

Phlogiston

Часопис за историју и филозофију
науке и технологије

Journal for History and Philosophy
of Science and Technology

UDC 001 (091)

32/2024

ISSN 0354-6640

ISSN 2620-1720 (Online)



MUSEUM OF SCIENCE AND TECHNOLOGY – BELGRADE
МУЗЕЈ НАУКЕ И ТЕХНИКЕ – БЕОГРАД

Драган Ј. Булатовић¹

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Центар за музеологију и херитологију, Београд

Драган Стојменовић
Индустриски њезажи Бора
Бор, Народна библиотека Бор, 2023.

Иза наслова ове антрополошке монографије помаља се један потпуно неконформистички увид у сћање крајолика Бора као слике брзих промена од „села са 146 кућа” до рудокопом креираних *несћалних руд*, окружених спонтано насталим урбаним структурама. Једини конформизам на који се аутор, иначе штедри кустос завичајне збирке Народне библиотеке у Бору, ослонио јесте било педантно читање фотографског трезора, систематски ствараног по моделу *јавне меморије*, као историјског извора за тумачење темељних друштвено-економских (и еколошких) преображаја Бора. Фотографски записи на основу којих је обављена музеализација најчешће и јесу настајали систематски, односно педантно су пратили све активности на припреми и реализацији експлоатације рудног блага. Трезорирана фото-документација о *сисћемашском* бележењу „напредовања рударења” у Бору могла је да одведе аутора у потпуни конформизам јер су се у музејском фондусу нашла фото-документа експлоатације руде која је планирао и чију је израду финансирао инвеститор у сваком циклусу столетне експлоатације. Историографски би та сведочанства директно поткрепила једну подвојену, привредну историју на примеру рудокопа Бор или, још подвојеније, историју развоја технологије вађења и топљења руде, као и прераде и пласмана добијеног метала (што, иначе, јесте главна завичајна тема великог музеја у Бору).²

¹ dbulatov1@gmail.com

² У једној од ранијих књига аутор се бавио предметом *идустриског наслеђа у посебним условима који су важили у Бору – посебно поглавље „Индустријско наслеђе у индустрији наслеђа”* у Драган Стојменовић, *О фотодокументацији Француској друшћва Борских рудника* (Бор: Народна библиотека, 2020.), 11–40.

Насупрот томе, аутор је систематизацију сталних промена пејзажа Бора обавио према *сћању сивари* које је настајало као последица брзог нестајања руде из Земљине утробе, што је нужно доводило до драстичне промене крајолика. С друге стране, ефикасна прерада скупих метала донела је муњевит пробрајај села Бор у „Бор – највећи град злата” старе Југославије. Та брзина је оставила своје најнепосредније сведочанство у топографији савременог Бора, чија животна подручја се, рекло би се саморазумљиво, организују, а тако и називају, на „првом километру” (удаљености од рудокопа), како нам сведочи још увек препознатљив први крајолик који је настао као последица концесионог дејства Француског друштва борских рудника. Следио је „други километар”, па све тако до „седмог”.³ Више је него очигледно да је критеријум систематизације било оно што је „у пределу ока и његових перспектива”, што је и назив првог поглавља ове монографије, а јесте и сазнајни критеријум визуелне антропологије, јер је то оно што је житељу Бора важно у његовој свакодневици. Слично томе, и друге критеријуме у наредним поглављима препознајемо као „деле сећања”, потом „тамо где теку бакар и злато”, из времена социјалистичког „благостања”, да би се систематизација ове монографске обраде креативно уобличила кроз критеријум не само криптичке теорије савременог материјализма (поглавље *Проклеши гео – лонац за клин чорбу*) већ и уметничке критике брзог и лаког одустајања „интересних заједница” од идеала „безинтересног сопства” чији су се ликови стално појављивали на фону измењених крајолика индустријског Бора.

Има у овом осврту неколико запажања која указују да се у студији коју смо читали заправо ради о случају експеримента *in vivo*. У то нас убеђује велики број варијанти крајолика с рудом, који се јављају као сведоци „структурно невидљивих”, како у уводу упозорава сам аутор, „друштвено-економским процеса”. Било би парадоксално да није сасвим исправно рећи да су сви ти нови и новији крајолици не варијанте експеримента, већ сведоци *дугог ширања*, синтагме коју нам је у наслеђе оставио Фернан Бродел (Fernand Braudel) као алатку која нам не дозвољава да подвојено и ситноинтересно посматрамо сталне историјске процесе, колико год нас непредвидивост њихових ликова у савремености забрињавала, већ нас тера да им истост препознајемо у различитим временима. Јер, „самоуправне интересне заједнице”

³ О тој топографији Д. Стојменовић је сликовито писао у наведеној монографији о фото-документацији Француског друштва борских рудника, коју је музеализовао у завичајном фонду Библиотеке и презентовао изложбом и поменутом публикацијом (Стојменовић, *О фотодокументацији Француској друштва Борских рудника*, 14–38).

