

ორნამენტის კატეგორიები და ძალაუფლება

ეკატერინე ბაღდაძე

საკვანძო სიტყვები: *ორნამენტის თეორია, გოტფრიდ ზემპერი, პრაქტიკული ესთეტიკა, არქიტექტურის თეორია, მოხარჩობა, პარერგონი, ერნსტ გომბრიხი, ჟაკ დერიდა, მიზანბიძი, ეკონომიკისი, იმანუელ კანტი, ხელოვნების ისტორიის კვლევითი მეთოდების მეტათეორია, ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორია და ფილოსოფია*

ნაშრომის მიზანია, ორნამენტის თეორიის ტრილში განვიხილოთ, თუ როგორ ხდება ძალაუფლებისადმი დამოკიდებულების გამოვლენა სხვადასხვა ეპოქის ხელოვნების ნიმუშებში. თეორიული ნაწილი ეძღვნება ორნამენტის თეორეტიკოსის გ. ზემპერის, ხელოვნებათმცოდნე ე. გომბრიხის და ფილოსოფოსის ჟ. დერიდას ორნამენტის თეორიების გააზრების ფონზე ორნამენტის კატეგორიებისა და მათი გამოყენების შესაძლებლობის განხილვას კონკრეტული ნამუშევრების ანალიზის დროს.

ორნამენტის კატეგორიები უნივერსალურია, ყველა ეპოქაში ხელოვნების ნებისმიერ დარგში მოქმედებს და გარკვეულწილად ასახავს ხელოვანის, საზოგადოების, ეპოქის ძალაუფლებისადმი დამოკიდებულებას, რაც კარგად ჩანს მოდერნული და თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშების ანალიზის შედეგადაც (პეტრე ოცხელი, დავით კაკაბაძე, პ. მოენიგი). მიუხედავად ამისა, რეგლამენტის გამო ჩვენი მოხსენება თეორიულ ნაწილით შემოიფარგლება, რომელიც განიხილავს ორნამენტის კატეგორიების ძალაუფლების თემასთან მიმართებას, კერძოდ როგორც ძალაუფლების დეკონსტრუქციისთვის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საშუალებად.

კულტურაში ორნამენტთან დაკავშირებული კითხვების გამოჩენა შემთხვევითი როდია. ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში ორნამენტთან დაკავშირებული საკითხების პერიოდული ამოტივტივება, ერთი მხრივ, ფუნდამენტალური სტრუქტურული ცვლილებების პირდაპირი ინდიკატორია, კულტურაში კრიზისის და დიდი გარდატეხის მაჩვენებელია, ხოლო მეორე მხრივ, XIX საუკუნეში აღმოცენებულ ორნამენტის თეორიასთან და მოდერნიზმის პარადიგმასთანაა მჭიდრო კავშირში. სწორედამც რადიკალური კულტურული გადატრიალებების დროს აღმოცენდება ხოლმე ზედაპირზე ორნამენტთან დაკავშირებული საკითხები. მოდერნიზმის კონცეპტუალური ორიენტაცია ორნამენტზე და ამ ცვალებადი კულტურის „ძალის ველში“ ორნამენტის რეკონცეპტუალიზაცია ხდება. ორნამენტი, როგორც კულტურაში კრიზისის და გარდატეხის ინდიკატორი, კულტურული კონტექსტის განმსაზღვრელ ძალაუფლების სტრუქტურებთან პირდაპირ გვაკავშირებს. ჩვენი მიზანია, XIX საუკუნეში

ნაწილში აღმოცენებული ორნამენტის თეორიის ტრილში განვიხილოთ, თუ როგორ ხდება ძალაუფლებისადმი დამოკიდებულების გამოვლენა სხვადასხვა ეპოქის ხელოვნების ნიმუშებში. ამ მიზნის მისაღწევად, ორნამენტის თეორიაში განხილულ ორნამენტის ზოგად თვისებებს მხატვრული ანალიზისთვის მნიშვნელოვან სამეცნიერო საშუალებად წარმოვაჩინოთ – ზოგად კატეგორიებად განვიხილავთ.

გოტფრიდ ზემპერის ორნამენტის თეორია: მასალის იმანენტური ლოგიკა

რა არის ორნამენტი? „ორნამენტი არის ის ენა, რომლის საშუალებითაც არქიტექტურა უფრო ფართო საზოგადოებას მიმართავს“.¹ ოლონდ არა მხოლოდ არქიტექტურა, არამედ შემოქმედების ნებისმიერი ფორმა, რადგან ორნამენტის თვისებების და კატეგორიების წარმოშობა წმინდა შემოქმედებით

1 Heathcote, Architectural Review, 2015.

პროცესს უკავშირდება (ამ პროცესის აღმოცენების მასალაში განხორციელებას). სწორედ ორნამენტის შექმნის/ქმნადობის პროცესში მოპოვებული თვისებების თუ კატეგორიების აღმოჩენა ნებისმიერი დარგის (მათ შორის ფერწერის, თუნდაც ტრანსმედიალური ხელოვნების) არტეფაქტებშია შესაძლებელი.

გ. ზემპერი (რომელმაც პირველად დააკავშირა ორნამენტი მის მასალასთან და მასალის მუშაობის სპეციფიკურ პირობებთან) არქიტექტურას განიხილავს, როგორც ყველაზე უძველეს მედიუმს, რომლის სივრცისეული გამოცდილების პროტოტიპად სწორედ ადამიანის სხეულს მოიაზრებს. ამ კონტექსტში, ზემპერის აზრით, ორნამენტი, როგორც შემოქმედების, ხელოვნების პრიმორდიალური ფორმა ტატუს სახით ჩნდება. ტატუ პირველადი ინსკრიფციაა, რომელიც სხეულის ბუნებრივ კანონებთან და გეოგრაფიულ გარემოსთან თანაგანცდაში იქმნება (კოსმოგონურია; აქ სემიოზისურ-მიმემზისური პროცესები ჯერ არ განიცდიან ფრაგმენტაციას). სხეულის ზედაპირი, კანი პრიმორდიალური შემოქმედებითი ნიადაგია, რომლის შემოსვაც ინსკრიფციულ დასაბამთან გვაკავშირებს, ნიშანთა სისტემის შექმნასთან – სემიოზისის პროცესის აღმოცენებასთან. ტატუ სხეულის ნიადაგზე გამოსახული ტემპორალობის, ეპოქის, პარადიგმა/სინტაგმების პირველად ფორმას წარმოადგენს – კონვენციურ კონტექსტს განსაზღვრავს (მაგ., ადოლფ ლუსი ტატუს ფენომენს და ზოგადად ორნამენტს კრიმინალურობას უკავშირებს). ანთროპოლოგიურ/ტექნოლოგიური განვითარების ფონზე ტატუ ბუნებრივი ნიადაგიდან ქსოვილში განიცდის ტრანსლაციას/ტრანზიციას და სხეულზე მოხაზული ორნამენტი ბუნებრივი კანონიდან ტექნოლოგიად დაფად, ნართად იქცევა. ნართის დახვევა კი ანთროპო/ტექნოლოგიური თუ მეტაფორული გადმოსახედიდან სწორედ კულტურული კონტექსტის შექმნას უკავშირდება. მაგ., ძვ. ინგლისური გამოთქმა ნართი დაახვიეო სწორედ ისტორიის მოყოლაზე მიანიშნებს. ამ კონტექსტში, ორნამენტი ტექსტუალურ ბუნებას იძენს და საბოლოოდ ჰიპერტექსტუალურიც ხდება (სიტყვა ტექსტის ეტიმოლოგიაც ტექსტილის, ქსოვილის შექ-

მნას უკავშირდება). ანუ ორნამენტი ტოვებს კოსმოცენტრულ ნიადაგს და სივრცის მაორგანიზირებელი თვითონ ხდება, რადგან თვითონ ქსოვს ნიადაგს – საზღვრავს, ჩარჩოს ქმნის. ზემპერის მიხედვით, საბოლოოდ, ქსოვილი ევენტუალურად არქიტექტურულ სტრუქტურებში მყარდება კედლის (შემოკედვლის, კედლის ჩარჩოს) სახით. სივრცის მოჩარჩოებას – კედელი უზრუნველყოფს (მაგ., უძველეს ტომებში ვხედავთ თუ როგორ უზრუნველყოფს ღობე და გალავანი სივრცის დანაწევრებას). ამიტომაც ქსოვდნენ მცენარეული მასალისგან კედლებს, რათა ვერტიკალურად ჩამოკიდებული ჭილობები გაემყარებინათ.²

ზემპერის კვლევის მიხედვით, არქიტექტურის პირველი და ყველაზე მნიშვნელოვანი ელემენტი კერა, რომელიც ე.წ. „არქიტექტურის მორალურ ელემენტს“ განასახიერებს (ერთგვარ პრიმორდიალურ საკურთხეველს). ამიტომაც ცდილობდა უძველესი ადამიანი, რომ კერის ცეცხლი არასდროს ჩამქრალიყო. ცეცხლის გარშემო იქმნებოდა პირველი დაჯგუფებები, უძველესი ალიანსები, შეთანხმებები, ოჯახური შეკრებები და ა.შ. კერა საკრალურ ფოკუსს ქმნიდა, ცენტრს, რომლის გარშემოც ფორმირდებოდა და წესრიგდებოდა მთლიანობა, ყველაფერი (ერთგვარ მონადურ სისტემას ქმნიდა). ამ მოწესრიგებას კი უზრუნველყოფს არქიტექტურის შემდეგი ფუნდამენტური ელემენტი, კერძოდ „მოჩარჩოება/კედელი“ (Gehege, enclosure), რომელიც ყველა დანარჩენ ელემენტს წარმოშობს (ბორცვი/ტერასა, გადახურვა/სახურავი).³ ამ კონტექსტში ორნამენტთან დაკავშირებული საკვანძო სიტყვა სწორედაც „მოწესრიგებაა“, რომელიც ორნამენტის ეტიმოლოგიას და მის წარმოშობას უკავშირდება. ტატუს სხეულისგან ქსოვილში ტრანზიციას/ტრანსლაციას ტექნოლოგიის გენეზისის და მისი განვითარების ფონზე მომდინარე ორნამენტის და სამოსელის თეორიას ხსნის. ამიტომაც შესაძლებელია „სამოსელის, მოდის სისტემის“ ფონზე განვიხილოთ ეპოქის პარადიგმატული და სინტაგმატური ელემენტები – კულტურულ კონტექსტზე, მსოფლმხედველობაზე გავიდეთ (როლანდ ბარტი).⁴ სწორედაც ე. გომბრიხი განიხილავს ორნამენტს როგორც წესრიგის

2 Semper, Elements, 1989, გვ. 101-128.

3 იქვე, გვ. 102-103.

