št. 1, str. 19—33). Taka objektivistična interpretacija ne more zadoščati, pač pa je Bernard pri vzpostavljanju slike pozoren na »vmesni« prostor med konkretno danostjo slike in subjektivno arbitrarnostjo. Gre torej za dvojnost, vpisano v sam temelj slike; možnost za teoretsko utemeljitev te dvojnosti pa je Bernard našel tudi v Ingardnovi teoriji, v tezi o neidentičnosti realnega in estetskega objekta, »slikarije« in »slike«.

Vse to dokazuje, da se Bernard z »vrnitvijo« k pravilom modernizma ni odrekel preseganju modernistične ortodoksosti in eksperimentu; ravno obratno, upoštevanje pravil je postalo sredstvo in pot za realizacijo eksperimenta. Gre za stališče, ki je nekoliko podobno izjavi Louisa Cana: »Lahko si celo mislimo, kako bi bilo nujno potrebno spet vzpostaviti prepovedano, kajti tako bi ga bilo lažje preseči... toda to je moja skrivnost in tokrat ne bom o tem rekel ničesar več.« (*Besede o moderni umetnosti*, pogovor Camilla Saint-Jacquesa z Louisom Canom, v katalogu *Louis Cane: Pregledna razstava slikarskih del 76—84 & študijska predstavitev platna »Homo carnifex«*, Obalne galerije Piran in Koper, 1984; pogovor je preveden po katalogu ob Canovi razstavi v galeriji Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1983) Bernard sam najbrž ne bi tako lahkotno govoril o preseganju prepovedi in o užitku v slikanju kot Cane, toda ideja o vračanju k prepovedim, da bi jih bilo lažje preseči, pravzaprav zelo natančno opiše nekatere bistvene razsežnosti Bernardovega obrata v slikarstvu, o katerem tu govorim.

Pri tem je za Bernarda ključno vprašanje odnosa do umetnostne tradicije; ta odnos ima zanj ob vprašanju razmerja modernistične »stvari same« in asociativne mreže, skozi katero se v recepciji tvori podoba, paradigmatsko vrednost. Reflektiran odnos do tradicije je leta 1980 našel predvsem pri dveh avtorjih. Eden od njiju je William Tucker, v čigar razmišljanjih in tudi formalnih iskanjih je vedno prisotna refleksija tradicije (to »globinsko« logiko historične refleksije ob »površinski« logiki razmišljanja o sami formi je uveljavil

tudi Lujo Vodopivec, ki se je pri Tuckerju študijsko izpopolnjeval; v katalogu svoje razstave v galeriji Loža v Kopru leta 1980 je Vodopivec npr. eno pod drugo postavil fotografije Cézannovega *Mostu*, Tuckerjevega *Tunela* in svoje *Glasbe za Billa Tuckerja*). Morda pa je bil Bernardu še bližji prav Louis Cane s svojo skepsa do zaprtosti modernistične umetnosti in s širokim interesom za umetnostno tradicijo, ki ga vodi v svojski izraz ravno skozi programatičen eklektizem (obnavljanje slikarskih tehnik, »mimetično uživanje« v najrazličnejših umetnostnih idiomih, od Giotta in renesanse do Maneta, Cézanna, Matisa, Picassa in drugih). Situacija, o kateri govori Cane na začetku citiranega pogovora, se skoraj dobesedno pokriva s problemi, s katerimi se v svojih tekstih od *Domneve*... naprej sooča Bernard: »Mislim, da namigujete na moderno slikarstvo, na to, kar je v njem specifičnega v zvezi z uporabo barve, se pravi z načinom, kako se nanaša barva, ki pušča svoje sledi... kot ste to zelo dobro povedali... ki pušča svoj način odlaganja na beli površini. Sicer se je moderno slikarstvo skoraj izključno specializiralo v izdelovanju vzorcev 'načina'. V tem smislu se približuje 'slepi ulici', v kateri se je znašlo tradicionalno kitajsko slikarstvo. Druga zagata te 'specializacije' je, da sili slikarja k temu, da postane 'služabnik' enega načina, kako nanašati barvo, in od tod potem ustvarjalna beda slikarjev, ki so prisiljeni v proces proizvodnje slike.« Cane je tudi v svoji praksi, npr. v slikah, na katerih uporablja odkrite aluzije na renesančne dekorativne elemente, potrjeval, da slika ni razprostrta le po svoji konkretni površini, pač pa da vključuje tudi vizualno-miselne operacije z zelo nejasnimi mejami, ki se lahko odpirajo tudi do tradicije, pojmovane kot bistveno sodobnega vidika. »Zdi se,« je zapisal Bernard o Canu, »kakor bi hotel s svojimi slikami povedati, da tvori vivisekcija umetniškega dela (izvedena s strukturnimi načeli) samo tako dolgo nepremostljivo prepreko do tradicije, dokler upoštevamo SAMO zapovrsten in uvrščen položaj posameznih likovnih del in elementov. Podoba historičnega zaporedja pa se na transhistoričnem in sočasnem nivoju spremeni, saj lebdi tu iste celote in elementi v veliko bolj razrahljanem soodnosu. Torej lahko ta, ki je intuitivno dovolj občutljiv, z njimi kombinira in eksperimentira, ne da bi pri tem sestopil iz svoje radikalne pozicije.« (*Domneva*...)

