

ПАРАДИГМЕ ОРНАМЕНТАЛНОГ У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: Истраживање феномена *орнаменталног*, изван питања *стила* (Riegl, 1893) или *формативне воље* у уметности (Gombrich, 1979), а као филозофске категорије по себи, интензивира се на крају XX века кроз бројне теоријске и уметничке праксе. На део амбиција савремене уметности, као и на оживљавање историјске интерпретације орнаменталног с почетка XX века, из данашње перспективе захвално је подсетити кроз једну од филозофских синтагми о „прерасподели чулног“ и Рансијерово тумачење орнаменталног као свеприсутног а „једновременог начела формалне, као уметничке револуције, и начела политичке организације заједничког живота“ (Rancière, 2006). По схватању неколико еминентних филозофа и теоритичара уметности, управо савремене уметничке праксе теже и да свој дискурс артикулишу и прошире у правцу ове тезе и на један сасвим специфичан начин данас поново покушају да актуализују питање орнамента и орнаменталног.

Уметнички радови Боре Иљовског, Слободана Трајковића, Дејана Калуђеровића и Милице Ракић на различите начине експлоатишу ове идејне платформе, а питање орнаменталног дефинишу изван само класичног питања *стила* или формалне таксономије. Од класичне или дигиталне слике, преко предметне до амбијенталне инсталације, у свакој од ових поетика интегрисано је посебно виђење орнаменталног и *стила*, као једновременно променљивих, прожимајућих и допуњујућих пластичких, али и идејних категорија које ће тек створити планове за кохабитацију супротстављених визија света. Поред упоредне анализе радова који говоре о променљивом статусу орнаменталног у поезији сваког од ових уметника, кратким освртом ова студија реферише на историјске интерпретације феномена који ће дефинисати и неке кључне естетске и филозофске ставове у уметности XX и XXI века.

Кључне речи: орнамент, стил, филозофска парадигма орнаменталног, постмодернистичка уметност, Жак Рансијер (Jacques Rancière)

Орнамент је цивилизацијска тековина коју везујемо за идеју површинског уписа неког линеарног мотива, времена његове артикулације, ритмованог низања и дефинисане стилизације, где мотив не би имао за циљ наративну или илустративну екстензију. Иако у многим културама испуњава значајну магијску и симболичку функцију, орнамент најчешће везујемо за његову декоративну улогу и појам *украшавања* у ликовним, примењеним уметностима и архитектури. Група

структурално блиских орнаменталних низова и мотива указивала би на орнаментални систем (*орнаменту*), који историјске науке традиционално доводе у везу са одређеним етничким целинама, културним круговима, стилем или временским раздобљем. О пореклу орнамента постоје два супротна стајалишта: „Према техничко-материјалистичком стајалишту, обликовање орнамента је везано уз материју и технику рада. Друго стајалиште је психолошко-биолошко и по њему је орнамент повезан са мишљењем и осјећањем оне етничке скупине, у чијој је средини настао“ (Trifunović *dr*, 1964: III, 600).

Истраживање феномена *орнаменталног*, шире од питања Риглове (Alois Riegl) дефиниције *стила* или *формативне воље* у уметности код Гомбриха (Ernst H. Gombrich), а као филозофске категорије по себи, интензивира се на крају XX века кроз бројне теоријске и уметничке праксе. На амбиције уметности, као и на историјске интерпретације орнаменталног с почетка XX века, из данашње перспективе захвално је подсетити кроз Рансијерову филозофску парадигму о орнаменталном као Ригловом или Гомбриховом хипотетички проширеном концепту орнамента. *Виталистички* концепти орнамента и орнаменталног у интерпретацијама претходника, у *прерасподели чулног* Жака Рансијера (Rancière 2006: 21–22) не добијају само димензију „свеприсутног и једновременог начела формалне уметничке револуције“, већ „и начела политичке организације заједничког живота“, које, по схватању бројних аутора, управо савремене уметничке праксе данас поново актуализују, али на један сасвим специфичан начин.¹ Синтагма о „прерасподели чулног“ за студију нашег случаја постаје релевантна онолико колико на примеру сваке појединачне

¹ Када у *Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris: La fabrique éditions, 2006, Жак Рансијер (Jacques Rancière) пише о овом „једновременом начелу формалне, као уметничке револуције, и начелу политичке организације заједничког живота“ у пракси савремених уметника, он овим подсећа на начело дискурзивног и оперативног динамизма и прожимање пракси историјских авангарди, а у првом реду на *руски уметнички експеримент*. Том приликом он говори о „површини осликаних знакова“ (кроз примере тадашње типографске и иконографске културе плаката и филма – прим. аутора), као и о „експерименталном позоришту или ритмовима хора који плеше“ (позивајући се на Платона, Рансијер парафразира тзв. *кореографску* форму заједнице која опевава и плеше своје јединство). Ове праксе рачунају на активно учешће чланова њене заједнице у креативној размени и „преплету“ делатног и сензуалног потенцијала „чинова“ политичке и уметничке (р)еволуције, уметности и живота, али и на антагонизме у *расподели чулног* која кроз ове различите праксе „структурира начин на који се уметности могу посматрати и промишљати као уметности, али и као облици уписивања смисла једне заједнице“.