4 მაგ., როლანდ ბარტის „სამოსელის სისტემის“ ანალიზის ფონზე გამოვლენილი სემიოლოგიის ისტორია (Système de la mode. France, 1967).

აპრიორულ განცდას. წესრიგი, რომელიც ადამიანის სხეულის ბუნებრივი კანონებიდან (ტატუ) ქსოვილში განიცდის ტრანზიციას და ამით ორნამენტს ტექნოლოგიურ განვითარებაში რთავს – თვით ტექნოლოგიად აქცევს მას.

**ერნსტ გომბრიხის ორნამენტის თეორია:
ძალის ველი და წესრიგის განცდა**

სიტყვა წესრიგი (order) ორნამენტის ეტიმოლოგიას აგებს, რომლის ფესვიც ლათინურ ordo-შია, რაც ნიშნავს რიგს, ხაზს, რანგს, სერიას, განლაგებას, პატერნს, რუტინას. ordo-ს პირვანდელი მნიშვნელობა გულისხმობდა „ძაფების რიგს“, კერძოდ საქსოვ დაზგაზე (ქართ. ყდაზე) აგებულს (მაგ., ლათ. ordiri ქსოვის დაწყებას მიუთითებს). ordo მომდინარეობს პროტო-იტალიკური წყარო ordn-დან, რაც წესრიგს ნიშნავს, ხოლო ძველ ფრანგული ordre წესს, პოზიციას, ქონებას, რეგულაციას, რელიგიურ დისციპლინას. ინგლისურად order წესრიგთან ერთად ბრძანებასაც აღნიშნავს. ანუ წესი ბარიერს, ჩარჩოს ქმნის, კანონს აწესებს.⁵

ე. გომბრიხის ორნამენტის თეორიის მიხედვით, წესრიგის განცდა (The Sense of Order) ადამიანის თანდაყოლილი, აპრიორი მოცემულობაა, რომელიც აყალიბებს წესრიგს, რომელიც ჩვევად იქცევა და სტატუს კვოდ სტრუქტურირდება. ანუ ეპოქის ჩვევების გამხსნელ წინაპირობას განსაზღვრავს. მისი აზრით, ორნამენტი ძაფზე აკინძული ბისერებიდან წიგნის გვერდის განლაგებამდე, მოძრაობის რიტმის, მეტყველების

და მუსიკის მიღმა საზოგადოების სტრუქტურებსა და აზროვნების სისტემებამდე აღწევს. ე. გომბრიხის მიხედვით, ჩვევა წესრიგის ტემპორალური შეგრძნებაა. ანალოგიურად, მაგ., კოლონა/სვეტის კანელურა წესრიგის სივრცისეული შეგრძნებაა. გომბრიხის ორნამენტის თეორია, რომელიც აღქმის ფსიქოლოგიას ეყრდნობა, წესრიგის აპრიორი შეგრძნებიდან გამომდინარეობს.⁶ სწორედ წესრიგის თანდაყოლილი შეგრძნებიდან იხადება ჩვევა. ორნამენტთან დაკავშირებით, გომბრიხი გვთავაზობს ე.წ. „ძალის ველის“ („a field of force“) კონცეფციას. „ძალის ველი“ ისეთი წყობაა, რომელიც ცენტრის გარშემო განლაგებული (კერის მსგავსად), ორნამენტული მოჩარჩოება (დეკორატიური საზღვარი, ბარიერი) გააჩნია და ორ ეფექტს ქმნის: ვიზუალურის ცენტრალურ და პერიფერიულ თვისებებს გამოყოფს. ცენტრალური მნიშვნელობაზე ამახვილებს ყურადღებას, ხოლო პერიფერიული პატერნულ პროცესებზე.⁷ გომბრიხის წესრიგის შეგრძნება ეფუძნება კარლ პოპერის სამეცნიერო „გამოძიების“ (inquiry) ანალიზს (მან ჯერ ცხოველებსა და ბავშვებში, შემდგომ კი ზრდასრულებშიც შენიშნა „წესრიგის, რეგულაციის განცდის უზომოდ ძლიერი მოთხოვნილება, რაც მათ აიძულებთ წესრიგის ძიებას“).⁸ კ. პოპერის მიხედვით, მიუხედავად იმისა, რომ წესრიგი ასეთი ძვირფასია, ასევე ძვირფასია უწესრიგობაც და სწორედ აქ იქმნება საინტერესო პარადოქსი ორნამენტის თეორიაში. წესრიგის თანდაყოლილი ძლიერი მოთხოვნილება ბუნებრივად იზიდავს საპირისპიროს. უწესრიგობა უარყოფით (დისკონფირმაციულ) ჰიპოთეზას გვთავაზობს,

5 მაგ., ვატკინსის მიხედვით, სიტყვა ordo-ს პროტო-ინდოევროპული ფესვი ar- შია, რაც მორგებას (შვენას) ნიშნავს და რომლისგანაც იგება სიტყვა art. <https://www.etymonline.com/word/order>

6 შეიძლება ითქვას, რომ გომბრიხის ორნამენტის თეორია აღქმის ზოგადი თეორიაა, რომელიც წესრიგის თანდაყოლილი შეგრძნების კონცეფციიდან მომდინარეობს. გომბრიხი ცდილობს ბუნების პერცეფცია და ორნამენტის პერცეფცია ვიზუალური პერცეფციის ზოგადი თეორიის ქვეშ გააერთიანოს, რათა მოხსნას თვით აღქმაში მოცემული პირობითი კონტექსტის და გარეგნული პატერნის სიმულტანური აღქმის შედეგად გამოწვეული დაძაბულობა. Gombrich, Order, 1979, გვ. 152.

7 გომბრიხის მიხედვით: „ჩარჩო, თუ ბარიერი, საზღვრავს ძალის ველს, საკუთარი მნიშვნელობის გრადაციებით, რომლებიც ცენტრისკენ ივრცობიან. ორგანიზაციისკენ მიზიდულობის ეს შეგრძნება ისეთი ძლიერია, რომ სათანადოდ არ ვაფასებთ, რომ პატერნული ელემენტები საერთო ცენტრისკენ არიან ორიენტირებულნი. სხვაგვარად, რომ ვთქვათ, ძალის ველი საკუთარ გრავიტაციულ ველს ქმნის“. Gombrich, Order, 1979, გვ. 157.

8 კ. პოპერის „გამოძიების“ კონცეფციაში, არა მხოლოდ წესრიგის ძიება არამედ წესრიგის სავარაუდო პროცესიც კი აგებს, აწარმოებს ადამიანის გაგებას, რომელშიც მარტივი მოწესრიგებები ჰიპოტეზირებულია იქამდე, სანამ შემდგომი გამოცდილება არ უარყოფს (დისკონფირმირებს) მათ. გომბრიხის თეორიაში პოპერის კონცეფციის ადაპტაცია პოპერის ინტელექტუალური „ძიების“ პერცეპტუალური დონის ხაზგასმით ხორციელდება. Gombrich, Order, 1979, გვ. 1.

რომელიც ძლიერ ინფორმაციას იძლევა, გვამცნობს სტატუს კვლავ სტრუქტურირებულ წესრიგში განვითარებულ სტაგნაციებზე, არაპროგრესულ მოძველებულ სისტემებზე. წესრიგის კონფირმაციული ბუნება კი ინფორმაციას არ იძლევა, რადგან ის უფლებას იძლევა, რომ გაატაროს ჰიპოთეზა, რომელიც მოგვიანებით შეიძლება მცდარი აღმოჩნდეს. ორნამენტის აუტოდესტრუქციული ბუნება, ერთდროულად წრიული წესრიგის და წყვილიადური უსაზღვრობის, ანუ კანონის ზღვარს გასული განვრცობა (და არა კანონ-ზომიერება), თვით წესრიგის (ორნამენტის იდენტობის) აუტოდესტრუქციას უზრუნველყოფს. პოპერის მიხედვით, წესრიგის დარღვევა უნდა ვიძიოთ, ჰიპოთეზა რისკის ქვეშ უნდა დავაყენოთ და დავაკვირდეთ მის განვითარებას.⁹

გ. გომბრიხის მიერ ორნამენტის ბუნებაში აღნიშნული კონტრადიქციულობა ორნამენტის დერიდიანულ გააზრებასთან რეზონირებს და საინტერესო პარალელებიც ვლინდება.

