

Универзитет уметности у Београду

Факултет ликовних уметности

Докторске уметничке студије



Докторски уметнички пројекат

КАМЕН И НУМЕН

Амбијентална инсталација

Аутор:

Милан Кулић

Ментор:

др ум. Радош Антонијевић, ванредни професор

Београд, 2019

*Говорим о камењу које је одувек спавало вани или које спава у своме почивалишту и у ноћи рудних жила. Оно не занима ни археолога ни уметника ни драгуљара. Од њега нико није правио палате, статуе, накит; или насипе, бедеме, гробнице. Оно није корисно ни гласовито. Његове фасете не блистају ни на једном прстену, ни на једној дијадеми. Оно не објављује спискове победа, законе Царства, урезане неизбрисивим словима. Ни међаши ни стеле, а ипак изложено непогодама, али без почасти и штовања, оно сведочи само о себи.*

*Архитектура, скулптура, каменорезбарство, мозаик, драгуљарство од њега ништа нису направили. Оно је с почетка планете, каткада доспело с неке друге звезде. Тада на себи носи увртања свемира као жиг свога страшног пада. Оно је од пре човека: а човек, по своме доласку, није на њега утиснуо белег своје уметности или индустрије. Није га обрађивао намењујући га каквој простој, луксузној или историјској употреби. Оно овековечује једино властити спомен.*

*Оно није клесано ни по чијој слици, ни човека, ни животиње, ни бајке. Оно није спознало друге алатке до оних које су служиле да га открију: чекић за раслојавање, да објави његову притајену геометрију, брусну плочу, да покаже његову зрнасту грађу или да пробуди његове пригушене боје. Оно је и даље остајало оно што јесте, понекад свежије и читљивије, но увек у својој истинитости: оно само и ништа друго.*

*Говорим о камењу старијем од живота, а које и након њега остаје на охлађеним планетама, када он имаше срећу да се на њима расцвета. Говорим о камењу које не мора чекати чак ни смрт и коме ништа друго не преостаје него да пусти да му по површини клизи песак, пљусак или узмак валовља, олуја, време.<sup>1</sup>*

Из *Посвете* са почетка књиге *Камење (La Lecture des Pierres)* Рожеа Кајое (Roger Caillois)

---

<sup>1</sup> Кајоа, Роже, *Камење и други текстови* (прев. Весна Цакелјић), Београд, Clio, 1997, 7–8

## САДРЖАЈ

<b>Резиме</b> .....	4
<b>Увод</b> .....	5
<b>1. Камен, реч</b> .....	7
<b>2. Геолошки осврт на појам камена</b> .....	8
<b>3. Камен – рука – човек – мит</b> .....	15
3.1 Рукотворени камен .....	15
3.2 Нерукотворени камен.....	21
3.3 Земља – камен – небо .....	26
<b>4. Однос камен–простор–скулптура у савременом уметничком дискурсу</b> .....	36
<b>5. Неколико примера из личне праксе обликовања камена</b> .....	46
5.1 Издвојена маса.....	47
5.2 Крајњи контраст – дискорд.....	51
<b>6. Аналогије</b> .....	58
<b>7. Скулпторски огледи о форми</b> .....	69
7.1 О материјалности .....	73
7.2 О процесу .....	80
7.3 О генези .....	83
<b>Закључак</b> .....	87
<b>Библиографија</b> .....	89
<b>Биографија:</b> .....	94
<b>Изјава о ауторству</b> .....	98
<b>Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта</b> .....	99
<b>Изјава о коришћењу</b> .....	100

## Резиме

Докторски уметнички пројекат *Камен и нумен* проистекао је из скулпторских искустава стечених приликом рада на скулптурама у камену, при чему се као примарно поље истраживања не поставља коначна скулпторска форма већ се издвајају одређене клесарске процедуре и њихове последице које би се могле грубо именовати као припремне, периферне или успутне приликом њене израде. Овај докторски уметнички пројекат има за циљ да артикулише управо ове процесе, како физичке тако и временске, и да их у уметничком смислу обради и презентује. Стога се као основни предмет пројекта може поставити истраживање могућности камена као скулпторског, то јест, уметничког материјала кроз два основна аспекта: (1) скулпторска форма је посматрана као скуп природних или претходно насталих камених форми (као што су облаци, камена прашина, уломци, машински исечени блокови или камене стене у природи) чиме се акценат ставља на условљеност крајње уметничке форме природном *праформом* камена; (2) процес обраде уметничког материјала анализиран је као посебан уметнички рад кроз документовање и архивирање како различитих стања трансформације обликованог предмета и последично одбаченог материјала (коме ће променом контекста бити „враћен“ одузет уметнички карактер), тако и бележењем уметничке акције која се, на тај начин, доводи у директну везу са уметничким предметом па стога и сама постаје форма уметничког рада.

Поред писане експликације која има за циљ да дефинише теоријску основу пројекта и одреди методолошки приступ постављеној проблематици, пројекат чини и серија видео докумената и фотографија која представља резултат запажања до којих сам дошао током истраживања.

Кључне речи: форма, простор, материја, материјал, скулптура, процес, облутак

## Увод

Представљени докторски уметнички пројекат заснива се на истраживању различитих особина *камена* као скулпторског материјала – у овим различитим трагањима за облицима, просторним и временским догађајима једини константни елемент јесте камен и његова природа. Пројекат има за циљ да рашчлани како визуелни, тако и архетипски појам камена на његове основне аспекте од физичких и хемијских својстава камена као материјала, његових геолошких и уопште перцептивних особина, па до естетских, друштвених, историјских, антрополошких, емоционалних слојева који се могу ишчитати кроз анализу начина на који га човек прилагођава својим идејама и потребама.

Кроз прва два поглавља камену се присупа кроз лингвистичке и геолошке аспекте његовог појма. Лексиколошки приказ појма с нагласком на синтагме пренесеног значења које су укорењене у свакодневном дискурсу омогућава увид у слојевитост значења камена и представља издвојене микроманифестације човековог доживљаја овог материјала. Камен је материјал којег човек већ хиљадама година употребљава не само као (до скоро) основну грађевинску сировину, већ и за израду употребних, украсних или уметничких предмета. Да би се с данашњег становишта разумео овај однос човека и камена као елемента природе, сматрам да је неопходно приказати и оно што човек данас зна о њему као материјалу. Друго поглавље стога представља кратак преглед различитих процеса образовања камена као стенске масе у природи, као и приказ основних физичких и хемијских особина овог природног минералног агрегата одређеног састава, структуре и текстуре.

Треће поглавље се бави различитим начинима преображаја камена у употребне артефакте (на првом месту оруђа и оружја) током првих епоха човечанства, као и разлозима подизања првих сакралних камених грађевина. Почетак обликовања камена може се одредити као иницијални тренутак развоја културне историје човечанства па стога ове прве материјалне *отиске људског духа* треба видети не само као трагове прошлости, већ и као сачувана сведочанства о *хтењима и могућностима раног човечанства*. Иако камен више није материјал на коме и даље почива развој цивилизације, он ипак остао дубоко усађен у културну базу сваког човека. То га дефинише као веома интересантан уметнички материјал којим се управо може сићи до тих најдубљих културних слојева и испричати причу постојања из позиције данашњег

савременог човека, али са свешћу свеукупног цивилизацијског континуитета човечанства.

Теоријско–техничка компонента истраживања приказана у прва три поглавља представља потку на коју се надовезује приказ неколико дела уметничких пракси двадесетог века која се на непосредан, процесуалан начин баве односом човека (као аутора, ствараоца) и природе или њених елемената. Духовни аспект камена који је човек давно увидео и који је остао усађен у његов архетипски појам често је коришћен у делима визуелне уметности. У четвртом поглављу анализиран је основни скулпторски однос простора, материјала и форме кроз приказ прогресије појма скулптуре од материјалног преносиоца поруке, преко *пластичког објекта* минимализма до праксе ленд-арта као поновног враћања коренима обликовања када производ скулпторског деловања постаје најадекватније одредити просторним параметрима – као *означено место*. Посебна пажња посвећена је радовима Роберта Смитсона (Robert Smithson) и Улриха Рикрима (Ulrich Rückriem) који се баве специфичном метафизиком камена као материјала и појма. Ово поглавље има за циљ да образује ширу мрежу уметничких искустава у којој ће се уметничка решења пронађена у овом пројекту лакше лоцирати и тумачити.

Наредна поглавља се баве приказом и развојем личне поетике кроз неколико серија радова који су настали пре и у склопу докторског уметничког пројекта. Овај део експликације има за циљ да укаже на утицај постављених теоријских премиса на сопствена скулпторска разматрања и деловања. Радови који су представљени у склопу овог пројекта нису настали класичним вајарским обликовањем камене масе – камен није био обликован са намером да се створи уметнина, већ је, напротив, задржана његова већ добијена или пронађена форма којој је смештањем у одређен контекст дат „дух“ уметничког предмета. Скулпторска форма се посматра као скуп природних камених форми чиме се указује на условљеност уметничке форме природном *праформом* камена. Процес обраде уметничког материјала анализиран је кроз документовање и архивирање различитих стања трансформације обликованог предмета и последично одбаченог материјала. Бележење уметничке акције се, на тај начин, доводи у директну везу са уметничким предметом чиме и сама постаје форма уметничког рада. На овај начин се подвлачи однос скулпторског дела и његовог (процесног) документовања, као и могућност *оскулпторовања* саме уметничке документације. Скулптура се тако у овом пројекту може посматрати кроз феномен скулптуре у проширеном пољу, али у специфичним условима савремености који се појављују као базични филозофски дискурс који води промишљање и поступање аутора.

## 1. Камен, реч

„Камен, -ена, м. (мн. каменови (камени); зб. им. камење). 1. минерални агрегат различитог састава који заузима велики део Земљине литосфере; комад таквог агрегата, стена различите величине. 2. кршевито земљиште, голет; сиромашни радни крај. 3. фиг. особа чврстог карактера; неосетљива, хладна особа. 4. а. воденички камени точак, жрвањ; б. надгробни споменик, белег; *ударити оцу камен*. 5. мед. обољење које изазива чврсто тело настало таложењем мокраћних соли, киселине и др. у бубрезима, мокраћној или жучној бешици.“<sup>2</sup>

У *Речнику српског језика* које је 2011. године издала Матица српска под појмом *камена* даље се наводе различите синтагме уобичајене у говорном дискурсу нашег језика као што су *бели камен* који се односи на гипс, садру или стипсу, *вински камен* који именује талог који се ствара приликом таложења вина, *кречни камен* као синоним за кречњак, вапненац, *плави камен* или куприсулфат, *драги камен* који означава украсни минерал који се употребљава у изради накита или пак, *камен међаш* као некадашње средство обележавања границе између два имања, *камен темељац* као први постављени камен приликом подизања неке грађевине, *камен раздора (смутње)* који се односи на узрок свађе или неспоразума, *камен спотицања* као препреку или сметњу нечему, и *камен мудрости* који се првенствено односи на средство којим су стари алхемичари настојали да неметале и просте метале претворе у сребро и злато и да одгонетну тајну настанка живота или, фигуративно, на кључ, метод или начин за решавање неких проблема и тешких ситуација. Поред наведених примера, у *Речнику* су објашњени и неки од најчешћих народних израза у којима је реч *камен* употребљена у пренесеном смислу: *бацити се каменом (на некога)*, *бацати дрвље и камење (на некога)*, *бацати се дрвљем и камењем (на некога)* – нападати некога жестоко, оштро осуђивати, критиковати, ружити некога; *камен о врат привезати (обесити)* – натоварити велику невољу, бригу, обавезе; *камена с рамена (бацати се, метати се)* – такмичити се у игри бацања камена у даљ; *не оставити ни камен на камену* – разрушити, пореметити све до темеља; *пао ми камен са срца (са душе)* – лакнуло ми је, ослободио сам се брига; *стати на луди камен* – изгубити памет, полудети, заљубити се и *ћутати као камен* – не говорити ни речи.<sup>3</sup>

<sup>2</sup>*Речник српског језика*, Нови Сад, Матица српска, 2011, 504

<sup>3</sup> Упореди са: Ibid, 504

## 2. Геолошки осврт на појам камена

*Камен*, с геолошког становишта, представља природни минерални агрегат одређеног састава, структуре и текстуре који настаје као последица уситњавања стена посредством различитих процеса који могу бити изазвани природним (као што су ерозивне силе или земљотреси) или вештачким путем (попут наменског коришћења експлозива или различитих машина). *Стеном* се, пак, у петрологији<sup>4</sup> именује „било који природни консолидовани или неконсолидовани материјал изграђен од једног или неколико минерала<sup>5</sup> или пак органских материја, који имају одређени хемијски и минерални састав“<sup>6</sup> и који настаје као резултат геолошких процеса у или на Земљиној површини. Ова два појма је стога погрешно користити као синониме – *стена* је један од саставних делова Земљине коре, а *камен* њен (на природан или вештачки начин) одвојени део (наравно, посматрајући хемијски или минерални аспект, камен је идентичан стени од које је одвојен). По свом саставу, стене могу бити састављене од једног (*мономинералне*, на пример *мермер* којег чини калцит) или више минерала (*полиминералне*: кварц, фелдспат и биотит чине *гранит*). Уколико се посматра начин њиховог настанка, стене се могу поделити на (1) *магматске*, (2) *седиментне* и (3) *метаморфне*.

(1) *Магматске стене* настале су постепеним хлађењем и очвршћавањем кристализованих растопљених минерала - *магме*<sup>7</sup> која остаје у унутрашњости Земљине коре и образује тела различитих облика и димензија или се у виду *лаве* излива на Земљину површину где се хлади и стврдњава. У првом случају реч је о *дубинским* (*интрузивним*, *плутонским*) стенама које се одликују јасном уједначеном зрнастом структуром насталом као последица постепеног хлађења масе у већим дубинама Земље.

---

<sup>4</sup> Термин *петрологија* изведен је од грчких речи *петра* (πέτρα – камен, стена) и *логос* (λόγος – сазнање).

<sup>5</sup> Интернационална Минералозна Асоцијација је 1995. године *минерал* дефинисала као „*елемент или хемијско једињење које је обично кристалоно* [то јест, одређује га атомска структура кристалне решетке] *и које је настало као резултат геолошких процеса*“. Минерали који улазе у састав стена називају се *петрогени минерали* и има их само око 50 (од преко 3000 познатих минерала). Они у стени могу бити неједнако заступљени – они могу чинити основу стенске масе (у том случају реч је о *главним*, *битним минералима*) или се спорадично појављивати (тада се говори о *споредним минералима*). Такође, у стенама се налазе и *секундарни минерали* који су настали деловањем алтерационих узрока на примарне чиниоце. Упореди са: [http://www.minsocam.org/msa/ima/ima98\(04\).pdf](http://www.minsocam.org/msa/ima/ima98(04).pdf); Симић, Војислав, „Свет стена“ у Симић, Војислав (приређ.), *Човек и камен*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1990, 29–30

<sup>6</sup> Ibid, 26

<sup>7</sup> Магма (грч. – густа маса, тесто) је гасовима прожет растоп оксида метала и металоида (нарочито силицијума) високе температуре, који се није излио из унутрашњости на површину Земље.



Оне могу бити *абисалне* (дубоко интрузивне) уколико се њихова кристализација догодила на дубини већој од 6000 м, или *хипоабисалне* (плитко интрузивне) уколико су настале на мањим дубинама, тачније од 1000 до 6000 м. У дубинске стене спадају гранит, сијенит, диорит, габро и перидотит. С друге стране, када се неохлађена магматска маса

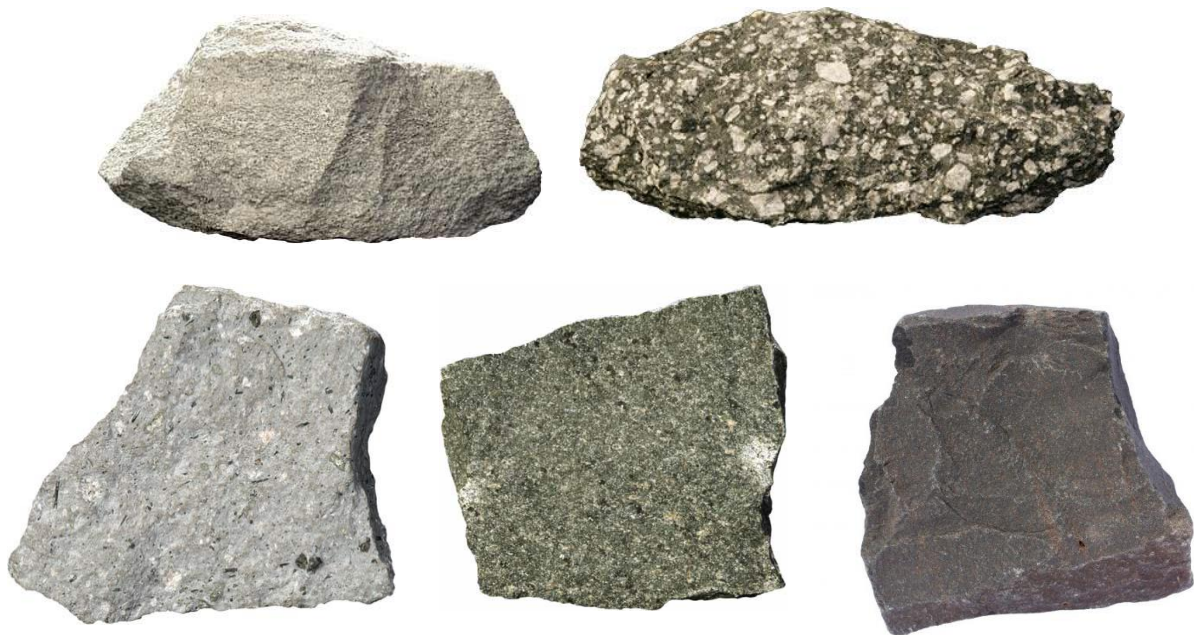


Слика 1. први ред: гранит, сијенит, диорит; други ред: габро, перидотит

посредством вулканске активности излије на површину Земље долази до њеног наглог хлађења и формирања *изливних (ефузивних, вулканских)* стена. Оне се одликују *порфирском* структуром коју карактеришу *фенокристали* (крупни кристали) смештени у основну масу коју чине ситнозрнасти кристали или стакло: наиме, кристализација магме започиње у унутрашњости Земљине коре па се делимично искристалисана магма изливањем на површину нагло хлади и додатно кристализује у новонасталим условима. Охлађена маса се формира у облику вулканских купа, лавичних токова, платоа или плоча. Изливне стене је по саставу могуће поделити на неколико врста: рихолит, трахит, дацит, андезит и базалт. <sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Упореди са: Ibid, 26–31



Слика 2. први ред: рихолит, трахит; други ред: дацит, андезит, базалт

Поред дубинских и вулканских стена, геологија као посебну врсту издваја *жичне* стене или *дајкове* које настају на истој дубини као хипоабисалне дубинске стене, али за разлику од њих магма хлађењем не формира веће масе, већ на путу ка Земљиној површини улази у танке пукотине (*силове* или *дајкове*) где и очврсне – жичне стене стога представљају прелаз између дубинских и вулканских стена јер се од њих разликују по форми, минералном саставу и структурно–текстурним карактеристикама. Према



Слика 3. Дајк црвеног гранита

минералном саставу, жичне стене се деле на две групе: (1) *ашистне* које су идентичне матерњој стени по хемијско–минералним карактеристикама, али имају другачију структуру и текстуру (*микрогранит* тако има ситнију зрнасту структуру од гранита док *гранитпорфир* има порфирску структуру) и

(2) *диашистне* стене које имају другачији и састав и структуру од матерње стене (на пример, *аплити* су светлији а *лампорфири* су тамнији од матичних стена).<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Упореди са: Ibid, 31



(2) *Седиментне стене* настале су као последица таложења продуката хемијске или механичке прераде претходно створених магматских, седиментних и метаморфних стена. Настанак сваке седиментне стене има четири фазе: *површинско распадање стене, транспортање насталог растреситог материјала, његово таложење* (седиментација) и *очвршћавање* (дијагенеза). Истовремено с формирањем примарних магматских стена (тачније, формирањем саме Земљине коре), долазило је и до њиховог разарања преко промена температуре, дејством Сунчеве светлости, воде, ветра па и живих организама биљног и животињског порекла; ови природни фактори су



Слика 4. Седиментна стена

појединачним или комбинованим деловањем изазвали претварање стенске масе у растресит материјал или чак и у раствор. Ово површинско распадање стене такође је последично доводило и до промене у њеном хемијском и минералном саставу: наиме, сви минерали су растворљиви у води као раствору, само је питање којом

брзином (интензитет растварања зависи од њене рН вредности, температуре као и физичког стања стене – што је стена растреситија, растварање ће бити јаче). На овај начин разложена стенска маса преносила се посредством водених токова, леда, бујица, ветра или гравитације до места где је депонована (било да је на копну или у морима<sup>10</sup>) и започињала процес таложења. Услед притисака саме масе (горњих делова на доњу), као и хемијских реакција унутар самог наталоженог материјала, долазило је до *дијагенезе* („збијања, везивања, очвршћавања и консолидовања материјала у седиментну стену“<sup>11</sup>). Уколико процес дијагенезе није завршен, седимент се назива *невезаним* – до самог „окамењивања“ наталожене стенске масе може доћи и много после процеса седиментације.<sup>12</sup> Седиментне стене могу се поделити на три основне групе: (1) *кластичне (теригене, механичке) стене* које настају таложењем минерала и одломака стена различитог састава и величине зрна и оне се, према степену везаности честица,

<sup>10</sup> „Кластични и хемијски материјали који су воденим токовима унесени у мора, у зависности од димензије зрна и честица, таложе се ближе или даље од обале – у обалском појасу таложе се најкрупнији и најгрубљи материјали, док они најситнији одлазе најдаље и таложе се у дубоком мору.“ Упореди са: Ibid, 33

<sup>11</sup> Ibid, 33

<sup>12</sup> Упореди са: Ibid, 31–35

могу даље поделити на *невезане* (шљунак, песак, дробина, алеврит, муљ), *полувезане* (лес, црвеница, глина, лапор) или *везане* (бреча, конгломерат, пешчар, алевролит, глинац, лапорац), као и *крупнокластичне*, *средњекластичне* и *ситнокластичне*, уколико се као параметар поделе узима величина честица; (2) *хемијске стене* које настају таложењем минералних материја растворених у води и у њих спадају, *сига*, *травертин*, *мермерни оникс*, *седименти соних лежишта*, *силицијумске седиментне стене* и *гвожђевите седиментне стене* и (3) *органогене стене* које образују наталожени остаци биљног и животињског света и оне могу бити *зоогени седименти* – уколико су настали седиментацијом скелета и љуштурса микро/макроорганизама (најважнији су *кречњаци* и *доломити*) и *фитогени седименти* – уколико их чине остаци биљака (као што је, на пример, *угаљ*).<sup>13</sup>

(3) *Метаморфне стене* настале су дејством физичко–хемијских процеса који су узроковали структурне и минералне промене у примарној стени – *протолиту*. „Кад се нека стена магматског или седиментног порекла нађе у условима другачијим од оних у којима је настала, она ће тежити да им се прилагоди. Сви ти природни процеси прилагођавања новим физичко–хемијским условима, који се одигравају у Земљиној кори испод зона распадања и цементације, називају се метаморфним процесима или метаморфизмом.“<sup>14</sup> Главни фактори који доводе до метаморфизма су *температура*, *притисак* и *дејство хемијски активних флуида и гасова* (потребна је температура између



Слика 5. Мермер, кварцит, гнајс и (други ред) шкриљац

1 00 и 150°C и повишен притисак – од неколико стотина до неколико хиљада атмосфера). Уколико при метаморфизму долази само до промене структуре стене и њеног минералног састава, онда се он назива *изохемијским*, у супротном (тачније, уколико се мења и њен хемијски састав увођењем

<sup>13</sup> Упореди са: Stanković, Mirko, *Osnove geologije, inžinjerske geologije i mehanike tla, I deo – Osnove geologije*, [https://www.academia.edu/29067756/OSNOVE\\_GEOLOGIJE\\_IN%C5%BDENJERSKE\\_GEOLOGIJE\\_I\\_MEHANIKE\\_TLA\\_I\\_DEO\\_-\\_OSNOVE\\_GEOLOGIJE](https://www.academia.edu/29067756/OSNOVE_GEOLOGIJE_IN%C5%BDENJERSKE_GEOLOGIJE_I_MEHANIKE_TLA_I_DEO_-_OSNOVE_GEOLOGIJE)

<sup>14</sup> Симић, Војислав, „Свет стена“, 35

или нестајањем одређених елемената) реч је о *алохемијском метаморфизму*. С обзиром на то да као протолити могу бити све три врсте стена, метаморфне стене се деле на *орто–метаморфите* (настале од магматских стена), *пара–метаморфите* (настале од седиментних стена које су и најосетљивије на метаморфне процесе јер су настале под утицајем нижих температура и смањеног притиска) и *орто–пара–метаморфите* (које потичу од већ насталих метаморфних стена. Најчешће метаморфне стене су мермер, кварцит, гнајс и шкриљац).<sup>15</sup>