Tako je bilo okrog leta 1980 v Bernardovih tekstih razvidno to, kar še ni bilo tako očitno na njegovih slikah. Na seriji del, ki jih je razstavil na svoji naslednji večji razstavi (leta 1983 v Bežigrajski galeriji v Ljubljani) in med katera sodijo tudi *Kapela II*, 1982, *Ikarus* — *metulj*, 1982, *Paravan za kopalko*, 1982, *Paravan za Vlamincka*, 1982, *Narcis teži iz simetrije*, 1983 idr., pa so ta razmišljanja dobila konkreten rezultat. Bernard ni opustil modernističnih postulatov »ploske slike« in »konkretne snovi«, vendar je prostor teh postulatov površina sama, medtem ko se podoba začenja od te površine loče-

vati (in tu se je Bernard lahko spet naslonil na Ingardnovo razločevanje slike kot estetskega in materialnega predmeta) in se vzpostavljati v prostoru »pred sliko«, v interakcijskem recepcijskem procesu. Seveda je pri tem avtor izkoristil tudi nove možnosti in odprtost, kar je v slovensko slikarstvo vneslo gibanje »novega slikarstva«, »nove podobe«, ki je bilo prav v tistem času na svojem vrhuncu; toda »osvobajanje« od modernističnih utesnjevanj, ki ga je proglašala npr. »transavantgarda«, je Bernardu ponujalo samo »ugodno podnebje«, v katerem je lahko neovirano razvil svoje postavke in jih nato sredi osemdesetih let pripeljal do sinteze (*Venerični palimpsest*, 1984, *Istrsko pregrinjalo*, 1984, *Istrski palimpsest*, 1985). To pa, kar že v delih, nastalih do razstave v galeriji ŠKUC, nakazuje Bernardovo distanco do modernističnega »purizma«, so po eni strani fragmenti zunanje realnosti, montirani v sliko (ti fragmenti so v primerjavi s pomenom montiranih objektov v prejšnjih delih močno podrejeni, včasih pa celo s slikarskimi postopki »izbrisani«, ali bolje, »prečrtani«, vendar še vedno artikulirajo drobce in sledi pomenov in njihove funkcije ne moremo razumeti zgolj iz njihove »čisto materialne« pojavnosti kot estetskega elementa), po drugi strani pa uveljavlja Bernard na teh slikah odločno organizacijo polja, ki se oddaljuje od ortodoksnih zahtev »all-over« slikarstva.

Bernard se torej nikoli ni odpovedal »liku«, »ikoni« kot centralni urejevalni instanci polja. To je očitno ob njegovih kolažih in asemblajih, kjer montirana predmetnost v svoji razporeditvi tvori »figuro« na polju; njuno razmerje lahko v nekaterih delih (prim. *Raffaella*, 1975) interpretiramo že skoraj dobesedno kot odnos figura — ozadje (če npr. pojmujeemo ta odnos v podobnem smislu kot gestalt psihologija). Prav v tem pa je tudi odločilna razlika, ki so jo uvedla abstraktna platna z razstave v galeriji ŠKUC. Pri *Raffaelli* je šlo med drugim za to, da se na površini slike urejeno razpostavi najdena predmetnost (da se vzpostavi »sistem svetlih in temnih trikotnikov v kompoziciji«, kot je rekel Bernard v pogovoru z Aleksandrom Bassinom; pogovor je objavljen v katalogu ob Bernardovi razstavi v Likovnem salonu v Celju leta 1976). Po prehodu k vodilnim principom ameriške abstrakcije (med katerimi je ključni gotovo »all-over«) pa tako pojmovanje kompozicije seveda ni več mogoče. Kompozicijo kot urejanje na polju je zamenjala kompozicija kot urejanje samega polja. (Tu lahko navedemo odlomek iz analize prelomnih aspektov, ki jih je glede na iluzionizem vpeljalo abstraktno slikarstvo, iz spisa Sergeja Kapusa *Tkivo podobe*, objavljenega v katalogu Kapusove razstave v koprskih galerijah Loža in Meduza leta 1987: »Navezava enot, kot jo je še v tradiciji abstraktnega slikarstva poznarjal iluzionističen sistem pasaž, v strukturi podobe ni bila več mogoča, saj je bila tradicionalna razmejenost trdne, sklenjene enote in okolice v podobi ukinjena, njena hierarhično pojmovana dihoto-

mija razvrednotena in je nefiguralna risba postala srednik njunega prehajanja, dejavnik njune integritete. Integriteta barve in risbe je postala neposredna nosilka abstraktne podobe, saj je členjenje slikovne površine potekalo preko evidentnega razvrščanja nanosov barvnega materiala, ki so bili osvobojeni kontur in modeliranja.«) Tako urejanje polja pa poteka ravno tudi ob neprestanem upoštevanju dinamičnega in odprtega »vmesnega« prostora, o katerem smo govorili prej.