уметничке праксе или рада она може да демонстрира могућност њиховог једновременог и оригиналног структурирања [уметничких пракси] као онога што поље класичне естетике назива „чистом“, „самодовољном“ или „аутентичном“ уметношћу, са оним што новије теорије визуелног називају облицима уписивања смисла једне заједнице.

Уметнички радови Боре Иљовског, Слободана Трајковића, Дејана Калуђеровића и Милице Ракић на различите начине експлоатишу ове идејне и уметничке платформе, а питање орнаменталног настоје да дефинишу изван питања класичног или питања формалне таксономије. Од класичне или дигиталне слике, преко предметне до амбијенталне инсталације, у свакој од понуђених поетика интегрисано је променљиво виђење орнаменталног и стила, као пре свега еволутивних, прожимајућих и допуњујућих пластичких, али и прогресивно идејних категорија које ће тек створити планове за кохабитацију супротстављених визија света.² Пре него што уђемо у детаљну анализу радова која говори о променљивом статусу орнаменталног у поетици сваког од ових уметника, осврнућемо се на кратак историјат и начине интерпретације овог феномена који су претходили схватањима орнаменталног у савременим визуелним уметничким праксама.

Генеза савремених схватања орнаменталног у визуелним уметностима

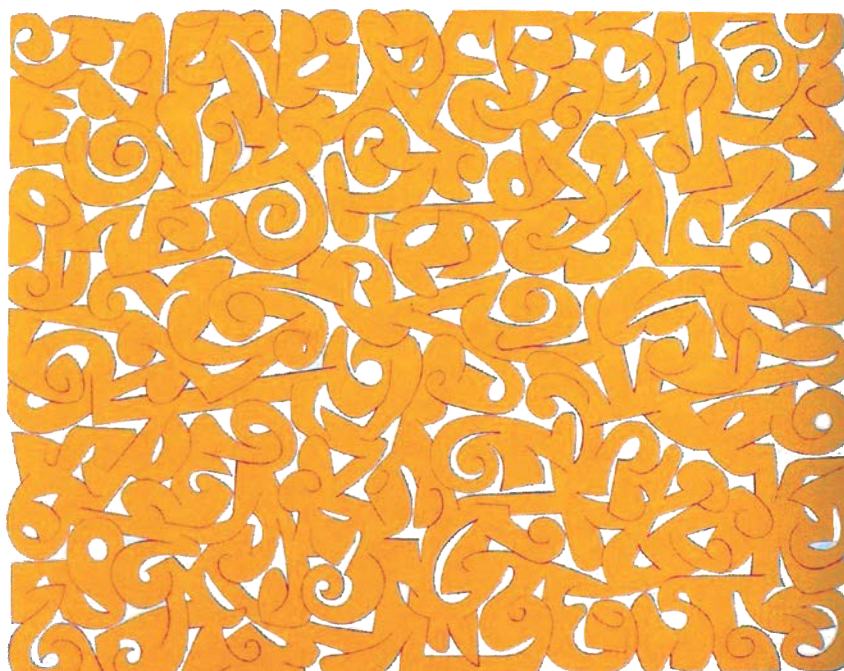
Иако сасвим сигурно представља витални сегмент најразличитијих култура и времена, наглашено интересовање за феномен орнаменталног и његову системску експлоатацију, у европској култури поклапа се са временом индустријске револуције и почецима модерног доба. Најпре спонтано интересовање за орнаменталне мотиве удаљених цивилизацијских контекста, историјска наука објашњава као реакцију на отуђеност савременог човека у односу на оптимални цивилизацијски хабитус, његово бекство у својеврсни егзотизам или, са друге стране, као почетак истинског отварања према култури „другој“ и инспирације за нове

формативне модусе егзистенције. На научном плану системско истраживање историје овог феномена за последицу је имало изокретање традиционалне перспективе орнаменталног као ексклузивно декорума, суплемента или другостепеног пластичког језика уметности. У књизи *Питање стила*, први пут објављеној 1893. године, Ригл ће нам кроз примере малих уметности и уметности површине (са својим декоративним мотивом) приближити једно другачије схватање орнаменталног као самосталног изражајног језика у прилог његовој интерпретацији орнаменталног као чистој „вољи за уметношћу“ (Knežević 1969: 126–131).³ *Kunstwollen* би управо било и оно што ће Ернст Гомбрих касније именовати као *will-to-come*, односно „формативном вољом“ или „вољом за постајањем“ (Gombrich 1994: 182). Ово кључно разумевање орнаменталног као израза формативне воље или воље за уметношћу, по први пут ће за последицу имати деконструкцију западњачке разлике између пластичких и декоративних уметности, уметничких и вануметничких пракси, које ће избрисати традиционалне геополитичке границе уметности у прилог новог заједничког предмета истраживања, а то је – стил или, прецизније, *питање стила*. Као епиполог оваквих схватања, у уметности краја XIX и почетка XX века, сусрећемо се са истраживањем кодова просторно и временски најудаљенијих култура пре него што орнамент достигне свој највиши степен пластичке слободе кроз јапанизам, светске изложбе и различите облике европске сецесије. Иако је Риглова невелика студија о орнаменту, паралелно са студијом Ворингера (W. Worringer) о психологији стила, први пут објављена 1908. године значајно допринела даљем развоју модерне уметности, у смислу њене еманципације као самосталне пластичке културе и сензуалне обликовне егзистенције *par excellence*, разумевање орнаменталног ће, током читавог XX века, пратити контроверзна историја његовог статуса.

