

Наталија Гаковић¹

Факултет примењених уметности у Београду

7.05.071.1 Рашид К.
COBISS.SR-ID 171653897

ДА ЛИ СЕ ДИЗАЈН КАРИМА РАШИДА МОЖЕ СМАТРАТИ КЕМПОМ?

Апстракт

Предмет рада је анализа кемпа у контексту дизајна Карима Рашида. У истраживању су коришћене различите научне методе како би се утврдиле основне особитости и структуралне компоненте Рашидовог дизајна, али и како би се дубље анализирао сам кемп. Првенствено је примењена структурно-функционална анализа, која омогућава истраживање основних елемената и облика дизајна Карима Рашида. Такође, коришћена је дедукција, која нам је помогла да из извесних примера донесемо опште закључке о томе како Рашидов дизајн може бити повезан с кемпом. У овом раду је такође примењена и компаративна метода, која је омогућила поређење и упоредно истраживање особина кемпа као стила и карактеристика самог Рашидовог дизајна на примерима избора појединачних дела. Кратко се разматрају историјски контекст кемпа и различите теорије које су предложили теоретичари уметности који су проучавали овај феномен. Истражује се стил дизајна Карима Рашида, његове специфичности и препознатљивости, те се он пореди са основним елементима кемпа. Анализирају се, такође, три појединачна Рашидова дела и кемп одлике које се у њима могу уочити. Главни циљ рада је да разјасни да ли дизајн Карима Рашида може бити категорисан као пример кемпа, уз истраживање у којој мери његови радови одговарају карактеристикама овог јединственог културног феномена.

Кључне речи

кемп, кич, дизајн производа, дизајн ентеријера, Карим Рашид

1 stud22d.natalija.gakovic@fpu.bg.ac.rs; ORCID 0009-0005-2883-3711

1. Увод

Кемп у уметности, као и у дизајну, „представља поклич против конформизма, крик против досаде, завет потенцијалне јединствености свакога од нас и наших права на ту јединственост“ (Mejli 2003: 7–8). Описано значење кемпа као уметничког израза и дизајнерског приступа јасно истиче његову дубоку антипатију према стандардизацији и обрасцима масовне културе, чија је сврха задовољавање глобалних трендова. Кемп не представља само стил већ и манифестује индивидуалност која се противи униформности и слеђењу строгих друштвених норми. У њему лежи потенцијал за ослобађање, могућност рушења стереотипа и налажу се нова, често контроверзна значења предмета у дизајну. Овакав приступ дизајну подразумева да се изведени објекти, предмети и идејна решења могу препознати као нешто више од функционалности и естетике, као симбол личности, контекста и вредности. Кемп се, дакле, не ограничава на објекте који су само визуелно шокантни и екстравагантни већ представља и дубоко лично и субјективно виђење света, које се не плаши да буде провокативно и, према потреби, неугодно.

Филип Кор (Philip Core) појашњава да „оно што неки предмет чини кемпом није, у ствари, ништа осим дивљења или привлачности које он изазива код такве личности“, али и да „чињеница да ово важи и за људе који сами по себи нису кемп представља очигледну екстраполацију“ (Кор 2003: 335–337). Оваква дефиниција открива кључну димензију кемпа – он није строго дефинисан одређеним особинама објекта, већ односом између објекта и посматрача. Кемп не представља увек објекат, већ и субјективно искуство које у великој мери зависи од угла посматрања и емоционалне реакције коју изазива. Предмети који се могу сматрати кемпом могу бити различити, али њихова вредност се дефинише у начину на који они изазивају осећања, било да представљају поигравање естетиком, иронијом или било каквом другом заменом значења. Кор, дакле, наглашава да је кемп појава која зависи од интерпретације, не од самог објекта који га представља. Ово својеврсно „ширење“ појма кемп предмета иде толико далеко да Кор међу савремени кемп умањене вредности за малограђане-обожаваоце убраја и вештачко цвеће, перје, неон, пластику, али и перике, шампањац и кокаин, као ствари које су postale кемп за дивљење или дискутовање (Кор 2003: 335–337). На тај начин се показује да кемп није само привлачност која проистиче из изузетне лепоте, већ се чешће везује за нестандартне и ексцентричне предмете привлачне посматрачу. На пример, неонски светлосни знак или веш-

тачко цвеће могу изазвати разна осећања, попут носталгије и хумора, али и апсурдности дубоко укорене у култури која нас окружује. Кемп предмети су, дакле, нестандартни, потенцијално шокантни и упадљиви. Осим набројаног, концепт кемпа укључује и трансформацију обичних или познатих предмета у објекат који постаје предмет обожавања на основу откривања његових нових вредности.