Две основне карактеристике сваке стене без обзира на начин настанка јесу *структура* (унутрашња грађа) и *текстура* (просторни распоред унутар стене): настају као последица услова кристализације и одређених геолошких процеса током (или непосредно након) њеног настанка и у потпуности одређују њена физичка, механичка и техничка својства (као што су чврстоћа, отпорност на хабање, бушење, дробљење, водопропусност и подложност механичкој обради).<sup>16</sup>

Структура стене одређена је обликом, величином и међусобним односом минерала који је чине и она може бити *зрнаста* (присутна код дубинских магматских стена и може се даље делити према правилности минерала на *панидиоморфно зрнасте* (сви минерали су правилног облика), *хипидиоморфно зрнасте* (заступљени су минерали и правилног и неправилног облика) и *алотриоморфно зрнасте* (сви минерали су неправилног облика) или према димензијама зрна на *крупнозрне* (зрно веће од 5мм), *средњезрне* (зрно између 1 и 5мм) и *ситнозрне* (зрно мање од 1мм)), *порфирска*



Слика 6. структура стена – зрнаста, порфирска, кристаласта и кластична

(присутна код изливних магматских стена и одликује се крупним зрнима кристала смештеним у ситнозрну масу), *кристаласта* (карактеристична за седиментне стене настале из већ распаднутих стена наталожених у растворима) или *кластична* (присутна код седиментних стена насталих од делова већ распаднутих стена).<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Упореди са: Ibid, 35–37; Stanković, Mirko, *Osnove geologije, inžinjerske geologije i mehanike tla, I deo – Osnove geologije*

<sup>16</sup> Упореди са: Ibid

<sup>17</sup> Упореди са: Ibid

Текстура стене се односи на распоред, уређеност, паковање и оријентацију њених чинилаца и образује се током њеног настанка посредством различитих геолошких догађаја. Постоји неколико основних врста: *масивна* (стена има уједначену масу), *паралелна* (минерали образују паралелне површи), *флуидална* (минерали образују паралелне таласасте површи), *мехураста* (настаје код стена чија се маса нагло охладила приликом настанка па су остале видљиве шупљине) и *бречаста структура* (карактеристична за првобитно невезане стене које су се накнадно повезале одређеним везивом).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Упореди са: Ibid

### 3. Камен – рука – човек – мит

„Камен је први део природе који су преобликовали људски ум и људска рука. Рукотворени камен је из тих разлога и први јасни отисак људског духа; он обележава сам почетак културне историје и остаје за дуго времена једино сведочанство о хтењима и могућностима раног човечанства“.<sup>19</sup> О почецима човековог интересовања за обраду и употребу камена не може се, стога, говорити посматрајући само технички аспект *настанка* првих камених *производа* (као што су оруђа, оружје, обредни или декоративни предмети и, нешто касније, сакралне грађевине) већ је за било какву ширу анализу неопходно осврнути се на узроке и мотиве одређених, с данашњег становишта, једноставних поступака давног човека – ове наизглед прости радње умногоне су одредиле и биле одређене оним шта је човек приписивао камену у одређеном периоду. Наиме, дуго времена је за човека „камење са одређеног места представљало посебан оживљени свет. Техничком акцијом, елементарним окресивањем камена, он је успостављао савез са тим светом, укључивао се у њега и делимично га присвајао“.<sup>20</sup>

#### 3.1 Рукотворени камен

Камена оруђа која се данас сматрају најстаријим пронађена су на територији источне Африке (тачније данашње Кеније, Танзаније и Етиопије) и њихова старост је процењена на око 2,5 милиона година. Истраживањем архелолошких налазишта у Олдувајском кланцу<sup>21</sup> у северној Танзанији у периоду од 1960. до 1964. године пронађено је мноштво камених артефаката – њиховом анализом с геолошког и антрополошког становишта успешно је (наравно, у могућој мери) реконструисан начин живота тадашњег човека и данас се ова налазишта сматрају за најстарије сачувано људско пребивалиште. У наслагама земље дебљине око 100м пронађена су четири „лежишта“ у којима су откривени остаци тадашњег човека, камено оруђе, камен који није обрађен руком човека већ је остављен у природном, пронађеном облику – *нерукотворени камен* и камена кружна конструкција која представља основу *станишта* човека.

---

<sup>19</sup> Драгослав Срејовић, „Дијалог човека са каменом“ у *Искусва прошлости*, <https://www.rastko.rs/arheologija/srejovic/dsrejovic-kamen.html>

<sup>20</sup> Ibid

<sup>21</sup> Олдувај је ерозивни кланац дужине 40км на висоравни Серенгети.



Пронађено камено оруђе се може поделити на неколико врста (сличности у изгледу и начину настанка су карактеристичне за овај период и препознаване су на локалитетима удаљеним и неколико стотина километара као што су Хадар у Етиопији или Мелка Кунтуре у Етиопији): *цепачи, полиедри, дискоиди, сфероиди* и *ножићи* од већ насталих



Слика 7. Цепач пронађен у Олдувајском кланцу

уломака. Цепач, вероватно најстарије а свакако најједноставније камено оруђе, човек је обликовао *окресивањем* – директним ударцем каменом о ивицу другог камена (најчешће облутка<sup>22</sup>) и он је могао бити једнострано или двострано окресан. Користио се најпре за дробљење и цепање тврдох материјала као што су дрво или кост, док су се ножићи добијени приликом његовог окресивања користили углавном за стругање и

сечење коже, тетива или меса. Камено оруђе је израђивано од лако цепљивог и тврдох камења (као што је базалт, кварцит или риолит) мањих димензија које је човек проналазио у близини свог пребивалишта. Занимљиво је да је приликом обраде један део површине камена остављен необрађен – било је важно да се природна форма камена не наруши у великој мери што указује да је сакрализација камена већ тад започета у човековој свести.<sup>23</sup> Обликовање прве човекове алатке (цепача) Драгослав Срејовић назива „највећим проналаском које је човечанство икада учинило“<sup>24</sup> јер, наиме, „тај чин и то дело обележавају почетак стварања људског света, тј. културе, јер подразумевају групне активности у изналажењу и преношењу сировине, трајно чување стечених знања путем рудиментарне вербалне комуникације, неговање традиције, утврђене обрасце делања и понашања, као и зачетке ритуала“<sup>25</sup>. Ти зачеци ритуала које Срејовић помиње огледају се у понављању одређених радњи или гестова приликом израде оруђа овог

<sup>22</sup> Ово раздобље човекове културе се управо због тога често назива и *култура облутака*. Упореди са: Драгослав Срејовић, „Дијалог човека са каменом“

<sup>23</sup> Упореди са: Ibid

<sup>24</sup> Ibid

<sup>25</sup> Ibid





Слика 8. Камено језгро и одбици пронађени на локалитету Локалалеи у Кенији

периода па се тако може рећи да је преобликовање камена у сфероиде, полиедре или цепаче имало карактеристике обредног чина којим је указивано поштовање камену као материјалу чиме су се *силе* које бораве у њему молиле да дозволе употребу и трајност насталог оруђа.<sup>26</sup>

У једном од горњих лежишта у Олдувајском кланцу пронађено је и оруђе које је настало у другом делу раног палеолита (сматра се да потиче из периода између 1500000.



Слика 9. Ручни клин

и 700000. године пре н.е.) од којих је најкарактеристичнији такозвани *ручни клин* који је коришћен за сечење меса уловљених животиња или копање корења и луковица јестивих биљака. Клин је такође обликован поступком окресивања, с тим што су, за разлику од оруђа из старијег времена, обе стране камена обрађиване – добијена форма

је симетрична, зашиљеног врха и заобљеног средишњег дела са спуштеним оштрим бочним ивицама. Први камени клинови су окресивани тврдим каменом што за последицу има неравне ивице сечива. Касније је човек почео да користи мекше сировине (као што

<sup>26</sup> Упореди са: Ibid

су кости или дрво) као средство за окресивање чиме је добио скоро потпуно равне ивице. Паралелно са увођењем новог алата, човек је почео да тражи и идеални угао ударца тог алата о камену површину да би добио што бољу форму и што оштрије ивице. Поред промене у технологији израде, човек је настојао да своје оруђе унапреди и употребом квалитетнијег (то јест, тврђег) камена који се некад налазио на већој удаљености од његовог пребивалишта – комади кремента, трахита и гнајса доношени су са локација удаљених и више од 30 км.<sup>27</sup> Срејовић у свом есеју „Дијалог човека са каменом“ упућује на естетски и сакрални карактер овог оруђа и одређује га као „реализацију првих јасних ликовних замисли раног човечанства“<sup>28</sup>. Наиме, најправилније обликовани и највећи клинови (пронађени су примерци дугачки преко четрдесет сантиметара и тешки неколико килограма) нису уопште употребљавани као оруђе већ су, представљајући нешто друго, углавном постављани на одређена места унутар човековог пребивалишта – „они су могли бити ознака власти и ауторитета, камење муње које ствара огањ и светлост и повезује небо и земљу, моћни фетиш, култни инструмент, вотивни дар или, пак део ритуала иницијације којим онај који се посвећује своју зрелост доказује мајсторском обрадом ручног клина“<sup>29</sup>.

Касније камено оруђе (у периоду средњег палеолита који почиње пре 300000 година) одликује се све сложенијим поступцима израде. Ручни клин се постепено замењује лаганим шиљцима трапезоидног облика који се применом такозване *левалоазијенске технике* даље трансформишу у различите верзије малих издужених ручних шиљака и стругача. Левалоазијенска техника израде оруђа одликује се планираном примарном обрадом *каменог језгра* за окресивање да би се добили одбици приближно исте форме и димензија од којих секундарно настају коначни артефакти. Контролисаним ударцима алата одбијају се мањи делови материјала у два правца – прво од средишњег дела масе ка ивицама, а затим у супротном смеру док се као резултат не добије форма (која се може упоредити са корњачиним оклопом) обликована од мноштва малих површина које се надовезују једна на другу. Са овако добијене форме камена бочним ударцем се одваја један део који, даљом обрадом, поприма облик коначног

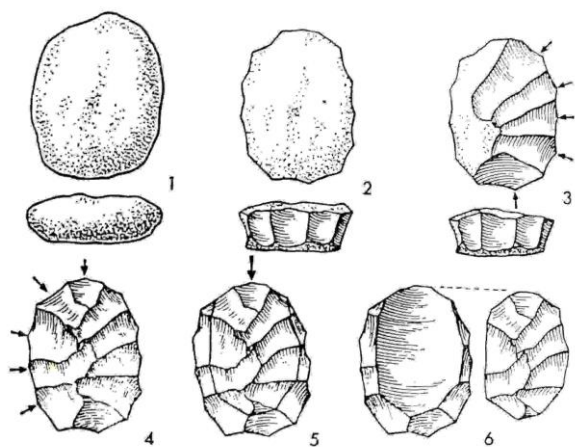
---

<sup>27</sup> Упореди са: Ibid. Чак се може рећи да, као што Александар Костић у чланку „Дарови природе – минерали и кристали“ назначавача: „минералогичка као природна наука има свој празачетак у оном моменту кад је човек међу минералима почео да тражи оне који се одликују великом тврдоћом и на прелому дају оштре ивице, то јест оне које је могао да употреби као примитиван нож, секиру, врх стреле или копља“; упореди са: Костић, Александар П, „Дарови природе – минерали и кристали“ у Симић, Војислав (приређ.), *Човек и камен*, 42

<sup>28</sup> Драгослав Срејовић, „Дијалог човека са каменом“

<sup>29</sup> Ibid

оруђа.<sup>30</sup> Међутим, иако су овакви технички поступци утврдили промену човековог схватања камена као обрадиве сировине, ипак су обележени значајним расипањем времена и материјала – од једног комада камена (који се морао прво обрадити да би се



Слика 10. Левалоазијенска техника, илустрација поступка

од њега одбио једао део који је опет било потребно даље обрађивати) добијао се само један коначан артефакт. Уместо што дужег оруђа које је настајало применом левалоазијенске технике, човек је временом почео да тежи да од једног каменог језгра добије што више одбитака које ће даље обрадити и тиме повећати ефективност самог поступка – левалоазијенска техника постепено је замењена

*мустиријанском техником*. Комад камена се и даље примарно обликовао планским одбијањем малих делова масе, с тим што је сада био циљ добити камено језгро које што више подсећа на диск. Периферним ударцима у ивице овако обликованог камена добија се већи број мањих одбитака који, даљом обрадом, постају различите варијанте троугластих шиљака (који су се могли углавити у обрађени комад дрвета и послужити као копље), пострушака (врста ножева којима се са уловљених животиња одвајало крзно од меса) и разног назупчаног оруђа.<sup>31</sup> Током млађег палеолита овакав принцип обраде камена још више напредује увођењем нових материјала као алата чијом применом се добијају секундарне камене форме: прво се попречним ударцем тврђег алата (на пример



Слика 11. Троугласти шиљци и пострушка настали применом мустиријанске технике

<sup>30</sup> Упореди са: Ibid

<sup>31</sup> Упореди са: Ibid

цепачем) ка уздужној оси каменог језгра уклања део његове масе након чега се мекшим материјалима (као што је рог, кост или дрво) од преостале форме окресују дугачки, танки сечивасти одбици који се даље трансформишу у стругаче, длета, сврдла и отупљена сечива.<sup>32</sup>

Процес постепеног смањивања каменог оруђа услед унапређивања технолошких поступака обраде (*микролитизација*) достигао је свој врхунац у периоду мезолита<sup>33</sup> (10000–6500. године пре н.е.). Оруђе овог периода настајало је намерним притиском на већ умањена камена језгра или дељењем сечивастих одбитака на мање сегменте и, поред малих димензија (испод 2 цм), одликује се израженим геометризмом форме – пронађени



Слике 11 и 12. Харпуни и секира израђена од рога, колекција Археолошког музеја у Брандербургу у Немачкој (лево) и стрела направљена од микролита уграђених у обрађени комад дрвета, колекција Националног музеја Кардиф, Велс (десно)

артефакти овог периода имају облик трапеза, ромбоида, правоугаоника или круга. Управо због своје величине, ово оруђе није коришћено посебно већ је уграђивано у одређену основу (као што је кост или комад дрвета) која је даље обликована у ново оруђе – харпуне, дугачке ножеве или српове. У овом периоду такође почиње производња украсних предмета од камена као што су огрлице, прстење и различити привесци.<sup>34</sup>

Током неолита (6500–3000 година пре н.е.) долази до промене у начину финалне обраде камених творевина. Наиме, камен се већ утврђеним поступцима окресује и обликује до жељеног облика одређене величине који се затим кварцним песком и водом бруси и полира до високог сјаја. Овако израђено оруђе је било много дуготрајније од оног из претходних раздобља јер се могло накнадно преправљати и оштрирати. За овај период карактеристична је употреба тврђих стена и минерала (као што су диорит или

<sup>32</sup> Упореди са: Ibid

<sup>33</sup> Мезолит је период између палеолита и неолита (млађег каменог доба).

<sup>34</sup> Упореди са: Ibid; <https://museum.wales/articles/2007-05-14/Ancient-relic-gives-up-its-sticky-secrets/>



нефрит) од којих су прављене секире, длета, чекићи, тесле и глачанице чија намена је, на првом месту, била обрада дрвета, као и употреба ретких врста камена (жада, алабастера, малахита) које нису велике тврдоће па су стога биле подобне за израду различитих камених посуда – оне су, с друге стране, имале превасходно декоративну и обредну функцију (у њима се чувала боја за украшавање тела или су коришћене као жртвеници).<sup>35</sup>



Слике 13. и 14. Посуда од жада пронађена на територији Кине (лево) и различити примери каменог оруђа из времена неолита (десно)

### 3.2 Нерукотворени камен

Идеја о могућности обликовања камена започета пре више од два милиона година представља први конкретан покушај човека да украти свет који га окружује. Пишући о палео–техничким принципима у обликовању, Коста Богдановић, између осталог, наводи да се „целокупно људско постојање и делање, преведено у општа значења историје колективног памћења, његовог чувања и преношења, може свести у две велике целине. То је однос човека према себи као освешћеном бићу и однос тог бића према постојању

<sup>35</sup> Упореди са: Ibid; Антонић, Драгана, *Неолитска индустрија глачаног камена у Србији*, Београд, Археолошки институт, 2003, 51–69

осталих форми живота у процесу природних појава, промена и њихових схватљивих закона. У првој области сазнања о себи, стоји и сазнање о божанској природи, њеној надмоћи над људском природом, што је вид спознаје о формама постојања осталог света, који није део људског утицаја, него плод воље богова. (...) Свет постојећих облика природе, на непосредном тлу земље је постао врло битан повод човековог дијалога и борбе за заједнички опстанак, у оквиру закона које је природа унапред наметнула.“<sup>36</sup> Много пре него што је први пут подигао камен са земље да би њиме ударио други камен и тиме започео процес несвесног мењања себе кроз „припитомљавање“ природе која му је до тада била дата као непроменљива, несхватљива и застрашујућа, човек је своје прве рационалне и емоционалне ре–акције везао за перцепцију стена које су окруживале (или, пак, представљале) његово пребивалиште и необичног камења које је проналазио у својој околини. Управо развијање свести да је природа сачињена од мноштва конкретних, већ створених облика, била је „велика школа ољуђења људске врсте“<sup>37</sup> – поред тога што је постепено разумевање природних принципа, појава и законитости последично проузроковало настанак различитих делатности којима је човек унапређивао и проширивао свој микросвет, ово неминовно интересовање за оно је присутно, а опет недовољно јасно, утицало је и на друге облике човекове свести, нарочито на оне које је *развијала уобразиља*<sup>38</sup>. „Различити облици култова, ритуала, митова, религија, као форме оностраничне реалности, настајали су на логизмима живљења збиље у реалним видовима стварности. Из тих околности живљења свакодневнице, схваћен је и врхунски закон живог заједништва човека у зависности од многих чинилаца природе и потреба да се по сваку цену табуишу неке живе врсте у човековом окружењу.“<sup>39</sup>

Вероватно једна од првих човекових ритуалних радњи јесте прикупљање различитог камења необичне боје или облика. Ова несвесна потреба за присвајањем већ обликованих дела природе присутна је и код данашњег човека као вид неког давно наслеђеног облика понашања – дечије скупљање шарених каменчића на плажи вероватно је проузроковано истим интуитивним импулсима које је човек развио пре више милиона година када је први пут пренео облутак у своје пребивалиште. Међутим, поред визуелне привлачности, интересовање тадашњег човека за камен било је мотивисано и једном великом идејом: он је, наиме, веровао да у камењу обитава нека жива натприродна сила

---

<sup>36</sup> Богдановић, Коста, *Десет основних палео-техничких принципа у обликовању и грађењу*, Краљево, Народни музеј, 2001, 24–25

<sup>37</sup> Ibid, 29

<sup>38</sup> Ibid, 29

<sup>39</sup> Ibid, 29

коју је имао потребу да што тешње веже за себе не би ли тако разумео и укротио бар део своје стварности. Међутим, ова сила је присутна само у савршеном, нерукотвореном камењу<sup>40</sup> – човекова рука својим преобликовањем поништава свету природу камена коју он поседује самим својим постојањем (давнашњи човек је због тога, пре започињања обраде камена, изводио обреде окајања). Из те потребе за „склапањем савеза“ са природом дошло је и до дефинисања првих *симбола*<sup>41</sup> који су временом обликовали многобројне ритуале, митове и легенде преко којих се данас може упознати не само период у ком су настали и на који се стога односе, већ и културни идентитет данашњег човека. „Они [симболи] се користе свим изворима – живим и неживим – у свом надахнућу и појављују се у свим појмљивим облицима: као слике, метафоре, звукови и гестови, као персонификације у миту и легенди, или се одигравају кроз обред или обичај. (...) Још од најранијих времена појам симболике појављује се у свим људским културама, друштвеним структурама и религијским системима, доприносећи гледањима на свет и обликујући људско схватање космоса и нашег места у њему.“<sup>42</sup>

Камен је одвајкада симбол вечности и непроменљивости, он има чаробна својства и у њему обитавају божанства. У великом броју пећина у Европи пронађено је сакривено „свето“ камење умотано у животињску кожу које је представљало предмете који означавају моћ богова.<sup>43</sup> У традицији античке Грчке присутно је већ директније обожавање нерукотвореног камења – наводећи митове о камењу из различитих цивилизацијских епоха до којих је дошао истраживањем историјских књига и записа, француски социолог и писац Роже Кајао у књизи *Камење* описао је и Хераклов храм на обронцима Кефиса где „нема ничега сем камења. Чак је и сам бог представљен једним безобличним каменом. У Теспији обожавају најстарију слику Љубави. То је један

---

<sup>40</sup> Драгослав Срејовић упућује на присутност овог става и у *колективном памћењу каснијег човечанства* наводећи цитат из Старог завета где је светост необрађеног камена наглашена у Божијој заповести: „Ако ли ми начиниш олтар од камена, немој начинити од тесаног камена; јер ако повучеш по њему гвожђем, оскрнавићеш га“. (2. Мој. 20, 25; слично 5. Мој. 27, 5-6 и Иср. 8, 31). Упореди са: Срејовић, Драгослав, „Дијалог човека са каменом“

<sup>41</sup> „Реч „симбол“ потиче од старогрчке речи *симбалејн* која значи заједно. Њено фигуративно коришћење настало је у обичају ломљења глинене плочице да би се закључио неки уговор или споразум: свака уговорна страна добила би један од сломљених делова, који би се приликом поновног састанка слагали као слагалица. Ови делови, који су идентификовали једно од умешаних бића, били су познати као *симбола*, тако да симбол не представља само нешто друго него и указује на то да „нешто“ недостаје, невидљиви део који треба да оствари потпуност или целовитост. Да ли свесно или несвесно, симбол носи осећање спајања ствари да би се сворила целина која је већа од збира делова, као што се окупљају нијансе значења да би настала сложена замисао.“ Из О’Конел, Mark, Eri Rejdž, *Илустрована енциклопедија знакова и симбола: идентификација и анализа визуелног рећника који формулише наше мисли и диктира реакције на свет око нас* (prev. Lazar Macura), Beograd, JRI, 2007, 6

<sup>42</sup> Ibid, 8

<sup>43</sup> Jung, Carl G, *Човек и његови симболи* (prev. Marija i Ivan Salečić), Zagreb, Mladost, 1973, 205

необрађен камен, ни клесан, ни глачан.<sup>44</sup> У неким културама је оваква сакрализација камења задржана до данашњег времена: код Хиндуса је и даље присутна традиција преношења ритуалног светог камења са генерације на генерацију.<sup>45</sup>

Анализирајући митове и легенде света, може се закључити да камен није био само слика божанстава, већ је каткада у потпуности *оличен* – у Вијетнаму се тако сматрало да камен има особине живог бића и да крвари када је ударен.<sup>46</sup> У поменутој књизи Кајоа наводи и неке примере из култура старих цивилизација у којима камење има људске особине. У кинеским списима из природописа које је саставио Ли Ше-Чен говори се и о камену који се размножава: „На средишњем острву постоји камен који има децу. Средином циклуса Вен Лу, неки човек покупи тај камен, који је тада био мален. Остави га у једном закутку. Након осамдесет година овај камен је нарастао у камену громаду која је изродила хиљаду каменчића – своје потомство.“<sup>47</sup> У грчкој митологији је такође присутно очовечавање камења, па тако Кајоа у делу „О камењу из касне антике“ наводи пример орфичке поеме Литика која говори о камену који је Фојбос [Аполон] дао Хелену, према ком се „опходе као да је сасвим мало дете, облаче га, купају, зибају, све док не пусти глас“<sup>48</sup>, као и причу Никанора Самоског о камену Тразидилу из Еуроте који има облик шлема и који „на звуке трубе скаче по обали, али се сакрије на дно ако когод изговори име Атењана“<sup>49</sup>.

Симболика камена се умногоме одразила и на доживљавање стена које нису само симбол вечности и постојаности, већ и непомичности, тишине и мира и стога, као идеално место обитавања натприродних сила, представљају неисцрпну тему народних предања различитих култура. Тако народ Саами настањен у североисточној Русији изводи ритуале на стенама у којима верују да бораве духови који контролишу животињски свет не би ли им омогућили добар лов. Тунгузи, с друге стране, верују да дух који је господар шуме може да преузме облик стене и стога се плаше стена у којима препознају људски или животињски облик.<sup>50</sup> На нашим просторима вероватно је најпознатија легенда о настанку Ђаволје вароши, скупу од двестотине две камене куле – *фигуре* које се налазе на Радан планини поред Куршумлије. Камени стубови висине од

---

<sup>44</sup> Кајоа, Роже, *Камење и други текстови*, 14

<sup>45</sup> Упореди са: Jung, Carl G, *Џовек и његови симболи*, 207

<sup>46</sup> Упореди са: O'Konel, Mark, Eri Rejdž, *Илустрована енциклопедија знакова и симбола*, 195

<sup>47</sup> Кајоа, Роже, *Камење и други текстови*, 9–10

<sup>48</sup> Ibid, 14

<sup>49</sup> Ibid, 16

<sup>50</sup> Упореди са: O'Konel, Mark, Eri Rejdž, *Илустрована енциклопедија знакова и симбола*, 195





Слика 15. Бавоља варош

два до петнаест метара настали су спирањем растреситог земљишта под дејством кише. Камени блокови – *капе* који се налазе на врховима стубова имају функцију њихове заштите од даљег ерозивног дејства падавина, али вода, пролазећи између фигура, и даље несметано отиче око њиховог подножја (које је на веома стрмом терену) чиме се полако појављују нови елементи ове необичне природне композиције. С друге стране, остали климатски фактори као што су ветар, сунчеви зраци и промене температуре постепено мењају облик самих стубова што утиче на потенцијално разарање – камене фигуре су тако у непрекидном процесу промена: једне постепено нестају док се друге истовремено стварају.<sup>51</sup> У нашем народном предању, овај природни феномен је објашњен легендом о *окамењеним сватовима*: „Некада давно овде су живели скромни, мирни, својој вери привржени становници. То је сметало ђаволу па им је он спремио „ђавољу воду“<sup>52</sup> да забораве на родбинске односе. Пошто су пили ту воду, омамљени мештани реше да венчају брата и сестру. Бавољи план је покушала да спречи вила, која према легенди и дан–данас држи под својом заштитом овај крај. Вила није успела да уразуми сватове, и они кренуше са младенцима ка цркви на венчање. Она се онда поче молити Богу да на неки начин спречи родоскрнављење. Бог услиши њену молбу, споји небо са земљом, дуну јак, хладан ветар и окамени сватове са младенцима“.<sup>53</sup> Слично народно предање везује се и за групацију од стодвадесет *камених лутака* на локалитету Куклица у Македонији познатим под називом „Камена свадба“. Наиме, момак није могао да се

<sup>51</sup> Упореди са: <http://www.djavaljavaros.com/>

<sup>52</sup> „Ђавоља вода“ је назив за хладан и јако кисео извор воде који се налази у непосредној близини камених фигура.