იმანუელ კანტის პარერგას ცნება და ორნამენტის დერიდიანული გააზრება

დერიდას ორნამენტის თეორია ი. კანტის პარერგონის კონცეფციას ეყრდნობა, რაც ძირითადი ნაშრომის (ე.ი. ერგონის) დანართს, ჩარჩოს ნიშნავს.¹⁰

კანტის პარერგას ცნებაში იხსნება კოლონადური და უსასრულო მოჩარჩოების თემაც. კანტი განიხილავს სვეტნარს, როგორც პარერგას, რომლის ფონზეც კოლონა/სვეტის არქექტივი ორნამენტის დეკონსტრუქციისთვის მნიშვნელოვან კატეგორიად იქცევა უ. დერიდას პარერგონის თეორიაში.¹¹

კანტის პარერგას ცნებაში ჩარჩოსა და ჩარჩოში მოუქცევადის დიალექტიკა იშლება, კერძოდ მშვენიერის და აღმატებულის შედარებითი ანალიზის ფონ-

ზე. კანტი განიხილავს მშვენიერს, როგორც საკუთარ კონტურში მოქცეულს/განსაზღვრულს, ხოლო აღმატებულს – მოჩარჩოებულ ფორმაში ჩაუტეველს/განუსაზღვრელს. კანტი თვით ნედლ ბუნებაში პოულობს მშვენიერზე აღმატებულს (Sublime). ხოლო, როგორც დერიდა აღნიშნავს, აღმატებულობა ხელოვნებაში მხოლოდ მაშინ განიცდება, როდესაც ხელოვნება ორგანულ სამყაროსთან თანაგანცდის პირობებშია შექმნილი (მაგ., კოსმოცენტრული ნიადაგის ფონზე).¹²

სწორედაც კანტის მშვენიერის და აღმატებულის ფონზე იხსნება კოლონა-კოლოსის დიალექტიკაც. ამ კონტექსტში როდოსის კოლოსი ზოგად ფორმად გარდაიქმნება, როგორც რაღაცაზე ბუნებრივად კოლოსალური, მომაკვდავ ადამიანს, რომ აღემატება. დერიდას მიხედვით, კოლოსი საკუთარ თავს უსასრულოდ აღმართავს/ავრცობს (surélévation, superélévation), ანუ საკუთარი თავის გაარავების გაზვიადებულ მოძრაობას ასახავს, რომელსაც უნდა აღემატოს. სწორედ ამ გამოუხატავ გამოხატულებაში ვლინდება წყვილიადური უხამსომა. დერიდა პარერგონის, როგორც ბარიერის, უსასრულო მოჩარჩოების თემას ჰეგელიანურ წრიული დეტერმინიზმის (შემოსაზღვრულობის) და ჰაიდეგერიანულ არადეტერმინისტული (წყვილიადური) განვრცობის (კერძოდ მიზანაბიზმის) ფორმების ურთიერთმიმართების ტრილში ხსნის. წრე, როგორც შემოსაზღვრულობა, და წყვილიადი (უკიდევანობა), როგორც შემოსაზღვრავი/შემოუწერიელი. ამიტომაც, უ. დერიდა ორნამენტის კანტიანურ კატეგორიებთან ერთად („ჩარჩო/ბარიერი“, სვეტნარი, როგორც მოჩარჩოება, „მოჩარჩოების კოლონადური განვრცობა“), განიხილავს მიზანაბიზმის (mise en abyme, mise-en-abyme) ცნებას.¹³ მიზანაბიმი ტრანსგენერაციული და ტრანსმედიალური ფორმალური ტექნიკაა, რომელიც ხელოვნების ნებისმიერ დარგში გვხვდება. ტერმინი „მიზანაბიმი“ ჰერალდიკიდან მოდის და ნიშნავს „წყვილიადში მოქცეულს“. მაგ., მიზანა-

9 იქვე, გვ. 9.

10 დერიდას ორნამენტის თეორია კანტის პარერგას ცნების რეინტერპრეტაციას გულისხმობს.

11 ი. კანტი პარერგონს ტრადიციული მედიუმების ტრილში განიხილავს. მის მიხედვით პარერგონი ერგონის მიღმიერს წარმოადგენს: შენობებზე გამოსახულ სვეტებს, ქანდაკებებზე სამოსელს, ნახატების ჩარჩოებს. კანტის მიხედვით, თუ ორნამენტი ერგონის მშვენიერ ფორმაში არ იღებს მონაწილეობას და მხოლოდ „მოოქროვილი ჩარჩოს“ ფუნქციას ასრულებს, მაშინ ის დეკორაციაა. Kant, Kritik, 1922. გვ. 65.

12 Derrida, Truth, 1987, გვ. 127.

13 იქვე, გვ. 27, 117.

ბიმი ისტორია ისტორიაში, სიზმარი სიზმარში, ფილმი ფილმში, ნაკერი ნაკერში და ა.შ. მიზანაბიმი ობიექტი, რომელიც საკუთარ შინაგან სივრცეში მეორდება (მაგ., ლიტერატურაში ანდრე ჟიდი მიზანაბიმს თვითრეფლექსიურ ჩანანერგებს, ჩანართს უწოდებს: საკუთარი თავის საკუთარ თავში რეფლექსიას). ამით ორნამენტის თეორიაში შემოსაზღვრულობა, ერთი მხრივ, გარსშემორტყმულ სივრცეს ქმნის და, მეორე მხრივ, უსასრულოდ ვითარდება ერგონის შიდა სივრცეში (და, მიუხედავად იმისა, რომ პერიფერიული და ცენტრული თვისებები მჟღავნდება, ჟ. დერიდა ორნამენტის დეზიგნაციას თავს არიდებს).¹⁴

მიზანაბიმი ტექსტში განმეორების სახით ვლინდება, როდესაც იმეორებს ტექსტუალურ მთელს (ერგონს) საკუთარ თავში სახეხატების ან კონცეპტების მეშვეობით. მნიშვნელობის/ჩარჩოს ამგვარ რეფლექციას/გასარკვევებას, რომელიც უსასრულოდ ვითარდება არადეტერმინირებამდე, არასტაბილურობამდე მივყავართ – დეკონსტრუქციას აღწევს. მიზანაბიმი თვით ორნამენტის არსის (როგორც წესრიგის და სიმეტრიის დამყარებლის) თვითანიჭილიზაციას, აუტოდესტრუქციას უბრუნველყოფს. მიზანაბიმი, ერთი მხრივ, წყვილიადურ განვრცობას ასახავს, ხოლო მეორე მხრივ, თვით წყვილიადის „წიაღში“ ივრცობა, რაც წყვილიადის (აბიმის) ლოგიკას ზღუდავს. ამ კონტექსტში დერიდა ერთგვარ მოდერაციის, „წყვილიადის ეკონომიზაციის“ პრინციპზე მიაწინებს.¹⁵ მიზანაბიმი წყვილიადურ კოლაფსს წინააღმდეგობას უწევს და მიმების ეკონომიის რეკონსტიტუციას უბრუნველყოფს – ეკონომიზაციის“. „ეკონომიზაციის“, სათანადოსა და იგივეობრიობის კანონი, მუდამ საკუთარ თავს რეფორმირებს, მსგავსების საწინააღმდეგოდ, მაგრამ ანალოგიის მეშვეობით.¹⁶

დერიდას მიხედვით, მიზანაბიმი „ანადგურებს მთელის ნაწილთან არასტაბილურ მიმართებას, ინკლუსიური სტრუქტურების გადაუწყვეტლობას, რის

შედგადაც ხდება აბიმის სისტემაში შემოგდება“.¹⁷ ეს განაცხადი, რომელიც თავისთავად შეიძლება მთელის ნაწილად ვიგულისხმოთ, გომბრიხის პოპერისეულ მოდელს კრიტიკულ ინსაიტს სძენს – რისკის ქვეშ დაყენებული ჰიპოთეზის შედეგების წვდომისთვის ადეკვატური ინსტრუმენტების ჩამოყალიბების საშუალებას სთავაზობს.

ზემპერიანული მოჩარჩოების თემა მიზანაბიმის კონცეფციაში ღრმავდება და ყველაფერთან ერთად ორნამენტში მოცემულ ეთიკურ განზომილებასაც ხსნის. ორნამენტის ძირითად თვისებებთან ერთად, ასევე ზოგად კატეგორიად შეგვიძლია განვიხილოთ მიზანაბიმის ცნებაც.

ორნამენტი, სვეტის არქიტექტიპი და ძალაუფლება

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სიტყვა წესრიგი (order) ორნამენტის ეტიმოლოგიას აგებს, რომელიც ასევე გულისხმობს რანგს, ხაზს, სერიულ განლაგებას, პატერნს, ქსოვის დაწყებას, რუტინას, ბრძანებას, წესს, პოზიციას, ქონებას, რეგულაციას, რელიგიურ დისციპლინას. ანუ, ორნამენტი რაღაცა წესის რიგში მოყვანას, მის რანგის მიხედვით განლაგებას აღნიშნავს, რომელსაც სერიულობა და პატერნულობა ახასიათებს. წესი ბარიერს/მოჩარჩოებას, საზღვარს/შემოსაზღვრულობას ქმნის, კანონს აწესებს – და ეს წესი რიგში იდება (წესდება), სერიულად ვრცელდება. კოლონადური განვრცობაც ამ კონტექსტში იკითხება, რაც სვეტის არქიტექტიპთან დაკავშირებულ ძალაუფლების თემას ხსნის.

მაგ., აღნიშნული ორნამენტის თვისებები, როგორებიცაა წესი, ჩარჩო, რიგი, წესრიგი, რიტმი, ზომა და მეტრი, სერიულობა და პატერნულობა, ვლინდება ანტიკურ არქიტექტურაში, კერძოდ, კი ბერძნულ ორდერში. ანტიკურ ორდერებში მოქმედებს გარკვეული დადგენილი კანონები, რომლებიც წესრიგს

14 დერიდას მიხედვით, ჩარჩოს, ზღვარს, ბარიერს, უნარი აქვს ნებისმიერი შენასკვეული სტაბილურობა „მოადუნოს/მოუშვას“, რათა კონცეპტუალური წინააღმდეგობები დაშალოს. მისთვის პარერგონი ფუნდამენტალურია ერგონისთვის, რადგან მის გარეშე ის „საკუთარ თავს საკუთარი თავისგან ვერ განასხვავებს“. დერიდასთვის პარერგონი ერგონის „დანამატია“, რომელიც ცენტრულ/პერიფერიულის ფონზე ინვერსიას განიცდის და ნამუშევრის ბირთვად იქცევა.

15 იქვე, გვ 37.

16 იქვე, გვ 117-119.

17 იქვე, გვ 27.