су, као модел експерименталне теорије идеалног уређења социјалистичке заједнице, у условима експанзивног привредног развоја Бора имале могућност да одмах покажу своје предности и слабости. Пошто профит у Бору није био упитан, само је *иреизнајши* интерес заједнице (а заправо *пројектовани* експеримент у „друштвеној надградњи” социјалистичког система друштвено-економских односа) требало да делиће његовог вишка усмери на, на пример, гостовање филхармоније са Бетовеновом Деветом симфонијом. Ово, као речити несклад убрзаног привредног и друштвеног преображаја и преображаја животне средине, није промакло сарказму аутора *црној шала*-са, па се истовремено са слепилом економског напретка предочава опасност по заборав („вечитих”) вредности *безинтересној сојсџива*. Ми смо као аргумент ове тезе у својим ранијим радовима наводили филм *Човек није шџица* Душана Макевејева, а сам аутор посвећује посебну пажњу свим филмским ауторима који су за предмет имали Бор.⁴

Да поновимо, оно на шта нас је читање ове студије подсетило јесте структурна сличност с експериментима у практичним наукама, какви су, на пример, они који се баве *убрзаним сџарењем материјала* да би се дошло до формуле онога што ће предупредити (очекиване) непријатности рушења конструкција након неколико деценија или векова старења материјала од којих су изведене. Други случај је експериментално предвиђање наглих климатских промена у нашој сфери. Још продубљенији су експерименти који морају да предвиђају понашање материјала у случајевима нашег одласка ван Земљиног окружења, односно у битно другачије/неповољније окружење за материјале. Експанзија рудокопа са свим индустријским новотаријама намеће се као каква *грушџивена лабораторија за убрзано најредовање нових сџварносџи* у којима се убризгавање хибридно произведених „новоживотних облика” обавља на живо.

О том застоју у координацији „најбоље” теорије друштвених односа (некако нам дође природно да се аутор као антрополог мање занимао за чисто индустријске проблеме) и успутног дејства „слободног” профитног модела на подгревање популарне културе, аутор је сложио читаву лепезу сликовитих примера. Неодољив је утисак да је хтео да учини очигледним да је свака нагла промена у свим њеним полетима и понорима неумољиво (као у експерименту на живо) доносила друге

⁴ Dragan Bulatović, „Studije baštine kao temelj očuvanja humanističkog obrazovanja”, *Andragoške studije*, 1, (2015): 45. Драган Стојменовић даје потпуни преглед свих филмова који за предмет имају Бор и његов руднички живот: Д. Стојменовић, „Трећи километар”, у *О фото-документацији Француској грушџива Борских рудника* (Народна библиотека, Бор, 2020), 23–26.

културне моделе. Говоримо о ушиску, јер нам говор аутора не долази из подручја социолога културе (и његове статистичке неутралности/неупитности), али је систематски попуњен рефлексијама о сшању културе које је уочио, а некада и садејствовао у њима, у уметничким и културним акцијама, превасходно аутора са животним искуствима из ове локалне заједнице или аутора који су њоме тесно инспирисани. Поткрепиће то понуђена педантна филмографија⁵ о борским новостварностима у различитим поетикама, од црној шаласа до недавног Лежаићевог филма *Тилва Рош*, једнако као и поетички осврт на развој програма иншересних (и „безинтересних”, како аутор назива фазу сноврата овог идеала) заједница од ликовних колонија (скулптуре од бронзе у јавном простору) до шроширених медија и уметничких акција у простору индустријској крајолика, односно „рупа”, превасходно у шранзицијском периоду. И једно и друго подручје се и даље посматрају из угла визуелне антропологије и својим ставом на трагу критичке теорије показују се отпорним на све кокетне инструментализације индустријској крајолика – попут оног на Венецијанском бијеналу архитектуре на коме је Србија (односно музејска установа која ју је заступала) показала „лепоту” пејзажа „седмог километра” а цензурирала антрополошко тумачење сшања крајолика.⁶