<sup>53</sup> <http://www.djavaljavaros.com/>



Слика 16. „Невеста и младожења“, Куклице, Македонија

одлучи коју од две девојке жели да ожени па је заказао оба венчања за исти дан, само у различито време. Док је трајало прво венчање, друга млада је изашла да види ко се венчава исти дан кад и она. Видевши свог будућег супруга као младожењу, девојка је проклела младенце и сватове који су се претворили у

камен. У групацији камених лутака (насталих на сличан начин као фигуре из Ђавоље вароши) издвајају се две које изгледају као да су приљубљене једна уз другу – оне представљају невесту и младожењу<sup>54</sup>.

### 3.3 Земља – камен – небо

Временом утемељен мистицизам природе камена у човеку је пробудио идеју о стеченом предачком наслеђу – камен је тако престао да буде само обитавалиште божанстава већ постаје и станиште душа умрлих предака. Аустралијски домороци и данас сматрају да њихови преци бораве у камењу у виду божанских сила и да трљањем овог „светог“ камења повећавају сопствену енергију чиме чувају предачку (то јест, наслеђену) снагу.<sup>55</sup> Човек је веома давно (још пре 300000 година) почео да каменом обележава своју прву светињу – гробове својих предака. Овај први облик онога што данас називамо религиозношћу сведочи о размишљању човека о томе шта се догађа после смрти и обреда сахрањивања – утврђен обичај постављања камења на гробове потиче од идеје да особа после смрти не може само престати да постоји већ мора од ње остати нешто вечно што остаје забележено на овом свету. Камен се својом симболиком наметнуо као идеална спона између света живих и света мртвих: он је вечан и непроменљив, постојао је и пре човека и наставиће да постоји и после њега као сведок свих следећих промена људске природе. Иако је разлика између човека и камена

<sup>54</sup> Упореди са: <http://www.exploringmacedonia.com/stone-dolls-kuklica.nsp>

<sup>55</sup> Упореди са: Jung, Carl G, *Човек и његови симболи*, 205

неупитна, ипак је човеково „најунутрашњије средиште“ на јединствен и необичан начин сродно камену јер „камен симболизира саму опстојност кад је најудаљенија од чувстава, осјећаја, маштања и дискурзивна мишљења самосвијести“. <sup>56</sup> С тог аспекта, камен представља одређени вид бележења најпрочишћенијег, исконског духовног искуства до ког се долази када се уклоне сви чиниоци својствени човеку као њему самом.

Поред симболичке улоге, употреба камена приликом сахрањивања мртвих имала је и разлоге практичне природе – камен је својом тежином и постојаношћу штитио покојника и обредне предмете сахрањене са њим. Из тог разлога су као прве гробнице коришћене плитке природне пећине, окапине или су наменски копане подземне гробнице (неколико сачуваних примера је у Шампањи); у њих су полагани покојници који су



Слика 17. Гробница у Регурдуу, Француска

додатно чувани облацима, каменим уломцима или каменим плочама. У Регурдуу у Француској пронађен је гроб у ком је покојник постављен на велику гомилу камења поред које је саграђена камена конструкција за скелет медведа покривена плочом тешком 850 кг. У Лезотоу Ен у Француској налази се гробница из касног палеолита у

којој је скелет присут црвеним окером (који је представљао крв и симболизовао живот дајући снагу души за прелазак у други свет) иза чије главе је постављен велики камен. Гробови пронађени у пећини Монте Чирчео у Италији карактеристични су по томе што је људска лобања положена у венац од камена. Кружне гомиле кречњачких облутака пронађене су поред гробова у великом броју локалитета из различитих периода, што упућује на проширивање социолошког значаја гробница и њихово постепено претварање у светилишта (као примери се могу навести Хијенина пећина код Арси сир Кира у Француској или локалитет Ел Гветар у Тунису где су велика кремена језгра постављена на врх конусне форме сачињене од облутака донетих са велике удаљености, поломљених животињских костију и крмених алатки). Овакве гомиле камења и у каснијим културама имају ритуалне разлоге настанка. Код словенских народа је постојао обичај проклињања

<sup>56</sup> Ibid, 209



злочинаца који су за своја недела прошли некажњено – сваки припадник заједнице је бацао камен на одређено место на раскршћу чиме се формирала конусна форма која је остајала као трајна белешка о колективним моралним ставовима.<sup>57</sup>

Крајем неолита (од петог миленијума пре н.е.) човек је почео да гради монументалне камене конструкције – *мегалите*<sup>58</sup> усправљањем камених блокова ка небу да би на посебан начин обележио гробове хероја или саградио отворене храмове посвећене прецима и боговима. *Долмени* (термин изведен од келтских речи *tol* – сто и *men* – камен, тако да су ове конструкције познате и као *камени столови*) представљају гробнице изграђене од неколико усправљених каменова на чијим је горњим ивицама, као надстрешница, хоризонтално постављена једна већа камена плоча. На овај начин долмени попримају облик (полу)затворене просторије која може бити различитих димензија – од веома ниских и уских, налик на кутије, које су углавном затворене са свих



Слика 18. Долмен из Полнаброна, Ирска

<sup>57</sup> Упореди са: Срејовић. Драгослав, „Дијалог човека са каменом“; Богдановић Коста, „Десет основних палео-техничких принципа у обликовању и грађењу“, 20; O’Koneł, Mark, Eri Rejdž, *Ilustrovana enciklopedija znakova i simbola*, 11

<sup>58</sup> Мегалит – старогрч. μέγας (мегас) - велик, и λίθος (литос) - камен

страна и стога нису предвиђене за каснији боравак људи приликом обредних церемонија, до високих и пространих које су грађене од јако тешког камења (камена плоча на врху долмена у Браунсхилу у Ирској тешка је око 150 тона) и подсећају на наткривене галерије унутар којих су пронађени керамички артефакти, животињске кости и остаци огњишта што указује на то да су на овим местима одржавани ритуални обреди или комеморације предака. Неки долмени су ограђени кружном оградом од мањег камења да би се отежао приступ конструкцији и нагласила њена сакралност. Покојници су сахрањивани у чучећем положају, међутим ретко који долмен представља гробницу само једног човека – на већини локалитета пронађени су остаци већег броја људи из различитих периода (на пример, анализом костију са локалитета Полнаброн (Poul nabrone) у Ирској утврђено је да су на овом месту сахрањене тридесет и три особе у периоду од 600 година – између 3800. и 3200. године пре н.е.) чиме долмени постају једна од првих колективних гробница. Иако је највећи број ових мегалита локализован на територијама данашње Британије, Ирске, Француске, Белгије и Холандије њихова изградња није карактеристична само за европски континент, већ је велики број долмена пронађен на локалитетима у Африци и Азији (нарочито на Корејском полуострву). Интересантно је да овакав начин сахрањивања није остао у потпуности превазиђен током развоја људске цивилизације – на индонежанском острву Сумба долмени се и данас граде као породичне гробнице.<sup>59</sup>

После долмена, *тумулуси* (лат. *tumulus* – мало брдо, брежуљак) представљају други најчешћи облик мегалитске гробнице. Грађени су од камених блокова различитих форми и димензија тако да образују *хумку* – *брежуљак* који није направила природа већ човек, испод ког су смештене просторије различите сакралне намене: један или више ходника води од улаза у тумулус до његове централне просторије – гробнице која може



Слике 19. и 20. Тумулус А из Бугона, Француска (лево) и унутрашњост његове централне просторије (десно)

<sup>59</sup> Упореди са: <https://www.britannica.com/topic/dolmen>

бити окружена потпуно затвореним просторијама без улаза које су вероватно биле извојена места за сахрањивање или простор за неке друге обредне радње. *Бугонски тумулус (Tumulus de Bougon)* налази се у западној Француској и грађен је у периоду између 4700. и 3500. године пре н.е. Цео локалитет чини пет хумака различитог начина градње и коначног изгледа. Први који је био пронађен 1840. године означен је као Тумулус А и представља степенасту хумку пречника 42 м у чијем средишту се налази велика правоугаона просторија покривена каменом плочом тежине 90 тона коју носе два велика стуба истовремено делећи унутрашњи простор. У овој просторији је приликом ископавања пронађено двестотине и двадесет скелета сахрањених у три нивоа која су одвојена каменим плочама. Најстарија грађевина на локалитету је Тумулус Е који је настао почетком петог миленијума пре н.е. Он се састоји од две унутрашње просторије које су првобитно формиране као засебне хумке али су током времена спојене тако да чине једну компактну целину. Јужна просторија је кружне основе пречника 3м и њен темељ чини једанаест камених блокова постављених у укопани канал, док је северна грађена тако да образује квадрат чија је једна страна засвођена. Тумулуси су подизани све до XIII века, и то најчешће на територији Европе, али постоји не мали број примера у Америци и на Далеком Истоку – период јапанске историје од IV до VIII века је и познат као *Тумулус (Кофун) период*.<sup>60</sup>

Усправљање камених мегалита није остало искључиво везано за изградњу мегалитских гробница које не само да су пружале заштиту преминулим прецима већ су и исказивале поштовање добијеном културном наслеђу. Камени блок је од неолитског периода још више утврђен као идеалан посредник између човека и, истовремено, подземља и неба (омогућавајући му комуникацију и са прецима и са божанствима) и као такав је постајао „неисцрпни извор снаге, свеопшти лек и основни оријентир“<sup>61</sup>. Засебно усправљени камени блокови називају се *менхири* (бретонски: *men* – камен, *hir* – дугачак) и верује се да их човек је подизао из неколико разлога – да би означио територију својом (као *прамеђаше*) или је тако освештао уколико није претходно обрађивана да би давала

<sup>60</sup> Упореди са: <https://www.ancient-origins.net/ancient-places-europe/outstanding-megalithic-necropolis-tumulus-bougon-008879>; <https://www.britannica.com/art/Japanese-architecture#ref1053036>

<sup>61</sup> Срејовић, Драгослав, „Дијалог човека са каменом“; Роже Кајоа, говорећи *О камењу из Кине*, записао је старо кинеско народно предање које објашњава *моћ* једне врсте камена: „Укус камена хионг–хоанг леден је и горак. То је лек за све. Он лечи злоћуде чиреве, фистуле; тера утваре, демоне. Одагнава пошасте. Неутралише отров гмизаваца. Представља савршен противотров. Отклања стотине урока. Ако га неко носи са собом, зли духови му се не примичу; ако тај уђе у шуму, тигрови и крволочне звери пузе пред његовим ногама; ако прелази реку, ниједна неман му не може наудити. Камен хионг– хоанг преображава девојчице у дечаке. Када нека жена примети да је носећа, довољно је да парче тог камена стави у свилену врећицу која се уводи у родницу. Заметак тада добија снагу и постаје мушко.“ из Кајоа, Роже, *Камење и други текстови*, 10



бољи принос, или, пак, да би у односу на њих пратио кретање Сунца и Месеца. Међутим, велики број менхира на којима се могу препознати покушаји наглашавања



Слика 21. Највиши менхир у Бретањи (Француска) висине 9 м, познат као Менхир Шан-Долан (Menhir de Champ-Dolent)



Слика 22. Стећак из Радимља код Стоца, Босна и Херцеговина

антропоморфних карактеристика пронађен је у близини гробница окружен керамичким артефактима, нагорелим каменим облацима и комадима дрвета што недвосмислено указује на њихову сакралну улогу – у овом случају, они су представљали место у коме се налазе душе сахрањених и стога се могу тумачити као први пример надгробних споменика. И у многим каснијим културама остало је схватање да је „у језгру камена и станиште душе, посебно у камену еманциповане форме, попут оне коју имају облици“<sup>62</sup>. О овом исконском персонификовању камених гробних белега говори и Коста Богдановић осврћући се на средњевековне стећке у Босни и Херцеговини – поред тога што омогућавају сусрет живих са знамењем мртвих, они представљају и облик свести о мртвима који, поред тога што каменом представом указују са себе саме, истовремено славе живот постајући део незаборава свог завичаја, потомака и случајних путника којима подигнутом руком поручују једноставну поруку: „Јер ти ћеш бити као ја“.<sup>63</sup> Слично стећцима, менхири су често постављани у редове с том разликом што они, овако груписани, немају обавезни фунерални карактер већ могу представљати и примитивна светилишта, храмове или чак опсерваторије. Највећи број сачуваних менхира (преко 3000) налази се у близини места Карнаку у Француској, они датирају из периода од пре 4500 година и теже просечно између једне и две тоне. Цео локалитет је подељен у

<sup>62</sup> Богдановић, Коста, „Камен као могућност скулпторске форме“, из Симић, Војислав (приређ.), *Човек и камен*, 154

<sup>63</sup> Коста, ибид, 155

неколико такозваних алеја, при чему је најдужа *Кермарио алеја* – њу чине менхири поређани у седам редова укупне дужине преко 1 км. Различити артефакти пронађени приликом ископавања (керамичке посуде, камене секире, нагорели камени облаци) указују да су на овом месту обављани ритуали везани са сахрањивање или обележавање преминулих предака, па се стога назива и *Кућа мртвих*.<sup>64</sup>

Менхири усправљени по замишљеној кружници који су по горњој ивици спојени хоризонталним каменим плочама називају се *кромлехима* (бретонски: *crom* — круг, *lech* — камен). Вероватно најпознатији пример грађевине овог типа (а можда и свих сакралних грађевина насталих пре нове ере) јесте Стоунхенџ (Stonehenge), комплекс камених блокова настао из неколико фаза у периоду од 3000. до 1000. године пре н.е. на



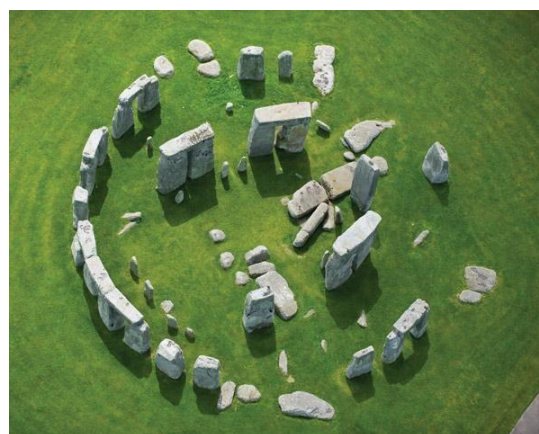
Слика 23. Стоунхенџ, Енглеска

северу Солсберија, области у југозападној Енглеској. Сматра се да је у првој фази ископан јарак у облику кружнице пречника 110 м и дубине 1,5 м; приликом ископавања у овој појасу пронађени су остаци кремираних људских костију што указује на одржавање ритуалних церемонија и сакрални карактер локалитета. Кружница представља један од првих симбола разграничења познатог и непознатог простора и један је од најстаријих знакова *забране* (за оне који су изван ње) и *заштите* (оних који су унутар њеног простора).<sup>65</sup> У средиште простора одвојеног јарком је, у другој фази, усправљено осамдесет и два камена стуба плавичасте боје тако да образују две

<sup>64</sup> Упореди са: <http://menhirs.tripod.com/menhir.html>

<sup>65</sup> Упореди са: Богдановић, Коста, *Десет основних палео-техничких принципа у обликовању и грађењу*, 20





Слике 24. и 25. Стоунхенџ снимљен из ваздуха

концентричне кружнице. За камене стубове (од којих поједини теже преко 4 тоне) утврђено је да потичу са Пресели планина удаљених 220 км од Стоунхенџа. У трећој фази је овој каменој конструкцији додато још 30 монолита тежине до 50 тона допремљених из Малборо долине која се налази 40 км северно од локалитета; они су подигнути тако да образују кружницу пречника 33 метра (која, дакле, окружује већ постављене камене стубове) и на њиховим врховима су, као праархитрави, постављене



Слика 26. Трилитон из Стоунхенџа

велике камене плоче тако да комплекс и са горње стране добија изглед затворене кружнице. Данас је у непромењеном стању и положају остало сачувано седамнаест стубова на којима се налази шест хоризонталних греда. Између кружница подигнутих у претходној фази, у облику потковице отворене ка североистоку постављено је пет *трилитона* – просторних конструкција изграђених од два вертикална камена мегалита на чијем врху се налази трећи постављен хоризонтално (три трилитона су у потпуности очувана на локалитету). У последњој фази дошло до рекомпоновања ове камене композиције – око 1500. године пре н.е. камење које је прво подигнуто у форми концентричних кружница пресложено је тако да образује две нове целине

које су видљиве и данас: део камених стубова је формирао нову кружницу, док је део усправљен тако да прати потковичасти распоред трилитона.<sup>66</sup>

Разлог подизања ове мегалитске камене конструкције и даље није у потпуности познат и стога постоји неколико теорија о његовом настанку. Међутим, било да је изграђен као место крунисања краљева, друидско светилиште, место сећања и обожавања далеких предака, комплекс где су болесни долазили да се се моле и приносе жртве за своје оздрављење или, највероватније, место слављења Сунца и једна од првих опсерваторија помоћу које су људи пратили кретање планета и предвиђали помрачења Сунца<sup>67</sup>, неоспорно је да је за његову изградњу (као и за изградњу свих мегалитских грађевина овог периода) било потребно много труда и планирања. Неопходна је била не само велика радна снага (за померање једног каменог блока тежине 50 тона какав се може видети у Стоунхенцу потребно је око петстотина људи који би истовремено вукли кожне траке којима је камен увезан и постављен на примитивне дрвене санке, и још око сто који померају облице по којима су се санке кретале), већ и испланиран пут допремања камења са велике удаљености – уз помоћ дрвених сплавова камење је преношено морем и рекама до најближег дела копна.

„Нема луђег подухвата од усправљања најдужег и најтежег камења. Ретко толико оштроумности, толико енергије беше расуто на једну, по свему судећи, метафоричну и неразумну добит.“<sup>68</sup>, записао је Кајоа у књизи *Камење*. „То тада беху сложене операције, у које није ушло мање размишљања него снаге. Лако је прорачунати рад који за сваки шут беше потребан, али је много ризичније са сигурношћу замислити кориштене поступке: контраст врелог пепела и ледене воде, да се изазове прскање стене по жељеној линији, голему екипажу говеда или људи, упрегнутих по стотине, да би на ваљцима пренели оријашке громаде; утабане земљане насипе саграђене да их мало помало уздигну на неопходну висину; затим погибелну, чудовишну префињеност крајњег маневра, при коме се лагано зањиха блок обешен укосом изнад постоља спремног да га прими; и управо тада својеглави инжињери мораше научити колико је теже задржати нешто огромно него га покренути. Најзад, уништени насип објављује у средишту једне необјашњиве и празне ливаде чудо високог камена, који не би био усправан без једног толико исцрпљујућег – толико апсурдног напора.“<sup>69</sup> Међутим, мегалитне сакралне

---

<sup>66</sup>Упореди са: <http://www.stonehenge.co.uk/history.php>; <https://www.english-heritage.org.uk/stonehenge>

<sup>67</sup> Упореди са: <https://www.english-heritage.org.uk/stonehenge>

<sup>68</sup> Кајоа, Роже, *Камење и други текстови*, 63

<sup>69</sup> Ibid, 62

конструкције умногоме антиципирају целокупну каснију архитектуру у којој је камен још дуго времена остао један од најзаступљенијих материјала: оне представљају прве облике просторних конструкција које, не само што су поставиле статички проблем односа вертикале (стуба) и хоризонтале (архитрава) као основни грађевински принцип који важи до данас, већ су и премостиле простор изнад земље приближивши га небу<sup>70</sup>. Ово достигнуће је праисторија предала као заоставштину градитељима следећих епоха – статичке могућности материјала су у француским готичким катедралама скоро у потпуности превазиђене чиме је камен практично *дематеријализован* (изразито стремљење у вис готичких грађевина Анри Фосијон (Henri Focillon) назива *плодом живота облика* који се не заснива ни на материјалу ни на конструкцији).<sup>71</sup> Иако камен у следећим епохама полако губи улогу основног материјала за конструкцију, остао је сведок и директни *учесник* најзначајних архитектонских подухвата различитих епоха. Каснији периоди људске цивилизације нису суштински много тога додали камену каквим га је видео и користио човек на крају праисторије: из технолошких, грађевинских, митолошких и уметничких параметара постављених у овом периоду човек је временом само издвојио, артикулисао и унапредио одређена значења, својства и садржаје, па се стога може рећи да се на облутку и мегалиту темељи целокупна културна историја човечанства.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Коста Богдановић усправљене камене стубове Стоунхенца назива „митским Атлантима, којима је судбина доделила да носе небески свод“. Из Богдановић, Коста, *Визибилност латентног динамизма у статичким формама*, Чачак, Центар за визуелну културу и истраживања „Круг“, 2002, 30

<sup>71</sup> Упореди са: Кораћ, Војислав, „Градитељ и камен“ у Симић, Војислав (приређ.), *Човек и камен*, 130

<sup>72</sup> Упореди са: Срејовић, Драгослав, „Дијалог човека са каменом“, Кораћ, Војислав, „Градитељ и камен“, 132

#### 4. Однос камен–простор–скулптура у савременом уметничком дискурсу

Обликовање природних форми великих каменних блокова и облутака није временом превазиђено као део прошлости, оно је, на првом месту, умногоне утицало на развијање људске свести о мери природног и људски могућег – обликовани простори попут Стоунхенџа подигли су човека „очекивања“ не само од камена као материјала него и од самог себе као градитеља или, уопште, ствараоца. Приближавање савременом добу донело је још једну градацију: развијањем технолошких могућности и спретности човека повећавао се и степен естетизације каменог производа. Издвајање скулптуре као аутономног уметничког артефакта временом је остављало по страни значај употребљеног материјала дајући примат идеји и појавности ослобођених дотадашњих спрега наративне (религијске или споменичке) улоге скулптуре као медија. Скулптуре су у почетку имале обавезу да непромењеног облика дуго времена *говоре* о одређеним важним личностима или догађајима и стога су обликоване у материјалу који је био најдоступнији и најтрајнији (то су у почетку били камен и дрво). Временом, како се технологија развијала, увођени су нови материјали (као што је метал, стакло, пластика). Од двадесетог века, почетком апстракције, скулптура је ослобађањем форме изгубила и обавезујућу трајност – почели су да се користе други материјали чија је првенствена улога била да потпомогну читање нове, слободне форме. Подражавање природе остало је присутно у готово симболичној мери – кроз процес обликовања почетне инертне, хаотичне масе која без стваралачке енергије остаје бесмислена. Идеја је сада искључиво та која обликује материју и даје јој облик, покрет, смисао и живот. Средином века, кроз покрете апстрактног експресионизма и минимализма, долази до својеврсног преиспитивања медија; скулптура, као уметност чврсте масе одређене простором, све више почиње да се именује као *пластички објект*. Ове нове, махом чисте геометријске форме неоптерећене презентативним упућују само на свој облик – *геиталт* који преиспитује уобичајену прецепцију простора који захвата скулптура и простора у ком се она налази: оне су постављене на поду без постамената (попут Андревих (Carl Andre) практично дводимензионалних подних структура по којима су посматрачи могли слободно да се крећу) или су окачене на зид попут полица (као Џадови (Donald Judd) неименовани низови квадрата од обојеног метала).