Доминантна линија филозофске интерпретације орнаменталног од експлицитно секундарног, али неизоставног и драгоценог античког декорума у реализовању идеала „органске лепоте“ целокупне (уметничке) конструкције, преко Кантовог произвођења орнаменталног у суплемент, а потом и његове категоризације на „добар“ и „лош“ додаток у уметностима (Kant 1991), еволуирала је, на самом крају, у разумевање орнаменталног као „чистог вишка“ или непотребног, лошег декорума који кулминацију достиже у квалитативном одређењу орнаменталног као „самог злочина“ од стране минималиста Корбизјеа (Le Corbusier) и Лоца (Adolf Loos 2003: 12). Из данашње перспективе стиче се утисак да су пластичке интерпретације света с почетка XX века, које бисмо, само амблематски могли да означимо као завојите органицистичке модулације форме, у наредним генерацијама уметника, и по претпоставци француске филозофкиње Кристин Буси-Гликсман (Christine Buci-Glucksmann), доживљаване као врста преестетизоване егзистенције, израз неуверљивог ескапизма, или су представљале само ограничење за план или/и монопол неког другачијег стилског *уодношавања* форме и *развијања* визије света (Buci-Glucksmann 2008: 17–21). И

² У прилог овом покушају проширивања класичног појма орнаменталног и орнаментике, као и важности укупног ревидирања парадигме орнаменталног, говори недавно објављена опсежна и мултидисциплинарна студија групе аутора о средњовековном орнаменту под насловом *Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Музеј примењене уметности, Београд, 2013, а на иницијативу кустоса истоимене изложбе, Душана Миловановића. Ова вредна студија представља један од оних покушаја да, полазећи од историјски и етнологски лимитираних области истраживања – а то је у овом случају српски и византијски средњовековни орнамент и орнаментика као саставни део декорума средњовековних дела примењене уметности, сваки од писаца понаособ и из угла својих области истраживања – антропологије, историје уметности, примењене математике, савремене визуелне теорије и економије, као и савремене музеолошке теорије – да своја нова и другачија тумачења. Ова тумачења, са своје стране, отварају поље, не само за експлоатацију нових значења, демонстрацију конкретних примена историјског и савременог орнаменталног и преиспитивање феномена орнаменталног са места критичке окоснице и коректива сваке идејне, друштвене или политичке енергије која је у њих била претходно инвестирана, већ и за неговање методолошки квалитативно другачијег приступа и иновативности у свакој од именованих дисциплина.

³ Синтагма „воља за уметношћу“ код нас је превођена и као „уметничко хтење“, видети више у Knežević, 1969: 126 – 131.



1. Бора Иљовски, *Поново и увек*, уље на платну, 1986.
1. Bora Iljovski, *Again and always*, oil on canvas, 1986

сам амбивалентан статус орнамента, којег је Ригл интерпретирао као једновремени израз између самосталне формалне егзистенције, са једне, и декоративне мисли, са друге стране, могао је да унесе забуну и противречи овом захтеву за првостепеном организацијом времена и простора у уметностима, и коначно да буде један од кључних разлога за ову нетрпељивост и осуду орнамента од стране уметника конструктивистичких и минималистичких оријентација.

По схватању филозофа и теоретичара уметности Кристин Буси-Гликсман, након много деценија, за прву афирмација орнамента, начина мишљења који не стигматизује *питање декоративног* и, управо супротно, склон је да доведе у питање све оне облике милитантног пуризма који би у уметности ограничили могућност за интердисциплинарно прожимање уметничких и различитих историјских, политичких и културних кодова, заслужна је „ера постмодернизма“ (*ibid.*: 22). Историја орнамента у XX веку само је још једна историја о „опште прихваћеном мишљењу“ – у овом конкретном случају, о орнаменту као „сувишном“ или „нечистом“ декоруму, које је постепено прерасло у уврежено мишљење о пуризму у естетици, али и у генерални став о антиорнаменталном и анти-реторичком модернитету. Жак Рансијер, политички антрополог и филозоф, подсећа нас на то да је, парадоксално, управо та „*декоративна плошност* осликаних знакова“ на прелазу из XIX у XX век, то несигурно преплитање моћи говора и слика, ликовних и декоративних уметности, стигматизована још од Пла-

тона, план за једну другу, виталнију *прерасподелу чулног* између искуства уметности и политичке организације заједничког живота, симптоматично, неодојиво везана и за уметности на самом почетку *Модерне* (Rancière 2006: 12–26).