Но, можда је ово добар тренутак да одмакли разговор вратимо приказу онога што сматрамо главним јунаком ове монографије, односно онога што аутор зове усшаљеном шроменљивошћу, све да би указали на слојевитост њеног значења.⁷

За основ ове студије случаја су узета фотографска сведочанства као документи, али и као извори рефлексија о оним сложеним „структурално невидљивим, друштвено-економским процесима” који су изазивали сталне промене индустријског пејзажа.⁸ Цитат који ближе одређује приступ предмету студије указао је да је студија постављена и изведена као мултидисциплинарно истраживање. Истини за вољу, аутор је успевао да читав раскош дисциплинарно различитих анализа (почев од историо-, етно-, иконо-, семио-, урбано- и музео-графија, преко политичке економије, економије значења и економије пажње, до политика погледа или политика потрошње) подведе под откриље

⁵ Стојменовић, *Фошо-документација...*, 120.

⁶ Д. Стојменовић, *Индустријски пејзажи Бора* (Бор: Народна библиотека Бор, 2023), 184 и даље.

⁷ Потпуну рецензију ове монографије објавили смо под насловом „Мишљење о рукопису Драгана Стојменовића, *Индустријски пејзажи Бора*” у часопису Народне библиотеке Бор Бележница бр. 45 (Бор, 2024): 43–58.

⁸ Стојменовић, *Индустријски пејзажи Бора*, 5.

антропологије. У ширем разумевању појма антрополошког погледа на свет ово је сасвим оправдано. Али, у неким случајевима када његов „фаворит”, визуелна антрополигија, у формалном смислу не покрива све аспекте, иначе исправно, трансдисциплинарно схваћеног процеса (индустријализације са де- и ре-фазама) мењања крајолика Бора, херитологија му изгледа као формално прибежиште. Без обзира што нигде у раду то није истакао, исто онако како нова историја више није „догађајница”, као што урбанолигија није доктрина ефикасне градње већ мисао која град поставља као живи процес који треба читати као текст, тако је разумевање динамичних промена на телу града у кратким животним периодима могуће једино као трансдисциплинарно сучељавање искустава. Искуства су медији културе незаборављања (што јесте суштинско својство предмета херитологије) и аутору су делатна алатка у својеврсном научном и практичном активизму који недвосмислено демонстрира. Може се рећи да је овако схваћен ауторов *праксис* врло сликовита потврда, пре свега, трансдисциплинарности, а она је један од извора убедљиве интерпретације устаљене променљивости индустријских пејзажа Бора.

Прилажемо два упоредна погледа на *сјалносј* *променљивосј* у различитим дисциплинама. Први нас наговара да *усј*аљену *несјалносј* разумемо као *сјалносј* у *несјалносј*, док нам други враћа у свест убрзану променљивост стварности с којом смо се помирили прихватањем индустријализације као сталног процес иновирања, да нас оличеног у информатичко-комуникацијско-технолошкој револуцији (која тече).

Ево првог упоредног погледа: *сјалносј* у *несјалносј*.

„Жан Лик Нанси (Jean-Luc Nancy) када (У *основи слике*), попут Барта (Roland Barthes), појављивање слике пореди са *фанџомима*, *уџварама*, *авеџима*, каже да су то феномени у свом такорећи чистом ‘ејдетском’ смислу: појаве једнако у животу и у смрти, ни у животу ни у смрти, не до краја, неухватљивог постојања...”, наводи Новица Милић у *Малој феноменологији фоџографије*.⁹ Мада је овај навод близак Шредингеровој (Erwin Schrödinger) формулацији о мачки која је истовремено и жива и мртва, Нанси се не одваја од феноменологије гледања и виђења (подвојеног присуства ретиналне и пластичке слике) и везује их изгледом за замућене, нејасне објекте – у фотографском жаргону су названи *фази* (*fazzy*), да се не би мислило на неуспеле слике, „шкарт” фотографије. Нанси наглашава да су „осим слика дакле, такве и љубави, особе, *џела*, наши живџи. Сви ти феномени

⁹ Novica Milić, *Mala fenomenologija fotografije* (Novi Sad: Akademska knjiga, 2023).