Поред физичности, материјалност је одувек била прва особина вајарства из које проистичу његове секундарне (естетичке и социолошке) одлике; из тог разлога фактор материјала и начин његове обраде представља први степен просуђивања о скулптури и основу за израдњу става о ономе што је виђено. Међутим, он није само *пасивни физички скелет метафизичких вредности* јер „док не пређе у њега, дело је само колебљива и варљива замисао духа који није у стању да се обрати ни оку које види, ни руци која додирује: није ни перцептибилно, ни тактилно. Зато тек као материјални облик оно постоји и траје у простору и духу „другог“; и, башларовски речено, буди у нама слике које чувамо у дубини свога бића и које нам омогућавају разумевање, стварни људски, афективни додир с њим. (...) Онтологија скулптуре – предмета је, дакле, темељ постојања аксиологије скулптуре – уметничког дела, јер најпре опажамо физички предмет, па се духовно тек затим okreћемо уметничком делу, вредностима које примљени чулни подаци структурирају у нама“.<sup>73</sup> Међутим, минималистичка скулптура материјал не види као преносиоца одређене поруке јер минимализам искључује наративне елементе, алузије на друштво или прошлост карактеристичне за „традиционалну“ уметност већ се okreће чистом стварању *предмета* који у себи не садржи никакву сакривену симболику и указује само на сопствену стварност постојања у одређеном простору. Увођењем до тада типично грађевинских материјала чија обрада задржава машински карактер, уметност престаје да буде нормативно лични израз уметника – уместо руком и алатом, уметник обликује дело планом и скицама. Ова промена приступу материјализовања ослобађа вајарско дело постојања самог аутора јер се скулптура као пластички објект више не може идентификовати по „рукопису“ уметника већ по препознавању визуелних циљева и идеја у њиховом обликовању (или, боље речено, конструкцији). На овај начин, долази не само до указивања на неопходност промене перцепције дела, простора и процеса уметничког деловања, већ се замагљује и граница између уметности и архитектуре (која се, пак, и одређује као уметност обликовања простора волуменом).

Променом вековно утврђених постулата, уметност је постајала *делатност ума и савест технолошког доба* – уместо емоцијама и представама, она се бавила конструкцијама, серијама, структурама, програмима и тиме све више изгледала нејасна, далека, специјализована и издвојена. Уметнички предмет, као манифестација сопственог бивствовања, представљао је групу знакова који значе само *себе саме*, а процес његовог настанка је све чешће подсећао на визуелно апстрактно теоретисање чиме се уметност

---

<sup>73</sup> Protić, Miodrag B., *Oblik i vreme*, Beograd, Nolit, 1979, 269

још више удаљавала од искуства. Скулптура тако постаје „нешто на шта налетиш кад идеш уназад да погледаш слику“, како је сликовито објаснио апстрактни експресиониста Барнет Њуман (Barnett Newman)<sup>74</sup>. Међутим, шездесетих година прошлог века долази до промене у улози скулптуре којој се враћа статус основног појмовног система за преиспитивање односа човека према свету; додуше, овај пут са веома проширеним схватањем простора, форме, материјала и садржаја као њених основних чинилаца.<sup>75</sup> У том тренутку појам вајарства је веома *истегнут* и *растегнут*<sup>76</sup>, како га описује Розалинд Краус (Rosalind E. Krauss). Као *скулптура* се могло одредити готово било шта: „хрпа смећа на поду, или испиљене секвојине греде докотуране у галерију, или тоне земље ископане у пустињи“<sup>77</sup> чиме је реч *вајарство* постајало „све теже изговорити – но ипак не превише тешко“<sup>78</sup>. Иако је питање шта се све може назвати скулптуром постављано првенствено ради будуће скулпторске праксе, оно се умногоме ослања на претходна искуства човека као ствараоца. Поред проширења појма, проширило се и трагање за искуственом подлогом ових нових облика скулптуре: уместо гледања у претходне деценије, теорија је уметност почела да повезује са обликовним делатностима човека од пре неколико хиљада година. Мегалити какви су менхири или тумулуси, колико год да се не могу одредити као скулптура ма колико њен појам проширили већ више припадају подручју архитектонских грађевина, добили су статус претходника на чијем се искуству (а не само појавности) темељила појавност нових облика скулптуре. Скулптура је ипак историјски ограничен и одређен појам и стога има своју унутрашњу логику и скуп правила која, иако се могу применити на разне ситуације и стања, ипак се не могу суштински мењати. Оно што је могло бити промењено јесте поље њеног деловања – скулптура је проширивањем сопственог поља практично ушла у „категоријално ничију земљу“: она је постала „оно што се налази на или испред грађевине која није грађевина, или оно што је у пределу који није предео“, или тачније, „категорија која произилази из додавања не-предела не-архитектури“. Скулптура се, с овог аспекта посматрано, може одредити као „својеврсна онтолошка одсутност, комбинација искључивости, збир ни/нити“: не-предео и не-архитектура представљају граничне одреднице између изграђеног и не-изграђеног, културног и природног као појмова између којих одувек

---

<sup>74</sup> „Sculpture is what you bump into when you back up to see a painting“. Упореди са: Krauss, Rosalind, „Kiparstvo u proširenom polju“, *Quorum* (5-6), 306

<sup>75</sup> Упореди са: Hobs, Robert, *Robert Smitson: Retrospektivni pregled*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1983, 7

<sup>76</sup> Упореди са: Krauss, Rosalind, „Kiparstvo u proširenom polju“, 304

<sup>77</sup> Ibid, 305

<sup>78</sup> Ibid, 305

обитава вајарско стваралаштво. Премошћавање разлика између уметности и природе доводи до поновне претпоставке колективне и индивидуалне искуствености кроз сећање на *оно што је виђено* и означено чиме се прошлост елементарним визуелним знацима уводи у контекст садашњег а *неконкретно* поново подразумева као *конкретно*. Проширење ових основних појмова њиховим негацијом довело је последично до њиховог изједначавања – не-архитектура је тако само другачији облик изражавања појма предела, а не-предео је ништа друго него сама архитектура.<sup>79</sup> Крај шездесетих је један вид скулпторске праксе усмерио управо на испитивање ових граничних „негативних“ области скулптуре: пракса ленд-арта истражује однос предела и не-предела при чему се предео не види као „позадина“ не-предела или место смештања уметникове интервенције већ као равноправан елемент – њихова природна кохезија не дозвољава издвајање уметнички обликованог не-предела у односу на природни предео. Последично, термин *скулптура* је постао смисаоно неодговарајућ па се продукти праксе ленд-арта, као што је *Спирални насип (Spiral Jetty)* Роберта Смитсона (Robert Smithson), често именују као *означена места*<sup>80</sup>.

Смитсон је *Спирални насип* изградио на североисточној обали Великог сланог језера у америчкој држави Јута користећи приобални материјал (кристале соли, блато и црно базалтно камење); добијена спирална форма пречника 4,6 метара протезала се 460 метара у језеро. Успостављен однос материјала, копна и воде постаје привид природног поретка који је неприродно створен интенционалним догађајем: почетак насипа је на обали која се каменом масом продужава и постаје спирално окамењен простор на површини воде који се у целисти може сагледати само из ваздуха и то уколико је ниво воде језера довољно низак. Потреба сагледивости рада из горњег ракурса, поред указивања за предео као подједнако битан део рада, може се тумачити као и спајање давног, исконског знаковног контекста са савременим тренутком, при чему камен има улогу трајног носиоца одређеног, опет исконског значења. Ово скулпторско стварање ван атељеа и остављање дела да бивствује у пределу у ком је настало (при чему једино запис у виду фотографије или видео рада може сведочити о његовом постојању у уобичајеним, галеријским или музејским условима), поставило је нове критеријуме скулпторске логике и знаковности који дело повезују са човековим обликовањем у давној прошлости чиме се, наизглед парадоксално, утврђује савремени скулпторски

---

<sup>79</sup> Упореди са Ibid, 305-307; Богдановић, Коста, „Камен као могућност скулпторске форме“ у Симић, Војислав (приређ.), *Човек и камен*, 179

<sup>80</sup> Упореди са: Krauss, Rozalind, „Kiparstvo u proširenom polju“, 309





Слика 27. Роберт Смитсон, *Спирални насип*

однос према природним материјалима (на првом месту према камену и земљи). Уметничка пракса је престала да се одређује у односу на одређени медиј већ се гради према логичким операцијама унутар скупова појмова који нису више стриктно медијски одређени већ могу говорити о било ком о њих: скулпторска пракса се тако може презентовати не само скулптуром већ и фотографијама, књигама или, на пример, просторним цртежима на зидовима галерија. На овај начин, уметник добија проширен скуп аспеката са којих може приступити делу чија организација није више одређена ограничењима медија – одређење медија се више не темељи на употребљеном материјалу или његовом опажају, већ односима наизглед супротних појмова унутар дате културне ситуације.<sup>81</sup> Смитсон је био свестан да уметнички објект какав је *Спирални насип* неће бити приступачан публици уколико се сама не упути на његову локацију. С обзиром на то да су многа уметничка искуства двадесетог века посредна по својој природи и стога доступна само преко секундарних медија (као што су филм или писани есеји), Смитсон је одлучио да изједначи овај вид приказа дела и учини га примарним у истој мери као и физички непосредно опаљљиву спиралу у природном простору. Физички насип је формалистички рад, док филм и есеји о њему представљају његов документарно-критичко-контекстуални аспект којим се, поред разматрања идеје потенцијалног

<sup>81</sup> Упореди са: Ibid, 310; Богдановић, Коста, „Камен као могућност скулпторске форме“, 182



проширивања насипа, указује на значења рада која се не могу саопштити другим медијима. У једном делу филма *Насип* присутно је натпевавање гласова који говоре да се насип састоји од *земље, кристала соли, блата, камења и воде* што рад одређује првенствено као формалистички пре него што ће његова могућа значења бити разматрана кроз кадрове који следе. Завршне сцене филма се кадрирају са намером да се Сунце смести у средиште спирале; на овај начин Смитсон покушава да од свог формалистичког рада направи механизам за посматрање Сунца чиме прави пародију на тадашња истраживања Стоунхенџа као монументалног, мегалитског календара. Оваква понуђена значења дела се више односе на критички аспект карактеристичан за приказ у документарном филму него на саму скулптуру.<sup>82</sup>

Идеја о спајању формализма и контекстуализма као два поларитета прожима већину Смитсонових радова, не само дела изведена у одређеном пределу као што је



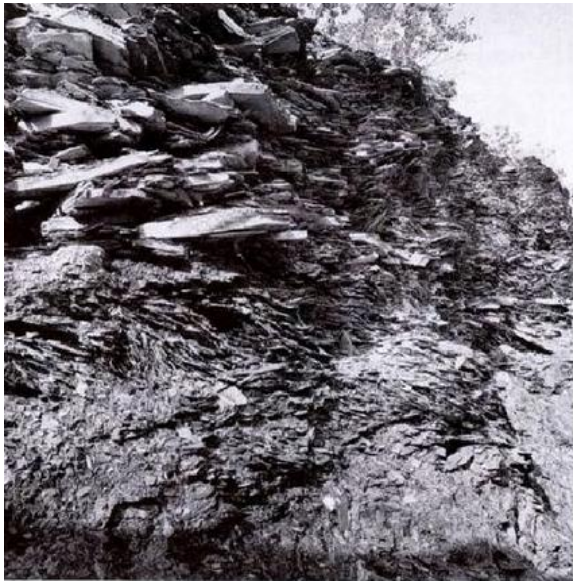
Слика 28. Роберт Смитсон, Нелокација, земља, огледала, 1969. година, James Cohan Gallery, Њујорк

*Спирални насип* или *Сломљени круг (Broken Circle)* изведен у Холандији. Формализам се односи на идеју о уметности као независној квалитативној целини док контекстуализам уводи концепцију уметности као симбола чије се значење проширује посматрањем кроз различите историјске оквире; њихову равнотежу Смитсон је тежио да постигне употребом материјала из природе који имају подразумевано значење. Међутим, употребом опозита формалистичких

категорија (*одсутности* уместо присутности, *референтних тачака* уместо опипљивих површина и *невиђења* уместо чисте оптике), Смитсон је створио нови дијалектички вид скулптуре који одређивањем поларитета значајно проширује поље њеног простора: однос стварног простора са идеалним, као и концептуалног са конвенционалним постао је један од основних поља његовог истраживања. Серијом апстрактних скулптура из 1968. и 1969. године Смитсон испитује однос локација – нелокација (ове скулптуре су и именоване као *Нелокације (Nonsite)*). У хомонимима енглеских термина *site – nonsite* (*локација – нелокација*) сакривен је још један поларитет који такође постаје једна од одредница Смитсоновог рада: *sight – nonsight* или *призор – непризор*. *Нелокације* чине

<sup>82</sup> Hobs, Robert, *Robert Smithson: Retrospektivni pregled*, 10-17

природни материјали (земља, песак или камење) који су смештени у сандуке или просторно доведени у однос са огледалима која наглашавају схему „перспективе са једним недогледом“ чиме нестаје јасно одређени простор уметничког објекта. Они се могу тумачити као демонстрација *непростора* којег манифестују – њихов физички облик представља вид документације о некој локацији са које је материјал измештен у неппростор галерије. *Нелокација* тако представља одузимање од локације у уметничком контексту – испред ових радова посматрач се налази између онога што је ту (физички



Слике 29, 30 и 31. Смитсон бира камење у каменолому (горе), Локација (средина) и Нелокација (доле), Бангор Пен Аргајл

опажљивог уметничког објекта у галерији) и онога што је тамо (локације са које потиче употребљени материјал која је обележена на мапама и документована фотографијама које чине интегрални део рада). Међутим, чак и ако посматрач оде на приказану локацију, не постоје услови за уметнички доживљај рада пошто је њен издвојени део – нелокација у галеријском неппростору већ пренешен у уметнички контекст.<sup>83</sup>

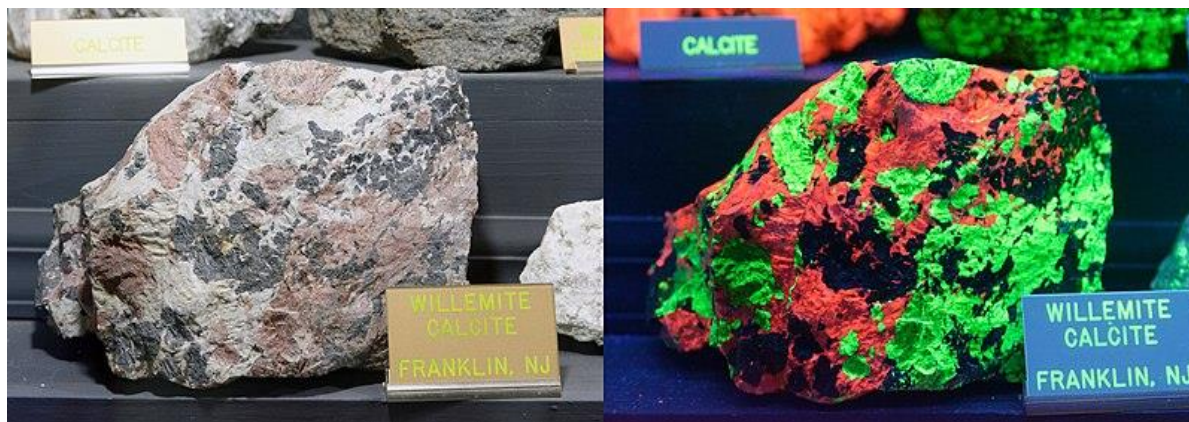
Смитсон је радом на *Нелокацијама* дао посебан значај одавно присутном, а наизглед периферном, скулпторском процесу одлажења у каменолом и бирања камена за скулптуру. За разлику од вајара претходних епоха, он је одабрани материјал сакупљао и не обрађујући га смештао у израђене сандуке – ови радови имају упориште у тада честом излагању узорака месечевог тла (Смитсон је иначе свемир сматрао неппростором будућности). Камен који је пронашао у каменолому у Бангор Пен Аргајлу (Пенсилванија) Смитсон је описао као материјал толико чврст као да је са дна окамењеног мора и поставио питање:

<sup>83</sup> Упореди са: Ibid, 10-17



Слика 32. Роберт Смитсон, Нелокација, Френклин, Њу Џерзи, James Cohan Gallery, Њујорк

„Како је могуће омеђити ту „океанску“ локацију? Развио сам идеју *Нелокације* која физички садржи распад локације“. Слојевитост ових Смитсонових радова можда се најјасније види кроз Френклинску *Нелокацију* (A Nonsite, Franklin, New Jersey) која се може посматрати као споменик непростору и нелокацији: Френклин је као локација био лично важан за уметника јер је то једно од ретких места на свету где се може наћи смитсонит, минерал назван по његовом претку Чарслу Смитсону (Charles Smithson) који га је открио. Камење узето са ове локације састоји се од мноштва минерала и у уобичајеним светлосним условима оно је сиве боје; међутим, флуоресцентни минерали калцит и вилемит, посматрани под ултраљубичастим светлом, откривају комплементарну колористичку схему црвеног и зеленог.<sup>84</sup>



Слике 33. и 34. Вилемит и калцит посматрани под обичним (лево) и ултраљубичастим светлом (десно)

Праксе минимализма, ленд-арта и концептуалне уметности прихватиле су елементарност камене масе поштујући и употребљавајући њену природност без велике селективности – обликовањем природних предела и уношењем скоро или потпуно необрађеног камена у галеријски простор, камен је постао и представник природне форме која указује на целокупну природу и последице њених промена.<sup>85</sup> Скулптуре

<sup>84</sup> Упореди са: Ibid, 17-19, [https://roberthobbs.net/book\\_files/Robert\\_Smithson\\_Sculpture.pdf](https://roberthobbs.net/book_files/Robert_Smithson_Sculpture.pdf) 105-108

<sup>85</sup> Упореди са: Богдановић, Коста, „Камен као могућност скулпторске форме“, 177



немачког уметника Улриха Рикрима (Ulrich Rückriem), иако се за њих не може рећи да представљају необрађен камен, подједнако јасно говоре о природи материјала и простору скулпторског дела као и дела праксе ленд-арта. Рикрим је сведеним поступцима обраде указивао на природу камена – већина његових дела обликована је већ одабиром блока из каменолома. Појам скулптуре је тако проширен с другог аспекта – процесом граничне еманципације аморфне масе камена. Наиме, рашчлањени блокови камена тежине неколико десетина тона постају скулптура само препознавањем интенције уметника да најелементарнијим поступцима обраде (засецањем или бушењем рупа по замишљеној линији да би се блок поделио) створи нов, динамичан скулпторски догађај. Иако наизглед неодговарајуће, Рикримове скулптуре је некад логичније одредити управо као догађај, а не као дело јер оне својом физичком појавношћу више сведоче о интервенцијама на каменој маси него што њихова појавност говори о делу у уобичајеном контексту. Камени блок се интервенцијама припрема за цепање у жељеном правцу при чему је неопходно познавање природе материјала (на пример, плави доломит се због своје структуре хоризонтално лако дели те је линија ове поделе глатка готово попут машинског реза, за разлику од поделе вертикалног правца<sup>86</sup>). Поделом каменог блока целина форме је остала очувана јер је Рикрим ретко просторно рашчлањивао подељене блокове већ их је остављао интегралним у маси, само са јасно видљим местима цепања.<sup>87</sup> На овај начин долазило је до промена у простору саме скулптуре које су само наговештене записима на површини – из тог разлога су као почетни комади коришћени блокови извађени из каменолома а не комади камена нађени у природи: „Таква дивља форма, она је толико јака, са њом уопште више не могу да радим. Тада не могу да уђем у камен, тада не могу више да га структурирам. Онда спољашња форма неће носити оно што се унутра догађа. Тада се очи заустављају на детаљима, као код „рашчлањивања“ у педесетим годинама. Она не да више унутра у простор. Што је нека форма мирнија, утолико боље можеш да укључиш простор. (...) Што је нека ствар више рашчлањена, утолико више те везује за себе. Ако си некада био у неком каменолому, и видиш неки блок и даш му неки други облик, онда то заиста није више она иста снага која је била у камену“.<sup>88</sup> Интервенције на каменом блоку су умногоме зависиле од простора за који га је уметник обликовао; материјал није преображен подређивањем стваралачкој вољи и

---

<sup>86</sup> Упореди са: *Ulrih Rikrim* (prev. Mirica Toma), *Likovne sveske* 8, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985, 186

<sup>87</sup> Упореди са: Богдановић, Коста, „Камен као могућност скулпторске форме“, 181

<sup>88</sup> *Ulrih Rikrim*, *Likovne sveske* 8, 193

намери већ је очувањем сопствене експресивности остављен да својом формом и простором који процепима продире у њу говори о себи и својој природи – „моје моделовање материјала одређује објекат и његов однос са новом локацијом“<sup>89</sup>. На тај начин форма је ослобођена сувишне субјективности јер говори само о себи и материјалу који је приказан у свом природном облику.



Слике 35. и 36. Улрих Рикрим, Гранит Роса Порињо (Granit Rosa Porriño), Лерах, Немачка (лево) и Гранит, (Нормандија) (Granit (Normandie)), Нова национална галерија, Берлин, Немачка (десно)

<sup>89</sup> Ulrich Rückriem (kat.), *Skulpturen 1968–1973*, Cologne, 1973, 5



## 5. Неколико примера из личне праксе обликовања камена

Камен је материјал којег сам најчешће користио при изради својих радова. На почетку привучен његовом исконском метафизичком природом и несвесним поимањем архетипа који се садржи у сваком његовом облику камен сам, слично давнашњем човеку, препознао као први лични искорак у непознато (ниједан артефакт израђен од камена, имао он уметничку, употребну или, пак, грађевинску намену, не може а да у себи не носи бар део схватања које је човек „поставио у њега“ још пре много векова). Одрастајући у равничарском крају нисам се често сусретао са каменом до тренутка када сам почео да размишљам о њему као материјалу у ком могу да изразим своје идеје. Упознавањем са технологијом обраде, почео сам да уочавам одређена ограничења постављена својствима материјала у самом поступку рада са каменом. Међутим, управо та својства која потичу из његове природе чине камен таквим какав он јесте. Приликом обраде камена тежио сам да моделацијом очувам његову исконску, архетипску природу, тачније, да не преобликујем камен тако да коначна форма изгуби својства каменог блока – тежину, монолитност, компактност, сведеност. Бојазан да се приступом моделацији његова природа не отуђи и он тиме не изгуби свој дух и постане пуко средство носиоца информације – као што је често виђено моделовање стене у подножју камених ренесансних и барокних фигура које је тада било оправдано статиком композиције, а за које се може рећи да представља својеврстан *материјални плеоназам* где се од камена прави камен – утицала је на моја даља размишљања о камену и представља једну од основних идеја овог докторског уметничког пројекта. Пре приказа самих радова који чине пројекат, сматрам да би, ради јаснијег приказа генезе проблематике којом сам се бавио, било корисно представити неколико пројеката који су им претходили и усмерили моја даља истраживања.