ქმნის. ნებისმიერ ორდერს ახასიათებს რიტმულობა (სვეტებისა და სხვა ელემენტების რიტმული განმეორება), სერიულობა (ცალკეული მსგავსი ელემენტების გამოყენება), ზომა (ელემენტების პროპორციული ურთიერთშეთანხმებულობა) და ასევე ამ ორდერების სტრუქტურა იერარქიული პრინციპით იგება. ამდენად, ანტიკური არქიტექტურის სტრუქტურა ორნამენტის კატეგორიებით იგება. რომაულ არქიტექტურაში განსაკუთრებულად იკვეთება იერარქიულობის პრინციპი. ანთროპო-ტექნოლოგიური განვითარების ფონზე მასალის იმანენტური ლოგიკიდან გამომდინარე (პრაქტიკული ესთეტიკა), რომაული სვეტის/ბურჯის/კოლონის წარმოშობა სავარაუდოთ უკავშირდება ე.წ. ფასცებს, რომელიც წითელი ლენტით შეკონილი ღეროებისა და ნაჯახისაგან შედგებოდა და ეტრუსკულ-რომაულ კულტურაში ძალაუფლების სიმბოლოს წარმოადგენდა.¹⁸

ფასცები უძველეს რომში უმაღლესი მაგისტრატუსების, კონსულების, პრეტორების და დიქტატორების ძალაუფლების გამოყენებით აღსრულების სიმბოლოს წარმოადგენდა (რომაული სამართლის სიდიადეს). ფასცებს ატარებდნენ ლიქტორები, როდესაც უძღვებოდნენ მათ.¹⁹ ფასცებში თუ მოთავსებული იყო ნაჯახი (ზოგჯერ ორი ნაჯახი) ნიშნავდა, რომ დამნაშავეს დასჯის უფლება ჰქონდა მაგისტრატუსს.

ამ კუთხით აბსოლუტურ ძალაუფლებას მხოლოდ დიქტატორი ფლობდა. ფასცებთან დაკავშირებული ნაჯახი ასოცირდება ბერძნულ ლაბრისთან (λαβρίς, lábrys), რომელიც კრეტული წარმოშობის ორმხრივი/ორფრთიანი ნაჯახი და ბერძნული ცივილიზაციის უძველესი სიმბოლო.²⁰

რომაელები ამ ნაჯახს ბიპენისს (bipennis ორფრთიანს) უწოდებდნენ. სიტყვა ლაბრისი სავარაუდოდ სიტყვა ლაბირინთს უკავშირდება, რომლის წარმოშობაც ასევე სადავოა.²¹ ორივე სიტყვა არა-ბერძნული წარმოშობისაა, რომელთა აღმოცენების შესაძლო წყაროს კრეტაზე არსებულ ცივილიზაციას უკავშირებენ.²² წითელი ლენტის გარკვეულწილად ასოციაციას იწვევს „არიადნეს გორგალთან“ და ე.წ. „არიადნეს ლოგიკასთან“ (ძაფი ამ კონტექსტშიც მეტაფორულად ფიქრის სტრუქტურასთანაა გაიგივებული), რომელიც ინტუიციურ, პროფეტულ ლოგიკას უკავშირდება. არიადნეს ძოწისფერი ძაფის მეშვეობით ბერძნული მითის გმირს თეზევსს საშუალება ეძლევა თავი დააღწიოს დედალუსის მიერ აგებულ ლაბირინთს“. ოღონდ კრეტული ლაბირინთი ფრაგმენტული ფორმაა, „რომელიც სპირალურად მოძრაობს და ეს მოძრაობა მრავალმხრივია: „შინაგანი“ ხელდასმის გზა, როგორცაა ლაბირინთი, რომელიც უნდა გაიაროს ადამიანმა ინიციაციისათვის და „გარეგანი“ გზა, რო-

18 Schäfer, Imperii, 1989, გვ. 196 - 232.

19 ფასცები პორტაბელურ სასჯელ საშუალებას განასახიერებდნენ (ღეროებს საცემა, ხოლო ნაჯახს თავის მოსაკვეთად იყენებდნენ).

20 უძველეს კრეტაზე ორმაგი ნაჯახი არასდროს წარმოადგენდა იარაღს, ის საკრალურ სიმბოლოდ აღიქმებოდა, რომელიც მხოლოდ ქალღმერთებს ახლდათ (მამრობით ღვთაებებს არასდროს ეჭირათ ლაბრისი). როგორც ჩანს, ლაბრისი შესაქმნის (creation) გენეზისის სიმბოლოს (Mater-arche) აღნიშნავდა. ამ გადმოსახედიტ, უძველესი კრეტული სიმბოლო შემქმნელ და დამბადებელ დედასთან იწვევს ასოციაციას და რომაული ორდერებისგან განსხვავებულ ერთგვარ დედაბოძისეულ განწყობას გვიქმნის (რომელიც საკრალური სივრცის ფუნდამენტური ელემენტია). Schachermeyr, Minoische, 1964, p. 161. რომაელები ფასცის ღეროებს ვირგო/ვირგას ანუ ქალწულს უწოდებდნენ. ლათინური სიტყვა ქალწული Virgo სწორედაც კვერთხს, ღეროს, ტოტს ან ყლორტს ნიშნავს (მაგ., ვირგატე ძველ ინგლისურში სიგრძის საზომს ნიშნავს). ქალწულის ზოდიაქოს ყოველთვის ღერო ეჭირა მარჯვენა ხელში და ხორბლის ყური მარცხენაში. ღეროების შეკრულობა, რომლითაც ფასცები (Fasces) იგება, ვესტას ქალწულებს განასახიერებენ, რომლებიც ადამიანის ღმერთთან, ღვთაებრივ კანონთან (ფას Fas) შეკვრას უზრუნველყოფენ. ამიტომაც რომში ქალთა შორის მხოლოდ ვესტას ქურუმებს შეეძლოთ ფასცების ტარება, რადგან თვით ფასცებს აღნიშნავდნენ. ვესტა კერიის და საცხოვრებელი სახლის, ნაყოფიერების, ოჯახის ქალღმერთს განასახიერებს, რომის საკრალური კერიის მფარველს. ვესტები რომაული ოჯახის სიწმინდეს სიმბოლიზირებდნენ. სწორედაც ვესტას ქალწულები იწარჩუნებდნენ ტაძარში მარადიულ ცეცხლს. ოვიდისთვის ვესტა სწორედაც „ძალაუფლებასთან მდგომს“ ნიშნავს. Klein, Dictionary, 1966.

21 რაც ამართლებს თეორიას, რომ მინოსის სამეფო სასახლე კრეტაზე თავდაპირველად ლაბირინთი იყო და აქედან გამომდინარე – ორმაგი ნაჯახის სასახლე.

22 Pötscher, Aspekte, 1990, გვ. 52-6; Hornblower, Dictionary, 2012, გვ. 788; Babbitt, Plutarch, Quaest. Graec. 45 301f - 302a, გვ. 25; Heubeck, Praegraeca, 1966. გვ. 25.

მელიც ლოგიკურ ათვლის წერტილებს ექვემდებარება (მზის მოძრაობის დაფიქსირება, რუკების, გრიდების მეშვეობით სამყაროში გეომეტრიული წესრიგის დამყარება და ა.შ.). შეიძლება ითქვას, არიადნეს ძოწისფერ ძაფს ფიქრი (აზროვნება) საკუთარ ლაბირინთში შეჰყავს²³ და თუ არიადნეს ლოგიკა ინტუიციურ (არადეტერმინირებულ), შინაგანისკენ მიმავალ გზას აღნიშნავს, მაშინ ფასცის ფორმა უფრო „გარეგანი გზის“ ლოგიკაზე მიანიშნებს. წითელი ლენტი ფასცების ხის სხივებს გარს ერტყმის, მათ ფასადურ შეკონვას უზრუნველყოფს. მასში შენასკვულია „ღეროთა“ ჯგუფი, ანუ ინდივიდუალური ერთეულები ჩაკეტილ, მოჩარჩოებულ ცილინდრულ სიმრგვალებში, ერთ სვეტად, ერთ „კოლონად“ იკვრებიან (თვით მოჩარჩოებას ქმნიან/განასახიერებენ). კლასიკური კოლონა/სვეტის ვერტიკალურად სტრუქტურირებული კანელურა, ანუ პილასტრის ტანზე ამოღებული ღარაკები ამ სხივებივით გვევლინებიან. ფასცების ფონზე მოჩარჩოების და წესრიგის თემა აქტუალურია, რადგან ჩაკეტილი, ერთგვაროვანი, რიტმულად და ერთ დონეზე სიმეტრიულად ერეგირებული ინდივიდუალური ძელები ერთხმოდ შეკრულ ევალიტარიანულ სოციუმს ქმნიან – ფორმის ანალიზის თვალსაზრისით, რაოდენობრივად გაანგარიშებულ, თავის თავში დასრულებულ, შემოსაზღვრულ, ნათლად გამოვლენილ ერთეულთა ერთობას (მრავალნაწევრა ერთობას), რომლებიც თავშეყრის წერტილის გარშემო კონცენტრულად იკვრებიან.²⁴

სვეტის არქეტიპი, რომელიც ჩარჩოს, წესრიგს

ქმნის, ორნამენტის ფუნდამენტურ კატეგორიას კორელირებს, რომლის ბუნებაც მის ძალის ველში იხსნება.

ორნამენტის ფუნდამენტური კატეგორიის – მოჩარჩოების (Enclosure, Gehege) ფონზე მკაფიოდ ვლინდება ფორმის ანალიზის მეთოდში გაწერილი ცნებების (კერძოდ ჰ. ვიოლფლინის პრეცეპტები) კონცეპტუალური „ამეტყველება“. ფორმის ანალიზში ხაზობრივისა და ლაქობრივ-ცხოველხატულის პოლარობა შემოსაზღვრულობა – შემოუსაზღვრულობის პრინციპიდან იგება, რომლებიც გამოსახულის სქემატურ ბაზას განსაზღვრავენ. ხელოვნების ნიმუშის ორნამენტის კატეგორიების ტრილში გაანალიზება ამ სქემატურ ფორმებს საზრისს ანიჭებს და ბუნებით სიუჟეტსა (ფორმის ანალიზი) და პირობით სიუჟეტს შორის (იკონოგრაფია) დამაკავშირებელ მნიშვნელოვან სამეცნიერო საშუალებას იძლევა.