Социолог културе Никола Божиловић (Božilović 2023) сумира кемп као самосвесни кич који представља животну опредељење. Наводи, такође, како кемп не треба посматрати као естетску категорију, већ као опредељење које обликује лични и друштвени идентитет. На тај начин додаје дубину већ постојећој претпоставци да кемп није само визуелна игра, већ и начин на који особа или чак друштво перципира себе и своје вредности. Оно што се некада сматрало кичем или застарелим данас може бити преиспитано и поново се интерпретирати и трансформисати у нешто лично и емоционално значајно. На тај начин, кемп не представља само начин да се исказе индивидуалност већ је и израз личне слободе и тежње за њеном реализацијом, без обзира на социјалне или културне препреке.

Предмет рада је анализа карактеристика кемпа у дизајну Карима Рашида (Karim Rashid). При томе су употребљене основне методе структурално – функционална анализа и дедукција, као и компаративна метода при упоредном истраживању особина кемпа и Рашидовог дизајна. Рад представља теоријску анализу тога да ли се елементи кемпа манифестују у Рашидовом дизајну оптерећеном бојама, облицима и функционалним изазовима, као и у којој мери Рашид успева да прикаже врсту комбинованог визуелног израза који није само естетски привлачан и практичан, већ носи и дубљи значај, својствен кемпу. Циљ рада је да кроз анализу карактеристика кемпа и Рашидовог дизајна избором појединачних дела установимо да ли се он може сматрати кемпом или не.

2. Карактеристике кемпа

Кемп као стил живота јавио се током 19. века када се могао поредити с дендијевским индивидуализмом, који је изражавао отпор према друштвеним конвенцијама и тражио индивидуалну слободу у сваком аспекту живота, од понашања до изгледа (Božilović 2023). Тако је кемп постао начин изражавања личне аутентичности који се супротстављао

наметнутим идеалима лепоте и друштвеним стандардима. Период који је претходио ширењу кемпа у 20. веку обележиле су дубоке друштвене промене, укључујући индустријску револуцију, која је створила нове друштвене класе и захтевала нове облике изражавања. Тиме је кемп као стил живота израстао као одговор на растући културни притисак, али и као својеврстан протест против општеприхваћених вредности које су владале. Озваничио се шездесетих година 20. века као стил елеганције и снобизма у доба масовне културе (Božilović 2023). Тада је кемп постао део веће социјалне и политичке борбе, нарочито у контексту сексуалних права и права мањина, које су проналазиле своје изразе у овом стилу. Његово присуство у моди, дизајну, уметности и култури, као и у личним изборима појединаца, наглашавало је индивидуалност, а не конформизам, као и могућност да се свет посматра из различитих, не увек прихваћених перспектива.

Ипак, према Филипу Кору, у кемп протагонисте могу се сврстати и „старији“ уметници, попут Микеланђела, који је изазвао кемп идолатрију према Давиду код кемп поштовалаца-хомосексуалаца (Kor 2003: 200–201), и Каравађа, који је сликао еротичне дечаке-уличаре и проститутке као девице (Kor 2003: 335–337). Коров начин посматрања њихових дела отвара нове перспективе у разумевању кемпа као феномена који није ограничен само на савремену уметност. Микеланђело и Каравађо су, сваки на свој начин, представници уметничког израза који је кршио традиционалне и уобичајене стандарде лепоте. Скулптура попут Давида или Каравађови портрети уличних људи са еротичним подтекстом приказују дубоке контрадикције и комплексност људског искуства. Они су својим радовима, често кроз естетику која није била у складу с моралним или естетским вредностима њиховог времена, стварали нешто што би се данас могло сматрати кемпом. Кемп, као концепт, није представљао само новитет у уметности већ је имао и потенцијал да ревидира историју уметности, поново изграђујући концепте лепоте и уметничке вредности. Након свих покушаја дефинисања кемпа долазимо до закључка да је лакше дефинисати личности које се могу сврстати у кемп ствараоце, него одредити конкретну дефиницију самог кемпа (Božilović 2023). Овај закључак даје дубљу димензију разумевању кемпа, и чини се да је један од кључних аспеката овог стила његова непрецизност. Проблематично је прецизно дефинисати кемп, јер се он константно мења у зависности од контекста и историјских оквира, динамичан је, трансформише се и адаптира према новим друштвеним условима, одражавајући тако вишезначност и мултидимензионалност уметничког и