## 5.1 Издвојена маса

Крајем мастер студија (током 2011–2012. године) настала је серија скулптура у камену које су обликоване са тежњом да се очува природни облик камена и тиме задржи његова исконска изражајност која му је дата као стени. Серију чини више скулптура већег формата насталих пробијањем геометризованог отвора на постојећој маси необрађеног каменог блока. Пробијени блокови су правоугаоне основе и на спољашњим странама имају очувану текстуру својствену необрађеном ломљеном камену који се вади из мајдана са првенствено индустријском наменом, док је отвор израђен употребом брусилице и обијањем обележене масе длетима и стога површине које га образују имају глатку текстуру. Ова вишеслојно контрастна (обрађено – необрађено, маса – празнина), неприродно „прорачуната“ интервенција не нарушава природу камена иако га огољавањем његове унутрашњости, на одређен начин, дематеријализује – праволинијски, чисти резови на најједноставнији начин упућују на однос материјала, простора који он заузима (грубо речено, његове запремине) и простора који га окружује. Херберт Рид (Herbert Read) разматрајући простор у књизи *Историја модерне скулптуре* (*A Concise History of Modern Sculpture*) наводи да је „оправдано настојање уметника



Слика 37. Милан Кулић, *Издвојена маса*

да представи простор али је, с друге стране, питање да ли се овај може остварити конкретним средствима која остају у оквиру иједне логичке дефиниције скулптуре. Ако сама уметност и реч је која означава имају ма какво прецизно значење, оне указују на

чврст материјал у коме се клеше или се, дозвољеним проширењем овог значења, моделује да би се представила интегрална маса у простору, односно маса која запрема простор. Потпуно је оправдано стварати запремине чије просторне границе имају изразиту функцију; то је управо функција архитектуре, уметности, шупљина. Специфично пластични сензибилитет (...) обухвата три фактора: чулно поимање тактилног квалитета површина, чулно поимање запремине или (да избегнемо ову двосмислену реч) масе обухваћене уклопљеним низом равних површина, и, прихватљиво осећање мерљивости или тежине те масе, односно склад између спољног изгледа и тежине ове масе.<sup>90</sup>

Уклањање дела каменог блока, поред промене у доживљају масе, тежине и опажању јединствене целине облика уопште, уводи празнину као унутрашњу форму празног простора – *непростора* унутар простора скулптуре. Отвор као издвојени, ослобођени (не)простор тако добија важну конструктивну вредност при формирању облика и постаје аналоган чврстој маси; он настаје као последица обједињавања више површина као јединица скулптуралне форме које подразумевају празнину на исти начин као што материјалност пуне форме подразумева своју физичку појавност у односу на простор који је окружује. На тај начин, празнина се може тумачити и као *фактор смењивања и повезивања пуног са празним* који утиче на стварање аутентичности скулпторалне форме у којој су скривене назнаке историјског памћења и односа



Слика 38. Милан Кулић, *Издвојена маса*

скулптуре као појма према њеној савременој презентацији.<sup>91</sup> Имајући у виду овакво схватање простора скулптуре, може се јасније разумети на шта енглеска вајарка Барбара Хепворт (Barbara Hepworth) мисли кад, говорећи о својој *Пробијеној форми (Pierced Form)*, каже да је осетила „најинтензивније задовољство пробијајући камен у циљу стварања једне апстрактне форме и

<sup>90</sup> Read, Herbert, *Istorija moderne skulpture* (prev. Milica Drašković), Beograd, Izdavački zavod Jugoslavija, 1966, 106–107

<sup>91</sup> Упореди са: Bogdanović, Kosta, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 55

једног апстрактног простора, што је сасвим другачија сензација од оне коју човек има кад то чини с неким реалистичним циљем“.<sup>92</sup>

Празнина се, као запреминска форма, може назвати и *слободном формом* јер својом отвореношћу може да успостави однос према простору који окружује чврсту масу у којој је смештена. Коста Богдановић ово стање пореди са „птицом у кавезу чија су врата стално отворена“ јер се празнина доживљава као издвојена форма *заштићеног простора*<sup>93</sup>. Као потпуна, неограничена празнина може се одредити космичко пространство које, на одређени начин, представља и архетип непростора (каким га је Смитсон видео). Свака мања, ограничена празнина условљена је спољашњим околностима, најпре материјалом који обликује њен облик и величину, његовим својствима, функцијом и односом са околним простором у ком је смештен а од кога је празнина издвојена. Једино постојањем и препознавањем ових аспеката могуће је одредити празнину као унутрашњи простор у одређеној форми – она је увек „просторни весник повезивања нечега са нечим“, говори о ономе што се догађа *унутра* и стога се може приметити само уласком у њену зону; другачије, она је само „зона заборав“<sup>94</sup>. Празнина која је, на пример, јаким зидовима сабијена у чврст оквир има специфично визуелно дејство (сабијен простор тада се одликује изразитом, „заробљеном“ тамом која постаје скоро опипиљива чиме се празнина својим визуелним својствима приближава чврстој маси) и стога у неким случајевима добија статус *мистификоване форме*. Један од специфичних примера јесте саркофаг – камена правоугаона издубљена форма са масивном плочом (поклопцем) који је служио за сахрањивање људи. Приликом каснијег



Слика 39. Милан Кулић, *Издвојена маса*

<sup>92</sup> Read, Herbert, *Istorija moderne skulpture*, 194

<sup>93</sup> С друге стране, потпуно затворени простор празнине се архетипски везује за ускраћену слободу. Упореди са: Bogdanović, Kosta, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 55

<sup>94</sup> Упореди са: Ibid, 53

отварања саркофага углавном је пронађено мало или нимало доказа да је ту икада неко био сахрањен – затечен празан простор приписиван је самом камену за којег је веровано да је „својом празнином појео покојника“<sup>95</sup>. Кајоа у *Камењу* наводи касноатичко објашњење овог мистичног догађаја: „Један камен из Асоса, у Малој Азији, који се цепа и расте у листићима, месождер је. Тај камен – саркофаг за четрдесет дана прождере лешеве које у њега затворе, изузимајући зубе. Он окамени огледала, четке, одећу и обућу покопану са мртвацем.“<sup>96</sup> „Камен из Асоса“ јесте врста тројанског кречњака од ког су често прављени саркофази у античком периоду и он је, својим хемијским особинама, помагао дејство бактерија које брзо разграђивале тело покојника. С обзиром на то да су бактерије биле практично непознате све до краја XIX века, у човековој античкој свести једини могући узрочник овог процеса био је сам камен па тако реч *саркофаг* потиче од старогрчке речи *саркофагус* (*саркоφαγος*) и значи *онај који једе месо, месождер*. Чак и ако се остави мистицизам процеса који се догађа унутар саркофага по страни, у његовој унутрашњој празној форми несумњиво је сачувана једна количина тмине која, густином своје „масе“ и вековним таложењем, представља „просторни самозабрав“ – затворену збијену зону мрака која је „визибилно стврднута до утрнулости свога битка“ тако да се његова материјалност скоро може опипати и, као таква, представља облик „микро–зоне адског подземног света таме“.<sup>97</sup>

Приликом пробијања отвора у каменим блоковима последично је добијена велика количина одбијених уломака. С обзиром на то да потичу од исте камене масе као и скулптуре приликом чије обраде су настали, уломци представљају промену стања материјала у одређеном периоду циклуса у изради скулптуре – они имају само различиту форму почетног материјала коме су чак слични и по облику, с том разликом што су им димензије умањене (слично одбицима од каменог језгра који су настајали када је давни човек почео да обрађује камен и прави оруђе). У близини једног пробијеног каменог блока који је био постављен у дворишту Вајарског одсека, слагањем сакупљених уломака на тлу сам формирао облик који представља *издвојену масу* скулптуре. Због тога што је израђена од материјала који је некад попуњавао простор отвора, ова нова форма се може доживети и као пропорционално увећан пандан празнини обликованој унутар масе скулптуре. На овај начин добијена је и својеврсна ритмична игра односа величине облика – од малог настаје велико и обратно. Међутим, идеја о архивирању и поновној употреби

---

<sup>95</sup> Ibid, 53

<sup>96</sup> Кајоа, Роже, *Камење и други текстови*, 12

<sup>97</sup> Упореди са: Bogdanović, Kosta, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 53





Слика 40. Милан Кулић, *Издвојена маса*

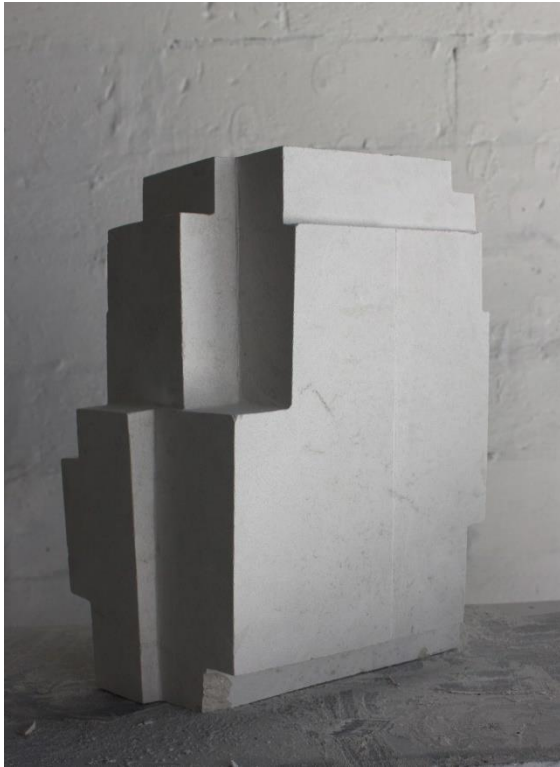
нечег што је чинило одређену фазу обликовања скулптуре несвесно помера акценат у мом раду са скулптуре на процес њеног настанка чиме почињем да сагледавам различите углове уметничког гледања и ишчитавања било ког предмета коме је уметниковом руком дат дух уметнине. Скулпторска форма се може посматрати и као скуп природних или претходно

насталих камених форми (као што су облаци, камена прашина, уломци), којима је уметнички карактер дат променом контекста чиме се указује на условљеност форме природном *праформом* камена. С друге стране, архивирањем и документовањем различитих стања трансформације обликоване скулптуре и последично одбаченог материјала процес обраде материјала добија карактер посебног уметничког рада. Ово освешћивање самог поступка и његових процесуалних елемената постаје потка на којој ће се темељити радови овог докторског уметничког пројекта.

## 5.2 Крајњи контраст – дискорд

Серија скулптура изложена у Галерији Коларчеве задужбине у јуну 2017. године настала је као резултат аналитичког истраживања основних елемената скулпторске форме израђене од каменог блока (истраживања пропорције, масе, волумена, равнотеже, ритма). Скулптуре су обликоване са намером да се повезивањем геометријских површина различитих дубина добије динамична, „набијена“ тродимензионална форма, а да се тиме не наруши масивност која је карактеристична за камени блок. Поредак величина геометријске уметности (нарочито геометријске апстракције) одређен је законом односа<sup>98</sup>; у овом случају све информације о организацији простора саме форме

<sup>98</sup> Упореди са: Despotović, Jovan, „Neki primeri geometrijskih tendencija u srpskoj savremenoj umetnosti“, *Moment (19)*, 1990, 32



Слика 41. Милан Кулић, *Дискорд*

и гравитације третираних кроз општа и константна својства материје.

Процес тражења конкретне форме у каменој маси веома је дуготрајан (манипулација каменог блока приликом обраде захтева његово константно окретање и премештање које је условљено његовом тежином)<sup>100</sup> и изискује континуиран вишечасовни – често и целодневни – боравак у радном простору. За то време (од јутра до вечери) светлост се кретањем Сунца природно мења: јасна, скоро хладна јутарња светлост од поднева постаје топла и јарка и да би, како се Сунце приближава свом заласку, постајала све пригушенија дајући простору утисак сфумата док потпуно не ишчезне. Ова постепена трансформација светлости дешава се потпуно неприметно за људско око све до тренутка када оно не може да прочита довољан број информација са моделоване форме. У том периоду се јавља потреба за вештачким осветљењем које наглом променом опажајних услова у потпуности мења визуелну перцепцију – несвестан контитуитет светлосних промена узрокује и несвестан ток у променама форме, стога прелазак на вештачко конзистентно светло доводи до освешћивања резултата дневног учинка.

<sup>99</sup> Protić, Miodrag B., *Oblik i vreme*, 280

<sup>100</sup> „Материја је, међутим, не ретко схваћена као фактор ограничења; са гледишта стваралачког поступка, она је узрок мање слободе вајарства. Чврст, отпоран материјал има одређене последице које је запазио још Хризостом напомињући да је, у поређењу са песником (или чак сликаром), вајар мање слободан због споре и мучне обраде која често захтева и туђу помоћ.“ из Ibid, 278

Светлост је, неvezано за своју промелљивост која је само један од њених „неукротивих“ аспеката, једно од најважнијих „оруђа“ вајара при моделацији: Огист Роден (François-Auguste-René Rodin) је управо светлост одредио као елемент који открива форму<sup>101</sup>. Сличну мисао наводи Јунићиро Танизаки (*Junichiro Tanizaki*) у есеју „Похвала сенкама“ („In Praise of Shadows“): „Лепота не лежи у објектима, али у интеракцији између светлости и сенке ти објекти настају.“<sup>102</sup> Приликом тражења форме у камену, промене настале одређеним интервенцијама региструју се праћењем дешавања које настаје променом сенки по површини скулптуре: њихов распон, облик и интензитет разликују се у односу на дубину рељефа, удубљеност или испупченост дела скулптуре и дају различите визуелне информације на различитим површинским текстурама. Сви ови нематеријални трагови утичу на коначно опажање форме јер директно објашњавају просторне односе које се дешавају унутар ње, па вајар, пратећи светлосну слику коју није иницијално обликовао, може умногоме не само да испита „оправданост“ одређених техничких поступака већ и да планира даље кораке у обради. „Уместо да говоримо о виђењу и знању, боље би било да говоримо о виђењу и уочавању. Уочавамо тек када гледамо *тражећи* нешто, а гледамо тек када нашу пажњу привуче нека неравнотежа, разлика између нашег очекивања и поруке која стиже.“<sup>103</sup> Имајући то у виду, може се рећи да сенке, као посредне светлосне информације о форми, имају улогу одређеног коректива процеса моделације; оне упућују на промену тежишта опажања форме и омогућавају претпостављање њеног следећег облика пре саме изведбе. Историчар и теоретичар уметности Ернст Ханс Гомбрих (Ernst Hans Gombrich) стога и само опажање одређује првенствено као модификовање једне антиципације.<sup>104</sup>

Сваку форму, имала она уметнички карактер или не, човек визуелно перципира на идентичан начин – опажањем разлика узрокованих светлошћу у простору који је окружује. Опажање је тако први непосредни вид сазнања о *присутном* и зависи од два подједнако важна (и подједнако „вајарска“) фактора: светлости и простора. Разлике у видном пољу које човеков вид групише и *убличава* одређене су особинама и усмереношћу светлости која потиче из одређеног (природног или вештачког) светлосног извора и способношћу самог предмета да одбија ту светлост, при чему човек инстинктивно лакше опажа промене на предмету (чијег је присуства свестан) него што

---

<sup>101</sup> Упореди са: Read, Herbert, *Istorija moderne skulpture*, 15

<sup>102</sup> Tanizaki, Junichiro, „In Praise of Shadows“, <https://docslide.net/documents/junichiro-tanizaki-in-praise-of-shadows.pdf.html>

<sup>103</sup> Gombrich, Ernst Hans, *Umetnost i iluzija: psihologija slikovnog predstavljanja*, Beograd, Nolit, 1984, 159

<sup>104</sup> Упореди са: Ibid, 159



Слика 42. Милан Кулић, *Дискорд*

уочава присуство светлости која освешћава присуство истог предмета у простору<sup>105</sup>. Простор, с друге стране, представља опажајни елемент у односу на који се све што он обухвата одређује јер без свести о њему не би било могуће дефинисати облике, величине и узајамне односе предмета које он „захвата“. Кант (Immanuel Kant) га именује као „једну нужну представу а priori која чини основ свих спољашњих опажаја“ јер „никада се не може створити представа о томе да не постоји простор, премда се савим лепо може замислити да се у њему не налазе никакви предмети“. При томе, он није никакав дискурзиван или општи појам, већ само „форма свих појава

спољашњих чула, то јест субјективни услов чулности под којим је спољашње опажање за нас једино могуће“ што га, опет, одређује никако другачије сем као *чист* (у смислу елементарног) *опажај*.<sup>106</sup> Како се то односи на обликовање и опажање скулпторске форме? Ликовним језиком речено, форма се издваја у односу на основу (у вајарском случају, основа је простор око скулптуре), при чему количина информација помоћу којих се „чита“ простор форме и његов однос са простором око форме зависи од количине и усмерења светлости. Познат је пример осветљене кугле: уколико није осветљена, бела кугла постављена испред беле површине неће бити опажена. Уколико је равномерно осветљена с обе стране, кугла неће бити јасно одређена као облик већ ће се само регистровати јачина светла које одбија. Међутим, уколико се један извор светлости усмери само на позадину, а други само на куглу, једна страна кугле ће бити осветљена

<sup>105</sup> Упореди са: Mišević, Radenko (priređ.), *Izbor tekstova za proučavanje predmeta teorije forme*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 15

<sup>106</sup> Упореди са: Kant, Immanuel, *Kritika čistog uma* (prev. Nikola M. Popović), Beograd, Kultura, 1970, 55–56

на тамној позадини, а друга затамњена на светлој. Дакле, уколико не постоји контраст у видном пољу, нема ни облика који се може видети.<sup>107</sup>

Облик, у сваком случају, представља степен организације објекта; ако није довољно организован, објекат се не може видети као јасно дефинисан и за њега се може рећи да он није „читљив“. Спољашње одређење облика (као облик у ужем смислу) није ништа друго до разграничење једне површине од других. Уколико се, због премало или превише осветљења, ова разграничења површине не могу јасно опазити и тако долази до редуковања опажајних квалитета саме форме или њеног утапања у околни простор. Запажање о томе да тродимензионалне форме губе чак и показатеље своје просторности уколико нема довољно светла које би указало на њих, превазишло је у неком тренутку иницијални мотив обликовања саме форме и довело до питања како се најелементарније може представити промена опажања исте форме која је проузрокована различитим светлосним околностима. Ово уводи идеју о *дискорду* као крајњем контрасту који се може односити на све визуелне елементе (као што су облик, боја, величина) и представља највеће интервале њихових вредности (плошност наспрам пластичности, велико наспрам малог, црно наспрам белог), због чега је изложба у Галерији Коларчеве задужбине названа управо овим именом.



Слика 43. Милан Кулић, *Дискорд*, Галерија Коларчеве задужбине, 2017

<sup>107</sup> Упореди са: Мишевић, Radenko (priređ.), *Izbor tekstova za proučavanje predmeta teorije forme*, 13



Скулптуре су у галерији груписане у две целине и постављене на два постаментна наменски прављена за ову изложбу. Сваки постамент има задатак да издвајањем дела простора омеђи настале композиције и упуту посматрача да прво перципира њихов међусобни однос, а не сваку форму понаособ. На тај начин, свака скулптура је и у поставци првенствено сведена само на форму која своје пуно значење добија тек у кохезији са осталим скулптурама – формама у одређеном, јасно дефинисаном простору. Наспрам сваке групације скулптура постављен је њихов опажајни *дискорд*: у истом међусобном односу распоређен је дводимензионални запис њихових просторних форми у виду дигиталних фотографија које су потпуним затамњењем очишћене од „сувишних“ детаља; форма је тако у својој дводимензионалној представи изгубила све ознаке просторности и тиме сведена на црну геометријску површину. Целина састављена од тродимензионалних форми израђених у белом камену („по *принципу близине*, елементи који се налазе у међусобној близини опажају се као целина“<sup>108</sup>) сукобљена је са целином образованом од дводимензионалних црних површина које једино својим преклапањем (ради лакшег уочавања визуелне аналогије) указују на било какву просторност. Обе целине суштински представљају исту ситуацију јер их чине исте форме, али потпуно укидање једне димензије простора доводи до потпуно различитих опажајних квалитета. Психологија опажања тврди да се „целина разликује од збира својих делова“ јер се „на основу познавања појединачних опажаја елементарних делова предмета или догађаја не може исправно предвидети опажање читавог предмета или догађаја“.<sup>109</sup> Излагање опажајног *дискорда* имало је за циљ управо указивање на потпуну различитост приказа једне форме: просторни предмети које је могуће описати контуром, површином, бојом и местом сукобљени су са њиховим приказом којем је одузето све осим контуре, при чему и једна и друга целина говоре о истим формама које се разликују по организацији дејства изражајних сила.<sup>110</sup> „Начин на који се опажају делови, на који се јављају под-целине, на који долази до груписања, није произвољно сабирање елемената парче по парче, већ је то процес у коме главну детерминишућу улогу играју одлике целине.“<sup>111</sup>

Ова изложба је отворила једно питање које ће одредити проблематику и доминантну идеју даљег рада: да ли је постизање пуне просторности моделовањем неопходан услов форме а да она не изгуби своју бит и не престане да буде оно што јесте?

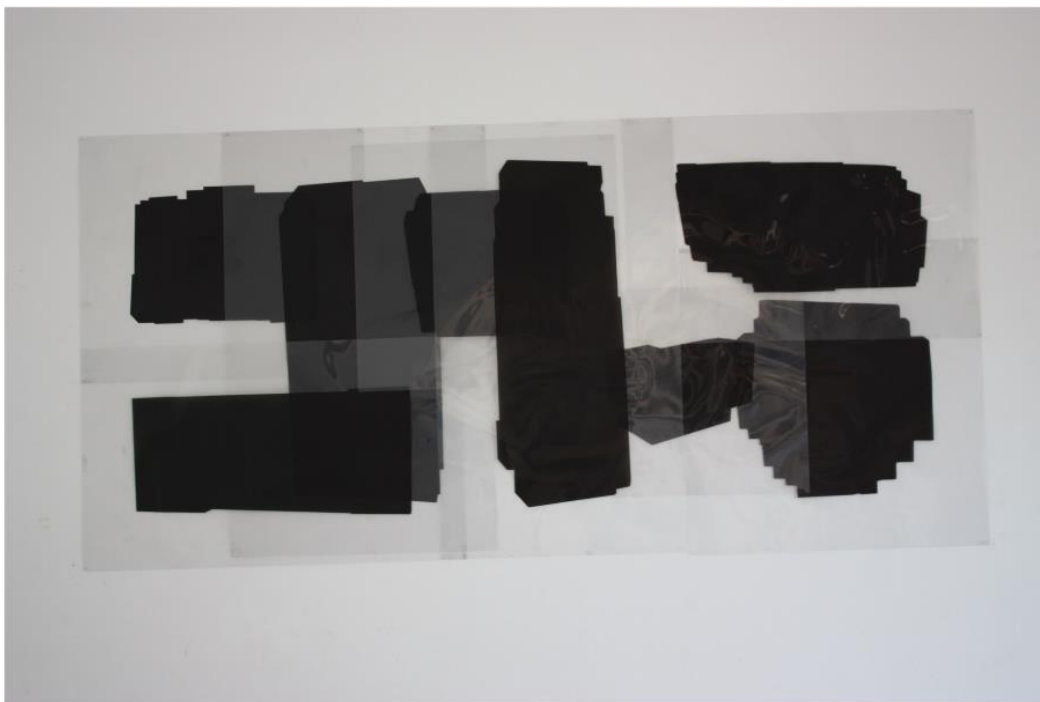
---

<sup>108</sup> Barber, Pol, Dejvid Leg, *Percepcija i informacija* (prev. Veljko Đurić), Beograd, Nolit, 1979, 23

<sup>109</sup> Ibid, 115–116

<sup>110</sup> Упореди са: Arnhajm, Rudolf, *Umetnost i vizuelno opažanje – Psihologija stvaralačkog gledanja* (prev. Vojin Stojić), Beograd, Studentski kulturni centar i Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1998, 121

<sup>111</sup> Barber, Pol, Dejvid Leg, *Percepcija i informacija*, 116



Слике 44. и 45. Милан Кулић, *Дискорд*, Галерија Коларчеве задужбине, 2017

## 6. Аналогије

Моје питање о нужности моделовања последично је узроковало даље истраживање форме камена, или тачније, начина на који је довољно представити њену присутност уколико је оно што ме занима појам камена. Ако превагу односи перцептивни облик као одређена обликована форма, онда размишљање о камену као природном материјалу одлази у други план и може се одредити као формалистичко. Међутим, визуелно обликовање (без обзира да ли је миметичко или не) скоро увек је подстакнуто идејом да се предочи одређени садржај – уметничко дело је стога условљено „јединством форме и значења“ које настаје пре било ког облика естетске рефлексije или мисаоног разлагања садржаја. Одатле проистиче да су форма и садржај узајамно посредовани, при чему се једино преко те посредованости могу и разлучити: садржај дела није само приказ његове идеје већ и све оно што је садржано у елементима форме, као што су материјал, боја, структуре и релације.<sup>112</sup> Уколико материјалност није посматрана само кроз аспект форме (јер је форма просторно немогућа без материје у најширем смислу, као што је, на пример, „масивна“ тама саркофага која је природно нематеријална) већ у свом најелементарнијем схватању постаје и основна идеја садржаја, поставља се нов проблем: како представити материју камена а да приказ очува не само физичке особине камена, него и све оно што је до сада таложено у његов појам?

Бит ликовног дела се може пронаћи између два облика спознаје: указивања на нешто што није присутно и заступања онога што се приказује. Дело је ова два елемента наследило од првих човекових артефаката која су, без обзира на своју употребну функцију, обликована поштујући метафизику материјала. Наравно, опште узевши, ова повезаност се не може схватити дословно јер *оно што није присутно* временом је изгубило искључиво мистичну основу и почело шире да се односи на *садржај*. И поред те трансформације „унутрашњег“ у делу, остала је условљеност обликовања његовим почецима – у „битку приказаног“ (које је присутно само препознавањем садржаја) учествује пра-лик од ког се естетска рефлексija одувек апстрахује и због тога у уметничком артефакту никада не може преовладати само један принцип спознаје<sup>113</sup>. Да бих представио камен као камен који је *од пре човека и старији од живота*<sup>114</sup> морао сам

---

<sup>112</sup> Упореди са: Šarčević, Abdulah, „Ontologija umjetničkog dela“, *Treći program (34–35)*, 1977, 271

<sup>113</sup> Упореди са: Ibid, 247

<sup>114</sup> Упореди са: Кајоа, Роже, *Камење и други текстови*, 7–8

из форме уклонити све што је сувишно и споредно, а то је њено обликовање. Од камена се не може направити *камен*, а да се тиме не уклони део његовог слојевитог архетипа.