Odločilne spremembe v Bernardovi sliki, o katerih smo govorili tu, lahko torej povzamemo v tri vidike: 1. nov tip organizacije slikovnega polja (»all-over« značaj površine); 2. nov status v sliko montirane realne predmetnosti (»prečrtani« oz. »zakopani« predmet); 3. nov koncept slike (slika kot telo).

Na kaj merim s pojmom »all-over«, sem dovolj obsežno pojasnil zlasti v eseju *Gledalec pred sliko*. Status in vloga montirane predmetnosti sta seveda najtesneje povezana s tako opredeljeno slikovno površino. V nasprotju z nekaterimi kolaži, ki najdeni predmet na površini osamijo in ga v poudarjanju njegove lastne »patetike in melanholije«, o kateri govori Bernard (v tekstu, ki je spremljal razstavo na Biotehniški fakulteti v Ljubljani leta 1980), včasih že kar heroizirajo, je zdaj najdeni material podrejen prav tisti risbi, ki pokriva celotno površino nosilca in je ne moremo več ločiti od okolja oziroma ozadja (o tej govori npr. Kapus v citiranem tekstu); v tako spremenjenem kontekstu je seveda montirani fragment samo še bistveno podrejen detajl. Za podrejeni položaj vnesene snovi in za poudarjeno ploski značaj slike je značilna npr. že sama izbira materiala; Bernard se izogiba predmetom, ki bi se lahko vsilili s svojo lastno sugestivno in »avtonomno« formo, in uporablja predvsem ploske, anonimne in amorfne materiale — papir, karton, krpe. Uporabljeni material se tako z vstopom v slikovno polje ne iztrga več iz anonimnosti, pač pa le zamenja kontekst te anonimnosti — v tem smislu slika nekako ponavlja, imitira procese realnosti (ki je pri Bernardu vedno vzpostavljena v svojem vidiku časnosti in zgodovinskosti). Če se je v kolažih najdena predmetnost pojavljala (v vseh konfliktnih razmejevanjih, iz katerih se predmet v svoji agresivni pojavnosti artikulira in formira) na površini, se zdaj izgublja pod plastmi drugega nalepljenega materiala in barve. Če sem do zdaj govoril o ploskosti teh slik, se moram tu nekoliko korigirati: ta dela uveljavljajo s plastenjem svoje površine izredno poudarjen vidik globine, tako da tudi površine ni več mogoče brati le lateralno. Seveda pa tudi ne gre več za globino kot iluzijo — ravno obratno, Bernard je bil radikalno realnost tega plastenja dolžan tako principom modernistične slike kot skrajni realnosti kolaža. (V tem smislu je realnost »zakopavanja« predmeta v sliko korelativna realnosti njegovega iztrganja iz prvotnega konteksta.) Avtorju torej ne gre

več za to, da bi predmet iztrgal iz anonimnosti, da bi ozaveštil njegovo posebno bit in pojavnost; nasprotno, zanima ga učinek, do katerega pride tako, da predmete lepi enega vrh drugega, jih preslikava in plasti, jih skratka »zakopava« v sliko, izbrisuje njihovo individualnost, samostojno pojavnost, pomenske konotacije. Seveda lahko tako početje razumemo le tako, da zakopavanje in brisanje predmetov ne izničuje njihove prisotnosti; zakopana predmetnost je še vedno prisotna — v obliki razpršenih fragmentov, sledi, reliefne strukture ali le še aluzije; prisotnost teh predmetov je »izbrisana prisotnost«. To globinsko dimenzijo povezujem z dvema ključnima konceptoma, ki ju uporabljam pri interpretaciji Bernardovega slikarstva: z »vmesnim prostorom« in s časovno oziroma zgodovinsko perspektivo.

»Vmesni prostor« med sliko in gledalcem, prostor, v katerem se vzpostavlja podoba iz oblikovanja in razpadanja interpretacij in organizacij vizualnega percepcijskega polja in hkrati iz cirkulacije najrazličnejših asociacij in povezav, je po eni strani strukturno analogen plastoviti strukturi slike, ki se širi tako lateralno kot globinsko, v kateri se vodilne silnice hkrati tvorijo in razpadajo, kjer zakopana predmetnost proseva na površino ipd., po drugi strani pa seveda takšno cirkulacijo »utemeljuje«. Lahko bi rekli, da se to, kar sem prej pogojno imenoval »strukturna analognost« (pri čemer uporabljam pojem struktura le kot približen izraz za princip notranje organiziranosti, ki pa ni struktura npr. v strukturalističnem smislu), dejansko dogaja kot neprestana »projekcija« principa organiziranosti iz enega nivoja v drugega, kot »izomorfnost« teh nivojev. Tako lahko vidimo »strukturno analognost« med lateralnim branjem podobe, njeno globinsko zgradbo, podobo, kot se vzpostavlja v recepcijskih procesih, in končno v medsebojnih odnosih teh nivojev, ki jih kratko in malo ni mogoče medsebojno razmejiti. Pravzaprav je model »vmesnega prostora« in »strukturnih analogij«, notranjih preslikav in cirkulacij, iz katerih se v tem prostoru vzpostavlja in razpada podoba (»Slika je ruševina, ki se gradi«, je ob Bernardovih slikah zapisal Ješa Denegri), izredno blizu pojmu rizoma, ki sta ga razvila Gilles Deleuze in Felix Guattari: »Ni sestavljen iz enot, ampak iz dimenzij, ali še bolje, iz gibljivih smeri. Nima ne začetka niti konca, ampak vedno neko sredino, prek katere poganja in se razliva. (...) V nasprotju s strukturo, ki se definira po skupini točk in položajev, po binarnih odnosih med temi točkami in dvoenopomenskih odnosih med temi položaji, je rizom izdelan samo iz linij: linije segmentarnosti, stratifikacije kot dimenzije, pa tudi linije bega ali deteritorializacije kot maksimalna dimenzija, po kateri se, če ji sledimo, številnost preobrazi tako, da spremeni naravo. (...) Rizom deluje prek variacije, ekspanzije, osvojitve, ulova, oboda. V nasprotju z grafizmom, risbo ali fotografijo, v nasprotju s kalki se rizom prenese na karto, ki mora biti