иосије нейосијањем, сѿални су у несѿалносѿи и измичу да би се враѿили”. У својој студији Драган Стојменовић посебно издваја један детаљ на фотографији Француског друштва борских рудника на којој је prizор куће, укућана и окућнице дискретно допуњен једном геодетском летвом. Мада је аутор јасно написао да се овде мисли на спољашњост која има свој геодетски лик, ипак ћемо рећи да његова синтагма сѿољашњосѿи ѿросѿора којом омеђава функцију геодетске летве, звучи као одјек П. Франкастеловог (Pierre Francastel)¹⁰ придавања великог значаја разликовању ретиналне и пластичке слике, које смо везали као коментар Нансијевих ставова. Прва (ретинална) је онај грубо исечен слој визуелног изазивача слике који настаје на почетку доживљаја, практично у тренутку који претходи муњевитом одговору мозга на оптички надражај у коме је начињена пластичка слика. Друга (пластичка) је креирана и у сталној је зависности од промена које се региструју на ретини.

Сматрамо да је рад колеге Стојменовића управо о таквим феноменима, а не о некој башѿини за бугућносѿи, која на кварљивим Унесковим принципима музејски сахрањује и ону половину феномена који је жив, а као замену му лицемерно нуди одрживост у културној индустрији. Међународна конвенција о индусѿријском ѿејажу је дрска замена за изостанак музеализације постколонијалне колонизације, да се мало поиграмо јаловим трендовским досеткама, односно за постиндустријску индустријализацију за рачун другог. Синтагма индусѿријски ѿејаж је бенигни индикатор да иза монденизма старијег стоји и нешто тегобе новијег термина. Тегоба је, иначе, интринзично својство слике. Нанси каже: „У основи слике постоји имагинација, а у основи имагинације је други, поглед другог, што ће рећи поглед на другог и други као поглед, који се, такође, отвара, сходно томе, као

¹⁰ Пјер Франкастел (Париз, 1900–1970), француски историчар уметности, утемељитељ последипломских студија социологије уметности на Високој школи практичних студија (*Ecole Pratique des Hautes Etudes*) на Сорбони, Секција 6, где је у потпуности афирмисао мултидисциплинарни приступ изучавању уметности. Осим што је био један од присталица нове француске школе историје, такозваних аналита, био је и део општег полета примене актуелних гешталтистичких сазнања у истраживању уметности, попут Е. Гомбриха (Ernst Gombrich), што је и разлог да смо га се овде присетили. Био је и велики прегалац у обнови наслеђа и реафирмацији његових вредности – као Унесков експерт је радио на обнови Варшаве након Другог светског рата. У нашем окружењу је имао значајну рецепцију захваљујући благовременим поузданим преводима у Нолитовој библиотеци Сазвежђа: *Umetnost i tehnika* (1964), превео Божидар Марковић, а предговор написао Алекса Челебоновић, и *Predavanja iz sociologije umjetnosti* (1974), приредио и превео Божидар Гагро.

друго погледа [...] Слика је пре свега друго другог, промењеног и променљивог. Она пружа другог према којем се може показати исто.”¹¹ Слика је, на пример, фотографија, привид привида, па када се друго погледа не поклапа с очекивањем, очекивано уживање смењује *шраума*. И обрнуто, траума коју изазива слика стварности прави привид који нас гледа с фотографије, не без задовољства.

Али није то једина проблематизација коју појачава аутор Драган Стојменовић. Тај предмет студије је одмах именован као пејзаж *усиљене „променљивости”*. Ову ауторову синтагму је могуће узети као тврдњу да је у случају индустријских пејзажа Бора, једина *сшална* претпоставка она о *пролазности* изгледа краја (*крајолика*) која је настајала под утицајем убрзане индустријализације. *Пролазности* је настајала дуго, почев од првог рудокопа у селу Бор, па до потоњих технолошки убрзаних облика експлоатације нутрине тла и њој припадајућих трансформација вишеструко урбанизованог радничког подручја, које трају већ више од једног столећа. Мада смо овде заузели позицију историчара који опробава Броделов модел *процеса дуких шрајања*, сложеност трансформацијске структуре крајолика Бора намеће нам још једно поређење које много обећава. Наиме, речитост којом се структурна сличност у једном случају зоолошке непогодности претвара у њену предност огледа се у савременој социјалној борби заједнице Бора да обезбеди право на следећи видик крајобраза. И још значајније, да наслути наставак културног дијалога с актерима последица еруптивног технолошког дејства и његовог „добročинства”, по моделу политичког оправдања за исхитрене продаје друштвене имовине: „Јел’ боље да седиш код куће без посла или да мало смрди али да имаш плату?”