Међутим, *нерукотворени* камен нема више исти значај за човека који је имао у времену кад је започињао „припитомљавање“ природе: још ретко која друштвена заједница доживљава камен као спону између човека и оног што није присутно, па се перцепција необрађеног камена данашњег човека не може значајно удаљити од потенцијалне естетске привлачности која је узрокована његовим обликом или бојом. Форма необрађеног камена је развојем људске цивилизације изгубила препознавање свог унутрашњег садржаја и углавном не говори ништа више сем што указује на своје присуство и присуство *природно лепог*. Колико год да је цивилизација напредовала од времена човека из Олдувајског кланца, данашњи човек ипак није престао да буде део природе. То значи да камен, као и било која друга природна форма, у данашњем времену суштински не може бити ослобођен свог архетипа, већ само да је неопходно усмерити пажњу на овај његов аспект који је временом потиснут у свести човека. „Разговор“ човека са неживим аморфним формама представља препознавање њихових енергизованих зона из којих оне теже преображају у *оно што није присутно*, при чему се форме не мењају већ преко њих човеков дух може интуитивније да перципира спознају света тако што постаје осетљив за оно што је „изван“ њих. Један од начина на који човек опажа облике је тражење или замишљање другог облика који му је сличан – форма тражи свој аналогни или супротни облик. Прут који је опажен или замишљен како лежи на земљи може лако изгледати као змија у истој просторној ситуацији. На тај начин човек „разговара“ и са уметничком формом, он је препознавањем сличности пореди са оним што му је познато из свакодневнице.<sup>115</sup> Дакле, да би овакав однос (форме према форми) био могућ, неопходно је препознавање њиховог „двојства“ – однос нечега према нечему примарно се односи на суштинско и појмовно усклађивање, па тек онда на просторне (и остале физичке) параметре. Уодношавање форме са формом не може се у потпуности свести на форму која се пуким просторним одредницама повезује са другом формом. Да бих представио *камен* као целовит појам, желео сам да на посредан начин скренем пажњу на аспекте који чине његову „унутрашњу форму“. Пошто сам сматрао да је класично обликовање одређене форме од камене масе неодговарајуће у овом случају јер се на такав начин може акцентовати само један могући аспект који је моделовањем сугестивно издвојен и тиме искључујући за све остале слојеве појма, дошао сам до закључка да би

---

<sup>115</sup> Упореди са: Bogdanović, Kosta, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 13

се уодношавањем немоделоване форме камена са другом природном (и такође немоделованом) формом добила визуелна симбиоза њихових значења која би упућивала на вишезначност „садржаја“ материјала. Камени уломци, плоче, белуци и каменчићи сакупљени са плаже уодношени су са материјалима који се за њих везују сличношћу по



опажајним својствима (по боји, облику, видљивој структури материјала) или хемијским и минералним саставом, а онда и препознавањем симболичке коју носи сваки коришћени материјал. Форма камена је, на тај начин, симболички посредно обликована дру-

Слика 46. Милан Кулић, *Аналогије*, m&m бомбоне и каменчићи са плаже

гом формом која не укида његове карактеристике већ истиче оно што би могло бити именовано као његов садржај. Камен је при томе остао доминантан материјал, док остали материјали (као што су со, месо, кости и јаја) имају карактер секундарних (допунских, описних, па чак и наративних) форми које своја значења добијају само у спрези са примарном формом, тачније у функцији постојања камена према *нечему што није камен*. Свака употребљена форма, без обзира на своју секундарност, остала је аутономна: она је производ природе или човека који је није обликовао са уметничким, већ употребним циљем и стога поседује очувану изворну сугестивност која обједињује реално и метафизичко. Секундарне форме тако својом презентношћу (подсећањем на своје постојање) продиру у „мртву масу“ камене форме и отварају могућност препознавања и ишчитавања „животног“ из његовог архетипа. Камен визуелно усмереном презентацијом своје појавности поново постаје чињеница нечега што не познаје време и упућује на свој некадашњи неупитни карактер „форме са ауром која се не види али се у њу верује“<sup>116</sup>, при чему се под тиме не подразумева њен сакрални аспект већ се само упућује на нешто што је вредно *себе самог* у датом значењу.

<sup>116</sup> Ibid, 227



Ово истраживање форме и материјала камена није унапред испланирано и урађено у одређеном временском периоду, стога га не могу сматрати завршеним пројектом. Проналажење првих визуелних и смисаоних *аналогија* камена и других материјала десило се спонтано, запажањем одбачених каменних форми које су разбацане по радном простору и уочавањем и проучавањем каменних форми које је обликовала природа. Свака аналогија камена и секундарног материјала забележена је у форми дигиталне фотографије. Медиј је одабран, на првом месту, због омогућавања непосредности ликовног записа – могао сам да брзо, без велике припреме и организовања уметничке акције, забележим одређену визуелну ситуацију (већина фотографија је настала „успут“, током рада на другим пројектима). С друге стране, овакво приступање форми и материјалу камена доживео сам као континуирано извођење скулпторских *огледа* јер добијене ситуације зависе од постављених услова и мењају се њиховом променом. Форма фотографије је омогућавала не само запис о одређеном изведеном огледу већ и документовање свих његових потенцијалних стања. За разлику од уметничког предмета у чијем облику се препознају облици човековог субјективног доживљаја света па стога у себи носи карактеристике његовог виђења<sup>117</sup>, фотографија не омогућава обликовање поруке коју преноси и не може својим својствима деловати унутар предмета који приказује јер се не може раздвојити од онога што је на њој приказано.<sup>118</sup> Ролан Барт (Roland Barthes) напомиње да фотографија уопште не успоставља свест о присуству ствари (јер би за то свака копија била адекватна) већ свест о њеном *прошлом присуству* које представља потпуно другачију категорију времена и простора: у фотографији се спајају *овде* и *некад*. Фотографија поставља пред посматрача ситуацију која иницира да „тако се то догодило“ што



Слика 47. Милан Кулић, *Аналогије*, блок мермера и кутија соли

<sup>117</sup> Упореди са: Božičević, Vanda, „Oblikovanje viđenja“, *Dometi* (7, 8, 9), 1981, 11

<sup>118</sup> Упореди са: Bart, Rolan, „Retorika slike“ у Mišćević, Nenad, Milan Zinaić (priređ.), *Plastički znak: zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, Rijeka, Izdavački centar, 1981, 77

не оставља простор за лично доживљавање предоченог.<sup>119</sup> Оно што фотографија може бесконачно да репродукује, у стварности се догодило само једном. „Фотографија увек враћа корпус који ми је потребан на тело које видим; она је апсолутно Посебно, врхунска Случајност, немушта и некако глупа, *Ово* или *Оно* (ова или она фотографија, а не Фотографија), укратко *Tyche*<sup>120</sup>, Прилика, Сусрет, Стварно, у свом неуморном изражавању.“<sup>121</sup> Скулпторски огледи забележени и представљени на овај (посредан) начин тако искључују могућност субјективног читања већ говоре само о некадашњем присуству две аналогне форме које је замрзнуто у медију и тиме сведено на улогу документа који сведочи о једном процесу размишљања. У томе се препознаје и један личан аспект: фотографије документују значење форми које су ипак субјективно одабране и које никада не могу постати нешто друго, стога се не може пренебрегнути оно што Барт назива њиховим телесним осећањем – не може се занемарити постојање стварних форми чије је значење кренуло и „дотакло ме, мене који сам овде“<sup>122</sup>. Фотографија увек остаје невидљива јер, ма шта год да приказује и како год да то чини, она не говори о сопственом постојању.

Бартова идеја о фотографији као забележеном замрзнутом тренутку који се десио *тада* и *на тај начин*, указала ми је на аналогију овог медија са јапанском хаику поезијом која својом једноставном формом (три стиха са по пет, седам и пет слогова) такође записује приказ једног доживљаја кроз опис кратког тренутка у времену, с том разликом што хаику има за циљ да са пар одабраних речи опише оно што је *иза* приказа, да подстакне читаоца да доживи оно што је песник доживео. Хаику је (попут класичног схватања моделовања у камену) уметност *одузимања* јер се изоставља и одбацује све што је сувишно, случајно и секундарно, што би одвраћало пажњу са приказа и отежало његов доживљај – мањи број речи може сугестивно указати на веома сложену поруку. Као и фотографија, хаику није тематски ограничен само на одређене аспекте стварности, он се може односити на готово било шта, иако не код сваког хаику песника и не истим бројем песама. Међутим, иако се као најшири оквир његовог приказа може одредити суочавање са животом и његово усклађивање са природом, хаику није ограничен приказивањем

---

<sup>119</sup> Упореди са: Ibid, 78

<sup>120</sup> Аристотелов термин који означава сусрет са реалним. Барт га је на вероватније преузео од француског структуралисте Жака Лакана (Jacques Lacan). Упореди са: Bart, Rolan, *Svetla komora: Beleška o fotografiji* (prev. Slavica Miletić), Beograd, Kulturni centar Beograda, 2011, 12

<sup>121</sup> Ibid, 12

<sup>122</sup> Упореди са: Gligorijević, Ljubomir, „Svet(lost) i kamen u fotografijama“ u Zurovac, Mirko, Mihailo Vidaković, *Umetnost, priroda, tehnika: zbornik radova*, Beograd, Estetičko društvo, 1996, 159

просторних или временских одредница, нити прављењем разлике између живих и неживих форми у њиховом односу. Камен је, као материјал који по источњачком схватању поседује душу исто као и биљке, животиње и човек, имао свој карактер, нијансе и своју вредност – источњачке културе су га, заједно са водом и биљкама, сматрале самосталним хармоничним уметничким делом и живим делом природе. Као смисаоно издвојен део природе, камен је чест мотив у хаику поезији. Навешћу неколико примера:

Тај камен! – Чувајте  
главу, врдајући  
свици!

*Иса*

Ледени месец –  
сенка гробног камена  
и сенка бора.

*Шики*

Камење пева  
у долини, у потоку  
крај дивље трешње.

*Оницура*

Додирнем ли  
тај камен на сунцу:  
хладноћа његова.

*Шики*<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Јамасаки–Вукелић, Кајоко (уређ.) *Четири годишња доба: савремена јапанска хаику поезија*, Београд, Студентски културни центар, 2003, 70–160

Природа обликује своје форме преко деловања природних сила, механичких и хемијских промена и уопште цикличних промена које се односе на опште услове живота, раста и нестајања. Ниједна човекова активност не може бити одвојена од прилагођавања природним условима те стога постоји много сличности у обликовању које се спонтано одвија у природи и свесног човековог обликовања. Универзална (природна) хармонија подразумева да је форма током просеца раста одређена физичким законима. „Постоје универзални облици којима се свако несвесно прилагођава и које сваком могу одговарати ако их његова свесна контрола не искључи“<sup>124</sup>, рекао је Хенри Мур. Ако је форма кристала, листа, цвета, шкољке обликована утицајем физичких сила на материју која је оживљена унутрашњом енергијом, тражећи аналогију у процесима настанка, онда и уметничко дело добија своју форму утицајем уметникове енергије на одређени материјал.<sup>125</sup>

Облутак, као форму коју је природа сама од себе обликовала у складу са њеним законима а човек у њу урезао метафизичку унутрашњост, не би било погрешно одредити као универзалну камену форму или, чак, као есенцију скулптуре<sup>126</sup>. Може се рећи да је присност човека и облутка била најизраженија током праисторије и да је интензитет тада развијених емоција, идеја и слика умногосте остао забележен у човековом духу и читава се у уметничким делима насталим у каснијим епохама, нарочито у визуелној уметности двадесетог века (управо кроз скулптуре Хенерија Мура, Константина Бранкушија (Constantin Brâncuși), Барбаре Хепворт и дела ленд-арта) и књижевности<sup>127</sup> која, поред тога што се епистемолошки надовезује на митове који су проистекли из схватања које је човек

---

<sup>124</sup> Read, Herbert, *Istorija moderne skulpture*, 177–178

<sup>125</sup> Упореди са: Ibid, 80; Mišević. Radenko (priređ.), *Izbor tekstova za izučavanje teorije forme*, 9

<sup>126</sup> У том смислу треба схватити и Мурову потрагу за формама о којој сам каже: „Понекад сам по неколико година узастопце ишао на исти део морске обале – али сваке године ме је привукао неки нови облик шљунка, који претходне године, мада га је тамо било на стотине, нисам приметио. Од милиона облутака поред којих прођем узбуђено шетајући обалом, приметим само оне који одговарају мом постојећем интересовању за форму у том тренутку. Нешто друго се дешава ако седнем и испитујем облутке један по један. Тада могу да проширим свој доживљај форме дајући своме разуму времена да се прилагоди новом облику.“ У Read, Herbert, *Istorija moderne skulpture*, 178

<sup>127</sup> Добрица Ћосић тако у роману *Байка* наводи: „Питам се, видим: белуци се рву, прескачу, туку, свађају, љубе, а вода их мири и подстрекава, проучава и преваспитава, мења; чини их облим, глатким, чистим. Треба ли да верујем да је ово тренутак стварања света: све је стихијно, спонтано, случајно, а исход је неминуван и вечан; кретање ствара облике, у облицима се потврђује постојање. Сагињем се и узимам белутак углачан, обоа: пун је тајних и безбројних облика; шта је тачније од тог плода времена, воде и нечег. Требало је одавно да схватим да су белуци плодови времена, воће реке; предлози за најтрајније постојање; земљина крвна зрнца.“, упореди са: Срејовић, Драгослав, *Дијалог човека са каменом*

развијао на својим цивилизацијским почецима, осликава и човекову давно утемељену перцепцију природе и стварности.



Слике 48. и 49. Милан Кулић, *Аналогије*, кукуруз (лево), кикирики (десно) и каменчићи са плаже

Човек је од најранијег времена био опчињен облацима као примерима већ обликованог камења разноврсног по боји, облику или тврдоћи које је било не само основна сировина за производњу оруђа већ и издвојени део нечег сјајног, страшног и тајновитог. Период људске цивилизације чији су остаци пронађени у Олдувајском кланцу представља први забележени пример употребе и персонификације пронађеног камења и стога се најчешће и назива *култура облутака (Pebble culture)*. Облутак добија централно место у ритуалима, обредима и религији – археолошка налазишта од Пиринејског полуострва до земаља Блиског истока указују на обожавање облутака које је манифестовано на различите начине: од гравирања и исцртавања знакова по њима<sup>128</sup>, постављања поред огњишта или у средишта сакралних простора до преобликовања у апстрактне и фигуративне форме каква је, на пример, *Родоначелник* пронађен на налазишту у Лепенском Виру. Прва форма у коју је мезолитски човек, вероватно инстинктивно следећи природну визуелну аналогију, преобликовао камен без намере да створи употребни предмет била је форма јајета. На локалитету Падина, неколико километара од Лепенског Вира, у кућама и изнад гробова пронађене су скупине облутака који су обликовани у форму јајета; неки од њих у горњем делу имају видљиве гравуре у облику једног или више кружних или елиптичних удубљења па стога подсећају на сведену моделацију људске главе. Већина мезолитских култура

<sup>128</sup> Облуци са геометријским линијским цртежима пронађени на локалитету Суси у Ирану из периода неолита, сматрају се за калкуле – камење које је служило за бележење времена. Реч калкулисати и потиче од латинске речи *calculus*, што значи „камен“. Упореди са: O’Konel, Mark, Eri Rejdž, *Ilustrovana enciklopedija znakova i simbola*, 106





Слика 50. Милан Кулић, *Аналогије*, белуци и јаја

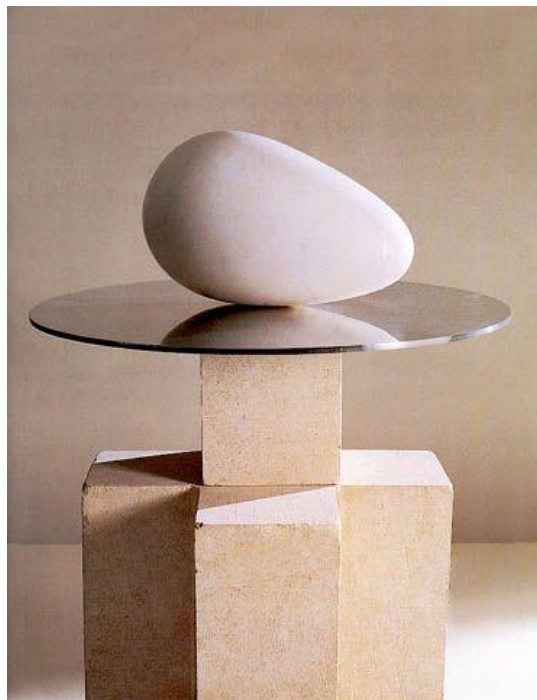
облукат је видела као свети камен који има централно место у миту о настанку света – он је био не само пребивалиште духова предака, већ и *креативни ембрион универзума* или *примордијално јаје* из којег се рађају сва бића. Међутим, идеја о настанку света из камена потиче још из времена касног палеолита када је човек почео да пећинске зидове украшава цртежима бременитих животиња које су позициониране тако да се стиче илузија да дословно настају из неравнина или пукотина пећинских зидова или сводова и да облукте обликује у форму женских фигура са наглашеним одликама материнства. Ова идеја је



Слике 51. и 52. Милан Кулић, *Аналогије*, белуци, јаје (лево) и љуске од јајета (десно)

остала присутна и у каснијим епохама: тако *пупчани камен* или *омфалос*, овална јајолика форма која је обмотана змијама сматрана је у грчкој митологији за родно место космоса, а пророчиште у Делфима, у којем се камен налазио био је центар не само Хеладе, већ и целог света.<sup>129</sup>

Слично облутку којег обликује вода непрестаним кретањем, јаје добија свој облик посредством механичких сила које делују током његовог развитка, раста и излегања. Уколико говоримо језиком теорије форме, заобљене спољне површине одређене форме производе осећај њене концентрисане енергије, при чему та енергија добија сугестивну усмереност уколико форма тежи издужењу – идеалан пример тенденције ка ослобађању те унутрашње енергије је управо форма јајета.<sup>130</sup> Скулпторска асоцијативност је врло јасна у овом случају – уколико је облутак есенција скулптуре, јаје је недвосмислено есенција живота. Бранкуши је свој *Почетак света* обликовао управо попут човека праисторије дајући му форму мермерног јајета. Ова редукована, компактна форма не осликава само почетак света већ се може рећи да, указујући на порекло и мистерију човековог живота, у себи садржи читаву слику космоса. Амерички песник Езра Паунд (Ezra Pound) рекао је да „треба напоменути да је Бранкуши тежио да постигне чисту форму, форму ослобођену било какве земљине гравитације, форму толико слободну у свом постојању попут аналитичке геометрије. Са било ког места да погледате скулптуру, она изгледа живо и спремно да узлети. *Почетак света* је савршен облик, он је природан и животан и било који почетак се у њему може савршено одразити, подједнако живо и савршено као одраз у огледалу, и представља чисти живот.“<sup>131</sup>



Слика 53. Константин Бранкуши, *Почетак света*

<sup>129</sup> Упореди са: Срејовић, Драгослав, „Дијалог човека са каменом“; Антоновић, Драгана, *Скулптуре или алатке?* <http://anarheologija.blogspot.com/2012/01/skulpture-ili-alatke.html>; <http://www.nova-akropola.rs/delfi-anticko-prorociste/>

<sup>130</sup> Упореди са: Bogdanović, Kosta, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 152

<sup>131</sup> <http://brancusi.1dez.com/opere/The-Beginning-of-the-World.html>

Идеја о камену као материјалу који је суштински повезан за свим облицима живота и бивствовања постављена је веома давно, он је постојао и пре човека и наставиће да постоји



Слика 54. Милан Кулић, *Аналогије*, камен и плетеница

и након његовог нестанка са овог света. Камен представља сведока и учесника свих његових животних циклуса: као место боравка древних предака, он је подсетник на прошлост без које човек не би постојао; као укроћени комад природе он постаје савезник у свакодневници док, на крају, као својеврстан *memento mori*, не пригрли човека и запише траг незаборава о његовом постојању. Прича из 1601. године говори о старом кинеском колекционару из Ло-јанга који се поистоветио са богатством које је поседовао – каменом на коме се разлучују потоци и бездани и на коме се налази један вечно зелени бор на којег годишња доба нису имала утицај. „Стари су имали обичај да кажу: посматрајте шта воли и упознаћете човека! То се тако добро

односи на мене, старог колекционара. Чисто и лепо, са разгранатим костима, без ичега простог: тело камена; успешност која превазилази цело једно поколење, а ипак без кретања: ето његове природе; непрестано певање без умора: то је његова култура; продужавање властите среће годинама и годинама, без пропадања: то је његова дуговечност. Тако сам ја, стари, и сâм камен, а камен то сам ја.“<sup>132</sup>



Слика 55. и 56. Милан Кулић, *Аналогије*, камени уломци и месо (лево), блок камена и кости (десно)

<sup>132</sup> Кајоа, Роже, *Камење и други текстови*, 58–59

## 7. Скулпторски огледи о форми

*Уметност* и *форма* су два појма која су се временом постала неодвојива – не може се говорити о било ком облику уметности (визуелном, музичком, филмском, архитектонском или књижевном) а да се занемари форма која је њиме условљена и која га, истовремено, и сама условљава. Уметничко дело је чулима доступна појавност форме обликоване по утврђеним начелима (концепту и правилима специфичне уметности) са циљем презентовања одређеног садржаја и може се рећи да представља сложену реализацију чулно опаљливе *појаве* као уметности.<sup>133</sup> *Форма* (или њен синоним *облик*) представља један од основних термина теорије уметности и естетике те стога постоји мноштво њених дефиниција као што су: „облик је исто што и распоред или однос *делова* који чине уметничко дело“; „облик је појавност дела која је чулима дата непосредно“; „облик је граница или контура дела која одваја дело од других чулних појава“, али „облик је и план чулне артикулације дела“, мада „облик може бити и општи план (узор за дело) и посебни план (пројект дела)“, па тада „облик не мора бити нешто што је у делу већ је нешто што чулном изгледу дела даје претпостављену могућност“, зато „облик јесте темељна и конститутивна разлика (а) онога што се у делу да чулно перципирати, (б) онога што дело појавношћу *јесте*, (ц) онога што посматрач (слушалац, гледалац, читалац) у делу препознаје и (д) идеалног 'узорка' према коме се дело на теоријски постављен начин односи“, али облик јесте и „интелектуални *улог* у сазнавању 'објекта' и затим, уметничког дела“<sup>134</sup>.

Потреба за дефинисањем *облика* (то јест, *форме*) уметничког дела издваја се из идеје да је оно аутономно дело другачије од осталих чулних појава у стварности. Уметничка форма, за разлику од осталих форми, никада не може представљати саму стварност већ искључиво њени *лик*, то јест, начин на који је она виђена и обликована нашом спознајом – *обликовати* значи мењати вид или изглед ствари, при чему се свака свесно изведена

---

<sup>133</sup> Упореди са: Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi „diskurzivne analize“ filozofiji, poetici, esteticu, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičkih umetnosti, 2010, 239

<sup>134</sup> Ibid, 239, Tatarčević, Vladislav, „Forma: istorija jednog izraza i pet pojmova“, iz *Istorija šest pojmova: umetnost, lepo, forma, staralaštvo, podražavanje, estetski doživljaj; dodatak: o savršenstvu*, Beograd, Nolit, 1980; Foht, Ivan, „Forma i forme – sve „forme“ za razliku od svih *sadržaja*“, *Treći program Radio Beograda (18)*, Beograd, 325-363

промена видљивог света може именовати на овај начин. Уметничка форма тако осликава начин на који свест осликава стварност чиме уметничко дело постаје издвојено као посебна стварност унутар физичке стварности: у његовој форми се садржи објективизовано значење кроз смисао који је откривен у стварности. Форма стога постаје манифестација стваралачког принципа који претходи и одређује чулно опажљиво дело, или тачније, посредник који стварање чини чулно доступним и препознатљивим. Свако уметничко дело се зато може својим постојањем одредити као *апстрактно* – оно се перцепцијом апстрахује од околине која је манифестација стварности и тежи да буде доживљено по својим, другачијим законитостима које само намеће. Уметнички предмети се ипак не могу апстраховањем у потпуности одвојити од физичког света, она допиру до посматрача на исти чулни начин као и остали, неуметнички предмети и стога с њима деле мноштво особина; оно где долази до њиховог развајања јесте чињеница да уметност припада независном свету који нам је дат искуством.<sup>135</sup> Управо због тога уметничка форма, колико год сама била стварност, не упућује на њено препознавање већ на њено *виђење* које је ослобођено од веровања јер „тражити од умјетности увјерљивост, тражити да опонаша стварност, да изазива или изражава конкретне емоције значи лишити умјетност спознајне функције.“<sup>136</sup> Уметност, дакле, никако не може представљати механичку репродукцију познате стварности већ живу творевину која показује стварност онаквом каквом је ми видимо и тако садржи карактеристике нашег виђења – уметничко дело свој виталитет добија управо кроз субјективни уметнички поступак артикулације стварности преко организације уметничког материјала.<sup>137</sup>

На који год начин рашчлањивали скулпторско дело оно се увек заснива на односу форма – материја – простор. Форми је комплементарна материја, при чему се под материјом онтолошки не мисли само на материјал који испуњава простор, већ се овај појам односи на све што је само по себи неодређено и неформирано а може се обликовати и стога обухвата и димензије самог простора и времена. У естетичком смислу, материја је уже одређена као област чулних елемената у којем се креће обликовање – тада је камен материја пластике,

---

<sup>135</sup> Упореди са: Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, 240; Mišević. Radenko (priređ.), *Izbor tekstova za izučavanje teorije forme*, 9; Božičević, Vanda, „Oblikovanje viđenja“, 6–10; Arhnajm, Rudolf, *Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja* (prev. Vojin Stojić), Beograd, Studentski kulturni centar i Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2003, 39

<sup>136</sup> Božičević, Vanda, „Oblikovanje viđenja“, 8

<sup>137</sup> Упореди са: Ibid, 11; Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, 239



боја материја сликарства а тон материја музике. Међутим, ни овако уже одређена, материја не представља нешто што је супстанцијално нити је коначна и неразложива јер обухвата чулне елементе који уметничким обликовањем добијају специфични облик форме. Формирање неког материјала увек је формирање у материји.<sup>138</sup> Материјом се дело издваја и ступа у простор док форма одређује меру и својство тог простора; у форми, као опажљивом спољашњем материјалном одређењу простора, лежи и унутрашњи принцип дела јер „оно се пред нашим очима јавља и у рукама открива“<sup>139</sup>. С друге стране, простор је средина у којој обитава уметничко дело, при чему се простор не може свести само на место (као издвојени део простора) које дело запрема јер га оно дефинише и тако прилагођава свом постојању. Простор је тако чинилац дела које је одређено њиме и коме се оно истовремено покорава чиме добија карактер пластичне и променљиве материје. Форма моделовањем, као актом сусрета унутрашњости дела са простором, ствара своје облике простора у исто време бивајући условљена њиме. Све док се не материјализује у простору, форма није ништа друго до замисао идеје и просторна спекулација; просторном материјалном представом она почиње да означава саму себе, ствара свој смисао и говори о свом садржају.<sup>140</sup>