ორნამენტის კატეგორიები უნივერსალურია, ყველა ეპოქაში ხელოვნების ნებისმიერ დარგში მოქმედებს და გარკვეულწილად ასახავს ხელოვანის, საზოგადოების, ეპოქის ძალაუფლებისადმი დამოკიდებულებას, რაც კარგად ჩანს მოდერნული და თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშების ანალიზის შედეგადაც მაგ., პეტრე ოცხელის, დავით კაკაბაძის, პ. მოენიგის ნამუშევრების ანალიზმა ცხადყო ორნამენტის პრინციპებისა და კატეგორიების გამოყენება და წარმოაჩინა მათი დამოკიდებულება ძალაუფლების თემისადმი. მიუხედავად ამისა, რეგლამენტის გამო ჩვენი მოხსენება თეორიული ნაწილით შემოიფარგლება.

23 ბაღდავაძე, მეტათეორია, 2022, გვ. 312.

24 ქართული სიტყვა და-ნართი გულისხმობს ნართს, როგორც ერგონს და ეს შემთხვევითი არ არის. არიადნეს ძოწისფერი გორგალის ფონზე, ნართი, ძაფი, ფიქრის უძველეს მეტაფორად გვევლინება, თუნდაც ინგლისური ხალხური გამოთქმა „ნართი დაახვიე“ (Spin the Yarn), რაც ისტორიის მოყოლას, კონტექსტის შექმნას ნიშნავდა (ასევე შეიძლება გავიხსენოთ სკანდინავიური ნორნები, ბერძნული მოირები, რომლებიც ბედისწერის სკრაიბები არიან – „ბედს“ „წერენ“). ნართის დამხვევი (ინგ. Spinner) ტემპარიტ მთხრობელად, პოეტად ითვლებოდა, რომელიც ქსოვდა ისტორიას. სპინერები ხშირად ქალები იყვნენ. აქედან მოდის სიტყვა „სპინსტერი“, რაც გაუთხოვარს ნიშნავს (ანუ მთხრობელი, პოეტი, მოაზროვნე ქალი საბოლოოდ დისკრიმინირებული ხდება). სკრაიბი სწორედაც აუდიო აბსტრაქციას ქმნის, სემიოტიკურ აღმნიშვნელს, და ამ უძველეს ფორმას ვიზუალურ ფაქტად აქცევს. დროთა განმავლობაში, დიდი პრაქტიკის შედეგად, ნამუშევრებმა ისეთი თანაბარი, მოქნილი ტექსტურა მიიღეს, რომ დაწერილი გვერდი „ტექსტუსი“ (textus) უწოდეს, რაც ნაჭერს ნიშნავს. სიტყვა ტექსტი ლათინური სიტყვა textus-იდან მოდის, რაც ნაშრომის სტილს ან ტექსტურას აღნიშნავს, პირდაპირი მნიშვნელობით კი – „ნაქსოვს“. მისი პროტო ინდო/ევროპული ფესვი *teks-შია, რაც ნიშნავს ქსოვას, შექმნას, წნულის გაკეთებას, მაგ., ვატლის ტოტებით დაწნულ მოჩარჩოებას (რომლითაც იგებოდა უძველესი პანელები, კედლები, ღობეები). ქართული სიტყვა ნართი, რომლისგანაც იგება სიტყვა და-ნართი (რაც ორნამენტს, პარერგონს აღნიშნავს) უფრო აღრმავებს ჩვენი კვლევის პრემისს. Bringham, Elements, 1992. Online Etymology Dictionary

ორნამენტი, პირველყოვლისა ფასეულობების/ ღირებულებათა კომუნიკაციის ნიშანია (ა. შმარზოვი), რომელიც ერთობლივად ორგანულ კავშირს ძერწავს ძირითადი ნაშრომის სექმატურ ბაზასთან და მის პე-

რიფერიასთან. თვით სქემას არ წარმოადგენს, მაგრამ სქემატურ ფორმებს საზრისს ანიჭებს. აქედან გამომდინარე, ორნამენტის კატეგორიები მნიშვნელოვან სამეცნიერო ინსტრუმენტს წარმოადგენს.²⁵

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Babbitt Frank Cole, Plutarch's Moralia IV. The Loeb Classical Library, 1936.
- Barnhart Robert K., Steinmetz Sol, The Barnhart Dictionary of Etymology, Bronx, New York, 1988.
- Barth Roland, The Fashion System, New York, 1983.
- Bericht aus Bonn Die Tempelanlagen (ტაძრის მსახურთა კონვენიალობა). Ausgrabungen von Peter Mönnig. Eine Publikation des Landschaftsverbandes Rheinland/ LVR-LandesMuseum Bonn.
- Bringhurst Robert, The Elements of Typographic Style, Canada, 1992.
- Butz Patricia A., Inscription as Ornament in Greek Architecture, In Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World, Oxford, 2009.
- Derrida Jacques, The Truth in Painting (Parergon), Chicago and London, 1987.
- Ringe Don, From Proto-Indo-European to Proto-Germanic, Oxford, 2006.
- Franco Rendich, Comparative etymological Dictionary of classical Indo-European languages: Indo-European - Sanskrit - Greek - Latin, Create Space Independent Publishing Platform, 2014.
- Gleiter Jörg H., "Ornament: The battleground of theory", in Ornament, Return of the repressed, Zona, #4, 8, 2009.
- Gombrich Ernst, The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art, Ithaca, New York, 1979.
- Heathcote Edwin, The Problem with Ornament, Architectural Review Journal, 3 September 2015.
- Heubeck Alfred, Praegraeca, Universitätsbund Erlangen, 1966.
- Hornblower Simon, The Oxford Classical Dictionary, Oxford, 2012.
- Kant Immanuel, Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft [1793], Harvard, 1838.
- Kant Immanuel, Kritik der Urteilskraft, Leipzig, 1922.
- Klein Ernest, Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language, Amsterdam, London, New York, 1966.
- Osborne Peter, Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art, London, 2013.
- Payne Alina, Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernity, New Haven, CT., 2012.
- Perkins David, Gombrich: The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art, 6 (1), 1980. Retrieved from <https://repository.upenn.edu/svc/vol6/iss1/10>
- Pötscher Walter, Aspekte und Probleme der minoischen Religion: Ein Versuch, Hildesheim, Zürich and New York, 1990.

25 „ორნამენტი თავისთავად სრულყოფილია, თავის თავში დასრულებული, ამავე დროს მრავალმხრივი კონცეპტუალური და მატერიალური განვრცობა ახასიათებს. ის ერთდროულად ესთეტიკური და კონცეპტუალურია, მატერიალური და თეორიული, პარტიკულარული და ზოგადი. ერთი შეხედვით თითქოს კულტურული და გეოგრაფიული კონტექსტიდან გარიყული გვევლინება და ამავე დროს უშუალოდ ასახავს გარემოებრივ გეოლოგიას.“ გ. ზემპერისთვის თუ ორნამენტი სამყაროს ბუნებრივი პრინციპების გამხსნელ მოდელს წარმოადგენს, მაშინ ა. რიგლი ორნამენტს ხელოვნების ფუნდამენტური ცნებების განმსაზღვრელ საშუალებად განიხილავს. როგორც ცნობილია ხელოვნების ისტორიაში სამეცნიერო მეთოდის აღმოცენებაში ა. რიგლს მნიშვნელოვანი წვლილი აქვს შეტანილი. Riegl, Stilfragen, 1893; Payne, Ornament, 2012.

- Riegl Alois, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893.
- Schäfer Thomas, *Imperii insignia: Sella curulis und Fasces*, Mainz, 1989.
- Schachermeyr Fritz, *Die minoische Kultur des alten Kreta*. Stuttgart, 1964.
- Semper Gottfried, *Über Baustile: Ein Vortrag gehalten auf dem Rathhaus in Zürich am 4. März 1869*, *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Mainz & Berlin 1966.
- Semper Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. 1, *Die textile Kunst, für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, München, 1878.
- Semper Gottfried, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge, 1989.
- Vandi Loretta, (ed.) *Ornament and European Modernism: From Art Practice to Art History*, New York and London, 2018.
- Weekley Ernest, *An Etymological Dictionary of Modern English*, New York, 1967.
- Online Etymology Dictionary, <https://www.etymonline.com>
- King James Bible, <https://www.kingjamesbibleonline.org>
- ბაღდავაძე ე., კვლევის სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდის – ფორმის ანალიზის – მეტათეორია და პრაქტიკა, სადისერტაციო ნაშრომი, თბ., 2022.

THE CATEGORIES OF ORNAMENT AND CONCEPT OF POWER

Ekaterine Bagdavadze

Keywords: *Ornament Theory, Gottfried Semper, Practical Aesthetics, Theory of Architecture, Enclosure, Ernst Gombrich, The Sence of Order, Jacques Derrida, Mise-en-abyme, Economimesis, Parergon, Immanuel Kant, Philosophy of Art History, Metatheory of Art Historical Methods*

This presentation aims to consider, within the context of ornament theory, how attitudes towards power are expressed in works of art from different eras.

The theoretical part of the study isolates the categories of ornament based on the ornament theories of Gottfried Semper, Ernst Gombrich, and Jacques Derrida. The study aims to consider the possibility of their applicability for analysing concrete artworks.

The categories of ornament are relevant in every period and all areas of art and somewhat reflective of the artist's and society's, as well as the epoch's relation to power. The analysis of several modern and contemporary artworks for this research (Davit Kakabadze, Petre Otskheli, and Peter Moennig, among others) confirms the applicability of the categories of ornament. Regardless, due to the conference regulations, the presentation will mainly focus on the theoretical part of the study, considering the categories of ornament with respect to the concept of power and as a possible means of deconstructing power.

