



НАРОДНА
БИБЛИОТЕКА
БОР

О ФОТО-ДОКУМЕНТАЦИЈИ ФРАНЦУСКОГ ДРУШТВА БОРСКИХ РУДНИКА

Драган Стојменовић

Издавач: Народна библиотека Бор

За издавача: Весна Тешовић

Уредница: Виолета Стојменовић

Лектура: Весна Тешовић

Припрема за штампу: Грра Пепелник

Штампа: ТЕРЦИЈА, Бор

Тираж: 200

Бор, 2020

COBISS.SR-ID: 26556425

ISBN: 978-86-84061-32-6

На корицама је фотографија „Панорама металуршких погона ФДБР-а тридесетих година XX века”. Фотографија је штампана на основу скенираног негатива из колекције фотографске грађе Љубомира Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 13x18 cm. Завичајно одељење, Народна библиотека Бор. З Ф I 134. COBISS.SR-ID: 21224713.

Драган Стојменовић

**О ФОТО-ДОКУМЕНТАЦИЈИ
ФРАНЦУСКОГ ДРУШТВА БОРСКИХ РУДНИКА**

Публикација је инспирисана ненаметљивим, тихим и сталним присуством фотографа Љубомира Маркова иза фотографија о којима ће бити речи, јер њему дугујемо захвалност за то што је ова фото-документација сачувана и доступна јавности. Као фото-репортер и фотограф, захвалност подједнако заслужује и за свој несебичан професионални и лични допринос фотографисању нашег непосредног окружења и свакодневног живота током скоро пола века и очувању сећања на све претходнике и колеге чији посао је наставио или с њима сарађивао.

Током писања појединих делова публикације, имао сам среће да су их читали и коментарисали, пре свега, Виолета Стојменовић и Слободан Наумовић, затим Весна Тешовић, Весна Јовановић, Владимир Радивојевић, Матеја Шмиц (Mateja Schmitz) и Биљана Ђирић, те сам на основу њихових сугестија и коментара дорађивао и појашњавао поједине делове текста, да би били приступачнији и разумљивији читаоцима. Важну стручну подршку и помоћ приликом израде описа фотографија, имао сам и од сарадника Завичајног одељења Момчила Јовановића. Овом приликом им захваљујем на томе.

СЕЋАЊА СА ПОВРШИНЕ СТАКЛА ИЛИ О ФОТО-ДОКУМЕНТАЦИЈИ ФРАНЦУСКОГ ДРУШТВА БОРСКИХ РУДНИКА

Слободан Наумовић

Кажу да једна дисциплина достиже своју зрелост када постане способна да се односи према наслеђу своје прошлости на одговоран и уравнотежен, а ипак изазован начин. Књига која је пред читаоцем сведочи о скоро истовременом дозревању две антрополошке дисциплине, или је можда правилније рећи поддисциплине – визуелној антропологији и антропологији индустријског наслеђа. Заслуга је њеног аутора, Драгана Стојменовића, што је уложио огроман труд, машту и таленат како би пронашао начин да у овој књизи доведе у сагласје та два развојна процеса, који су у Србији до скоро имали међусобно удаљене, скоро самосвојне путеве. Црвену нит која ће повезати поменуте области промишљања Стојменовић је пронашао у својој великој љубави, фотографији. Наиме, доскора је у Србији фотографија као тема промишљања у обе поддисциплине, визуелној антропологији и антропологији индустријског наслеђа, заузимала место од споредног значаја. Такође, и саме су се поддисциплине до пре пар година налазиле на периферним положајима унутар српске етнологије и антропологије. У књизи која је пред читаоцем те две дисциплине зналачки су постављене у плодно сагласје.

Књига Драгана Стојменовића није пионирска по томе што поставља фотографију у први план антрополошких размишљања, јер су публикације које су унапредиле стање размишљања о проблему почеле да се појављују још током друге половине двадесетог века. Није то ни по обиму представљеног материјала, јер је у декади која је за нама изашло из штампе више публикација, међу којима треба посебно истаћи две обимне фото-монографије од капиталног значаја (Шекарић 2014; Шекарић 2019). Она је пионирска најпре по изазовном начину на који отвара питање представљања индустријског наслеђа на старим фотографијама. Књига се такође издваја по вредносно ангажованом начину на који скуп проблема које фотографија данас поставља пред нас повезује са великим политичким и етичким темама антрополошке рефлексije. Значајна је и по посебном Стојменовићевом приступу раду са друштвеним сећањима која у његовој средини чувају и покрећу слике сачуване на површини стаклених плоча. Најзад, она је пионирска по начину на који се лична искуства и доживљаји транспонују у веома посебан ауторски стил и доследан идејно-политички ангажман.

Наиме, фотографија је до осамдесетих година двадесетог века коришћена у етнолошкој пракси првенствено као помоћно техничко средство за послове теренског бележења, документације, илустрације и јавне презентације грађе у музејима, односно научним и образовним институцијама. Она је узимана у обзир и као извор за проучавање неког „озбиљнијег” научног проблема, на првом месту народног градитељства, других питања која се тичу материјалне културе, попут одевања, покућства или занатства, а нешто ређе и појединих аспеката друштвених односа (Prošić-Dvornić 1982; Гавриловић 2004, 12-13). Етнолози су у том периоду били више него спремни да послове око снимања препусте другима (Кнежевић 1982, 115). У области визуелне антропологије, први теоријски утемељен рад о могућностима и важности проучавања фотографије у оквиру етнолошко-антрополошких истраживања у Србији објавила је 1982. године Мирјана Прошић Дворнић (Прошић-Дворнић 1982). Ауторка се залагала за систематичну употребу фотографија у истраживању одевних предмета и других елемената материјалне културе у историјској перспективи. Посебна вредност рада препознатљива је у напору који је уложен у критиковање приступа фотографији као пукој илустрацији, као и у превазилажењу представе о фотографском запису као извору који говори сам за себе. Такође треба истаћи одлучно усмерење на уклапање фотографије као извора у комуникацијски приступ анализи материјалне културе, дакле у шири теоријски оквир који је ауторка у то време заступала. Тренд који је Мирјана Прошић Дворнић започела доживео је својеврсну кулминацију објављивањем две капиталне монографије Богдана Шекарића посвећене стваралаштву др Радивија Симоновића (1858–1950), лекара, здравственог просветитеља, антрополога, етнографа и фотографа аматера, и дугогодишњег Цвијићевог сарадника (Шекарић 2014; Шекарић 2019).

Симоновићев опус представља вероватно најзначајнији појединачни пример практичног коришћења фотографије у антропогеографским, етнолошким и антрополошким истраживањима у Србији, а Шекарићеве монографије су несумњиво најтемељнији и најпотпунији пример научног одношења према визуелном нематеријалном културном наслеђу у Србији до данас. Прва Шекарићева монографија упознаје читаоце са 324 изузетне фотографије на којима су етнографски портрети и мотиви из Војводине, као и Симоновићевог завичаја, сремског села Лединци. Друга монографија пред читаоце износи 590 подједнако ваљаних и занимљивих фотографија посвећених планини Велебит, Симоновићевој великој љубави, као и људима који на њој и око ње живе. Брижљиво приређене, опремљене добро замишљеним и веома детаљним уводним студијама, и квалитетно штампане, монографије које је Богдан Шекарић посветио фотографском наслеђу др Радивоја Симоновића постављају изузетно високе стандарде у српској визуелној антропологији. Оно о чему те монографије сведоче је од посебне важности за књигу која је пред читаоцем. Оне, наиме, непосредно показују колико је пажње потребно посветити старим фотографијама као предметима и као изворима информација, ако желите да правилно разумете људске приче које оне приповедају игром светла и таме. Реч је о потреби да се нађе кључ за разумевање сложеног односа између идејног оквира који усмерава рад фотографа и података које слике писане светлом успевају да похране у себи. Посебан изазов пред стручњаке поставља одгонетање начина деловања тананог и рањивог, на фотографијама заснованог друштвеног памћења, које поступно израста у срединама у којима су оне изворно снимане.

Етнолошко и антрополошко промишљање нематеријалног културног наслеђа и индустријског наслеђа у Србији има још мању историјску дубину од антрополошког приступа фотографији. Свој нагли процват доживљава крајем прве и током друге декаде двадесет првог века, после ратификације Конвенције о заштити нематеријалног културног наслеђа Организације Уједињених нација за образовање, науку и културу (Унеско) 2010. године. Док је развој антрополошке мисли о фотографији имао релативно спор и спорадичан карактер, поготову пре почетка овог века, разматрања питања нематеријалног културног наслеђа одликовао је експанзиван и сразмерно добро организован развој, праћен брзом и ефикасном институционализацијом. Својеврсну синтезу мисаоних токова понудио је Милош Миленковић у књизи под насловом *Повратак наслеђу: оглед из примењене хуманистике* (Миленковић 2016). Својом удаљеношћу од конкретних теренских истраживања и усмереношћу на теоријска, нормативна и примењенонаучна питања, као и својим рефлексивним приступом, Миленковићева студија сведочи о започињању зреле фазе у развоју антрополошке мисли о нематеријалном културном наслеђу у Србији. Као таква, она је од посебног значаја и за промишљање књиге која је пред читаоцем. Наиме, нека од питања која отвара Драган Стојменовић надовезују се на Миленковићеве рефлексije утолико што даље развијају нормативне и примењене димензије, узимајући за темељ другачије теоријске концепције, првенствено оне које је развио историчар уметности и херитолог Драган Булатовић (Bulatović 2013; Bulatović 2015a; Bulatović 2015b). С друге стране, Стојменовић своја теоријска и нормативна промишљања укорењује у својим практичним залагањима око сакупљања, заштите, дигитализације и јавне презентације индустријских фотографија насталих у Бору у периоду од једног века (1904–2004), као и у пропитивањима улога које фотографије представљене јавности могу да играју у конституисању свести о индустријском наслеђу у тој средини. Стојменовић отвара и шира питања судбине индустријског наслеђа у рударском и металуршком центру какав је Бор, поготову усмеравајући пажњу на проблем савремене политичке инструментализације тог наслеђа и штетних последица такве праксе како по само индустријско наслеђе, тако и по заједницу у оквиру које долази до таквих пракси. У том смислу, Стојменовићева књига се надовезује на раније пионирске покушаје разматрања антрополошког приступа индустријском наслеђу у Србији (Наумовић 2013), али их проширује повезивањем са фотографским наслеђем, дубоком историјском перспективом и друштвено-критичким ангажманом.

Сада када је сложени скуп циљева које је Драган Стојменовић себи задао наговештен и када су учињени први кораци да се он постави у шири контекст, остаје да се представи на који начин је тај циљ остварен. Одмах је потребно рећи да је аутор изабрао неконвенционалан, можда би се могло рећи уметничко-исповедни приступ. Речено усмерење приметно је већ у концепцији књиге, која са собом носи неколико загонетки. То не би требало да

чуди, јер је један од важних циљева које је Стојменовић себи поставио било решавање загонетке ауторства фотографија које чине збирку која се у књизи представља. Лични печат и уметничко усмерење се препознају и у начину на који су срочени наслови поглавља и потпоглавља књиге, као и у структури целина које је чине. Уметничко-исповедно усмерење најнепосредније долази до изражаја у ангажованом ставу и надахнутом стилу писања. Уместо да на „хладан и логичан” начин излаже „суве чињенице”, како би „објективно информисао” своје читаоце, Стојменовић као да покушава да са њима подели лични доживљај локалне ситуације у којој се налазио док је радио на сакупљању, организовању и презентацији збирке фотографија са којима их упознаје, а поготову свој бес и фрустрацију историјским токовима који изневеравају интересе радништва и радничку културу, као и неким од поступака локалних елита које нису презале од злоупотребе елемената индустријског наслеђа у Бору зарад политичких добитака. Такво Стојменовићево становиште и залагања можда може да опише израз *двоструки припадник* (Naumović 1998). Стојменовић, међутим, своје искуство промишља уз помоћ израза *нативни етнолог*, за чије је устаљивање на српском говорном подручју заслужан Милош Миленковић (Миленковић 2003). Први израз, како ми се чини, потпуније описује Стојменовићев положај, јер указује на особу која је припадник заједнице коју описује и тумачи (грађанин Бора), а истовремено припада и посебној групи стручњака чији је задатак да јавно заступа и брани интересе те исте групе којој припада (антрополог и ангажовани културни радник). Улога гласа савести средине у којој живи, па ако хоћемо и радништва као класе чији су интереси данас најугроженији, сведочи о ауторовом схватању одговорности интелектуалца у добу неолибералне трансформације српског друштва.

Ништа у изгледу публикације њеном читаоцу не наговештава изненађења са којима ће се сусрести. На први поглед, књига оставља утисак конвенционалног каталога. Започиње густим редовима речи које одају утисак уобичајеног уводног текста. Након уводног дела, представљено је 40 репродукција пажљиво изабраних фотографија из богате збирке. Када се ствари пажљивије размотре, примећује се да се текстуелни део састоји од три сразмерно самосталне целине.

Читаоцу је изазов упућен већ првим одељком, провокативно насловљеним „Индустријско наслеђе у индустрији наслеђа”. Користећи просторну структуру града изниклог на ободу површинског копа како би писању дао поетику и динамику (први километар од јаме, други километар, трећи километар...), Стојменовић без зазора излаже сатирућу критику кључних савремених политичких и економских проблема у Србији – развлашћивања, маргинализације и немилосрдног гушења интереса и самог постојања радничке класе и свих манифестација њене културе у добу неолиберализма, а у оквиру тог процеса и политичке инструментализације индустријског наслеђа, која се врши како би се сакриле велике игре око приватизације, односно отуђења изузетно вредне имовине у државном и друштвеном власништву:

Зашто се фокус јавности са радника пребацује на индустрију? Да ли само зато да би се рад дехуманизовао? Да би се приказало да су за „постигнућа” и „доприносе” заслужни тржишни односи, машине и менаџмент? Да би се приватизовали природни ресурси и средства за производњу? Тиме се указује на извор тренутне моћи и успостављање њене хијерархије. (Стојменовић 2020, 20)

Могло би се рећи да економски „безнадежне ситуације” могу да задесе и индустријске гиганте и да је слична стратегија „премошћивања”, у страху од деиндустријализације, примењена и у Бору, само што је реални страх од приватизације превазиђен, делом, уз помоћ туризмолешке „индустрије наслеђа”. Уједно, могли бисмо приметити да се на културна добра, у складу са транзицијским праксама сивог тржишта, „креативно” гледа као на „секундарну сировину”, погодну за рециклажу. Овакав концепцијски приступ можемо препознати у сваком покушају ванинституционалне инструментализације, историјске ревизије, ревитализације или реконфигурације наслеђа, али и повремених исклизнућа самих баштинских институција на таласима њихове модернизације, обнове, некритичког усвајања иновативних технологија, наметнутих агенди културне индустрије. Сав тај арсенал управљачких машина индустрије наслеђа и индустријског наслеђа усмерен је на занемаривање радничке културе, пасивизацију радника и радничког организовања, не би ли се без отпора достигао коначни циљ – приватизација. (Стојменовић 2020, 20)

На први поглед, изгледа као да се наведене мисли превише удаљују од теме књиге која је посвећена фото-документацији Француског друштва Борских рудника са почетка двадесетог века. У ствари, ради се о стваралачком надовезивању и проширивању на савременост закључака Стојменовићеве анализе логике настанка поменуте фото-документације. Наиме, сакривена иза уредно вођене и технички коректне визуелне евиденције развоја рударства и индустрије у Бору, дакле испод образине прогреса, индустријализације, модернизације и вестернизације, наслућује се ондашња незаинтересованост крупног капитала за добробит, па и саму егзистенцију радништва, осим као употребљиве радне снаге, коју има смисла одржавати у оној мери и до оног тренутка до којег доноси профит, што ни у чему не заостаје за савременом незаситошћу неолиберализма:

Различита идеолошка условљеност рада, производње и расподеле добара у различитим историјским и друштвено-економским контекстима свакако се огледала и у критеријумима вођења фото-документације, одабиру кадрова и политици репрезентације. Идеолошку условљеност бисмо квантитативно могли извести из количине фотографија са приказима саме индустрије, тј. индустријске архитектуре и индустријских пејзажа или, пак, портретних фотографија радника у погонима и током процеса производње. На основу те грубе поделе, могли бисмо учитати потенцирање једног или другог идеолошког контекста, од којих би један био условљен тржишним и индустријским пословањем, а други – радничком културом односно њима предодређеним, стратешки циљаним мотивима. Мада су обе идеолошке концепције повезане и једна без друге не би постојале, разликује их однос према раду, производњи и расподели капитала, тако да, у том смислу, претпостављамо да су се рударска и металуршка индустрија (објекти, улагање у производњу, панораме) потенцирале у капиталистичком систему, док су се у социјалистичком систему потенцирали радничка култура, пролеткулт и рад у јавном интересу (портрети радника у погону и на тешким пословима). То би подразумевало и сасвим другачије виђење политика репрезентативности и употребе фотографија и мотива. С тим у вези, у визуелним репрезентацијама индустрије после Другог светског рата читава се њихова употребна, критичка, контекстуализована друштвено-историјска, а не тржишна и интерно-професионално усмерена вредност, као што је случај са колекцијом ФДБР пре рата (Стојменовић 2020, 51–52).

У одељку богатом идејама, Стојменовић између осталог предлаже занимљив, али помало поједностављујући квантитативни критеријум за разликовање идеолошке условљености, односно идеолошких концепција које стоје иза усвојених правила вођења фото-документације. Крајње упрошћено – што више индустријске архитектуре, рударских постојења и индустријских пејзажа у визуелној документацији, то више бриге за интересе крупног капитала и експлоатацију радништва. И обрнуто, што заступљенији портрети радника у погонима и на тешким пословима, то више (прото)социјалистичке бриге о радном народу, култури радништва и јавном добру. Ради се о критеријуму који читалац може са лакоћом да примени (и провери) на приложеном фотографском материјалу, разумљиво уз узимање у обзир чињенице да се ради о ауторском избору који не мора да буде репрезентативан у односу на укупну сачувану колекцију фотографија.

У другој тематској јединици, провокативно насловљеној „Одравњавање фото-документације Француског друштва борских рудника”, Стојменовић полако напушта савремене економске, политичке и друштвене проблеме представљене у првом одељку, и креће унатраг ка почетку прошлог века, нудећи елементе за решавање загонетке ауторства фотографија на стакленим плочама које чине основ збирке. Одгонетајући загонетку коју је на познат начин поставио сам фотограф, ухвативши у кадру сенку сцене снимања, па тиме и себе самог на задатку, Стојменовић „одравњује” и читава низ других питања:

Текст који читате и фотографије које посматрате водиће нас, надамо се, до „суштина” и „својстава” једне ране, делимично потпуне колекције индустријске фотографије (сачуване на више локација и у различитим облицима) и до особа иза фото-апарата чије су ове две сенке, које су нека врста кафкијанских иницијала аутора/фотографа одговорних и заслужних за допринос који сада има статус културног добра важног за локалну

заједницу, надамо се и ширу јавност. Покушаћемо да разумемо историјски контекст, саму „природу” и примену фотографије у бирократизованим или слободније схваћеним концепцијама индустријске фотографије. Поред тога, имамо обавезу да поставимо позната полемичка питања: Ко је аутор? Да ли је то само „анонимни жамор” (Герс 2010, 15) у интересу репродукције капитала и ширења моћи, или ипак аутору можемо приписати неке квалитете „непристрасног” или систематичног посматрача који се, својим виђењем стварности коју конструише професионалним ангажовањем, обраћа директно нама, како бисмо разумели и његову и своју позицију у „стварностима” које живимо? Зашто је овај биографски/ауторски слој фотографије био неважан у институционалним, бирократским и технократским системима? Да ли у институционалним оквирима очувања и заштите културног наслеђа успевамо да од предмета направимо „ствар ове или оне врсте, како се локација преводи у категорију и у којој мери категорије могу да се одрже или доведу у питање током времена?” (Едвардс 2017, 5) Притом, имамо обавезу да теми не приступамо „политички несвесно”, са некритички усвојеним идеолошким импликацијама, само ради причања прича које би се протумачиле као друштвено-симболични чин рестаурације капитализма, или некаве носталгије за њим. (Стојменовић 2020, 43)

Стојменовић нуди задовољавајућу претпоставку о ауторству већине фотографија које чине колекцију, чиме доприноси решавању загонетке коју је поставила за колекцију сасвим нетипична фотографија на којој су приказане сенке фотографа, помоћника и камере на статуу. Разумљиво, одгонетка неће овде бити саопштена читаоцу. Стојменовићев поетичан приступ чини могућим да се у решењу загонетке коју је понудио препозна метафора за много шири задатак који је себи поставио у књизи. Ради се о налажењу кључа за поимање укупности сећања која су похрањена у сачуваним фотографијама, како оних намерно уписаних, тако и оних која су утиснута у тренутку бележења, без свести и намере фотографа, а најзад и свих оних значења која се појављују као могућности у тренуцима потоњих тумачења. Или, како је то на згуснут начин предочио сам Стојменовић: „Да ли је то само `анонимни жамор` (Герс 2010, 15) у интересу репродукције капитала и ширења моћи, или ипак аутору можемо приписати неке квалитете непристрасног или систематичног посматрача који се, својим виђењем стварности коју конструише професионалним ангажовањем, обраћа директно нама, како бисмо разумели и његову и своју позицију у стварностима које живимо?” (Исто)

Трећа тематска јединица, поетски насловљена „Прошлост од стакла: историјски преглед периода управе ФДБР-а” из савремене перспективе затвара интерпретативни круг целе књиге. Наиме, после веома детаљне реконструкције историјата и пословања Француског друштва Борских рудника (ФДБР) и пажљиве анализе логике на којој почива пракса стварања и вођења њене фото-документације, која ће бити задовољавајућа за потребе већине читалаца, Стојменовић се враћа на идејне поставке које он сматра најважнијим, односно на својеврсни лајт-мотив књиге која је пред нама:

Сведена визуелна апстракција свих могућих позиција посматрања указује на експлицитни покушај да вам се једна веома сложена тема сведе на елементарну геометријску пројекцију како би се приказала доминација техничких, индустријских и привредних колонијализама који експлоатишу, спутавају и гуше немерљиво важну нематеријалну односно организациону компоненту културноисторијског индустријског наслеђа, тј. радничку културу и њене главне карактеристике – колективно право на радничко и друштвено организовање утемељено на одређеним историјским искуствима. У основи оваквог начина објашњавања, изабраног између мноштва могућих интерпретација заснованих на географији и геометрији, била је жеља да се наративизацијом изазове имагинарно уживљавање и визуелно укључивање у саму тему, како би се уочиле сва комплексност и повезаност појединих сегмената локалне културе са визуелним културноисторијским наслеђем. Тачка укрштања нашег, условно речено, почетног и савременог стања је у индустрији и из ње проистеклој привредној делатности, а оне истичу капиталистичке производне односе подстакнуте страним инвестицијама у рударству и металургији, чему се супротставља, као посебна културна и друштвено-економска формација, период социјалистичког самоуправљања. Доприноси из периода социјалистичког радничког самоуправљања од педесетих до деведесетих година XX века, до распада Југославије и почетка транзиције из социјалистичког

самоуправног у неолиберално капиталистичко друштвено-политичко уређење, тенденциозно се спутавају и негирају. Такав след је важан за разумевање симболичких односа локалне материјалне и социјалне културе, процеса дехуманизације индустријског наслеђа и његовог свођења на технократско тумачење. Важан је и за разумевање теме ове публикације – контекстуализације фото-документације ФДБР-а – наизглед саморазумљиве и уобичајене у свакодневном животу, сажете и сведене у дводимензионалном текстуалном и метафоричком изазивачу визуелизованих вишедимензионалних облика представљања који је пред вама. (Стојменовић 2020, 61)

Читалац можда може бити нешто скептичнији од аутора по питању домета југословенског социјализма, а поготову може изразити извесне сумње у погледу положаја радништва у том поретку, као и судбине која је у њему била додељена, или пре дозвољена радничкој култури, али не може ускратити поштовање аутору за дубоку етичност визије, и за речитост и утемељеност критике судбине радништва у савременом српском друштву коју износи. Изгледа да има основа да ауторову метафору из наслова одељка о крхкости прошлости од стакла уопштимо. Како изгледа, крхка попут стакла су и наша сећања на политичке поретке и слободе које су они обезбеђивали, као што су биле крхке и саме те слободе, а крхка су и сећања похрањена на стаклу, филму или другом носачу, до чијег нам је очувања иначе толико стало, јер оно о чему сведоче умногоме зависи од начина на који различите публице те садржаје накнадно доживљавају и тумаче. Заиста, Стојменовићева књига нас подсећа да су сва сећања, како она похрањена дубоко у нама, тако и она за која верујемо да су поуздано сачувана на фотографијама у некој збирци, у коначној анализи само сећања од стакла.

У последњј, четвртој целини представљено је 40 фотографија које је Драган Стојменовић са пуно пажње и љубави одабрао. Те фотографије говоре о прерастању Бора из влашког сеоцета у за оно време сразмерно велико радничко насеље, о брзој и ефикасној изградњи рударске и металуршке инфраструктуре која ће у једном тренутку остваривати значајан удео у европској производњи бакра, о јачању радништва и радничке културе и борби тог слоја за своја права и достојанствен живот, као и о развоју веома посебног облика урбаности и грађанске свести у мултикултурном насељу које је било нетипично за ондашњу Србију. На читаоцу је да испланира своје руте за шетњу кроз странице прошлости од стакла и да урони у један посебан, давно прошли свет, који и данас заслужује да буде са пажњом упознат и искрено проживљен.

На крају нашег пута остаје да се подсетимо претпоставке са почетка овог текста, по којој једна дисциплина достиже своју зрелост када постане способна да се односи према наслеђу своје прошлости на одговоран и уравнотежен, а притом и изазован начин. Ако решимо да узмемо заозбиљно наведену претпоставку, онда на основу свега реченог до сада можемо да тврдимо да књига која је пред читаоцем спада међу оне које претпоставку на уверљив начин потврђују.

ИНДУСТРИЈСКО НАСЛЕЂЕ У ИНДУСТРИЈИ НАСЛЕЂА

„Узвишене речи Шилерове Оде радости падале су на мрка радничка лица.
Не, не, не. Извините. Понављам.
Падале су на обасјана... Да, да... Обасјана радничка лица.”¹

„Оп мала, оп, површински коп!”²

Појам индустријализације подразумева употребу технике и технологије за масовну, серијску производњу робе или сировина зарад приватних или друштвених економских интереса инвеститора, уз изразитије форсирање привредног раста и развоја организоване производње у односу на неке претходне, технолошки, технички и организационо „заостале” или „закасне” видове производње, као што су занатска или мануфактурна. Предуслов за извођење *представе* индустријализације је класна привилегованост оних који поседују и познају извесне технике и технологије, чијом се применом стиче некакав аутоматски ауторитет. Поред специјализоване класе инжењера и инвеститора, индустријализацију омогућавају и у стопу прате радници и радничка култура, с тим што се директни интереси ових двеју група остварују са идеолошки потпуно дивергентних становишта – приватних и јавних, личних и колективних. Индустријализација са собом носи и одређене културне квалификације и процесе модернизације „других”, неразвијених и заосталих подручја која и данас познајемо као „источна”, „јужна”, „југоисточна Европа” или „трећи свет Европе”. На несрећу, такве модернизацијске квалификације и тежње дуго прате и исто тако географски оријентисане делове Србије, које треба модернизовати, „открити”, „обновити”, „упознати”, „развијати”, „препородити”, „унапредити”. У односу на северне и западне делове, јужни и источни делови су својеврсни ћошкови развијених подручја или „слепа црева” здравих организама. Таква улога се најчешће наметала и олако прихватала, претпостављамо с разлозима, а њих ћемо потражити у историји, друштвено-политичким утицајима, егзистенцијалним поривима и жељи за игром и сазнањем.

Почетна позиција у разматрању насловљене теме задата је садржајем самих фондова баштинских институција у Бору и чињеницама које у сваком погледу говоре у прилог томе да су оне засноване на темељима радничке културе и радничког организовања, као њихова логична надоградња и резултат реалне потребе за јавним установама, а не „модернизације” и „индустријализације” које спроводе искључиво повлашћене класе.³ Те почетне позиције нећемо сматрати важним зато да бисмо приказали некакав прогесивни развој друштвених установа, него да бисмо направили идеолошку разлику између друштвених потенцијала реалних потреба (нужности) и жеља (тежњи). Да ли јавне институције остварују исказане неопходне потребе или удовољавају

¹ Цитат је из извештаја који, на почетку филма *Човек није тица* Душана Макавејева, један од руководилаца диктира новинарима. У извештају је реч о хорско-симфонијском извођењу 4. става Бетовенове *Девете симфоније* у металуршким погонима компаније поводом завршетка изградње топионице, када су додељене награде заслужним радницима.

² Аутор овог рефрена истоимене борске „народне” песме је Срба Станчић. Први пут је рецитована у кругу пријатеља 2000. Први пут је снимљена и јавно извођена у аматерском филму *Оп, мала оп!* Центра за неформалну комуникацију „Немушто” 2001. Песму је, за филм *Рударска опера* (2006) Олега Новковића и Милене Марковић, разрадио, препевао и аранжирао локални бенд *Дуо тројица*. Аутори композиције и текста под тим насловом су Мирослав Митрашиновић и Саша Д. Ловић.

³ Делатност очувања историјског и културноисторијског наслеђа у Бору обављају: Одељење Историјског архива Неготин, Музеј рударства и металургије и Народна библиотека Бор. Њихови фондови су од оснивања претежно базирани на локалним географским, привредним и културноисторијским специфичностима и директно везани за радничку културу, радничке покрете и индустријско наслеђе. У оквиру Народне библиотеке Бор функционише и Завичајно одељење, које сакупља, обрађује, чува и даје на коришћење библиотечку грађу насталу у Бору, чији су аутори стварали или су и рођени у Бору и грађу тематски везану за Бор и околину, без обзира на место настанка. Библиотека и Архив прикупљају, обрађују, чувају и дају на коришћење покретно културно наслеђе, док се Музеј, поред покретног, брине и о непокретном културном наслеђу. Више о фондовима на: <http://www.arhivnegotin.org.rs/news/item/34>; <http://digitalnizavicaj.org.rs>; <http://www.muzejrudarstvaimetalurgije.org>.

„жељама“? У том смислу, индустријализацијом и индустријом бавићемо се не само због њихових конкретних материјалних последица и интереса, већ преваходно због њихових сазнајних потенцијала који узрокују фиксирање и препознавање извесне слике о једном граду односно одређеног, хипотетички изведеног, доминантног става израженог у јавном дискурсу о идеолошкој превласти индустријске над радничком културом у Бору током друге деценије двадесет и првог века.

Као индикативан пример наметања новог, изразито доминантног дискурса, узећемо симболичку форму прераспоређивања експоната из Парк-музеја дуж главне улице у Бору током 2009.⁴ и потенцирање новог јавног индустријског дискурса науштрб дискурса радничке културе и радничког организовања, који су до тада, као доминантна идеолошка формација, били јасно изражени планираним урбанистичким решењима и већ распоређеним споменицима – симболима рада и радничког организовања у самом центру града.⁵ Те премештене и прераспоређене експонате разматраћемо као нову дискурзивну синтаксичку структуру која експонатима у значајној мери мења значење, приказујући и процесе мењања политика репрезентативности и односа према културноисторијском наслеђу. Тачније, покушаћемо да размотримо утицај доминантних идеологија на конфигурацију културноисторијског наслеђа Бора у јавном простору и на материјализацију жеља остварену преко тог новокомпонованог индустријског наслеђа, преузимањем ингеренција институција над културним наслеђем. Спровођење нове политике репрезентативности у симболичкој формацији коју стварају јавни споменици и прераспоређени експонати омогућава ново читање, разумевање и покушај ревидирања историјских чињеница, као и изражавање неких „жеља“ претпостављеног аутора те нове поставке експоната и споменика. Пре свега, намера је да се разоткривањем „афирмационе моћи“ дискурса (Фуко 2007, 52), преко политике репрезентативности изражене у споменутој симболичкој структури, критика користи као „стил учене неусиљености“ насупрот израженом генеалогском „срећном позитивизму“ (Исто) оличеном у кампањи мењања имица града названој „За лепши Бор“,⁶ како бисмо разумели шта нам је „говорила“ та формација у јавном простору. Било би тужно када бисмо одмах на почетку признали да нам је недавно доживљена реалност показала исходиште таквог материјализованог изложбеног „израза“, па ћемо објашњавањем и концептуализацијом у виду текста додатно „закомпликовати“ тему.

У уводном делу предавања *Поредак дискурса*, Фуко излаже хипотезу коју овде покушавамо да разумемо и применимо: „[U] svakom se društvu produkcija diskursa u isti mah kontroliše, selektuje, organizuje i raspodeljuje, i to izvesnim postupcima čija je uloga da ukrote moći i opasnosti diskursa, da ovladaju njegovim nepredvidljivim događajima, da izbegnu njegovu tešku i opasnu materijalnost“ (Фуко 2007, 8). Такво спровођење процеса „кроћења моћи и опасности“ већ постојећих историјских и идеолошких дискурса радничке културе и радничког организовања одвијало се и у Бору у претходној деценији. У широј перспективи, креирањем нове „слике града“ базиране искључиво на кампањској стратегији „односа са јавношћу“ тежило се и конструисању неког новог „колективног идентитета“ града, који ће маргинализовати или из јавног простора и живота потпуно искључити материјализовану идеологију радничке културе.

⁴ За систематизован и илустровани преглед рударске радничке културе у Бору и њеног тренутног стања, видети: (Romelić 2017).

⁵ У наставку текста, старе и нове локације појединих споменика и експоната биће детаљније приказане; за сада издвајамо случајеве споменика „Рудар с бушилицом“ и „Петар Радовановић“ као главне симболе премештене са оригиналних локација на почетак односно крај нове поставке на отвореном, дуж главних улица у Бору. О поставци ће бити више речи у самом тексту. Обе скулптуре се тренутно налазе на новоизграђеним кружним токовима. „Рудар с бушилицом“ је постављен на Четвртог, док је споменик синдикалцу Петру Радовановићу постављен на, условно речено, Првом километру. Експлицитна интервенција у виду светлеће инсталације која представља птицу Феникс на Дому културе, који је регистрован као културно добро од изузетног значаја и који је посвећен борцима палим у Другом светском рату, још један је посебно важан симбол. Фотографије са свечаног митинга поводом откривања споменика Петру Радовановићу 6. августа 1981. можете погледати на: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalZ-Kolekcije&idTexta=431#ad-image-0>. Фотографију споменика „Рудар с бушилицом“ или „Борски рудар“ снимљену на оригиналној локацији 1960. можете погледати у оквиру каталогског описа: <https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/512720056#full>.

⁶ Иницијатор друштвено одговорне кампање „За лепши Бор“ је РТБ Бор. Видети, на пример: Миролуб Милошевић, „Нови рударски експонат у парк-музеју“, објављено 6.8. 2014, <https://kolektiv.co.rs/novi-rudarski-eksponat-u-park-muzeju/>.

Шта је, дакле, „аутор” поменуте поставке желео да постигне и каква су исходишта „његовог” израза материјализованог у јавном простору? У овом тексту ће се та „општа” слика или „усвојена” представа анализирати у контексту стварања и постојања реалних слика или представа – фотографија и филмова, и упоређивати са резултатима институционалне и организоване визуелизације Бора, јер се на тај начин могу препознати извесна „општа места”, тј. локални „топоси”. Они, у овом случају, повезују директну структуралну организацију градских подручја означену километрима,⁷ који представљају линеарни историјски и комунални развој града, са наративизацијом теме коју ћемо представити. Притом се не остаје само на ефектима конструисања позитивних или негативних ставова/слика, него се трага и за исходиштима одговорности, искуствима и тумачењима чињеница, у виду безинтересног и бесциљног лутања, зарад превентивног одржавања здравља критичке свести, не бисмо ли разоткрили „аутора” или „ауторе” ове својеврсне „оптичке хигијене”.

Сама тема „индустријско наслеђе у индустрији наслеђа” одабрана је како би се најефектније описало тренутно стање индустријског наслеђа у Бору са позиције „нативног етнолога”⁸, можда прецизније речено – „професионалног домороца”, што је један од многих начина на који се она може сагледати. Таква слобода приликом интерпретације, наравно, не подразумева произвољност у приступу, већ обавезује на одговорност приликом разумевања и интерпретације реалних позиција и чињеница, да би се произвела смислена „самокритична” структура. Савременом библиотекарству она би, на пример, била неопходна због постојања важне институције или принципа дезидерата у набавној политици односно планског и стратешког попуњавања фондова недостајућом грађом или ретким дисциплинарним приступима одређеним темама. Другим хуманистички оријентисаним дисциплинарним приступима овој теми упознавање са наведеном стратешком позицијом користиће како би у следећем кораку биле објективније и на већ обезбеђеној дистанци између њих и евентуелно сродне теме. Теми се приступа са критичке позиције управо зато што су фондови систематично попуњавани историјским градивом, док су преовлађујућа очекивања усмерена искључиво према некритичкој репродукцији историографских и савремених друштвених чињеница „иновативним технологијама”.

Мотивација за бављење овом темом је проистекла из професионалних обавеза библиотекара Завичајног одељења Народне библиотеке Бор, које укључују и рад на разумевању и представљању једног дела индустријског наслеђа које се чува у Библиотеци, али и из сарадње са професором Слободаном Наумовићем, која се одвија у више сродних и испреплетених тематских подручја. Наумовић је својим вишегодишњим теренским радом у Бору и сарадњом са Завичајним одељењем Народне библиотеке Бор на аналитичкој обради фото-документације – важног културноисторијског, радничког и индустријског наслеђа које се чува у овој установи – са становишта визуелне антропологије, инспирисао и подстакао многоструке приступе, потенцијале и перспективе тумачења. Тај „кључни ресурс” (Наумовић 2013, 75–111) са бројним импликацијама у савременој свакодневици читавао се и у савременом стваралаштву и у откривању приступа фотографисању као континуираној пракси визуелног бележења у Бору, указујући на неопходност разумевања и разоткривања

⁷ Подела града на километре, почевши од старог површинског копа (гropa, рупа, гаура или, условно, нулти километар), вероватно је условљена првим урбанистичким решењима, која су предвиђала даљи развој града од севера ка југу. Ширење колоније почело је изградњом „Нове” или „Јужне колоније” 1928. Крајем педесетих година XX века Бор се даље урбанистички развија према Другом и Трећем километру, а 1965. се у *Programu urbanističko-tehničkih uslova za izradu detaljnog rešenja naselja na III I IV kilometru u gradu Bor* (Civrić 1965) формализује оквирна реонизација града по километрима. Оваква подела града је увелико прихваћена у неформалној комуникацији Борана. Она, нарочито од формирања градског гробља на последњем, VII километру, представља линеарно схваћен развој односно живот како града, тако и грађана. Међу обележјима ове неформалне реонизације је и натпис на чесми на II километру, која је тако обележена након изградње 2002. Овакава линеарна концепција искоришћена је у аматерском филму *Он, мала он, површински коп!* (2001), за изложбу фотографија Ервеа Деза (Hervé Dez), Марије Јанковић и Владимира Радивојевића *Нулти километар*, реализовану у оквиру пројекта *Боре понекад и стало* 2012, као и у актуелном пројекту *Осми километар: анкетни конкурс ауторског тима који предводи Ива Бекић*, а којим ће се Србија представити на Венецијанском бијеналу архитектуре 2021. Више о изложби *Нулти километар* на: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=260#ad-image-15>; <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=kolekcijaTekstova&idKolekcije=30>. Више о пројекту *Осми километар*: <https://www.gradnja.rs/bijenale-2020-osmi-kilometar-anketni-konkurs-iva-bekic/> (Cović 2020).

⁸ Нативни/домаћи етнолог (етнограф или антрополог) образован је у култури или средини коју проучава и којој припада (више о томе у: (Миленковић 2003, 255–259)). У овом случају, оваква позиција је усвојена на основу разумевања сопствене позиције у односу на социолошка и психолошка тумачења колективних представа и њихових класификација које су образложили Диркем и Мос (Dirkem i Mos 2008, 156–220), као и Леви-Стросовог схватања могућности „тоталног поимања” друштвених појава, које би било могуће само ако појаву поматрамо споља „као nekakvu stvar, ali kao stvar čiji je sastavni deo naše subjektivno poimanje (svesno i nesvesno), ukoliko bismo, pošto smo neminovno i sami ljudi, tu pojavu doživeli kao urođenici, umesto da je posmatramo kao etnografi” (Levi-Stros 1982, 32).

намера, начина рада и порука које аутори својим визуелним пројекцијама преносе. Увођењем заједничке антропологије⁹ у процес тумачења фотографије, интегрисаним методолошким приступом тумачења „изнутра” и „споља”, методом „огледала” и „прозора”, успоставља се неопходна равнотежа и остварује суштинска веза између различитих, субјективних и друштвених виђења, вредновања и значења фотографије (Наумовић и Радивојевић 2015). Управо су везе између „живота и рада”, „колективног и индивидуалног сећања”, „различитих врста наменске фотографије и индустријског наслеђа”, „институционалног и ванинституционалног визуелног бележења”, инспирисале тражење равнотеже између индустријског наслеђа и радничке културе (Наумовић и Радивојевић 2015, 126–182). У заједничкој намери са професором Наумовићем, приликом разраде теме „Визуелизација радничке културе и индустријског наслеђа Бора”, требало је да се поставе основе погледа „изнутра”, како бисмо избалансирали односе између наше тренутне, савремене позиције тумачења и употребе визуелне грађе, тако да би овај текст требало да проблематизује, постави и опише рефлексивно стање, услове и перспективе тумачења индустријског наслеђа и радничке културе у „огледалу” савременог локалног друштва и културе.

Са друге стране, подстицај је долазио из домена библиотекарства, музеологије (науке о музејима), херитологије (проистекле из критике науке о музејима и потребе за стварањем науке о вештинама наслеђивања, учење о умећу памћења) и промишљања стратегија селекције и представљања културних добара у служби редефинисања идентитета које разрађује професор Драган Булатовић (Булатовић 2004; Bulatović 2013; 2015a; 2015b).

Тополошка наративизација теме и текст који прати поделу Бора на километре омеђени су, општепознатим линеарним исходиштима почетка и краја, уз минималну историзацију у последњем тексту публикације, да би се замаглила, задржала и дочарала „саморазумљивост” (да не кажемо – еколошко загађење ваздуха) аутентичног локалног израза и стања уклопљеног у својеврсну конститутивну митологију. У том смислу ће бити важно одржавање равнотеже између описа стања и процеса, са честим исклизућима и наглим кочењима, услед невеште војње „тешког камиона у рикверц” или играња кола по серпентинама борских копова, не бисмо ли, ипак, „безбедно” паркирали или разиграли постављену тему.