Ако се, дакле, одмакнемо од феноменологије слике, мада је њено присуство неизбежно у причи о (било ком) *пејзажу*, и запитамо се о индустрији, неизбежно ћемо налетети на лажно *шокајански* научни праксис. Наиме, ако екологија упозорава да човек нешто дубински ради против логике природе и предлаже лагано, стрпљиво обнављање хармоније, наука у служби *напрешка* налаже хитра решења за обнову природних *излега* (или привида) на јаловиштима. Можемо прочитати како су биолози, генетичари, зоолози већ обелоданили аналогне случајеве из дубоке историје који говоре о једној врсти рачића који због непогодности средине изазивају *кришобиозу* – *анхигровано сшање за оилођену јединку (једне врсте гранхиојога)*. Они опстају у врло ефемерној средини тако што су неповољност сталних промена претворили у своју предност. Јединка се развија тек *када*

¹¹ Milić, *Mala fenomenologija fotografije*, 94 и даље.

се сīекну услови. Већ сада су наши биолози успели да генетским инжењерингом створе „зелениш” (ваљда су и то биљке) на јаловишти-ма који се храни остацима руде, која иначе не допушта јаловишту да се култивише у нешто хумано употребљиво или макар безопасно за проток воде која ће завршити у чаши за пиће. Да, јесте сарказам да је практична наука успела да створи зелени хибрид који „пасе” остатке руде, па инвеститор зелених јаловишта треба само да га побере и у индустријској преради ослободи руду од целулозе чиме је затворио нови производни процес ливења племенитих метала.¹²

Како смо у антрополошкој студији случаја Драгана Стојменовића, *Индустријски њејзажи Бора*, видели ову сличност? Тачније, како се из овог угла могу разумети подаци и интерпретације сталних промена на телу индустријског Бора? Да би, како-тако, осликали ово разумевање телом – очно разумевање, ваља се приближити узрочнику промена и оној квазидилеми из цитираног политичког пропагирања. Нека у том науку спона буде синтагма „у индустријској преради”, изречена у претходном пасусу, јер је у логици капитала то сталан параметар. А како нас је до тога довело сачувано искуство јесте херитолошко питање.

Ево другог упоредног погледа: *ѡехне као ѡреображај*.

Наиме, оно што знамо као грчко *τέχνη*, латинско *ars*: умеће, умешност, вештина, а што је са енциклопедизацијом сазнања сведено на оно што је „насупротив природи, односно свака активност преображавања, обликовања и искоришћења природне материје и природних сила у служби човекових потреба, циљева и идеја уопште”, брзо је постало и „насупротив стваралаштва уметности и умећа, па у првом реду машинско искоришћавање природе на темељима сазнања нововековне математичко-физичке природне науке, подручје механизоване друштвене производње”. До недавно је било довољно овакво схватање жигосати као инструментално, али на тај начин нико није могао

¹² Наравно да је охрабрујуће што су научна истраживања постала доступна широкој јавности али је обесхрабрујуће што се истовремено у њеној номенклатури откривају исте бољке погубљеног развоја капитала на које је указао аутор у овој монографији а које смо ми издвојили као симптоматичне, такозвану *зашишћу индустријској њејзажа*. Ево делића те научне номенклатуре: „Sanacija odlagališta jalovine sa površinskog kopa Drmno gajenjem uljane repice i proizvodnja biodizela”; „Fitoremedijacija metala i moguća primena na pepelu termoelektrana” у Jasminka Djordjević-Miloradović, Miroљub Miloradović, Nataša Savić, *Rekultivacija i ozelenjavanje deponija jalovišta i pepelišta u Kostolcu* (Kostolac: RIO, привредно друштво за rekultivaciju i ozelenjavanje zemљишта, 2012), доступно на: https://www.researchgate.net/publication/239938452_REKULTIVACIJA_I_OZELENJAVANJE_KOSTOLAC.

порећи да техника као „подручје механизоване друштвене производње” нема повратни утицај на све што постоји. До мере, како је то још Маркс (Karl Marx) упозорио, да „нововековни човек постаје пуко средство” механизације.¹³ Да ли је због тога човекова забринутост била већа од одушевљења модерном као залогом нагле индустријализације? Судаћи по оном што је остало у трезору памћења, неизвесност је нерешива. Ево које илустрације нас наговарају да тако мислимо.