When the question of ornament arises in culture, it is by no means accidental. In fact, according to most recent studies in ornament theory, it is a direct indication of a fundamental structural change, crisis and major upheaval in culture. The recurring interest in ornament in recent years contextually links the origins of ornament theory in the 19th century to the modernist paradigm. "Modernism hones its conceptual orientation on ornament", and within this changing cultural "force field", its reconceptualization occurs. Indeed, in times of such radical cultural change, the question of ornament resurfaces. The crisis of ornament and the expression of a consciousness of the crisis of an epoch represent the simultaneity of its constituent characteristics. Ornament, as the indicator of a fundamental cultural change, is intrinsically tied to the power structures that determine the cultural context.¹

This research aims to consider within the context of ornament theory how attitudes towards power are expressed in works of art from different eras, particularly in contemporary art, and it does so by transforming the

characteristics of ornament specified in ornament theory into scientific tools, categories of ornament. These instrumental precepts are then applied for the analysis of artworks. Indeed, the categories of ornament are universal and reflective of the artist's relation to power.

Gottfried Semper's Ornament Theory: The Immanent Logic of Matter

What is ornament? According to architecture and design critic of The Financial Times, Edwin Heathcote, "Ornament is the language through which architecture communicates with a broader public".² Nonetheless, this research attempts to demonstrate that ornament is the language through which any creative form communicates with a broader public since the properties and categories of ornament originate in the process of their creation. Indeed, it is in creativity's ornamental trace that we find something foundational. By identifying the properties and categories within the process of ornament creation, we can locate them in any artefact regardless of the field (in-

1 Gleiter, Ornament, 2009, p. 14.

2 Heathcote, Architectural Review, 2015.

cluding painting and even transmedia art).

According to Gottfried Semper (who was the first to consider ornament in terms of materiality and the possibilities of working the material³), the prototypical image from which the architectural space emerged is the human body. The importance of creativity (the “urge to create”⁴) and the laws of nature (which always prevail over form) are at the core of Semper’s ideas. Indeed, the fundamental criterion of architectural design in Semper’s theory is the human body, upon which the earliest expression of ornament takes place. According to Semper, the natural law of the human body initially appears in tattooing. Tattoos were the originally “inscriptions” created in communion with the laws of nature and the geographical environment (they were cosmocentric⁵). The body’s surface, the skin, is the primordial site of creativity, the enclothing of which unravels the origins of inscription itself, the creation of the system of signs—the emergence of the process of semiosis. Tattoos are the primordial embodiments of temporal, epochal, paradigmatic/syntagmatic forms. They represent the earliest records of conventional context (e.g., Adolf Loos, in his “Ornament and Crime”, associates the emergence of tattoos with the genesis of crime). From the perspective of anthropo-technological development, tattoos find their extension (from the natural site of the body) in the manufacturing processes of textile materials (weaving technology).⁶ Thus ornament defined by the natural law of the body transitions from the natural law into technology – into a thread or yarn. Indeed, the concept of “spinning a yarn”, metaphorically speaking (and from the perspective of anthropo-technological development), refers to the creation of cultural context (e.g., the old English saying “Spin a Yarn,” which means to tell a story). In this sense, ornament inhabits a kind of textual oeuvre, and eventually even becomes hypertextual.⁷

The essential point here is that ornament leaves the primordial cosmocentric site and becomes the site creator itself – the organizer of space. Ornament weaves the site, determines and frames it. According to Semper, the flexible textile eventually transitions into solid architectural structures, into walls (walling). The walls ensure the framing (enclosure) of space (e.g., the ancient tribes made spatial enclosures by weaving tree branches which led to weaving bast into mats and covers).⁸

According to Semper: “The first and most important, the moral element of architecture” (“the primordial altar”) is the hearth. For this reason, ancient man ensured that the hearth fire kept going. The hearth created a kind of monist system: around the hearth, the family came together after a hunt, sat, and ate around the fire; “around the hearth the first groups assembled; around it the first alliances formed; around it the first rude religious concepts were put into the customs of a cult. Throughout all phases of society, the hearth formed that sacred focus around which the whole took order and shape.”⁹ It is precisely the order formed around the sacred focus (the center) that brings us closer to the premise of this paper. The keyword here is “order”, which correlates with the etymology and origins of ornament. Semper argues that the order maker, the spatial organizer is none other than the next element of architecture, the enclosure (the walls or framing, from which derive all the other elements: the mound/terrace and the roof). Semper argued that long before human beings made structural forms (buildings), they evolved textiles and patterns (which were more fundamental and symbolic).¹⁰ He further developed the idea that architecture could express its purpose, arguing how political, religious, and social institutions create conditions by which appropriate architectural forms.

Tattoos’ transition/translation from the body to tex-

3 Semper argues that the intrinsic nature of the material and the processes associated with the use of those materials (the possibilities of working it) constitute the immanent logic of things.

4 Referring to ornament as the primordial form of art (urkunst).

5 Here the synergetic process of mimesis and semiosis is not yet fragmented.

6 Gleiter, *Ornament*, 2009, p. 14–16.

7 Etymologically, the word “text” and “textile” share the same PIE root *teks- which means to weave, also to “make wicker or wattle framework”.

8 The technique evolved from the enclosure is “none other than the art of wall fitter (Wandbereiter), that is, weaver of mats and carpets”. According to Semper, wickerwork (wicker framework) is the original space divider – “the essence of the wall” (the mat walls later transform into clay tile, brick, or stone walls). Semper, *Elements*, 1989, pp.103–104.

9 *Ibid.*, p. 102.

10 Indeed, weaving is the technique that evolved from enclosure (enframing) – weaving is the source of art, urkunst in Semper’s theory. *Ibid.*, pp. 102–103.

tile unravels the genesis of technology and—against the background of its development—the theory of ornament and clothing. Certainly, based on the system of enclothing and fashion—their order—it has become possible to identify symbolic, paradigmatic and syntagmatic elements of an epoch, i.e., the cultural context and worldview (e.g., Roland Barth's *The System of Fashion* provides a brief history of semiology precisely via the structural analysis of clothing).¹¹ Semper's theory reveals how ornament and the creation of order are not simply etymologically linked. In this context, Ernst Gombrich's ornament theory is especially noteworthy, particularly his consideration of ornament as “the sense of order” – the order that transitions (extents) from the natural law of the body into textile and, by doing so, draws ornament into the process of technical evolution, transforming it into technology.

Ernst Gombrich's Theory of Ornament: A Field of Force and The Sense of an Order

The word “order” makes up the etymological root of the word “ornament” and stems from the Latin *ordo* meaning “row, line, rank, series, pattern, arrangement, routine, initially “a row of threads in a loom” (stemming from Proto-Italic *ordn-* “row, order”, which is also the source of *ordiri* “to begin to weave.” Old French “*ordre*” means “rule, regulation; position, estate, religious order”. Rules create barriers, frames (they frame), establish laws. Etymologically the word “rule” stems from the PIE root *reg* which means to “move in a straight line.” It makes up the word “ruler”, which on the one hand – rules, and on the other – measures.¹² In English, the word “order” also means a directive, mandate, command, ordinance (e.g., to give orders).

In Ernst Gombrich's ornament theory, the correlation between ornament and the sense of order, considered from the perspective of the psychology of perception, is

especially informative. According to Gombrich, the sense of order is an innate faculty of human beings (one could say a transcendental sense), which creates (institutes) order. In his ornament theory, this a priori sense of order is the creator of order, which then forms into habit. Habit, in turn, structures into the existing state of affairs (the status quo). In other words, the correlation between ornament and the sense of order provides an essential prerequisite for determining the epochal habits (i.e., customs, mode, convention). As Gombrich puts it: ornament extends “from the string of beads to the layout of the page in front of the reader, and, of course, beyond to the rhythms of movement, speech and music, not to mention the structures of society and the systems of thought.”¹³ According to him, habit amounts to a temporal sense of order; analogously, the spatial sense of order is exhibited in fluted columns, for example.¹⁴

Ernst Gombrich's work on the psychology of perception determines his theory of ornament. One could say that his theory of ornament is the theory of perception in general which emerges from the concept of an a priori sense of order.¹⁵ Accordingly, habit is born of this inherent sense. In considering decorative arrangement and border, Gombrich attempts to relate the sense of order to what he calls “a field of force”, a kind of order arranged around a center (like the hearth), with an ornamental barrier (a decorative border/frame), and emphasizing the central and peripheral characteristics (effects) of visual perception: the central emphasizes the meaning (the quintessential qualities), and the peripheral (the arrangement in the border/frame) the surface pattern. The constituting elements in the border always direct their attention toward the center, keeping the focus away from the individual qualities.¹⁶

Gombrich bases his ornament theory on Karl Popper's analysis of scientific inquiry (who first observed in animals and children, but later also in adults “the immense-

11 Barth, *Fashion*, 1990.

12 Latin *ordo*, Watkins suggests, is a variant of PIE root *ar-* “to fit together”. <https://www.etymonline.com/word/order>

13 Gombrich, *Order*, 1979, p. x.

14 Perkins, Gombrich, 1980, p. 78.

15 Gombrich attempts to merge the perception of nature and ornament under a general theory of visual perception, trying to resolve the tension embedded in the simultaneous perception of the subject matter (and the intrinsic meaning) and the surface pattern. Gombrich, *Order*, 1979, p. 152.