ПРВИ КИЛОМЕТАР

Процесе индустријализације Бора могли бисмо окарактерисати као модернизацијске током управе Француског друштва Борских рудника, од 1903. до 1941. Тада почиње интензивна експлоатација руде, изграђују се металуршки погони; уз нагли прилив радника, формира се рударска колонија. С тим у вези, важно је напоменути да је то подразумевало контролисано развијање само неопходне комуналне структуре и вароши, како би се одржавао административни статус радничке односно рударске колоније, која је пратила искључиво интересе производње. „Francuzi su u naselju izgradili ono što su morali, ali su se opirali da Bor stekne status grada, jer bi onda bili dužni još mnogo šta da grade (pre svega podzemnu kanalizaciju).” (Jovanović 1987–1990, 196) Бор је, наиме, све до ослобођења, а и мало након Другог светског рата, био познат искључиво као Борски рудници. Статус града Бор добија 1947, али се још неко време користи стари назив. Међутим, тек у наредном циклусу модернизације, током периода Прве и Друге фазе обнове,¹⁰ у сасвим другачијем

⁹ Концепција заједничке антропологије у овом контексту произашла је из својеврсног дигресивног трагања, које није програмирано (са претходно утврђеним циљевима) ни опортунистичко (неочекивано или оно које користимо у тренутку догађања, без адекватног разумевања) већ суплементарно, у циљу попуњавања сегмената који су допринесли савременом схватању праксе фотографисања и представљања одређене средине. (О дигресивном трагању више у: (Sorenson i Džablonko 2014, 71–80).) Заједничка антропологија се употребљава како би се истакла важност сарадње истраживача са заједницом коју проучава и њеног учешћа у реализацији и представљању резултата истраживања.

¹⁰ Првој и Другој фази изградње и реконструкције рудника претходила су два петогодишња плана за период од 1947. до 1957, када је усвојен и покренут програм Прве фазе, током које је набављена нова опрема за јамску и површинску експлоатацију руде. Модернизован је транспорт минералних сировина, изграђено ново складиште за руду, што је требало да задовољи капацитете проширења рудника и на рудник у Мајданпеку (отворен 1961). Изграђено је пет пржних пећи, као и нова пламена пећ и три велика конвертора, а затим и брана, како би се направила нова вештачка акумулација индустријске воде – Борско језеро. Нова фабрика сумпорне киселине грађена је истовремено са фабриком суперфосфата у Прахову. Прва фаза завршена је 1961. Друга фаза почела је 1966, одмах након привредне реформе 1965. Током ње су проширени производни капацитети фабрика сумпорне киселине и племенитих метала у Бору и Мајданпеку. Изграђени су и: пруга Бор–Мајданпек, нови транспортни систем руде, нова електролиза, ливница племенитих метала, нова топионица и још

друштвено-политичком уређењу самоуправног социјализма, гради се ново друштво, изграђују се нови металуршки погони, отварају се нови рудници и урбанизује се град.

Други, нама савремен процес индустријализације и покушаја модернизације можемо окарактерисати као процес „ретрадиционализације” и откривања индустријског наслеђа и локалне историје са сасвим другачијих политичких и идеолошких позиција либералног капитализма у периоду транзиције и „обнове” у другој деценији двадесет и првог века. Због тога, држећи се теме, пажњу усмеравамо на тежње да се из одређених природних детерминанти, тј. на основу природних богатстава (шуме, воде, руде), произведу извесне културне карактеристике доминантних привредних делатности – рударства и металургије – како би се приказала историјска дубина, континуитет, постојаност или извесна „традиционалност” (Romelić, 2017). Да бисмо нагласили њихову конститутивну потенцијалност повезану са савременим схватањима и употребама појмова индустријско наслеђе и радничка култура, обратимо пажњу на суштинске везе између индустријског наслеђа и радничке културе, али и на истицање разлика међу њима или њихово тенденциозно раздвајање на две изоловане категорије. Њихова суштинска веза произилази из чињенице да културно наслеђе постоји као реалност у уравнотеженој међузависности својих материјалних и нематеријалних компоненти, не у селективном тумачењу појединачних доприноса. У овом случају, ту везу користимо са намерном идеолошком импликацијом – „петљом”: индустријско наслеђе као материјална и радничка култура и организовање као нематеријална компонента јединственог културноисторијског наслеђа. Реч је о „петљи” која се развезује са „леве” или „десне” стране. Узимајући у обзир савремено стање, тј. превласт материјалног индустријског наслеђа над радничком културом, можемо да пратимо са које стране се, фигуративно, развезује петља на радничким цокулама или „брзим” и удобним патикама либералног индустријског капитализма оличеног у страном инвестиционом капитализму. Петља је наравно везана затезањем са обе стране, без обзира на то о којој обући је реч али, у овом случају и у овом тексту, сходно друштвеној позицији и одговорности према културноисторијском наслеђу и током припрема за извођење самог рада (када је реч о раду, рачунамо на двосмисленост, због које под „радом” може да се подразумева и текст који читате), показало се да је за локалну заједницу најштетније развезивање и изување визуелно нерепрезентативне, дотрајале радничке обуће.

Реална присутност и потенцијали индустријског наслеђа и радничке културе у Бору имају, дакле, своју мрачну страну, оличену у демагогији, популистичкој реторици и инструментализацији културноисторијског наслеђа током протекле деценије, која је резултирала остваривањем највећих страхова радника и грађана – приватизацијом компаније и давањем концесија за експлоатацију природних ресурса, са којима су приватизовани и важни објекти културноисторијског наслеђа (стара зграда Дирекције РТБ-а, претходно Дирекције ФДБР-а, или меморијални комплекс посвећен принудним радницима страдалим у борским логорима током Другог светског рата који се налази у кругу Нове јаме, на пример), као и неовлашћеним отуђивањем културних добара која уживају претходну заштиту, тако да ћемо овом приликом покушати да проблематизујемо, опишемо и анализирамо те различите позиције односа својине и власништва над културним добрима у оквирима „индустрије наслеђа”. Синтагму „индустрија наслеђа” (Bulatović 2015a, 137) преносимо из музеолошке теорије Драгана Булатовића, који је помиње у „контексту индивидуализације културног имања” зарад развоја, на пример, културног туризма, чији је приоритет истакнути економски интерес, а основна карактеристика – серијска производња по узору на моделе из области менаџмента у либералној економији и култури, усмерене ка конструисању „пожељне слике” (Bulatović 2013, 12) односно позитивног имиџа.

Адекватни пример селективне концептуализације и инструментализације индустријског наслеђа десио се током кампање компаније РТБ Бор „За лепши Бор”. Да би се досегла та „пожељна слика” компаније и града, посегло се за већ дефинисаним, одгајаним културним добрима и музејским артефактима из Техничке збирке Музеја рударства и металургије у Бору, уз намерно занемаривање реалних и конструктивних доприноса радничке културе и радничког организовања. Међутим, управо у том тренутку, када се у оквиру компанијске новокомпоноване стратегије односа са јавношћу

две фабрике сумпорне киселине. Друга фаза изградње и реконструкције трајала је до 1971. Више о томе у: (Ерић 1975, 113–130).

указала потреба за производњом „позитивног имица” компаније и града, посегло се за оним што је „жељена” компонента инстант тржишне економије – систематично одгајано, већ прикупљено и организовано културноисторијско наслеђе у Парк–музеју.¹¹ Зашто баш за тим? Због приказивања некакве „генеалогije” или континуитета индустријске делатности, њене „историјске дубине”, омогућавања модерничког линеарног сагледавања целине и „прогреса” индустрије, истицања њених конститутивних доприноса, намерног занемаривања доприноса радничке културе и организовања? Због усиљеног и неовлашћеног присвајања индустријског наслеђа, наметања само једне опције у „менаџерској стратегији” представљања града, маргинализовања и игнорисања струковне делатности локалних баштинских институција?

Музеји, библиотеке и архиви остварују своју делатност на основу убеђења да су културна добра, под заштитом баштинских институција – „сопственика” који их користе и њима управљају – неотуђива. Тачније, по члану 14. важећег Закона о културним добрима (1994), она се могу „отуђити” под условима претходно утврђеним Законом, али се над њима не може стећи „право својине”. У случају који ћемо разматрати, а који може бити индикативан, десило се неовлашћено отуђење културних добара под заштитом Музеја и то баш оних која су имала велики утицај на развој друштва, културе, технике и науке (Закон, Члан 5). Отуђени експонати су прекомпоновани, прераспоређени и дислоцирани из Парк–музеја дуж главне улице у Бору, с намером да „испричају причу о развоју Бора”. С обзиром на обавезу целовитог приступа теми индустријског наслеђа, одабир методологије и начин представљања, неопходно би било да обратимо пажњу управо на тај процес неовлашћене „индустријализације” и на инструментализацију наслеђа ван баштинских институција, како бисмо размотрили начине укључивања наслеђа у тржишне односе зарад стварања „позитивног имица” града/компаније или њиховог „брендирања”. „Индустрија наслеђа” је у том смислу коришћена како би се најдетаљније описало савремено стање манипулације културноисторијским наслеђем зарад конструисања другачијег јавног дискурса о важнијим карактеристикама града и могућим утицајима на стварање тог новог, позитивнијег „имица града” у периоду од 2009. до 2019.

Употреба традиције и ретрадиционализација су процеси карактеристични за друштва у транзицији. „*Naišavši na pogodno tlo društva s narušenim, ali ne i potpuno zaustavljenim tokovima modernizacije, društva koje je svoje stanje doživljavalo kao krizno u ključnim oblastima delovanja poput ekonomije, međunarodnih odnosa, ideologije ili kulture, praksa upotrebe tradicije, kao sredstva za prilagođavanje posledicama, ali i prebrođivanje uzroka krize proširila se iz domena politike na skoro sve oblasti društvenog života u Srbiji.*” (Naumović 2009, 10) С друге стране, у контексту приказивања јавне употребе „отуђеног наслеђа”, морамо прибећи извесном цинизму приликом интерпретације насталог проблема, пре свега зато што и у таквој ситуацији не смемо дозволити да културна добра, иако отуђена, неко може сматрати „својим власништвом”, уз искључиво право на лично виђење и интерпретацију, какву год новокомпоновану конструкцију та добра треба да представљају у новонасталим околностима.

Професор Булатовић (2004) проблематизује процесе „брендирања музејске баштине”, показујући потпуно супротне позиције културних добара у институцијама задуженим за њихово одгајање и очување у односу на тржишне односе и тржишну логику, која се – ипак – све чешће примењује и у тим установама. Репрезентативне изложбене делатности институција културе спектакуларизују се уз помоћ маркетинга који нуди „јединствене прилике” за гледања / сагледавања и приступ фондовима, али: „*нуђено није доступно (музејски трезори су неотуђиви, јединствени, непоновљиви, некад, нажалост, недодирљиви)*” (146). „*Уобичајена метафоричност слогана морала би прерасти у кондензацију којом субјект исказује потиснуто значење своје жеље (Лакан), а бирање симболе морала би надоместити метонимијска кретња којом се означава шта је жеља, жеља за нечим другим што увек недостаје.*” (Исто, подвукао Д. Б.) Живимо, дакле, последице испуњених жеља и једне врсте стратегије остваривања, у овом случају и по много чему спорне културне хегемоније, а не потреба друштвених установа. Живимо последице жеља које смо, генерално посматрано, политички и идеолошки исказали у новијој

¹¹ Фотографије Љубомира Маркова са отварања Парк-музеја у Бору 1997. и поставке Техничке збирке Музеја рударства и металургије у Бору, можете погледати на: <http://www.digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispiisTextalzkolekcije&idTexta=428#ad-image-o>.

историји, а које су испуњене неоснованим, материјализованим симболичким распоредом културних добара у јавном простору, који би требало да има реалну „историјску дубину” и шири друштвени значај а, у ствари, представља неосветљени тунел кроз брдо нагомиланих проблема, прокопан са конкретном намером и надом да ћемо се на крају допасти страним инвеститорима, који ће нас поново „препородити” из наше утробе. Какву традицију и индустријско наслеђе имамо, ако нам је наслеђе – непрестано одузимање и присвајање културноисторијских вредности, шминкање и константно стање привремености, уз надања да „богато” наслеђе само што није ископано? Шта се, на крају, деси када се јавна културна добра употребљавају као „секундарна сировина” дневне политике?¹²

Морамо се присетити да је трајање од тек нешто више од једног века још увек кратко, толико живо, употребљиво и динамично, толико парадоксално и сјајно да је било могуће да рудар Паун Междиновић, који је открио руду 1903. као дечак радник, педесетих година XX века, пензионисан, ради као чувар Музеја у Бору.¹³ Зашто се данас „стидимо” радника, радничке културе и делегатског система радничког организовања? Шта нас је довело до тога да индустријско наслеђе машина и техничких средстава прикупљано за потребе Парк–музеја буде присвојено и инструментализовано за потребе продаје онога што смо мислили да ћемо наследити – оног што нас је изградило. Таква спрега неизвесности, немоћи струке, небриге и неразумевања оснивача јавних институција према јавном добру и динамична приватизација друштвене својине могу бити важни разлози због којих се Бор изоставља из прегледа, анализа и стратегија представљања историјски релевантних потенцијала специфичних културних наслеђа, материјалних и нематеријалних, која у овом случају потпадају под релативно млад појам индустријског наслеђа. Разлоге за то можемо тражити, пре свега, у одузимању ингеренција локалним баштинским институцијама над културноисторијским наслеђем у јавном простору, као и у увреженој предрасуди да места у којима је тешка индустрија заснована на експлоатацији природних ресурса „немају историју и традицију”, да су млада, стихијски, вештачки и усиљено настала само због привремених задовољавања основних потреба (пословично „трбухом за крухом”). Живети и радити на истом месту – сегмент културе везан за производњу, експлоатацију и рутину свакодневице оптерећене буком машина, загађеним ваздухом и на загађеној земљи, противуречан је финализованом производу „тржишне логике”, рационалним прорачунима цивилизацијских тековина и репрезентативној слици, коју је пожељно преносити. По тој логици, та слика не би смела да страним инвеститорима или туристима делује као претећа.

Слику борске свакодневице углавном чине умор, механички устројена рутина, тежак рад, нејасне и подељене емоције, кашаљ, пејзажи са јаловиштима и серпентинама – подсећања да смо ту само привремено, да се заради и преживи. Све то је у супротности са „позитивним” и „лепим” карактеристикама које би користиле пожељном имиџу прогреса, тако да се локална аутентичност губи управо тада када друштвене потребе које остварују јавне установе постају нечије инструментализоване жеље. Интенције тих жеља су да будемо оно што нисмо или нас, ако их усвојимо, приказују баш таквима какви јесмо. Процеси усвајања жеља могу бити прећутни, постепени, договорени, при чему приказивање или испољавање интенција које се уклапају у извесну друштвену праксу можемо сматрати *представом*. Представа сама може да нас упије и укључи, да будемо део ње, али и да нас држи на дистанци. Разумевање наше просторне позиције у односу на ту представу омогућава и разумевање односа између позиција репрезентације и реалних стања, између усвојеног заједничког представљања и испуњавања функције надомештања извесних очекивања, недостатака и потреба. Режијер такве представе може, али и не мора да планира учешће публике, мада свакако рачуна на њено пасивно посматрање. Зато је критичко сагледавање друштвених потреба коректив приликом остваривања делатности јавних институција, које делимично регулишу остваривање испољених жеља појединаца. Не смеју се, притом, скривати и заборављати важне чињенице. Негде је нешто остављено да би се било овде, нешто важно је узето да би било овако како је сада.

¹² Конкретне и систематизоване одговоре везане за праксе комеморације, декомеморације, историјске ревизије, рехабилитације и рестаурације, освајања симболичког центра, карактеристичне за савремене идентитетске политике градова, даје Срђан Радовић (Radović, 2013).

¹³ Поводом обележавања педесет година постојања рудника организована је прослава на којој су први рудари свечано испраћени у заслужену пензију. Додељене су плакете и захвалнице заслужним рударима, међу којима је био и Паун Междиновић. Фотографија Ђуре Колувратара доступна је у оквиру каталогског описа: <https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/512722872>.

Нешто важно потискујемо и заборављамо. Нешто нас стално подсећа да би требало да буде реално боље него што јесте, а не само да изгледа боље или лепше. Зашто се намеће поларизација грађана на основу „естетских“ критеријума: ако нисмо „за лепши Бор“, аутоматски смо предодређени за онај „мање лепи Бор“?

Поред свега изреченог, прећутана је и потиснута, наравно, једна органска приврженост, блискост датом пејзажу и завичају, зато што је она „саморазумљива“ и исувише очигледна на основу самог избора да се буде овде, па макар да смо управо сишли из шинобуса на железнички перон. Ипак смо ту. Сви око нас однекуд су дошли. Сви смо „странци“ – урођеници „неместа“.¹⁴ Инспирацију за ову „ослобађајућу“ синтагму можемо наћи у антрополошком есеју Марка Ожеа „Блиско и далеко“. „Та потреба да се пронађе смисао садашњости, па можда и прошлости, представља цену какву плаћамо за преобиле догађаја у ситуацији коју бисмо могли назвати ‘nadmodernom’ желећи да покажемо како је njen glavni vid ispoljavanja – preteranost.“ (Оже 2005, 31–32) Стање „надмодерности“ Оже одређује „preko figure preteranosti – preteranosti u smislu preobilja vremena“ (Исто). То „преобиље времена“, парадоксално, налазимо и у већ споменутом визуелизованом монтажном поступку – поставци прераспоређених индустријских машина и јавних споменика дуж главне улице. Та поставка вакумира историју Бора и експлодира у нашој савремености и свакодневици. Тачније, преобиље „неовлашћено отуђених“ и прераспоређених експоната из Парк–музеја нам приказује жељено стање чије намере „не читамо“.

Друга важна претераност на коју Оже указује јесте просторна, везана за убрзано прелажење раздаљина и преношење слика, а само једна слика „има моћ која uveliko prevazilazi objektivnu informaciju čiji je nosilac“ (Оже 2005, 34). Притом, Оже нас упозорава на „лажну блискост“, коју слике на екранима или у јавним просторима могу стварати и на коју, искрено речено и ван контекста теме овог есеја, сви помало рачунају. „Преобиље простора“ изражено је у преобиљу „stvarnih i izmišljenih slika, u spektakularnom ubrzanju saobraćaja“ (36). Такво преобиље слика и саобраћаја, претпостављамо, може бити последица извесних аспеката индустријализације, као што су концентрација популације у градовима и појачано кретање становништва, уз помоћ којих нас Оже уводи у простор „неместа“: „Ne-mesta su sve one građevine i putevi neophodni za ubranu cirkulaciju ljudi i dobara (auto-putevi, petlje, nadvožnjaci, aerodromi) ali i sama saobraćajna sredstva; nemesta su i veliki tržni centri, kao i kampovi za duži boravak izbeglica sa raznih krajeva planete.“ (Исто) Поменуто „ослобађајућа“ синтагма – урођеници *неместа* – требало би да и аутору овог текста и његовим читаоцима помогне да разумеју прочитано, проживљено, интерпетирано или да буду баш *ту* – овде и сада у тексту или у самом предмету којим се текст бави. Она делом „ослобађа“ аутора као „писаћу машину“, потврђује и оправдава његову позицију али, парадоксално, омогућава и препознавање производње „општих места“ у тексту или предмету проучавања. Њоме се повезују повод, реализација и намера са тежњом да се прикаже аутентичност дате културе и заједнице. У том контексту, не заборавља се ни чињенца коју је 1962. социолог Цветко Костић истакао као „карактеристичку модерног града и градског живота“ на примеру Бора, а то је постојање функционалних урбаних зона – „резиденцијалних агрегата“ у оквиру више категорија друштвених агрегата који, поред њих, обухватају и гомиле, масу, публику (Kostić, С. 1962, 97–100), што упућује на карактеристике сродне онима којима Оже описује „неместа“. Можда би нам баш та врста ослобађајућег цинизма урођеника *неместа*, заснована на континуитету „резиденцијалних агрегата“ радника/грађана, понудила адекватану критичку апаратуру да будемо овде у тексту или у његовом предмету као што бисмо били у својој соби или на радном месту.

На основу институционалних и законских регулатива, „рефлексивног“ приступа културном наслеђу демонстрираног у текстовима Драгана Булатовића¹⁵, поменутог уравнотеженог, дискурзивног и свеобухватног приступа Слободана Наумовића индустријском наслеђу и радништву, инспирисани

¹⁴ Синтагма је настала спајањем концепције *неместа* Марка Ожеа и личних осећања аутора текста, кога су одгајили и неки ликови из филмова Вима Вендерса, Душана Макавејева, Живојина Павловића, Олега Новковића и Милене Марковић.

¹⁵ „Очување има два лица: тварно – трезорско и рефлексивно – тезаурско. Тварно исцртавају такозвани медаши памћења – репрезентативни (monumenti) носиоци документарности (извора истинитости), а оличени су у националним, државним апаратомштићеним, културним трезорима. Рефлексивно лице има улогу прозора на трезору у који се загледа сваки носилац новог живота или, да конкретизујемо, свака материјална и духовна активност која настаје на основима незаборављања ради у прилог усвајања заједничког језичког и, последично томе, лексичког фонда – тезауруса – којим ће се од заборављања трајно чувати културне вредности прошлости.“ (Bulatović 2015b, 48)

антрополошким и музеолошким теоријама, као и библиотечком теоријом и праксом, овдашњу спектакуларизацију „индустријског наслеђа” у доба „туризма и ренесансе” користићемо као контраст приликом скенирања савременог стања и кренути да „одмотавамо филм” уназад, из наше савремености.

Индустријско наслеђе као „ресурс од кључног значаја” још увек није препознато као посебан сегмент културног наслеђа у оквиру важећег Закона о културним добрима (1994) али је оно конститутивни елемент и основа свих баштинских установа у Бору – архива, музеја и библиотеке, од њиховог оснивања. „Једна од актуелних дефиниција понуђена је у такозваној Нижни Тагил повељи о индустријском наслеђу. Повеља је усвојена у Москви 2003. године од стране Скупштине представника Међународног комитета за конзервацију индустријског наслеђа (ТICСIН). По тој повељи, индустријским наслеђем могу се сматрати објекти и структуре изграђене за индустријске активности, процеси и средства коришћена унутар њих и градови и предели на којима се они налазе, заједно са својим материјалним и нематеријалним појавама, од фундаменталне важности [...] Индустријско наслеђе је, као појам, и као поље стручне делатности, настало онда када је један број емотивно заинтересованих људи постао суочен са брзим уништавањем свега онога што ће касније бити обједињено тим појмом, а што је тада било схваћено као скуп ружних, по природи разбацаних отпадака, или као остатак старог времена који кочи развој нових форми привређивања, нови индустријски циклус.” (Наумовић 2013, 76-77)

Техничка баштина и предмети техничке културе који се чувају у музејима и на универзитетима, примера ради, најсроднији су предметима и појму индустријског наслеђа. Услед напредовања технике и технологије, све више инструмената, опреме и алата бива превазиђено новијим, продуктивнијим, квалитетнијим, бржим и прецизнијим средствима, тако да се јавила потреба за очувањем старих техничких предмета који више нису у употреби. Реални страх од пролазности и превазиђености техничких предмета подједнако је важио и за индустријско наслеђе. Као шири појам, који може да обухвати и подручје шире од једне лабораторије или фабрике и пресели се на амбијенталне целине, градове и географске формације предела и панорама, индустријско наслеђе имало је и озбиљније утицаје на животе људи и њихову егзистенцију, тако да, за разлику од техничког наслеђа, индустријско наслеђе, поред „пролазности”, подразумева и додатне страхове, везане за отуђење радника од средстава за рад, продају ресурса и приватизацију друштвене својине. Рефлексиван однос према раду, средствима за рад, продукцијом рада и производње потребан је ради препознавања њихових друштвених вредности. Такав рефлексиван однос може бити и основа за разумевање радничке културе и радничког организовања као нематеријалних аспеката индустријског наслеђа. „Baština postoji tek kada u svesti pojedinca dobije status sopstvenosti. [...] samo dobro poznavanje sopstvenog imanja, samo imanje svesti o vrednostima koje pripisujemo materijalnom svetu može pomoći u planiranju proizvodne aktivnosti, a bogatstvo pamćenja postati presudno u strateškom investiranju. Ovo poslednje podrazumeva da se svaka individualizacija kulturnog imanja sretne u nameri postignuća napretka u životu zajednice koja formira ekonomske obrasce baš na dobrom osećanju pamćenja i baštinjenja sopstvenog kulturnog imanja svake druge individue.” (Bulatović 2015a, 137) Међутим, Булатовић даље истиче и упозорава да је „kultura stvar neprekidne izgradnje i da se ne nasleđuje, nasuprot materijalnim ostacima prošlosti koji su nužno deo naslednog kofera” (Исто), да је по наследном праву могуће појављивање титулара „без културе”, без „осећаја за наслеђе”. Подсетићемо опет на важећи Закон о културним добрима, по којем су културна она добра којима је законима, прописима и регулативама додељена вредност коју треба чувати за опште јавно добро и да је њихов власник држава, да су културна добра у својини институција које њима управљају, чувају их и под одређеним условима чине доступним. У нашем случају, појављује се баш такав титулар или тзв. локални шериф, који себи даје за право да учествује у управљању културним добрима, постављајући се изнад закона, институција и немоћне, пристојне културе „са пунђом”, која нема снаге да се супротстави сировој новокомпонованој политичкој сили. Наравно, као у неком криминалистичком трилеру, можемо претпоставити исходе интереса таквог титулара. На несрећу и услед институционалних инертности, све се одвија уз новокомпоноване стихове „не може нам нико ништа, јачи смо од судбине”¹⁶, у складу са политиком репрезентативности доминантне групе манипулатора, тако да се најцрње слутње остварују само у њихову корист, остављајући нас да размишљамо о томе шта нам је остало а шта је претопљено, изгубљено и распродато.

¹⁶ Стихови су део рефрена новокомпоноване песме коју изводи естрадни уметник Митар Мирић.

„Ако је јасно да грађански музеј нуди поредак поимања времена и његове берзанске вредности: вишка вредности времена капиталистичке економије, јасно је да је изнутра ранјив само ако се стварност чију слику генерише радикално измени. Свака намера да се у његовом поимању ситуира идеја преплитања поимања стварности долazi као страна поретку вредности које он sledи.” (Bulatović 2015a, 58) Треба напоменути да терминолошку конструкцију „индустрија наслеђа” Булатовић разматра са становишта културног туризма односно индивидуалних и породичних иницијатива које виде искључиво економску страну привређивања. „Обично се male иницијативе узимају као модели ређења у економски безнадежним областима, па у том смислу и делују као нузна, често једина премошћенја у тренутној ситуацији.” (Bulatović 2015a, 157) Могло би се рећи да економски „безнадежне ситуације” могу да задесе и индустријске гиганте и да је слична стратегија „премошћења”, у страху од деиндустријализације, примењена и у Бору, само што је реални страх од приватизације превазиђен, делом, уз помоћ туризмoлошке „индустрије наслеђа”. Уједно, могли бисмо приметити да се на културна добра, у складу са транзицијским праксама сивог тржишта, „креативно” гледа као на „секундарну сировину”, погодну за рециклажу. Овакав концепцијски приступ можемо препознати у сваком покушају ванинституционалне инструментализације, историјске ревизије, ревитализације или реконфигурације наслеђа, али и у повременим исклизнућима многих баштинских институција ношених таласима модернизације, обнове, некритичког усвајања иновативних технологија, наметнутих агенди културне индустрије. Сав тај арсенал управљачких машина индустрије наслеђа и индустријског наслеђа усмерен је ка занемаривању радничке културе и пасивизацији радника и радничког организовања, не би ли се без отпора достигао коначни циљ – приватизација. Отуда и потреба за полемичким сагледавањем тренутног стања, уз употребу „контраста приликом скенирања” тог стања и ове теме.

ДРУГИ КИЛОМЕТАР

Околина нам се чини познатом. Познати су нам и то време и тај „рез”. „Одмотавамо филм”. Из некаквог дуплог дна, вади се цео зоолошки врт. Илузиониста и његова асистенткиња из својих уста ваде змије. Народ се забавља, добровољно подвргава масовној хипнози, понеко из публике исмева илузионисту, покушавајући да скрене пажњу на себе.¹⁷ Овде и сада. То је одлучујући тренутак за фотографију.

Бачена кост, употребљена као оружје приликом убиства другог бића, лети према небу, достиже нулту тачку гравитације и пада. Рез. Свемирски брод у облику те кости лебди у универзуму.¹⁸ У том резу је, такође, „овде и сада” – историјско, не фотографско. Ако бисмо претпоставили да нам је, у ствари, тај рез одлучујући тренутак, онда у њему реално нисмо ништа видели или не видимо, али наслућујемо шта је све могло да се деси и шта се дешава између та два кадра.

За то време, у индустрији, руднику и металуршким погонима, неко напорно ради. Некада не само за себе и своју породицу – у периоду социјалистичког самоуправљања радио је за све нас, за читаво друштво и Југославију. Коме приписати заслуге позитивног доприноса друштву, радништву или индустрији? Оружју или алату? Оружје убија, а алат служи за стварање. „Рез”. Зашто се фокус јавности са радника пребацује на индустрију? Да ли само зато да би се рад дехуманизовао? Да би се приказало да су за „постигнућа” и „доприносе” заслужни тржишни односи, машине и менаџмент? Да би се приватизовали природни ресурси и средства за производњу? Тиме се указује на извор тренутне моћи и успостављање њене хијерархије. Можда исувише слепо верујемо „мисији” коју зна само машина или некаква „вештачка интелигинција”¹⁹. Да ли је цивилизацијски „прогрес”, на који се рачуна, баш у том „резу”? Да ли је „рез” баш тај тренутак када је „прогрес”, у ствари, оно што не видимо, што реално и не постоји? То би било историјско „овде и сада”, које прескаче себе у историјском „резу”, материјализујући догађаје у тренутку спознаје да кост може бити оружје, а откриће техника убијања –

¹⁷ Ових неколико реченица су описи сцена из филма *Човек није тица* Душана Макавејева из 1965.

¹⁸ Ово је алузија на чувени „рез” односно монтажни скок од неколико милиона година у филму 2001: *Одисеја у свемиру* Стенлија Кјубрика.

¹⁹ Алузија на рачунар Хал 9000 из поменутог Кјубриковог филма.

цивилизацијско средство прогреса. Насупрот том „резу”, овако би изгледало константно стање – фотографско „овде и сада”:



Сл. 1. Стенли Кјубрик, 2001: одисеја у свемиру, 1968.



Сл. 2. Две узастопне фотографије радника који обувају чизме.
Аутор: Драгољуб Митић. Негатив бр. 73, 1964.
(Скениране 2016, излагане на изложби *Портрет фотографа: Драгољуб Митић*)

Процесе истражних радова и улагања страног инвестиционог капитала у експлоатацију и прераду руде у периоду од оснивања рудника и колоније 1903. до 1941. можемо окарактерисати као рану индустријализацију и приписати јој заслуге за откриће руде, експлоатацију руде и рада, развој колоније и вароши. Међутим, реални процеси индустријализације одвијају се тек у периоду социјалистичког самоуправљања. Радници, раднички покрети и радничка култура, у зависности од историјских, економских и друштвено-политичких уређења, појављују се као конструктивни чиниоци од оснивања рудника, првих „братинских благајни”, синдиката и њихове везе са сродним левим политичким идеологијама анархизма, комунизма, социјалдемократије, социјализма. Након Другог светског рата и важне улоге пролетера у Народноослободилачкој борби, радници су конститутивни, директни учесници у одлучивању, државотворни и институционални чиниоци. С обзиром на то да су се у Бору и његовој околини, упоредо са рудником и индустријализацијом, развијали и раднички покрети,²⁰ могли бисмо пажњу усмерити ка тој чињеници, како бисмо боље разумели околности, држећи их у равнотежи. Тада би дилема да ли је Бор раднички или индустријски град била подстицајна за размишљање, не само реторички, не само о томе шта хоћемо да кажемо и коме се обраћамо, чему дајемо предност, већ и да бисмо разумели инструментализацију доминантних дискурса у различитим политичким и идеолошким контекстима. Више нису у фокусу радници, покрети за високу продуктивност рада, ударници, „социјализам са људским ликом”. Популистичка реторика и доминантни дискурси економског и привредног развоја полажу све више наде у постепено одвајање радничке културе од идеологије, селе се у модерну технологију, у виртуелне светове дигитализације, где се рударе електронске валуте, баштине нуле и јединице које ћемо оставити у наслеђе наредним генерацијама. Остаје нам „овде и сада” са историјским „резом” материјализованим у јавном простору који је обележен концептуализованим распоредом индустријског наслеђа, „резом” у којем ништа реално не видимо јер свега има превише. Друга могућност је фотографско „овде и сада” са својим „резом” – упечатљивим „неисторијским” трајањем између два кадра од целе једне секунде. Прво „овде и сада” делује динамично, а друго је наизглед „статично” – рутинско и без догађаја. Прво „овде и сада” је „рез” процеса сазнања. Друго „овде и сада” је „рез” процеса рада и стварања. Једнако су важни, једнако условљени својим постојањима. Уколико разумевање културноисторијског наслеђа подредимо нашим надањима и очекивањима да је негде дубоко у архивима, музејима и библиотекама, у земљи или у универзуму „скривено благо”, богатство које ће живот учинити разумљивијим, лагоднијим и богатијим на „клик”, не можемо очекивати ништа више од пуке репродукције искључиво репрезентативних слика. То што су нам наметнуте и видимо само улепшане слике, обавезује нас да се радничком културом и индустријским наслеђем бавимо без скривених намера и користољубља, зато што је досадашња реторика познати део нашег јавног простора и времена, сваког погледа на панораму Бора, која нам говори и подсећа нас: није било лако урадити све то себи, свом најближем окружењу и својој земљи. Који од тих резова можемо применити како бисмо направили разлику између потребе, похлепе и жеље. Где је отишло и нестало то богато наслеђе? Шта је још остало и где је сакривено? Вероватно је баш оно невидљиво а вредно – нематеријално наслеђе оличено у систему радничког самоуправљања – потиснуто у сферу друштвено-несвесног. Тада се стварала друштвена вредност а сада, изгледа, друштво постаје тржиште. Тржишту је важно паковање, а безинтересним хуманистичким основама науке и уметности, надамо се, „имиџ”, тржиште и паковање нису толико важни. Ипак, том новом, позитивном „имиџу” града највише ће допренити више некритички усвојених „слика”, више слојева конструисане визуелне репрезентације која ће јасно истаћи последњу деценију блиске историје као кључну за разумевање позиција индустријског наслеђа у индустрији наслеђа. Какве су то слике? Колико нас „стварно”, тј. „истинито” приказују и колико реално утичу на наше животе? Зашто је оно што је визуелно нерепрезентативно „аутоматски” мање вредно у сазнајном смислу?

²⁰ Више о томе у: (Крестић и Босиљчић 1975; Перић 1969).

„Ima jedna kosmička poljana gde se jastvo otkida od beskonačnosti.
I baš zato što ne dolaze spolja, ideali blede kad se srce troši.”
Raša Popov, „Imago Makavejev” (Blaževski 1988, 59)

Бор је некако увек био визуелно атрактиван, сниман, фотографисан, није много глумио – „само се понашао” и изводио неке своје локалне фазоне. Углавном је био то што јесте: изнурен, припит или мамуран, гладан, дошао с посла а нема ручка, модеран, духовит и тежак на свој начин, пренаглашено посебан због тешког рада и индустријских машина, које су га стално мењале и одвајале од неке његове „природе”. Рекли бисмо, можда, да је деловао искрено, иако је рађен у озбиљној историјској продукцији. У таквим условима изгледа да је до детаља испланиран, исцениран и на крају – режиран тако да заиста може да се осећа слободно у кадру. У југословенској и српској кинематографији често је служио као „мизансцен” и метафора „социјалистичког (к) раја” (Жикић 2013, 7–34). „Градови се бирају за попришта визуелних наратива било због тога што представљају препознатљиву амбијенталну целину, било зато што могу понудити типичност или разноврсност својих есктеријера и ентеријера тако да одговарају намери приповедача да њима ‘покрије’ део своје приповести, односно да пружи ликовима порекло, окружење, друштвену и културну карактеризацију.” (Жикић 2013, 7) Тако конкретизована сврха путем медија популарне културе умножаваних кулиса, слика и намера режисера, може се сматрати исконструисаном за потребе уметничких интерпретација и критика стања друштва, али и виђења која преовлађују у широј јавности, а за која можемо помислити да долазе „споља”. Бојан Жикић (2013) нас подсећа да би требало да обратимо пажњу на „спољашње” и „унутрашње” перспективе „у културно-симболичкој употреби овог града” (10).

Питање које може бити конструктивно за тему индустријске производње слика Бора гласи: да ли постоји и у чему је разлика између ова два погледа? Какав је утицај слика које долазе „изнутра”, из самог града, на слику града која се стварала „споља”? Фактори који утичу на стварање представа о колективном идентитету „изнутра” су промењиви и у зависном су односу и са циљевима и намерама – како желимо да се представимо, и са, условно речено, реалним стањем – какви уистину јесмо. У нашем случају, реч је о приказивању начина, процеса и динамике самопоимања и самопредстављања, о откривању „логике продукције аутостереотипа” у филмовима који су снимљени и чија радња се одвија у Бору (Наумовић 2010). У том смислу, можемо размишљати и о могућности приказивања једне доминантне слике „културне интимности”²¹ – блискости са рударском и металуршком индустријом као доминантном привредном и економском делатношћу у Бору. Наиме, слике о Бору које се конструишу „споља” можемо препознати у стварности и оне су једнако предодређене сличним намерама различитих филмских стваралаца и општим условима снимања колико и реалног живота. Реалност борског пејзажа као мизансцена и главних актера, радника, дочарава извесну „интимност” или сродност са машинама и индустријом. Рупа, „гropa”, „гаура” (рупа или отвор на влашком) или коп (стари борски коп) и јаловиште су „споља” гледано најочљиви и најупечатљивији, тј. индустријски предели по којима је Бор препознатљив. Међутим, њихова симболичка употреба у филмовима и на фотографијама је углавном таква да се њима сугеришу безнађе и девестираност, док се у само пар случајева јаловиште и коп приказују као „сродени”, као делови града који су у употреби (у филму *На путу за Катангу* Живојина Павловића служе за бацање мртвог фетуса након побачаја изазваног породичним насиљем, а у филму *Тилва Рош* Николе Лежајића – за вожњу

²¹ Мајкл Херцфелд на почетку текста „Шта је културна интимност” истиче важност „есенцијалистичког” бављења „iskustvom građana i funkcionera a ne pitanjem formalne organizacije” полазећи од идеологије и суштине националне државе. То подразумева потрагу за „креативним несагласјем” грађана који не прихватају устаљене норме, које се успостављају у одређеној средини, односно покушај да се „iza fasade nacionalne jednoglasnosti istraže mogućnosti i granice kreativnog neslaganja” (Hercfeld, 2004, 18). Културну интимност Херцфелд дефинише полазећи од основних „napetosti između kolektivne spoznaje jastva i kolektivnog predstavljanja jastva” (20), као „prepoznavanje onih aspekata kulturnog identiteta koji se smatraju izvorom spoljašnje nelagodnosti, ali istovremeno pružaju članovima zajednice osećaj sigurnosti zbog pripadnosti društvu, osećaj prisnosti s osnovama moći koji obespravljenim ljudima u jednom trenutku može dozvoliti izvestan stepen kreativne neposlušnosti, a već u sledećem doprineti uspešnom zastrašivanju” (20–21).

бицикла или скејта, играње фудбала, „глуварење“). Стога је важно напоменути и показати да постоји и извесно укрштање ових наизглед дивергентних линија перспектива, при чему оне претежно произилазе „изнутра“, из разумљиве дистанце између човека, машине и производа неумерене експлоатације природних ресурса, као у случају одбаченог оружја – „кости“ која се претвара у замајац цивилизацијског „прогреса“, па не можемо очекивати неки „објективнији“ приказ, који би проистекао из дистанциране или шире перспективе у основи подређене искључиво економским и тржишним циљевима.

Слике и филмови који су нам у фокусу показују исту намеру и за њих се не може рећи да су настали из комерцијалних, већ из изразито критичких и уметничких побуда. Они су на неки начин инкорпорирали те перспективе „изнутра“, потцртавајући реалистичност делимичном документарношћу, приказујући свакодневни живот у перманентном односу са постојећим еколошким проблемима и варницења на „кратким спојевима“ између човека, машине и рада. Основе таквог приступа можемо потражити у критичкој и документаристичкој тежњи аутентичног „црног таласа“ југословенске кинематографије и његове „социјалне поетике“²², али и у неким „унутрашњим“ потребама за имиџом који се не стиђи свог изгледа као последице рада и односа индустрије према природним ресурсима.

Први играни филм везан за Бор, *Човек није тица* Душана Макавејева (1965), настао је на основу сценарија самог Макавејева и Раше Попова, који је 1959. у Бору служио војску и био упознат са стварним догађајима који су инспирисали заједничко писање сценарија на основу документације из рудника и суда.²³ Други филм снимљен у Бору је *На путу за Катангу* Живојина Павловића (1987), на основу сценарија Радоша Бајића, који је, уз повреду ауторских права, преузео неке важне делове из драме *Скок преко коже* борског новинара, песника и писца Јована Митровића.²⁴ *Рударска опера* Милене Марковић и Олега Новковића (2006) јесте документарно-играни филм базиран, такође, на стварним животима уметника односно глумца аматера који са Миленом у Бору припремају позоришну представу *Опера за три гроша* Бертолда Брехта (Жикић 2013, 17–20). Следећи филм, *Тилва Рош*, снимео је режисер Никола Лежајић 2010. Инспирацију и основну потку овог филма и сценарија чине аутентични *jackass* видео-клипови из филма *Crap – Pain is Empty* Стефана Ђорђевића и Марка Тодоровића, снимљеног током 2005. и 2006. Они, са својим другарима, у филму Николе Лежајића глуме себе саме. Важно је напоменути да је режисер Никола Лежајић одрастао у Бору, стварајући у њему и пре и током студија, тако да је на најбољи могући начин успео да прикаже живот у микроурбаним просторима које млади користе за „убијање времена“ и своје игре. Последњи играни филм – *Бели, бели свет* Олега Новковића (2010), на основу сценарија Милене Марковић – реализује својеврсну „античку“ драму, можда и поетски сумирану филозофску поставку и драматизацију књиге *Анти-Едип: капитализам и шизофренија* Делеза и Гатарија и њихових „желећих машина“²⁵. Овај филм је успео да сумира све што би требало да се

²² Најсажетији опис онога чиниме се бави „социјална поетика“, а који је усвојен као претпоставка овога рада, налазимо у поменутом Херцфелдовом тексту: „Socijalna poetika se bavi igrom kroz koju ljudi nastoje da preokrenu prolaznu prednost u trajno stanje u tom društveno sveobuhvatnom smislu. Ona povezuje malu poetiku svakodnevnih interakcija s velikim dramama oficijelne pompe i istoriografije kako bi razbila iluzije o malom i velikom.“ (Hercfeld, 2004, 56)

²³ Више о филму у: (Блажевски, 1988; Жикић 2013, 13–17; Mortimer, 2011,).

²⁴ Јован се више пута жалио Ауторској агенцији у Београду због повреде ауторских права, а судски епилог био је такав да му је, по његовим речима, додољено 7% зараде од филма, што никада није добио. Више у: (Митровић 1997, 128–131).