културног израза. Из тога произлази да је можда лакше разумети кемп кроз његове носиоце и изражене личности, као што су људи из света поп културе, филма и моде, који освајају друштво својом специфичном естетиком и приступом животу.

Због узалудности прецизног дефинисања, теоретичари кемпа су се усмерили на набрајање, поред личности које се могу дефинисати као кемп ствараоци, његових особина. Џорџ Мејли (George Melly), писац предговора за књигу Филипа Кора *Кемп – Лаж која говори истину*, описује кемп као злобан, лакомислен, снобовски, својеглав, помирљив и увек личан, никад универзалан (Mejli 2003: 7–8). Ова дефиниција је значајна јер показује да кемп није нешто што се може лако свести на један изричит систем вредности, већ је то феномен који кроз своје историјске и друштвене промене увек прелази у нове форме. У овом контексту, кемп је не само стил већ начин живота који у себи носи разноврсне, често контрадикторне карактеристике. То је, пре свега, осећај ослобођења од стандарда доброг укуса, али и дубоко личан одговор на друштвене и културне изазове. За разлику од других уметничких стилова који су ограничени друштвеним нормирањем, кемп се развија у правцу индивидуализације и ироничног преиспитивања уметности као такве.

Кор додаје да је кемп „аутобиографија написана на начин као да се ради о другој особи“, „уметност без уметника“, „слободна асоцијација, а слободно мишљење није кемп“ и „морална анархија која не може да направи место за себе а да не измени ставове друштва“. Такође га описује и као „род без гениталија“ и објашњава: „Кемп није нужно хомосексуалан. Било ко и било шта може да буде кемп. Али је потребно бити хомосексуалац да би се кемп препознао.“ Кор не поставља сексуалност као предуслов за кемп, сматра како је ту најочигледнији, али се јавља и код хетеросексуалаца, као и у професионализму лишеном сексуалних конотација. (Kor 2003: 9–16). Такав кемп можемо уочити у професионалном приступу дизајну многих дизајнера. Кемп је специфичан, не само као стил већ и као концепт који истражује границе између личног и друштвеног, уметничког и културног, па тако многи савремени дизајнери у свом раду експериментишу с кемп елементима, комбинујући екстраваганцију и иронију с практичним и функционалним аспектима дизајна.

Психоаналитичарка Елизабет Вилсон (Elizabeth Wilson) сматра кемп „нечувеним напуштањем свих обзира према добром укусу“ због форси-

рања свега вештачког и баналног (Božilović 2023). Вилсонова критикује кемп као израз који се креће у потпуно супротном правцу од традиционалних културних идеала заснованих на естетској равнотежи и хармонији. За разлику од ње, Сузан Зонтаг (Suzan Sontag) кемп не сматра искључиво лошом уметношћу, и приказује како многа дела овог стила изазивају дивљење. Сматра га победом стила над садржајем и естетике над моралношћу, али и ироније над трагедијом. Суштину кемпа чине езотерична осећања у супротности хармоничним и привлачним, као и љубав према неприродном и вештачком. Зонтаг говори како „природа не може бити *campy*, као што ни живот није *stylish*“ (Sontag 1964: 1–13). Кемп је побуна против конвенционалне доминантне културе што његове представнике чини поткултурном групом – арогантном, непомирљивом и духовитом. Они приказују друштвено непрехватљиве истине у форми бурлеске с глумом и прерушавањем, које такође представља битну карактеристику кемпа. Иако се манифестује у спољашњем изгледу, екстравагантном начину одевања и понашању појединаца, кемп се истински јавља ради духовне подлоге кемписта. Духовна подлога огледа се у њиховој снажној индивидуалности, несвакидашњем таленту и настраности укуса. Неопрезно поигравање „лажним“ у кемпу може га приближити кичу, јер је граница између њих веома танка. Кич представља неаутентичност, осредњост, претеривање, имитацију и допадљивост, и миљеник је режима и маса. За разлику од њега кемп је неразумљив и није допадљив за оне који нису кемп и чини га привилегијом мањине, али и зависним од публике (Božilović 2023).