Ова предрасуда, или историјски непомирљив неспоразум, очигледно је за последицу имала, не само одбацивање орнаменталног и његовог потенцијала за артикулацију пластичких слобода, већ и за његово игнорисање као виталне филозофске парадигме која је под проширеним схватањем *стила* подразумевала план на коме се једновремено уодношавају различите визије света. Стил, у овој новој интерпретацији, постаје и синоним за делатно и сензуално време размене искустава, простор између живота и уметности, отворена структура и нови топоним за ову размену креативних чинова и гестова њене заједнице различитог порекла. За нашу даљу интерпретацију одабраних уметничких опуса може бити драгоцен и филозофска интерпретација орнаменталног као варијације стилова у *Једном* [Бићу] – онога што ће Жил Делез (Gilles Deleuze) назвати „потенцијалом за креирање естетских фигура“ (Deleuze и Guattari: 193–196). У овој тези осликава се потенцијал једне *уметности-у-настанку* која структуре било које универзалистичке културе којој уметник припада или коју присваја, деконструише и попут орнамента, антиципира у *другостепену игру означавања*, чији се смисао еманципује у играма разлике и одлагања.



2. Сlobодан Трајковић, *Зид плача*, метал, гипс, тканина, стакло, 2007.
2. Slobodan Trajković, *Wall of Tears*, metal, plaster, textile, glass, 2007

Четири парадигме орнаменталног у радовима савремених српских уметника, једна могућа интерпретација

1. Орнаментално као план апологетике свакодневног – *Поново и увек* (1986), Бора Иљовски

Сликарство Боре Иљовског ослања се на историјска својства орнаменталног (Merenik 1995: 36–37) као идеју површинског уписа одабраних линеарних мотива чије активно време артикулације и ритмованог низања учествује у овој првостепеној организацији времена и простора у уметностима. Повезивано и најближе дефинисано као облик геометријског конкретизма у уметности, ово сликарство не експлоатише мање специфичан репертоар закривљених орнаменталних форми у времену њихових непрекинутих флукуација, синкопираних ритмова и преклапања са другим плановима орнаменталног.

У различитим преплетима и уодношавањима одабраних прото-орнаменталних мотива на дводимензионалној плохи, заиста је могуће пратити различите степене сензације на урбану природу – метрике савремене архитектуре и дизајна, ритмове цез музике, флукуације маса у електронском и медијатизованом окружењу и слично. Степен експлоатације орнаменталног, ипак, никада не достижу степен дефинисане стилизације или илузију треће димензије. На великим сликарским платнима Боре Иљовског (200 x 300 cm), динамизује се, међутим, непрекинути пулсирајући простор предњег плана и позадине, структурални планови који сугеришу илузију тактилног ширења граница уметничког предмета и снажно мотивисан призор непоновљивог визуелног искуства и сензације. У том смислу,

пледоаје за опус Боре Иљовског значао би по мишљењу кустоса његове ретроспективне изложбе, Бранислава Димитријевића, пре свега пледоаје за један специфичан облик конкретизма у уметности код нас (Dimitrijević 2006: 10).⁴

Слика *Поново и увек* (сл. 1), настала 1986. године, могла би бити одличан пример за ову тврдњу и представљати оно што је тадашња критика већ означила као кратак проглас једног никада написаног „програма сликарства“ Боре Иљовског – „сликарства које се стално обнавља и као да сваком сликом почиње из почетка... Читав опус Иљовског је од краја седамдесетих једна непрекинута серија, процес који открива 'ритуализацију' која га можда враћа и на почетну 'примитивну анксиозност пред невидљивим', када би парафразирали критичара надреализма Карла Анштајна (наведено као Carl Einstein, *ibid.*: 12)“.

Квалитет артикулације једног од неоконструктивистичких језика уметности последње трећине XX века, у овом случају сликарског језика Боре Иљовског, огледао би се у антагонистичком заснивању изворно модерностичких и филантропских тежњи ка креацији идеалне слике, идеалног бића по себи у окружењу урушеног хуманистичког потенцијала, са једне, и оног који се заснива на заокруженим плановима апологетике у малом, а који бисмо могли да назовемо сликарским

⁴ Ово можда најбоље дефинише мишљење Бранислава Димитријевића, који у тексту *Поново и увек*, поводом ретроспективне изложбе Боре Иљовског у Музеју савремене уметности у Београду, сликарство овог уметника дефинише као „процес у коме неко сећање, појава или импулс готово никада не прелази у стање неке представљачке симболизације и његовог апстраховања већ у директно стање креативне флукуације у коме сећање (или неки други тип сензације) потпуно 'сагорева' у процесу настајања слике.“



3. Слободан Трајковић, Зид плача, детаљ; метал, гипс, тканина, стакло, 2007.
3. Slobodan Trajković, *Wall of Tears*, detail; metal, plaster, textile, glass, 2007

исказима о несавршеном и непоновљивом свакодневице, са друге стране. Присуство орнаменталног у сликарству Боре Иљовског, с обзиром на време у коме је настало, говори и о делу које бисмо могли да разумемо и као место изолованих потрага за аутентичним облицима имагинације: као парадигму изворне амбивалентности колико естетске, толико и симптомске природе самог рафинмана, константне жеље индивидуе да усавршава, увек изнова промишља и преиспитује своју креацију, „иницира истинску ерудицију сензибилитета и омогући да се из сваког објекта и сваког појединачног догађаја издвоји имагинативни потенцијал сваке појединачне креације.” (Buci-Glucksmann 2008: 60).