izdelana, sestavljena, vedno razstavljiva, spojiliva, prevrnljiva, spre-menljiva, z različnimi pristopi in izstopi, s svojimi linijami bega. (...) Nasproti centriranim sistemom (celo policentriranim), s hierarhično komunikacijo in vnaprej določenimi vezmi, je rizom acentrirani si-tem, nehierarhični in nepomenski, brez Generala, brez organizacij-skega spomina ali centralnega avtomata, definiran samo s cirkulacijo stanj.« (Deleuze in Guattari vzpostavljata pojem rizoma v uvodu h knjigi *Mille plateaux*, Paris 1980; navajam po prevodu Jane Pavlič *Tisoč platojev. 1. Uvod: Rizom*; Problemi 4/Literatura 2, 1987, str. 195—216; navedeni odlomki na str. 211—212) Vredno je dodati, da bi si bilo napačno zamišljati dualistični model rizoma (knjige, slike) in njegovega bralca oz. gledalca, kot da je rizom nekaj, kar je v tej knjigi ali sliki objektivno, pozitivno dano in lahko postane objekt. Ravno (tudi) skozi recepcijski odnos se tvori rizom. Deleuze in Guat-tari eksplicitno povezujeta rizom ravno z »vmesnim prostorom«: »Ri-zom se ne začne in ne konča, vedno je v sredini, med stvarmi, inter-bit, *intermezzo*.« (Ibid., str. 215)

Če moramo idejo »vmesnega prostora« v Bernardovem slikar-stvu vendarle na nekaterih točkah razmejiti od koncepta rizoma, je to zaradi izjemno poudarjene perspektive časa in zgodovine, ki ima ključno vlogo (pa tudi zaradi nedvomne prisotnosti ontološke razsež-nosti, ki je seveda nujno vpeta tudi v vprašanje časovne distance). Bernardovo polemiko z modernističnim vztrajanjem na »konkretni snovi« je mogoče razumeti kot spoznanje, ki je pravzaprav vzporedno poststrukturalističnim tezam. Bistvena ugotovitev pri tem je, da je »konkretni predmet« že v trenutku, ko nastopa kot zgolj nekaj bi-vajočega, kot »očiščen« vseh pomenskih konotacij, ki bi ga transcen-dirale (drugače kot je to npr. v iluzionističnem slikarstvu), že ujet v mrežo pomenov. Sama operacija, ki ga kot posebno bit izdvaja in vzpostavlja (in ta operacija je v vzpostavitvi razlike), je hkrati ope-racija, ki vanj vpiše pomensko mrežo (prim. o tem *Razlika in pomen*). Ker je za Bernarda dejansko najbolj zavezujoč odnos do realnega bi-vajočega, je ta vzpostavitev gesta samo »ponovitev« ali podvojitve vpisa prvotne razlike — namestitve na slikovno polje. Enostavna pre-zenca bivajočega že sama po sebi vzpostavlja preplet sledov in pome-nov. Toda če je dana snov nujno ujeta v tekst(il) pomenov in sledi, potem je treba dodati, da je Bernarda sled predvsem sled časa in preteklosti: »Počasi sem spoznal, da odsluženi predmeti vzbujajo v meni še zanimanje za svoje pomensko mesto v svetu pojavov. Kljub temu, da sem imel v rokah delce, ki so skoraj že odslužili, sem lahko del njihove nekdanje pomenske intenzitete obudil, če sem jih izoliral in namestil na prazno ploskev«, je rekel v citiranem pogovoru z Aleksandrom Bassinom.