3. Кемп карактеристике дизајна Карима Рашида

У савременом контексту, о многим дизајнерским предметима могло би се дискутовати зарад доношења пресуде да ли су кемп или ипак не. С развојем нових културних и социјалних токова, као и еволуцијом дизајнерских тенденција, јавља се питање које предмете и стилове можемо сматрати кемпом. У исто време, дизајнери су постали, не само стручњаци за стварање функционалних предмета, већ и носиоци нових културних израза. Различити дизајнери и њихова дела могу се видети као одраз ширих друштвених и естетских процеса, који укључују и појам кемпа, било да се ради о његовом директном усвајању или пак о његовој апстракцији кроз савремену дизајнерску праксу. У широкој сфери дизајна, посебно индустријског дизајна и дизајна ентеријера, као потенцијални представници кемп естетике посебно се истичу Карим Ра-

шид и његова провокативна дела. Иако би их Адорно (Theodor Adorno)² вероватно назвао кичем, за Рашидова дела, никако не важе принципи неадекватности, имитације и осредњости који се кичу приписују. У савременим уметничким и дизајнерским приступима границе између појмова кемп и кич се често замагљују и питање вредновања једног дизајнерског или уметничког дела далеко је сложеније од самих појмова.

Рашид је дизајнирао преко 4.000 производа који су изведени, освојио преко триста награда за дизајн и његови радови изводе се у преко четрдесет земаља („About“, *Karim Rashid*). Огромна продуктивност указује на његов велики утицај у области разних сфера дизајна попут индустријског, графичког, модног, и дизајна ентеријера и архитектуре, али и на то како је успео да утиче на различите сегменте потрошачке културе, чиме су његови производи и стил постали доступни широј јавности. Рашидова дизајнерска филозофија није се усредредила само на функцију, већ и на то да дизајн треба да буде инспиративан, емотиван и да има друштвену димензију која ће стимулисати људе на разматрање свог окружења и живота кроз нову, модерну и ослобођену призму. Написао је и свој манифест *Karimanifesto*, у коме објашњава како наше објекте, простор и саму визуелну културу обликују поетски дизајн и производња, а сваки посао треба у потпуности да се бави лепотом као основном људском потребом. Говори како су се у прошлости дизајнирали системи, градови и роба и како су се дизајнери већ бавили решавањем светских проблема, док сада не треба више да се баве њиховим решавањем, већ само улепшавањем нашег већ изграђеног окружења. Сматра да дизајн може да побољша живот људи уколико одлуче да учествују у савременом свету и ослободе се носталгије, кича, застарелих традиција и ритуала („*Karimanifesto*“, *Karim Rashid*).

Рашид представља дизајнера „у тренду“ и често ствара производе за једнократну употребу, по систему види–конзумирај–бацаи (Milosavljević i Milosavljević 2018: 152–153). Овакав приступ може се посматрати као аспект кемп естетике, јер у основи обухвата императив да предмети буду привлачни, привремени и снажно повезани с културом брзе потрошње. Такође, истовремено отвара могућности за нове, експерименталне облике који су визионарски у свом изразу. Рашид сматра како се производи морају носити с нашим емоцијама и увећавати нам искуство и машту (Rashid 2005: 240–247). Ова фраза сугерише да дизајн, за Раши-

2 Теодор Адорно (1903–1969), немачки филозоф, музиколог и социјални теоретичар.