2. Орнаментално као анализа интелигибилног погледа – *Зид плача* (2007), Слободан Трајковић

Уметнички проседе Слободана Трајковића обнавља везу са орнаменталним у контексту ревидирања и хумористичког удвајања онога што је ликовни теоретичар Роберт Морган (Robert Morgan) означио као две супротстављене парадигме модерне уметности – формално-концептуалне и симболичко-експресивне (Morgan, 1996: 3). Настао на искуству два модалитета послератне апстракције у сликарству – линеарне кристалинске апстракције која се развија са „сликарством обојеног поља” и монохромом, са једне, и различитих облика „сликарства акције” означене као поља многоструких завојитих форми органицистичке пулсације, са друге стране, Трајковићев постмодернистички опус доводи у питање смисао ове скопичке подвојености и категоризација које би их сводиле на пуки формални или идеолошки номинализам. Осовину уметничког концепта током последњих петнаест година чине питање како дословно опредметити знаке ове подвојености,

различите погледе на свет који су више доживљени као персонална екстензија једне традиције мишљења још од романтизма, као и екстерно формализован дискурс о модернизму у свим његовим јавно формулисаним дебатама у XX веку (Buci-Glucksmann 2008: 163–167).

Искорак из традиционалног дводимензионалног у план тродимензионалног објекта, омогућило је уметнику да рекреира серију предмета који увек изнова инкарнирају ову пукотину и да хумористички удвоји две парадигме скопичког. Рад који можда најбоље илуструје овај аутентични уметнички став јесте скулптура-објекат *Зид плача* (сл. 2), настао 2007. године као део јединственог циклуса радова на папиру и објеката под називом *Метаморфозе* (Деспотовић, 2007). Иако је замишљен као предмет којим се реферира на монолитно тело оштроивичног геометријског волумена и кристалинску структуру по себи, *Зид плача* (детаљ, сл. 3) је и објекат истовремено ре-креиран као транспарентни резервоар или резонаторска кутија заробљених органицистичких форми са посебним конотацијама. Брижљиво нивелисани гипсани одливци који учествују у укупном градирању структуре новостворене кутије-зида, иако плод самосталне уметничке инвенције, неодољиво подсећају на брижљиво нагомила(ва)не рукописне свитке, одливке анатомских остатака или делове акустичких направа. Кроз непокретни волумен оштроивичног објекта, који је „имплицирао дистанцу”, „чин системског изоловања јединствене ствари из простора” (Buci-Glucksmann 2008: 56), ванвремену обликовну егзистенцију или монолитни мит, на овај начин је оживљена једновремена структура преплета таласастих ритмова, вибрантних вртлога и арабески, изолованих органицистичких орнаменталних бујања, који сви, у својерсним одлагањима, градирају укупну масу специфичног минималистичког објекта.

Објекат привидне статике и хибернисаног времена хипотетичког културног или политичког пројекта, на коју упућује и сам назив рада – *Зид*, постаје транспарентна структура која се слободно „развија у времену“ историје и времену индивидуалног сећања, у простору између уметности и живота. Његове орнаменталне варијације изван сваке стилске таксонометрије, фаталног скопичког расцепа на церебрално *изопштавање* из или висцерално *уосећавање* са светом, бивања у или изван њега, пледирају једино за метаморфозу интелигибилног погледа као граничног места непомирљивих политичких или уметничких подела.

3. Орнаментално као анамнеза (колективног) сећања – *Гризи шаргарепу, Зеко!* – *Нема страха од малих животиња* (2005), Дејан Калуђеровић

У циклусу *Будућност припада нама*, коме припада и рад под називом *Гризи шаргарепу, Зеко!*..., Дејан Калуђеровић преузима документе датиране у време седамдесетих година XX века, да би попут уредника замишљеног фељтона са одређеном временском дистанцом реконструисао судбине непознатих протагониста. Фотографисане индивидуе фигурирају у одговарајућој реторичкој гести и погледа, затечене у типски репрезентативним распоредима. Иако уобичајени за време у ком су настали, овај репертоар гестова и њихов композицијски распоред на фотографијама из данашње перспективе функционишу као својеврсни орнаментални номинализам – имплицитни орнаментални номинализам без онтологије. Када „издваја“ ове слике из времена сопственог детињства (рекламни исечци, дечије сликовнице, породичне фотографије) и у даљем уметничком поступку на посебан начин хибернизује ове узорке из прошлости, Калуђеровић не претендује да то произведе у успомену своје младости и детињства, оживи или критикује још једну носталгију блиске прошлости. Он, заправо, комеморише тренутак који је могао да произведе шок у његовој свести као посматрача и активног ствараоца – новог произвођача слика – и са одређеном временском дистанцом сведочи о енигми новооткривене орнаменталне конфигурације.