²⁵ „То posvuda функционише, час без престанка, час diskontinuirano. То дише, то греје, то jede. То sere, то tuca. Које li greške што smo rekli то. Posvuda su mašine, nimalo metaforičно rečeno: mašine mašina, sa svojim spajanjima, povezivanjima. Mašina-organ прикључена је на mašinu-izvor: jedna emituje neki fluks, druga ga preseca. Dojka је mašina која proizvodi mleko, a usta – mašina spojena sa ovom. Usta anoreksične osobe se dvoume između mašine за jedenje, analne mašine, mašine за govorenje, mašine за disanje (napad astme). Тако svi mi nešto majstorišemo; svako на svojim malim mašinama. Mašina-organ за mašinu-energiju, uvek postoje fluksevi i rezovi. Predsednik Šreber ima nebeske zrake u turu. Solarni anus. I budite sigurni да то функционише; predsednik Šreber oseća nešto, proizvodi nešto i može да postavi teoriju о tome. Nešto се proizvodi: то су učinci mašine, а не učinci metafora.“ (Delez i Gatar 1990, 5) Тако машине – органи, отуђене од свог рада и радника, само као изложена средства за производњу, конструишу производну линију као изложбену поставку без коначног производа, рад без учинка – власништво над телом без органа. Психолошка игра оправдавања инвестирања у „мрачне породичне тајне“ може довести до спутавања жеље односно либидо, до идеолошког рада на потискивању сазнања о власништву и до могућности да се укине постојање било каквог власништва; са друге стране, остваривање интереса естетске надоградње тог „тела без органа“ у материјалном смислу, доводи до губљења себе, дотадашње „препознатљивости“, потискивања потенцијалне друштвене организованости против такве манипулације власништвом и доминације потрошачког друштва над концепцијом јавног добра. Вероватно би то био сажети опис сржи ове теме: индустријско наслеђе у индустрији наслеђа, која у широј равни и имагинативно геоморфолошки, органско-топографски, делом и пародично (Bataj 1998, 57–59) почиње од рупе – Површинског копа, који се након пар деценија „зјапљења у празно“ сада испуњава раскривком са другог копа, по ранијем плану рекултивације земљишта.

разуме о „социјалној поетици” савременог стања света у уметничком и филозофском смислу. Са искреним претеривањем и домородачким поуздањем, тврдимо да је Бор у филму *Бели, бели свет* имао једнако и очигледно важну улогу колико и исконструисани универзум у Кјубриковој *Одисеји у свемиру*. Тај универзум све зна, умире и рађа се, слуги, даје наду, у тренутку прелази временску дистанцу од „бачене коске” – оруђа, оружја, алата до свемирског брода *Дискавери* – вештачке интелигенције. Хор радника у *Белом, белом свету*, као у неком претећем и коначном „резу”, заступа радничке ставове и пева: „Доћи ћемо ми до вас, и вашег стола...”.

На основу свега наведеног, могло би се рећи да су и сами Борани активно учествовали у конструисању слике Бора која је доминантна у популарној култури и да она није у потпуности произведена „споља”, из комерцијалних разлога или као последица управљачких стратегија односа са јавношћу. Вероватно су ту заједнички произведену слику Бора, по којој је шире познат као суморни град радника и индустрије, пожелели да мењају. Како би то „споља” могло да буде могуће у универзуму? Шта би то постојало „споља”, ван универзума? Иако не доприноси „позитивном имиџу”, такво црноталасно стилизовано приказивање Бора показује извесно размехање стања у којем се Бор налази, извесну самосвест, зрелост, чак и способност промене културног идентитета.²⁶ „Бор се јавља, тако, као мизансцен за готово бедне и бесперспективне животе људи [...] Продуби ли се опис виђења људске егзистенције дат у тим филмовима, може се рећи и да се град у којем се дешава све то употребљава као метафора протраћености живота, бесмисла, аутодеструкције, умртвљених жеља и томе слично. Јасно је да су метафоре тог типа друштвено-економског порекла, односно да су засноване на линији мисли која изједначава људски живот са материјалним просперитетом, привредну делатност са начином остваривања тог просперитета, а нарочиту, локално специфичну привредну делатност са привређивањем уопште.” (Жикић 2013, 9) Све наведено се у перспективи спаја у равни садашњости коју гледамо на филму и наше савремености која се реализује у „желећим машинама” на броду *Дискавери*, или у сопственој соби, да не кажемо директно – у Бору.

Наслутићемо шта се дешавало у „резу” између „бачене коске” и „Дискаверија у свемиру”. Људи који су долазили да мењају, сами су се мењали. Они који су остали нису заборављали како су ту опстали. Рађала су се и рађају се „деца звезде”. Управљачи су желели више бакра. Радници су желели да зараде, преживе и оставе нешто својој деци. Стварало се нешто опипљиво и живо. У ствари, све што се могло видети, све што је рефлектовало светлост, могло се и фотографисати или снимити. Оно одбачено и заборављено послужило је за игру. Мање видљиве, мада наслућене, биле су корупција, сива зона економије, крађе секундарних сировина од бакра, с једне или друштвена контрола оличена у бирократији и савременим партијским структурама, с друге стране. Прошлост која је остала материјализована чини целокупну урбану структуру града, пошто се није много градило последњих неколико деценија. На сваком кораку се виде или наслућују озбиљна делегатска активност самоуправног социјализма, урбану планирање, идеолошки рад, партиципација радника у демократском одлучивању у оквиру радничких савета (нешто што бисмо могли назвати „самодопринос самоконтроли самоуправљања”). Ипак, то што је фотографисано или снимљено приказује само један површински слој, сачуван захваљујући не тако видљивом систему – радничкој култури. Радничка култура жели да буде приказана онаквом каква јесте, без улешавања, и производња таквих слика не сме се комерцијализовати. Те слике морају остати ван тржишних односа, како би опстале као аутентична „социјална поетика”. Радничка култура је, на крају крајева, створила тај невидљиви систем и у извесном смислу омогућила такво визуелно бележење и слободније уметничке интерпретације. У ствари, ако су то биле уметничке интерпретације, оне нису баш омогућене, него су одузете „од” тих могућности, а „омогућена” је извесна документарност и аутентичност мизансцена, док је радничка култура

²⁶ У „скејтерски” поткултурни идентитет, нпр. Такву промену културног идентитета примећује Бојан Жикић (2013): „Мизансценска` употреба града у овом филму реферише на обележавање односа између културе и поткултуре, или контракултуре, заправо. То се чини документовањем начина другачије употребе урбаних простора, чија је првобитна намена била различита, најчешће привредна, односно индустријска. Својеврсна `нова функционалност` тих простора заснована је на њиховом поткултурном коришћењу, одакле се може рећи и да такво поимање Бора, као града у којем се развијају аутентични, локални поткултурни садржаји – а који могу бити препознати на глобалном нивоу – представља путоказ за промену његовог културног идентитета, односно за напуштање представе о том граду као о метафори пропасти социјалистичке привреде.” (29–30)

ван главних токова сама стварала и уживала „социјалну поетику” и аутетичну колективну уметност.²⁷ Када бисмо пожелели да спојимо све те слике и слојеве добили бисмо извесну тродимензионалну бојсовску „социјалну скулптуру”.²⁸

Системска решења визуелног бележења почнете да откривате када загребете површину, ако се заинтересујете да откријете основне податке о ономе што видите. Тако долазите у контакт са стварношћу и оним што би могло бити „документарно”. А стварност је овде реалнија, рекли бисмо сирова; такву документарност је немогуће олако пренети у друге медије, зато што је већ довољно артифицијелна и исконструисана, тако да напорним радом морамо пролазити кроз те слојеве слике и живота да бисмо је разумели и сагледали. Примера ради, фотографија је имала изразиту друштвену, пропагандно-идеолошку функцију и практичну примену у листу *Колектив*. Фото-документација је континуирано вођена цео један век, систематски је очувана у аналогним форматима – на негативима и дијапозитивима – и до пре извесног времена је била контролисана њена употреба. Дигитализована је на основу прецизно утврђених критеријума, током протекле деценије, тако да су најстарији, најугроженији, најважнији и највреднији примерци сада доступни у различитим форматима. Међутим, управо за те основне, аналогне формате, покушавамо да пронађемо теоријске и методолошке „апарате” који могу да их репродукују и прочитају, да их супротставимо нашој аналогној стварности. Другим речима, могло би се рећи да овим текстом трагамо за исправним (теоријским) уређајима који би што боље „одмотали филм”, пројектовали слику те и такве стварности, чак и у случају фото-документације која је настала за време француске колонијалне управе у Борским рудницима, о којој ће у овој публикацији још бити речи.

Фотографски негативи су изворни медији за фотографију и нису „читљиви” све док се машином, техником и технологијом не доведу у позитив, експонирањем на фото-папиру или дигитализацијом. Технологија израде и вештина снимања фотографије, као и вредносни систем који омогућава и подстиче њен континуитет, подразумевају знања и вештине што се преносе и остављају свој материјални траг. Материјални траг, као коначни резултат који добијамо или видимо, на крају неминовно замагљује процес настанка тако што му се додаје вредност, а управо та процесуалност приликом настајања представља рад и посредовање познавањем извесних техника и технологија које не морају бити индустријализоване. Процеси рада су управо ти које нужно заборављамо, не видимо и потцењујемо када се суочимо са нечим што нам се представља као коначни производ и тиме нас условно искључује из процеса производње и претвара у потрошаче. Та „нематеријална”, са намером потискивана компонента рада у овом случају може бити кључна за разумевање процесуалности „индустрије наслеђа и индустријског наслеђа”. У извесном смислу, нас би занимали управо нематеријални аспекти предмета – фотографске грађе као индустријског наслеђа: услови настанка, друштвене организације које фотографију омогућавају, технологије и знања која се преносе и репродукују је, веровања, намере и жеље које јој се приписују, начини виђења и њене употребе. Смернице можемо наћи и у савременом језику јер неке од техничких или технолошких термина преузимамо и они постају део свакодневног говора и неформалне комуникације, чиме показујемо да су „аналогни” стварности коју пројектујемо, репродукујемо или је се присећамо.

²⁷ Ова тема биће посебно обрађена у тексту „Колективно ауторство против анонимног колективитета: фотографска пракса професионалних фотографа у редакцији листа *Колектив* у периоду од 1947. до 2004.”

²⁸ „Сocijalna skulptura (eng. Social sculpture) je utopijski projekat nemačkog umetnika Jozefa Bojsa kojim se društvo (društveni organizam) određuje kao područje umetničkog čina i oblikovanje novog civilizacijskog nivoa [...] Bojsov cilj bio je stvaranje totalnog umetničkog dela evolucionim i revolucionarnim preobražajem materijalističkih birokratizovanih društava zapadnog privatnog i istočnog državnog kapitalizma. Društvena promena ostvaruje se socijalnom skulpturom, koja nastaje radikalnim proširenjem umetnosti u društveni život [...] Po njegovim rečima, socijalna skulptura ili socijalna arhitektura potpuno će se oformiti kada i poslednji čovek koji živi na Zemlji postane umetnik, skulptor ili arhitekt društvenog organizma [...] Nastaje društvo zasnovano na direktnoj demokratiji. Takav pojam revolucionarne umetnosti može postati politički produktivan i ostvariti se posredstvom svakog čoveka.” (Šuvaković 2011, 667)

„Моје ће песме за двадесет–тридесет година бити народне
и ко зна да ли ће се неко сетити да су моје.”

Предраг Живковић Тозовац

Тако, на пример, присећање ефектно можемо описати као „одмотавање филма”, као што за отаљавање неког посла можемо рећи да га обављамо користећи само „радну меморију”. Наравно, активни су и супротни процеси фамилијаризације технологије и технике уз помоћ појмова преузетих из приватног и породичног живота. Оба начина изржавања теже да постигну међусобни утицај, „органску” везу, или да искажу блискост говорника са одређеном машином, техником или технологијом. У нашем случају, у Бору је најчешће коришћена аналогија до које се долази посезањем за терминима односно појавама из области рударства и металургије. У овом тексту, у складу са техником и технологијом које пратимо, биће покушаја описивања стварности терминима из домена фотографске технике и технологије. Такви изрази блискости с темом су, можда, симпатични, колико и симпатички, али је вероватно да представљају најслабије тачке и овог текста и свакодневног живота у Бору, које „неко споља” може лако да лоцира и критикује. Они су показатељи позиције са које се тумачи тема. Стога, таква аналогија, упркос изразитој рањивости, прожима овај текст, који тежи томе да се путем „неусиљене”, „опуштене”, „домородачке”, „дивље“ наратије приближи „стварности”.

Свакодневни животни процеси другачије се доживљавају када се на њих примене технолошки термини и када се предмети из свакодневног живота инструментализују и посматрају искључиво из перспективе њихове практичне употребљивости и разумљивости. Нека приватна, нпр. сродничка терминологија, као што је „братство”, преноси се у пословну сферу, као што се и терминологија из домена бирократских друштвених односа и организације компаније преноси у приватну (нпр. „регистрација” – приказана је у филму *На путу за Катангу* – како се именује симулирање сексуалног односа са младим рударима који први пут силазе у јаму, што можемо посматрати као облик иницијације).

Присетићемо се да су се током процеса индустријализације технички и технолошки термини преузимали да би се описао свет који се индустријализацијом друштва стварао. Тако се у периодима интензивне индустријализације и експлоатације природних богатстава сматрало да су новонастали градови мултиетнички „лонци за топљење”, да су „проточни” и да је становништво „конгломерат”, да ће после извесног времена сви заједно, и градови и људи, изгледати исцрпљено као „потрошни материјал” или „секундарна сировина”. Овакви термини су углавном општеприхваћени на тржишту економије, рада и егзистенцијалне социјалне аналитике, тако да се сматра незахвалним тражити у њима организовану културноисторијску, поетску, естетску аутентичност и репрезентативност, када им је судбина већ одређена тако „оштрим језиком”. Таква метафорика јесте последица стереотипизације главних карактеристика индустријских градова. Међутим, и у таквим срединама и приликом таквих процеса производи се култура, која сведочи о свесној „безинтересној” присутности, а поетика и естетика живљења нису нужно лепе, мада засигурно имају одлике аутентичног истрајавања и духовитости, коју у овом случају треба тражити у уравнотеженом односу између машина, индустрије, материјалне и нематеријалне радничке културе. Таква култура рада, производње и свакодневице, као интегрална и основна компонента овдашње стварности, која се изнова свакодневно репродукује, још више нас подсећа да је „стварност могуће сазнати тек када промине”.²⁹

Стварност пролази, али се и репродукује – понавља, чини нам се све више на „индустријски” начин – серијски. Притом, опажање стварности није могуће без сећања, а баш сећање није лако „индустријализовати” – производити га серијски, зато што га налазимо, поред осталог, на немогућим

²⁹ Лешек Колаковски нав. у: (Bulatović 2015a, 20).

местима и неместима, у људима и предметима. Стварност није нужно и искључиво репрезентативна. Сећање се материјализује и актуелизује у стварности таквој каква је. Некада је стварност исувише лична, некада друштвена, а некада, у складу са временом, превагне она искључиво тржишна. Генерално, када је реч о односу према индустријском наслеђу, ретроспективни увид се у деиндустријализованим срединама најчешће јавља као део потребе да се локалне економије ревитализују уз помоћ, на пример, туризма или због тренутних политичких интереса и интереса малих предузећа и предузетника. Тада је најочигледније потискивање поменуте процесуалности рада и радних односа које омогућава потискивање и прикривање социјалне компоненте – организације рада и једнако важног радничког организовања. Тако, друга страна индустријског наслеђа – радничка култура и, нарочито, њена идеолошка, организациона и политичка компонента, тј. њена нематеријална компонента, која је услов свега што „крчмимо” у јавном и друштвеном сектору, остаје у сенци. Да ли управо то нематеријално наслеђе можемо сматрати неискрпним?

Процес деградације радничког организовања најупчљивији је на примеру када се синдикална организација радника цепала у бројне фракције, да би се дошло до парадоксалне ситуације да директор предузећа формира „свој” синдикат, тзв. „директорски синдикат”, отима печат, жиро-рачун и чланство главне и најбројније синдикалне организације како би се досегла квантитативна репрезентативност, па новоосновани синдикат делује у интересу најужег руководства или, што је још невероватније, у интересу самог директора компаније.³⁰ У извесном смислу баш током таквог транзицијског „принудног одмора”, у међупростору између индустрије и рада, долази до инструментализације важног друштвеног доприноса рада – културноисторијског наслеђа. Технологија и техника условно напредују, у ствари – убрзавају производњу, повећавају продуктивност и доприносе репродукцији реалности – стварности, мењају је, али само донекле и у формалном смислу, затим застаревају, али та стварност која опстаје суштински остаје везана за свакодневни напорни рад, који се обезвређује кроз транзицијску, бурazersко-капиталистичку експлоатацију, али и организацију сопственог слободног времена, која се прецењује и сакрива у пољу „друштвено несвесног” – потрошачког друштва.

Важно нам је да проблематизујемо појам индустријског наслеђа зато што је оно у Бору „тако близу а тако далеко” и зато што у доминантним савременим концептуализацијама није везано за рад и радничку културу већ за намере и жеље менаџмента компаније. Да није оно, заправо, наслеђе рада и радника, а не индустрије? Са становишта већ прихваћене, актуелне и доминантне перспективе и идеолошког дискурса око индустријског наслеђа, свест о потреби за новом концепцијом – концепцијом наслеђа рада – била би аналогна изненадном сазнању о наследству од 50 хектара плаца на Антарктику³¹ или сазнању да би једно рудно тело могло да буде исплативо тек накокон неколико деценија рада и улагања. У овом тренутку било би добро да се присетимо приче о наследству које отац на самрти оставља синовима уз речи да је негде у воћњаку сакривено благо, због чега су они тај воћњак прекопавали, тако да је, након те потраге, богато рађао и награђивао их приносом. Поента би, дакле, била у надању, заједничком раду, заједничком власништву над средствима за производњу, ресурсима и производима „плодовима”, па макар они били изражени у нулама и јединицама, кодовима и алгоритмима, остарелим „циркусним слоновима” или „дигиталним објектима”. Добро је да смо свесни да наслеђујемо и приче и да одгајамо ту врсту имагинације, која нас мотивише на рад, не на потрошњу. Наслеђујемо приче и приче остављамо у наслеђе. Поред тога, морамо да будемо свесни ко и на какав начин највише доприноси томе да се то наслеђе преноси као јавно и опште културно добро. Можда ће баш на том нивоу проблематизације бити корисно посматрати појмове из домена индустријског наслеђа у односу на радничку културу и мислити о њима са компатибилних интердисциплинарних, антрополошко-аналитичких, али и библиотечарских и музеолошких, тј. баштинских позиција, приликом њихове презентације.

³⁰ Драгиша Трујић, председник Општинског већа СССС Бора, 18. фебруара 2013, већ нарушеног здравља, ступа у штрајк глађу због растурања постојеће синдикалне организације рудара, нелегалне употребе печата, жиро-рачуна и просторија од стране новоформираног Синдиката рудара Србије, тзв. „директорског синдиката”, који преузима чланство како би дао подршку менаџменту компаније.

³¹ На овакав начин се о наследству и наслеђивању говори у: (Веј 2011).

Посредовање између нас и културноисторијског или уметничког наслеђа обављају баштинске институције: архиви, музеји и библиотеке. Терминолошка разлика између *наслеђа* и *баштине* може се тражити у институционалним, правно-бирокатским, политичким, јавним употребама ових појмова, али се о њиховим различитим конотацијама у идеолошким контекстима може расправљати и с обзиром на разлике између термина којима се тумачи право на поседовање – власништво или својина. У том смислу, баштина би означавала „патрилинеарно” наслеђивање као наследство моћи која обезбеђује власништво, док би се термином својина означавала неутрална административна одговорност управљања друштвеним наслеђем. Термини баштина и наслеђе се у овом тексту користе као интерпретативни термини, не као строго омеђени и једнозначни, уз намерна или ненамерна идеолошка поигравања. Примера ради, постојао је само један власник културних добара у самоуправном социјализму – радни народ односно државе Федеративна Народна Република Југославија (1945–1963) и Социјалистичка Федеративна Република Југославија (1963–1992). Државна својина била је народна и од народа „неотуђива” својина, са „укњиженим” законитим власништвом народа поменутих држава, самим тим, била је то друштвена својина за опште добро којом, у идеалним условима, не управљају појединци. Правом својине се само давала ингеренција над управљањем, не и власништво, које би омогућавало и отуђење – продају или приватизацију друштвене својине. У идеолошком кључу социјалистичког самоуправљања, постојали су само „власници свог рада” који колективно стварају вишак вредности (друштвеном производњом) – друштвени производ, не профит; непокретности су могле бити у приватној својини због одговорног коришћења, али су остајале друштвено власништво, које је могло да се одузме и преда другоме на коришћење. У извесном смислу могли бисмо рећи да су сва каснија „друштвена зла” проистекла из могућности укњижења власништва над друштвеном својином односно из, популарно речено, „приватизације”, капиталистичке концепције наслеђивања, власништва и профита. Тако бисмо могли доћи и до „органске” интимизације са културним наслеђем, коју означава термин културна *баштина*, али и до цитата естрадног уметника Предрага Живковића Тозовца с почетка овог „километра” (да се не бисмо уплашили Маркса). Цитат нас подсећа да је и за „новокомпоновану” друштвену својину, као и за интелектуалну, потребна извесна доза несебичног и безинтересног „заборава” у корист друштвеног организма или замишљене заједнице – народа, никако приватизације, како бисмо сви, равноправно, имали приступ и уживали у културним добрима. Тако бисмо преко Тозовца могли доћи и до једног облика формирања поменуте „социјалне скулптуре”, не позивајући се директно на марксистичку идеологију, него на друштвену праксу формирања друштвених вредности до периода транзиције (иако је, можда, цитат преписан са каирона током телевизијске емисије посвећене поменутом естрадном уметнику њему послужио да помало ласка себи, овде је искоришћен не да би се истакла скромност, него самосвесна аутореферентност, важна за разумевање извора који служе за стварање новог „народног” или будућег колективног уметничког израза).

Језик и његова употреба могу да нас ограниче, али нам могу дати и слободу изражавања у изабраним регистрима и концептуалним оквирима. Наведене разлике у употреби термина баштина и наслеђе не морају да буду од кључне важности али се у овом контексту и у овом тексту те разлике употребљавају и концептуализују с обзиром на досадашњу употребу и конотацију тих термина, како би се потцртале парадоксалне стереотипне карактеризације *баштине* као „старе и традиционалне”, „лепе и вредне”. Те су карактеризације сразмерне непостојању и непrepoзнавању индустријског наслеђа као посебног сегмента културног наслеђа у законским регулативама, вероватно зато што је оно „младо и модерно”, „ружно и истрошено”. (видети више у: Gavrilović 2011, 109–124) Такав став онемогућава баштињење односно одгајање индустријског наслеђа, које носи своју „*nomen est omen*”³², са културним карактеристикама које не одговарају вредносним критеријумима селекције баштине, а то су: ефемерност, истрошеност и пролазност. Терминолошким поигравањем у овом тексту, пре свега, желимо

³² „Име као знак” или, ако бисмо претерали са означавањем, „име као судбина”, што би била основна интенција ове изреке, у овом случају се односи на пажљиво и темељно тумачење разлика које произилазе из јавне употребе и пратеће политичке инструментализације термина баштина и наслеђе које је извела Љиљана Гавриловић у тексту „*Nomen est omen: baština ili nasleđe – (ne samo) terminološka dilema*” (Gavrilović 2011, 109–124). У тексту који читате ови термини би требало да имају интерпретативну и функцију поигравања са политикама репрезентативности, значењима и значајем, јер те политике често искључују вредновање пролазности и неупотребљивости као ефемерних карактеристика, које немају стабилне интерпретативне потенцијале. Насупрот томе, те карактеристике могу да буду доминантне приликом вредновања индустријског наслеђа.

да искористимо идеолошке конотације засноване на архаизацији, како бисмо приказали стање девастације какво подразумева „палеоиндустријски град”³³ или надреално, немогуће безинтересно препознавање стања, позиције и постојања интегрално повезане индустријске баштине заједно са радничком културом.

Разлика између ова два термина, баштина и наслеђе, и њиховог условно схваћеног заузимања примарне позиције, огледала би се у томе што се нпр. термин баштина употребљава за оно што се одгаја институционално и континуирано (па и са идеолошком и политичком инструментализацијом) а наслеђе, са административном конотацијом – за оно што се чува и преноси независно од институција, тако да измиче процедурама утврђивања власништва, управљања и одгајања (што се једнако може идеолошки и политички инструментализовати). Наслеђе може да буде „запуштено” и у баштинским институцијама, као и када је у приватној својини, али када се открије, може да нас инспирше више него оно које је одгајано и култивисано. Можда је то и реално стање „овде и сада”, на које указују раније поменути „резови”. Било би то као да сте наследили запуштени врт са воћњаком у рану јесен. Није окошен, дуго се није плевило, са необуздано израстим трновитим жбуновима ружа. Воћњак је преродио, чујете како гране пуцкетају под тежином плодова, ко зна колико дуго није орезан, па су се неке гране од тежине плодова изломиле, али су још увек зелене и са већ зрелим плодовима. „Ископали” сте, приде, и неку стару ракију, која се чувала за нечију свадбу. Напијете се и завијате на месечини.³⁴ Сутрадан, мамурни, размишљате о првим корацима: чишћење, класификовање, писање извештаја, каталожка обрада и смештај у полице већ препуњене – теглама са зимницом. Неко се, дакле, припремао да преживи током „зиме”.

ПЕТИ КИЛОМЕТАР

Артефакти, грађа и извори, као „сведоци времена”, иницирају потребу за „diskurzivnim proširenjem standardnog dokumentacijskog opisa“ (Bulatović 2015a, 11). У случају када су део индустријског наслеђа, поред основних описа контекста њиховог настанка и употребе и претрпљених културних промена, покушаћемо да их разумемо и тумачимо из савремене перспективе, као сведоке нашег времена – времена њихове реконтекстуализације у системима институција које их чувају, надограђују значењима, „одгајају”, чине јавно доступним. Сведоци смо колико исти ти артефакти могу бити „жељени” и важни и ван институционалних система, у широј друштвеној стварности, која их на своје начине присваја, користи и придаје им другачија значења и контексте употребе, тако да би, можда, баш те културне промене биле и најочљивије и згодне за интерпретацију. Дискурзивност и имагинативност значења која се у тим случајевима придају артефактима/документима не морају штетно да утичу на изворност и аутентичност тих предмета, докле год се остаје у оквиру „потреба”, у критичким и аналитичким оквирима јавних институција, али када се то приписивање значења одвија ван институција, онда она заслужују да се преиспитају, да бисмо видели шта нам говоре о самим интерпретаторима у тренутку јавне употребе артефаката и докумената. „Muzealnost, kao svedočanstvena vrednost (kontekstualnom potencijalnošću) omogućava jednom predmetu da emituje neograničenu količinu informacija, a sve iz pozicije dokumenta.” (Bulatović 2015a, 49) У тој потреби за интерпретацијом „опште културне важности” (Bulatović 2015a, 12) налазе се корени политике репрезентативности, употребе и интерпретације. Улажење у значења, смислове или суштине свега што би могло бити део индустријског наслеђа – средства за рад, сировине, индустријски производи, последице експлоатације, организације и процеси рада, допринос радника, радничко уметничко стваралаштво, раднички фолклор, потрошња зараде самих радника и расподеле вишка вредности у јавна добра – доводи нас до питања избора и политике прикупљања артефаката индустријског наслеђа, до основа постојања јавних институција и манифестација одабраних „политика сећања”.

³³ „Плеоиндустријски град” је изведен из концепције „палеотехничког раја” – „угљеног града” Луиса Мамфорда, који је обједињавао кључне карактеристике индустријских градова који су се убрзано развијали и расли, представљајући друштвено и административно организоване целине засноване преваходно на индустријској производњи и експлоатацији природних богатстава, за које је истовремено карактеристичан процес девастације и разградње животне средине – природне и културне (Mamford 2001, 475–495).

³⁴ Присећање на филм *Vrt (Záhřada)* Мартина Шулика (1995).

Библиотекарство, са сличних основних позиција, али са другачијим фокусом на писану и штампану грађу и сродна покретна културна добра, уноси више динамике, зато што настоји да грађу сакупи, обради, приреди, репродукује неком од техника умножавања, ради заштите оригиналних примерака, и учини је што доступнијом. Библиотечка грађа се позајмљује и може привремено бити део нашег приватог простора, а трајно је део нашег заједничког уређеног и сачуваног знања. Из таквог очуваног и систематизованог знања сазнајемо да је писмо „najpre pomoglo izrabljivanje ljudi a tek potom njihovo prosvetljenje [...] Ako pismo nije bilo dovoljno za učvršćivanje saznanja, ono je, po svemu sudeći, bilo neophodno za jačanje dominacije. Uzmimo jedan bliži primer: sistematsko nastojanje evropskih država da se uvede obavezno školovanje tokom XIX veka ide ukorak sa širenjem vojne obaveze i proleterizacije.” (Levi-Stros 1999, 237–238) Савремено библиотекарство се и даље доживљава, што често и јесте, као оптерећено производима штампарске индустрије, али оно своје основе може тражити управо у радничкој култури и индустријском наслеђу, зато што јавност рада и равноправност у доступности знања и грађе „одмотавају филм” до француске Комуналне револуције 1871. и оснивања „берзи рада”³⁵, које су реализовале идеје јавних библиотека и социјалних музеја. Библиотеке на берзама рада су вођене „мудрим еклектизмом” (Kribelije 1986, 21–23), што би требало да буде блиско модерном приступу развоју фондова, са разноликим избором извора зарад досезања што ширег круга корисника, само што се тада „еклектицизам” водио раним социјалистичким идејама критике капитализма, а данас се поводи за тржишном логиком раштркане јурњаве за корисницима и радионачарским евалуацијама статистичке и финансијске оправданости пројекта. Прве социјалистичке читаонице у Србији с почетка XX века развиле су та начела равноправности и доступности знања и образовања, пропагандног идеолошког рада, ширења радничке штампе и идеја радничких покрета. У том распону између историјских чињеница, професионалних обавеза очувања и доступности културних добара налази се дугме за паљење система и његов „рестарт”. Био би то најзанимљивији и најинспиративнији „распон” и пут са дрворедом питања с једне и морем одговора са друге стране, или са индустријским постројењима са једне и градом са друге стране. На те низове питања највероватније нећемо добити конкретне одговоре, али ће нас она задржати у нашој реалности или стварности коју овај текст жели да досегне.

С једне стране је артифицијелна обала културе или индустрије, а са друге – непрегледно море живота људи или град. Шта од тога треба чувати као културно добро? Шта је већ одгајано и по којим критеријумима је одабрано? Да ли је тај одабир био последица идентификације са одређеним предметима, израз жеље за препознатљивим „стилом”, конструкција одређеног дискурса или идентитета као доминантног у датој средини? Процес потврђивања специфичних вредности индустријских артефаката у супротности је са критеријумима валоризације оригиналног и непоновљивог продукта културе прожетог значењима, зато што би коначни исходи такве валоризације били безмало универзални и скривени у систему капиталистичке експлоатације и тржишне репрезентативности као општеважећи, банални и ефемерни. „То значи да се артефакти јављају као date konkretne forme, ali ljudska društva uvek nastoje da ih – kroz proces konstrukcije, izmena, potrošnju i pridavanje značenja – interiorizuju, učinivši ih zavisnim od sebe i sopstvene definicije sveta”. (Miler 2005, 248) Из тога произилази трагање за локалним специфичностима, ауром и емоцијама које бисмо везали за те предмете, а намера с којом се излажу у јавним просторима била би да њихова значења или тумачења пренесемо што ширем кругу корисника. Тако долазимо до првих избора тема и селекција главних карактеристика изложених предмета, које се реализују у специфичним контекстима и сходно политикама репрезентативности које делом конструишу селектори, а делом посматрачи. Такве политике репрезентативности доводе до стварања доминантних дискурса индустријске или радничке културе. Зато би требало да обратимо пажњу на организацију и процес рада као на важне иако, прадоксално, нематеријалне компоненте индустријског наслеђа са видљивим последицама. Да ли у том смислу желимо да подражавамо занатски ручни рад, аутентичну „идеју” или индустријску производњу?

Индустрији наслеђа су потребни „производи” који би постали серијски произведена „роба” за масовну потрошњу. С обзиром на то, основна питања била би: да ли су *баштинским* институцијама потребни серијски производи или артефакти и грађа? Када производ постаје артефакт и да ли артефакти,

³⁵ Берза рада у Паризу формира се 1887. као образовни центар у којем ће се организовно стварати радничка култура. Више у: (Kribelije 1986).

извори и грађа смеју да постану производи и врста „робе”? Какве „производе” могу да понуде јавне институције? Библиотеке, на пример, потенцијално, сходно основној идеји, чувају и све испољене слојеве рецепције и претходних читања књиге коју смо управо позајмили. У том смислу, књига јесте „друштвени производ”, настао од, технолошки гледано, серијског производа који се из тржишних односа потенцијално издваја тиме што је јавно доступан и тиме што се у нашој перцепцији суштински надовезује на претходно стечено знање, упућујући нас, што је још важније, ка оном које тек треба да стекнемо.

Тако конципирана питања могу бити инспиративна и иницијална за покретање лавине или кључања основних концепција у овој наративизацији. Да ли је могуће и како успоставити концепцију индустријског наслеђа у срединама у којима је та индустрија још увек жива и нераскидиво повезана са комуналном инфраструктуром? Како тумачити индустријско наслеђе у „индустрији наслеђа”, која се формира ван јавних институција културе? Да ли чак и производи и артефакти који уђу у сферу интересовања институција културе и система заштите културног наслеђа треба да се третирају у складу са тржишном и логиком експлоатације, индустријске производње, репрезентативности и продаје? Да ли заиста целокупни хуманистички тј. образовни, научни и уметнички системи треба да се воде претежно такмичарском тржишном логиком? Без наративизације, конструкције значења и идеологизације немогуће је баналности, пролазности савремености и поновљивости рутинске свакодневице придати атрактивност оригиналне „амбалаже” која је потребна радозналим умовима. Без описа не бисмо имали архивски материјал, музејски експонат, библиотечку грађу, дигитални објекат. Грађа, извори и јавна добра у много чему зависе од тога ко их сакупља, чува, обрађује и користи. Библиотекар би, по једноставној аналогiji, направио библиотеку, професор – школу, лекар – болницу, археолог – истраживачки локалитет, етнолог – терен, менаџер – тржиште. Да не заобилазимо искреност, многим радницима у култури менаџерски кадар на крају низа пословично је сувишан и волели би да он остане у својој области тржишних односа, а то је, наравно, индустријска производња, а не очување културног наслеђа и управљање културним и јавним добрима. Вероватно отуда потичу сва зла серијске и индустријске производње зарад присуства на тржишту, капитализације вишка вредности преко приватизације јавних и друштвених добара на уштрб њиховог друштвеног значаја. У свему томе вероватно најстрашније звучи „управљање људским ресурсима”; вероватно је оно и остварено маргинализацијом и уништавањем радничког организовања и радничке културе.

Понекад културноисторијско наслеђе није репрезентативног карактера и чини се да је неопходан „креативни” приступ и имагинативни напор како би се изнова конструисао контекст настанка и основне намене тог наслеђа, уз свест да, већ у тренутку конструисања и постављања, оно може добити нова значења. Понекад, као у нашем случају, тржишни односи одређују судбину културних добара. Може се поставити питање: зашто се одређено наслеђе баш сада конструише, да ли је, просто, на реду, синтаксички, да се његовим конструисањем истакне или успостави неки разумљивији симболички низ или поредак? Када се „креативно” приступи обради и опису неког наслеђа, неминовно се већ доводи у питање идеја „безинтересне” привржености или културноисторијске вредности. Какву оригиналност, аутентичност поседује предмет из домена индустријског наслеђа? Да ли се расправља о томе шта уопште може бити аутентично у одређеном средству за индустријску производњу, алату или машини? Да ли су аутентични сами предмети или начини њихове употребе и стваралачки потенцијал људског рада помоћу њих? Каква су то оригинална решења примењена у процесу производње, организацији рада, монотомом и серијском раду? Да ли је неко изгубио живот користећи те машине? Да ли је неко намерно покварио машину да би више људи радило и зарађивало за живот?

Остатке материјалног и нематеријалног индустријског наслеђа често налазимо као скромно документоване и неауторизоване перформансе. Тај „дух” привремености, пролазности, рада, рутине, истрошености, протегаво се на нешто више од једног века трајања, још увек је веома актуелан и важан је чинилац интерпретација, политичких калкулација модернизације, развоја, напретка и „постиндустријализације”. У свему томе је баш рад остао невидљив у односу на своје исходе и коначне производе, можда зато што се сматра да је тај рад већ исплаћен. Тезом о исплаћеној заради остајемо ускраћени за онај сегмент радничке културе који тренутно није видљив и материјализован, а проистиче из сфере управљања резултатима и производима, на крају и

јавним добрима као крајњим сврхама организованог друштвеног доприноса рада. Слојеви и слојеви институција, бирократских процедура и делегираних политичких актера кроз историју скривају директан однос радника са јавним добром. Све смо мање свесни процеса, а све више окупирани производима. Данијел Милер, поред дуговечности ствари, анализира и њихову пролазност као својство које настаје кроз њихову интеракцију с људима. Притом се пролазност најчешће везује за ефемерну природу ствари, а обраћање пажње на ефемерност је својствено модерности (Miler 2005, 267). Модерност сама тежи изградњи препознатљивог „стила”. „Ulaže se priličan napor i trošak da bi se postigla originalnost u konstruisanju efektne pojave. Ovde se obraća posebna pažnja na prolazni karakter industrijskih dobara. [...] Stil [...] ovde postaje glavni instrument pomoću koga se konstruiše identitet” (Miler 2005, 268–269). Таква индустријализација „коначних” идентитетских одредишта, која претендују на то да постану доминантни дискурси, кључна је приликом разматрања теме којом се бавимо, покушавајући да артикулишемо односе „između makroekonomskih romaka i elaboracije kulturnih projekata” (Исто). Зато једно од питања којим ћемо се у наставку позабавити гласи: какву улогу је одиграло индустријско наслеђе у процесу приватизације РТБ-а Бор? Да ли се, актуелним намерама пасивизације радничких организовања, идентитет радничког града претвара у индустријски? Шта се дешава с радом и да ли је потребна и могућа индустријализација стваралачког и рада имагинације?

Тржишта рада сам рад приказују као робу, нафиловану потребом за креативним, иновативним приступима послу уз познавање нових технологија, како би се што ефикасније искористили комуникациони канали преко којих се непрестано прикупљају информације о испољеним жељама. Изгледа да на индустријализацију можемо рачунати колико и на људску похлепу и у таквим ситуацијама бахате савремености „овде и сада” ретко реагујемо на неплаћени рад „скроловањем”, „кликтањем” или пасивним посматрањем и рутинским пролажењем, зато што сви имамо извесна очекивања и надања о „бољим временима”, „златном добу”, нарочито у девастираним „палеоиндустријским” срединама које се „дигу из пепела”. Међутим, сумња у савремена „одржива” институционална решења нарочито је изражена када приметимо да се нешто „пакује”. Ретко нам се указује прилика да у оваквом једном индустријском гиганту пратимо такво „паковање”, финализацију производа и продају. Дух привремености, неместа, резиденцијалног агрегата и анонимне колективности се материјализује, амбалажа се рециклира, дизајнира „еколошки одговорно” и продаје, као да није било ничег „између”. Зашто је то „између” увек „овде и сада”? Због наметљивог убацивања посредника између нас и оног што је јавна својина не били је приватизовали? Због „принудних одмора”, социјалних програма, отпремнине? Можда зато што нисмо активни учесници тог „сада” и зато што нам је то место „између” намењено и наметнуто са позиција силе и моћи. Зашто би се иронично и цинично мислило о свему томе – „између”? Да ли због тога што је разумевање савремене стварности нужно ретроспективно, као исход понеке „споре” случајности, или је то израз немоћи разумевања и деловања резова „овде и сада”?

Живети у Бору – увек је било остварење ангажоване егзистенцијалне реакције или професионалног изазова. Овамо се долазило само ако се морало, о овоме се мислило само ако затреба и ако се из тога може извући некаква корист. Шта би, између осталог, могло да остане овде а да није морало? Шта би требало чувати у таквом окружењу? О чему би Бор могао да сведочи, сем о немоћи пред судбином „слепог црева”, „неисцрпног ресурса за наредних 200 година”, последицама свих врста и облика масовне производње, масовне културе и медија, можда да буде пример самокритике без учешћа у одлучивању о својој судбини? Зашто се олако деградирају положај радника и радничке културе – основне и најважније компоненте индустријског наслеђа? Какву поруку и искуство нам преноси сачувано културноисторијско наслеђе у окружењу експанзије „културног туризма и индустрије наслеђа”? Шта би значило да музеализујемо то „сада” или да га по библиотечким правилима каталогизујемо? Да ли би тако конципирано индустријско наслеђе са радничком културом Бора могло да допринесе аутентичном критичком тумачењу индустрије наслеђа?

„Proces industrijalizacije najvećeg dela Evrope stvorio je, počev od sredine prošlog stoleća [XIX, *prim. aut.*], radničku klasu suprotstavljenu novoj vladajućoj klasi koja je, da bi osigurala proces eksploatacije, oblikovala savremenu državu, i uopšte, odgovarajuću idejnu, političku i pravnu nadgradnju i, unutar nje, organizovala posebne organe koji su u slučaju potrebe primenjivali (i primenjuju) i silu da bi obezbedili opstanak tako organizovane države i njenog pravnog sistema”. (Hemersam 1986, 132–133) Не може се рећи да је концепција културе радника детаљно разрађена, спецификована и дефинисана, пре свега због тога што је нераскидиво повезана са свим могућим основама друштвених институција или установа, мада се на основу одређених, пре свега класних карактеристика, проистеклих из структуре власништва над ресурсима, средствима и техником за производњу, може издвојити као посебна културна формација, чак и у тако различитим политичким и идеолошким уређењима каква су капитализам односно самоуправни социјализам, који је тежио идеалу радничког самоуправљања. Културу радника односно културу радничке класе одређују закони и „обичаји” који су повезани са начином производње и класном борбом, па је она, стога, револуционарна, нехомогена, динамична и променљива али се, на основу класног одређења односно идентификације са класом, може посматрати као специфична. Хемерсам је под културом радничке класе подразумевао „one oblike kulture koju radnička klasa (obični radnici i radnički pokret) razvija suprotstavljajući se kulturi drugih klasa i njihovom shvatanju prava i običaja – a pre svega kulturi vladajuće klase u političkom, ekonomskom, materijalnom, socijalnom, klasnom, radnom i umetničkom smislu – kao izraz ideologije i svetonazora klase i njenog pokreta” (136). У случају Бора, она је у различитим историјским периодима и друштвено-економским формацијама, наравно, играла различиту улогу, све до тренутка када бисмо могли рећи да је у смислу управљања долазило и до замене улога. Систематичних проучавања радничке културе је било, али су се она претежно заснивала на радничком фолклору (Ковачевић 1989), па је можда изостала опсежнија студија радничке културе са нагласком на њеним најважнијим одликама, а то су: добра организованост, солидарност, улагање вишка вредности у јавна добра и допринос директном партиципативном демократском одлучивању и деловању. Можда је изостала и зато што је сама радничка култура била толико непрегледна, огромна и уграђена у конститутивне институционалне системе радничког самоуправљања, када су радници били политички субјекти са више ингеренција него данашњи грађани. У извесном смислу сигурно је само то да данас трошимо ресурсе које су они створили и покушавамо да закрпимо оно што су нам они оставили. Данас, нажалост, у новом поретку либералног капитализма, поново се сусрећемо са „индустријализацијом рада”, са фордистичком организацијом рада, „новим” условима рада, радним дисциплинама и навикама које намеће страни инвеститор преко „компанијске етике” (непрестано нас гушећи прекомерним загађивањем ваздуха) и „радног морала”, који преноси преко својих кампањских парола о заштити на раду и заштити природне средине. У том смислу биће занимљиво пратити односе страних инвеститора према нашим друштвеним институцијама – синдикатима и још увек обавезујућим актима као што је „Колективни уговор”, са којима се вероватно нису сусретали у пракси.