да, није само остварење функционалног циља, већ дубоко лични и емоционални доживљај који се јавља кроз спољашњи изглед и осећај који производ изазива у кориснику, што је једна од основних особина кемп стила. Сам процес дизајна сматра креативним, политичким, физичким процесом који је, такође, социјално интерактиван (Rashid 2005: 240–247). У том смислу, дизајн представља нешто више од самог осмишљавања предмета – он је динамичан и захтева интеракцију с друштвеним и културним контекстима. Рашид верује да су нови објекти или производи који обликују људску будућност транс-концептуални, мулти-културални хибриди који могу постојати било где у различитом контексту. Инспирацију проналази у телекомуникацији, информацијама, забави и навикама. Свој дизајн дефинише као сензуални минимализам или „сензуализам“ (Rashid 2005: 240–247). Самим овим називом Рашид показује како за њега, као и сам кемп, спољни изглед има примат над функцијом. Функција ће увек бити испоштована, због чега се његов дизајн тешко може сматрати кичем, али увек у комбинацији са ексцентричним естетским изразима чиме се стварају комади који су, осим што су практични, обавезно у исто време и упадљиви.

У његове производе убрајају се тигањи са шареним дршкама, флаше за разне брендове пића, пуњачи за телефоне, столице, комоде, лавабои, батерије, кухиње, као и модни дизајн, дизајн ентеријера, архитектура и графички дизајн. Оно на шта се увек фокусира јесте „демократски дизајн“, односно дизајн доступан свима (Gibson, 2020). Сматра како је дизајн дуго постојао само за елиту и потрудио се да од њега направи јавну тему земаља („About“, *Karim Rashid*). Овим приступом Рашид се супротставља дизајнерским трендовима засниваним на елитизму и ограниченој доступности. Његов рад тежи да дизајн буде доступан свима, да буде део свакодневног живота, а не само предмет избора привилегованих. Рашид такође сматра како производи служе да умање стрес и унесу радост у живот корисника својом лепотом, комфором, луксузом и јединственошћу (Rashid 2005: 240–247). Његовим речима „дизајн је целокупно искуство живљења (Rashid 2005: 240–247), и овај принцип се одражава у његовом производном дизајну, који укључује светле и често јарке боје, глатке линије и неконвенционалне облике, као и у његовом специфичном стилу облачења, које често укључује бела или пинк одела, упадљиве наочаре и нокте лакиране у бело. Рашидова дела и сама његова појава теже да озбиљност свргну са трона, што представља главну сврху кемпа (Sontag 1964: 10).

Кемп ужива у производима масовне културе, као и поп арта, животног стила који је отворено признавао свој кемпизам (Kor 2003: 242–244), а на који се Рашид ослања у свом дизајну. Описују га као дизајнера који се поиграва поп-артом и прилагођава га дигиталним методама стварајући на тај начин динамичну визуелну конфузију (Milosavljević i Milosavljević 2018: 152–153). Када је освајао једну од многобројних награда – Америчку награду за дизајн (*American Prize for Design*) за 2020. годину описао је себе као „дизајнерског перверзњака, обликоваоца културе, песника пластике и дигипоп³ рок звезду“ (Gibson, 2020). Ове речи показују његову склоност да уметност и дизајн не разматра као нешто озбиљно и формално, већ као игру која треба да буде забавна и изазовна, као и да пружа веома различите и необичне перспективе.

3.1. Карим Рашид, Хотел *Prizeotel*, дизајн ентеријера, Немачка, 2009–2022.

Prizeotel представља Рашидов пројекат који се базира на концепту „дизајнокрације“, односно „демократском дизајну“ доступном свима. Први хотел реализован је 2009. у Бремену, други 2014. у Хамбургу, а последњи 2022. године у Берлину, у Немачкој. Пројекти су реализовани у сарадњи с Камилом Тарики (Camila Tariki) и Чече Стељес (Cece Stelljes), запосленим у компанији *Karim Rashid Inc.* (Ana Cosma).