Са сликом *Гризи шаргарепу, Зеко!* – *Нема страха од малих животиња* (сл. 4), сећање аутора се зауставља, или можда тек отпочиње, сликарским поступком и мапирањем представе на начин који подвлачи посебну хијератику става и стање непробојне егзалтације сваког појединачног лика преузетог из „документоване прошлости“. Сликарска поступак конструисан је од првог слоја уједначено нанесеног бојеног намаза акрила, на који се, затим, аплицира мрежа ликова из цртаног филма или стрипа, попут савремених илуминацијских гротески, до финалног слоја брижљиве руком осликаних, у средиште платна постављених главних актера који попримају ауру светачких ликова. Овакав след сугерисао је медитативни поступак грађења слике светаца, али и ритуално оживљавање шока, *екранске успомене* која препознатљиве и већ виђене мотиве транспонује у новооткривене и узнемирујуће орнамент-



4. Дејан Калуђеровић, *Гризи шаргарепу, Зеко!* – *Нема страха од малих животиња*, акрил на платну, 2005.

4. Dejan Kaluderović, *Bite the Carrot, Bunny!* – *Keine Angst vor kleinen Tieren*, acrylic on canvas, 2005

талне модулације, записе толико рециклиране блиске прошлости у субјекат нових зебњи и осећања оностраног.⁵ *Будућност припада нама* (сл. 5) је истраживачки циклус који најконсеквентније развија ову идеју екранске успомене – схваћене као премештање непостојећег догађаја или његовог фрагмента у врсту постојане успомене и оптерећујећег сећања. Друштвено невидљиве фигуре младих људи и деце, затечене у најразличитијим иконографским позама, прерастају у амблематске фигуре колективног несвесног и савремене мученике запрете у декоративни образац амнезичке пројекције боље будућности без прошлости.

Ритуално оживљавање шока посматрача, уметника који је и нови „произвођач слика“, одиграва се кроз познате наративе и фактографију. Историјски факти и њихова прегледна иконографија транспоновани су код аутора у ново осећање зебње и оностраног. Једно место, попут пукотине остаје, међутим, отворено, а то је место индивидуалног сећања, другостепеног говора и својеврс-

⁵ Орнаменталност у опусу Дејана Калуђеровића блиска је експлоатацији орнаменталног у поп-арту. Реч је, иначе, о специфичној стратегији која учествује у процесу индиференцијације и пасивизације екрана, која би по мишљењу италијанског теоретичара Ђермана Челанта (Germano Celant) десакрализовала вредност непосредне истине и отуђивала (кон)фигурације света предметне реалности а њихове призоре „хибернизовала у врсту визуелног бола“ (Celant, G. 1999: уводни део).



5. Дејан Калуђеровић, *Red Devil*, акрил на платну, 2005.
5. Dejan Kaluderović, *Red Devil*, acrylic on canvas, 2005

ног синонима за деформацију, нелогичност, ишчашење или врхунску фрагилност. Сви они су без разлике или „страха“ и нови топоними противстављени овом истраживачком следу говора аутора о колективним уобразиљама и испразној декламаторској реторици о будућности њене политичке заједнице.

4. Орнаментално као глас неауторизованог говорника – *Зовем се Црвена* (2007), Милица Ракић

Транспонованем постојећих сликовних и текстуалних узорака прошлости, као и специфичном обрадом предмета, елемената преузетих из инвентара свакодневице, Милица Ракић креира амбијенталне инсталације које сугеришу увек другачију синтезу значења засновану на, како и сама уметница наводи у предговору каталога (Ракић, 2007: 14), „интерпретацији прошлости, заслепљености идеологијом или послушности ауторитету“. Уметница у свом раду експлоатише и читав један корпус типографско-иконографских елемената историјских авангарди, у првом реду руског конструктивизма и дадаизма, да би рекреирала својеврсни мизансцен јавних позорница које ће говорити о новим односима политичке моћи и језика у уметности,

раду колективног и индивидуалног волунтаризма или о улози полова у 'новим светским револуцијама'.

Зовем се Црвена (сл. 6), фрагмент истоимене амбијенталне инсталације, је видео анимација која се пројектује на зиду галерије. Овај видео рад састављен је од педесет различитих, насумичних и наизглед неповезаних исказа анонимног субјекта који се сукцесивно пројектују на непромењеном преплету црвено-белих тапета, типичном за неки од декорума грађанских ентеријера средње класе. Идентитет женског субјекта, чији глас не чујемо, а који нас уверава да се зове *Црвена*, временом откривамо иза контроверзних порука на орнаменталној позадини означених увек идентичном типографијом својственом за уличне транспаренте који позивају на јавна масовна окупљања. Одговарајућим музичким партитурама које прате ове видео секвенце – од парадних маршева, преко трочетвртинског тактова мањезних игара за двоје, до меланхоличних атоналних композиција, евоцирају се, али и пародирају амбијенти јавних парада, бесциљног кретања индивидуе у потрази за препознавањем гласа *другог*, индивидуе у потрази за временом артикулације сопствене природе, жеља, страхова и наде у турбулентном времену историје. Између уводне „Ипак сам преживела и зато добро вече желим, генерали моји“ и завршне реченице овог видео рада – „Жао ми је, ваше време је истекло“, који се у видео филму циклично понављају израстају, међутим, микро-нарлативи експерименталног женског говорника, чија је специфична тежина означена само степеном опсесије црвеним:

„...људи ми кличу, а ја кружим, тражим тебе – ја сам путник са лажним пасошем – смејем се, гори ми крв – не знам како се зовем, не вреди што ме тако лепо питаш – чекам победника... ридео си као луде жене и љубио ме као да је празник, изгледало је прилично сабласно – ипак сам преживела – другови и другарице ја сам велика штета за културну историју...“ или „...ти си дошао да ме видиш, да ме гледаш, а можда и да ме заволиш – моје црвене ципеле пропуштају воду – дај ми знак да си жив – скини ту црвену мараму, знамо се – плишана емоција је савршена за брисање ципела...“

Црвена боја, према сугестији саме ауторке, представља иницијалну енергију страсти, смрти и надаћућа. Посебно у овом раду, црвена боја поставља се, међутим, као медијатор између чисте пластичке енергије, жеље за овом првостепеном артикулацијом уметничког простора блиског конструктивистичким поступцима – и означен гласом женског субјекта, и онога што би могао бити производ декоративног номинализма, разрада идеје „декоративно несвесног“, на које подсећају бројне естетике поп-арта – и сугерисан мизансценом јавне говорнице. Другим речима, смисао ове духовито парафразиране представе „историјског црвеног“ и *црвеног* које ће тек исписати своју орнаменталну модулацију (историју), огледао би се у сугерисаној колизији између места колективног несвесног и индивидуалног рада меморије, гласа невидљивог аутократског и неауторизованог



6. Милица Ракић, *Зовем се Црвена*, прикази заустављеног кадра истоимене видео анимације, 2007.
 6. Milica Rakić, *My Name is Red*, a still frame from the eponymous video animation, 2007



7. Милица Ракић, *Зовем се Црвена*, прикази заустављеног кадра истоимене видео анимације, 2007.
 7. Milica Rakić, *My Name is Red*, a still frame from the eponymous video animation, 2007

индивидуалног говорника, као и природе односа мушког и женског субјекта.

Уместо закључка

Упркос афирмацији орнамента као „самосталне обликовне егзистенције“ која претходи развоју апстрактне уметности, на којој инсистира још Ригл, или његове антиципације као осовине креативног друштвеног мишљења и размене, на којој инсистира савремена уметничка теорија, његову историју је, као што смо видели, пратило низ предрасуда или историјски непомирљивих неспоразума, који су за последицу имали не само одбацавање орнаменталног у његовом потенцијалу артикулације пластичких слобода, већ и његово игнорисање као виталне филозофске парадигме која би под проширеним схватањем *стила* или *формативне воље* подразумевала и план на коме се једновремено уодношавају различите визије света.

У именовану *прерасподеле чулног* у животу уметничке авангарде с почетка XX века, Рансијер препознаје и афирмише нови облик осећајности који би установио начело формалне револуције и политичке организације заједничког живота. И по тврдњи других утицајних теоретичара постмодерне, управо савремене уметничке праксе указују на оживљавање простора прожимајућих поетских и политичких искустава и пледирају на разумевање ове врсте дискурзивног динамизма. И када Рансијер пише о уметности, првенствено реферишући на новију историју драме, позоришта, плеса и тек можда на послетку на новију историју сликарства и дизајна, главни фокус његове критичке интерпретације као филозофа остаје, ипак, појам заједнице и тај делатни и сензуални простор непоновљивог искуства који та заједница препознаје, дели и у наставку комеморише

кроз своје креативне гестове. Његова основна тема, која за нас постаје важна, јесте живот заједнице у којој партиципативна креација и размена „естетских чинова“ – који су пре схваћени као последица конфигурација различитих (животних) искустава – постаје могућа, видљива, дељива и прожимајућа, води у правцу нових модуса осећања који би индуковали и нове форме политичке субјективности и превазилазиле границе традиционалне естетике. (Rancière 2006: 7-12).

Радове наших уметника, од рада Боре Иљовског преко инсталације Слободана Трајковића и слике Дејана Калуђеровића, до видео анимације Милице Ракић *Зовем се Црвена* (сл. 7), могуће је пратити као историјску виталистичку линију орнаменталног у уметности 20. века; како ону формалну, која отпочиње конструктивизмом и захтевом за овим првостепеним обликовањем времена и простора у уметностима, тако и ону која би се једновремено одвијала и контрастно преламала са разумевањем орнаменталног као другостепеног означитеља и друштвеног коректива, виђеног у специфичној детериторијализацији мотива света предметне и медијске реалности, блиским естетици поп-арта и виртуелне уметности.