Најпре нешто од „лепљиве” привлачности модерног доба како је приказана у ефектној есејистици Фернанда Саватера:¹⁴ „Да ли ће икада аеродроми стећи макар делић болне меланхолије, делић индустријске елеганције какву имају старе железничке станице? На пример, имам утисак да железничка станица може бити величанствена, док аеродром успева само да буде огроман.”

Насупрот томе, Пјер Франкастел има носталгију која надилази *лейливу привлачност* механицистичке мисли, па каже: „Апсолутно је неоспорно да Г. Ле Корбизје поставља као рационалну формулу људске среће стварање стамбене ћелије. Он је остао привржен миту људског мравињака, кошнице, из Метерлинковог *Живоша њчела*. Код њега је то читав систем. У основи се налази мати, ћелија породице. Заједница ћелија чини стамбену јединицу. Стамбене јединице чине град. Градови чине свет. Свак је на свом месту; ту остаје према потреби; и сви су срећни, пресрећни. Препорођени људи топе се од захвалности онима који су им припремили те оквире, губе се у слатким сновима у крилу лепо уређене природе – мале виле на 17. спрату с погледом на море и засадам шаргарепа на крову; или у активностима – контролисаним – које ће се звати слободним временом. Извесно је да схватања Ле Корбизјеа – и многих других – изражавају једну снажну тежњу данашњег времена и свакако је много боље да та тежња према колективно регулисаном животу – који је, хтели ми то или не, један од видова нашег доба – добије облик стамбеног поретка него једног света збиља концентрационих логора. Не можемо међутим а да не подвучемо сличност. Оно што тријумфује у свим тим идеолошким конструкцијама није никако, истакнимо и то, природни поредак, него је то војнички систем, касарна – повлашћени облик живота у заједници – који претпоставља исто тако предавање духова у руке оних који су задужени да воде бригу о колективном реду, као и здрава разонођења и живот на чистом ваздуху. Касарна, манастири, логори, тамнице, фаланстере. Г. Ле Корбизје припада ономе реду људи који

¹³ Vladimir Filipović, red., *Filozofijski rječnik* (Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1984), 329.

¹⁴ Fernand Savater, „Музеј”, у *Platonova škola* (Beograd: Rad, 1998).

су, током векова, хтели друге да учине срећним, ма и по цену њихове слободе.”¹⁵

Синтагма из наслова, као мало која друга из наслеђа модерне, кити се својом болном утопијом. Парадокс између нечег што је „да нас у првом реду машинско искоришћавање природе на темељима сазнања нововековне математичко-физичке природне науке, подручје механизоване друштвене производње (индустријско доба), а наспрот стваралаштва уметности и умећа”, оличено у идеалу лепушкасте слике предела – *Њејзажа*, заправо је директан увод у причу о *друјом*. Аутор га ближе одређује у оригиналној синтагми *усџаљене ѡроменљивосџи* у коју је укључена стаменост модернистичког на-претка која подразумева планско мењање крајолика. На тај се начин синтагма из Унескове номенклатуре врста наслеђа – *индусџријски ѡејзаж* – имитира по принципу диверзитета природних крајолика или генезе уметничких пејзажа по захтеву промене амблематског репертоара у различитим друштвима и временима. Тако је, на пример, аутор одмах нотирао геодетску летву у пејзажу села Бор, као амблем Француског друштва за експлоатацију борске руде, да би потоњи пејзажи „борске рупе” имали амблеме уметничких интервенција савременог акционизма на јаловишту.¹⁶

Дакле, и онај ко је смишљао Унескову синтагму урачунао је исту ону утопију којом су се хранили модернисти, а са њом и неизбежан осећај бола због одсуства перспективе изван уметничке визије.

Ову тврдњу потхрањује и нешто од „болне меланхолије, делића индустријске елеганције” која даје достојанство Анином бацању под воз, док јој халапљива величанственост аеродрома то ускраћује, како нас подбада цитирани Саватер.

Прихваћено за објављивање на седници
Уређивачкој одбора 1. новембра 2024.

¹⁵ Pjer Frankstel, *Umetnost i tehnika* (Београд: Nolit, 1964), 52.

¹⁶ Видео-рад *А можда*, Дуо тројица (2007), или фото-монтаже и интервенције на фотографијама: Милан Стошић, *Бела лађа на борском живом блаџу* (2005); Рене Редле и Владан Јеремић, *Транзициона ѡрава* (2010) у Стојменовић, *Индусџријски ѡејзажи Бора*, 123–187).

ISSN 0354-6640

