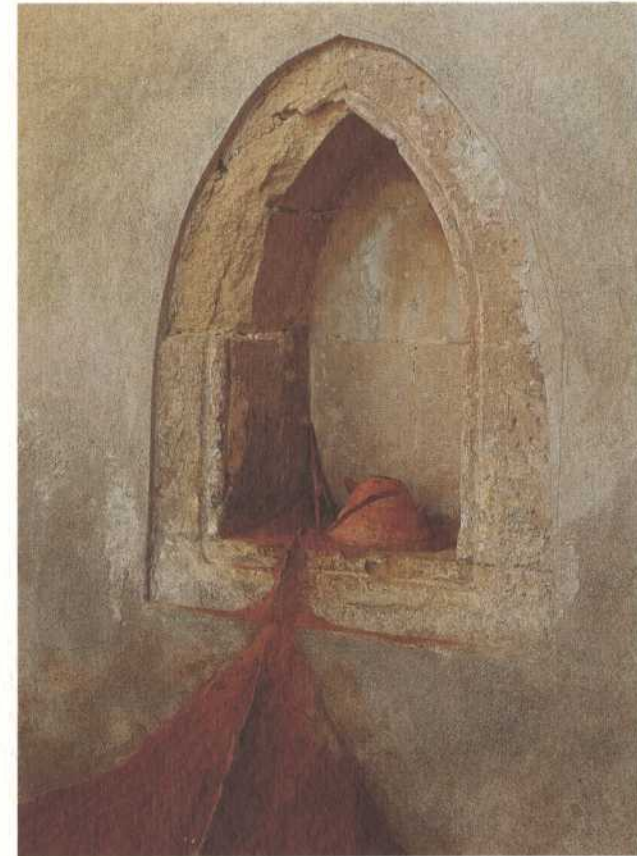


MIRSAD BEGIĆ

*obraniti
sanje*



*Morda je temeljna metafora -
osrednja prispodoba, -ki iz
"ozadja", z nepomembne stene,
s strani, ne iz cerkvenega
središča, /spre/govori o večnem
stanju in resnici Žitja:
ob-zidna niša, z gotskim
lokom, izpraznjena, zvotlena,
brez relikvij, ki se iz nje osipa
rdeči prah: brezčasni znak
minevanja in smrti.*

MIRSAD
BEGIĆ

obraniti sanje

GALERIJA BOŽIDAR JAKAC
KOSTANJEVICA NA KRKI
1999

RIZOMA-MAPPA

de Mirsad Begić

SUIVI

LE DICTIONNAIRE
DES RACINES ÉTYMOLOGIQUES
DE LA SCULPTURE BEGIĆIENNE

ANDREJ MEDVED

V ZADNJEM ČASU JE VRSTA ustvarjalcev na novo ovrednotila sakralni prostor, mislim na Gnamuševe slike v Špitalski kapeli v Celju, na Prančičeve likovne posege v Kostanjeviški cerkvi, in na trnovsko "poslikavo" Jemca, Bernika, Tršarja. Seveda gre za dva diametralna, v *načelu* konvergentna, protislovna likovna pristopa, ki notranji cerkveni prostor dopolnjujeta in nadgradita - oplemenitita s svojim delom - ali pa ga do temeljev izpraznita, zbanalizirata in razgradita.

Izjemno kultivirane in poduhovljene "rešitve" v Gnamuševih intervencijah v Celju, tako v odnosih barva, prostor in svetloba, kot v ravnovesjih, ki jih dopušča arhitektura (zožitve platen v hodnikih, simetrija slik v odnosu do vdolbin in oken in zamikov sten, izjemni "avtorski" zarisi-risbe, ki nam razkrivajo slikarja v neslutnih osnovnih likovnih prijemih in občutjih) se zaradi *etičnih* in pa *estetskih* norm, ki jim pripadata oba slikarja, spet "nadaljuje" v Prančičevem delu v kostanjeviški cerkvi. In ni slučaj, da Prančič tako kot Gnamuš zagovarja visoki modernizem, ki s pravim moralizmom - moralnim "dogmatizmom" - postavlja normative za slikarstvo. Visoki modernizem, ki svoja dela nadgrajuje s sublimnim razpoloženjem, z najvišjim, z duhovnim stanjem, ki zdaj ustreza "notranjim" religioznim in sakralnim stavbam.

Sakralno, sveto in sublimno je v modernizmu *etična* zahteva, slikar jo v Celju in v kostanjeviški cerkvi speminja v svetniška tkanja, ki "zaživijo" samostojno, kot platna, ki povsem ustrezno "nadomeščajo" podobe starih mojstrov, v posameznih odmaknjenih "kapelah", v nišah v izteku ladij, ali pa "učinkujejo" - kot zvita, "skrčena", zavita platna, kot "zvitki" barvne lave - kot ločene, a vendar v nizu, kontinuirane ikone, ali pa uravnovešajo prostorsko ločena razmerja, kot izpopolnjenost, korespondenca v ravnotežju že izdelanega, a v resnici "praznega" ohišja cerkvenega prostora.