За изградњу комплетних хотела постојали су стриктно ограничени буџети, па је тако у првом од њих, у Бремену, био предвиђен буџет од 3.200 евра по соби за ентеријерске радове – завршну обраду, намештај и опрему. Рашид је употребио принципе попут рушења зидова и отварања простора, коришћење мање количине али квалитетнијег намештаја, као и употребу рециклираних материјала, и на тај начин створио иновативан дизајн ентеријера. Осим ентеријера, дизајнирао је и лого, веб сајт, униформе особља, као и паковања сапуна, шампона и средстава за чишћење (Ana Cosma).

Неке од особина кемпа које се могу уочити на примеру дизајна *Prizeotel* хотела су фокус на спољни изглед и естетику и њихово наглашавање у односу на функцију, као и поигравање поп културом и генерално, есте-

3 Дигипоп је израз који се односи на дигитално истраживање компјутерске графике и истоимену књигу *Digipop* Карима Рашида из 2005. године. У њој, између осталог, приказује своје шарене геометријске шаре у виду једноставног дизајна, али и примењене на тродимензионалне објекте – одећу и апстрактне фигуре.

тиком масовне културе. Рашид се у дизајну поиграва поп арт елементима, што је такође карактеристично за кемп, али укључује и аспекте масовне културе претварајући их у уметност која садржи дубљу иронију. Креативни и упадљиви дизајн Рашид приказује кроз јарке боје, нестандартне облике и материјале, што се може сматрати начином креирања дизајна који је атрактиван, али и „бурлескан“ и „шарен“, што је често знак кемпа. Иако је пројекат осмишљен у складу с буџетским ограничењима, сâм процес стварања визуелно упадљивог дизајна, као и акценат на „демократски дизајн“, могао би се тумачити као ироничан одговор на дизајнерску традицију. Употреба ироније и ослобађање од озбиљности чине пројекат сличним кемповском играма с друштвеним и културним стереотипима, уз употребу комичних или „претераних“ елемената.

3.2. Карим Рашид, *Kollage*, архитектура, САД, 2021.

Пројекат *Kollage* Карима Рашида представља вишенаменску зграду која обухвата канцеларије, трговински простор, стамбене јединице и хотел. Дизајниран је тако да сваки део зграде одражава своју функцију, с различитим бојама и облицима који истичу различите делове, па тако жути део представља хотел, плави станове, црни и доњи део трговинске просторе, а горњи амфитеатре и сале за састанке. („Kollage“). Пројекат је био финалиста за награду Archiproducts Design Awards 2021 („Awards“, *Karim Rashid*).

Описани пројекат има елементе који подсећају на кемп естетику попут контрастних и упадљивих боја, које истичу различите делове зграде, као и нестандартни и провокативни дизајн који се огледа у идеји да се фасада зграде претвори у тродимензионални облик. Концепт пројекције зграде у 360 степени („Kollage“) могао би се сматрати храбрим и ексцентричним. На овај начин, Рашид нарушава традиционалне границе архитектуре, али и поред „појачавања“ спољног изгледа ради стварања провокативног и ироничног утиска, који не мора нужно бити практичан, овај пројекат ипак има снажну практичну функцију која одудара од особина кемпа. Баланс између јасне и функционалне основе пројекта и визуелне привлачности и иновације чини и замућену границу припадања описаног пројекта кемп стилу.

3.3. Карим Рашид, Колекција *Ego*, столица, ормарић за пиће и преграда, дизајн намештаја, Индија 2022.

Рашид је у сарадњи са индијском компанијом *Scarlet Splendour* 2022. године дизајнирао *Ego* колекцију намештаја, која обухвата столицу, ормарић за пиће и преграду. Ова колекција инспирисана је његовим студентским радом из 1984. године када је под менторством Гаетана Песцеа (Gaetano Pesce) креирао чашу у облику профила људског лица („The Ego Collection“) Столица *Ego Chair* доступна је ружичастој, бисерно белој и црној боји, са дизајном који почива на заротираном профилу људског лица на наслону. Ормарић *Ego Cabinet* такође приказује профил људског лица и садржи златне детаље. Преграда *Ego Screen* је бисернобеле боје и може се користити као стандардна преграда или као конзола. („The Ego Collection“)

Ова колекција, као и већина Рашидових пројеката, креирана је од висококвалитетних материјала и финалне обраде, а осим тога је и функционална и практична и ради тих особина можемо закључити да сасвим сигурно не припада кич стилу. Елементи који се могу пак приписати кемп стилу јесу употреба изразитих и снажних боја, као и ексцентричног и препознатљивог облика људске главе на комадима намештаја. Овај неубичајени облик наглашава визуелни утисак комада колекције и може се окарактерисати као иронична игра с препознатљивим елементима, која је блиска кемпу. У одабраном облику откривају се и хиперболизација и преувеличавање, такође као особине кемп стила.