16 “The frame, or the border, delimits the field of force, with its gradients of meaning increasing towards the center. So strong is this feeling of an organizing pull that we take it for granted that the elements of the pattern are all oriented towards their common center. In other words, the field of force creates its own gravitational field.” – Gombrich. *Ibid*, p. 157.

ly powerful need for regularity, the need which makes them seek for regularities’).¹⁷ In Popper’s concept of inquiry, human understanding is not only a product of “an order-seeking, but an order-presuming process, in which simple orderings are hypothesized until disconfirmed by later experience.”¹⁸ Gombrich adapts Popper’s concept and stresses the perceptual level of his extended intellectual inquiry. However, though order is precious, so is disorder, according to Popper, and it is precisely here that an interesting paradox occurs within the theory of ornament. The strong inherent need for order-seeking (for regularity) naturally attracts its opposite. Disorder offers a disconfirming (disproving) hypothesis, which strongly informs – discloses information about the stagnating elements within the order structured in the status quo. In contrast, the confirmational nature of order “can never inform by letting pass hypotheses which might later prove faulty”. The self-destructive nature of ornament, the circular order and the abyssal limitlessness (the limitless spreading of order/rule) intrinsic to it assures the self-destruction of order (the identity of ornament) itself. According to Popper, “the inquiring organism must be predisposed to seek out breaks in the order to put the hypothesis at risk and see how it fares.”

The contradiction disclosed within the nature of ornament in Gombrich’s theory strongly resonates with the Derridean consideration of ornament, revealing interesting parallels.

Kant’s concept of parerga and the Derridean consideration of ornament

Derrida’s theory of ornament is a reinterpretation of Immanuel Kant’s concept of parerga/parergon, an addendum to the work (ergon). In a brief mention as part of his Critique of Judgement, Kant cites three examples

of what he subsequently came to label the parergon: the drapery of a statue, the frame around a painting and the colonnade around a building. These parergon forms (frames, clothing and columns) share a common denominator, the enclosure/framing (the originary category of ornament which does not relate to any end). In Kant’s parergon aesthetics, the “endless finality” comprises the inherent paradox of ornament, designating exteriority, which is at the same time foundational.¹⁹ Thus the parergon forms: the archetype of the column and frame transform into essential categories for the Derridean deconstruction of ornament.

Kant’s parergon aesthetics reveals the dialectic between the frame (limit, contour, edge, form) and that which is unenclosable by the frame. Derrida further unravels the dialectic through the comparative prism of the beautiful and the sublime in Kant’s philosophy. For Kant, the presence of a limit is what gives form to the beautiful; thus, the beautiful is definable in the finitude of its formal contours and requires parergon edging.²⁰ The sublime, on the other hand, is to be found in an “object without form” (“the ‘without-limit’ is ‘represented’ in it”).²¹ Thus the sublime excludes the parergon because it is not an ergon (work) and because the infinite presented in it cannot be bordered.²² For Kant, the sublime is the “prodigious,” sometimes “the monstrous” (Ungeheuer) force aesthetically representing the infinite (indeterminable) magnitude and excessive dynamism of raw nature, which eventually annihilates the end of its concept (“it overflows its end and its concept”). The sublime can only be shown with reference to “raw nature ... merely insofar as it contains magnitude”.²³ Thus, the sublime is encountered in art less easily than the beautiful. As Derrida puts it: there can be sublime in art insofar as the process of creation is in accord with the laws of nature (i.e., if art is submitted to the conditions of cosmocentric order of creation).²⁴

17 Ibid., p. 1.

18 Perkins, Gombrich, 1980, p. 78.

19 For example, in a note of Religion within the limits of simple reason, Kant uses the term parerga to designate grace as a supplement to reason. Kant, Religion, 1838.

20 Because “its limitation is not only external: the parergon, you will remember, is called in by the hollowing of a certain lacunary quality within the work.” Derrida, Truth, 1987, p. 128.

21 Ibid., p. 127.

22 As Derrida puts it: “If art gives form by limiting, or even by framing, there can be a parergon of the beautiful, parergon of the column or parergon as column. But there cannot, it seems, be a parergon for the sublime.” Ibid., p. 128.

23 As Derrida puts it: “If art gives form by limiting, or even by framing, there can be a parergon of the beautiful, parergon of the column or parergon as column. But there cannot, it seems, be a parergon for the sublime.” Ibid., p. 127.

24 Ibid., p. 127.

The Kantian prism of the beautiful and the sublime reveals another essential antinomy for the Derridean reflection, namely that of the column and colossus. The Colossus of Rhodes here transforms into a general form, into something colossally elevated (*surélévation*). The colossal “superelevates” beyond itself, beyond measure, supposedly “exceeding the mortal coil” (though for Kant, the sublime elevation is announced at the level of raw nature).²⁵ According to Derrida, the colossal “erects itself in the excessive movement of its own disappearance, of its unrepresentable presentation. The obscenity of its abyss.”²⁶

Derrida considers the *parergon*’s character and function as a threshold or boundary (in particular, that of a frame) and endless finality/framing through the prism of the Hegelian circle (determinacy) and the Heideggerian abyss (indeterminacy). The enclosed Hegelian circle and the unenclosable endlessness of the Heideggerian abyss—the exposition of the category of relation to finality—brings to light “the problem of the *parergon*, the general and abyssal question of the frame.”²⁷ Thus, along with the Kantian categories of ornament (frame, colonnade enclosure), the category of *mise en abyme* unravels in the Derridean deconstruction of the *parergon*. Derrida explores the recursive structure of ornament via the concept of *mise en abyme*.

Mise en abyme is a transgeneric and transmedial formal technique operating within every field of art. The term originates in heraldry, and its literal meaning is “placed into abyss”. The examples of *mise en abyme* are: the play within a play, story within a story, dream within a dream, film within a film, seam within a seam, patches within patches etc. *Mise en abyme* is an object depicted within itself – the object’s infinite recurrence within its own interior (in literature, for instance, the French author André Gide uses the term to describe self-reflexive embeddings, the reflection of the self within a self). Thus,

the enclosure, on the one hand, creates an enclosed, bordered space and, on the other, infinitely expands within the *ergon*’s interior (and though the peripheral and central characteristics are here exposed, Derrida still avoids designating ornament). *Mise en abyme* occurs in a text by the reoccurrence of the textual whole (*ergon*) within itself – via the signifiers and sub-texts mirroring each other within the text. Such reflection or mirroring of the meaning (frame), its infinite expansion, can reach the level of indeterminacy, instability—deconstruction. This way, the *mise en abyme* ensures the self-annihilation (self-destruction) of the identity of ornament as the order maker.

The *mise en abyme*, on the one hand, is an abyssal expanse, but on the other, it expands within the abyss, restricting the logic of the abyss. In this context the idea of measure (moderation) is introduced in Derrida’s deconstruction of *parergon*, one of “economizing on the abyss”.²⁸ The *mise en abyme*, as he puts it, “resists the abyss of collapse, reconstitutes the economy of mimesis, the “economimesis” (“That which always forms itself anew... only to close up again”). Economimesis is “the law of the same and of the proper which always re-forms itself. Against imitation but by analogy.”²⁹ According to Derrida, *mise en abyme* seems to “destroy the instability of the relations of whole to part, the indecision of the structures of inclusion which throws *en abyme*.” This statement, which in itself can form part of the whole, provides critical insight via which Gombrich’s Popperian approach can cultivate sufficient tools to decode the outcome of the hypothesis put at risk by the disorder.³⁰

In the Derridean consideration of the *parergon*, the theme of “enclosure” (framing) introduced by Gottfried Semper within the scientific field unfolds the deeper, more critical layers of ornament. Derrida underlines the “obscene” nature of the abyssal against which his theme of “economimesis” unfolds. The concept of *mise en abyme*

25 *Ibid.*, pp.122 -123.

26 *Ibid.*, p.125. A colossus erects itself as measure [en mesure]. But the measure of colossus has “the measure of unmeasure” (the violent incommensurability of the sublime), and what is without measure is the infinite idea. As Derrida explains: the colossal is “the mere presentation (blosse Darstellung) of a concept which is “almost too large for any presentation” (der für alle Darstellung beinahe zu gross ist), „almost too great for our faculty of apprehension”. *Ibid.*, p. 145.

27 *Ibid.*, p. 84

28 Not not only to “save oneself from falling into the bottomless depths”, but also “to establish the laws of reappropriation, formalize the rules which constrain the logic of the abyss and which shuttle between the economic and the aneconomic”. *Ibid.*, p. 37

29 Derrida, Truth, 1987, pp. 117-118.

30 *Ibid.*, p. 27.

reveals itself as a foundational feature (a general category) of ornament, a necessary prerequisite for unravelling the conventional contexts of artworks, especially if considered in the contexts of “economimesis”.

Ornament, Power and the Archetype of the Column

As mentioned above, the word “order” makes up the etymological basis of ornament, including rank, line, row, serial arrangement, pattern, weaving, routine, ordinance, rule, position, property, regulation, and religious discipline. The ordinance of ornament is the creation of order, symmetrical structuring and linear arrangement of a rule according to rank characterized by seriality and creation of patterns, routine, and discipline. A rule makes a barrier/enclosure and lays down the law, ensuring its serial spread. It is precisely in this context that we can consider a row of columns or an arcade which readily comes to mind as we explore the character and the function of *parerga*, bringing us closer to the concept of power inherent in the archetype of the column. For instance, the characteristics of ornament, such as rule, frame, order, rhythm, line, measure, seriality and patternicity, are encountered in antique architecture, particularly in the Greek orders. The set of laws applied to creating the antique columns was meant to establish order. Rhythmicity (rhythmical repetition of columns and other elements), seriality (use of separate but similar elements), and measure (proportional interconnection, agreement of elements) characterizes all the orders. Thus, the structure of the antique architecture is hierarchically constructed – formed with the categories of ornament. The principle of hierarchy is exceptionally prevalent in Roman architecture. From the perspective of anthropo-technological development and immanent logic of the material (practical aesthetics), the possible origin of the Roman column/order is in the so-called *fascis*³¹—a bound (with a red ribbon) bundle of rods with an emerging axe blade—which symbolized magistrate power and jurisdiction in Etruscan-Roman culture.³²