Појам индустријског наслеђа – у нашем случају – у стопу прати радничка култура која се преко радничких покрета врло рано супротставила индустријском капитализму. С нашег становишта, индустријско наслеђе је инертна, масивна компонента коју је, поред инвеститора и колонијалних експлоататора, градила жива, активна и партиципативна радничка култура, коју можемо сматрати делом историјске формације социјалистичког самоуправљања. Ипак, оно што данас подразумевамо под индустријским наслеђем препознато је нешто касније од онога што је чинило његову основну, активну друштвену компоненту, а то је радничка култура. Управо је радничка култура у периоду социјалистичког самоуправљања, својим директним учешћем у одлучивању, културним добрима придала нове сазнајне вредности, проистекле из њихове систематичне институционализације и њихове доступности као „друштвеног производа” од јавног значаја.

Крећући се уназад кроз време, сажето ћемо описати институционалне системе који су започели чување културног и историјског наслеђа Бора. Намера нам је подсећање на то да су њихови корени управо у радничким покретима и да су те институције настале из потреба радничког организовања и идеологије социјалдемократије.

Једна од првих институција културе на територији Бора – читаоница у Злоту, настала је у јеку индустријализације југоисточне Србије. По отварању рудника у Боговини, на Вршкој Чуки и у Бору, страним капиталом, углавном француским и белгијским, почетком XX века осиромашени мештани из околних села запошљавају се као рудари. Незадовољство условима рада, платом и правима радника доводи до радничког организовања у Савез рударских радника, основан у Зајечару 1905, а већ 1907. пододбор Савеза у Борским рудницима организује први штрајк. Најактивнији учесник и функционер у Савезу рударских радника био је Петар Радовановић, који у свом родном Злоту 1907. организује „Пропагандни раднички одбор”, са задатком да шири социјалистичке идеје и штампу, као и да спроведе бојкот општинских избора 1908. Наредне године, у марту 1909, Пропагандни раднички одбор, који воде Петар Радовановић и учитељ Милан Поповић³⁶, формира сеоску књижницу са социјалистичком читаоницом. Исте године формира се и Месна организација Социјалдемократске странке и синдикална организација, којој одмах приступа 100 рудара.³⁷ Почеци радничког организовања у Бору обележени су смисленим институционалним организовањем, колико је тада било могуће, на хуманистичким и просветитељским основама и идејама Француске револуције (1789) и Париске комуне (1871). Ови догађаји се сматрају темељем за развој библиотекарства у Бору (Јовановић 1989).

Након Другог светског рата, сам појам индустријализације добија потпуно другачију идеолошку конотацију и друштвено-политички значај. Постојећа индустријска инфраструктура и ресурси су национализовани, фабрике постају народне, добијају статус друштвене својине, којом се управља партиципативно, директно тј. демократски, увођењем система самоуправљања. До институционализације јавне културне делатности у Бору дошло је на основу покретних и непокретних културно-историјских споменика у Бору који су остали сачувани и након рата. Пре свега, били су ту бројни археолошки локалитети из најразличитијих периода са гомилама топионичарске згуре, који су упућивали на веома рану посредну и непосредну повезаност са рударством и металургијом. Била су ту и спомен-обележја из Првог светског рата, али се све више радило и на систематском обележавању места на којима су се одвијали значајни догађаји током НОБ-а, а корени НОБ-а тражени су у радничком покрету, који је своју организовану делатност ширио преко социјалистичких читаоница (Пајић 1975, 267–275). Иницијативни одбор за оснивање музеја у Бору почео је са радом 1950. године и већ 1951. уређена је и отворена прва музејска поставка посвећена НОБ-у и ослобођењу Бора. Десет година након те поставке, 1961, СО Бор оснива Народни музеј у Бору. Међутим, у периоду који је уследио, Музеј свој рад и делатност све више профилише на основу доминантних индустријских делатности и производних процеса, тако да на основама рударско-металуршке традиције све више прилази групи специјализованих техничких музеја, па 1972. мења назив у Музеј рударства и металургије и усваја концепцију проучавања развоја рударства и металургије на овом подручју од праисторије до данас. Низ усвојених републичких закона посебно доприноси очувању културног наслеђа, обједињујући институционалну и системску правно-регулативну делатност очувања и заштите старог и савременог индустријског (техничко-технолошког) наслеђа. У том смислу важан је Закон о заштити културних добара усвојен 1977, који је, поред институција и установа задужених за заштиту културних добара, „обавезао и организације удруженог рада материјалне производње на поштовање и заштиту културног наслеђа које настаје и остаје у њиховом поседу” (Јовић 1980, 75–86).

Архив у Бору функционише као посебно одељење Историјског архива „Тимочка крајина” у Зајечару од 1983. до 1990, а Историјског архива Неготин од 1993. до данас. Пажљиво одабрана архивска грађа објављена је у серији издања Библиотеке часописа *Бакар*, у оквиру издавачке делатности и историјских истраживања РТБ-а Бор, под називом *Грађа за историјска истраживања о Бору и Мајданпеку*, у 42 књиге, објављиване у периоду од 1974.

³⁶ Истакнути социјалдемократа и сарадник Петра Радовановића. Радио је као учитељ у Злоту. Оснивач је прве социјалистичке читаонице у Злоту, која је препозната као основа савременог локалног библиотекарства и институције јавне односно народне библиотеке. Више у: (Јовановић 1989).

³⁷ Више у: (Милосављевић 1968).

до 1987. То нам говори о изузетно важној културној и друштвеној улози РТБ-а Бор у очувању и представљању културно-историјског наслеђа Бора у том периоду. Тај ниво бриге и систематичне организације далеко превазилази доскорашње политике репрезентативности ограничене на молерске радове и прекомпоновање постојећег стања у јавним просторима. Због тога постоји и одговорност приликом рада у фондovima који чувају културно наслеђе. Због тога постоји и дивљење према том периоду и институционалној сарадњи производних погона у индустрији и јавних установа које брину о културном наслеђу. Због тога треба пажљиво читати импресуме издања из тог периода и схватити да су делегати организација удруженог рада били чланови редакција и уређивачких одбора тих публикација.

СЕДМИ КИЛОМЕТАР

Да бисмо дошли до фотографског „овде и сада”, фотографишући оно историјско „овде и сада”, покушаћемо да сагледамо тренутну слику и позицију индустријског наслеђа у Бору у целини, преко симболичке организације простора и употребе индустријског наслеђа у јавним просторима. Покушаћемо да опишемо како су се у јавном простору и доминантном јавном дискурсу материјализовале „машинизирани жеље”, како је преовладала индустрија науштрб рада, а радничке културе потиснуте у „колективно несвесно” и како је радничко организовање сведено на минимум, мада ту културу и те организације још увек можемо открити као неискључиво нематеријално културно наслеђе.

„Производна трака” инсталирана дуж главне улице у Бору, којом су „прошетале” машине, мора да нас подсети на оне који су користили те машине. Ко је радио на њима? Како су се употребљавале? Шта сада значе, тако изоловане на „неместима”? Шта се стварно дешава кад машине „изађу у шетњу”? Да ли је могућа примена „три закона роботике”³⁸ Исака Асимова на савремене менаџере у индустријској производњи? Подсећања ради, за разлику од самоуправног делегатског и демократског система одлучивања, експертски систем управљања подразумева искључиво право одлучивања на основу процена стабилне акумулације капитала, што је главна идеологија инвеститора, а принцип одлучивања је у директној вези са питањем власништва – питањем заступања интереса приватног власништва или друштвене својине. Линија одговорности тако постаје јаснија.

О индустријском наслеђу мислимо ретроспективно, из нашег времена, већ смо „одмотали филм” до „Седмог километра”, уместо да смо применили постојећу радничку културу и оно што је остало од радничког организовања како бисмо нешто сачували. Из блиске прошлости стижемо до другог краја „ролнице филма”. Индустријско наслеђе се, дакле, по својој „природи”, накнадно вреднује из савременог историјског контекста и на временској ленти нас води уназад, у историјске и производне процесе који су нас довели до садашњости, што нужно не подразумева само развој, схваћен као прогресија и модернизација, већ и супротне процесе: регресију, реорганизацију, транзицију, стагнацију и девастацију. Под претњом деиндустријализације и у страху од приватизације компаније, у последњој деценији посебна пажња поклоњена је урушавању досадашњег рада институција, у нашем случају, Музеја рударства и металургије, који је као релевантна установа из групе техничких музеја брину о индустријском наслеђу, тако што су му одузети предмети из јединственог „Парк-музеја”. Експонати су, као што смо већ рекли, у склопу кампање „За лепши Бор” прераспоређени дуж главне улице. Културноисторијско наслеђе, техничко и индустријско, сачувано је захваљујући раду поменуте баштинске институције у Бору, а због својих физичких карактеристика и недовољних смештајних капацитета Музеја, било је локализовано и изложено у Парк-музеју, јединственој изложбеној поставци у јавном простору. Поставка је, од оснивања 1997, у више наврата обнављана новим експонатима, све до 2009, од када се неовлашћено присваја и прераспоређује. Петиција кустоскиње против растурања Техничке збирке из Парк-музеја и локална солидарност радника баштинских институција који су је потписали остале су непримећене

³⁸ „1. Robot ne sme povrediti ljudsko biće niti, svojom neaktivnošću, dozvoliti da ljudsko biće bude povređeno. 2. Robot mora poštovati naređenja ljudskih bića, osim ako se ta naređenja ne kose sa Prvim zakonom. 3. Robot mora da štiti sopstvenu egzistenciju, osim ako se to ne kosi sa Prvim i Drugim zakonom.” (Asimov 1976, 39)

и без икаквог реалног учинка. Свеле су се на констатацију да поменута збирка из Парк-музеја више није под музејском заштитом (Ђурђековић 2006). Дилема и расправа – која се притом није одвијала у јавности – између систематичног институционалног очувања наслеђа у оквиру институција културе и његове инструментализације зарад искључиво економских и дневнополитичких интереса, у нашем случају је, одмах да кажемо, разрешена у корист економских, дневнополитичких интереса конструисања „позитивног имиџа”, али морамо и то рећи – у једном шизофреном политичком и идеолошком систему, у друштвено-економском контексту транзицијских реформи, након неколико пропалих приватизација, када је у фокусу био процес реструктурирања индустрије у Бору, када је очувано културноисторијско индустријско наслеђе Бора искоришћено као декор за приватизацију друштвене својине. Био би то најсажетији опис кључног момента за разумевање стања и односа локалних власти и компаније према индустријском наслеђу Бора. На нашу жалост и несрећу, на „крилима обнове”, „устајањем из пепела”, враћени смо у, надали смо се, цивилизацијски, историјски и идеолошки превазиђену друштвено-економску формацију страног инвестиционог капитализма и колонијализма – тамо одакле смо кренули. То би концепцијски могло бити једно „овде и сада” сродно значењу „одлучујућег тренутка” у фотографији или тополошкој позицији Седмог километра, куцање на „врата од утробе”³⁹ и нека врста краја или почетка новог „посмртног” животног круга, што је сажето у претходној реченици.

Фотографисани смо у студију са скромним кулисама на којима је насликана панорама Великог и Малог крша, наслоњени на макету умањеног јонског стуба. Доплатили смо мало, па нам је доцртана симпатична модерна кравата. „Лепи” смо, ко „уписани” на слици. Топографију овакве реалности у историјском, материјалном и просторном смислу прати и овај текст, надамо се без носталгије и концепцијски дословно. Дакле, били смо спремни за „намештено фотографисање”, али шта ћемо са фотографијама из „породичног” албума, фотографијама са „бившим” девојкама/момцима на журкама? Сама фото-документација о којој ће у наставку бити речи, води нас управо тамо, са оправданим питањима: шта приказује, зашто је тако систематично вођена, зашто је тако ефикасно коришћена и зашто је остала сачувана? Можда у тим системима потреба, настанка и очувања такве врсте техничке документације треба да тражимо и елементе организованог нематеријалног културног наслеђа односно континуирану систематску институционалну праксу која је на основу интерних методологија и уредби⁴⁰ стварала то културно наслеђе, преко најчешће неименованог, непознатог фотографског рада, који сада користимо као „окидач сећања”, за посредовање на релацијама између прошлости, садашњости и будућности и као потенцијал за едукативне, научне и уметничке контекстуализације.

До изолације радничке културе и њених јавних установа дошло је у периоду уласка у нову фазу друштвено-економског развоја, „препорода”, обнове, реструктурирања и изградње методологијом „шминкања”, у периоду који бисмо иронично могли да назовемо – „туризам и ренесанса”. Радничка култура са радничким организовањем скоро потпуно и наменски је уништена, не би ли се спречио отпор таласима страног инвестиционог капитала, приватизације природних ресурса и друштвене својине.

Бавећи се постсоцијалистичким трансформацијама у свакодневном животу „моноиндустријског” града, идејама о будућности и надањима његових становника, антрополошкиња Деана Јовановић је, у правом тренутку и на адекватан начин, детаљно приказала просторне трансформације и инфраструктуру Бора, критички је анализирао период препорода и обнове, уз запажање да „materijalni preporod u Boru treba posmatrati i kao samoprezentaciju preduzeća i grada (ovo dvoje se međusobno prepliću u društvenom, političkom i ekonomskom smislu). I dok RTB Bor gradi 'novu' ideju o gradu kroz materijalna poboljšanja, ne samo da popularnost RTB Bor u gradu raste, već to služi i za dobijanje izbornih glasova, kao i za održavanje političke moći u opštini (politički i ekonomski ciljevi, ali i klasni ciljevi)” (Јовановић 2013, 8). У периоду њеног боравка у Бору и истраживања 2012–2013, највидљивији су били управо ти процеси „обнове” и „препорода” града у једном неразрешеном, неизвесном, делимичном потенцијалу – „само што није” – али није прецизно било

³⁹ Синтагма је преузета из наслова романа Мирка Ковача.

⁴⁰ *Opis poslova i radnih zadataka (foto službe)*, 197?. година. Рукописи и службена документација. Сигнатура Р 211. Завичајно одељење, Народна библиотека Бор.

одређено шта то тачно треба да се деси, осим баш тог препакивања и шминкања. Нажалост, неколико година након тог истраживања, реализовала се потпуна реконструкција компаније, чврсто везане са комуналном инфраструктуром града, и то у власничком смислу. Неслућено, поред оних несумњивих вредности и ресурса, као „случајна” штета, дешава се и продаја културноисторијског и „индустријског наслеђа” Бора. То се, пре свега, односи на приватизацију зграде „старе дирекције” – Дирекције ФДБР-а и меморијалног комплекса у кругу Јаме посвећеног принудним радницима страдалим у борским логорима током Другог светског рата, али и на упечатљиве индустријске амбијенте и пејзаже које сада више не смемо ни фотографисати без дозволе. А све то је уследило након „паковања” – симболичког просторног распоређивања музејских експоната и споменика дуж главне улице (Зелени булевар и Моше Пијаде) у периоду доношења важних политичких и инвестиционих одлука, као и одузимања надлежности институцијама над културноисторијским наслеђем у јавном простору (Ђурђековић 2005, 7–9).

Током кампање реновирања „За лепши Бор”, коју је од 2009. до 2018. водио РТБ Бор, и примене новог регулационог плана саобраћајне инфраструктуре, у коју су уведена нова неместа – кружни токови, уместо раскрсница са семафорима – одлучено је да се експонати из Парк-музеја преместе дуж главне улице и да се „обнове”, као и да се преместе већ постојећи фигуративни споменици „Рудар са бушилицом”⁴¹ и „Петар Радовановић”⁴², те да се поставе нови, за које би се могло рећи да ревидирају историју подсећањем на период колонијалне управе ФДБР-а. Споменик „Рудар са бушилицом”, који се налазио испред зграде Дирекције, премештен је на супротни крај града, на кружни ток на улазу у Бор и постављен на кружни постамент који се, уз то, још и окреће. Тим поводом је уследила локална шала „да је рудар узео отпремнину, па сад не зна на коју ће страну да оде”. Индустријализација културног наслеђа огледа се и у неприменом умножавању „Рудара са бушилицом”, чије су реплике постављене у дворишту Техничке школе, испред Хотела „Језеро” на Борском језеру и на главном тргу у Мајданпеку. Сразмерно умањена, ова скултура је својевремено додељивана као признање заслужним прагаоцима компаније, а сада се серијски производи као сувенир који се, поред умањеног популарног камиона „Дарт”, експоната из Парк-музеја, може купити у Туристичкој организацији или Зоолошком врту.

Споменик Петру Радовановићу⁴³, синдикалцу, прваку Социјалдемократске партије Србије од њеног оснивања у овим крајевима, који се налазио у парку испред градске управе, премештен је на кружни ток, недалеко од старог центра и Трга ослобођења. Његово место заузео је јарбол са државном заставом. Локална самоуправа, дакле, не може остати везана за своје корене – симболе радничког организовања, нити на било какав начин повезивана са радничким самоуправљањем. Поводом тога ћемо напоменути да се то одвија у периоду када је део менаџмента компаније био инсталиран и на кључним политичким позицијама у локалној скупштини.

Ова врста спектакуларизације и одбацивање дотада доминантног, изразито самоуправног социјалистичког дискурса у домену уређења јавног простора спроведена је у периоду од 2009. до 2018, а укључује још и: споменик Ђорђу Вајферту⁴⁴ у центру града, на кружном току поред Трга ослобођења;

⁴¹ Скулптура „Борски рудар” уметника Петра Бибића првобитно је била на Тргу ослобођења у Бору. Бронзани споменик у природној величини откривен је 1952. Усвојен је и назив „Рудар са бушилицом”. Локација споменика у јавном простору мењала се више пута. Фотографија споменика доступна је на адреси: <https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/512720056>.

⁴² Истакнути синдикалац, активни члан радничког покрета и социјалдемократа рођен је у Злоту 1882. Био је члан Српске социјалдемократске партије од оснивања њене подружнице у источној Србији. Један је од организатора првих штрајкова. Учесник је ратова за ослобођење 1914–1918. Године 1928, као делегат, учествује на IV конгресу КПЈ у Дрездену, а касније постаје и члан Централног комитета КПЈ.

⁴³ Споменик Петру Радовановићу заштићен је као непокретно културно добро од изузетног значаја на основу одлуке Извршног савета Скупштине општине Бор бр. 633 – 1/80 – 01 од 29. 12. 1988. године, у локалном регистру уписан је под редним бројем СК 261 а у централном регистру под редним бројем СК 914, под називом Споменик Петру Радовановићу, у *истакнутом југословенском револуционару*. Аутор споменика је вајар Никола Вукосављевић. Откривен је 6. августа 1981.

⁴⁴ Ђорђе Вајферт био је истакнути индустријалац, који је добио концесију на истраживање и експлоатацију руде у Бору и околини, да би је након открића руде продао француској компанији која је покренула интензивну експлоатацију и прераду руде. Откривање споменика Ђорђу Вајферту претходило је постављању камена темеља и почетку изградње „нове” топионице на Видовдан 2011. Аутор споменика је вајар Сава Босијоковић. Данас, више од годину дана након приватизације већег дела компаније и после пар година рада „нове” топионице, испоставља се да та топионица баш и не ради најбоље и да су направљени озбиљни пропусти који се, пре свега, огледају у прекомерном загађењу.

Фрањи Шистеку⁴⁵ – на кружном току на „Другом километру“; спомен-обележје са годином отварања рудника, „1903“, на мањем кружном току, такође на „Другом километру“; отварање видиковца на површинском, тзв. Старом копу; отварање кафића у Јами;⁴⁶ постављање светлеће птице Феникс на крову Дома културе⁴⁷, који је већ и сâм споменик културе посвећен револуционарној борби и борцима страдалим у Другом светском рату. Поред свега наведеног, направљена је и копија извозног торња за руду, што би требало да подсећа на Вајфертов извозни торањ – поред димњака, то је био најпрепознатљивији елемент на панорами Бора, од постављања 1925. до демонтирања 1981. (Ђурђековић Мирић, 2006). Иначе, оригинални Вајфертов торањ је – незванично – продат као старо гвожђе, док се званично води као „изгубљен“ од деведесетих година XX века.

Мобилизација и премештање експоната и споменика дуж површина које раздвајају саобраћајне токове у главној улици довели су до тога да су предмети постали мање приступачни или сасвим неприступачни за разгледање, јер је то сада могуће само у пролазу, са тротоара, или извозила у покрету. Тај узгредни и поглед у пролазу на културноисторијске споменике довољно говори о намери и односу према културноисторијском и индустријском наслеђу Бора. Оно је сада дословно индустријализовано и искоришћено за ревизију историје, а све се то дешавало без сагласности и учешћа баштинских установа у Бору. Другим речима, таква „индустријализација наслеђа“ је суптилно спровођена под окриљем кампање „За лепши Бор“, тако да би свака опречна иницијатива и реакција на ту врсту примене насиља над наслеђем и ревизије историје у јавном простору била стратешки игнорисана или омаловажена. Реализацијом те симболичке реинтерпретације, неовлашћеним присвајањем културног наслеђа, премештањем појединих артефаката у неке другачије просторне контексте, остварује се ново значење у том новонасталом поретку. Иронично, остварује се мобилизацијом „жеља“, својеврсном имитативном магијском праксом у главној улици у Бору и методом „кувања жабе“. Постигне се, на несрећу, све чему се тежило у стварности.⁴⁸ Индустријско наслеђе је, по свему судећи, у нашем случају искоришћено као средство за пасивизацију радничке културе и спектакуларизацију индустријске технике и производње, само ради продаје природних богатстава и саме компаније. Репродукција ревидиране историје Бора прераспоређивањем споменичке културе, неовлашћеним и нестручним управљањем индустријским наслеђем, тежила је приказивању „обједињене целине“ – градске и индустријске – како би, пре свега, симулирала општи консензус у вези са односом према власништву над природним и индустријским ресурсима, приказујући да је колонијална управа имала историјски релевантан и позитиван допринос у виду страног инвестиционог капитала, негирајући већ постојећу, а уравнотежену и објективну историографију, која је на адекватан и стручан начин вредновала доприносе разних актера, на пример значајних завичајних личности из времена француске колонијалне управе. Наиме, и у ранијим периодима су постојале улице са именима тих личности, али не и фигуративни споменици у јавном простору. Ипак, од деведесетих година XX века, мења се однос према локалној историји међуратног раздобља, да би се у другој деценији овога века, са извесном намером, превише истицао значај према периоду француске колонијалне управе као својеврсном „златном добу“ у развоју Бора и превише ублажавао критички однос према њему. Током те деценије, пратећи такву романтичарску тенденцију, било је прилика да се види

⁴⁵ Фрања Шистек, Вајфертов блиски сарадник, рударски инжењер заслужан за откриће руде, први генерални директор Борских рудника. Његов споменик је откривен на Дан рудара 6. августа 2011. (Више о Шистеку у: (Радетић 2004, 36–42).)

⁴⁶ Кафић је отворен у Борској јами на 400 m дубине, на 11. хоризонту, 2012. године, уз присуство тадашњег председника Србије Бориса Тадића.

⁴⁷ Светлећа инсталација која се окреће око своје осе требало би да представља птицу Феникс, која је устала из пепела, а постављена је на Дом културе у Бору 2012. године као симбол уздицања Бора и враћања старог сјаја граду бакра. Иначе, сам Дом културе је изграђен по пројекту који није до краја реализован. По њему, објекат у основној просторној фигурацији представља стилизовани багер – индустријску механизацију за конфигурацију терена. У самој згради, по замисли групе архитеката, простор би био намењен позоришту, музеју, библиотеци, Радничком универзитету и Културно-просветној заједници. (Више у: (Стојменовић 2003, стр 51–56).) Дом културе је заштићено непокретно културно добро од изузетног значаја на основу одлуке Извршног савета Скупштине општине Бор бр. 633 - 1/88 - 01 од 29. 12. 1988. године, у локалном регистру под редним бројем СК 259 и централном регистру под редним бројем СК 2054 Завода за заштиту споменика културе Ниш. Извор доступан на линку: <http://www.zzsknis.rs/nepokretna-kulturna-dobra-podela-po-opstinama.html?view=article&iid=223:spomenici-kulture-na-teritoriji-opstine-bor&catid=82> Фотографије са отварања недовршеног Спомен-дома културе доступне су на линку: <http://www.digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=351#ad-image-o>. Полемички чланак Б. Ф. „Коме служи феникс птица на Дому културе“ доступан је на: <https://www.mc.kcbor.net/2013/06/25/kome-sluzi-feniks-ptica-na-domu-kulture/>.

⁴⁸ РТБ Бор је већим делом, 63%, приватизован крајем 2018, док је 37% остало у власништву државе.

низ изложби посвећених том периоду и личностима које су га обележиле, што говори о успостављању и некритичком усвајању новог јавног дискурса везаног за индустријско наслеђе Бора са идеолошких позиција либералног капитализма, савим другачијих од позиција са којих се то наслеђе раније посматрало. Улаже се, дакле, приличан напор да се негира и релативизује већ утврђен и добро постављен систем историографског градива настао након Другог светског рата. Тако се конструисала нова тенденција и историјска целина која оправдава могућност поновног успостављања „пожељног” страног инвестиционог капитализма.

Све што се мењало у јавном простору Бора требало је да покаже постојање општег консензуса и спремност за прихватање „новог доба”, извесну „модерност” која ће реинтерпретирати себе у пожељном кључу „повратка традицији” рударења из поменутог „златног доба” и „отворености” за све могућности које ће донети „економски” напредак и, свакако, да се повинује општој тенденцији приватизације друштвених добара. Све је тада изгледало као неки вид транзицијског друштвеног самозадовољавања или хир локалних моћника, с обзиром на изолованост подручја, еколошку и индустријску девастираност, дневнополитичка прелетања и превирања. Ипак, циљ је био јасан, а постепено се његова идеја изражавала и материјализовала у јавном простору – приватизација друштвених и природних ресурса, пасивизација радничке културе и радничког организовања. С обзиром на особености и степен повезаности компаније и града у комуналној инфраструктури и урбанизацији Бора, приватизован је и најважнији део града, заједно са смислом постојања који се материјализовао и стварао током периода социјалистичког самоуправљања. Приватизовано је и непокретно културноисторијско наслеђе из периода ФДБР-а које је било у власништву компаније. Зато ће бити неопходна адекватна критичка ревалоризација овдашњег индустријског наслеђа и његових идеолошких и политичких оквира, а ако постоји сумња у то да ли га као такво, идеолошки и значењски исцрпљено, треба баштинити, одговор би био потврдан, управо зато што много тога говори о нама, а то бисмо у супротном, ипак, потиснули и заборавили. Ту бисмо најрадије направили монтажни „рез” – „jump cut”⁴⁹.

Пролазност би била кључна особина индустријских производа, нажалост и индустријског наслеђа. Нова исконструисана и изложена материјална култура у јавном простору подсећа на узајамно конституисање људи и ствари, које је динамично и променљиво (Miler 2005; Ildiko 2008, 231). У свему томе најтрагичније је то што смо дошли до ситуације да културноисторијско наслеђе можемо тумачити и употребљавати као индустријски производ и робу на тржишту, која се може поређати у складу са сазнањима о фреквентности пролаза купаца и пожељности робе, као у супермаркету. Целокупан савремени политички и идеолошки систем, са својим друштвеним и јавним институцијама, ставља се на располагање репродукцији капиталистичког система потчињавања и експлоатације радника, рада, природних и културних ресурса. Сада већ романтизовано „митско биће” оличено у тзв. локалном шерифу дивљег истока, неовлашћено отуђивши културна добра уз помоћ свих владајућих политичких опција, које су једини излаз виделе у страним инвеститорима, током друге деценије овога века фетишизовало је артефакте индустријског наслеђа претворивши их у јефтину робу, решивши уједно и продају „киборга” српске индустрије и економије, што нас доводи и до краја „хронике транзиционог гробља” (Obrađović 2017).

Када се на крају придигнемо из ове равни, линија коју смо пратили седам километара постаје пунија на средини, претварајући се у уску елипсу, која се шири и прети да постане круг. То је тренутно једини начин да некако изађемо из текста, а да не знамо да ли смо испод или изнад, да ли смо били унутра или смо све читали са дистанце – споља.

⁴⁹ „Jump cut је назив за монтажни рез између два кадра који, sukcesivno, prikazuju određeni, jedinstveni događaj, ali su snimani iz različitih uglova i naglašavaju različite aspekte tog događaja. Radnja се prikazuje на необичан начин – vremenski kontinuum је prekinut i čini се као да између kadrova nedostaje još jedan kadar који би povezao два postojeća. Ujedno, pomeranje ugla snimanja kod gledaoca производи utisak decentralizovanog i nekoherentnog prostora који се posmatra на platnu/ekranu.” (Jovanović 2014, 67)

„ОДРАВЊИВАЊЕ”⁵⁰ ФОТО-ДОКУМЕНТАЦИЈЕ ФРАНЦУСКОГ ДРУШТВА БОРСКИХ РУДНИКА

На крају писања овог поглавља, враћам се на уводни део, који није довољно јасно описао иницијалну идеју, начин, намере, разлоге и циљеве које је требало образложити. Претпоставимо да то није реткост у процесу истраживања и писања, него нешто што се сматра уобичајеним – небитни поступак „штеловања” текста, који не треба посебно истицати. У овом случају, несигурност приликом избора плана, начина реализације истраживања и писања текста води до неизвесних претпостављених резултата. Може се десити да циљеви и важнији резултати нису тамо где се обично налазе, на крају пута, куда смо мислили да идемо, него да су остали непримећени негде успут, у тренутку одмора, или када смо скренули са пута. Зато се, у ствари, враћам на почетак, не бих ли некако преиспитао и оправдао пропусте и на компликованији начин вас увео у читање, са намером да вас наведем да се често заустављате, одмарате, можда и одустанете од даљег читања или да вас, можда, инспиришем да на другачији начин посматрате фотографије, да скролујете или прелистате текст до самих фотографија о којима ће бити речи, тако да сами можете проценити да ли би вас интересовало ово текстуално „одравњивање”.

Насловљеном темом ћу се бавити инспириран низом ситуација и професионалних обавеза које су од 2010. до данас нарастале, до тренутка када се мора признати са колико мало релевантних информација располажемо, како са ограниченом перцепцијом и циљаним намерама приступамо скромним али важним ресурсима, и са колико маште морамо да надомештамо и подупиремо то што је сазрело за брање, како се гране ни би сломиле.

Почетак је, у ствари, образложен на крају, у закључном разматрању, зато што је споредне стазе или гране истраживања, писања и читања условило питање: ко је аутор фотографија о којима ће бити речи? Испоставља се да још увек не знамо поуздано ко је био фотограф најважније и најстарије систематски вођене колекције индустријске фотографије у Борском округу, а можда и у нашој земљи. Питање је и да ли ћемо успети у намери да то сазнамо. Током низа трагања испоставило се да су најпоузданији извор о ауторству биле две верзије исте фотографије, сачуване у два различита албума једне колекције; на њима су у првом плану сенке двојице иза фото-апарата на сталку, а у другом – део индустријске зграде, не баш у линији хоризонта, него благо искошене (видети стр. 58 ове публикације). У ствари, биле су то фотографије на први поглед упадљиво „незанимљиве” у колекцији која је, са унапред прописаном наменом, уредно и континуирано вођена од 1908. до 1944. У тренутку када се приступало теми и намери да се представи фото-документација Француског друштва Борских рудника (ФДБР), најинспиративнија и најизазовнија је била управо та фотографија, репродукована и сачувана у два примерка, зато што се на први поглед визуелно није уклапала у целокупну доступну фото-документацију, сачувану у више колекција, на различитим местима. Свесно, дакле, прихватамо да се може олако оценити да су овако одабраним тежиштем изостављене многе важније фотографије, чија је друштвена вредност потврђена досадашњом употребом, али се ипак надамо да ће управо ова фотографија бити корен приче, иако на први поглед нема таквих потенцијала. Ипак, та фотографија покренула је низ питања, довела у сумњу нешто што је, изгледа, мало кога интересовало; иако нема потврђену друштвену употребу, испоставило се да она може причинити извесно задовољство и пробудити знатижељу откривањем могућих трагова, што би јој у том случају, ипак, придало неку друштвену вредност. Таквим приступом и методологијом, уз неуобичајену перцепцију и „варварски укус”⁵¹ који вам се нуде

⁵⁰ Тезу о одравњивању речи помоћу слике односно слике помоћу речи, докторском дисертацијом брани Ник Сулензис (2016), тако што успоставља њихову равнотежу. Докторском дисертацијом у форми графичке новеле, он доказује да је перцепција „активан процес усвајања и преиспитивања различитих углова гледања”. Успостављајући безбројне могуће релације између виђења, сазнања и разумевања, даје овом мисаоном експерименту животну динамику, упућујући нас на активно и критичко посматрање и читање природних, друштвених, идеолошких и религијских феномена, културних артефаката, политике и уметности (Сулензис 2016).

⁵¹ „Варварски укус” реферише на текст Пјера Бурдијеа „Друштвена употреба фотографије”, у којем су конфронтирани ставови „сељана” и „грађана” према фотографима, који праве

као посредници до извесног сазнања, тему коју вам представљамо преко те фотографије чинимо неизвесном, како бисмо вас за њу заинтересовали и евентуалано показали једну од стаза којом можете кренути.

Фотографија као предмет проучавања, са својим визуелним садржајима и материјалима на којима је сачувана, чешће наводи на постављање питања и истраживање, него што даје коначне одговоре. Наводи нас да се упознајемо с њом, а не само да препознајемо њен садржај. Приказује нам прошлост, али нас и зауставља у садашњости. У том тренутку долазимо до сазнања о томе шта она представља и посредно, најчешће несвесно, какав је наш положај у односу на њу у сложеном сплету околности када нам се учини доступном. У драматичној паузи са безброј ограничења и веза са прошлосту, погледом прелећемо преко укочених фигура и предела, покушавајући да видимо ко је био иза фото-апарата а, понекад, и ко је сада испред фотографије. Ипак, та посредна рефлексивност онога ко се поставља у односу на фотографију коју посматра може остати непримећена једино ако остане прећутана, иако се, као што ћемо видети, фотограф преко фотографије директно обраћа нама, не бисмо ли ми од ње прихватили ту улогу посредника – тумача. Можемо ли разумети и одговорити на њихов заједнички позив и пригодан гест? Она је фотографу дала извесне одговоре и он је био свестан предмета или догађаја, услова и начина снимања, али након извесног времена, нама остају само неке од тих информација и дводимензионална слика на равной површини са претпоставкама о ауторској суштинској намери. Загонетност тих непотпуних и недоречених односа наводи нас да слике из прошлости, поруке и информације које нам преносе посматрамо не само као чињенице, него и као релације са асоцијативним и сугестивним везама, које нам помажу приликом формулације питања и постављања хипотеза важних за разумевање намера аутора или сврхе коју им је доделио наручилац слике. На крају, бићемо условљени да то што нам је остало непознато надоместимо доступним чињеницама из посредних извора или нашом имагинацијом. Тако устројена, као релација или операција, не као пука једнакост и решење, фотографска слика нас не увлачи у идеализацију прошлости и потенцијале њене примене и актуелизације, него нам поставља загонетку, како да ту дводимензионалну графику „одравнимо”, речима опишемо оно што о њој знамо или што бисмо могли знати, откријемо време и начин настанка, намену, препознамо простор, објекте, догађај или особе које приказује; да поставимо питање о њеном ауторству, учинимо је разумљивом, употребљивом и актуелном у овом тренутку. „Без приступа ономе ’како јесте’ задовољавамо се оним ’како се чини’.” (Сулензис 2016, 39) Све ове релације и везе упућују нас на једно не тако уочљиво својство фотографије, које је карактерише и као меморијални предмет, не само као објекат физичке и хемијске природе. Наиме, фотографија је артефакт створен знањем, техником, технологијом, историјом, нарацијом – ауторском композицијом (касније, интерпретацијом аутора или посматрача), бригом за њено очување, имагинацијом и емоцијом; она је сугестивни предмет и порука која се „одравњује” намером или инстинктом аутора или посматрача. Настаје с намером да нас подсети, завара, инспирише или сачува изглед једног тренутка обасјаног светлошћу. Историјске контексте настанка и употребе или актуелизације фотографија (једнако и ове коју читате и посматрате), такође морамо разумевати и критички анализирати како их не бисмо ограничили на „две димензије”. На крају, морамо бити искрени и у вези са чињеницом колико мало знамо о њима, колико често урањамо у такве површине са невештим тумачањима, извесним предрасудама и ограничавајућом перцепцијом. У таквој ситуацији, требало би да разумемо свој положај у односу на фотографију, да пливамо по њеној површини као „раванци”⁵², или да је посматрамо са безбедне осунчане дистанце, као преломељену и искривљену слику непознатих дубина.

До сада смо користили аналогije између аутора фотографије и њеног посматрача који жели да постане некакав аутор – „замишљени посредник”, уз помоћ бројних учитавања и рефлексивности, тако да нам за увод преостаје још једна, можда збуњујућа аналогija – између слике и речи. Она такорећи

„снимке живота”, као сликовити примери мишљења о томе шта и на који начин, у ствари, фотографи треба да раде, како да представљају особе и предмете у контролисаном систему, а да не подлежу некаквом *билоштаизму*. „Гласноговорници” друштва некако би да имају потпуну контролу и искључиво учешће у избору репрезентативних момената и приказа, хтели би да, практично, фотографија носи недвосмислену поруку, која се унапред испланира и зада, а да све фотографије које нису испоштовале те друштвене конвенције немају никакву друштвену вредност и не заслужују посебну пажњу (Бурдије 2015, 135).

⁵² Раванци су житељи Раваније, света са две димензије, који описује Абот Едвин у роману *Раванија : исповест господина Квадратића, становника дводимензионог света, о његовом пустоловном путовању у светове с више-мање димензија* (Edvin 2014). Роман је инспирисао Ника Сулензиса приликом писања/цртања докторске дисертације „Одравњивање”.

чезне да фрактално произведе нову аналогију у другој равни – између посматрача и активног читаоца. Условно, не постоји „посматрач речи”, а и кад би постојао, видео би да су писане речи такође „равне” – дводимензионалне, али да нам омогућавају преношење мисаоних конструкција или података који би на изванредан начин произишавали из слика, или би стварали слике које прерастају у описне експерименталне представе интеракције идеја, идеограма, графема, гласова, речи, значења, објашњења. Овакве интерпретације би нам послужиле да утврдимо нека правила која се понављају у одређеним условима, а у овом случају служе да конструишемо разумљиви језик слика, да опишемо и оно што није видљиво, што недостаје и што посредно сазнајемо. Тако бисмо, надамо се, од активног „посматрача речи” дошли до читаоца слика, са свешћу да између њих не постоји перцептивни или сазнајни хијерархијски однос, осим можда ове духовите достике која намерава да истакне жељу да се та условна разлика искористи као „сензацијска” или сазнајна.

Претпоставимо да би требало да фотографију што прецизније одредимо као важну и релевантну, како за тренутак у којем је настала, тако и за нас који је сада посматрамо и откривамо. Фотографије не долазе из неке бескрајне прошлости, већ потичу из конкретне ситуације, која се збива у одређеном временском периоду, и не протежу се у бескрајну будућност, већ досежу само до одређеног тренутка у садашњости, када се случајно сусретнемо са неком од њих или је одлучно одаберемо као извор и тему за разматрање. За фотографију је важан „одлучујући тренутак”⁵³, било да је стварамо или посматрамо, и он се увек дешава управо „сада”. Такође, одговорност односно етичност науке и уметности увек се огледа у свесном и активном деловању у правом тренутку, односно у садашњости. У том смислу фотографија је, у ствари, прави „шок будућности”⁵⁴, који изазива „накнадну памет” и бригу за оно што је измакло нашој пажњи и контроли. Биле би то, за сада, основе које не дају ништа сувишно, а које опет много тога могу сакрити и учинити нас одсутним за можда важније проблеме, наводећи нас постепено на праве или погрешне трагове, без којих се не бисмо кретали и „одравњивали”, препознавали и скривали иза својих сенки.⁵⁵

Текст који читате и фотографије које посматрате водиће нас, надамо се, до „суштина” и „својстава” једне ране, делимично потпуне колекције индустријске фотографије (сачуване на више локација и у различитим облицима) и до особа иза фото-апарата чије су ове две сенке, које су нека врста кафкијанских иницијала аутора/фотографа одговорних и заслужних за допринос који сада има статус културног добра важног за локалну заједницу, надамо се и ширу јавност. Покушаћемо да разумемо историјски контекст, саму „природу” и примену фотографије у бирократизованим или слободније схваћеним концепцијама индустријске фотографије. Поред тога, имамо обавезу да поставимо позната полемичка питања: Ко је аутор? Да ли је то само „анонимни жамор” (Герс 2010, 15) у интересу репродукције капитала и ширења моћи, или ипак аутору можемо приписати неке квалитете „непристрасног” или систематичног посматрача који се, својим виђењем стварности коју конструише професионалним ангажовањем, обраћа директно нама, како бисмо разумели и његову и своју позицију у „стварностима” које живимо? Зашто је овај биографски/ауторски слој фотографије био неважан у институционалним, бирократским и технократским системима? Да ли у институционалним оквирима очувања и заштите културног наслеђа успевамо да од предмета направимо „ствар ове или оне врсте, како се локација преводи у категорију и у којој мери категорије могу да се одрже или доведу у питање током времена”? (Едвардс 2017, 5) Притом, имамо обавезу да теми не приступамо „политички несвесно”⁵⁶, са некритички усвојеним идеолошким

⁵³ О идеји „одлучујућег тренутка” Анрија Картијеа Бресона, у смислу заједничке интеракције аутора/фотографа и стварности коју фотографише, те интеракције на релацијама аутор–стварност–фотографија–посматрача, преко идеје заједничке антропологије, више у: (Наумовић и Радивојевић 2015).

⁵⁴ Овде користимо концепцију Алфреда Тофлера прво у смислу „болести”, „напетости” и „несналажења”, које савременом човеку доноси убрзање технолошких промена, а онда и у смислу оптимистичне визије прогреса технологије и могућности њене друштвене контроле. „Шок будућности” (Товлер 1997) у тексту подразумева безнадежну иронију спрам жељене будућности која би била, на пример, без корупције у политици, просвети, државној администрацији, али и спрам скромније, оптимистичне професионалне жеље, као што је, на пример, она да су нам доступни дигитализовани негативи Христифора Црниловића (Стојковић 2001, 121–122).

⁵⁵ Сенке би у овом случају недвосмислено и поетично указивале на фотографије приложене уз овај текст, на оно што нам је непознато и о чему не знамо довољно, не искључујући могућност повремених ограничења рационалне перцепције теме од стране аутора овог текста у односу на поменуте фотографије, које су инспирисале писање текста.