4. Закључак –

Да ли се дизајн Карима Рашида може сматрати кемпом?

Председник чикашког музеја архитектуре и дизајна Атенеум (*The Chicago Athenaeum Museum of Architecture and Design*) Кристијан Наркијевић-Лајн (Christian Narkiewicz-Laine) изјавио је: „Улазак у Рашидов луди свет дизајна је као да сте заробљени у гигантском, ротирајућем калeidоскопу, где окретање и увртање делова обојеног материјала између две равне плоче наспрам два равна огледала ствара бескрајну разноликост сулудих шара и вртоглавих могућности“ (Gibson, 2020). Ова изјава одражава дубоку инспирацију и утицај који Рашидов рад има на посматраче. Његова способност да обликује свет помоћу обојених, често очекиваних и динамичних елемената чини га једним од најпознатијих и

најконтроверзнијих дизајнера данашњице. У његовом свету, дизајн није само сврха већ и доживљај – буран и испуњен визуелним чудима која изазивају и фасцинирају истовремено. Кроз његову примену боја и облика, који се увек изнова трансформишу и преплићу, ствара се, не само визуелно, већ и емоционално ураћање које гледаоца вуче у незаборавни вртлог који долази са сваком новом перспективом.

У претходном тексту описани стил дизајна Карима Рашида, као и сама појава овог дизајнера, може се сматрати нестандартним, али да ли је он кемп? На питање да ли је неки дизајн кемп није једноставно одговорити, јер сâм појам кемпа није статичан и често се помера граница између традиционалних категорија у уметности и дизајну. Дизајн који бежи од строгих правила игра се и уклапа различите контексте у један нов визуелни језик описује како кемп, тако и дизајн Карима Рашида. Кемп се не односи само на материјале и облике већ и на начин на који они комуницирају с публиком, на њихову самосвест и игру с културним и естетским праксама, па тако питање да ли је Рашидов рад кемп остаје питање које се може разматрати из више углова, али се свакако налази на граници између различитих естетских теорија. У оквиру савременог дизајна границе између различитих естетских праваца често се замућују, што омогућава различитим стиливима да се мешају и инспиришу једни друге. Савремени дизајн све више тежи да се ослободи строгих дефиниција и приступа који су у прошлости доминирали, те се ствара нова палета изражајних средстава која разматрају дизајн као специфичну врсту уметности која може слободно да се претвара и трансформише на различите начине. У том контексту, Рашидов рад се може сматрати спојем класичних и савремених елемената који функционишу заједно у новом контексту и померају границе онога што традиционално сматрамо кемпом.

Приказаном анализом је утврђено да се у Рашидовом дизајну може уочити приличан број кемп елемената попут примата спољног изгледа над функцијом, одабира вештачких материјала, поигравања поп артом и тежње да из дизајна уклони озбиљност. Ове карактеристике су кључне за појашњење кемпа као естетике која ужива у сензуалним и често опсежним изразима који могу да делују на граници апсурда или прекомерности. Рашид својим дизајном изазива посматрача да преиспита стандардне представе о лепоти и функцији, те да прихвати парадокс који долази с његовим радом – да у његовом „лудом свету дизајна“ и сама непријатност понекад постаје део уметничког искуства. У њему

се спољашњи изглед подиже на ниво апсолутне важности, пружајући дизајнерским предметима визуелни шок и живост која изазива као њихове најважније особине.