Cerkveni prostor v Trnovem je, obratno, *kič* v smislu Greenbergovih definicij, nekultiviran, ne-kulturen, sladkobna zmes ne-svetih, ne-religioznih form, popolno sprenevedanje, ne-znanje, ignoranca avtorjev, tudi - posebej -, ko govorijo, ko utemeljujejo, razlagajo, opravičujejo



posege v ohišje cerkve. Tršarjeva raz-laga Kristusa z romanskostjo izvorne podobitve je *blasfemija*, Jemec igra na "korespondenčnost barv", pri tem pa ponovi nešteto izrabljene obrazce; in Bernikove slike, ki niso drugega kot ponovitev "mojstrske", a v bistvu akademske, prazne, izvotlene forme, ki uprizarja - hlino - krčevitost in boleost, trpljenje, so le doda/t/na forma, se pravi ena od podob v nizu ponovitev lastne likovne matrice, slaba neskončnost in *Reproduzieren*, kar je posledica t. i. *conscience obtuse*. Izdelki kot obrt, ki obvisijo, ki so dodani v smislu oblačil, ki nimajo nič skupnega s sakralnostjo prostora. Se pravi kič, kot ga opredeljuje Greenberg v znamenitem tekstu iz tridesetih let: "Kič... uporablja razvrednotene in zakademizirane simulakre resnične kulture,... je mehaničen in deluje po formulah. Pomeni nadomestek izkušnje in ponarejenost občutkov. Spreminja se s slogom, a ostaja vedno isti, je povzetek vsega, kar je danes v našem življenju nepristnega, lažnega in ponarejenega... Če avantgarda posnema postopke umetnosti, kič... posnema njene učinke. Ličnost te teze je namerna: ustreza in definira neznanski interval, ki ločuje... avantgarde od kiča. Ta interval, ki je prevelik, da bi ga zapolnile neskončne gradacije populariziranega 'modernizma' in 'modernističnega' kiča, po drugi strani ustreza določenemu družbenemu intervalu, ki je vedno obstajal v formalni kulturi in drugod v civilizirani družbi in čigar mejni točki se primikata in razmikata v fiksnem sorazmerju z naraščajočo ali pojemajočo stabilnostjo določene družbe."

Kič torej izrablja tudi avantgardne in modernistične pristope, vendar jih zreducira na učinek, s tem da odpravi njihovo vsebino; učinek je vsebina in nadomesti bistvo. Kič je *po definiciji* /nekakšna/ izrojenost forme zaradi /nekega/ učinka.

Begić zdaj nadaljuje "izročilo" postavitve v Kostanjeviški cerkvi, a preden se ji posvetimo, povežimo njegov razvoj - in opus - z razstavo v galeriji ZDSLJ v Ljubljani. Naslov razstave je Čuvarji: nemi čuva/r/ji - kot priče, testimony - sarkofagov, tomb in ladij (ti kipi so tudi Vrata kot krmila ladij), pre-hajanja Življenja v Onostranstvo, v Hades, v zagrobno Ekistenco. V tem je še vezanost na prejšnje delo, povsod občutimo posebno *nagnjenost* prostora, ki kaže - nakazuje - vstop, prehod in padeč v brezno. Zaprta vrata so zapahnjena in zapečateni, vendar v od-miku,

zasukana, s tečajev: kot Knjiga metafizike, ki se odpira-in-zapira, skozi stoletja, da nam /spre/govori o temeljnih skrivnostih naše eksistence. Zaprta, zavoščena vrata, ki preprečujejo - zastirajo - prehod in vstop v enigma bivanja in Bitja, so hkrati vendarle razgrnjena, razkrita površina - jasa - horizont, ki diha skozi nešteto /likovnih/ detajlov, zon, območij; ki kakor *mreža-mapa*, s svojstveno strukturo mikroskopskih stanj - simbolov - odpira zapečatenost prostora, da omogoči nótranji, duhovni, oduhovljeni prestop, da omogoča /svojsko/ govoricu, ki zdaj pronica in udarja skozi stisnjeno - zatisnjeno - zaporo. Čuvarji branijo prestop v Podzemlje, v Drugi, v zagrobni svet, v Onostranstvo, v toambo-sarkofag, v de profundis. Čuvarji branijo pred Padcem v smrt, v drugo eksistenco.

Telo skulpture je neskončno gosto, neprodušno, zbito; v živo magmo, v substancialni Tvor, ki straži pred nevidnimi prostori; ki jih v resnici ni, saj so samo zunanji-notranji prehodi, in vstopi in izstopi v nas same, v izkušnjo, ki pripada le človeški eksistenci. Torej skulptura kot *načrt-micelij*, po Umberto Ecu: "rizoma-mappa", ki se na drug način - povsem drugače: ne metafizično, ne v svetu de profundis (ki mu pripada Begić pred posegom v Kostanjeviški cerkvi), ampak na fizičen, se pravi pozunanjeni način, v tisočih zdrobljenih delcih in fragmentih in detajlih, kot "rezano telo" - *corps morcelé*, po M. Pleynetu, izkaže za subtilno notranjo strukturo - mrežo, tkanje, ki prodre navzven, v vidno polje našega pogleda, ter dominira v poenoteni cerkveni zgradbi kot pre-ostanek, kot drobir in naplavina vseh realističnih in vseh simbolnih stanj v umetnosti (od pradavnine in na koncu tisočletja) in v "kozmo-loških" videnjih - vizijah - Begićevih miselnih razlag, interpretacij bivanja človeka-v-svetu; njegov osebni *Welt-sein* in *Weltanschauung*.

V tem novem svetu podoživljamo neznansko in nesluteno pot vase-in-navzven, neskončno *arheologijo* skušenj, od likovnih do miselnih, civilnih, civilizacijskih, se pravi arhetipnih ter simbolnih predstavitev in podob, ki so v bližini /pra/izvora, v bližini tistega, kar imenuje grški pojem za še-ne-oblikovano stvar, podstat, substanco, z imenom *bora*: "Torej dojišče tega, kar /se/ rodi, vlažno, spojeno in razlito, oblikovano z zrakom in z zemljo, se zdi neskončno raznoliko. Vendar pa neenotne