⁵⁶ „Političko nesvesno se bavi dinamikom čina interpretacije i uzima za pretpostavku, kao svoju organizacionu fikciju, da mi u stvari nikada nemamo tekst neposredno pred sobom, u svojoj njegovoj svežini, kao stvar po sebi. Naprotiv, tekstovi gotovo uvek izlaze pred nas kao nešto već pročitano; mi ih primamo kao nataložene slojeve ranijih interpretacija, ili – ako je tekst

импликацијама⁵⁷, само ради причања прича које би се протумачиле као друштвено-симболични чин рестаурације капитализма, или некаве носталгије за њим. Ова наративна и визуелна „мистификација” добиће, условно, историзовану конструкцију, која почива на извесним предрасудама и недореченостима, објективним и субјективним приступима чињеницама, као и на идеолошкој анализи актуелизације у различитим друштвено-историјским контекстима, са намером да не скрива такве слабости и склоности, самокритично постављајући и своје тело/текст у „одлучујући тренутак” и контекст за који је преузета извесна одговорност. Због тога је преузета аналогија између поступака конструисања, стварања и излагања фотографија и текста, како би се истакле њихова равноправност и аутономност приликом процене њихових вредности, значења и тумачења. Све то би, наравно, иницирало питање зашто се све ово актуелизује у временима која нас враћају на стару, већ проживљену капиталистичку друштвено-економску формацију, и поред свих негативних искустава са њом, и какве актуелизације након Другог светског рата доживљавају ове фотографије. На крају, све то ће нас довести и до покушаја мисаоног идеалтипског спајања и устројства више колекција, од описа начина и примењених критеријума сакупљања и очувања визуелне грађе, преко описа саме грађе, њене анализе и условно схваћене синтезе, до организованог институционалног одржавања континуитета визуелног бележења једне рударске колоније, индустрије и вароши од 1903. до данас. То вредно индустријско наслеђе, које се чува на различитим локацијама, у различитим институцијама и приватним колекцијама, јесте од „кључног значаја” за ову средину, можда и регион: „Проблем је како их видети у њиховом правом светлу, како препознати њихов стварни значај, како променити неке устаљене односе које према њима имамо, како их потпуније укључити у живот науке и друштва у целини, проблем је, једном речју, како ’отворити’ оно што [...] представља кључни ресурс” (Наумовић 2013, 75). Ова врста визуелних извора, сада вредно индустријско наслеђе, имала је различите употребе и функције кроз различите институционалне политике репрезентативности и селекције уредника или истраживача, тако да ћемо овом приликом покушати да нађемо један од начина како да „отворимо” ово наслеђе, како да скренемо пажњу и на мање „атрактивне” и, условно речено, нерепрезентативне фотографије из поменуте колекције, што би нам омогућило опсежније разумевање потенцијала употребе ове фото-документације и активног односа према њој.

Фотографски принцип негатив–позитив заснивао се и развијао на тежњама да се негативима омогући трајност и да се олакша процес израде односно умножавања фотографија на приступачнијим материјалима, али пре свега зато што се у томе видела могућност уписивања видљивог света са најреалистичнијим и најпрецизнијим визуелним резултатима. Први такав принцип развијао је Хенри Фокс Талбот од 1935. на „сланом папиру” (Малић 2001, 168–169). Словенац Јанез Пухар је 1842. успео да задржи слику на стаклу (Дебељковић 2005, 13; Тодић 1993, 99; Малић 2001, 64–65) али му је првенство у том проналаску признато тек 1852, док је у међувремену Академија наука у Паризу 1847. званично представила процес добијања негатива на стаклу. Предности стакла као материјала за израду негатива су равномерно провидна површина и хемијска неутралност, док су му мане тежина и крхкост. У наредних пар деценија развијао се процес добијања негатива на стаклу на основу увиђања недостатака процеса са беланчевинама, као и са мокрим процесима колодијумом. Напокон, долази се до трајнијег решења сувим желатинским плочама (желатин помешан са сребро-бромидом), што је довело до експанзије фабричке производње фотографских материјала крајем седамдесетих година деветнаестог века (Малић 2001, 63–72). С развојем индустријске производње фото-апарата и фотографских материјала за репродукцију, фотографска опрема и технологија израде фотографија бива све приступачнија ширем кругу ентузијаста и аматера, а самим тим, шири се и спектар употребе и тематских садржаја фотографија. Оне постају носиоци чињеница које се обрађају одређеним особама на одређени начин (успомена која се може послати у форми дописне карте, нпр.) или некој посебној групи људи (породица,

sasvim nov – kroz nataložene čitalačke navike i kategorije koje smo razvili iz tih nasleđenih interpretativnih tradicija.” У тексту појам „политички несвесно” користимо у смислу идеолошки предодређено, ограничено стварање или интерпретирање, условљено историјским, друштвеним, културним, економским односима или класним интересима; некритичко усвајање и употреба друштвених образаца који релативизују аналитички приступ „ситуационом контексту” и „идеолошком подтексту” (Džejmson 1984, 7).

⁵⁷ Стварање или интерпретирање, што су друштвени и симболички чинови, разумевамо и као стил (историјског) објашњавања који кроз стратегије (фабуларизација, аргументација, идеологизација) и своје моделе уочава одређене идеолошке импликације (анархичне, конзервативне, радикалне и либералне) (Vajt 2011).

удружење, државна служба или техничко особље у индустрији), лако савлађујући проблем очувања чињеница за будућа времена и проблем визуелне комуникације, као и просторне раздаљине (дописне карте, разгледнице или фото-журнализам). Индустрија омогућава „масовно” и детаљно визуелно бележење, али и увиђа могућности и предности фотографије, желећи да и сама остане забележена.

Први путујући фотографи који фотографишу у Србији били су дагеротиписти, странци који су оставили и прве писане трагове о својој делатности, оглашавајући је у штампи још 1844. (Дебељковић 2005, 9–10). Већ педесетих година XIX века истакнути чланови Српског ученог друштва исказују интересовање и разумевање за фотографије као средство које „чува од заборава” односно средство вођења документације, тако што су поручили снимање старог Београда, који се „руши и регулише”. Примену фотографије увидели су и при проучавању старих рукописних књига, њиховом ишчитавању и објављивању. Српско учено друштво било је и организатор прве изложбе фотографија, која је била „етнографска”, поводом „Словенског састанка у Москви” 1867.⁵⁸ Фотографисање екстеријера, предела и архитектуре у периоду „мокрог поступка” (до осамдесетих година XIX века) услед компликованијег процеса снимања, технологије развијања, бројних реквизита и отежане покретљивости, било је ретко и добро плаћено. У том периоду (1863) забележена је и једна од првих иницијатива документовања „Србских старина и споменика” (манастири, развалине, шанчеви, народна одела и градови) фотографа Моисила Живоиновића, што ће касније довести до даљег развоја документарне, репортажне и пропагандне фотографије. „Сврха снимања ових фотографија је вероватно, осим документације, и нека врста пропагирања нових крајева, а можда и политичког момента, оправдање огромних напора које је Србија чинила у току тешких година рата с Турском.” (Дебељковић 2005, 154–155) За тему коју разматрамо биће важни почепци вођења својеврсне ране фото-документације коју бисмо могли сврстати у индустријску фотографију – бележење изградње, производње, технике, технологије, рада и са њима повезаних друштвених чињеница које би потврђивале стање, објективност и напредак, или служиле као меморабилеје, документ или пропаганда. Занимљива је чињеница да је управо такве фотографије снимао фотограф Лазар Лецтер, „дворски фотограф” (на штамбиљу: Краљ. срп. двор. фотограф), државни службеник, дакле, који бележи изградњу железничких пруга Београд–Врање и Ниш–Пирот у првој половини осамдесетих година XIX века. Претпостављам да ће нас он, постепено, својим фотографијама и албумом „Друм честобродички кроз клисуру реке Грзе” (Лецтер 1896) приближити теми коју обрађујемо, али и ужем географском подручју на којем су настали фотографски негативи које проучавамо.⁵⁹

Први фотографски атељеи у Србији јављају се шездесетих година XIX века, а у нашем ближњем окружењу, десетак година касније у Зајечару (Атеље Петра Ђ. Јовановића 1870, касније и атељеи Леополда Хајла, Лазара Ђорђевића итд.) (Дебељковић 2005, 106). Фотографије са подручја данашње борске општине с краја XIX века су малобројне и углавном из Брестовачке бање и села Кривеља. У селу Кривељу пронађена је до сада, надамо се, поуздано датирана „Групна фотографија мештана Кривеља из 1894. г.”, која се налази у приватној колекцији Руже Божић, а скенирана је у оквиру пројекта „Пеглање преко дугмића: дигитализација у селима општине Бор”.⁶⁰ Прва штампана фото-монографија Србије, Србија у сликама: фотографски снимци Ђ. М. Станојевића из 1902, на странама 13 и 14 објављује две фотографије из Брестовачке бање (Јовановић 2014, 159–162). Из периода до открића руде, 1903, сачуване су дописне карте Брестовачке бање и водопада Бањице у Кривељу. Прве познате фотографије села Бора и Борских рудника, разумљиво, јављају се у време открића рудних лежишта, почетком XX века. На фотографији панораме села Бора непознатог аутора виде се сеоске куће међу крошњама неколико топола на обронцима Тилва Роша и Тилва Мике. Фотографија је сачувана у албуму „Бор 1903–1963” из 1963, репродукована на „сјајном” фото-папиру формата 9x14 cm, аотирана: „Бор пре почетка радова”, а у албуму „Бор 1903–1953”, са истим фотографијама, сличног редоследа, у нешто већем

⁵⁸ Српско учено друштво је 1855. поручило фотографисање куће Доситеја Обрадовића на Великој пијаци, чије је рушење било у плану. Посао је добио Атеље Р. Мусила, који је испоручио Српском ученом друштву две фотографије за два дуката. Фотографије се чувају у архиву САНУ (Дебељковић 2005, 145–148).

⁵⁹ Албум се чува у Народној библиотеци Србије. Садржи фотографије снимљене приликом трасирања и изградње пута преко Честобродице. Посвета гласи: „Господину Димитрију Ц. Марковићу ђенералштабном пуковнику из поштовања и захвалности на свагдањој пријатељској предусретљивости подноси на дар свој први рад Јован Андрејевић, подинжењер, јануара 1896. године у Београду”. Албум је доступан онлајн: http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Fotodokumenta/Album/AF_28#page/0/mode/1up (преузето 4. маја 2018).

⁶⁰ Више о програму Пеглање преко дугмића видети на: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=349#ad-image-0>.

формату, на баритном папиру (као и остале фотографије у овом албуму). Фотографија из другог албума аотирана „Бор 1903”, није сачувана, а с том је аотацијом касније у различитим публикацијама објављивана. Ова фотографија је први пут објављена у монографији Душана Јовановића (Jovanovitch 1907, 143–162), а можемо претпоставити да је њен аутор Ђорђе Станојевић. Тада, као и више од пола века касније, још увек није била устаљена пракса навођења аутора фотографија приликом објављивања, мада интересовање за фотографисање предела и индустрије тада није било често, тако да би се могло приписити ретким фотографима-истраживачима, „теренцима”, који су разумевали и додавали вредност приказивању стварности, тиме што би се ти призори преносили кроз простор и време. Као рођени Неготинац, претпостављамо да је Ђорђе Станојевић често посећивао и фотографисао источну Србију, између осталог и село Бор, касније и Борске руднике.⁶¹

Теренски фотографи су имали довољно искуства у раду, тако да су спремно одговорили на изазове технолошких иновација, модернизације, индустријализације, саобраћајне комуникације, па и све утицајнијих штампаних медија и новинске индустрије. Штампане вести у новинама све чешће (од осамдесетих година XIX века) користе фотографије уз текст, са намером да обогате и дочарају садржај, потврђујући истинитост и објективност, чиме вести добијају на атрактивности. Фото-журнализам експанзију доживљава тридесетих година XX века у илустрованим часописима, када се све више открива тржишна примена фотографије приликом пласирања робе, тако да се упоредо развија и критичка свест о фотографији, која је све више приказивала конвенционалну, репрезентативну и улепшану или одабрану стварност, одвајајући се тиме од идеја „истинитог” или „веродостојног” приказивања стварности, аутентичности и објективности.

Примењена фотографија се све чешће жанровски одређује на основу услова настанка, мотива, ликовности и контекста употребе, док се документарна фотографија придржава принципа непристрасног, спонтаног хватања/снимања животне хаотичности и аутентичности без интервенција у стварности. Документарна фотографија се развија у правцу који потенцира њену ангажованост у друштву, истражујући и откривајући непознате просторе и људе, понекад непосредно окружење којег нисмо свесни приликом свакодневне интеракције са њим. Друштвене појаве као што су криминал, проституција, класне разлике, услови становања, промене у смислу обнове или запуштања појединих делова града, индустрија и радништво, све више постају њене теме, које „појачавају” стварност жељом да се она превазиђе, промени или прихвати таква „каква јесте”, супротстављајући се конвенционалним темама погодним за фотографисање. Фотографске репортаже са терена, тј. с „места догађаја”, подразумевају серије тематски повезаних фотографија са јасном нарацијом и поруком, тако да се све више профилишу поджанрови као што су: ратна, спортска, акциона, социјална, туристичка, индустријска фотографија. Свакодневица и живот у њој се извлаче из већ тада окоштаних политика репрезентативности, ликовности и конзервативних приказа намењених очувању „лепих сећања”. „Видите, ваш рам за слику разбија време; најмањи аутентични делић свакодневног живота говори више од сликарства, као што крвав отисак прста убице на страници књиге говори више од текста.” (Benjamin 1974, 105) Документарност схваћена као „невина” верност и аутентичност визуелне репрезентације стварности добија кључно место у историји фотографије XIX века, тако што је целокупна дотадашња продукција описана као „документарна”. Документарност је, вероватно, кроз широко примењиву намену фотографије у наукама (физиологија, криминологија, етнологија, антропологија), фото-журнализму и уметности, развијала своју репрезентативност и атрактивност, тако да је већ у првој четвртини XX века и сама постала „фабрика снова”.⁶²

Ипак, у државној администрацији и њеним институцијама фотографија заузима значајно место као веран визуелни приказ и додатак текстуалним описима у полицијским досијеима. Примену је пронашла и у криминалистичким методама приликом увиђаја на местима злочина, када добија статус

⁶¹ О Борским рудницама, радничкој колонији и вароши од оснивања рудника до Другог светског рата, у контексту историографских истраживања, више у: (Simić 1969; Jovanović 1987–1990, 189–211; Станковић, 1972).

⁶² Творац појма „документарност” је Џон Грирсон, који га 1926. уводи да означи оно што је супротност у односу на тада доминантну продукцију звану „холивудска фабрика снова” (Prajz 2006, 91–100).

„доказа”. Временом и усавршавањем технологије снимања и израде, фотографија се ослобађа и бива све доступнија али, једним делом, „документарност” фотографије све више се бирократизује и инструментализује, тако да се све чешће користи као средство евидентирања и циљаног деловања, али и брижног бележења стратешких пројеката, какви су, на пример, „Farm Security Administration” и „Mass Observation”⁶³. Конструисање документарности, бирократизацију и инструментализацију фотографије, као пример манифестација моћи и контроле, помињемо, поред тога, и зато што нам, сем разумевања намена и контекста настанка ових фотографија, уколико су нам доступне у јавним установама, омогућава креативније и виђење другачије од пројектног и наменски задатог. Научне анализе и тумачења, уметничка читавања и реконтекстуализације институционализованих фотографија у јавним установама знатно проширују поље читања и тумачења, функције и примене фотографија, тако да оне у савременим контекстима добијају потпуно нова значења и тумачења, нове димензије и формате.

Институције као што су музеји, архиви и библиотеке самим својим класификационим системима, начинима набавке и одабира грађе структурирају начине гледања фотографија и условљавају начине на које ћемо о њима мислити (Едвардс 2017, 5–18). Естетски или информациони критеријуми селекције фотографија које ће се чувати већ ограничавају могућности контекстуализованог тумачења, зато што већ представљају одабрану грађу, самом израдом позитива, док се нпр. код сачуваних негатива пружа више могућности за одабир грађе, мада она није „читљива” у том облику, све док се не ураде позитиви – контакт или дигиталне копије. Тек тада је могуће направити избор, али и видети све оно што је фотограф желео да забележи и што му је посебно привлачило пажњу. Из критеријума селекције постојеће визуелне грађе у јавним институцијама већ можемо ишчитавати својеврсне културне политике очувања наслеђа или политике репрезентативности тих установа. „Различите институције креирају различите мисаоне пејзаже који и омогућавају и спутавају истраживање.” (Едвардс 2017, 6) У случају којим се бавимо, три јавне установе и неколико приватних колекција чувају, свака на свој начин и са својим историјама селекције и набавке, фотографску грађу, позитиве или негативе из једне колекције, тј. колекције једне институције, која их је поручила, донекле и очувала, а која се стицајем околности нашла на више места, претпостављамо, због критеријума предвиђене намене и одабира стручних лица из тих институција. Институције одређују шта треба сачувати, одређују локацију и обезбеђују услове чувања, означавају грађу уз помоћ универзалних класификационих система, мада поред стручних послова имају задатак да грађу учине доступном јавности, да је „држе будном” а не конзервираном и, на крају, да имају критички и активан однос према њој, а не претежно декоративан, комерцијалан и пропагандистички. Морају јој обезбеђивати што шири контекст употребе у науци, уметности и едукацији, не у менаџменту, маркетингу и тржишној економији.

Овај покушај обједињавања колекције фотографске грађе ФДБР-а разматраћемо у контексту више узајамно условљених фактора: услови настанка и намена грађе, идеолошке предиспозиције коришћења, критеријуми примењени приликом одабира за чување, програмске и јавне делатности установа, контексти употребе ове грађе у различитим периодима до данас. Негативе на стакленим плочама из колекције Француског друштва Борских рудника⁶⁴ сачувао је фотограф листа *Колектива*⁶⁵ Љубомир Марков,⁶⁶ а од 2010. се чувају на Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор. Били су део

⁶³ Више о томе, уз анализу одговарајућих примера, у: (Prajs i Vels 2006, 51– 65; Prajs 2006, 122– 134).

⁶⁴ ФДБР – прво право акционарско друштво у Србији, основано 1904. Иницијатор и оснивач Друштва био је индустријалац Ђорђе Вајферт, који је имао концесију за 240 рудних поља на 50 година, али не и довољно средстава за улагање у изградњу рудника, па их је потражио у Паризу. Оснивачи и главни чланови Друштва, поред Вајферта, били су Банка Мирабо, Пиерари и компанија и Друштво за испитивање и предузимање послова. Оснивачка скупштина, на којој је донет и усвојен Статут Друштва, одржана је у Паризу 6. јуна 1904. Повластице су 25. јуна 1904. пренете новооснованом Друштву са почетним капиталом од 5,5 милиона франака. Од тада практично креће интензивно улагање у изградњу Борских рудника, њихова експлоатација и развој „рудничке колоније” и насеља. Поред тада шпанског рудника Хулва у власништву Рио тинта, у периоду до Другог светског рата, Борски рудници били су најзначајнији и, што је важније, најближи европским фабрикама. Током Првог светског рата, савез Немачке, Аустроугарске и Бугарске је окупирао Србију и Борски рудници су припали Бугарима, али су Немци уговором са Бугарима обезбедили експлоатацију без откупа акција. Већ тридесетих година 20. века, Немачка ће показивати интерес за Борске руднике, а по окупацији Француске и уласку у Париз, у јуну 1940, именоваше свог комесара-администратора у централи ФДБР-а, касније и откупити већински део акција (Милић 1970, 289–295; Dimitrijević 1958; Avramovski 1975).

⁶⁵ Борски колектив (тј. Колектив од 1955) (Бор: РТБ Бор, 1947–).

⁶⁶ Љ. Марков – фотограф и фоторепортер листа *Колектив* од 1974. до 2004. Видети: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=411#ad-image-0>

фото-документације Рударско-топионичарског басена Бор (РТБ Бор), која се чувала у редакцији *Колектива*. Ова обимна фото-документација из периода од 1907. до 2004. године састојала се од различите фотографске грађе различитих аутора. Налети поступака приватизације компаније РТБ Бор и њене реконструкције од 2002, неизвесност опстанка редакције *Колектива* и саме компаније, као и лоши услови чувања ове вредне колекције покренули су низ преговора између библиотеке и компаније о преузимању и чувању ове колекције. Оно што би могло да обједини предратну фото-документацију ФДБР-а и каснијег, послератног РТБ-а Бор јесте јасна намена проистекла из наруџбине или уређивачке политике, са јасним критеријумима за вођење техничке документације и пропаганду поменутих компанија у различитим друштвено-економским, историјским и идеолошким контекстима. Уз залагање и консултације са тада већ ретким познаваоцима вредности ове грађе, тадашњим руководством, фотографом Љубомиром Марковом и начелником за кадровска питања у компанији, дугогодишњим друштвено-политичким и јавним радником у култури Драганом Ранђеловићем, колекција је предата библиотеци. Сви негативи на стакленим плочама су одмах скенирани у оквиру пројекта Дигитализације некњижне грађе, културне и јавне делатности библиотеке (Стојменовић 2010/2011, 119–130). Колекцију ФДБР-а чини 336 негатива на стакленим плочама⁶⁷ са желатинозном подлогом, дебљине 2 до 3 mm у четири формата: 10x15 cm (5 плоча), 13x18 cm (114), 18x24 cm (209), 12x9 cm (8). Негативи и фотографије су настали у периоду од 1907. до 1945.⁶⁸ Фотографије су, на основу скенираних негатива, одштампане на матираном папиру формата А3 и А4, и упоредо су, са неколико негатива, представљене локалној јавности на изложби „Прошлост од стакла”.⁶⁹ Каталогска обрада у електронском каталогу је за сада урађена на основу штампаних фотографија са доступним извором или линком према електронском извору.⁷⁰ Мотиви на фотографијама се разликују у односу на негативе који су сачувани у Музеју рударства и металургије у Бору и фотографије у Историјском архиву Неготин – Одељење у Бору, по томе што су разноврснији, мање усмерени ка дефинисаној фото-документацији, каква је она сачувана у Архиву, са мотивима из радничких насеља и живота вароши, пејзажима, панорамама површинских копова и самог насеља, портретима (појединачним и групним), портретима радника у производним погонима. Разумљиво је да су се интересовања фотографа и наручилаца понекад мимоилазила, тако да у овој колекцији имамо сачуване негативе који нису укључени у званичну фото-документацију (селекцијом и израдом на фото-папиру), који приказују живот у вароши, групне портрете радника, појединачне портрете инжењера. У овом случају можемо претпоставити да је иницијатор вођења фото-документације био први директор Борских рудника Фрања Шистек, рударски инжењер који се и сам бавио фотографијом,⁷¹ разумевајући предности и вредности континуираног визуелног бележења које ће, поред техничког карактера фото-документације, временом добити друштвено-историјски значај. Поред тога, важно је напоменути да је у то доба фотографија увелико налазила своју примену у геолошким истраживањима и картографији, нарочито преко пејзажне и панорамске фотографије. Занимљиво је да су у овој колекцији сачувани и негативи који су имали директну научну примену у геологији приликом идентификације стена и руда, фотографисањем пресека узорака са истражних радова. Они су вероватно били коришћени и у интерним евиденцијама, као фотографије које доказују оштећења на појединим деловима постројења и приликом набавке замене за оштећене делове. Фотографије индустријске архитектуре и објеката су уредно кадриране у односу на осветљење, вертикалне

⁶⁷ Стаклене плоче декларисао је произвођач „Gevaert” у формату 18x24 cm „Chromosa anti-halo 500 H&D 18–19 Sch”. Од 1880. се тежи стандардизацији фото-материјала и одређивања осетљивости фотографских плоча, тако да је почетком XX века било више неусаглашених „стандарда”, међу којима је и „H&D” – Hurter & Driffeld (Малић 2001, 143–148)

⁶⁸ Да колекција обухвата тај период установљено је на основу датирања и сличности фотографија са онима које су објављене 1907. (Iovanovitch 1907) и у обновљеном издању (Јовановић Д. 2001). Избор и распоред штампаних фотографија је готово идентичан у оба издања. У поновљеном издању је испред Поговора уредника, писаног за потребе тог новог издања, објављена и фотографија насловљена: „Улаз у рудник Кучајна, снимео Ђорђе Станојевић 1891.” Закључна година је изведена из претпоставке да су неке фотографије из периода након ослобођења октобра 1944.

⁶⁹ Изложба фотографија „Прошлост од стакла” доступна је на: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=121#ad-image-o>.

⁷⁰ Пример каталожке обраде са адресом електронског извора: [http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?command=DISPLAY&base=99999&rid=512555704&fmt=11&lani=sc; http://www.digitalnizavicaj.com/index.php?query=fotoFotografije&idFotografije=191](http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?command=DISPLAY&base=99999&rid=512555704&fmt=11&lani=sc;http://www.digitalnizavicaj.com/index.php?query=fotoFotografije&idFotografije=191)

⁷¹ Инжењер Шистек је био један од учесника Прве аматерске изложбе, коју су организовали фото-аматери у Београду 1901, заступајући „концепт уметничке фотографије”, тако да је његова упућеност у занатске вештине израде фотографија засигурно подразумевала и смисао за њихову вредност „верне” реалистичне репродукције стварности и њеног залога за будућност (Тодић 1993, 69–75).

и хоризонталне линије објеката. Бележила су се стања али и промене, изградња нових и рушење старих објеката, модернизација је фотографисањем потврђивала саму себе, али и прогрес индустријске производње и промена насталих њеном интервенцијом. Свему томе је сасвим извесно допринела чињеница да је ФДБР учествовало на Балканској изложби у Лондону још 1907, додуше са поставком артефаката из рудника и рудом. У целини гледано, ова фото-документација је имала намеру да прикаже извесну модерност у приступу пословању, техничку опсервацију, као и праћење индустријског прогреса приликом изградње постројења и развоја производње. Као што можемо претпоставити, касније и приказати, она је остваривала и пропагандну функцију према широј јавности, позиционирајући компанију на тржишту и пласирајући производе улагања у рударство. С обзиром на то да су сачуване, условно, као целина, претпостављамо да је компанија платила ангажовање и откупила фотографије наменски урађене према унапред задатим критеријумима. Аутор фотографија нигде није потписан нити забележен, није искључено да их је било више и претпостављамо да су због тога откупљена и ауторска права. Ауторство већине негатива/фотографија до скоро није било разрешавано, осим у неколико конкретних случајева, тако да ћемо у овом тексту покушати да ауторство разрешимо, а фотографије анализирамо, класификујемо и вреднујемо, како бисмо их интегрисали у корпус ране, систематски вођене, институционалне, индустријске фотографије у историји фотографије Србије.

Колекција негатива која се чува у библиотеци је другачијег карактера и намене у односу на албуме са фотографијама који се чувају у Архиву. Пре свега, на негативима нема анотација и техничких објашњења изведених са мотива на фотографији, тако да су они „чисте фотографије”, без инжењерских интервенција и означавања објеката и делова постројења. Пажљивим упоређивањем можемо видети негативе и кадрове које је аутор сам одабрао, ван „службене” – техничке намене а, поред кадрова који су били одабрани за фото-документацију и израду у позитиву, сачувани су и неки неуспели (преекспонирани и подекспонирани) снимци, тако да се може закључити да је реч о оригиналним негативима. Нису, дакле, сви негативи урађени у позитиву и прикључени компанијској фото-документацији. Међу њима су и ретки кадрови објављивани у тадашњој штампи, на основу којих ћемо разрешавати ауторство, али и сцене из свакодневног живота у радничкој колонији и вароши. Поред тога, сачувани су и кадрови настали за време окупације током Другог светског рата. Фотографисани су и планови и техничке шеме постројења, као и одабране мапе, пресеци узорака са истражних радова, оштећења на постројењима итд.

Негативе који се чувају на Завичајном одељењу можемо разврстати у неколико тематских група: панораме састављене од више фотографија,⁷² панораме индустријских постројења и површинског копа (индустријски пејзажи),⁷³ панораме радничке колоније и вароши,⁷⁴ ентеријери металуршких објеката и рудника,⁷⁵ портрети и групни портрети,⁷⁶ стари центар и изглед вароши,⁷⁷ објекти предвиђени за откуп и рушење ради проширења рудника.⁷⁸

Поред ових тематских целина, можемо издвојити и фотографије новоизграђених објеката, пресека узорака рудних тела, хаварија и штета на објектима и механизацији, важнијих догађаја, планова индустријских постројења, фотографије настале током окупације у Другом светском рату.

У Музеју рударства и металургије у Бору чува се 28 негатива на стакленим плочама, које бисмо, на основу периода (углавном су из тридесетих

⁷² У наредних неколико напомена упућује се на одабране примере датих врста фотографија. Реч је о фотографијама на основу негатива из скениране колекције негатива Љубомира Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи је 13x18 cm. Видети: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextaIzKolekcije&idTexta=363#ad-image-0>.

⁷³ [Свозница на површинском копу Чока Дулкан] Бор 193? Колекција ФДБР. Завичајно одељење Народне библиотеке Бор. COBISS.SR-ID: 512425144. Видети: сл. 19.

⁷⁴ [Панорама Бора. Центар вароши]. Бор 193? Колекција ФДБР. Завичајно одељење Народне библиотеке Бор. COBISS.SR-ID: 512420280. Видети: сл. 12.

⁷⁵ [Борска топлионица]. Бор око 1934. Колекција ФДБР. Завичајно одељење Народне библиотеке Бор. COBISS.SR-ID 512423608. Видети: <https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/512423608>

⁷⁶ [Групни портрет рудара испред улаза у Јаму] Бор 193? Колекција ФДБР. Завичајно одељење Народне библиотеке Бор. COBISS.SR-ID: 512534456. Видети: сл. 40.

⁷⁷ [Центар Бора тридесетих година XX века, поред Трговине мануфактурно бакалске г. Мишковића]. Бор 193? Колекција ФДБР. Завичајно одељење Народне библиотеке Бор. COBISS.SR-ID:512419000. Видети: сл. 13.

⁷⁸ [Традиционална кућа у селу Бору, са групним портретом једне породице]. Бор 192? Колекција ФДБР. Завичајно одељење Народне библиотеке Бор. COBISS.SR-ID:512416696. Видети: сл. 6.

година XX века), техничких спецификација, позитива који се чувају у Архиву, садржаја и композиције, такође сврстали у колекцију ФДБР-а. Ови негативи су, претпоставимо, тематски одабрани и сачувани у Музеју зато што садрже мотиве из „златног доба” изградње важнијих објеката у насељу: Француске касине, Дирекције ФДБР-а, новог православног храма, виле управника рудника и нове зграде болнице.

Као најзначајнију колекцију репродукованих фотографија на папиру насталих у том периоду издвојили бисмо шест албума у борском Одељењу Историјског архива Неготин са укупно 573 фотографије, које припадају истом корпусу званичне фото-документације Француског друштва Борских рудника од 1908. до 1944.⁷⁹ Албуми су повезани тешким корицама од пуног дрвета, зашрафљеним повезом и имају по, оквирно, сто фотографија на картону. Фотографије су сигниране ознакама „L” и „C” и редним бројевима, али регистар са детаљнијим описима није сачуван. Поједине фотографије имају анотације на француском језику, са прецизнијим објашњењима писаним руком, понекад и датираним. Фотографије се односе искључиво на рударство, металургију, радничку колонију и изградњу објеката које је финасирало ФДБР, тако да у сваком погледу и недвосмислено упућују на закључак да је то континуирана, уредно вођена фото-документација за потребе ФДБР-а. Селекција фотографија које ће бити урађене за ове албуме била је, дакле, методична и не одражава идеју аутора, већ учитава намену коју је предвидео наручилац. Не може се рећи да су албуми тематски или хронолошки уређени и разврстани. Мотиви на фотографијама су искључиво техничке природе и ограничени на рударство и металуршке погоне. Фотографије вароши и колоније су везане за изградњу објеката и улагања ФДБР-а. Приликом истраживања архивске грађе, прегледани су и спискови радника са исплаћеним надницама и хонорарима, у нади да ћемо наћи и имена тадашњих фотографа из Бора, Зајечара или Неготина, али до таквих података нисмо дошли. Ипак, у фондовима Историјског архива Неготин – Одељење у Бору, сачувано је неколико докумената који на изванредан начин описују намену и употребу ове фото-документације. Занимљиво је да су фотографије ФДБР-а биле изложене у Загребу на изложби „Наше камење и руде”. Наиме, Загребачки збор је 1933.⁸⁰ замолио Министарство шума и руда Краљевине Југославије да посредује и препоручи учешће на изложби у оквиру XX Међународног сајма узорака, како би се „појачало и интересовање а евентуално пропагирала и интензивнија експлоатација. Сем тога, у пројекту је, да се затим, овако сређена и груписана изложба руда и индустр. камена целе наше земље идуће године у целости пренесе било у Лондон или Брисел и тамо прикаже.”⁸¹ У том смислу, организаторима сајмова, претпостављамо, није промакла информација о учешћу ФДБР-а на Балканској изложби у Лондону још 1907, тако да су већ рачунали на извесну пословну сарадњу и предусретљивост. Изложбена поставка је садржала рударске алате, узорке руде, металуршке производе, фотографије и мапе. Сачувани дописи и позиви за учешће на Загребачком велесајму, који су пристизали наредне, 1934. године, нису имали позитиван исход. Управа рудника је телеграмом само кратко обавестила организаторе: „немогуће учествовати на загребачком збору стоп ствари и материјал поништени пожаром”.

Ретке информације о намени ових фотографија забележене су и у преписци између управе Борских рудника и Трговинског музеја из Београда, који тражи „у пропагандистичке сврхе [...] фотографије постројења наших најглавнијих предузећа”, што је управа Борских рудника и одобрила, пославши у два наврата, 7. и 18. августа 1937, две серије „разних” фотографија.⁸² Из периода између два светска рата сачуване су и бројне разгледнице и дописне карте, које су понекад уредно анотирани и са штамбиљима фотографских атељеа, али и без тих података. Један од међуратних борских фотографа,⁸³ **Тодор Нешић је 3. августа 1939. од управе Борских рудника тражио и добио дозволу за снимање предузећа и израду дописних карата, али уз напомену:**

⁷⁹ У публикацији *Историјски архив „Тимочка крајина”* наводи се да Одељење у Бору чува 6 албума са 600 фотографија „Француско друштво Борских рудника – Концесија Свети Ђорђе: 1908–1944” (Мијовић 1988, 33–36).

⁸⁰ У Историјском архиву Неготин – Одељење у Бору сачуване су две фотографије са изложбе „Наше камење и руде”. На реверсу су насловљене „Поставка ФДБР” – Фото „Беба”, Загреб 1933.

⁸¹ „Министарство шума и рудника Краљевине Југославије, Одељење за рударство. Р. Бр. 11323, Београд 25, јул 1933.” Историјски архив Неготин – Одељење у Бору.

⁸² „Pismo upravnika Trgovinskog muzeja iz Beograda, 15. jul 1937. g. i odobrenje direktora Borskih rudnika od 7. i 18. avgusta 1937.” Историјски архив Неготин – Одељење у Бору.

⁸³ Тренутно нам је познато да је у Рударској улици у међуратном периоду живео још један фотограф – „Мића”, а на основу сведочанства Драгољуба Ђуровића Ђуше (Ђуровић 2009, 103). Локални издавач дописних карата из тог периода била је и Књижара Саве Броцића: „Изд. повлашћене књижаре Саве К. Броцића”. Видети: [Нова фабрика Борског рудника бакра [Сликковна грађа] = La nouvelle fabrique de mine de cuivre à Bor = Neue Fabrik des Kupferbergwerkes Bor]. Име аутора није наведено. COBISS.SR-ID 23554311

„Разумљиво је да за евентуалне незгоде, које би Вас могле снаћи, Друштво неће сносити никакву одговорност.”⁸⁴ Нажалост, нису сачуване, нити познате, дописне карте које је израђивао фотограф Тодор Нешић, али се не искључује могућност ауторства на дописним картама из тог периода које нису обележене именом фотографа или атељеа, а које су издавали борски трговци Алекса Радовановић, Света Мишковић и Сава Броцић.

Део фотографија репродукованих са негатива из колекције ФДБР-а сачуван је у приватним колекцијама Љубомира Маркова, фотографа и Мирослава Радуловића, новинара, које су већим делом поверене на чување, коришћење и употребу Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор. Љубомир Марков је Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор оставио све своје колекције негатива и фотографија. До тада их је брижно и адекватно чувао. Он је, може се рећи, највише допринео очувању фото-документације све до 2004. Одлично је познавао личне и професионалне биографије локалних фотографа, тако да је много помагао и приликом ретроспективне набавке и допуњавања фонда. Мирослав Радуловић је негативе поконио библиотеци након што су дигитализовани⁸⁵, а фотографије је сачувао у својој колекцији. Као дугогодишњи сарадници, имали смо одличну сарадњу, доступност и узајамни увид у колекције. Мирослав Радуловић је, као одговорни, јавни радник, писац и колекционар, до сада у својим књигама објавио скоро све најважније фотографије.⁸⁶ Обе колекције су јако вредне зато што су у њима сачуване фотографије које су се најчешће објављивале, а представљале су избор заљубљеника и истраживача локалне историје.

Међутим, функција и намена ових фотографија током различитих историјских периода и у односу на институције и колекције у којима су сачуване (којима су додељене или се у њима неким случајем нашле), мењале су се, тако да је, што се тиче фотографија, Архив релевантан за фото-документацију самог Друштва, хронологију изградње фабрика, погона и објеката у вароши чије је финансирање обезбедило ФДБР. Из те колекције се ишчитава темљна селекција фотографија које су на крају и урађене са негатива због тога што су, пре свега, успеле у техничком смислу, зато што су биле поручене како би се „документовале” фазе изградње и напредовање у изградњи. Те фазе су приказиване из више угла, понекад са детаљнијим описом појединих сегмената и погона на самој фотографији. Музеј је сачувао одабране најрепрезентативније и најуспелије снимке најзначајнијих објеката из 30-тих година XX века на негативима. У приватним колекцијама су сачуване, такође, зналачки одабране успешне фотографије из периода управе ФДБР-а. У Библиотеци је сачувана најразноврснија фотографска грађа, која је тек у фази обраде и истраживања али, претпостављамо, садржи грађу која би по карактеристикама могла да буде из свих поменутих колекција и институција.

Различита идеолошка условљеност рада, производње и расподеле добара у различитим историјским и друштвено-економским контекстима свакако се огледала и у критеријумима вођења фото-документације, одабиру кадрова и политици репрезентације. Идеолошку условљеност бисмо квантитативно могли извести из количине фотографија са приказима саме индустрије, тј. индустријске архитектуре и индустријских пејзажа или, пак, портретних фотографија радника у погонима и током процеса производње. На основу те грубе поделе, могли бисмо учитати потенцирање једног или другог идеолошког контекста, од којих би један био условљен тржишним и индустријским пословањем, а други – радничком културом односно њима предодређеним, стратешки циљаним мотивима. Мада су обе идеолошке концепције повезане и једна без друге не би постојале, разликује их однос према раду, производњи и расподели капитала, тако да, у том смислу, претпостављамо да су се рударска и металуршка индустрија (објекти, улагање у

⁸⁴ Одговор директора Борских рудника на писмо г. Тодора Нешића, фотографа из Бора, од 4. августа 1939. Историјски архив Неготин – Одељење у Бору. Штамбиљ фотографа на писму је утиснут плавим мастилом, овалног је облика и са ћириличним натписом „Фото Нешић, Бор. “

⁸⁵ Пројекат Дигитализације некњижне грађе, културне и јавне делатности библиотеке предвидео је ретроспективну набавку фотографске грађе и попуњавање фондова тако што је приватним колекционарима нудио сарадњу у смислу бесплатне дигитализације фотографске грађе, нарочито негатива, како би власници оставили дигиталне копије библиотеци, док би оригинали са дигитализованом грађом били враћени власницима. Колекционари, тј. сарадници су се, након дигитализације, углавном одлучивали на то да негативе оставе библиотеци. Искрено се надамо да је тиме подигнут ниво поверења у јавне установе културе.

⁸⁶ Избор књига Мирослава Радуловића је за ову прилику сведен на фото-монографије и публикације опремљене овим фотографијама. Анотације понекад нису довољно прецизне и тачне, често без навођења ауторства, али су корисне за компарацију са оригиналима приликом каталожке обраде. Уп.: (Radulović 1993, 2010a, 2016, 2010b).

производњу, панораме) потенцирале у капиталистичком систему, док су се у социјалистичком систему потенцирали радничка култура, пролеткулт и рад у јавном интересу (портрети радника у погону и на тешким пословима). То би подразумевало и сасвим другачије виђење политикâ репрезентативности и употребе фотографија и мотива. С тим у вези, у визуелним репрезентацијама индустрије после Другог светског рата читава се њихова употребна, критичка, контекстуализована друштвено-историјска, а не тржишна и интерно-професионално усмерена вредност, као што је случај са колекцијом ФДБР пре рата.

Од педесетих година XX века, фотографије ФДБР-а често се репродукују у монографским и серијским публикацијама, углавном историографско-прегледног карактера, илуструјући међуратни период у Бору, у смислу приказивања историје развоја рударства и металургије и идеолошки усмереног, критичког односа према раду, производњи и расподели капитала. Примера ради, на дописним картама и разгледницама Борских рудника из међуратног периода често можемо видети индустријска постојења, објекте и пејзаже, док се након рата на разгледницама чешће приказују јавни простори у самом граду, као и неки туристички потенцијали. У самој колекцији негатива из периода после ослобођења све више се јављају портрети радника у производњи, у складу са преовлађујућом идеолошком концепцијом радничке културе и Покрета за високу продуктивност рада тј. ударништва. Тако можемо доћи до интересантне помисли да је од 1947, када је основан лист *Колектив*, све до деведесетих година XX века преовлађавала хуманистички усмерена визуелна репрезентација радничке културе, ударништва и пролеткулта, а да се са транзицијом деведесетих година XX века и у првој деценији овога века, визуелно бележење стратешки враћа на концепцију индустријске културе као маркетиншке кампање, безличне, технократске и пропагандне намене, вођене искључиво тржишном политиком.

Адекватну и скромну примену ова колекција фотографија добија у серији Грађа за историјска истраживања о Бору и Мајданпеку Библиотеке часописа *Бакар*, у 42 књиге објављиване у оквиру издавачке делатности и историјских истраживања РТБ-а Бор у периоду од 1974. до 1987. Може се рећи да су фотографије репродуковане у овим издањима најпрецизније анотирани и смештени у одговарајући друштвено-историјски контекст, али без атрибуције. Једна од књига из те серије, тематски посвећена отварању Нове болнице у Бору (Андрејић 1978), може бити одличан пример за научно-истраживачку примену и комбиновање писаних и визуелних извора.

Треба истаћи и публикавање фотографија из ове колекције у самом часопису *Бакар*, који је излазио од 1968. до 1989. Часопис је штампан у пуном колору, на квалитетном непрозирном кунстдруку (папиру са сјајнијом површином), тако да су ове фотографије у њему најбоље репродуковане када је реч о оштрини и тонском колориту. Поред тога, часопис је објављивао стручне текстове из рударства, металургије и историје рударства, тако да су фотографије биле адекватно контекстуализоване. У осталим публикацијама штампаним после Другог светског рата поједине фотографије из ове фото-документације штампане су као илустрације, уз пратеће историографске текстове са критичким коментарима на капиталистички друштвено-економски систем тога доба и тешке услове рада у компанији. Посебна пажња поклањала се радничким покретима и организацијама, са детаљнијим описима развоја и функционисања Братинских благајни и организовања честих синдикалних штрајкова (Андрејић 1979).

У периоду након Другог светског рата до краја 80-их година 20. века, основане су и развијале су се све најважније јавне институције у Бору заслужне за очување културног наслеђа града и околине: Народна библиотека Бор, Народни музеј, касније Музеј рударства и металургије и Архив (Одељење Архива Тимочке Крајине, касније Историјског архива Неготин). Пред тога, посебно је развијана научно-истраживачка и издавачка делатност РТБ-а Бор и Института за бакар у Бору. Може се рећи да је и низ усвојених републичких закона допринео очувању културног наслеђа, што је обједињавало институционалну и систематску правно-регулативну делатност очувања и заштите старог и савременог индустријског (техничко-технолошког) наслеђа.⁸⁷

⁸⁷ У том смислу важно је знати да је 1977. донет *Закон о заштити културних добара*, који је поред институција и установа задужених за заштиту културних добара, „обавезао и организације удруженог рада материјалне производње на поштовање и заштиту културног наслеђа које настаје и остаје у њиховом поседу” (Јовић 1980, 75–86).