Камен је материјал који је скулпторском делу одувек омогућавао велику разноврсност облика и представљеног значења јер он својом појавношћу упућује на оно што се инстинктивно осећа као активни однос форме и садржаја. Представљен у пуној просторности своје масе он одговара свевременој тежњи за најједноставнијим приказом лепог које се заснива на елементарности материјала и исконском поимању узајамног односа његове масе и енергије. Уметност последњих неколико деценија камен је прихватила онаквим каквим он јесте, као материјал који може имати мноштво материјалних и обликовних реалности што је последично довело до умањења потребе и, уопште, опсега његове директне моделације; његова форма је све мање носилац одређеног (наративног) садржаја, док све чешће има улогу показатеља нових конвенција у скулпторској пракси. Скулптура у камену тако добија карактер преображеног *догађаја* у одређеном, означеном простору који не потиरे природну аморфност камена као материјала.<sup>141</sup> Ова метаморфоза

---

<sup>138</sup> Упореди са: Хартман, Николај, *Естетика* (прев. Милан Дамњановић), Београд, Култура, 1968, 19, 293

<sup>139</sup> Fosijon, Anri, *Život oblika: pohvala ruci*, Београд, Kultura, 1964, 6

<sup>140</sup> Упореди са: Ibid 31–44, 49–57

<sup>141</sup> Упореди са: Богдановић, Коста, „Камен као могућност скулпторске форме“, 179

улоге форме омогућена је самом њеном природом: Анри Фосијон (Henri Focillon) наводи да она има „свој, и то потпуно својеврстан смисао“ јер „поседује сопствену и посебну вредност, коју не треба мешати с атрибутима који јој се приписују. Она има једно значење, а добија и нова смисаона одређења. Једна архитектонска маса, један однос делова, потез сликара, гравирана линија [или траг длета у каменом блоку], све то постоји и вреди пре свега по себи; њихов спољни изглед може показивати упадљиве сличности с изгледом природе, али се не подудара с њим. Изједначити форму и знак значи имплицитно прихватити конвенционалну дистинкцију између форме и садржине, што нас може одвести на странпутицу, ако заборавимо да је битна садржина форме формална садржина. Не само да форма није рухо садржине него су баш та различита схватања садржине непоуздана и променљива. Док се губе и одбацују стара значења садржине, форми се придају нова“.<sup>142</sup>

Улога форме као једног од фундаменталних чинилаца сваке скулптуре лежи у основи серије радова која се бави анализом њених аспеката са вајарског становишта. Форма је кроз сваки од њих третирана кроз испитивање граничних вредности њене материјалности, постојања, процеса настанка, као и могућности стварања новог облика из постојећег. С обзиром на то да циљ истраживања није настанак конкретне форме која говори о својим одређеним квалитетима, већ бележење самог процеса и његове садржајне прогресије, ови скулпторски огледи о форми представљени су видео записима који имају улогу документа. Форма је у својој физичкој појавности непостојећа сем у раду који се бави преображајем њене материјалности; међутим, ни овај рад нема одлике класичног моделовања већ искључиво статус документа који својим физичким присуством указује на крајњу границу презентности камена као материјала – материјалност се не може описати другачије сем материјалом. У осталим радовима, материјалност је замењена временом: скулптура је третирана као *акција* која се десила у једном апстрактном простору и у одређеном временском трајању, при чему су у њеном процесу настанка (иако коначна форма као таква не постоји) садржани сви елементи њеног тражења. Ова серија радова, заједно са *Аналогијама*, представља практични део овог докторског уметничког пројекта и била је изложена у Галерији Факултета ликовних уметности током јануара 2019. године.

---

<sup>142</sup> Упореди са: Focillon, Anri, *Život oblika: pohvala ruci*, 7-8

## 7.1 О материјалности

Сваки материјал сам по себи поседује извесну предодређеност сопствене презентности као формалну вокацију – он својим основим перцептибилним параметрима као што су маса, чврстоћа, боја, структура или текстура говори о себи и тиме ограничава или подстиче одређене форме. Камен се првенствено одликује својом природно тешком и монолитном масом која одређује природу сваке његове форме, била она уметничка или не – постоји одређени „образац“ у визуелности стања и варијација форме који омогућава њихову јасност управо обликовањем у оквиру природе и могућности камена као материјала. Форма тек својим материјалним обликом постаје оформљени реалитет сопственог постојања; међутим њихов однос је двосмеран: материја се увек идентификује преко форме и обрнуто, форма не може говорити о свом постојању без материје. Оваква условљеност материјала и форме блиска је односу простора и времена и стога је интуитивно освешћена у људској природи – како се време опажа преко простора који је и сам одређен временом, тако је и форма условљена материјом која се препознаје материјалношћу одређеног облика.<sup>143</sup> Може се рећи да се „биће [садржај форме] не може појавити ако у себи не носи плодотворност свога битка [у овом случају, материје]“<sup>144</sup>.

Приликом обликовања каменог блока које се заснива на одузимању вишка материјала, долази и до појаве праšине која није ништа друго до још један облик материјалности камена. Њена присутност је веома изражена уколико се користе електрични алати: тада прашина у кратком временском периоду испуњава простор, најпре у форми магле која може толико заситити ваздух да се више не може лако видети и дисати, а која се затим постепено таложи унутар простора. Овај крајњи облик преображаја камене масе није променио њену материјалност – камена прашина ипак не може бити ништа друго него једна од многих форми камена, с тим што готово сигурно представља најапстрактнију од свих могућих: прашина је камен који не изгледа као камен. Тражење једне форме у каменој маси, на тај – посредан – начин, доводи до њеног ширења и захватања целокупног простора који

---

<sup>143</sup> Уметност форму може прихватити и као дематеријализовану, без материјалних својстава: сенка тако, на пример, може бити уметничка форма али је њена појавност, у том случају, ипак материјално схваћена и означена. Упореди са: Bogdanović, Kosta, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 94; Fosijon, Anri, *Život oblika: pohvala ruci*, 59

<sup>144</sup> Bogdanović, Kosta, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 22

неинтеционално поприма најистанчанији облик материјалности камена. Ово поимање циклуса кружења масе у простору проузрокованог метаморфозом њене форме навело ме је на идеју о поновном враћању моделативне улоге овом последњем стадијуму њене материјалности.

Пластични облици, како наводи Фосијон, образују један поредак у ком постоји животно кретање – они се потчињавају принципу метаморфоза који их стално обнавља преко сопствених дедукција тежећи да испроба, утврди и поремети постојећи или да створи нови однос облика и простора. Живот облика је стога у њиховом непрекидном обнављању које искључује њихове строге и опште постављене датости већ тражи себи потребне материјале и форме унутар форми.<sup>145</sup> С тог аспекта, обликовање нове форме од камене прашине која је, по својој природи, скулпторски скоро неупотребљив материјал представља *оживљену* форму камена – преобликовање материјала из стања његове аморфности (каква је недефинисана гомила прашине) у осамостаљену форму може се именовати као његово поновно рађање<sup>146</sup>. Нова форма је обликована материјалом других форми који је првобитно одбачен следећи идеју њиховог обликовања; поновном употребом, он није више само материјал већ постаје и садржај нове форме. На овај начин одбачена форма камена не само што је формално враћена у уметнички контекст, него и постаје симболичка просторна манифестација идеје о наталоженој материјалности претходних идеја. Наиме, пре почетка обликовања форме, мора постојати идеја о њој; та идеја обликовањем материјала постаје видљива и материјално присутна у простору. Употреба сакупљене прашине као преосталих материјалних трагова прошлог има за циљ да с онтолошког аспекта приступи преласку идеје у форму потирући тиме класичан скулпторски однос према камену где одређена масивна (природна или механички обликована) форма прелази у нову, уметничку, форму. Овај рад је из тог разлога конципиран као материјални документ основног и неизоставног скулпторског процеса трагања за формом као таквом.

Прашина је обликована тако да образује зарубљену купу чиме се постиже визуелна аналогија са природним формама брда или пешчане дине. Иако је прашина различитим начинима сабијања могла да просторно образује и друге форме (чиме би можда њен

---

<sup>145</sup> Упореди са: Fosijon, Anri, *Život oblika: pohvala ruci*, 11, 56

<sup>146</sup> Упореди са: Bogdanović, Kosta, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 94



Слика 57. Милан Кулић, *Без назива*, мермерна прашина

скулптурални карактер био израженији), одабрао сам овај облик јер сам желео да ова нова форма камена буде образована следећи промењену унутрашњу логику материјала: камен својом измењеном физичношћу више наличи гомили песка него камену и стога сам сматрао да и сама форма треба да буде образована у складу са његовом измењеном природом. Форма је тако настала сукцесивним насипањем камене прашине по кружној основи све док се није образовала камена „дина“ коју сам на крају притиском сабио тако да је горња површина заравњена. У вештачким (галеријским) условима, на овај начин, настаје једна форма блиска природној која говори само о свом постојању и сопственој промени материјалности.

Идеја о извођењу форме већих димензија (оквиран пречник је 3,5 метра) потекла је из фотодокументоване акције отискивања длана на површини мање камене форме истог изгледа. Већ том приликом издвојили су се одређени аспекти за које се може рећи да чине секундарну, симболичну основу рада. Форма из првобитне акције образована је посредством земљине теже – камена прашина је цурењем природно обликовала купу коју сам такође накнадно заравнио да бих добио глатку сензитивну површину на којој се може





Слике 58, 59, 60. и 61. Милан Кулић, акција отискивања длана

лако прочитати отисак. Добијена површина тако смисаоно постаје слична површини земље према чијем архетипу је одувек постојао посебан однос живих и неживих форми (као примери се могу навести различити митови и култови старих народа који су земљино тло видели као манифестацију Мајке Земље или земље као хранитељице света, те је првобитни ритуал изувања обуће био знак поштовања тла додиром босе ноге)<sup>147</sup>. Остављање отиска стога има двоструки симболизам – оно се може тумачити као исконски знак поштовања материјала и као знак „присвајања“ камена остављањем сопственог трага на њему (у симболичком смислу елементарне уметничке акције).

„У камен уклешем једну мисао

То није више ни камен ни мисао

То је скамењена мисао

То је замишљен камен – узалудни ван времена“<sup>148</sup>

<sup>147</sup> Упореди са: Bogdanović, Kosta, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 176

<sup>148</sup> Душан Матић, из песме *Записано октобра овог у ресторану крај Дечана*, из Симић, Војислав (приређ.), *Човек и камен*, 121

Други аспект који се издвојио јесте спонтано образовање кружне форме услед природног процеса таложења материјала у једну, средишњу тачку. Архетипска форма круга такође има двојачко значење – она је истовремено симбол универзално појмљивог простора и опросторена темпорална форма вечног кретања и, као таква, може упућивати на спознају ограничене просторности (у смислу забране продирања спољашњег у унутрашњи простор) или на непрестано космичко кретање и циклично понављање природних феномена. Унутрашњост круга визуелно представља веома енергизован затворени простор, он је оформљен у схеми криве линије која га опцртава тачком увек једнако удаљеном од средишта: његова гранична кружница визуелно непрестано кружи око саме себе чиме се дефинитивно и трајно одваја простор унутар круга од оног изван њега.<sup>149</sup> Кружна форма увек невидљиво указује на своје средиште које, с аспекта теорије форме, представља визуелно и визибилно освешћено стање кретања ка дубини које, с друге стране, иницира његов симболички доживљај као места из којег је „почело оно из чега је све настало“ што га доводи у аналогију са праматеријом.<sup>150</sup> „Ако се за некога или нешто може рећи „да му се измиче простор“ или „да оставља простор за собом“ онда тај неко или нешто је освешћено средишњошћу стања у свом постојању, у датом моменту, у односу на непосредну околину“.<sup>151</sup> Овај став представља манифестацију свести о постојању бити и битка себе кроз свођење сопства на средиште његовим „заокруживањем“; тиме сопство постаје форма која указује на своје слободно постојање и чува се од самозаборава.<sup>152</sup>

„Усред равнице  
стоји камен покрај пута –  
чека путнике.“<sup>153</sup>

---

<sup>149</sup> Упореди са: Bogdanović, Kosta, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 18-19

<sup>150</sup> Упореди са: Ibid, 118 -123

<sup>151</sup> Ibid, 155

<sup>152</sup> Упореди са: Ibid, 155

<sup>153</sup> *Шуки*, <http://www.japanorama.rs/2017/04/08/haiku/>

С обзиром на то да физички присутна форма у галерији не говори о начину свог настанка (за који сам сматрао да је важан елемент рада) и стога њено самостално излагање не би у целини представило саму форму већ би указивало на само један њен аспект кроз коначни материјални облик, одлучио сам да процес обликовања, као иначе перцептибилно



Слика 62. Милан Кулић, фрејм из видео документа

невидљив део сваке физички опажљиве форме, учиним присутним приказом видео рада у трајању од 3 минута. Константним млазом који ритмично осцилира, прашина „цури“ кроз један непомичан кадар из недефинисаног простора ван кадра образујући форму у облику купе која се временом увећава. „Илузија“ преноса камене прашине из празнине у форму указује на привидну промену стања материјала – наизглед флуидан млаз камена својим кретањем ствара статичан инертан облик. Видео приказ ове метаморфозе материјалности говори о природи камена коју није могуће сагледати само кроз статичну коначну форму јер се открива њеним *кретањем*; стога овај сегмент рада треба тумачити не само као документ једног процеса, већ и као засебну форму која је, на одређен начин, симетрична физички присутној форми са којом образује целину. Камен је као појам изразита дефиниција чврстоће, тврдоће, тежине, хладноће и статичности; просторним кретањем кроз време он

постаје флуидан, мек, растресит, лаган, непостојан, променљив, порозан, па чак и провидан на светлости када, као какав светлосни сноп, пада и расипа се. За античку мисао, како наводи Жил Делез (Gilles Deleuze), кретање указује на Форме или Идеје које су, као мисаони елементи, по својој природи вечне и непокретне. Да би се њихово кретање успоставило, оне се „захватају“ у својој најнепосреднијој актуелизацији у материјалном току јер је њихов прелазак у „делатни облик“ могућ само кроз њихово отелотворење у материји. Кретање је тако уређен прелазак једне форме у другу који се читава као један поредак „нарочитих тренутака“. Међутим, тренутак је све само не дословни пресек кретања које је, само по себи,



Слика 63. Милан Кулић, фрејм из видео документа

покретни пресек трајања као тоталитета или целине – кретање, као пренос у простору, изражава про-мену у трајању као целини јер се она кретањем мења, за разлику од материје која остаје непокретна.<sup>154</sup> Физички присутна форма може се тада одредити као један непокретни

пресек целине трајања форме као такве, при чему успостављање њене визуелне и смисаоне повезаности са временским записом њеног просторног тока који, с друге стране, представља један покренути пресек трајања, указује на трајање њене целине која се мења и изражава. Ток камена кроз време говори о себи колико и о времену које је одређено његовим трајањем – њихова природа не може бити перципирана другачије сем доживљајем промене, јер се време, да би било схватљиво, мора превести у симултаност простора.<sup>155</sup> Камен се тако

<sup>154</sup> Упореди са: Делез, Жил, *Покретне слике* (прев. Слободан Прошић), Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књијница Зорана Стојановића – Будућност, 1998, 10-15

<sup>155</sup> Овде би требало навести и Фосијонову мисао по којој је уметничко дело само привидно непокретно. „Оно изражава жељу за постојаношћу, оно представља један застој у временском протицању који, међутим, припада прошлости. У ствари, дело се рађа као последица једне и представља припрему нове промене“. Упореди са: Fosiјon, Anri, *Život oblika: pohvala ruci*, 11; Делез, Жил, *Покретне слике*, 18; Arhnaјm, Rudolf, *Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja*, 24

кретањем не преображава само из једног облика материје у други већ и из једног облика времена у један облик материје.

## 7.2 О процесу

Начин ручног обликовања камена, ни у свом једном сегменту (од почетног грубог образовања форме до њене завршне обраде), није се много изменио од својих почетака. Форматирање камена у мање правоугане форме обавља се цепањем: на каменој маси се по означеним правцима густо укопавају рупе у које се постављају клинови израђени од челика или мекших врста дрвета (као што су јела, топола, липа, врба или буква) који се затим чекићем набијају у камену масу идући наизменично од средишњег ка крајњим клиновима. Уколико се камен није поделио током поступка а челични клинови су целом својом дужином ушли у камену масу, потребно је сачекати неколико минута до тренутка када ће се камен, уз мукли звук цепања, поделити по означеном правцу. Приликом употребе дрвених клинова, поступак је нешто другачији: на потпуно набијене клинове се најпре полако сипа вода након чега се прекрију влажним тканинама да би се влага што дуже задржала. У влажним условима меко дрво се бубрењем шири и тиме цепа камен. Данас се, за индустријску употребу, велики комади камена минирањем одламају из стенске масе у каменолому након чега се форматирају машинским поступцима резања на моторни погон или употребом тестера са дијамантским сечивом (уколико се сече мекши камен).<sup>156</sup> Међутим, минирање камена растреса његову масу те је појава пукотина приликом даље обраде веома извесна; стога се овако добијен камен ретко користи за израду скулптура. Камен који се користи као вајарска сировина из тог разлога се и даље вади употребом клинова.

Клесање је основни поступак ручне обраде камена. На самом почетку, током праисторије, као клесарски алат коришћено је тврдо камење, кости (најчешће рогови јелена), а затим, од металног доба, и различите врсте метала који и даље представља основну сировину од које се израђују длета за ову намену. Првобитна длета се нису много

---

<sup>156</sup> Богдановић, Коста, *Десет основних палео-техничких принципа у обликовању и грађењу*, 55



променила развојем цивилизације, њихове димензије и облик сечива је практично остао исти (приликом археолошких ископавања на местима античких рудника у околини Атине пронађена су длета која су веома слична данашњим); данашње време је само донело већи број различитих профила сечива па се тако данас, поред шпица и равног длета као основних, користе и разне врсте зупчастих длета (такозване цанајзле). Поступак израде класичног длета за обраду камена је следећи: челична шипка дужине око 25 цм и пречника око 10 мм се загрева на температуру од око 1000 степени након чега се један њен крај ковањем (то јест, клепањем) обликује у жељени профил. По завршетку обликовања будуће длето се поново загрева на температуру преко 1000 степени. Овако загрејано длето се потом кали: прво се његов врх (око 5 мм) се спушта на две секунде у чисту воду или уље, а затим се цео врх (око 3цм) спусти у воду на једну секунду. Окаљено длето се, док се потпуно не охлади, вертикално поставља у калницу – посуду са чистом водом дубине 5 мм тако да његов врх буде у води. Длето се приликом клесања држи руком на средини или ближе његовом врху тако да образује оштар угао у односу на камен који се обрађује. Приликом сваког ударца чекињем (који треба да буде раван са обе стране и да буде тежак око 700 грама) врх длета треба померити на горе да би се одломио део камена који је захваћен шпицем; када се длето држи тако да образује прав угао са површином камена оно не може да одломи део масе већ се она само мрви у тачки додира.<sup>157</sup>

„Између оруђа и руке постоји људска присност“<sup>158</sup>, каже Фосијон. Рука се прилагођава оруђу које јој је потребно да би направила нешто што не може сама. Међутим, оруђе није нешто што је само механички „продужетак руке у материјалу“ већ рука тежи да са оруђем успостави узајамно поседовање – оруђе тако постаје *израз* руке и посредник и преносилац њене намере. Фосијон овај узајамни однос дефинише Аристотеловим термином *туш* (*Tuche*) који означава сусрет са реалним. У овом случају, он се односи на тренутак у ком оруђе ствара форму у одређеном материјалу и чини је трајном и тиме представља истински сусрет инертности са акцијом. Туш је стога структура која се сопственим елементима придружује структури бића и предмета. У вајарству се овај термин може најадекватније довести у везу са процесом клесања јер оно, по својој природи, представља

---

<sup>157</sup> Упореди са: Ibid, 56; Кораћ, Војислав, „Градитељ и камен“ из Симић, Војислав (приређ.), *Човек и камен*, 127

<sup>158</sup> Fosijon, Anri, *Život oblika: pohvala ruci*, 71

поступак који полази од спољашњости и тражи облик унутар једне целине – клесање настаје управо посредством тушева који трајањем процеса постају све збијенији и све тешње повезани. Веома је површно доживљавати форму као схему или огољену слику одређених принципа јер она не може а да у себи не садржи различите друштвене, културне, па и психолошке одреднице формалне средине у којој настаје. Ова унутрашња слојевитост се посредством руку и оруђа отеловљује у материјалу – од њиховог међусобног односа зависи и својство форме.<sup>159</sup>

Видео рад у трајању од 3 сата и 27 минута представља документовани запис процеса клесања без обликовања одређене форме. Свака обликована форма сама по себи не говори о процесу свог настанка ништа више од онога што се може прочитати са њене површине у виду трагова процеса моделовања. Моделовање је увек процес *између* идеје и форме; то је личан моменат „разговора“ вајара и материјала у коме се обе стране представљају са својим могућностима и ограничењима и покушавају да их, на одређен начин, превазиђу. Камен као природни материјал клесањем се преображава у камен који има слојевиту уметничку вредност – овим механичким процесом он постаје форма која истовремено у себи носи и колективно (кроз манифестацију духа времена у ком је обликована) и индивидуално (траг



Слике 64, 65, 66. и 67. Милан Кулић, Фрејмови из видео документа

<sup>159</sup> Упореди са: Ibid, 29, 71 -73

уметникове руке без које не би постојала). Овај важан аспект може да увиди само уметник који је активни саучесник овог процеса; међутим, он и у његовој свести почиње да бледи како се рад на форми завршава јер тада она преузима примат као коначна, физички присутна манифестација идеје. Појам технике је неодвојиви пратилац појма материјала – материјал је одређен техником његове обраде у истој мери у којој је техника прилагођена његовој природи. Бранкуши је говорио да „док клешеш камен откриваш дух материјала и његова својства. Твоја рука мисли и прати мисао материјала“.<sup>160</sup> Бележење целокупног процеса клесања каменог блока без обликовања одређене форме претвара овај интимни уметнички чин у јаван – на тај начин процес се директно смешта у контекст уметничког предмета и постаје форма које нема. Интиман документ *откривања духа материјала*, иако сам нематеријалан, ипак је одређен временом (кроз трајање самог чина) и простором (апстрактним простором у коме се одвија клесање и физички присутним дводимензионалним простором екранске слике) што га чини једном заокруженом, затвореном целином – делом, у коме вајар постаје актер а посматрач преузима његову улогу саучесника. Акција обликовања не-форме тако постаје нова, самостална уметничка форма.

### 7.3 О генези

Свака форма је блиско повезана са обликовањем јер, без овог процеса, она не може постати присутна у физичком свету. Обликовање у свом ширем појму садржи сваку намерну или активну промену у видљивој стварности те стога обухвата безграничан ланчани низ промена који је неодвојив од живота (то јест, од животних активности) без обзира да ли је потекао од природних услова или човекове руке. Обликовање, као основни смисао било које човекове активности, говори и о непосредном утицају природних норми, закона и принципа на процесе човековог делања – форма је, дакле, непосредан продукт обликовања које представља манифестацију свих укроћених постулата природе који су и сами преобликовани човековом природом.<sup>161</sup> Уметност је до скоро својим формама

---

<sup>160</sup> Read, Herbert, *Istorija moderne skulpture*, 191

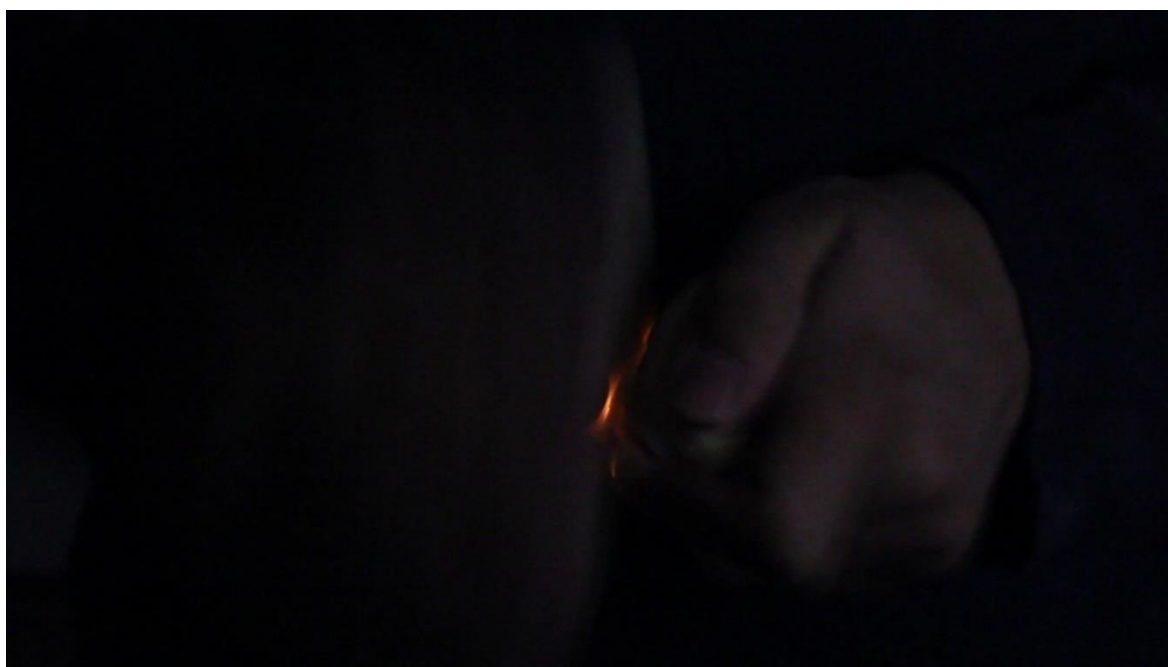
<sup>161</sup> Упореди са: Мишевић. Radenko (priređ.), *Izbor tekstova za izučavanje teorije forme*, 9-12

приступала на исти начин: оне су такође продукт човекове намерне активности обликовања са циљем преношења одређеног садржаја у материјал који је тиме постајао самостални преносилац поруке, макар она само говорила о односима елемената који је сачињавају. Међутим, проширивање утврђеног онтичког одређења форме у уметничким праксама (које је подразумевало њену физичку конкретност) започето је концептуалном уметношћу да би се, кроз праксу нових медија, гранична одређења уметничке форме практично изгубила.