Bernard je nekaj svojih ključnih del imenoval »palimpsest« (*Ve-nerični palimpsest*, 1984, dva *Istrska palimpsesta*, oba 1985). Prav ta

pojem najjasneje razkriva, kako stopata preteklost in zgodovina v sliko in podobo. Palimpsest je seveda sam po sebi popolnoma sinhron pojav, zapletena plastovita zgradba, pri kateri skozi gornji, neposredno čitljivi sloj pisave presevajo spodnji sloji. Pisava teh nižjih, izbranih in prepisanih slojev je seveda teže čitljiva, morda je mogoče le tu in tam jasno prebrati kakšno črko in tako iz fragmentov bolj ugibati in slutiti, kakšna sta pomena teksta, ki na nekakšen idealen in samoza-dosten način (zamislimo si npr. način, na katerega obstaja tekst v knji-gi, ki je nihče ne bere) v vsej svoji celovitosti in popolnosti še vedno razprošira v globljih plasteh, našemu branju (torej lateralnemu branju slike) pa se daje le kot ponekod bolj, drugod manj zabrisana sled. Ne-možnost neposrednega branja izbrisanega teksta pa je paradigma zgo-dovinske distance, dejstva, da lahko odnos do pretekle realnosti, ki je bila včasih dana v neposredni evidenci, vzpostavljamo v najbolj-šem primeru skozi »vživetje«, pri katerem je izkustvo vedno v ne-kem smislu enostransko, saj je evidenca, v kateri se ji daje pretekla realnost, vedno nekako iluzorna in enostranska. V čem je »patetika in melanholija« starega predmeta, »ugasle snovi«, h kateri se Ber-nard vrača? Ne le v obrisu in prefinjenih tonskih prehodih, pač pa v distanci do nekdanje samoumevne in funkcionalne prisotnosti v sinhronih strukturah (v »prezentu« okolja, v katerem lahko bivanje poteka tudi kot čista operacionaliziranost); v distanci, ki je kot sled vpisana v predmet, in v pretekli realnosti, ki se daje slutiti v pa-limpsestni strukturiranosti sveta. Šele ta distanca postavi objekt v posebno razvidnost, zornost, mu torej podeli avratičen značaj. (Zna-čilno je, da se tudi pojem sledi pojavi v naslovu ene od Bernardovih slik, in to v poudarjenem časovnem in zgodovinskem kontekstu — *Sledi minevanja*, 1986.)

V tem smislu je gradnja slike pravzaprav »druga zgodovina«, analogija zgodovinskim procesom, ki pomenijo neprestano vzpostav-ljanje in brisanje sistemov evidentne prezenice. Površina Bernardovih slik je od druge polovice sedemdesetih let naprej dobesedno palimp-sestna (in kot taka »strukturno analogna« zamisli podobe in sveta, ki ju implicira); toda slika se ne vzpostavlja kot palimpsest le zaradi fi-zičnega značaja svoje površine. Tudi nekatere zgodnje slike Jasperja Johnsa so npr. plastovite, tako da je mogoče skozi prosojno vrhno barvno plast v tehniko enkavstike urezati spodnje, kolažne plasti. Toda čeprav je to prosevanje za Johnsove slike odločilno in nosi tudi močan potencialen čustveni in refleksivni naboj, bi npr. *White Flag* komajda lahko imeli za palimpsest v istem smislu kot Bernardov *Istrski palimpsest*. (Precej drugače je seveda s kasnejšimi Johnso-vimi deli, saj se v njih »kopiči« že avtorjeva lastna slikarska zgo-dovina.) Za vzpostavitev palimpsesta je odločilen ravno »vmesni pro-stor«. V tem prostoru se iz konkretne površine »odlepljajo fantomski liki«, kot je zapisal Tomaž Brejc, tu se tudi vzpostavljajo aluzije na

»zgodovino narave in zgodovino ljudi«; včasih so to risbe posameznih fragmentov in zgodovinskih sledi istrske realnosti — ali pa le še sledovi študij in risb, včasih transformirani v čisto formalne kompozicijske elemente. Tako lahko na *Istrskem palimpsestu I* vidimo levo zgoraj knjigo z napisom *PAX TIBI MARCE EVA. LISTA MEUS*, knjigo beneškega leva, desno spodaj spet beneškega leva, tokrat z zaprto knjigo (vojna), medtem ko se med barvnimi skladi v prebliških in fragmentih prikazujejo figurice, ki nas vodijo do istrskih gotških fresk. Na *Girlandi za U. E.*, 1986, (sliki, posvečeni Umberto Ecu zaradi njegovega vnaprej izgubljenega poskusa preseganja zgodovinske distance v *Imenu rože* in še posebej — naj tvegam to domnevo — zaradi sklepnega poglavja tega romana) se iz spleta krp razvije »kubistična« veduta istrske vasi s cerkvijo (fantomska veduta, ki ne more zadržati gledalčevega pogleda, da ne bi skozenjo prodrli do konkretne materialnosti površine, v katero se vas spet razpusti); na *Materadi*, 1987, se na podoben način vzpostavljajo in razpadajo križajoči se prostorski sistemi — istrska krajina v potencirani perspektivi, zastor iz blaga —, gornji rob pa obvladuje stavek, prepisan z vklesanega napisa v kapeli v neki istrski vasi: *DOMUS MEA ORATIONIS VOCABITUR*. Zdi se, kot bi ta stavek, postavljen v kontekst *Materade* in Bernardovega dela sploh, dobil nove pomenske razsežnosti in s tem vlogo enega ključnih gesel. Ne le, da so zgodovinska dejstva naredila iz njega preroško aluzijo na usodo istrskega ljudstva, ki se je po vojni množično izseljevalo iz svoje arhaične domovine (mdr. prav iz *Materade* družina Fulvia Tomizze, čigar prvi, zelo odmevni roman — prav tako naslovljen *Materada* — se ukvarja prav z usodo Istranov), govori tudi o razmerju do pretekle realnosti, o tem, da se dom lahko začrta le na ozadju izgnanstva, kot se bit lahko vzpostavi le iz razmerja do nič; izgnanstva, ki zaradi dimenzije časa kot razsežnosti biti same ne more upati na vrnitev domov, v obljubljen deželo. »Dom je tam, kjer človek gre na pot«, je zapisal Eliot v kvartetu *East Coker*. (Bernard navaja ta citat v pogovoru z Branetom Grubarjem, *Z Emerikom Bernardom in o Emeriku Bernardu*, A. V., št. 4, december 1987).