Лист *Колектив* је деведесетих година XX века повремено објављивао рубрику „Из прошлости Бора”, коју је уређивао новинар Мирослав Радуловић, а која је, уз штампане фотографије, имала и пригодне текстуалне коментаре. Нешто касније је, с другачијом редакцијом и уређивачком политиком, покренута рубрика „Из старог албума”. Тада ове фотографије пролазе кроз један „носталигичан филтер”, који, поред поменутих рубрика у *Колективу*, подстиче и деловање новооснованих удружења грађана.

У периоду од 1986. до 2001, када је основано Завичајно одељење Народне библиотеке Бор, Слободан Љ. Јовановић, историчар и први библиотекар Завичајног одељења, интензивно ради на сакупљању грађе и историографским истраживањима. Његов допринос сакупљању и очувању библиотечке грађе и систематском вођењу Завичајног одељења је неизмерно важан и вредан, зато што је поставио основе фонда и оформио збирке које се редовно користе, чувају и ретроактивно допуњују. Поред неколико стручних радова и две вредне монографије, Јовановић 2001. објављује прегледан историјски приказ са бројним фотографијама и разгледницама у виду монографије *Бор – историјски путокази*, чији су издавачи Борски културни клуб и Скупштина Општине Бор. За детаљније упоређивање анотација објављиваних фотографија, она је јако корисна и једна је од ретких која одржава одмерен критички однос према локалној историографији, а садржи и најпрецизније анотираних фотографије. Сама публикација је комплетно штампана у сепији, што би требало да нам дочара извесну старост, да нас врати у прошлост, мада структура текста и ставови аутора нису обојени носталгијом и жељом за повратак у прошлост, већ изразитом обазривошћу приликом интерпретације историјских извора и уочљивом наративизацијом прогреса, напретка и изградње.

Удружење грађана Борски културни клуб је такође занимљиво, због тога што је деведесетих година 20. века организовало изложбу фотографија „Стари Бор”, на којој су биле изложене и фотографије из колекције ФДБР-а, али вероватно први пут са заједничким осећањима припадања и заједничким сећањима на ову средину, која се убрзано урбанизовала и изградила у релативно кратком периоду од шездесетих до осамдесетих година XX века, тако да су и „млађи” људи могли да се присете „старог Бора”. Носталгија за „старим” Бором пре деведесетих година 20. века практично није постојала, зато што је Бор, као радничка колонија и индустријско насеље, био изразито жив, покретљив и динамичан у демографском смислу, узимајући у обзир чињеницу константног прилива радника и повећавања броја становника (Kostić 1962). Треба поменути да се тада наговештава подела на „старе Борчане” (прва или друга генерација рођених у Бору) и „дошљаци”, која је посебно духовита (Димитријевић 2005) и карактеристична за ову средину, имајући у виду да је Бор био једна „млада”, демократски незрела (са озбиљним системом друштвене и идеолошке контроле), али инфраструктурно развијенија општина. Емотивно и носталгично приступање историјском и личном представљању прошлости деведесетих година XX и почетком XXI века имало је идеолошке импликације, као антиципирање надолазеће плиме неолиберализма и ширих друштвено-политичких промена. Ово удружење би било слично скупу „емотивно заинтересованих људи” (Наумовић 2013, 77) који су, како Наумовић бележи, били утемељивачи појма индустријског наслеђа. Они су били суочени „са брзим уништавањем свега онога што ће касније бити обједињено под тим појмом, а што је тада било схваћено као скуп ружних, по природи разбацаних отпадака, или као остатак старог времена који кочи развој нових форми привређивања, нови индустријски циклус” (Исто). Након деведесетих година XX века, носталгије за старим Бором, жеље за укорененошћу и грађанског полета након увођења вишепартијског система, историјских, социјалних и економских траума током грађанског рата и бомбардовања, у новом веку се либерализација тржишта и политике радикализује, а носталгија претвара у чежњу за капитализмом. Институције радничког удруживања се намерно растурају, а са њима и њихова препознатљива солидарност. Узроке распарчавања визуелне грађе из домена индустријског наслеђа можда можемо тражити у тим тренутцима, када сама индустрија и радници односно менаџмент компаније почну да се стиде себе и свог доприноса; када оно што је остало након више фаза индустријализације и експлоатације руде сматрају руглом, а превазиђену технику и технологију, ради какве-такве зараде, рециклирају или уништавају, излажу у јавном простору у оквиру политичких кампања, без учешћа и консултација са релевантним институцијама; када се не базирају на законске регулативе очувања културног наслеђа, не прихватају сугестије и не поштују одлуке и планове јавних институција, у чијем стварању су и сами учествовали; када се јавни сектор почео сматрати инертним и гломазним,

неспособним да одговори новим политичким и идеолошким захтевима и динамици. По таквој инерцији глобалних тржишних токова, кампањски се уводи пројекат „За лепши Бор”⁸⁸, који наводи на помисао да би требало да се стидимо свог изгледа, да би, можда, требало мало да се нашминкамо за удају (читајте: приватизацију) и позирања за предстојећа фотографисања.

Као значајнију примену фотографија ФДБР-а у првој деценији XXI века можемо истаћи и рад Неде Михајловић, историчарке уметности и архивисткиње, „Архитектура Бора између два светска рата” (Mihajlović 2009, 117–185), у којем је уредно вођена и прецизно израђена фото-документација послужила као илустрација уз текстуалне дескрипције објеката и историјску контекстуализацију.

Затим је Народна библиотека Бор, након дигитализације ове фото-документације, приредила изложбу фотографија и негатива „Прошлост од стакла”, с намером да се, пре свега, одабрани дигитализовани негативи одштапају пигментним бојама на мат фотографском папиру, како би се сачували и на најтрајнијем материјалу за чување фотографске грађе, што је, с обзиром на то да до тада нису били донети стандарди и смернице за чување дигитализоване грађе, био приоритет. Поред тога, циљ је био да се представи пројекат „Дигитализације...”, успостави ретроспективна планска набавка а суграђани позову на сарадњу ради будуће набавке из приватних колекција.

Једна од фотографија из фото-документације објављена је у комбинацији са цртежом, тј. уметнички контекстуализована, на прелиминарној страни публикације Уликс Reload, у којој су одштампани текст излагања проф. др Зорана Пуновића о роману Уликс Џејмса Џојса и стрип Јелене Ђорђевић по мотивима из истог романа.⁸⁹ Након тога, неке од ових фотографија биле су кључне и на изложби „Бор XX век” у организацији чланова колектива Belgrade Raw, који су 2013. године, у оквиру „Raw Season”, били уредници галерије АРТГЕТ у Београду⁹⁰.

Широј научној и стручној јавности колекцију је представио проф. др Слободан Наумовић, већ цитираним текстом, писаним након теренског истраживања у оквиру едукативног програма Народне библиотеке Бор,⁹¹ смештајући је у корпус вредног и јединственог индустријског наслеђа, преко индустријске археологије, етнологије рударства, политичке и визуелне антропологије. На крају, више фотографија из колекције ФДБР-а репродуковано је у двојезичној публикацији *О рударској култури – традиција као подстрек* Живке Ромелић (Romelić, 2017), која се као етнолог у Музеју рударства и металургије у Бору од 1975. до 1989, између осталог, бавила и рударском културом.

Читање, декодирање и тумачење фотографија зависи од анотација, текста, контекста и окружења. Однос текста према слици и слике према тексту такав је да се они само донекле међусобно одређују и условљавају. И однос институција према њима, такође, даје само неку врсту правила за навигацију да дођемо до њих. Треба да будемо свесни чињенице да „фотографија постоји, да располаже сопственим ’генијем’” (Bart 1993, 11), да се мора пружити могућност различитих виђења, „отварања”, „одравњавања”, како бисмо је разумевали у свим равнима постојања и из свих углова гледања. Тако бисмо политички свесно допринели њеним потенцијалним тумачењима и „одравњавањима”. Тако бисмо омогућили интересовање за фотографију и обезбедили услове да се поставља питање „ко је аутор?”; на крају, и вама бисмо „отворили” могућност да се допишете као „коаутори”, да у себи пробудите жељу да сте управо ви њен аутор.

Претпоставке о могућем аутору фотографија у фото-документацији ФДБР-а произашле су из истраживања локалних јавних фондова, архива, приватних колекција, али и из вишегодишње преписке, консултација и сарадње са Мирославом Александрићем, приликом припреме другог допуњеног издања вредне и, у том смислу, незаобилазне монографије *Фотографи и фотографски атељеу у Србији (1860–1918)*. Наиме, једини поуздани траг слагања

⁸⁸ Видети: <https://rtb.rs/primer-strane/drustveno-odgovorno-poslovanje/>.

⁸⁹ Видети: (Пауновић и Ђорђевић 2012).

⁹⁰ „Raw Season: Bor XX vek”, Artget, преузето 5. 5. 2018, <http://artget.belgraderaw.com/izložba/bor-xx-vek/>; <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=310#ad-image-o>.

⁹¹ Реч је о едукативном програму односно серији предавања под називом „Недовољно јасни појмови и појаве нашег завичаја тумачени из угла етнологије и антропологије – Добро је за мишљење али је компликовано за јело”; више о програму на: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=kolekcijaTekstova&idKolekcije=24>. Зборник предавања доступан је на: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=327#ad-image-o>.

негатива са објављеним и ауторизованим фотографијама је из *Илустрованог листа* бр. 14 (1920): 6–7. Потписани аутор ових фотографија је Мих. Марковић из Зајечара. Поред ове потраге за поузданим изворима, који би помогли приликом разрешавања ауторства, још увек, мада са извесном несигурношћу, гајимо наду да бисмо потрагу за аутором, за сада, могли окончати извесним аргументима, све дотле док се не појаве нови. У том смислу, сугестије и преференције Мике Александрића биле су одлучујуће и охрабрујуће приликом писања овога текста.

Белешка о фотографу Михајлу Н. Марковићу из поменуте монографије (Aleksandrić 2012, 134) садржи бројне биографске детаље, адресе атељеа и њихову опрему, карактеристике картонки, њихове реверсне и аверсне стране, даје детаљне описе фотографија насталих у самом атељеу, а време рада атељеа, датира „око 1905–1942”. Михајло Н. Марковић је фотографски занат изучио од зајечарског фотографа Лазара Ђорђевића и већ почетком XX века ради као путујући фотограф, а нешто касније отвара сопствени атеље. Поред тога, наставља и рад на терену у Бору, Бољевцу, Великом Извору. Марковић је „fotograf koji je ostavio značajno svedočanstvo o Borskom rudniku snimcima površinskog kopa, topionice, procesa topljenja rude na otvorenom, konjske vuče u oknu rudnika [...] Od značaja su Markovićevi portreti Franje Šisteka, prvog upravnika” (Aleksandrić 2012, 134). Све наведено, од периода у којем је радио до начина и мотива које је фотографисао, упућује на могућност да смо на добром трагу. Оно што би могло да поткрепи ове податке јесте и његово шире интересовање за индустријску фотографију, о којем сведочи сачувана репродукција паноа из излога његове радње, са 28 фотографија које приказују „Рудник угља браће Савића у Боговини” из 1923. (Калчић 2001, 31), потврђујући његов озбиљан и професионално усмерен рад на терену у Тимочкој Крајини. То можемо поткрепити и чињеницом да Матична библиотека „Светозар Марковић” у Зајечару чува неколико фотографија из серије „Изградња водојаже – Вањиног јаза на Црном Тимоку код Зајечара”, датиране годином 1923. и обележене штампилем М. Марковић – Зајечар (Марковић 2004, 157–161). Ова биографска фактографија свакако поткрепљује чињеницу да ова врста репортажног теренског рада није била честа и да је подразумевала вишегодишње стручно усавршавање, искуство у раду на терену и познавање теме која се снима. У том смислу, могло би се рећи да је за индустријску фотографију било потребно основно познавање процеса производње и усмеравање пажње на њене кључне сегменте. Значајне колекције фотографија Михајла Марковића настале у његовом атељеу сачуване су у Народном музеју у Зајечару и приватној колекцији Мирослава Александрића.⁹² Нису сачуване разгледнице и дописне карте из Бора или Зајечара које је радио Михајло Марковић, тако да постоји могућност да је избор теренског фотографа био део договора, расподеле интереса и пословних ангажовања са колегама фотографима из Зајечара (Ђорђевић и Сотировић, браћа Марјановић, Михајло Летић итд). На крају, није мање важна ни чињеница да је Михајло сина Драгољуба (рођеног 1905) учио фотографском занату и да је он, већ као фотограф, 1921. био сарадник *Илустрованог листа*, те да је након смрти оца 1942. водио радњу под називом „Фотографски атеље Марковић” (Калчић 1999, 17–18). С обзиром на чињеницу да је колекција ФДБР-а вођена до 1944. и да су сачуване фотографије и из периода након смрти Михајла 1942, други аутор заступљен у овој колекцији може бити његов син Драгољуб. На основу наведених чињеница, претпостављамо да се он врло оригинално снашао у тадашњем професионалном окружењу фотографа, оставивши нам врло систематичну и тематски уређену целину индустријске фотографије и индустријског наслеђа Србије, што бисмо, као што рекосмо нешто раније у тексту, окарактерисали као прави „шок будућности”, али тек када почнемо да је откривамо, отварамо, одрављујемо.

Намера закључног разматрања теме којом смо се бавили је да образложи неколико кључних тачака текста, чиме би се текст и тема отворили за даља тумачења – никако само заокружили и затворили као целину. У том смислу, места чувања фотографске грађе као и фото-документације о којој је било речи, доста тога говоре о интересима сакупљача и критеријумима сакупљања и очувања грађе, политикама репрезентације, пропустима у чувању и стратешки усмереном попуњавању колекција тих институција. То подразумева и одабир различитих начина употребе – „отварања” и „откривања” те грађе – као и стратешког приступа њеној актуелизацији, који зависи од програма и политика репрезентације грађе институција које је чувају.

⁹² У потрази за позитивима са стаклених плоча из колекције ФДБР-а, углавном сам наилазио на студијске портрете односно картонке настале у атељеу Михајла Марковића. Овом приликом се захваљујем колегиници Сузани Антић, која ми је омогућила увид у колекцију фотографија Народног музеја у Зајечару, и Мирославу Александрићу, који ми је пружао несобичну стручну помоћ и увид у своју приватну колекцију.

Избор фотографије која својом композицијом и садржајем, наизглед случајно, у први план ставља сенке фотографа – као да гледаоцима подмеће нешто што се, по свој прилици, гурало у заборав и с намером претварало у „анонимни жамор” – имао је намеру да, уз помоћ до сада непознатих биографских података о фотографу, дода још један слој и димензију приказаним фотографијама. Ова фотографија (умножена два пута) јесте и својеврстан аутопортрет и опредмећење ауторства као слике на којој фотограф представља своје присуство и свест да приказује себе како се посматра и бележи – себе како се огледа у сенци. Наивно би било помислити да је тако нешто случајно промакло професионалном фотографу, као и то да је фотографија случајем или због нечега што је, у тој ситуацији, било у другом плану, одабрана да буде део албума фото-документације француске компаније. Пре би се могло рећи да је реч о игри фотографа, који нам шаље поруку да је и у тренуцима игре био свестан свога задатка и положаја у компанији и друштву, свестан самог „генија” фотографије, како бисмо је ми могли читати и ван контекста и задатих оквира и намера наручилаца. Била је то, претпоставимо, игра преко које је син учио од оца како се живот подмеће бесмисленој технократији и бирократији. То је, можда, био тренутак свесног избегавања и саботирања наметнуте идеологизације кроз фотографску, не само документаристичку већ и естетичко-композициону интервенцију, због које не би требало да се научном приступу оваквој употреби фотографије умањи интерпретативна и аналитичка вредност. Поред тога, условно схваћени квалитет, приликом процене грађе у архивима, библиотекама и музејима, мора се тражити и у потенцијалима за тумачења, уметничке или научне контекстуализације, а не само у стриктним поделама на уметничку или документарну грађу и изворе, и не руководећи се искључиво колекционарском логиком. Пажњу вероватно треба посветити и ширим јавним интересима, које још увек не можемо прецизно дефинисати, због непостојања једнаких услова приступа односно губљења доступности јавних културних добара и селекције грађе на основу поузданог знања у датој области. Можда би у таквој ситуацији, слобода избора на основу интуитивног деловања и свести о својим ограничењима значајно проширила критеријуме сакупљања грађе (уз претњу да ће се тако превазићи капацитети смештаја) и омогућила преливање таквог садржаја ван граница институција, учинивши их тиме мање формалним и флексибилнијим према јавности којој је, примера ради, намењена та врста визуелне грађе. (Фотографије о којима је реч, репродуковане су на крају овога текста).

Индустријско наслеђе и политичко несвесно актуелизовање неизбежно приказују однос према прошлости и намере у будућности, као што бисмо, на пример, овим текстом спонтано и нехотице, можда, сакрили актуелне тенденције модернизације – несавесно подстицање и подражавање „тискарског капитализма”,⁹³ увођење приватно-јавних партнерстава, приступ јавним културним добрима као роби на тржишту корисничких потреба, маркетиншке политике репрезентативности и плутање на таласима „главних токова”, „пројектног финасирања”, „приоритетних оса финансирања”, „категија подршке” и „агенди”, које могу угрозити основне делатности очувања грађе и релативизовати значај јавних институција у односу на реалну и симболичну вредност фондова које чувају, законских одредби којима се воде, а све то зарад преживљавања и видљивости на „тржишту”, уз несвесну приватизацију јавног добра и вишедеценијског институционалног деловања. У том смислу, можда би било корисно да вам пред сам крај пренесем рефрен аутентичне народне поезије који би требало да одзвања у нашим мислима: „Понекад си роб. Понекад си роба. Само плешу. Свира дигитално доба.”⁹⁴

⁹³ Бенедикт Андерсон уводи термин „тискарски капитализам” у контексту разматрања тезе о механизмима опстајања национализма и нације као „замисљене заједнице”, која се не заснива на објективним чињеницама, већ на идеологији елита, која се намеће преко установљених институција, тако што национализам у доба секуларног рационализма преузима поједине функције религије – осећај сигурности у заједништву, на пример. „Замишљена је зато што припадници чак и најмање нације никада неће упознати већину других припадника своје нације, ра чак ни чути о њима, но ипак у мислима svakog од њих живи слика њиховог заједништва.” (Anderson 1998, 17) У периоду индустријализације и масовне производње током осамнаестог века, долази и до развоја штампарства и „тискарског капитализма”, када штампање књига постаје уносна делатност услед све већег утицаја просветитељских идеја о описмењавању и удруживању на основу политичких уверења, што доводи и до све снажнијих тежњи да се национални језици стандардизују. Све већа потреба за једнообразним изражавањем водила је ка све значајнијим утицајима институција које су производиле језичке норме, тежећи да уведу контролу над људима који су осећали извесно заједништво на темељу узајамног разумевања. Те идеје су се даље шириле путем штампаних медија. Штампари су у томе видели могућности за значајно проширење тржишта. Настанак нација и опстајање национализма су тако доведени у директну везу са штампаним медијима, који су све више добијали на значају (Anderson 1998, 44–52).

⁹⁴ Turisti, „Digitalno doba” [muzička numera] (Skoplje: Balkan veliki, 2018); објављено 26. 2. 2018. Аутор текста преузетог из ве-цеа бифеа „Вентил” остао је непознат. Видети: <https://balkanveliki.bandcamp.com/track/digitalno-doba>.

Ова вредна, тематски изолована и врло специфична колекција још увек, у ствари, није ни позиционирана у јавности и очекује вашу реакцију и пажњу. Стога је најближа својеврсној распарчаној историји и нарацији, које свако на свој начин чува и препричава; нешто као истргнута страница, невешто искоришћени цитат, ушушкан наводницима али без тачне референце; предмет који артикулишемо у односу на то како нам је тренутно окренут и приказан, а који бисмо већ у наредном тренутку или са неког другог места видели другачије. Тему, дакле, коју разумевамо и интерпретирамо свако на свој начин, онако „како нам се чини”, на крају морамо устројити као „привидну празнину”, „неоткривену поетику” која тежи да покрене политику. Ову конзервирану грађу, утрнула у фондовима локалних институција и у појединим приватним колекцијама, поједини виде као тематску целину која чека прилику да се „прикачи” на нови талас модернизације и индустријализације, како би се увек изнова приказала у пуном сјају.⁹⁵ Међутим, уколико се одрекнемо својих сенки зарад тржишне репрезентативности (па и на тржишту „културних догађаја”), визуелни израз сенке изгубиће сликовито објашњење и симболично значење, изгубићемо мисаону дубину, осиромашити прошлост, незаинтересовано ћемо проћи кроз садашњост. Са нама ће и слике престати да мисле. Нећемо знати да ли уопште постојимо, одрађиваћемо тренутне послове, заборавићемо суштинску замршеност наших односа са природом и културом, избрисати ивице објеката, хоризонте тумачења и поравнати будућност. Ако осећате да сте, на основу сенки двојице фотографа са приложених фотографија, нарацијом са честим и упадљивим предрасудама и наизглед смислено поређаним чињеницама, наведени на помисао да су то сенке оца и сина, Михајла и Драгољуба Марковића, ауторā јединствене систематски вођене колекције индустријске фотографије, коју можемо сматрати „кључним ресурсом” индустријског наслеђа Бора, сматрајте то намером аутора овога текста, који теми приступа по инерцији и са извесним емоцијама. Не замерите на томе, као и на могућем расуђивању на основу предрасуда, путем којих смо наведени да посматрамо своје сенке и размишљамо о свом „несвесном” друштвеном и симболичном деловању. Искористите прилику, пажљиво гледајте фотографије „какве јесу” и прочитајте текст како бисте критички приступили овој актуелизацији. „Одравните” и ваше интересовање да је некако завршите без овако замршеног посредовања.

⁹⁵ У том смислу индикативан је, нпр., пројекат „Француско културно наслеђе у рударском граду”, који је „Штампа, радио и филм” Д.О.О. Бор реализовала током 2018. уз подршку Министарства културе и информисања Републике Србије, објављујући истоимени фељтон у свом листу *Око истока*, у којем се не наводе прецизне референце и литература објављивана и у часопису којем је подршка поменутог Министарства изостала, вероватно због прераног препакивања тема и одсуства смисла за сензационалистичку бригу према културном наслеђу. Вид. нпр. *Око истока*, бр. 16 (2018): 6.



Сл. 3 и 4. [Сенке фотографа] „Француско друштво Борских рудника – Концесија Свети Ђорђе : 1908–1944”
[Албум бр. 2, фотографија бр. 33 и Албум бр. 6, фотографија бр. 79].
Историјски архив Неготин – Одељење у Бору.

ПРОШЛОСТ ОД СТАКЛА: ИСТОРИЈСКИ ПРЕГЛЕД ПЕРИОДА УПРАВЕ ФДБР-А ИЗ САВРЕМЕНЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

Завршни текст у овој публикацији коначно ће нас довести до директне везе између времена настанка и садржаја негатива на стакленим плочама из периода колонијалне управе ФДБР-а, о којима је, заправо, све време реч. Ипак, ретроспективни наративни след омогућава да у првом плану остану узајамни односи артефаката односно историјског контекста њиховог настанка и контекста могућих савремених употреба тих артефаката и знања о њима. Један од тих односа зависи од употребе кључних појмова индустрије и индустријализације, али не у уобичајеној, искључиво привредној, економској или тржишној констелацији, већ у пракси формирања културно-историјског наслеђа. Реч је о пракси приказаној у првом тексту, која образује својеврсне друштвене представе, тј. интерпретације савременог стања индустријског наслеђа и радничке културе у Бору; о пракси која нас наводи на тумачења због начина на који користи материјалне изворе у релацији са извесним чињеницама или неким другим, симболичним организационим елементима да би се извела извесна сазнајна „драматизација” и директна политичка или идеолошка инструментализација.

Намера да се открије оно што је остало у сенци и о чијој сенци је уопште реч у директној је вези са стварањем метаподатака потребних за основни каталогски опис фото-документације ФДБР-а, као и са низом споредних путева на које такво трагање може одвести. Један од тих путева водио је ка што опсежнијем описивању и повезивању праксе визуелног бележења са релевантним друштвеним и историјским чињеницама.

Прибегавање методолошком индивидуализму и неуобичајеној ретроспективној наративизацији ову публикацију структурира тако да нас води од тумачења задате теме кроз разумевање основних елемената друштвене праксе, преко реконфигурације заштићеног непокретног културног добра, идеолошке интервенције у јавном простору и покушаја ревизије историје кроз друштвене представе, до друштвених чињеница, како бисмо позиционирали и представили вредну колекцију индустријског наслеђа која се чува на Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор. Стога је одабрана стратегија вођења кроз ову колекцију која ће нас прво упознати са – условно речено – нерепрезентативним визуелним садржајем испуњеним мноштвом занимљивих а скривених података, који маме на домишљатост а да, притом, на први поглед ти визуелни садржаји не изазивају претерану пажњу некаквим, условним фотографским квалитетима, већ могућим значењем, забележеним историјским чињеницама и потенцијалима за савремене контекстуализације. После тог првог, љубопитљивог погледа, следи професионални изазов откривања различитих планова у кадру, композиције садржаја и детаља, технолошког процеса, фотографске технике и самог аутора иза фото-апарата. Откривање ауторства нам даје нове податке о методама рада, одлукама приликом избора садржаја и композиционим решењима којима тај аутор прибегава на основу личних афинитета или професионалних обавеза, стварајући свој корпус сирове фотографске грађе или, селекцијом успешних решења, формирајући своју колекцију или албуме са тематским целинама, представљајући нам свој израз и сведочанство о савремености коју је забележио.

Овим текстом завршићемо један опширан увод и наративни ток који ће довести до избора фотографија из фото-документације ФДБР-а. У тренутку када „узводно” стигнемо до самог извора и грађе, посматрамо стваралаштво претпостављеног аутора, прескачемо временску дистанцу до низа визуелизованих темпоралности односно чињеница прошлости, које усвајамо или разумевамо из нашег времена, са другачијих искуствених позиција, на основу стечених сазнања о тим историјским чињеницама и процесима, завршеним или текућим, променљивим и нестабилним, зависним од наших знања и намере ишчитавања тих визуелно релевантних а само донекле познатих чињеница, било да то чинимо сада или у будућности, када неког наредног пута листамо ову публикацију. Тако се тумачење прошлости децентрализује у сваком тренутку своје манифестације и „преводи” нашим посматрањима и знањем, стварајући нове релације и политике тумачења. Између првобитне намере аутора одређеног извора и нашег посматрања вероватно постоји низ употреба, тумачења и контекстуализација тог извора, и ми их морамо бити свесни, сматрати их једнако важним, све до ове која је у току. У овом

контексту је, стога, инспиративна и анализа „слике Другог” проф. Сташе Бабић, спроведена на основу тога што се за појам „посматрање света” у Херодотовој *Историји* изворно користи реч теорија (theōria – посматрање, оно што се посматра), „theoria” којом се „стиче мудрост” (Babić 2010, 259–261): „Predstavljanje prošlosti i načina života populacija u isto vreme može biti izraz i izvor moći. Ove predstave mogu da uokvire odnose društvene nejednakosti i blisko su povezane sa strukturama moći i bogatstva. One sadrže ideološke i hegemonističke osobine koje predstavljaju istorijske i pojedinačne interese.” (Babić 2010, 261–262) „Слике Другог” је термин који се у археологији може користити приликом тумачења прошлости, када је реч о временској дистанци, док се антрополошки појам „слике Другог”, сем на временске (Фабијан 2001), односи и на друштвене, развојне или географске разлике, на дистанце које се превазилазе хуманистичком, може бити и поетском инверзијом – „Други као прошлост”. „Daleka prošlost i daleka sadašnjost tako su dovedene u trajnu metaforičku vezu” (Babić 2010, 262). Отуда, у уводном тексту, и поигравање са комбинацијом термина и фикционалном, самопрокламованом позицијом „урођеника неместа”, коју сада смештамо у одређени временски период и изнова омогућавамо различите улоге и политике „посматрања света”, а оне подразумевају и изазивају постављање недвосмислено идеолошких питања проистеклих из развојног или еволуционог схватања времена и из одређених искустава и сазнања. Синтагма „урођеници неместа” скована је како би се и у историјском контексту „учврстила” рутинска несталност и променљивост карактеристична за неместа, као и наивна и иронична незаинтересованост урођеника/староседелаца, те да би се чињеница да су Други прошлост заиста примењивала, а не само теоријски усвојила ради извођења неког вида самокритике.

Овакво позиционирање је, у овом случају, директно изазвано и повезано са чињеницом да се, након четрдесет година државног и друштвеног управљања компанијом за производњу и прераду бакра и других племенитих метала и скоро тридесет година политичке и друштвено-економске транзиције, враћамо на капиталистичке производне односе, подстакнуте државним стратегијама „отварања” и либерализације тржишних и економских односа, страним инвестицијама у привреди, монополистичким империјализмима и колонијализмима, који су у историјском и економском смислу били „формативни” за Борске руднике и град Бор, на односе власништва за које смо углавном сматрали да су превазиђени. У том смислу било би релевантно истаћи и јасну идеолошку пукотину између колонијалног система монополистичког капитализма и револуције током и након Народноослободилачке борбе односно касније успостављеног делегатског самоуправног социјализма. Померањем идеолошких тектонских плоча изазиван је земљотрес чије се последице амортизују тридесетогодишњом транзицијом, да би се поново успоставила власт новообликованог империјализма и страног инвестиционог капитализма. Из тих, претпоставимо, сазнајних и егзистенцијалних побуда, можда и страхова, изведена су питања: како је уопште могуће да се, након деценија друштвене својине, индустријализације, урбанизације, надградње, модернизације, изградње, иновација, враћамо на сам почетак? Како је могуће да ништа од тога што се дешавало између колонијалне управе и актуелног стратешког партнерства са страним инвеститорима, ниједна од тада формираних и важних друштвених институција радничког организовања и самоуправљања не заслужује пажњу како би се сачувала? Зашто се системска институционална решења континуиране културе сећања реконфигуришу? Да ли смо заборавили на оне, нама добро познате, додатне две стране света (горе и доле, небо и земља)? Да ли нас сада вуку у рударско окно са хоризонтима заборавља, или су нас жеље, надања и очекивања минирала и дигла у ваздух као непотребну раскривку на површинским коповима? (Dirkem i Mos 2008, 156–220) (Овде су се заиста користиле овакве, фантастичне синтагме и фантастичне поетске слике: текле су „бакарне реке”, „градила се цела Југославија”, јео се „хлеб са седам кора”, мирисао је „Пино Силвестре”, замишљале се „краве на димњаку”, припити радници су се са проституткама такмичили у препишавању вагона са рудом.)

За овде одабрани поступак ретроспекције коришћени су алати визуелне антропологије односно поступци крајње сведене просторне и временске визуелизације, као и локалне класификације примера индустријског наслеђа и радничке културе – два корпуса метода који у најапстрактнијем поступку одравњавања теже да омогуће две перспективе посматрања у истој равни, онако како би се појаве посматрале у фикционалној Раванији, земљи у којој трећа димензија не постоји, па се све појаве и сви облици изнутра виде као хоризонт бескрајне праве, а споља као коначна дуж са две крајње тачке. Припадање

тој једној равни нам, дакле, омогућава само такво сагледавање: из спољашње тачке гледишта видимо коначну, омеђену дуж, а из унутрашње – бескрајну линију праве. У даљој визуелној експликацији примењене методе, долазимо до кружнице, чије виђење из било које тачке у истој равни није могуће, што захтева заузимање нових позиција – „одозго” или „одоздо” – ван те површине којој кружница припада. Отуда, дакле, идеја о придигнутој или поринутој посматрачкој позицији, са које је могуће видети и цикличност и затвореност појава или облика. Заузимајући овакве позиције посматрања или снимања можемо увидети, примера ради, и извесну цикличност друштвено-економских формација или трајања које зависи од трошења природних ресурса, сталних технолошких трансформација и рециклаже, што је карактеристично и за религијску концепцију времена и, линеарно посматрано, временски и просторно омеђене догађаје односно појаве са јасним почетком и крајем, какве, на пример, обухвата геолошко време (од постанка Земље до данас) или минимална фотографска експозиција (неколико стотих делова секунде). Ниједну од последица искоришћавања природних ресурса, а оне су временом бивале све драстичније, више не можемо поништити, као што не можемо изменити последице рецепције оних минималних фотографских експозиција, мада их можемо разумевати и оправдавати. Да ли бисмо у том случају могли трагати и за оправдањима за неповратно уништавање природних ресурса?

Сведена визуелна апстракција свих могућих позиција посматрања указује на експлицитни покушај да вам се једна веома сложена тема сведе на елементарну геометријску пројекцију како би се приказала доминација техничких, индустријских и привредних колонијализама који експлоатишу, спутавају и гуше немерљиво важну нематеријалну односно организациону компоненту културноисторијског индустријског наслеђа, тј. радничку културу и њене главне карактеристике – колективно право на радничко и друштвено организовање утемељено на одређеним историјским искуствима. У основи оваквог начина објашњавања, изабраног између мноштва могућих интерпретација заснованих на географији и геометрији, била је жеља да се наративизацијом изазове имагинарно уживљавање и визуелно укључивање у саму тему, како би се уочиле сва комплексност и повезаност појединих сегмената локалне културе са визуелним културноисторијским наслеђем. Тачка укрштања нашег, условно речено, почетног и савременог стања је у индустрији и из ње проистеклој привредној делатности, а оне истичу капиталистичке производне односе подстакнуте страним инвестицијама у рударству и металургији, чему се супротставља, као посебна културна и друштвено-економска формација, период социјалистичког самоуправљања. Доприноси из периода социјалистичког радничког самоуправљања од педесетих до деведесетих година XX века, до распада Југославије и почетка транзиције из социјалистичког самоуправног у неолиберално капиталистичко друштвено-политичко уређење, тенденциозно се спутавају и негирају. Такав след је важан за разумевање симболичких односа локалне материјалне и социјалне културе, процеса дехуманизације индустријског наслеђа и његовог свођења на технократско тумачење. Важан је и за разумевање теме ове публикације – контекстуализације фото-документације ФДБР-а – наизглед саморазумљиве и уобичајене у свакодневном животу, сажете и сведене у дводимензионалном текстуалном и метафоричком изазивачу визуелизованих вишедимензионалних облика представљања који је пред вама.

Друштвене чињенице везане за период ФДБР-а ишчитавамо из материјалних и нематеријалних извора. Материјални су сачувани у виду библиотечке и архивске објављене и необјављене грађе, рукописа, службене документације, фотографија, мапа, музејских артефаката и експоната, индустријских, јавних и приватних архитектонских објеката, комуналне инфраструктуре, док се нематеријални, у нашем конкретном случају, препознају у организованој пракси визуелног бележења започетој у време француске колонијалне управе, касније делом усвојеној, преношеној и до данас сачуваној кроз систем радничког организовања, непосредне политичке партиципације и друштвене солидарности. Радничко самоуправљање настало је и развијало се током Другог светског рата као јасно идеолошки профилисан антикапиталистички, ослобађајући, револуционарни и антифашистички покрет, који је након рата, у периоду управе Народног фронта, преко социјалистичког самоуправљања, све до деведесетих година XX века био доминантан класни, конститутивни, политички и управљачки фактор, који се, када је о фотографији реч, користи свим њеним потенцијалима, уз систематично очување и континуитет, тако да се као део радничке културе таква пракса визуелног бележења може сматрати и обликом нематеријалног наслеђа које се данас

тендециозно деградира и дословно уништава. Још једном ћемо подсетити на чињеницу да су све институције културе у Бору директно конституисане и повезане друштвено-политичким и идеолошком радом и организовањем радничке културе, засноване на идеји једнакости и доступности јавних односно народних добара, која у овом случају обухватају и предан и систематичан рад на очувању културоисторијског наслеђа. Важно је истаћи и то да су се тек у том периоду појавили и први научноистраживачки радови хуманистичких дисциплина, тј. радови из области историје, социологије, етнологије који су се директно бавили Борским рудницима и ослањали се на ретке и одабране изворе из времена пре Другог светског рата (Хердер 2014; Жујовић 1883; Жујовић 1893; Каниц 1985; Антула 1900).

Рана геолошка запажања путописца барона Хердера, објављена 1835, на основу вулканског пејзажа, информација о могућности испирања злата и уочавања балнеолошких карактеристика топлих вода Бестовачке бање, први су писани трагови који су упућивали на постојање рудоносних лежишта у околини Бора (Хердер 2014, 50–58). Геолог Феликс Хофман⁹⁶ 1856, вероватно на основу тих записа, први пут обилази терен источне Србије и околине Бора, а касније (1882) на обилазак овог подручја инспирише и геолога Јована Жујовића, који проналази и публикује први археолошки артефакт са простора села Бора. Ово подручје обишао је и путописац, археолог и етнолог Феликс Каниц (1858), који запажа неке важније геолошке, географске, етнолошке и опште културолошке карактеристике и уочљиве археолошке остатке у источној Србији (Каниц 1985, 408–414). Касније су sukcesивно откривани различити археолошки слојеви који су артефактима доказивали ране облике рударења и прераде метала још у бронзаном добу, а докази о насељености овог подручја водили су све до праисторије (Тасић 1973, 11–28). Откриће руде у околини села Бора, на Дулкановој чуки, најчешће се препричавало у форми романтичне легенде о „судбоносном” открићу рудне жиле на Ђуређевдан 1902. По њој је дечак Паун (Павле, у неким изворима) Междиновић са Дулканове чуке донео узорак чија анализа је показала присуство довољне количине племенитих метала, што је пресудно утицало на мишљење главног истраживача Феликса Хофмана и техничког руководиоца истражних радова, рударског инжењера Фрање Шистека да би отварање рудника било исплативо. Међутим, доступни подаци о њиховим истражним радовима од 1897. показују озбиљно и систематично геолошко истраживање, тако да се не баш тако наглим обртом, него научним радом Феликса Хофмана и прековременим „добровољним” радом рудара дошло до жељених резултата. У том тренутку, за финансијера тих рударских истраживања, индустријалца Ђорђа Вајферта, „Колумба нашег рударства и зачетника индустрије”,⁹⁷ који је имао права на истражне радове, та вест била је дословно спасоносна, пошто је након улагања у више рудника и рударских истражних радова у Србији већ био пред „финансијским сломом”. Та врста хазардерства у рударству, као најпрофитабилнијој привредној грани, опште је позната и у јавности често представљана као ризична за инвеститоре али, када се једном открије оно за чиме се трагало, дефинитивно се оправдају и вишеструко враћају сва дотадашња улагања, тако да систематичност истраживања или легенда о открићу руде (која је забележена „једва десет година после откривања рудишта” (Simić 1969, 44)) могу да се оправдају „чудом” профита, који би реално уследио након улагања у производњу, експлоатацију природних ресурса и јефтине радне снаге. Могло би се рећи да је легенда о открићу руде настала како би се избегло приписивање заслуга систематичној научној процени Феликса Хофмана или инжењеру Фрањи Шистеку, који је водио послове на истражним радовима. Обојица су имали своје присталице, које су их супротстављале и сваком понаособ истицале заслуге за откриће рудишта (Simić 1969, 47–48). Међутим, Василије Симић, на крају сегмента који се бави открићем руде у Бору, истиче научне, техничке и финансијске факторе који су допринели открићу руде: „među njima se osobito ističe Feliks Hofman (као научник; прим. Д.С.). Он је крајем 1862. godine počeo tražiti rude u istočnoj Srbiji i tačno posle 40 godina sistematskog, svestranog, predanog i oduševljenog rada na rudarstvu doživeo trijumf, pronalaskom borskog

⁹⁶ Феликс Хофман био је дипломирани инж. рударства, рођен 1830. у чувеној рударској породици. Извесно је да се и његов брат Рафаел активно бавио рударством и да су као породица поседовали више рудника у Србији, тј. у Мајданпеку, за време аустријске окупације (1718–1739). Хофман је источну Србију први пут посетио 1856, а доселио се на позив кнеза Михаила 1862, када у закуп узима Кучајну (близу Кучева), где отпочиње рударске радове и подиже топионицу цинка и олова; после десетогодишњег улагања посао пропада, те прелази да ради као геолог у јавној служби. Открио је златоносне терене у источној Србији: Мајданпек, Благојев камен, Дели Јован, Бор, али и налазиште живе на Авали (Јовановић П. 2004, 351–352).

⁹⁷ Ово истиче Цветко Костић, цитирајући Душана Јовановића. Више у: (Kostić 1962, 32–33; Jovanović 1907; Jovanović 2001).

rudišta". (Исто) Ипак његово име и сисематично научно истраживање остали су у сенци финансијског капитала Ђорђа Вајферта и искуства техничке интелигенције Фрање Шистека, за кога се говорило да је на коњу донео руду у Параћин, где је са неким апотекарком извршио њену анализу (Михајловић 1953, 26–27). У наредном периоду Вајферт интензивира рад на добијању повластица за експлоатацију рудних и других природних богатстава и званично их добија 30. септембра 1903, за површину од 2.400 хектара, као и повластице за истраживања руде на нових 6.500 хектара у наредних 50 година. Затим неуспешно покушава да прода концесије аустријским финансијерима, који га одбијају, тако да се окреће Французима, који су већ показали интересовање за потенцијале рудишта у Бору. Они су, наравно, тек након извештаја експерта Фернанда Робелаза, који је извршио процену богатства рудишта, одлучили да оснују предузеће Француско друштво Борских рудника – Концесија Свети Ђорђе, закључивши коначни споразум 31. маја 1904. Француско друштво Борских рудника је прво право акционарско друштво у Србији. Оснивачи и главни чланови друштва, поред Вајферта, били су Банка Мирабо, Пиерари и компанија, као и Друштво за испитивање и предузимање послова из Париза. Оснивачка скупштина, на којој је донет и усвојен статут Друштва, одржана је у Паризу 6. јуна 1904. Повластице су 25. јуна 1904. пренете том новооснованом Друштву са почетним капиталом од 5,5 милиона франака. Председник Управног одбора био је Пол Мирабо, директор је био Албер Лоран, директор рудника Фрања Шистек, а Вајферт постаје представник компаније у Србији. Организација руковођења компанијом била је подељена на неколико сегмената: главна управа била је у Банци Мирабо, са седиштем у Паризу; Дирекција рудника у Бору имала је знатну самосталност у раду и одлучивању; представништво у Београду било је подређено Дирекцији у Бору и Управном одбору са седиштем у Паризу. Од тада практично креће улагање у изградњу борских рудника, њихова експлоатација и развој радничке колоније и насеља на „типично колонијалан начин” (Simić 1969, 42–53; Јовановић 2019, 133–140; Obradović 1975, 9–22; Милић 1973, 93–108; Kostić 1962, 32–40). То значи да је урбанизација радничке колоније заснована, на несрећу и одржавана,⁹⁸ на колонијалним и капиталистичким принципима, који се пре свега огледају у економски „рационалном” и брзом профитирању науштрб квалитета живота и у максималној експлоатацији рада и радника, као и у популистичком, што једноставнијем за разумевање, објашњавању узрочно–последичних односа капитала и ресурса приликом откривања рудишта – популистичком у односу на научно искуство и знање геолошког стручњака Феликса Хофмана.

Организована производња, са око 80 радника, већ од 1904/1905. даје резултате у производњи бакра. Први подаци о производњи бележе да је ископано 5.500 тона руде високог процента бакра (14,08%), од које је произведено 774 тоне бакра, а већ следеће године производња је готово удвостручена. Руда се топила тако што су на „отвореном пољу”, без димњака, директно палили гомиле од по 500 тона руде, тако да је сумпор диоксид прекривао земљу и усеве. Процес десулфуризације (одстрањивања сумпора из руде) трајао је осам недеља; шест недеља је било потребно за пржење и две недеље за слађење, а таквим процесом се одстрањивало само 20% до 30% сумпора (Михајловић 1953, 26).