In ancient Rome, *fascis* represented the highest magistrate power (*imperium*, the dictator). They symbolized the majesty of Roman law, the authority of the enforcement (execution) of a judgment by the magistrate, consuls, praetors, and dictators (who were escorted in public by lictors bearing *fascis* in a number corresponding rank). It was a portable standard of enforcing the law: the rods were used for flogging and the axe for beheading. If an axe was attached to the *fascis*, the magistrate was granted the power of execution, though only the dictator had absolute power in this regard. The axe attached to the *fascis* was initially associated with one of the oldest symbols of Greek civilization, the Lydian *labrys* (λάβρυς, *lábrys*), the “double-edged axe” of Cretan origin (known to the Romans as *bipennis*, double-winged). Traditionally the *labrys* is an etymological correlate of the word *labyrinth* (both of unknown pre-Greek origin), justifying the theory of the original *labyrinth* being the royal Minoan palace on Crete, “the palace of the double-axe.” The red ribbon is another intriguing clue, reminiscent of the so-called “Ariadne’s thread”³³ (the thread, in this context, is metaphorically equated with the thought structure) intrinsically bound to the intuitive, prophetic logic of the *labyrinth*. With Ariadne’s red thread, the Greek mythical hero Theseus managed to retrace his way out of the *labyrinth* of the Minotaur. However, the Cretan *labyrinth* is a fragmented form that moves in a spiral. The indeterminate logic of the *labyrinth* involuntarily provokes a polarity of motion: the sacral (inner) initiatory path of ordination, designated by the *labyrinth*, and the profane (outer) path, subject to logical (determinate) points of departure (e.g., marking the motion of the sun, establishing geometric order of the earth through maps and grids). One can say that the thread that leads thought into its own *labyrinth* composes the intuitive logic of Ariadne’s thread. Thus, if Ariadne’s logic designates the indeterminate “inner path”, then the form of the *fascis* alludes to the logic of the “outer path” (the *nous* of the *logistikon*). The red ribbon surrounds the “wooden beams” of the fas-

31 From *L. fascis* (“bundle”).

32 Schachermeier, *Minoische*, 1964, p. 161. In ancient Crete, the double axe was never a weapon. It was a sacred symbol, possibly of the *arche*/pillar of the creation (*Mater-arche*), because it only accompanied female goddesses (never male gods). The ancient Cretan symbol seems to resonate more, for instance, with the Mother Pillar (*deda-bodzi*) of the traditional Georgian *darbazi* (meaning Gate) architecture than the Roman column/order because *deda-bodzi* is the sacral and foundational element of the construction.

33 Ariadne was a Cretan princess in Greek mythology with maternal origins in Georgian Colchis. She was the daughter of Pasiphaë of Colchis and Minos, the King of Crete.

ces and binds the bundle at the level of the facade. This “facade bundling” maintains a closely knit “stem” group, which are, tethered individual units framed/enclosed in a cylindrical roundness, gathered to form a single “stem”, a single column. They enclose as one (and thus become the enclosure). These wooden “beams” are alluded to in the fluting of the classical column (in the grooves running vertically on a column shaft or a pilaster).³⁴

The theme of enclosure and order considered within the context of the fasces is especially relevant because the enclosed, homogeneous, rhythmically and symmetrically erected and identically levelled individual “staves”³⁵ create a univocally bound egalitarian collective, in terms of the method of form analysis: the quantitatively calculated, self-contained, enclosed (tectonic), clearly delineated conformity of the uniformly independent particulars concentrically converging around the mediating point.

The archetype of the column, the creator of the frame, of order, correlates to the fundamental category of ornament—the enclosure (Gehege) —the nature of which unveils in its field of force, unravelling the critical link between the theory of ornament and the theory of art history, the precepts of the art-historical research method of form analysis (Alois Riegl, Heinrich Wölfflin). Indeed, the fundamental parergon category of enclosure/enframing constitutes the conceptual discourse of the precepts via which the silent language of the pure forms (precepts) is “articulated” and given meaning. The “linear-painterly” polarity, along with all the other perceptual polarities, is reduced according to the principle

of enclosure. The polarity of the enclosed and unenclosed determines the schematic base of the expressed form (of the indexical trace).

Indeed, the fundamental categories of ornament endow these schematic forms with meaning, particularly when reflecting different artworks through their prism, designating the critical link (the scientific mean) between the natural (the schematic base) and the conventional subject matter (iconography).

The categories of ornament are relevant in every period and all areas of art and somewhat reflective of the artist’s and society’s, as well as the epoch’s relation to power. The analysis of several modern and contemporary artworks for this research (Davit’ Kakabadze, Petre Otskheli, and Peter Moennig, among others) confirmed the applicability of the categories of ornament. Regardless, due to the conference regulations, this presentation intentionally focused on the theoretical part of the study – considering the categories of ornament with respect to the concept of power and as a possible means of deconstructing power.

Ornament, first and foremost, represents a sign that communicates a value system that organically connects with both the schematic base of the main work (ergon) and its periphery. It does not represent the schema itself but endows the schematic forms with meaning. Thus, the categories of ornament are valuable scientific tools that can help establish the necessary pre-iconographic link between the conceptual and quintessential base of the form.

34 The Georgian word narti, which literally means yarn, essentially makes up the word Da-narti, meaning parergon. It is not by accident that the Georgian word for parergon indicates yarn as the ergon that is added to. The conceptual untangling of Ariadne’s red thread in this context unfolds an ancient metaphor of thought, along with the old English saying “Spin a Yarn”, which means to tell a story, to create context. We can also recall the Norns from Norse mythology or the Greek Moirai, who are the weavers, the scribes of fate. As Bringhurst puts it: “An ancient metaphor: thought is a thread, and the raconteur is a spinner of yarns, but the true storyteller, the poet, is a weaver. The scribes made this old and audible abstraction into a new and visible fact. After long practice, their work took on such an even, flexible texture that they called the written page a textus, which means cloth.” The word text, from Latin textus means «style or texture of a work,» literally «thing woven». Its PIE root is in teks, “to weave, to fabricate, to make; make wicker or wattle framework”. The Georgian word narti (yarn), which makes up the word parergon (Danarti), reveals deeper contextual layers, resonating with the etymological sense of the word “context”, which means “to weave together” (L. contexere). Bringhurst, Elements, 1992. <https://www.etymonline.com>

35 Interestingly, the word staff stems from the PIE root *stebh- “post, stem, to support, place firmly on, fasten” and from the Greek stephein “to tie around, encircle, wreath.” The staff also means a group of employees and symbolizes office or authority. <https://www.etymonline.com/word/staff>

REFERENCES:

- Babbitt Frank Cole, Plutarch's Moralia IV. The Loeb Classical Library, 1936.
- Bagdavadze Ekaterine, The metatheory and practice of the art-historical research method of form analysis, PhD dissertation, Tbilisi, 2022. (ბაღდავაძე ე. კვლევის სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდის – ფორმის ანალიზის – მეტათეორია და პრაქტიკა, სადისერტაციო ნაშრომი, თბ., 2022.)
- Barnhart Robert K., Steinmetz Sol, The Barnhart Dictionary of Etymology, Bronx, New York, 1988.
- Barth Roland, The Fashion System, New York, 1983.
- Bericht aus Bonn Die Tempelanlagen (ტაძრის მსახურთა კონვენიალობა). Ausgrabungen von Peter Mönning. Eine Publikation des Landschaftsverbandes Rheinland/ LVR-LandesMuseum Bonn.
- Bringhurs Robert, The Elements of Typographic Style, Canada, 1992.
- Butz Patricia A., Inscription as Ornament in Greek Architecture, In Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World, Oxford, 2009.
- Derrida Jacques, The Truth in Painting (Parergon), Chicago and London, 1987.
- Ringe Don, From Proto-Indo-European to Proto-Germanic, Oxford, 2006.
- Franco Rendich, Comparative etymological Dictionary of classical Indo-European languages: Indo-European - Sanskrit - Greek - Latin, Create Space Independent Publishing Platform, 2014.
- Gleiter Jörg H., Ornament: The battleground of theory, in Ornament, Return of the repressed, Zona, #4, 8, 2009.
- Gombrich Ernst, The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art, Ithaca, New York, 1979.
- Heathcote Edwin, The Problem with Ornament, Architectural Review Journal, 3 September 2015.
- Heubeck Alfred, Praegraeca, Universitätsbund Erlangen, 1966.
- Hornblower Simon, The Oxford Classical Dictionary, Oxford, 2012.
- Kant Immanuel, Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft [1793], Harvard, 1838.
- Kant Immanuel, Kritik der Urteilskraft, Leipzig, 1922.
- Klein Ernest, Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language, Amsterdam, London, New York, 1966.
- Osborne Peter, Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art, London, 2013.
- Payne Alina, Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernity, New Haven, CT., 2012.
- Perkins David, Gombrich: The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art, 6 (1), 1980. Retrieved from <https://repository.upenn.edu/svc/vol6/iss1/10>
- Pötscher Walter, Aspekte und Probleme der minoischen Religion: Ein Versuch, Hildesheim, Zürich and New York, 1990.
- Riegl Alois, Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin, 1893.
- Schäfer Thomas, Imperii insignia: Sella curulis und Fasces, Mainz, 1989.
- Schachermeyr Fritz, Die minoische Kultur des alten Kreta. Stuttgart, 1964.
- Semper Gottfried, Über Baustile: Ein Vortrag gehalten auf dem Rathhaus in Zürich am 4. März 1869, Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht, Mainz & Berlin 1966.
- Semper Gottfried, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. 1, Die textile Kunst, für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, München, 1878.
- Semper Gottfried, The Four Elements of Architecture and Other Writings, Cambridge, 1989.
- Vandi Loretta, (ed.) Ornament and European Modernism: From Art Practice to Art History, New York and London, 2018.
- Weekley Ernest, An Etymological Dictionary of Modern English, New York, 1967.
- Online Etymology Dictionary, <https://www.etymonline.com>
- King James Bible, <https://www.kingjamesbibleonline.org>
- ბაღდავაძე ე., კვლევის სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდის – ფორმის ანალიზის – მეტათეორია და პრაქტიკა, სადისერტაციო ნაშრომი, თბ., 2022.