Palimpsestnost Bernardovih slik torej ni le v tem, da so plastovito zgrajene in da omogočajo različne perceptive interpretacije; za njih je bistveno, da se skozi odprti »vmesni prostor« vključujejo v svet in zgodovino, da vnašajo v cirkulacijo fragmente in sledi in da vzpostavljajo tudi temeljno strukturiranost sveta kot palimpsest. Ta vmesni prostor Bernardovega palimpsesta je precizno opisal tudi Sergej Kapus v svojem tekstu *Palimpsest*; tu pravi med drugim: »V Bernardovem slikarstvu je torej značilna svojevrstna antinomija: na eni strani gre za pristajanje na nepretrgano, spreminjajočo se optično sliko, toda hkrati je opazna raven nenehno zavezujoče prisotnosti minulih kontekstov, ki zahteva zavest o širšem, nenaslikanem pro-

storu, iz katerega so posamezni slikovni vpisi, tako aluzivni kot nealuzivni, iztrgani.« V istem tekstu Kapus poudarja: »(...) podoba se vmešča v medprostoru, ki ga opredeljujeta tako zavestna projekcija pomena kot tudi hkratno delovanje nezavednih mehanizmov, ki so zavesti skriti, vendar pa se v njej aktualizirajo« (Sergej Kapus: *Palimpsesti*, katalog Bernardove razstave v Moderni galeriji v Ljubljani, 1988, str. 45—52; navedka sta vzeta s str. 46 oz. 48).

Tretji vidik, ki ga je Bernardu omogočil premislek zahtev modernizma, je telesni status slike; ta je seveda le druga stran vidikov, o katerih sem govoril prej. Če so se v kolažnih delih poteze in predmeti umeščali v likovno polje, ki je delovalo kot ozadje, seveda na sliki, ki sledi zahtevam »all-over« površine, takega dualizma več ne more biti, saj je risba identična s površino; s tem pa je mogoča tudi slika kot telo. Dejstvo, da je postala modernistična slika v svoji konkretnosti »entiteta, ki pripada istemu prostorskemu redu kot naša telesa« (Greenberg), je seveda bistveno, vendar pa za opredelitev telesne narave slike, kot se je izoblikovala od Bernardovih leta 1980 razstavljenih del naprej, še ne zadošča. Že prvi kolaži uveljavljajo snov v vsej njeni konkretnosti in surovosti in niso nikakršen nosilec imaginarnega ekvivalenta našega prostorskega reda, pač pa konkretno telo v prostoru. Telo, kot ga je omogočila »all-over« površina, moramo razumeti ne le v fizikalnem, pač pa tudi v biološkem, organskem smislu. Detajli, razprostrti po slikovni površini v neskončno diferencirani in hkrati homogeni mreži, se začenjajo obnašati kot tkivo; to pa je mogoče tudi zato, ker so podrejeni nedvomnim linijam organiziranja, usmerjenosti, razraščanja (torej tisti figuri, »*Gestaltu*«, ki jo Bernard v svoji kritični drži do »all-over« principov vpisuje v sliko in ki mu omogoča tudi rešitev »nemogoče« naloge — združitve figurlike in modernističnih postopkov).

Dokler je bilo slikovno polje pojmovano kot operativni prostor razmeščanja in rokovanja, je bil nevtralni pravokotni format nosilec samoumeven. (Navsezadnje je bila nevtralna pravokotna oblika nosilca značilna še tudi za ameriški abstraktni ekspresionizem, ki je platno pojmoval kot torišče slikarjeve akcije, čeprav so se ti slikarji točno zavedali učinkov, ki jih lahko dosežejo z velikostjo nosilca in njegovo obliko, ter bistvene vloge teh učinkov za sliko.) Z novim konceptom slike kot telesa pa je prišlo v Bernardovih delih do ostrega konflikta: logika organske rasti tkiva slike in logika vnaprej dagnega, uokvirjenega formata ne sovpadata več. Barvno in snovno tkivo se je začelo razraščati v dinamičnih diagonalah ter je tako začelo siliti prek okvirja. Bistveno organska narava novih del je Bernarda že sama silila, da je uporabljal v organizaciji in kompoziciji polja predvsem diagonale; toda za modernistično sliko, ki je dolžna eksplicirati svojo identiteto z nosilcem in zaključenost znotraj nosilca in njegovih robov (in takšne so leta 1980 še vedno tudi Bernardove