Ипак, питање да ли је његов дизајн кемп или кемпом инспирисан требало би поставити сваком појединачном посматрачу, јер према речима Филипа Кора, „кемп почива у оку посматрача, нарочито ако је посматрач кемп“ (Кор 2003: 9). Овај цитат отвара питање субјективности када је реч о естетским вредностима и како сваки појединац, зависно од свог личног схватања, може интерпретирати различите елементе дизајна. Рашидов рад, дакле, можда није неопходно кемп у свом традиционалном смислу, али може бити схваћен као такав у зависности од контекста у којем се анализира и самих оних који га посматрају.

Литература

- Božilović, N. 5. 7. 2023, „Brate mili, i šta je na kraju kemp?“, *Velike priče*, доступно на: <https://velikeprice.com/kultura/brate-mili-i-sta-je-na-kraju-kemp> (последњи пут приступљено 2. 7. 2024. у 16.30).
- Gibson, E. 12. 5. 2020, „Design pervert“ Karim Rashid wins 2020 American Prize for Design, *Dezeen*, доступно на: <https://www.dezeen.com/2020/05/12/karim-rashid-2020-american-prize-for-design/> (последњи пут приступљено 3. 7. 2024. у 15.30).
- “The Ego Collection,” *Stir Pad*, доступно на: <https://www.stirpad.com/collection/the-ego-collection/?utm>, (последњи пут приступљено 5. 3. 2025. у 15.00).
- *Karim Rashid*, званични веб сајт, доступно на: <https://www.karimrashid.com/> (последњи пут приступљено 4. 3. 2025. у 19.00).
- “Kollage,” *One Rendering Challenge*, доступно на: <https://onerendering-challenge.secure-platform.com/a/gallery/rounds/45/details/20987?utm> (последњи пут приступљено 5. 3. 2025. у 15.00).
- Kor, F. (2023). *Kemp – Laž koja govori istinu*, prev. Siniša Mitrović. Beograd, Rende. (Core, Philip, 1984, *Camp: The Lie That Tells the Truth*, University of Michigan, Delilah Books)
- Cosma, A “Prizeotel | Karim Rashid Inc.,” *Arch20*, доступно на: <https://www.arch20.com/prizeotel-karim-rashid-inc/> (последњи пут приступљено 5. 3. 2025. у 14.30).
- Mejli, Dž. (predgovor) (2023)., *Kemp – Laž koja govori istinu*, prev. Siniša Mitrović. Beograd, Rende. (Melly, George (foreword), 1984, *Camp: The*

Lie That Tells the Truth, (book author: Philip Core) University of Michigan, Delilah Books)

- Milosavljević, R., Milosavljević, M. (2018). *Dizajn i dizajneri XX/XXI veka*. Beograd: Orion art, RTS.
- Rashid, K. (2005). Karim Rashid. In: Charlotte and Peter Fiell (Eds.) *Designing the 21st century*. Koln: Taschen.
- Sontag, S. (1964). Notes On Camp, *Partisan Review*.

CAN KARIM RASHID'S DESIGN BE CONSIDERED CAMP?

Abstract

The subject of the paper is the analysis of camp in the context of Karim Rashid's design. Various scientific methods were used to determine the key features and structural components of Rashid's design, as well as to conduct a deeper analysis of the camp itself. A structural-functional analysis was applied, which allows for the investigation of the fundamental elements and shapes of Karim Rashid's design. Additionally, deduction was used to help draw general conclusions from specific examples regarding how Rashid's design might be connected to camp. In this paper, a comparative method was also employed, enabling the comparison and cross-examination of the characteristics of camp as a style and the features of Rashid's design, based on selected works. The paper discusses the historical context of camp briefly, as well as various theories proposed by art theorists who studied this phenomenon. The style of Karim Rashid's design, its specificities, and recognizability are explored, and a comparison is made with the fundamental elements of camp. Three individual works by Rashid are analyzed, along with the camp characteristics that can be identified within them. The main goal of the paper is to clarify whether Karim Rashid's design can be categorized as an example of camp by exploring the extent to which his works align with the characteristics of this unique cultural phenomenon.

Keywords

camp, kitsch, product design, interior design, Karim Rashid

Примљено: 28. 2. 2025.
Прихваћено: 6. 5. 2025.