Рудник је имао свог лекара, богато опремљену апотеку и лабораторију за анализе руде. Те 1906. године остварене су минималне основе производње, изграђене су две металуршке пећи и пет конвертора, јамска ископавања руде била су богата. Топионица је изграђена на 1.100 метара од извозног окна Шистек на Чока Дулкану. Тада се, непосредно поред топионице, изграђују и прве бараке за смештај радника, чиме почиње оснивање радничке колоније, која се даље ширила уз металуршка постројења. Основана је и прва синдикална организација, такође 1906, али јој је Дирекција онемогућила јавни рад, мада она већ наредне године успева да организује први штрајк са захтевима да се повећају наднице и исплати одштета за усеве уништене димом (Kostić 1962, 46–48; Andrejić 1979a; 1979b). Од 1907. улаже се у даљи развој предузећа, набавља се нова опрема, повећава се број радника и производња, али се јављују и први штрајкови радника. Радници су, поред Шистекових мајстора рудара и стручњака Француза и Италијана, углавном били мештани из села Бора или околних села Кривеља, Брестоваца, Слатине и Злота. У наредном периоду се све више истицала потреба за већим бројем радника, који долазе у

⁹⁸ То се види и у заиста благој али ипак стихијској урбанизацији и развоју насеља у правцу север – југ, којим се насеље удаљавало од индустријске зоне, мада се и јаловишта шире у истом правцу.

нови рудник из свих крајева Србије, али и мајстора који долазе из Чешке, Мађарске и Немачке. Цветко Костић нам у вези са тим преноси важно запажање: „Svoj dolazak u Bor shvatili su kao dolazak u jednu veoma zaostalu koloniju, i odmah su počeli da se ponašaju po već oprobanim pravilima svoje kolonijalne prakse. Iz sela Bor, privukli su na svoju stranu neke uticajnije ljude, namestili ih u opštinu, trudili se da Bor dobije poštu i policijski komeserijat, i u njima su pomoću korupcije stekli svoje ljude.” (Kostić 1962, 37). Већ у том најранијем периоду развоја рудника и рударске колоније, Бор развија своје главне карактеристике, друштвну, културну и етничку разноликост и интеракцију, али и загађење димом и отпадом, које се протеже све до нашег доба. У том почетном периоду се већ ради на озбиљнијим плановима за максималну експлоатацију других природних ресурса неопходних за рударство, пре свега шума и вода, као и за реконфигурацију земљишта рударским и металуршким отпадом. Мештани локалних села Бучја, Кривеља, Оштреља, Брестовца и Слатине све више негодују због штете на усевима, тако да 1908. године долази прва државна комисија за утврђивање штете на усевима. Загађена земља, вода и ваздух све више приморавају мештане да се не баве традиционалном пољопривредом и сточарством, већ да раде у индустрији. Проблем недостатка индустријске воде решава се искоришћавањем Кривељске реке; изграђује се нови димњак, виши и ширег пречника; планира се индустријски железнички систем за одвожење шљаке и пруга од Бора до Метовнице, која се даље, код Вражогрнца, на око 30 км од Бора, надовезује на трасу Зајечар–Параћин; обезбеђен је агрегат за електричну енергију, који је погоне и део радничке колоније снабдевао једносмерном струјом. Друга планирана индустријска саобраћајна траса, на којој су се тада користила воловска кола за превоз руде, требало је железницом да повеже Бор са Праховом на Дунаву – њу ће изградити нешто касније. Неразвијен сабраћај је био, поред штрајкова радника 1907. и 1908, један од најозбиљнијих проблема који су успоравали развој рудника.

Године 1907. на балканској изложби у Лондону су први пут представљени производи (вагон руде и тона бакра) из Борских рудника и први радник (Јаков Мирчић) одлази у пензију (Simić 1969, 60). Производња се повећава из године у годину, тако да је 1908/1909. достигла 5.046 тона, а у њој је 1909. учествовало укупно 909 радника. Исте године су повећани и смештајни капацитети за раднике самце, изградњом три куће смештајног капацитета 40–45 људи. Следеће, 1910. године, стамбени фонд компаније ФДБР поседовао је 42 стамбене зграде, а у неким од њих је било смештено и по 160 радика. Услови живота у тим објектима били су тешки, а хигијена лоша; уз стални прилив радника и стихијску изградњу „каменитих станова” близу рудника и металуршких погона, проблеми су се само умножавали (Стојменовић 2002, 53–58). „Они су били такви да се човек могао у њих склонити само од кише и од ветра; целокупан намештај састојао се од неких дрвених постеља, начешће без сламе. У оваквим становима радници, који су на раду проводили 12 часова, уопште нису могли да се одморе као људи.” (Цојић 1953, 44) Зграде за колективни смештај радника самаца биле су са правоугаоном основом и два улаза са обе стране, повезивана дугачким ходником; собе су биле симетрично распоређене једна наспрам друге. У једној соби било је смештено више радника, док су се за француске стручне кадрове и надзорнике градили породични станови, а за руководиоце виле. Уједно је и класна подељеност у погледу услова становања радника, руководилаца и инжењера бивала све израженија.

Управа у Паризу много већу пажњу поклања трговини на берзи, тако да је акцијски капитал уложен у отварање рудника био исплаћен већ 1910, након само шест година рада рудника. Стиче се утисак да се равномерно развијају и рударство и металургија, науштрб насеља, због стихијске урбанизације непосредно поред рудника, ради смањења трошкова изградње у околностима неразвијене саобраћајне инфраструктуре и јефтине, слабо организоване радне снаге. Мајстори и квалификовани радници су имали нешто већу плату од обичних радника, а радили су по 12 сати, од 6 до 18, у једнако лошим и тешким условима. Производња бакра и финансијска добит су свакако наставиле да расту, тако да су 1910/1911. произведене 5.804 тоне бакра а 1912, када је завршена деоница пруге Бор–Метовница, производња је повећана на 7.575 тона бакра. Борски бакар се извози у Француску, Немачку, САД. До Првог светског рата интензивирани су берзански послови обрачунавања вредности производње, обрта капитала, добити предузећа и вредности акција, тако да је 1912/1913. акционарима подељено највише чисте добити (Миљић 1973, 99–103). ФДБР је непосредно пред рат имало озбиљних проблема са задржавањем својих радника, инжењера и стручњака у Бору, који су, и поред посебних погодности, налазили најразличитије изговоре како би оправдали свој одлазак

из Бора. ФДБР се трудило да им обезбеди што боље услове тако да, и без одобрења централне управе, гради школу за децу француских радника и службеника, а покушава да успостави и систем новчаног награђивања. У односима према домаћим органима власти, Управа и Дирекција рудника су такође показивале спремност и помагале локалне иницијативе изградње и уређења цркве (Обрадовић 1976, 5–17). Тако, 1912. Французи финансирају изградњу православне цркве у „старој колонији”, у стилу руске средњовековне архитектуре⁹⁹ (Михајловић 2009, 134–135). Године 1912. граде и основну школу за децу француских радника, коју су похађала и деца радника Италијана (Јовановић, 208).

Током 1915. године, поред плана да се онеспособе транспорт сировина и производња, Борске руднике окупирају бугарске трупе, које настављају производњу и рударске радове; уз стални мањак радне снаге користе се експлоатацијом рада око 1.000 заробљеника. Убрзо долази и до несугласица између чланица Централних сила Немачке, Аустроугарске и Бугарске око непосредног управљања рудником, тако да су, на крају, две трећине припале Немцима, а једна трећина Аустроугарској, али Бугари одуговлаче предају рудника све до лета 1917, када је на иницијативу Немачке оформљен нови козорцијум њихових банака, тако да 25% добити припадне аустроугарским банкама, 1,25% – бугарским, а остатак – немачким. Међутим, савезничка српска и француска војска све више напредује ка ослобођењу тако да, стицајем околности, француска коњичка бригада генерала Гамбете 7. октобра 1918. ослобађа Борске руднике (Милић 1973, 103–108).

Период између два светска рата многи су називали „златним добом” Борских рудника због несумњивог привредног развоја, повољних и пријатељских односа произашлих из савезништва Србије и Француске током рата, убрзане урбанизације и формирања градског језгра. Таква слика „златног доба” сачувана је посредством француске савезничке подршке, која је у привредном, образовном и културном смислу значајно утицала на формирање Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца 1918. односно Краљевине Југославије 1929. Након рата компанија покушава да достигне ниво производње од пре рата; ипак, споро се развија све до 1923.

Одмах након рата, 1919. санирају се последице окупације и покрећу истражни радови у Кривељу, Оштрељу и Доњој Белој Реци, мада су резултати били скромни, изузев истражних радова у околини Бора, који су давали добре резултате. Пре свега, било је проблема са радном снагом, која само што је изашла из рата. Стање се ипак постепено поправља, зато што су сами погони током рата претрпели незнатну штету. Французи покушавају да спрече поновно успостављање синдикалне организације отпуштањем радника који су пре рата били синдикални чланови, али се залагањем Петра Радовановића радништво ипак организује и поново се формира синдикална организација, на великом радничком збору 26. маја 1919. Убрзо се, исте године, организује и штрајк који су предводили Петар Радовановић и Станоје Миљковић, са захтевом да се уведе осмочасовно радно време. Управа излази у сусрет том захтеву, тако да радници успевају да уведу осмочасовно радно време, али само привремено. Августа 1919. се формира и политичка организација Социјалистичка радничка партија Југославије (Босиљчић 1973, 170; Босиљчић 1953, 8).

Борски рудници су по производњи бакарне руде у то доба, од 1923. били на првом месту у Европи и на седмом месту у свету. Француско друштво Борских рудника поседовало је прави индустријски комбинат – „два рудника бакра, постројења примарне прераде и флотације, постројења агломерације, пет високих пећи, постројења конвертора Бесемеровог система, електролизу бакра, термоцентралу и каменолом у Кривељу” (Ђуровић 1973, 120). Пронађена су и отворена нова рудна тела, отворен је и први површински коп „Чока Дулкан” и рудник „Тилва Мика” (Мало брдо), богат рудом, и још неколико мањих рудних тела: Е, Камењар, Тилва Ронтон, Шистек. Број радника се од 1919. повећавао из године у годину, али се изнова појављивао проблем недостатка радника средином године, када је, због сезонских пољопривредних обавеза, велики број радника изостајао са посла (Обрадовић 1977, 14–15). У овом периоду се скоро у потпуности формира етничка разноликост становништва као најважнија друштвена карактеристика Бора.

⁹⁹ Ова црква је, због потребе за проширењем површинске експлоатације рудишта Чока Дулкан, порушена и од истог материјала и по истом пројекту поново саграђена у Брестовцу 1937.

Први општински избори организовани су 1920. године и на њима су победили радикали, који су организовали рад прве општинске управе на челу са локалним предузетником Симом Јовановићем, што је очекивано с обзиром на то да су радикали имали јако упориште у Тимочној Крајини још од Тимочке буне 1883. У тадашњој вароши развијају се и неке споредне привредне делатности, као што су грађевинарство, трговина и угоститељство, које су имале користи од индустрије – познати су били млин и ваљаоница вуне Симе Јовановића – док су пољопривреда и сточарство услед експлоатације руде и загађења трпели велику штету. Проблем са недостатком радне снаге управа покушава да реши довођењем радника из других земаља, Пољске и Француске, и користи прилику да запосли емигранте из Русије који су након Октобарске револуције и растурања Врангелове армије дошли у Бор (Obradović 1978, 6). Руски емигранти су у Бору, поред привредних доприноса њихових радника и инжењера¹⁰⁰, имали значајно место и у културном и јавном животу, оснивањем основне школе за своје ђаке и других, спортских и културних удружења. Својим радом и залагањем истицао се архитекта Андреј Клепињин¹⁰¹, који је у том периоду пројектовао све важније објекте чију изградњу је финансирало ФДБР. Такође је и руководио Руским хором од његовог оснивања 1923.

Интензивнијој производњи и изградњи допринело је и исплаћивање ратне штете у ратама, у периоду од 1924. до 1928, коју је ФДБР користило за унапређење рада појединих постројења. Тадашња француска и југословенска статистика о производњи руде углавном се не слажу, али је чињеница да је по тим изворима евидентиран константан раст производње. Новоотворени рудници имали су више потенцијала за експлоатацију, тако да је 1926. отпочела изградња нове топионице са новим пећима и конверторима. Што се тиче електричне енергије, упоредо са топионицом се градила и нова електрична централа, „ubrzo se uvidelo da je i nova centrala nedovoljna, pa je pored dizelove podignuta i kalorična centrala” (Simić 1969, 70). На основу извора стиче се утисак да је 1928. била пресудна за дефинисање урбанистичког решења Старе колоније и центра вароши, али и за почетак планирања изградње Нове колоније. Занимљива чињеница из тог периода је да католичку цркву гради асумпциониста Кризостом Луи Муније, 1928. године, у Старој колонији, уз финансијску подршку ФДБР-а. Ред асумпциониста је био толерантан према другим хришћанским црквама и тежио је њиховом уједињењу, тако да су и односи са православним свештеником Борске парохије били углавном добри. Исте године изграђена је и нова зграда Општине у центру вароши, зграда француске основне школе, магацина, поште и француске Касине. Француска Касина је изграђена за потребе репрезентативних догађаја у организацији ФДБР-а (балова, пријема, друштвених и културних манифестација као што је обележавање националног празника Републике Француске) и стога је монументалног карактера, са значајно богатијом декорацијом ентеријера и екстеријера и пространим терасом. У близини Касине, годину дана касније изграђена је и вила за становање директора рудника Емила Пијале, а занимљиво је и решење дозиданог анекса за госте. Између ових зграда налазио се уређени парк, тако да овај комплекс чини једну целину.¹⁰² Од 1928. године се колонија шири даље према југу, прелазећи Борски поток, планском изградњом Нове колоније, где се уводи нови тип приземне куће за радничке породице, надзорнике и чиновнике, са правоугаоним основама, испуштеним анексима на крајевима и засебним улазом у станове, који су били са више соба и донекле бољим условима за живот у односу на објекте из Старе колоније, тада већ угрожене проширивањем површинског копа. Између тих редова кућа налазили су се паралелни објекти – шупе за одлагање дрвеног огрева и заједнички тоалети. Политички живот је бивао све бурнији у том периоду: иако су радикали неколико пута заредом побеђивали на

¹⁰⁰ У *Летопису борске парохије и цркве*, на пример, помиње се Рус Михајло Дроздовски, инжењер у Борском руднику (Ђорђевић 2007, 17).

¹⁰¹ Андреј Клепињин је рођен у Јекатеринбургу 4. октобра 1871. Школовао се на Институту грађевинских инжењера „Цар Николај I”. Ради као архитекта и грађевински инжењер у Пјатигорску и од 1903. у Одеси. Из Одесе 1920. емигрира преко Цариграда у Југославију. Од 1928. живи и ради у Борским рудницима као архитекта (Рех, 2011).

¹⁰² Овај комплекс је, на основу решења Извршног савета Скупштине општине Бор бр. 633 – 1/88 – 01 од 29. 12. 1988, уписан у Регистру непокретних културних добара од изузетног значаја Завода за заштиту споменика културе у Нишу 11. 2. 1990, под редним бројевима СК 257 у локалном и СК 873 у централном регистру, као зграда Рударско-металуршког факултета. Иначе, у згради Касине је након Другог светског рата био смештен низ друштвених и културних организација, тако да је био познат и као Дом културе. Тек 1961. у тој згради је основан и смештен Технички па Рударско-металуршки факултет Универзитета у Београду. Видети: „НКД на територији општине Бор”, преузето 17. 7. 2020, <http://www.zzsknis.rs/nepokretna-kulturna-dobra-podela-po-opstinama.html?view=article&id=223:spomenici-kulture-na-teritoriji-opstine-bor&catid=82>.

изборима, све више јача Демократска странка, док се леве партије, Комунистичка, Радничка и Социјалдемократска, након притисака и забрана рада 1921. и током шестојануарске диктатуре 1929–1931. окрећу илегалном раду. Једна од виђенијих политичких фигура, још од првих избора, био је Сима Јовановић, радикал, индустријалац и угоститељ, власник кафане Весели рудар (вероватно најстаријег објекта у Бору који је остао сачуван до данас, али без икакве институционалне заштите). За тадашњу локалну политику било је изразито карактеристично вођење политике на основу личних, пре свега економских интереса страначких представника, зато што су они углавном били из редова угоститеља и локалних трговаца који су покушавали да одрже превласт на локалном тржишту услуга, које су задовољавале потребе радника, борећи се за повољнији статус и у односу према француској колонијалној управи. У том смислу, важно је напоменути да је ФДБР имало јак утицај на све представнике Владе, што се показало и током тзв. „Влашке буне”, у априлу 1935. године. Наиме, ФДБР је упорно избегавало да сељацима исплаћује реалну надокнаду штете од загађења, користећи се различитим методама и „аранжманима” потплаћивања, да би на крају јавности наметнули уверење да је питање одштете „*par excellence*” – политичко, зато што се користи за кандидатуре и политичка прогањања. Притисци француске компаније на Владу ишли су и даље од тога: „У народној скупштини су изнети подаци који показују да су високи чиновници појединих министарстава били отпуштани из службе на захтев Француске компаније само зато што су настојали да у процењивању штете држе страну сељацима” (Глигоријевић и Босиљчић 1973, 168). Све то је изазвало револт локалних становника који априла 1935. блокирају рад металуршких погона у Бору. Дирекција рудника покушава да изазове сукоб између радника и сељака, али не успева у тој намери. Руководство рудника, чиновници и председник општине беже из Бора у Књажевац, Ниш, Београд. Преговори постају све тежи и кулминирају 4. јуна сукобом током којег жандарми из ватреног оружја убијају једног сељака, четворицу рањавају тешко, а више њих лакше. Рудник и топионица настављају са радом и даљим загађивањем околине. Руда је, међутим, бивала све „слабија”, са мањим процентом бакра и племенитих метала, па се јавила потреба за изградњом нове флотације. Изградња је трајала осам година. Флотација је почела да ради 1937.

Ali zlatno doba rudnika bilo je u isto vreme i doba masovne eksploatacije ne samo borskog rudišta, već i jugoslovenske privrede kao celine [...] U 40.000 tona bakra, proizvedenog za godinu dana, nalazilo se i 2.000 kg zlata i oko 6.000 kilograma srebra. Sve je to sa crnim bakrom odvoženo u inostranstvo a Narodna banka u Beogradu kupovala je zlato van zemlje, da bi osigurala podlogu jugoslovenskoj moneti. Zbog toga je jugoslovenska vlada vršila pritisak na Francusko društvo borskih rudnika, da u zemlji izgrade postrojenja za rafinisanje bakra. A kada to nije pomoglo, avgusta meseca 1934. godine doneta je uredba o nadzoru proizvodnje i upotrebe plemenitih metala [...] Verovatno da ova kontrola nije bila baš najuspešnija jer je jugoslovenska vlada 1936. godine prisilila društvo borskih rudnika, da počne graditi elektrolizu bakra. (Simić 1969, 72–73)

Након тог притиска југословенске владе, 1936. свечано је положен камен темељац, уз велику медијску пажњу и учешће председника Владе Милана Стојадиновића, заједно са управом рудника (*Dobra sreća* 1936). Електролизу су изградили тек 1938. Процењена вредност бакра произведеног у периоду од 1929. до 1933. износила је 2.267.891.112 динара, а само трећина тог износа је на различите начине остала држави. Бакар се у периоду од 1931. до 1938. највише извозио у Немачку, САД, Белгију, Француску. Злато и сребро су све више привлачили пажњу ФДБР-а, тако да су 1938. почели са пробним процесом цијанизације, којим се из кварцног песка са Тилва Роша добијао златоносни концентрат, а он се даље прерађивао у златари, тако да је из кварцног песка који је по тони имао од 2,83 до 3,75 грама злата добијено око 60 кг злата. Започето је и проширење процеса цијанизације на 500 тона кварцног песка на дан, али је процес прекинут због почетка Другог светског рата (Ђуровић 1973, 132–133).

Francuska uprava dominirala je gotovo celokupnim društvenim životom i odnosima u predratnom Boru. Držeći se povoljnih koncesija, povlastica i privilegija dobijenih od države, oslanjajući se na pokorno domaće činovništvo i predstavnike vlasti, Direkcija je mogla, pre svega, da izvanredno onemogućava svaki pokušaj klasnog organizovanja radništva, a zatim odlučujuće utiče na društvene tokove i promene. Zahvaljujući svojoj finasijskoj moći, Uprava je bila u prilici da primorava na zavisnost sve značajnije društvene institucije, udruženja i kulturne organizacije. Ona je mestu i ljudima pružala onoliko, koliko je bilo u interesu proizvodnje, kojoj je bio podređen svaki javni oblik njenog delovanja. (Jovanović 1990, 192–193)

У том периоду важних друштвених и културних превирања, тридесетих година XX века изграђени су још неки важни објекти у Старој (северној) колонији: зграда Нове болнице и капеле (1933), која је сукцесивно дограђивана зградама за лечење плућних и заразних болести, фронталном зградом са пасажом која води до главне болнице и зградом намењеном за смештај часних сестара све до 1939. (Andrejić 1978; Mihađlović 2009 159–165). Зграду нове основне школе „Александар I Карађорђевић Ујединитељ”, која би служила сада већ варошким ђацима, који су до тада користили стару школу у селу Бору, подижу у Новој (јужној) колонији 1937. Била је то прва монументална грађевина у Новој колонији и по архитектонским елементима и стилу једна од важнијих грђевина из тог периода. На плацу који је припадао школи изграђена је и зграда намењена становању учитеља и наставника ове школе (Vasiljevski 1984; Mihađlović 2009, 165–67). У Старој колонији, у делу насеља који је био окружен становима за инжењере, надзорнике и стране стручњаке који су радили у Борским рудницима, испод „Француске касине”, 1938. изграђена је репрезентативна зграда Дирекције ФДБР-а. Она је по декорацији, атријуму и лучној улазној капији наткриљеној кровом на две воде, са симетричним прочељем на западној страни, вероватно најважнија и најрепрезентативнија зграда из периода колонијалне управе у Борским рудницима (Mihađlović 2009, 168–170). Исте године, у самом фабричком кругу, близу металуршких погона подигнута је индустријска зграда Лабораторије, која је по свом архитектонском решењу и стилу потуно уклопљена у све остале објекте изграђене у Старој и Новој колонији. Изградња нове православне цркве Светог великомученика Георгија започета је на основу пројекта архитекте Андреја Клепињина 1939. Почетак Другог светског рата доводи у питање завршетак изградње, али се на основу залагања тадашњег пароха Андреје Ђорђевића код директора Борских рудника, изградња наставља и завршава освећењем цркве 8. јула 1940. Она се својом сакралном наменом и специфичном архитектуром истиче у старом варошком језгру (Mihađlović 2009, 171–179). У ово доба знатног улагања ФДБР-а дошло је и до извесних сукоба интереса између председника југословенске Владе Милана Стојадиновића и ФДБР-а, односно његовог покушаја да изнуди неке финансијске уступке путем новоформираног режимског синдиката Југословенског радничког савеза (ЈУГОРАС), који започиње штрајк са лажним обећањима о нереалном повећању зараде, у којем учествују сви радници. Убрзо Влада и управа рудника постижу споразум, али радници одбијају да обуставе штрајк, тако да владини плаћеници у ЈУГОРАС-у покушавају силом, уз помоћ жандарма, да обуставе штрајк, који се пролонгира у обуставу рада од 26 дана. Ипак, уз примену силе, застрашивања, хапшења, отпуштања и уступка у виду малог повећања плате за 2 динара, успевају да поново покрену производњу. Убрзо након овог штрајка, политичке прилике се јасније испољавају; чланство ЈУГОРАС-а нагло опада, а у Бору се 1939. формира локални одбор Комунистичке партије Југославије, коју као секретар предводи јамски радник Васа Дрецун, са циљем да се увећа чланство и ојача радничка организација (Босиљчић, 1973, 179–188).

Почетак Другог светског рата представља прекретницу јер разоткрива директне окупационе, политичке и економске циљеве Немачке, која је у то доба користила готово све ресурсе бакра произведеног у Европи, тако да одмах након напада на Француску и по уласку фашиста у Париз, 26. јула 1940. поставља нову окупациону управу у париској централи ФДБР-а и именује Фрнца Нојхаузена за свог повереника у београдској централи Борских рудника. Након тога, уследили су бројни притисци на француску владу, банке и већинске акционаре да се принудно откупи што више акција Борских рудника, како би новоформирани немачки конзорцијум постао већински власник Борских рудника. Немачки конзорцијум формира нову компанију са централом у Штрасбургу, у јануару 1942, под називом Бор – рудници бакра и топионице, А.Д., тако да компанија, већински капитал и власништво више нису француски.

Акције су откупљиване и током Другог светског рата све до 1944, када су немачки конзорцијум и њихова компанија били власници нешто више од 81% укупних акција (Аврамовски 1973, 189–208; Аврамовски 1975; Gašić 2013).

Нападом на Југославију 6. априла 1941. и убрзаном окупацијом Немци, ипак, нису успели да спрече уништавање Борских рудника, које је Југословенска војска минирала и порушила у ноћи између 9. и 10. априла 1941. Већ средином априла Немци улазе у Бор и затичу разрушени рудник, али долазе са планом о преуређивању целе компаније. Намера им је била да у Бору остану рудници са флотацијама које производе концентрат, који би се црновршком ускотрачном пругом, преко Жагубице, Петровца на Млави и Пожаревца, превозио до измештених металуршких постројења, топионице и фабрике сумпорне киселине поред Костолца на Дунаву. Снабдевање електричном енергијом решили би изградњом велике електричне централе у Костолцу и далеководом којим би био повезан и Бор (Simić 1969, 86–88). Међутим, по доласку у Бор затекли су минирана постројења, тако да су убрзано радили на прикупљању радне снаге под претњом хапшења, у чему им је помагала и Недићева „Стража”. За обнову рудника и остваривање новог плана за металуршке погоне у Костолцу била им је потребна велика радна снага, коју успевају да обезбеде организованим системом принудног рада и радних логора, уз помоћ квислиншке власти и специјалне инжењерске јединице ТОТ, која по Геринговом наређењу у Бор стиже маја 1942. Принудни радници из целе Србије, политички и ратни затвореници, Роми, Јевреји из Војводине, Мађарске и Бачке били су смештени у 33 логора под немачком управом у Бору и на релацији планиране црновршке пруге према Костолцу. Услови живота и рада били су испод сваког нивоа, а тортуре и заразне болести редовне. Окружни комитет КПЈ Зајечара, којем је припадала борска организација, још маја 1941. припрема оружану побуну, све до 28. јула, када се коначно близу села Подгорца формира Бољевачки партизански одред, који у неколико акција на Ртњу, у Боговини, на железничкој станици Обрадове Столице прекида телефонске и телеграфске везе. Одговор окупатора био је такав да су најпре авионима бомбардовали, а након три дана опколили и спалили делове села Злота и Подгорца, с намером да застраше народ, како не би помагао партизанима. Након првих успешних акција партизанских одреда, окупатори са четницима и квислиншким властима успевају у својој намери, разбијају Бољевачки партизански одред и заробљавају око 50 бораца Крајинског партизанског одреда, од којих 22 осуђују на смрт стрељањем и вешањем у центру Бора, 29. октобра 1941. Друго стрељање, када је погубљено 40 партизана, изведено је 2. новембра, а треће – 29. новембра, када је стрељано 11, а обешено 6 заробљеника. Ипак партизански одреди успевају да се реорганизују; Бор у јесен 1943. постаје најјаче упориште КПЈ и борба се наставља све до слобођења 3. октобра 1944. (Глишић 1973, 230–255). Немци приликом повлачења не успевају у намери да униште важнија постројења, тако да се након ослобођења, уз бројне проблеме, наставља са производњом.

Након Другог светског рата и социјалистичке револуције судбина француског капитала у Југославији је неизвесна и долази до важних промена у погледу власништва над важним ресурсима, проглашава се крај пљачкашком и изабљивачком страном капиталу. „Nove jugoslovenske vlasti su gledale na strani kapital, pa i francuski, kao na pojavu koja ugrozava vlast radničke klase i sputava nezavisnost zemlje. Za privatno vlasništvo nad sredstvima za proizvodnju nije moglo biti mesta u novom društvenom poretku koji se izgrađivao [...] U skladu sa tim, odmah po oslobođenju zemlje, usledile su prema francuskoj imovini u Jugoslaviji represivne mere poput konfiskacije, stavljanja pod sekvistar, oduzimanje ratne dobiti i stavljanja preduzeća pod direktnu državnu upravu.” (Cvetković 2006, 278) *Закон о национализацији приватних привредних предузећа* донет 1946. омогућио је потпуно колективно власништво, државно и друштвено управљање привредом али и неку врсту обештећења за национализовану имовину. Споразум између Југославије и Француске постигнут је 14. априла 1951. Обештећење које је Југославија требало да исплати Француској за сву национализовану и конфисковану имовину, укључујући и Борске руднике, одређено тим споразумом, износило је 15 милиона долара, са роком отплате од 10 година (Cvetković 2006, 178–285, 290–311).

Можда ће звучати као претеривање и понављање, али након овог сажетог историографског приказа периода управе ФДБР-а, опет се као закључак намеће и згодно намешта поменути аналитички и теоријски појам „Другог”, онако како га антропологија примењује у савременом, а археологија у историјским контекстима, појам који подразумева проучавање савремених друштава и заједница с обзиром на условно постављену разлику и дистанцу

између „ми” и „они”, или на моћ знања која произишли из неког друштвеног искуства, с чиме коренспондирају и инспиративне, а у нашем случају и адекватне коцепције Сташе Бабић, која разрађује проучавање прошлости као „Другости”, као и савремене концепције превазилажења „Другости” (Todorov 1994; Фабијан 2001; Babić, 2010). Са становишта визуелне антропологије, стварање визуелне грађе или бележење на терену једнако је важно и обазриво колико и актуелизација тих записа представљањем сакупљене и систематизоване грађе. Актуелизација је оправдана зато што нам омогућава препознавање позиције аутора и адекватно тумачење визуелних извора, у овом случају фотографија, које јесу манифестација како прошлости сагледане у савременом контексту, „сада и овде”, тако и историјске Другости, која не припада нашој савремености, а која је „сада и овде” постављена у функцији извора или грађе. Међутим, шта ћемо ако се на крају испостави да је та антрополошки и археолошки произведена Другост у ствари наша глобална стварност и да је замишљање Другог испољавање наше моћи и хегемоније над сопственим слабостима, које покушавамо да колонизујемо, капитализујемо и монополизујемо, стварајући империју искључиве репрезентативности, као да све може бити на тржишту, поричући чињеницу да смо, у ствари, ми ти које сматрамо Другима у временском и просторном смислу? Да ли је претходно изнет став био изречен услед дисциплинарног антрополошког „искоришћавања” времена и простора са идеолошким конотацијама? „Може бити али не мора да значи”, зато што се, пре свега, тај став изводи из већ истицане важности позиције са које се тумачи, и ауторских намера произашлих из осећања егзистенцијалне несигурности и сазнајне немоћи пред будућношћу, али са јасним историјским искуством колонијалних стратегија управљања, приказаним и у овој публикацији, према којима нема апсолутно никаквог осећања носталгије, већ само јасно израженог вредносног и идеолошког става проистеклог из система који је сачувао културноисторијско наслеђе и оформио институције које брину о јавном добру. Као урођеници неместа не путујемо и не посматрамо само са становишта привремених просторних и друштвених разлика и дистанци, већ такође путујемо, пролазимо и посматрамо кроз време, тумачимо прошлост и покушавамо да предвидимо будућност на основу неких искустава, препознајемо нас као Друге и „Друге као прошлост”, тако да смо сви заједно ту – овде и сада. Била би то условно заједничка позиција, наметнута са становишта професионалног домороца, помало ироничног и свесног самопозиционирања, који не жели да овако широку и комплексну тему неки нови Флобер, у нашем случају и овога пута могуће са истока, изује из неких „наших” ципела, вестернизује или оријентализује¹⁰³, свеједно је. У сличној ситуацији бисмо се нашли када би неки пројектни менаџер покушао да комодификује и „објективизује” исту тему, тако да бисмо опет дошли до тог измишљеног заједничког „ми”, до урођеника неместа, који су навикли да стално буду ту, али и да се све око њих стално мења, да су увек отворени за модерно, ново и Друго, да трагају за детаљима у свакодневној рутини. У некаквој савременој класификационој шеми, можда само наизглед наивни, са детињастом природом урођеника и непредвидивим понашањем на неком новом „Путу свиле” или на граници између два света, замишљамо некада добро конципиране позиције несврстаности, која је увек „далеко али близу”, потурајући вам импресије „готичке индустрије” са старих фотографија. Такво реторичко и поетично преузимање улоге урођеника неместа који питањима директно имплицира идеологију у реалност омогућава да се прикажу тренутне позиције и не тако једноставни односи у систему неоколонијализма у којем се „радња” одвија и тема актуелизује.

У Бору су се одувек лако неутралисале друштвене (класне и етничке), просторне и временске дистанце, предрасуде и разлике, иако су биле изузетно изражене, претпостављамо, због тешких услова рада у рудницима и металуршким погонима. Можда су фактори те неутрализације били динамична етничка, географска и урбанистичка панорама, те стални прилив становништва, што је утицало на то да се развију посебни облици како солидарности, тако и међусобне подозривости, као и друштвене контроле управљања јавним ресурсима, која је била важна приликом формирања локалних јавних

¹⁰³ Ово је алузија на Саидово виђење Флоберове позиције моћи у представљању и описивању египатске куртизане Кучук Ханем: „Floberov susret sa egipatskom kurtizanom stvorio je široko uticajan model orijentalne žene; ona nikada nije govorila o sebi, nikada nije predstavljala svoje emocije, prisustvo, istoriju. On je govorio u njeno ime i predstavljao je. Bio je stranac, srazmerno bogat muškarac, i to su bile istorijske činjenice dominacije, koje su mu omogućavale ne samo da fizički poseduje Kučuk Hanem, nego i da govori u njeno ime i kaže svojim čitaocima na koji je način ona 'tipično orijentalna'. Moj je stav da Floberova pozicija moći u odnosu na Kučuk Hanem nije bila neki izolovan momenat. Ona pre odslikava obrazac odnosa moći između Istoka i Zapada, i diskurs o Orijentu, koji je ovaj obrazac omogućio.” (Said 2000, 11)

институција. Међутим, не треба заборавити континуирану борбу и снажан утицај радничких покрета заснованих на идеолошкој и политичкој пракси Петра Радовановића, не само у Бору него и целој Тимочкој крајини. Као синдикалац и главни организатор радничких покрета, члан Српске социјалдемократске партије од 1904, иницијатор организовања Савеза рударских радника 1905. у Зајечару, социјалистички агитатор и оснивач Пропагандног радничког одбора 1907. и социјалистичке читаонице у Злоту 1909, активан учесник на конгресима Српске социјалдемократске партије, сарадник Димитрија Туцовића и Драгише Лапчевића, учесник у балканским и Првом светском рату, делегат месних организација Тимочке Крајине на Конгресу уједињења социјалдемократских партија и група 1919. и на Другом конгресу Комунистичке партије Југославије у Вуковару 1920, истиче се у класној борби за правду и једнакост, радничка права и бољи положај сељака. Као истакнути активиста партије и Синдиката 1928. неколико месеци борави у СССР-у и учествује у раду Црвене синдикалне интернационале у Москви (Четврти конгрес Профинтерне) на којој је разматрана криза у Комунистичкој партији Југославије и са које је потекло „отворено писмо” Комунистичке интернационале којим се осуђује антипартијска делатност левих и десних фракција унутар КПЈ. Током те друге деценије XX века, услед забране комунистичке делатности у Југославији, Петар Радовановић је био под сталном полицијском присмотром и тортуром, осуђиван је и кажњаван затворским казнама због свог идеолошког и партијског деловања. Поред тога, илегални рад КПЈ није престајао, мада се концепција политичког деловања у више наврата мењала, тако да се тридесетих година чланови КПЈ усредсређују на интензивније укључивање комуниста у синдикалне организације и организовање тзв. Револуционарних синдикалних организација, у чему учествује и Петар Радовановић (Мијовић 1983). Расправе и критике империјализма и колонијализма биле су важне теме Прве, Друге и Треће интернационале крајем XIX и почетком XX века, а оне су, претпостављамо, имале директног утицаја и на овдашње радничко организовање и деловање (Стајић 2019, 59–78).¹⁰⁴ Овдашња константна борба против класних непријатеља имала је основа у интернационализму радничких покрета утемељених на искуству и критици експлоатације природних ресурса неразвијених земаља, као и на борби против стратегија колонијалних управа и притисака њихових руководстава на раднике и локалну администрацију, све до коначне победе и социјалистичке револуције након Другог светског рата. Међутим, изгледа да се сви ти стечени квалитети друштвене једнакости и равноправности губе, нестају и утапају се у корупцији, непотизму, рециклажном организованом криминалу током периода транзиције и након ње. То до апсурда доведено стање, „овде и сада” индустријског културног наслеђа као сведока историје и наше савремености једине су активне компоненте које на крају неутралишу разлике просторне и временске дистанце, остављајући само дубоке класне разлике, а све то нас обавезује на ослушкивање, брижљиво посматрање и међусобно повезивање, које јечи кроз бекетовски интонирану народну мудрост мештана из села Раките на Старој планини, који бране своје реке од приватних предузетника „еколошки чисте” обновљиве енергије графитом: „Живота нема – Смрт не дооди”. Апсурд је реално стање, у нашем случају директно изражено у простору и времену, овде и сада, између прошлости и будућности, кроз еколошке катастрофе које изазива превласт тржишне економије, индустријске производње и експлоатације природних ресурса над здрављем грађана и колективним правима радника. Није нужно пасивно и негативно, већ је динамично и живописно то стање апсурда који у хегемонијском систему успоставља однос беспомоћности између посредника, који су задовољни провизијом, и моћи неоколонијалног капитала, уз примену силе над људима и њиховим историјским искуствима, њиховим културним наслеђем и природним ресурсима, како би се реконфигурисали историјски релевантни, у једном историјском тренутку донекле досегнути идеолошки принципи једнакости и равнотеже, који су били у основи делегатског одлучивања о јавним добрима у периоду социјалистичког радничког самоуправљања.

¹⁰⁴ „Прва интернационала је у целости одбацивала колонијализам као највиши облик неједнакости. Друга интернационала је довела у питање ову базичну хипотезу, спуштајући питање на ниво дневне политике и интереса европске радничке класе, која је трошила део екстрапрофита стеченог у колонијама и свој положај стицала на крајњој неједнакости свих колонијалних радника. Промене капитализма су битно утицале на његово кретање – вишак капитала морао је да се извози у колоније [...] На питањима ратних кредита дошло је до расцепа у радничком покрету, то је био услов за настанак Треће – Комунистичке интернационале. Она је у пракси остваривала политички програм помагања револуција у колонијама, са општом идејом ослобађања свих колонија и укидања економских, политичких и културних претпоставки неједнакости.” (Стајић 2019, 59–60)

Сада смо, надамо се, добили контекст, додали још коју димензију сликама које су опстале упркос променама и без историјске константе. Дошли смо до реке која још увек није у цевима, удишемо помало кисеоник из ваздуха, још увек не из боце. Видимо тај апсурд као камен који вода вековима заобилази, вировито. Видимо их још неколико, у неправилном низу до друге стране. Проверимо колико су клизави, станимо на први и у пар скокова прескочимо ток.

Иако је овде описано апсурдно стање и постојање изведено искуствено, више наивно, занатски и поетично, него научно или инжењерски, уз присвајање „објективних случајности” (Levi-Stros 1966, 57) задате теме у савременом контексту односно дводимензионалних графика (слика/фотографија) које разматрамо, долазимо и до примарне делатности радника у јавним установама културе које се баве очувањем културног наслеђа, а та делатност пре свега подразумева стварање (прикупљање грађе, чување, обраду, формирање фондова и колекција) а не представљање – досадашњим излагањем само се приближавамо том циљу. Представљање може бити извођачко средство, а не циљ коме тежимо са намером да створимо једну обједињену целину која би нам помагала у дефинисању „стратегијских локација” за различита виђења и изражавања „дивљих мишљења” заснованих на брижљивом посматрању света, проживљеним историјским искуствима и сазнањима, удруженом раду, друштвеној солидарности и народном стваралаштву. Идеолошки принципи и очекивања експлицитно изнети у овом тексту не произилазе само из, можда упадљивог, „методолошког индивидуализма” или ауторског става, већ и из структуре фондова сачуваног локалног културног наслеђа, материјалне и нематеријалне културе, историјских искустава и сазнања, комуналне инфраструктуре, актуелних притисака страних инвеститора и њихове ароганције према еколошким проблемима и локалном јавном здрављу, безобзирне експропријације земље локалног становништва у околним селима, као и све учесталијих примена тржишних односа у сфери јавне културе и науке. Произилазе из обавезе примене критичког става према сопственим позицијама, пре свега, а потом и према друштву и окружењу којем припадамо. У том случају, негде на црти између ова два израза позиционирања и припадања, наставићемо да листамо и читамо ову публикацију, не бисмо ли дошли до неког конкретног краја, са осећајем да је много тога остало недоречено, пропуштено, незавршено, превиђено, поновљено, ненаучено, неодбрањено, изнова непознато и неоткривено. Једноставније речено, враћамо се на почетак.

ИЗБОР ФОТОГРАФИЈА ИЗ ФОТО-ДОКУМЕНТАЦИЈЕ ФРАНЦУСКОГ ДРУШТВА БОРСКОГ РУДНИКА

Фотографије су настале скенирањем негатива на стакленим плочама формата 24x18 и 18x16 cm; штампане су у формату 30x21 cm. Каталогски су обрађене и излагане на изложби „Прошлост од стакла” 5. маја 2011. Чувају се на Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор.