slike), je seveda raba diagonale precej tvegana. Rezultat rabe diagonale na pravokotnem formatu je bil lahko dvojen: ali se je diagonala podredila nosilcu tako, da jo je zaustavila poudarjena robna risba (prim. *Lesa*, 1979), ali pa jo je presekala šele rob, tako da je beg diagonal nakazal silnice, ki segajo onstran prostora nosilca (prim. *Rdeči preplet*, 1979, *Diagonalni preplet I*, 1979, *Diagonalni preplet III*, 1980, idr.). V prvem primeru je lahko prišlo v sliki do konflikta in samoblokade, v drugem primeru pa je podoba s svojim preseganjem nosilca kršila temeljne zahteve modernističnega polja. Dejansko je bila, kot si je mogoče misliti, druga varianta produktivnejša in je ponudila odločilno rešitev; gre za to, da je avtor v poskusu, da bi zadržal diagonalo na nosilcu, s slednjim prekoračil zadani pravokotni format in prešel v oblikovano platno, »shaped canvas«, v katerem se je slika dokončno vzpostavila kot telo.

V prehodu od nevtralnega pravokotnika do oblikovanega platna je šlo za precej bistven premik ne le pri samem Bernardu, pač pa tudi v slovenskem slikarstvu sploh (Bernard je bil med prvimi avtorji, ki so uveljavili oblikovani nosilec v slovenskem slikarstvu). Ta prehod ni bil hipen, pač pa postopen; oblikovana slika kot telo se je v popolnoma realizirani obliki pojavila šele v delih iz leta 1982 (*Kapela*, *Ikarus-metulj*, *Paravan za kopalko*, *Paravan za Vlamince* ipd.); razmišljanje, ki pomeni prehod od enega koncepta nosilca do drugega, pa lahko povežemo s problematiko oblikovanega platna, kot se je zastavljala slikarjem »post-painterly abstraction«, npr. Nolandu in v neki meri tudi Stelli, ali avtorjem, kakršen je Ellsworth Kelly. Ti so z »minimalizacijo« in »čiščenjem« slikarskih sredstev, z reduciranjem spontanosti in ekspresije, značilnih za abstraktni ekspresionizem, z uveljavljanjem preglednih, včasih že geometrijsko pravilnih form, medsebojnim razločevanjem posameznih elementov, opuščanjem tonskih prehodov in uveljavljanjem barvne homogenosti posameznih elementov slike ter s postopkom vtiranja barve neposredno v platno močno uveljavili fenomenalno prisotnost samega nosilca, njegovo objektno vrednost (tako kot so poudarjali objektno vrednost barvnih lis na platnu); pri tem je nosilec, na katerega vpisujejo ti avtorji te poudarjeno konkretne, objektno barvne ploskve, načeloma »monohromen« (enakomerno obarvano ali celo negrundirano platno). Zaradi te poudarjene objektnosti in objektivnosti slike slikarji »post-painterly abstraction« niso bili več zavezani nevtralnemu formatu. Toda pri tem je bilo mogoče, da je bil format teh enobarvnih platen dan vnaprej, medtem ko se je poteza prilagajala nosilcu in njegovim robovom. (To seveda ne pomeni, da je struktura slike pri Louisu ali Nolandu neodvisna od formata, ravno obratno; Nolandova platna v formi diamanta recimo jasno kažejo, kako je gradnja slike precizno uravnotežena glede na format; še bolj izrazit primer so oblikovana platna pri Stelli, kjer gre dejansko za popolno sovpadanje notranje

strukture in formata oblikovanega platna — prim. Stellova dela, kot so *Luis Miguel Dominguin*, 1960, *Nunca pasa nada*, 1964, idr. Kelly pa je po drugi strani v nekaterih delih dosegal učinke le z obliko in barvnim žarenjem monokromnih platen.)

Bernard, ki je začutil neskladnost značaja slike in statusa vnaprej danega pravokotnega nosilca, je v nekaterih delih, razstavljenih v galeriji ŠKUC, ta pravokotnik opustil; uporabil je formo diamanta (*Diamant*, 1979) ali pa sliko sestavil iz več platen, pri čemer je osnovnemu pravokotniku še dodal nove dele (*Paravan za Marijo Radin*, 1980). S tem je seveda dinamiziral nosilec in poudaril njegovo objektno naravo (medtem ko je bil prej bolj ozadje montiranega predmeta), toda kljub temu lahko rečemo, da se status oblikovanega nosilca, kot so ga razvili avtorji »post-painterly« abstraction, in nosilca, kot ga terja Bernardova slika, ki postaja organsko telo, bistveno razlikujeta. V prvem primeru je treba izhajati iz nosilca, ki s svojo pogosto monokromnostjo predstavlja polje, na katero je mogoče naslikati (ali vtreti) druge elemente. Pri Bernardu pa je razmerje organskega tkiva detajlov do vnaprej danega oblikovanega platna nekako takšno kot npr. razmerje morskih alg do trupa potopljene ladje: organsko tkivo »prerašča« svojo podlago, jo spreminja v nov organizem, pri tem pa ostaja razlika med tkivom in podlago še vedno prisotna, razen tega pa robovi takega platna ne pomenijo nujno tudi organske zaokrožitve in izpolnitve silnice, ki je ob ta rob zadela (gl. *Paravan za Marijo Radin*). Že na *Diamantu* pa je avtor zvil enega od robov v skladu s težnjami materiala ter tako anticipiral princip, po katerem je kasneje slike vzpostavil kot organska, od znotraj navzven funkcionalno oblikujoča se telesa.