Видео документована акција ударања два белутка један од други при чему трећем две површине последично долази до настанка варница има за циљ не само бележење једне материјалне особине камена која се не може представити другачије јер се њен продукт (варница), по својој природи, не може издвојити и физички оприсутнити, већ и разматрање о одређивању тог нематеријалног оличења енергије као засебне форме. Варница не може настати „из ничега“, условљена је просторним односом (тачније, активним просторним сукобљавањем) две форме и представља одраз скривене унутрашње енергије камена. Због тога целина њеног појављивања не може бити разлучена на чиниоце попут материјалне форме јер она не постоји у одређеном материјалу, нити је просторно одређена; њено бивствовање је двосмислено јер је њено постојање зависно и опционо – варница истовремено постоји ако се изазове кретањем и не постоји уколико форме мирују. Варнице стога представљају оживљену нематеријалну унутрашњост камена која се не може наслутити кроз његову хладну и постојану спољашњу површину – топле, светле, непостојане и краткотрајне искре су потпуна супротност хладном, тешком и дуговечном камену. Ватра коју је човек на овај начин пронашао у камену једно је од најважнијих открића које је у потпуности преобразило живот и развој човека омогућавајући му да промени своју исхрану, да се одбрани од мрака, хладноће и звери; из тог разлога огњиште, као најзаштићеније место у пребивалишту, постаје центар око кога су вероватно настали сви митови и легенде човечанства па се зато може одредити и као место зачетка онога што данас препознајемо као традиција. Све то је потекло из сударања два камена, па се стога неумитно мора и даље садржати у њима – ватра као истовремени симбол стварања и уништавања постаје најсакривенији елемент хладног и мртвог камена. Ако се прихвати идеја да је камен најподеснији материјал за размишљање о пореклу живота<sup>162</sup>, онда је

---

<sup>162</sup> Read, Herbert, *Istorija moderne skulpture*, 191



Слике 68. и 69. Милан Кулић, фрејмови из видео документа

варница несумњиво његова клица – живот је у почетку био принуђен да имитира материју, каже Бергсон (Henri Bergson)<sup>163</sup>. У том случају, варница је латентна форма која, попут енергије коју манифестује, у свом бивствовању садржи могућност преображавања у друге форме по одређеним законима и спољашњим околностима при чему ова могућност остаје

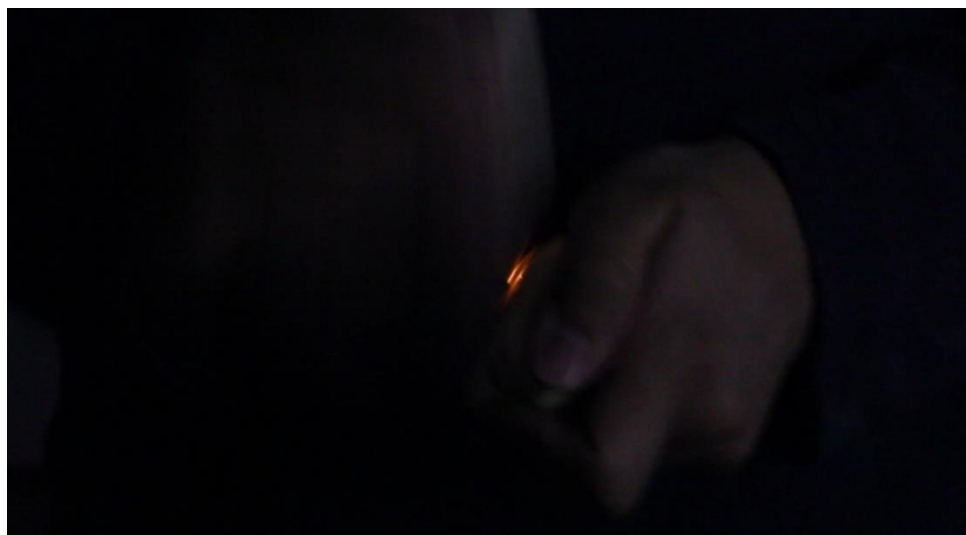
---

<sup>163</sup> Упореди са: Делез, Жил, *Покретне слике*, 9



сакривена све до настанка услова који је иницирају. Уколико се у ужем значењу форме појам материје замени његовим опозитом *ентелехијом* (грч. бити обликовно и као такво имати сврху) коју је Аристотел одредио као оно што је претходно било само потенцијално, одређење варнице као латентне форме постаје оправдано и с филозофског становишта. За разлику од пасивне материје која у себи носи само могућност свог постојања уколико се посредством идеје обликује у одређену форму са којом чини нераскидиво јединство – супстанцију одређену временом и простором у којима се налази, ентелехија представља активни принцип који ствара оно што је могуће, усавршава га и поставља као циљ сопственог бивствовања и тако представља енергију која сама одређује свој правац кретања.<sup>164</sup>

Видео радом у трајању од једног минута приказана је репетитивна ритмична акција ударања камена о камен у замраченом простору тако да се варнице издвајају као најчитљивији елемент записа. Међутим, њихово појављивање праћено је карактеристичним звуцима који настају ударом једног камена у други и отварају могућност за доживљај других аспеката ове уметничке акције. Посматрање варница и слушање ритмичног записа њиховог настанка омогућавају „чист“, природан опажај оног што је виђено или чуто па се рад може доживети и само слушањем без директне перцепције. Видео је непрекидно емитован у галерији и стога посматрача кроз целу поставку прати понављајући ритмични запис тонова насталих из камена који својим простирањем на одређен начин заокружује галеријски простор чиме постаје лајтмотив саме изложбе.



Слика 70. Милан Кулић, фрејм из видео документа

<sup>164</sup> Упореди са: Bogdanović, Kosta, *Vizibilnost latentnog dinamizma u statičkim formama*, 29

## Закључак

Уметничко дело по својој природи представља отеловљену тежњу ка јединственом, оно се потврђује као целина која је резултат самосталне активности човека као ствараоца и представља израз његових замисли. Међутим, иако га одликује тежња ка независном бивствовању, оно неумитно припада систему сложених односа материје, форме и садржине у чијем се темељу налазе здружене снаге бројних цивилизација. Камен је од памтивека материјал који је човека пратио током његовог развоја: човек га је најпре прилагођавао својим потребама и у њему изражавао своје емоције и мисли, затим обликовао нове форме подражавајући га, да би данас, развојем технологије, почео да ствара нове материјале који су сродни камену али превазилазе његова природна ограничења. Скулпторско искуство обликовања камена, без обзира на епоху којој припада, лежи на управо овом давно утемељеном односу њега и човека: могућа значења масе камена потичу од прадоживљаја и уосећавања његових нерукотворених форми које је обликовала сама природа. Ове природне форме су одувек биле објекти „допадања без разлога“ и као такве се могу доживети као прототип скулптуре. Уосталом, прве скулпторалне представе су ништа друго до материјално отеловљени митски, култни и религијски облици свести човека. Колико год да је човечанство удаљило форму од подразумеваног мистицизма, она никада није успела да престане да буде продукт отеловљења – временом се само ширио опсег онога што потпада под тај појам. Из тог разлога разумевање представљеног дела блиско је условљено сећањем које у себи садржи архивирани архетипе. Као нешто појединачно и индивидуално, дело се утапа у променљивост времена док истовремено, као скуп свих колективних сећања, представља и једно универзално сведочанство и, као такво, припада вечности.<sup>165</sup>

Овај пројекат има за циљ да покуша да открије оно шта стоји иза камена као материјала, иза његове елементарне природне, дефинисане форме, иза његовог конкретног непомичног облика, да покуша да пробије наталожена цивилизацијска искуства и тиме приђе његовом *нумену*, као самом *присуству духа материје*, сакривеном иза свих форми,

---

<sup>165</sup> Упореди са: Fosijon, Anri, *Život oblika: pohvala ruci*, 3–4, 64; *Човек и камен*, Богдановић, Коста „Камен као могућност скулпторске форме“, 150; Деспих, Александар, Уводни текст из Симић, Војислав (приређ.), *Човек и камен*

идеја и садржаја које му је човек временом наметнуо. Из скулптуре су зато уклоњени сви њени укореењени параметри и она остаје сведена на један процес преласка идеје у материју чији је појам максимално разложен – камен није присутан својом тешком конзистентном масом већ је његово бивствовање предочено оним што се издвојило приликом процеса његовог отеловљења човековом руком.

На крају свега –  
истину о животу  
зна само камен.<sup>166</sup>

*Кобајаши Иса*

---

<sup>166</sup> <http://www.japanorama.rs/2017/04/08/haiku/>

## Библиографија

Азбучни ред:

Антонић, Драгана, *Неолитска индустрија глчаног камена у Србији*, Београд, Археолошки институт, 2003, 164

Богдановић, Коста, *Визибилност латентног динамизма у статичким формама*, Чачак, Центар за визуелну културу и истраживања „Круг“, 2002, 246

Богдановић, Коста, *Десет основних палео-техничких принципа у обликовању и грађењу*, Краљево, Народни музеј, 2001, 132

Богдановић, Коста, *Поетика визуелног*, Београд, Завод за уџбенике, 2005, 534

Делез, Жил, *Покретне слике* (прев. Слободан Прошић), Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижница Зорана Стојановића – Будућност, 1998, 255

Јамасаки–Вукелић, Кајоко (уређ.) *Четири годишња доба: савремена јапанска хаику поезија*, Београд, Студентски културни центар, 2003, 223

Кајоа, Роже, *Камење и други текстови* (прев. Весна Цакелић), Београд, Слио, 1997, 145

Перак, Бранко М, *Природне пропорције*, Београд, Чигоја штампа, 1999, 156

*Речник српскога језика*, Нови Сад, Матица српска, 2011, 1527

Симић, Војислав (приређ.), *Човек и камен*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1990, 222

Хартман, Николај, *Естетика* (прев. Милан Дамњановић), Београд, Култура, 1968, 566

Абџедни ред:

Arhnaĳm, Rudolf, *Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja* (prev. Vojin Stojić), Beograd, Studentski kulturni centar i Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2003, 270

Arhnaĳm, Rudolf, *Umetnost i vizuelno opažanje – Psihologija stvaralačkog gledanja* (prev. Vojin Stojić), Beograd, Studentski kulturni centar i Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1998, 270

Barber, Pol, Dejvid Leg, *Percepcija i informacija* (prev. Veljko Đurić), Beograd, Nolit, 1979, 154

Bart, Rolan, *Svetla komora: Beleška o fotografiji* (prev. Slavica Miletić), Beograd, Kulturni centar Beograda, 2011, 113

Božičević, Vanda, „Oblikovanje viđenja“, *Dometi* (7, 8, 9), 1981, 5 - 12

Despot, Nikola, *Svetlo i sjena*, Zagreb, Tehnička knjiga, 1966, 362

Despotović, Jovan, „Neki primeri geometrijskih tendencija u srpskoj savremenoj umetnosti“, *Moment* (19), 1990, 31-36

Foht, Ivan, „Forma i forme – sve „forme“ za razliku od svih *sadržaja*“, *Treći program Radio Beograda* (18), Beograd, 325-363

Fosijon, Anri, *Život oblika: pohvala ruci*, Beograd, Kultura, 1964, 145

Gombrih, Ernst Hans, *Umetnost i iluzija: psihologija slikovnog predstavljanja*, Beograd, Nolit, 1984, 368

Hobs, Robert, *Robert Smitson: Retrospektivni pregled*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1983, 111

Jung, Carl G, *Čovek i njegovi simboli* (prev. Marija i Ivan Salečić), Zagreb, Mladost, 1973, 320

Kant, Immanuel, *Kritika čistog uma* (prev. Nikola M. Popović), Beograd, Kultura, 1970, 686

Krauss, Rozalind, „Kiparstvo u proširenom polju“ (prev. Snježana Veselica), *Quorum* (5-6), 1990, 305–310



- Meyer, James (ed.), *Minimalism*, London, New York, Phaidon, 2000, 304
- Miščević, Nenad, Milan Zinaić (priređ.), *Plastički znak: zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, Rijeka, Izdavački centar, 1981, 327
- Mišević, Radenko (priređ.), *Izbor tekstova za proučavanje predmeta teorije forme*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 146
- O'Konek, Mark, Eri Rejdž, *Ilustrovana enciklopedija znakova i simbola: identifikacija i analiza vizuelnog rečnika koji formuliše naše misli i diktira reakcije na svet oko nas* (prev. Lazar Macura), Beograd, JRJ, 2007, 255
- Protić, Miodrag B., *Oblik i vreme*, Beograd, Nolit, 1979, 466
- Read, Herbert, *Istorija moderne skulpture* (prev. Milica Drašković), Beograd, Izdavački zavod Jugoslavija, 1966, 312
- Rückriem, Ulrich (kat.), *Skulpturen 1968–1973*, Cologne, 1973, 5
- Šarčević, Abdulah, „Ontologija umjetničkog dela“, *Treći program (34–35)*, 1977, 201 – 271
- Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi „diskurzivne analize“ filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičkih umetnosti, 2010, 532
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd – Novi Sad, SANU – Prometej, 1999, 464
- Tatarkijević, Vladislav, „Forma: istorija jednog izraza i pet pojmova“, iz *Istorija šest pojmova: umetnost, lepo, forma, staralaštvo, podražavanje, estetski doživljaj; dodatak: o savršenstvu*, Beograd, Nolit, 1980, 406
- Ulrih Rikrim* (prev. Mirica Toma), *Likovne sveske 8*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985, 181 – 199
- Zurovac, Mirko, Mihailo Vidaković, *Umetnost, priroda, tehnika: zbornik radova*, Beograd, Estetičko društvo, 1996, 189

Интернет извори:

Antonović, Dragana, „Skulpture ili alatke?“

<http://anarheologija.blogspot.com/2012/01/skulpture-ili-alatke.html>; acc. 25. 08. 2018. at 21.34

Srejšović, Dragoslav, „Dijalog čoveka sa kamenom“,

<https://www.rastko.rs/arheologija/srejsovic/dsrejsovic-kamen.html>; acc 20. 08. 2018. at 13.26

Stanković, Mirko, *Osnove geologije, inžinjerske geologije i mehanike tla, I deo – Osnove geologije,*

[https://www.academia.edu/29067756/OSNOVE\\_GEOLOGIJE\\_IN%C5%BDENJERSKE\\_GEOLOGIJE\\_I\\_MEHANIKE\\_TLA\\_I\\_DEO\\_-\\_OSNOVE\\_GEOLOGIJE](https://www.academia.edu/29067756/OSNOVE_GEOLOGIJE_IN%C5%BDENJERSKE_GEOLOGIJE_I_MEHANIKE_TLA_I_DEO_-_OSNOVE_GEOLOGIJE) acc. 07. 06. 2018. at 16.45

Tanizaki, Junichiro, „In Praise of Shadows“, <https://docslide.net/documents/junichiro-tanizaki-in-praise-of-shadowspdf.html> acc. 22.03.2018. at 14.47

[http://www.minsocam.org/msa/ima/ima98\(04\).pdf](http://www.minsocam.org/msa/ima/ima98(04).pdf) acc. 17.09.2018. at 15.44

<http://www.djavaljavaros.com/> acc. 01.10.2018. at 17.29

<http://www.exploringmacedonia.com/stone-dolls-kuklica.nsp> acc. 01.10. 2018. at 18.04

<https://www.britannica.com/topic/dolmen> acc. 15.10.2018. at 20.21

<https://www.ancient-origins.net/ancient-places-europe/outstanding-megalithic-necropolis-tumulus-bougon-008879>; acc. 22. 09. 2018. at 16.03

<https://www.britannica.com/art/Japanese-architecture#ref1053036> acc. 29. 11. 2018. at 12.55

<http://menhirs.tripod.com/menhir.html> acc. 12.08.2018. at 14.39

<http://www.stonehenge.co.uk/history.php>; acc. 15. 08. 2018. at 13.45

<https://www.english-heritage.org.uk/stonehenge> acc. 15. 08. 2018. at 13.45

[https://roberthobbs.net/book\\_files/Robert\\_Smithson\\_Sculpture.pdf](https://roberthobbs.net/book_files/Robert_Smithson_Sculpture.pdf) 105-108 acc. 27. 12. 1028. at 19.47

<http://www.nova-akropola.rs/delfi-anticko-prorociste/> acc. 12. 12. 2018. at 16.30

<http://brancusi.1dez.com/opere/The-Beginning-of-the-World.html> acc. 15. 11. 2018. at 17.10

<https://museum.wales/articles/2007-05-14/Ancient-relic-gives-up-its-sticky-secrets/> acc  
24.10.2018. at 13.53

<http://www.japanorama.rs/2017/04/08/haiku/> acc. 26. 11. 2018. at 13.48

## Биографија:

Милан Кулић рођен је 1988. године у Новом Саду. Основне академске студије завршио је на Вајарском одсеку Факултета ликовних уметности у Београду 2010. године у класи професора Николе Вукосављевића. Мастер академске студије завршио је на истом факултету 2012. године у класи професора Душана Петровића. Током летњег семестра школске 2012/13 године био је демонстратор на Вајарском одсеку Факултета ликовних уметности. 2015. године постаје члан Удружења ликовних уметника Србије (УЛУС). Од 2018. године је статусу самосталног уметника.

## САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ:

- 2019, *Камен и нумен*, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд
- 2018, *Нумен*, Центар за културу, Ковин
- 2018, *Архитектоника II*, Галерија савремене уметности, Панчево
- 2017, *Просторни еквиваленти*, Блок Галерија, Београд
- 2017, *Архитектоника*, Салон 77, Ниш
- 2017, *Дискорд*, Галерија Коларчеве задужбине, Београд
- 2016, *Разговор о простору II*, Народни музеј, Смедеревска Паланка
- 2016, *Разговор о простору I*, Музеј Ногрум Марге Рапно, Ћуприја
- 2016, *Скулптуре*, Културни центар, Горњи Милановац
- 2016, *Скулптуре скулптура*, Ликовни салон Културног центра, Нови Сад
- 2016, *Односи просторних облика*, Галерија 73, Београд
- 2011, *Скулптуре*, Културни центар, Рума

## КОЛЕКТИВНЕ ИЗЛОЖБЕ (избор):

- 2018, *XXXII Октобарски салон*, Центар за културу, Ковин
- 2017, *XXXI Октобарски салон*, Центар за културу, Ковин
- 2017, *Вајари Србије*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2017, *Годишња изложба*, Галерија Коларчеве задужбине, Београд

2016, *NOA - Novi Sad Open Art*, Стара стрељана Еђшег, Нови Сад

2016, *Сегмент савремене визуелне сцене*, Галерија Луцида, Београд

2016, *Погледи 2016*, Галерија 73, Београд

2015, 28. *Чукарнички ликовни салон*, Галерија 73, Београд

2015, *Уметничке интервенције V*, Магацин у Краљевића Марка, Београд

2015, *Вајари Србије*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2015, *Anonymous Drawings*, Kunstverein Tiergarten, Galerie Nord, Берлин, Немачка; artQ13 Gallery, Рим, Италија; Galerie Geyses, Брунсвик, Немачка

2015, *Мајска изложба графике*, Графички колектив, Београд (такође 2012)

2015, *Нови чланови*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2014, *Фрагменти*, Кућа краља Петра, Београд

2014, *Друго међународно тријенале графике*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2013, *Изложба студената ФЛУ*, Галерија Петровац на Млави

2013, *Румски вајари своје граду*, Културни центар Рума, Рума

2013, *Вајари Србије*, Галерија Железничког музеја, Београд

2013, *Вајари Србије*, Народни музеј, Крушевац

2013, *Belgrade/Munich*, Галерија ФЛУ, Београд

2013, *Румски сликари своје граду*, Културни центар Рума

2013, 15. *Румски ликовни салон*, Културни центар Рума

2013, *Изложба студената ФЛУ*, Галерија Центра за културу Свети Стефан, деспот српски, Деспотовац

2013, *International Student & Faculty Exchange*, Georgian College, Бари, Канада

2013, *(BIG)(BINF) – Biennale Internazionale del Piccolo Formato*, Тревисо, Италија

2012, *16 Internazionale Scultura da Vivere – Lo spazio di aggregazione giovanile*, Кунео, Италија

2012, *Изложба радова награђених студената Факултета ликовних уметности у Београду*, Галерија ФЛУ, Београд (такође 2011, 2010)

2012, *Изложба студената Универзитета уметности у Београду - ФЕСТУМ*, Студентски културни центар. Београд (такође 2010)



2012, *Изложба цртежа и скулптура малог формата студената Факултета ликовних уметности у Београду*, Дом омладине, Београд (такође 2011, 2010, 2009)

2012, *XI Међународно бијенале уметности минијатуре*, Модерна галерија Културног центра, Горњи Милановац

2012, *Мастер - Изложба студената мастер студија графике и вајарства Факултета ликовних уметности у Београду*, Галерија савремене уметности, Смедерево (такође 2011)

2011, *Исток је источно од запада*, Летња уметничка школа Ниш и Сићево, Галерија ФЛУ, Београд

2011, *Прво међународно тријенале графике*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2011, *Нишки цртеж*, Галерија савремене ликовне уметности, Ниш

2011, *Румски ликовни салон*, Културни центар Рума

2010, *10. Румски новогодишњи ликовни салон*, Културни центар Рума

#### КОЛОНИЈЕ, РАДИОНИЦЕ И СИМПОЗИЈУМИ:

2017, *Media Art Festival*, Центар за културу, Ковин

2015, *Интернационални скулпторски симпозијум МЕРМЕР*, Прилеп, Македонија

2014, *Пети интернационални скуп вајара*, Рипањ

2012, *Студентска колонија Мермер и звуци*, Аранђеловац

2012, *Ликовна колонија Борковац*, Рума

2012, *Студентска ликовна колонија TERRA*, Кикинда

2011, *Летња уметничка школа Универзитета уметности у Београду*, Ниш и Сићево

2011, *Радионица на међународном симпозијуму Сећање града*, Архитектонски факултет и Културни центар Београд

2010, *Прва студентска колонија Мермер и звуци*, Аранђеловац

2010, *Летња уметничка школа Универзитета уметности у Београду*, Сењски рудник и Ресавица

2009, *Радионица Менаџмент у уметности* (у оквиру V Фестивала студентског интернационалног театра)

2009, *Ликовна колонија Борковац*, Рума

2009, *Цртеж*, Зрењанин

#### НАГРАДЕ:

2017, *Годишња награда Галерије за најбољу изложбу*, Коларчев народни универзитет, Београд

2017, *Награда за скулптуру*, XXXI Октобарски салон у Ковину

2012, *Награда за скулптуру у материјалу СО Савски Венац*, Факултет ликовних уметности

2011, *Награда Сретен Стојановић вајар, за резултате у скулптури*, Факултет ликовних уметности

2010, *Награда за скулптуру у материјалу СО Савски Венац*, Факултет ликовних уметности

#### СТИПЕНДИЈЕ:

Стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја – сарадник на пројекту Друштво, духовно-материјална култура и комуникације у праисторији и раној историји Балкана, ОИ 177012, Балканолошки институт САНУ (2014-2017)

Стипендиста Фонда за младе таленте (2009/10 и 2011/12)

Стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја (2008/09)

## Изјава о ауторству

Потписани **Милан Кулић**

број индекса 4326/12

**Изјављујем,**

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

### **КАМЕН И НУМЕН**

#### **Амбијентална инсталација**

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 14. 2. 2019.



Милан Кулић

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора **Милан Кулић**

Број индекса 4326/12

Докторски студијски програм **Докторске студије уметности – ликовне уметности**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

**КАМЕН И НУМЕН, амбијентална инсталација**

Ментор **др ум. Радош Антонијевић, ванредни професор**

Коментор: /

Потписани (име и презиме аутора) **Милан Кулић**

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 14.02.2019.

  
\_\_\_\_\_

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

### КАМЕН И НУМЕН

#### Амбијентална инсталација

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 14.02.2019.

Потпис докторанда



---