Равне површине осликаних и слободно пројектованих знакова, слободна игра сенки и разиграних реторичких „фигура“ у хипотетичкој заједници радова на једној изложби, како авангардних, евоцираних с почетка XX века, тако и ових, које припадају иновативним принципима радова са почетка XXI века, отварају нове прагове за тумачење *орнаменталног* изван питања класичног стила, „фантазматске чистоте медија“ блиске естетици *модернизма* или епифанијског геста самоизолације њеног објекта на којој почива класична естетика. Врло различити концепти ових уметника заснивају се на наизглед непремостивим поларизацијама и прожимањима-

ма уметничке креације као филантропског модернистичког пројекта и постмодернистичких разуђених записа о свакодневици (Бора Иљовски); перцепцијама уметничког или политичког пројекта као интелигибилне амбиваленције скопичког и висцералног режима гледања (Слободан Трајковић); изједначавањем индивидуалног са историјским миграцијама сећања у оживљавање екранске успомене, представе непостојећег догађаја у врсту постојане успомене и оптерећујећег сећања (Дејан Калуђеровић); пледоајеом жене-уметнице која реторику о постојећој прерасподели друштвених, родних или акустичних ауторитета, оживљава на новом нивоу игре формалних елемената или на квалитативно другачијој размени „прото-политичких“ чинова (Милица Ракић).

Све ове и неке друге виталне праксе подсећају нас на то колико убедљиво управо савремена уметност и преплитање (елоквентних) гестова „њене“ свакодневице са елементима њене традиционалне и еуфемистичке реторике, као и декоративна плошност осликаних знакова, „то несигурно преплитање моћи говора и слика“, ликовних и декоративних уметности, уметности и живота, кроз читав XX и почетак XXI века – чини овај међу-простор игре убедљивим, осетљивим, свепрожимајућим и непоновљивим у креацији нових облика уметничке имагинације.

ЛИТЕРАТУРА

Миловановић, Д; Попадић, М; Булатовић, Д. и др. 2013. *Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Београд: Музеј примењене уметности.

Buci-Glucksmann, C. 2008
Philosophie de l'ornement, Paris: Galilée.

Деспотовић, Ј. 2007
Ремикс, Метаморфозе, Београд: Продајна галерија „Београд“.

Ракић, М. 2007
Зовем се Црвена, Београд: Продајна галерија „Београд“.

Rancière, J. 2006
Partage du sensible, esthétique et politique, Paris: La fabrique éditions.

Dimitrijević, B. 2006
Попово и увек, retrospectivna izložba Bore Iljovskog, Београд: Музеј савремене уметности.

Loos, A. 2003
Ornament et crime : et autres textes, Paris: Rivage Poche.

Celant, G. 1999
Andy Warhol: A factory,
New York: The Andy Warhol fondation for the Visual Art.

Morgan, C. M. 1996
Painting as an anatomical constellation, Slobodan Trajkovic,
Mythical space: Paintings, Objects and Drawings,
New York: Stux Gallery.

Worringer, W. 1996
Апстрактција и уосећавање. Прилог психологије стила, Београд: Боговада.

Merenik, L. 1995
Београд: Осамдесете, нове појаве у сликарству и скулптури 1979–1989. у Србији, Novi Sad: Prometej.

Gombrich, E.H. 1994
The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art, Phaidon Press. (The Wrightsman Lectures, V.9)

Riegl, A. 1992
Problems of style: foundations for a history of ornament,
Princeton, N.J: Princeton University Press.

Kant, I. 1991
Kritika moći sudenja, Београд: BIGZ.

Deleuze, G. / Guattari, F. 1980
Mille Plateaux, Paris: Minuit.

Knežević, S. 1969
Uz prijevod Aloisa Riegla, Alois Riegl – Historijska gramatika likovnih umjetnosti, (Zagreb) *Život umjetnosti*, 10: 126–131.

Trifunović, L. i dr. 1964
Enciklopedija likovnih umjetnosti, Tom III,
Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod.

Summary

JELENA KRIVOKAPIĆ

Gallery "Beograd", Belgrade, Serbia

capeline33@yahoo.com

THE PARADIGMS OF THE ORNAMENTAL IN CONTEMPORARY SERBIAN ART

By coining syntagm "the distribution of the sensible", the French philosopher Jacques Rancière refers, from a philosopher's point of view, to the life of the early 20th-century art avant-garde – the distribution of the sensible between politics and art, the omnipresent decorative character of the planarity of depicted signs and its ornamentality, the unstable interweaving of the power of speech and the images, the distribution of the sensible between the fine and decorative arts, etc. However, as a contemporary, he advocates for the recognition of those forms of sensibility in the works of contemporary artists which most convincingly create a redistribution of the sensible as an "equivalent principle of art's 'plastic' revolution and the shared political experience

within the community" – reflecting some of the most convincing positions of the modern world and the most mature solutions in the opuses of contemporary art.

The works of Serbian artists – Bora Iljovski, Slobodan Trajković, Dejan Kaluđerović and Milica Rakić – integrate a specific vision of the ornamental and the style, as simultaneously variable, cross-cutting and complementary plastic and ideological categories, but also something that Rancière would designate as the creation and exchange of new "aesthetic acts". This might be the practices that indicate the revival of the spaces in which poetic and political experiences of (common) life gradually intertwine and the formal boundaries of traditional aesthetics are being shifted.