Slika pa se v svoji telesnosti ne vzpostavlja le na nivoju konkretnega objekta, pa čeprav je to »organsko«, v skladu s silnicami v materialu izoblikovano platno; saj je že sama metafora »organskega tkiva« vzpostavljena zunaj konkretnega polja. V *Gledalcu pred sliko* sem mdr. poskusil pokazati, kako je za popolni telesni učinek *Kapele II* odločilna raba iluzionističnih prijemov in kako se podoba pravzaprav vzpostavlja v recepcijskem procesu; to še posebej velja za organiziranost homogene mase na površini. Na sami slikovni ploskvi take organiziranosti zaradi načelne enakovrednosti vsake točke strogo vzeto ni; če je kljub temu evidentno tu (kot »oblikovano izkustvo«, Gestalt), potem je njegov položaj ravno »med« sliko in gledalcem. Telesna struktura slike je torej poseben vidik »vmesnega prostora« in kot taka lahko nastopi kot urejevalna instanca, ki formira tkivo na površini nosilca v sistem funkcionalnih silnic, usklajuje notranjost polja z različnimi nivoji zunanjih kontekstov, distribuira in umešča optične in druge fragmente različnih redov ipd. To seveda ne pomeni, da gre za vzpostavitev enoznačnega koda branja, filtra, ki bi v cirkulaciji najrazličnejših percepcijskih sistemov, vizualnih protislovij,

vpisov aluzij in fantomov vzpostavljaj rigidno enoznačno shemo branja. Analiza *Kapele II* najbrž potrjuje, da instanca, ki na Bernardovi sliki opravlja to urejevalno vlogo (kot lahko to velja za koncept slike-telesa), nikakor ne more zagotoviti definitivnih meja niti enoznačnih sistemov branja — nasprotno, gre le za nekak dinamičen vzorec, ki je tudi sam v stalnem transformiranju in ki daje križajočim se sistemom in fragmentom vizualne, miselne in asociativne »mase« nekakšno formiranost. Tako se telo, ki v »vmesnem prostoru« nima več trdnih mej, odpira tudi v svet, v »telo sveta«, tako da lahko navsezadnje skoraj zapišemo enačaj med telesom in palimpsestom.

Ko govorimo o telesnosti, ne smemo pozabiti še na en bistven vidik: usoda slike je, da je zmeraj ploska; tretja, telesna dimenzija se vzpostavi šele v »vmesnem prostoru«, nastopi torej kot »vmesno telo«. V teh vprašanjih je Bernard govoril mdr. v že navedenem pogovoru s Tadejem Pogačarjem. Pričujoči spis bom sklenil s pomembnim daljšim odlomkom iz tega intervjuja, v katerem se Bernard loteva prav vprašanj, ki jih obravnava ta spis: »Slike torej ne terjajo, da naj neprestano spreminjamo zapovrstje svojih stojišč, saj se jim lahko ustrezno prilagodimo, če aktiviramo ciliarne mišice. Toda ta zunanja negibnost še ne pomeni notranje statičnosti. Po svoje lahko gledalec ob slikah sproži zelo izrazito doživljanje prostornine, telesnosti, teže ipd.; in ko se vživlja v take prostorsko-telesne razsežnosti, nadomešča tipalne in gibalne procese z 'izvirnim doživljanjem'. To pa pomeni, da ne zadržuje svoje pozornosti ob telesnem manku, ki ga ploskost kaže, pač pa povezuje konkretne s spominskimi in ploske z asociativnimi telesnimi elementi. Vem, ta interpretacija zveni vzhodnjaško, saj sem si jo sposodil pri Takuanu, ki je bil učitelj mečevanja (D. T. Suzuki: Zen in kulture Japonske). Zato izvirno doživljanje tukaj pomeni povezujoče dopolnjevanje telesnega manka. Izvorno doživljanje torej pomeni kontinuiteto, kajti šele takrat, ko se odločimo, da ne bomo zastajali ob različnih možnostih, lahko začutimo telesno obstajanje sveta in telesno obstajanje praznine oziroma prostora med telesi. Torej je integralno občutenje predpogoj, brez katerega si ni mogoče zamisliti enojnosti telesne mase. Gre torej za zelo tekoče zajetje razsežnosti, ki je v svoji notranjosti temna, zapletena, predvsem pa drugače strukturirana, kot si sicer predstavljamo. Hkrati pa ta temnost na svoji površini odbija svetlobo in z njo tvori vmesno telo, ki obstaja med telesi in je zato tudi del vseh prisotnih teles. In kakorkoli je že ta podoba o zračni in svetli telesnosti, ki nas obdaja in povezuje, krhka in pomanjkljiva, je v povezanih doživljajskih stanjih vendarle prisotna. A ker je ne moremo otipati, se lahko vanjo samo vživimo in kvečjemu s sliko metaforično ponazorimo njeno prisotnost: pojav 'vmesnega' telesa.«