Сл. 5. [Рударско окно Шистек] Бор, вероватно 1907. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 cm. З Ф I 135. COBISS.SR- ID: 21320969



Сл. 6. [Традиционална кућа у селу Бору, са групним портретом једне породице] Бор, 1927?. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 cm. Напомена: Уз бочни зид је наслоњен метар. Фотографија је вероватно коришћена за документовање приликом процене објеката и земљишта планираног за експропријацију. З Ф I 1. COBISS.SR-ID: 512416696



Сл. 7. [Панорама села Бора] Бор, око 1920. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 13x18 cm. З Ф I 39.
COBISS.SR-ID: 512534968



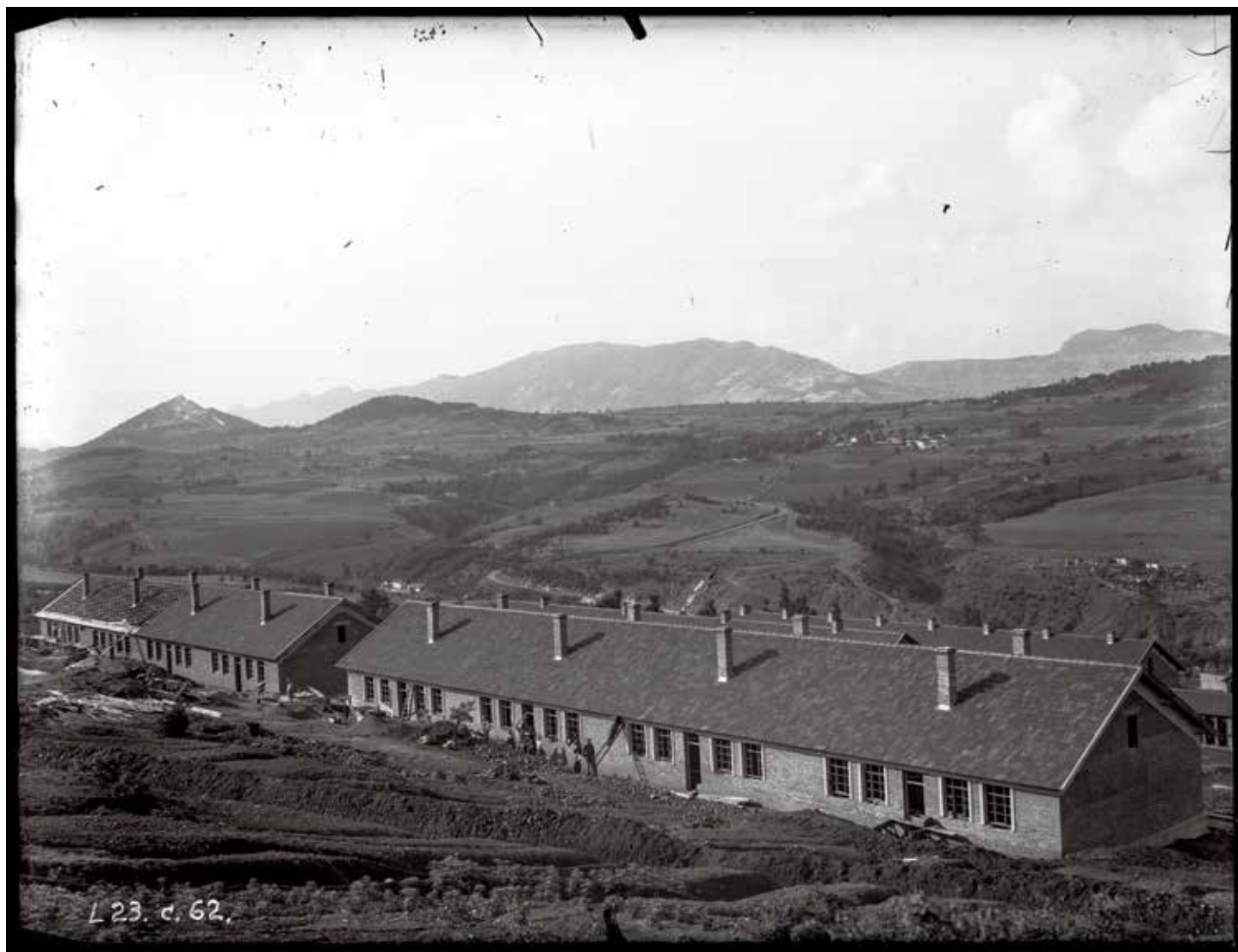
Сл. 8. [Панорама Бора. Стара колонија. Стара црква. Француска школа. Површински коп] Бор, око 1920. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 cm. З Ф I 15. COBISS.SR-ID: 512420536



Сл. 9. [Извозно окно Вајферт. Вајфертов торањ] Бор, вероватно 1925. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 см. З Ф I 20. COBISS.SR-ID: 512421816



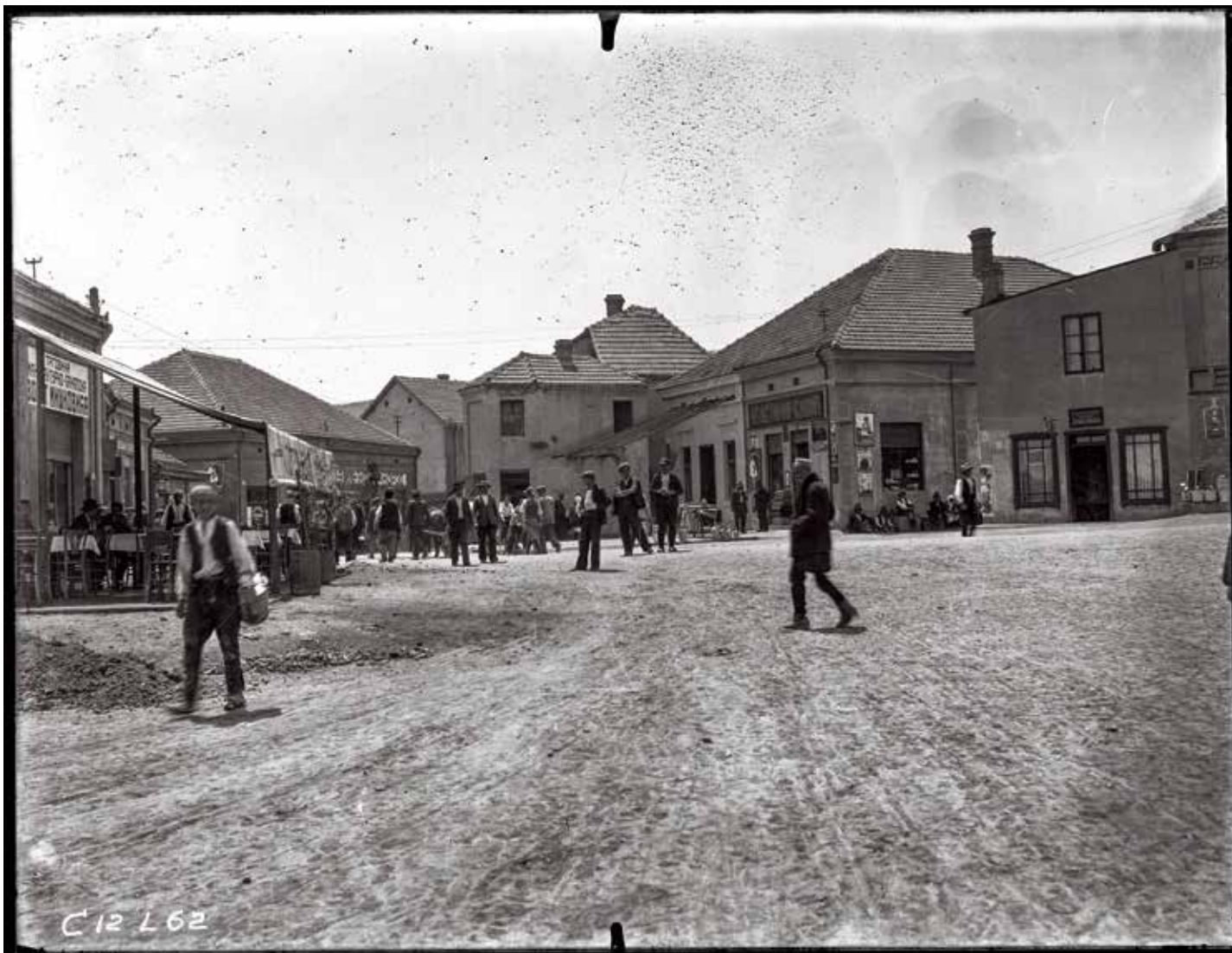
Сл. 10. [Панорама Бора. Топионица и погони Борских рудника у првом плану] Бор, вероватно 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 см. 3 Ф I 12. COBISS.SR-ID: 512419768



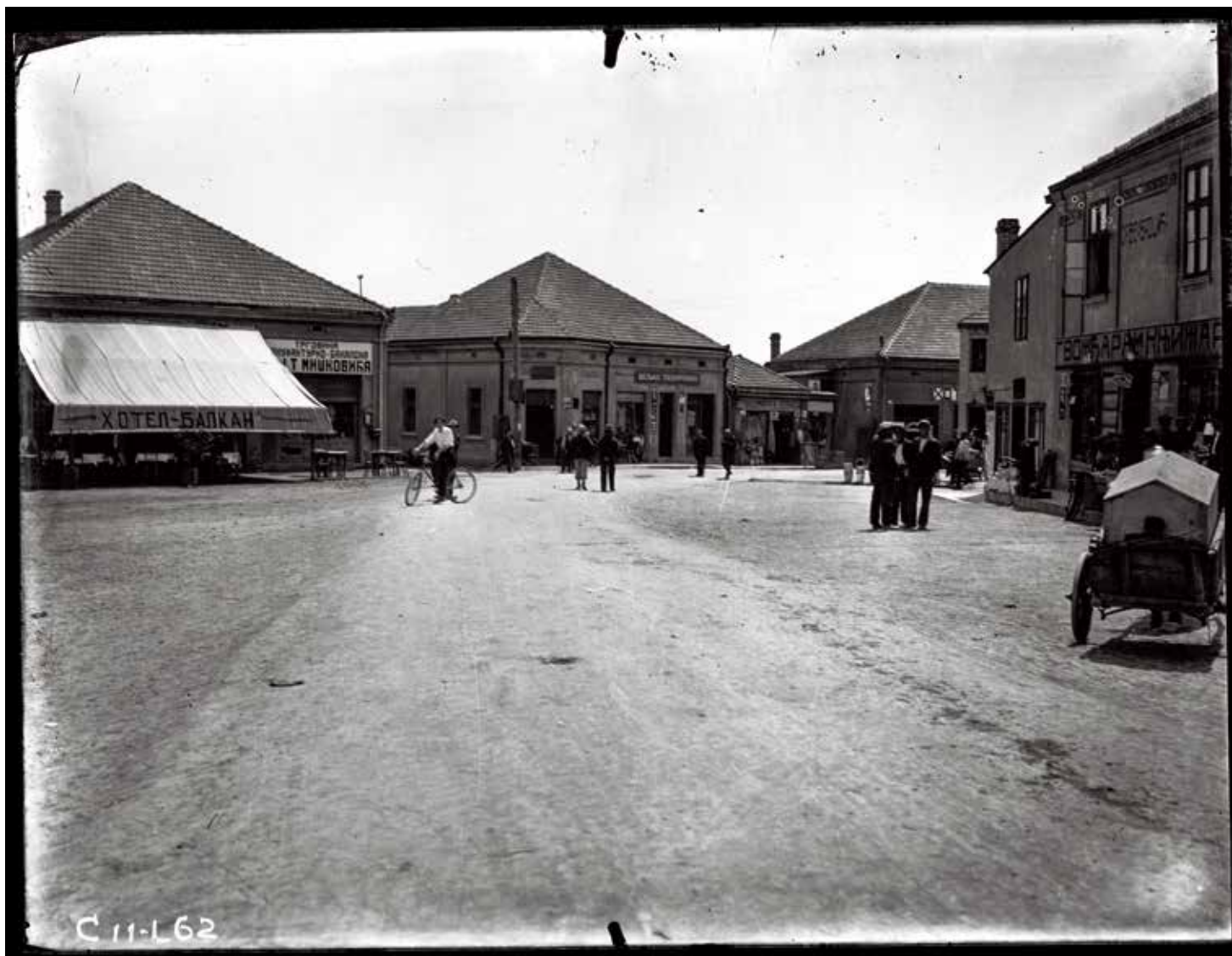
Сл. 11. [Стара колонија. Изградња самачких станова у насељу Север]Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20х30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18х24 см. З Ф I 18. COBISS.SR-ID: 512421304



Сл. 12. [Панорама Бора. Центар вароши] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 cm. З Ф I 14. COBISS.SR-ID: 512420280



Сл. 13. [Центар Бора тридесетих година XX века, поред трговине мануфактурно бакалске г. Мишковића] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 см. З Ф I 10. COBISS.SR-ID: 512419000



Сл. 14. [Центар Бора тридесетих година XX века] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 см.
ЗФ19. COBISS.SR-ID: 512418744



Сл. 15. [Постављање калдрме у Бору] Бор, вероватно 1935. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 см.
З Ф I 7. COBISS.SR-ID:512418232



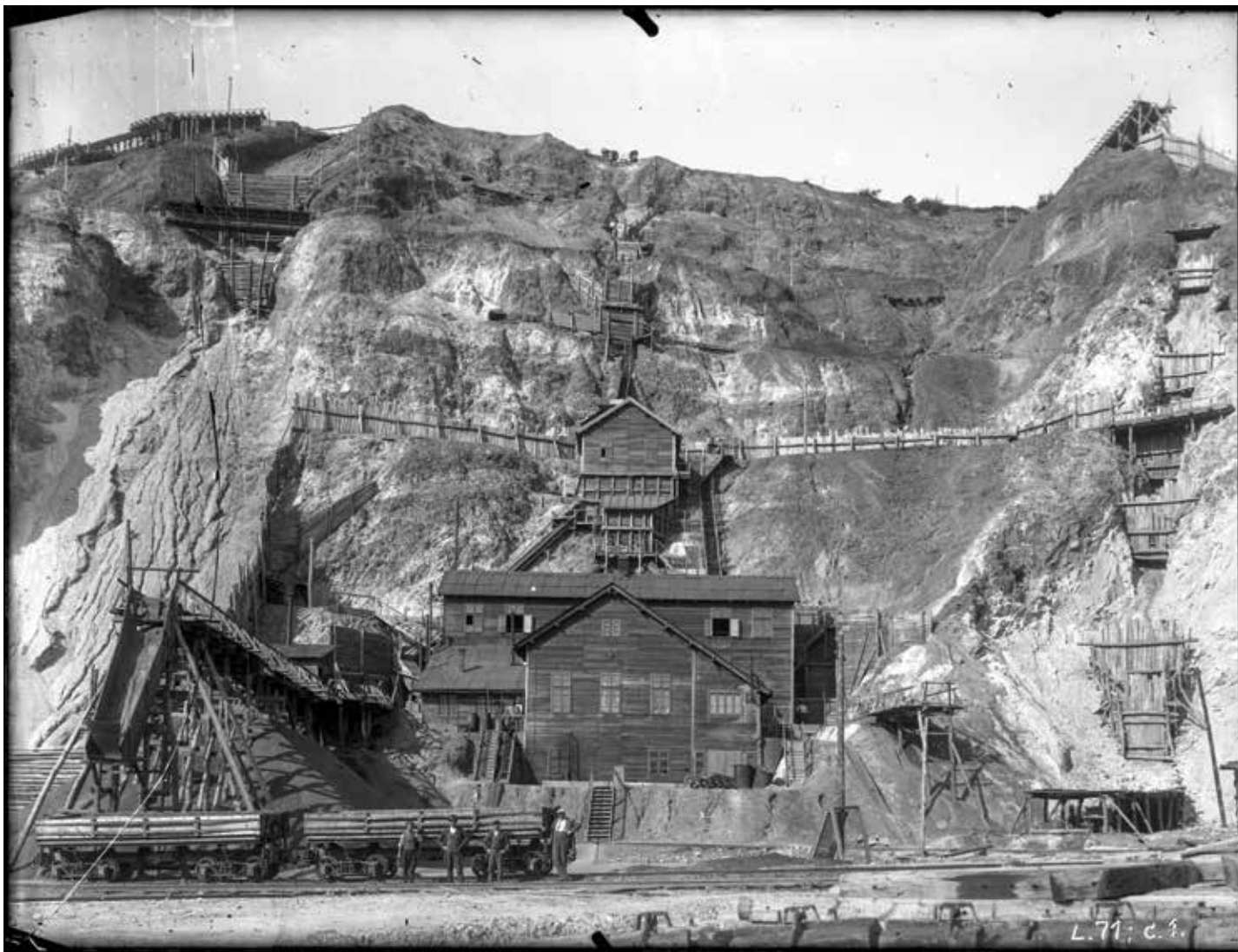
Сл. 16. [Улица кестенова] Бор, 1937. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 13x18 cm.
З Ф 1 35. COBISS.SR-ID: 512425656



Сл. 17. [Нова болница у Бору] Бор, 1934. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24cm.
ЗФ I 5. COBISS.SR-ID: 512417720



Сл. 18. [Француска касина, данас зграда Техничког факултета] Бор, 1937. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 см. З Ф I 11. COBISS.SR-ID: 512419512



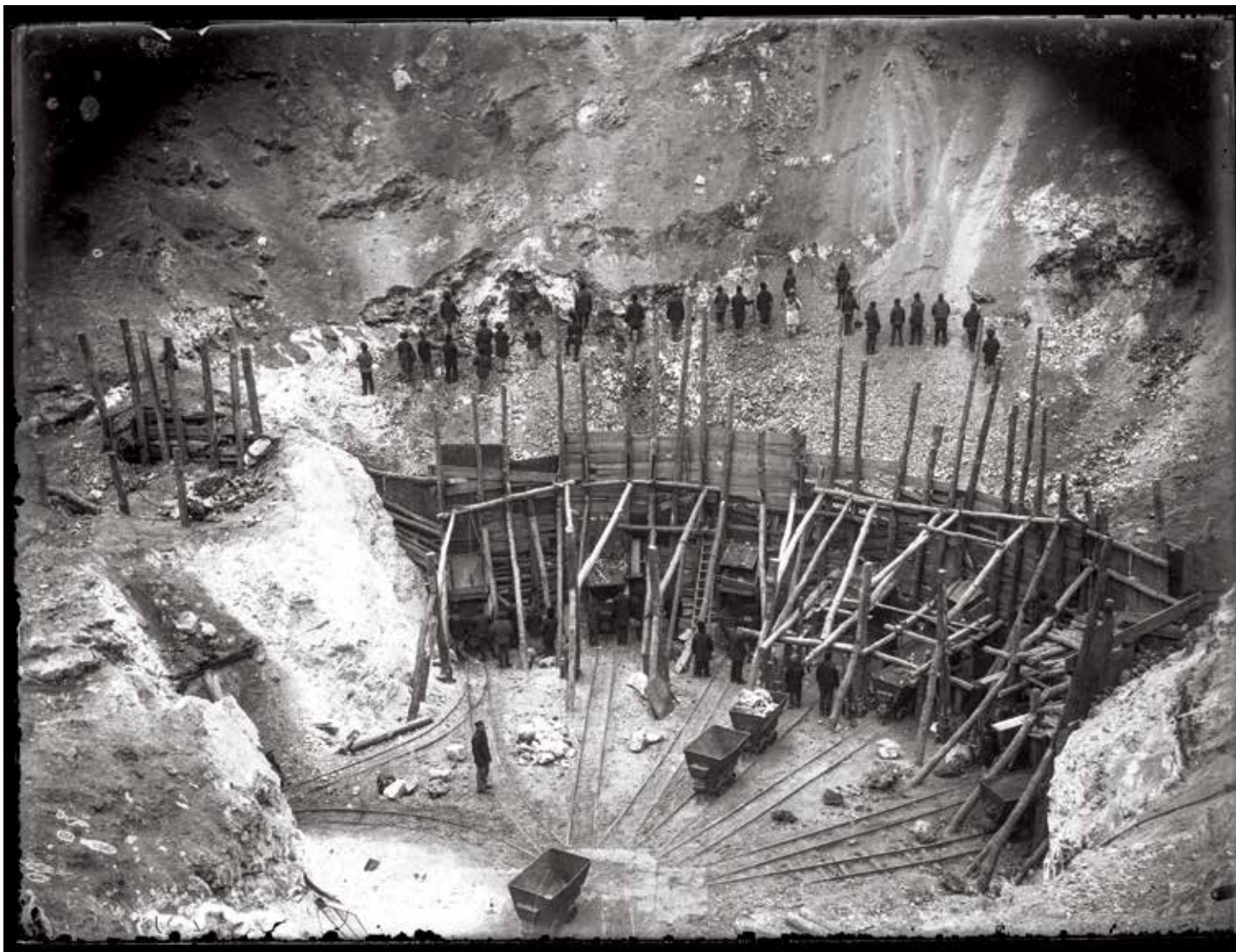
Сл. 19. [Свозница на површинском копу] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 см.
З Ф I 33. COBISS.SR-ID: 512425144



Сл. 20. [Површински коп Чока Дулкан са мрежом индустријске железнице] Бор, највероватније 1925. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 см. З Ф I 32. COBISS.SR-ID: 512424888



Сл. 21. [Панорама површинског копа, Старе колоније и села Бора] Бор, 1937. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 13x18 cm. З Ф I 41. COBISS.SR-ID: 512535480

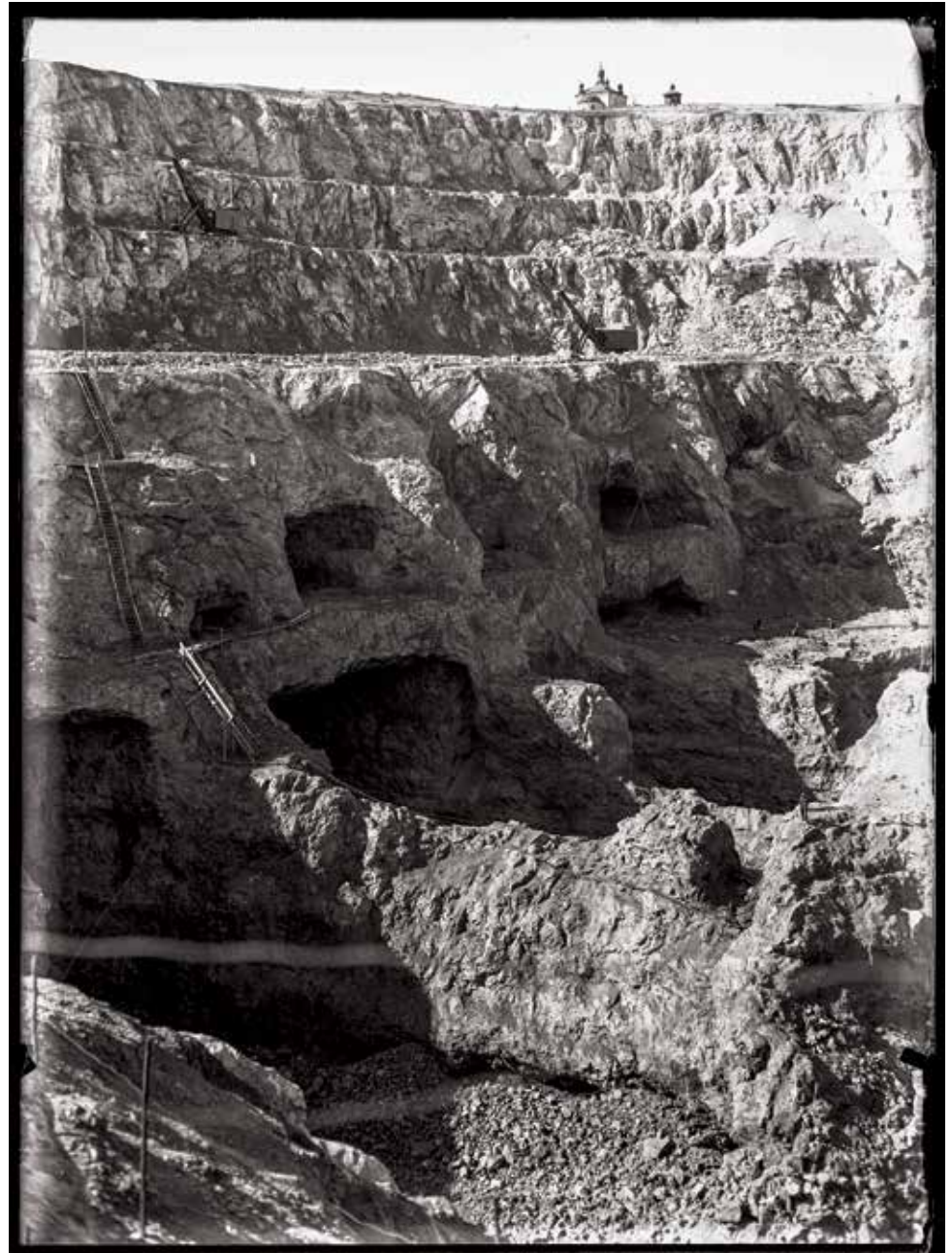


Сл. 22. [Познији радови на руднику камена кречњака] Аутор: Михајло Н. Марковић. Бор, највероватније 1920. Фотографија је објављена у *Илутрованом листу* бр. 14, 1920. на 6. страни. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 см.

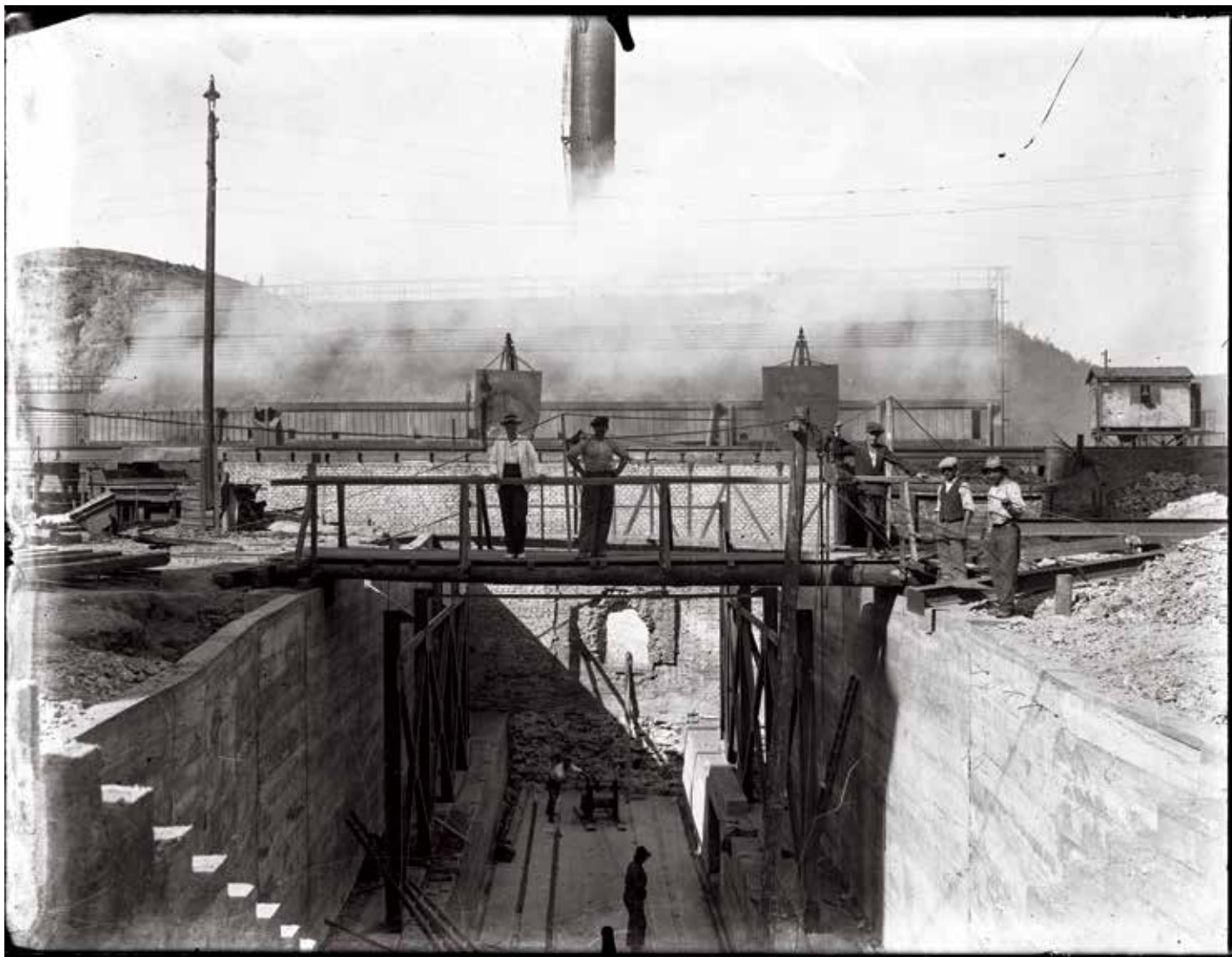
З Ф I 31. COBISS.SR-ID: 512424632



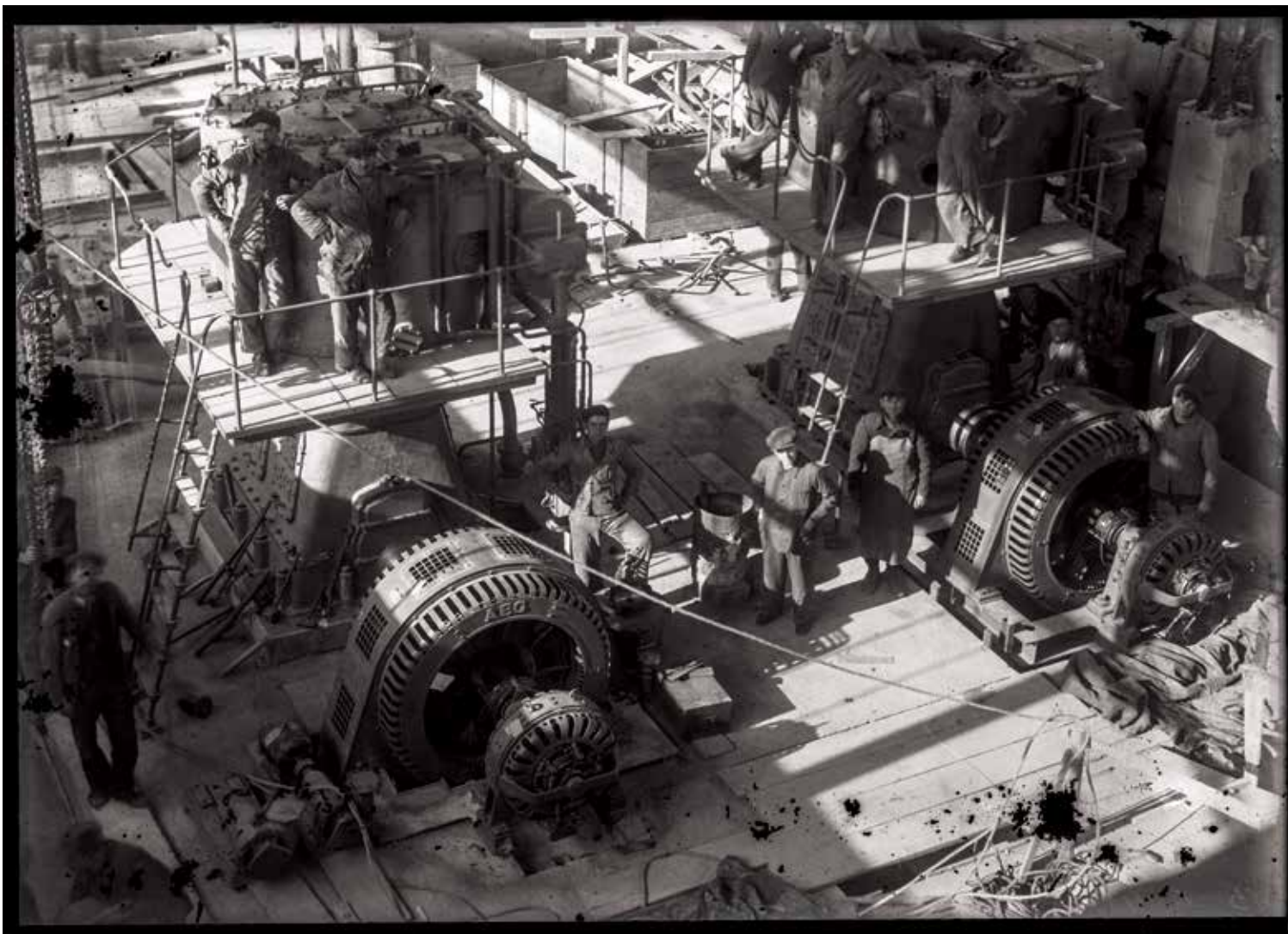
Сл. 23. [Стари храм Св. великомученика Георгија у Бору] Бор,
1934. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана
на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе
Маркова и фото-документације Француског друштва Борских
рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 cm.
З Ф I 34. COBISS.SR-ID: 512425400



Сл. 24. [Површински коп „Чока Дулкан” и стари храм Св. Великомученика Георгија у Бору] Бор, 1934. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 cm.
З Ф I 68. COBISS.SR-ID: 512551608



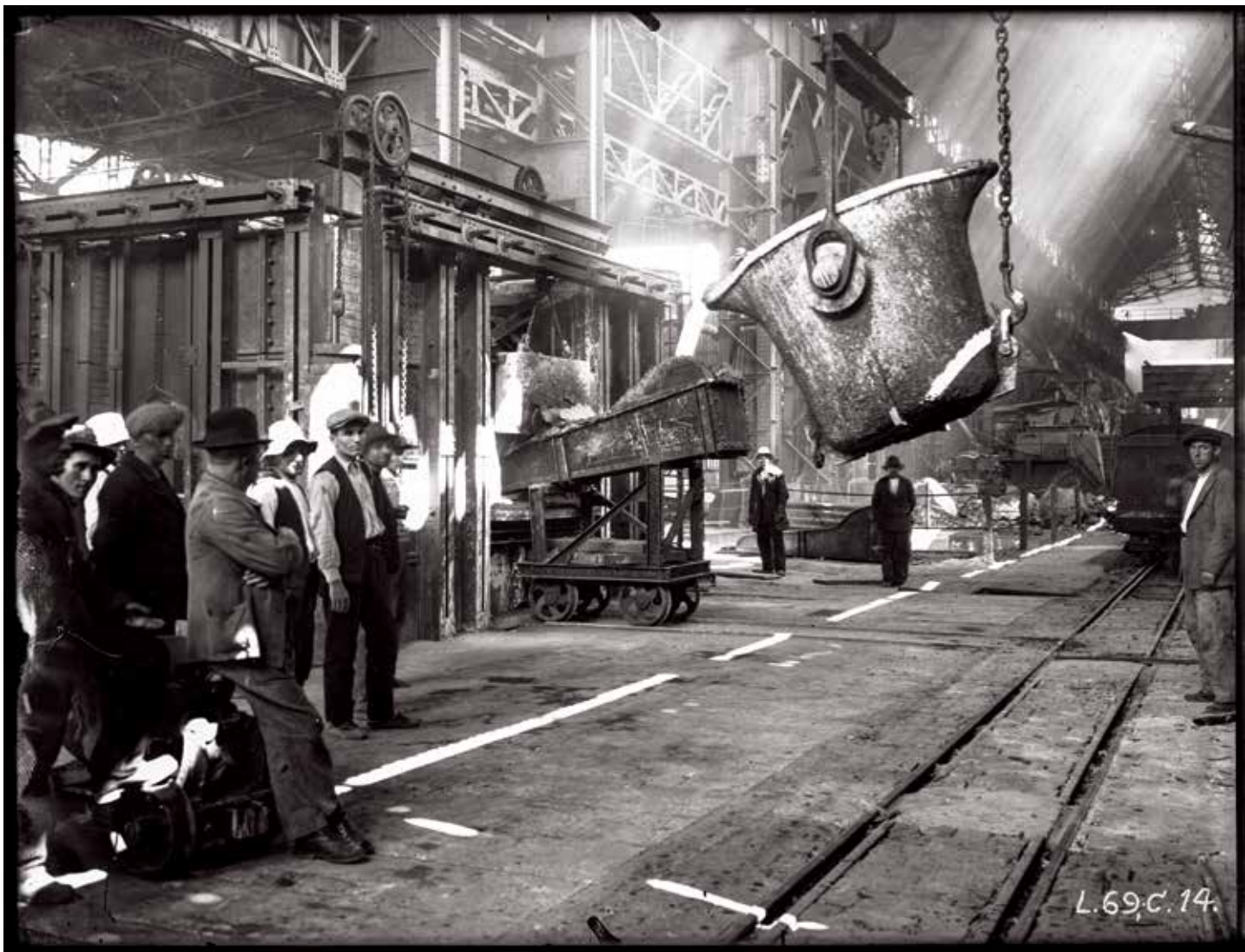
Сл. 25. [Екстеријер у погону за прераду руде. Портрети радника на мосту] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 см. З Ф I 6. COBISS.SR-ID: 512417976



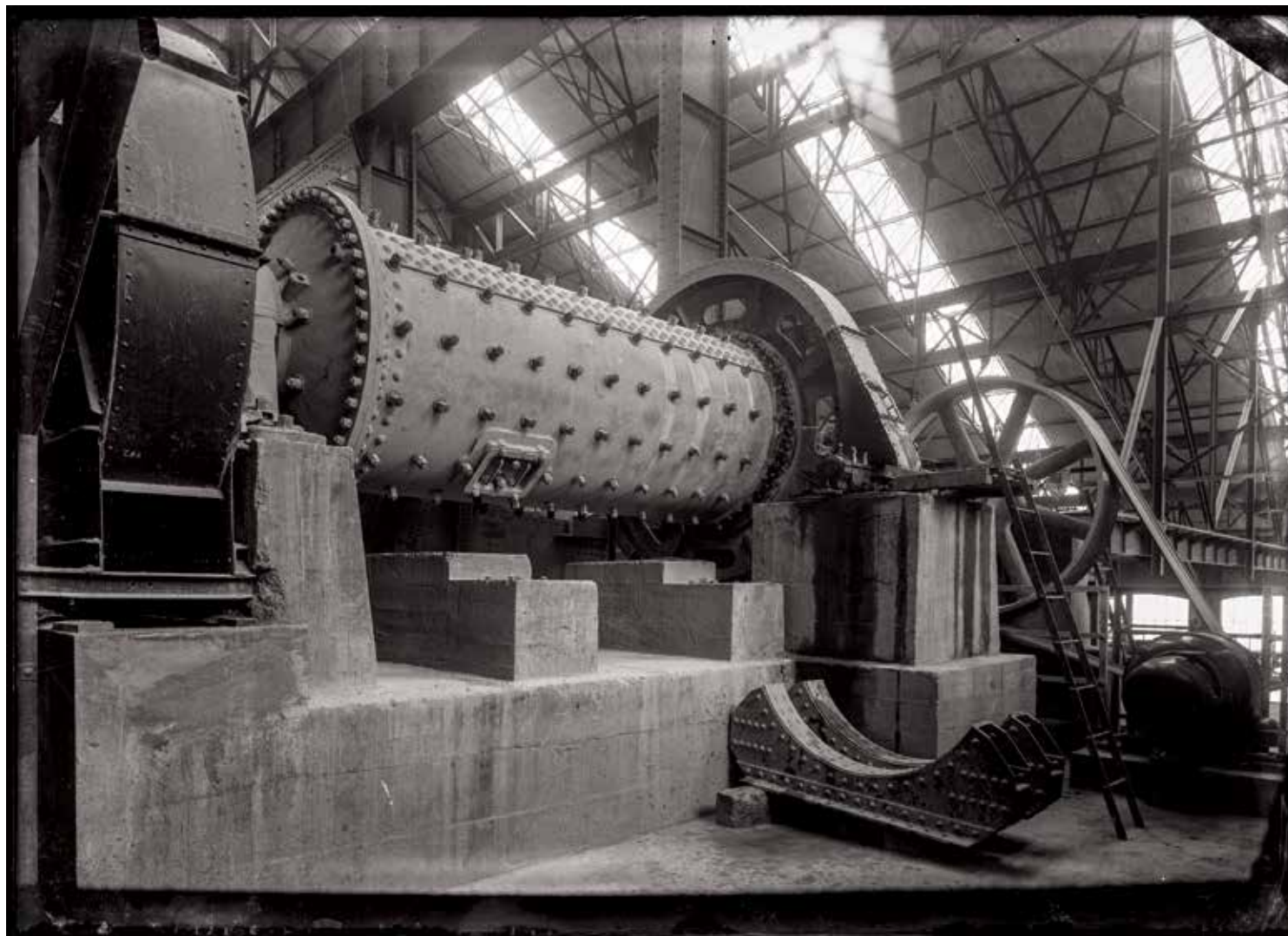
Сл. 26. [Компресорска станица] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 13x18cm.
З Ф I 72. COBISS.SR-ID: 512552632



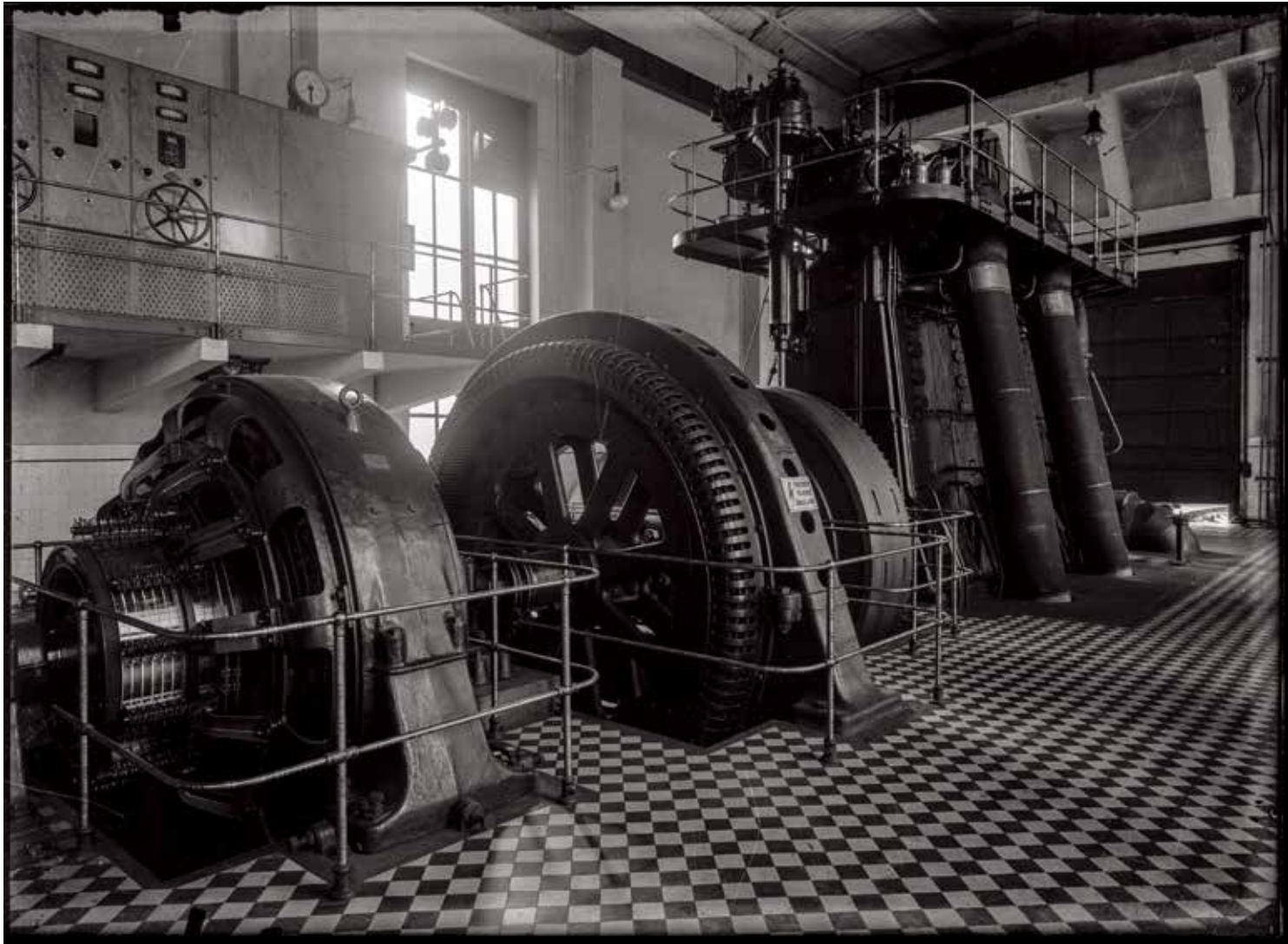
Сл. 27. [Портрет радника у топионици Француског друштва Борских рудника. Истакање шљаке из претпећнице „ватер жакетне” пећи у вагонет у старој топионици] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 см.
З Ф I 86. COBISS.SR-ID: 512718776



Сл. 28. [Ентеријер Топионице Борских рудника тридесетих година XX века] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 cm. З Ф I 87. COBISS.SR-ID: 512719032



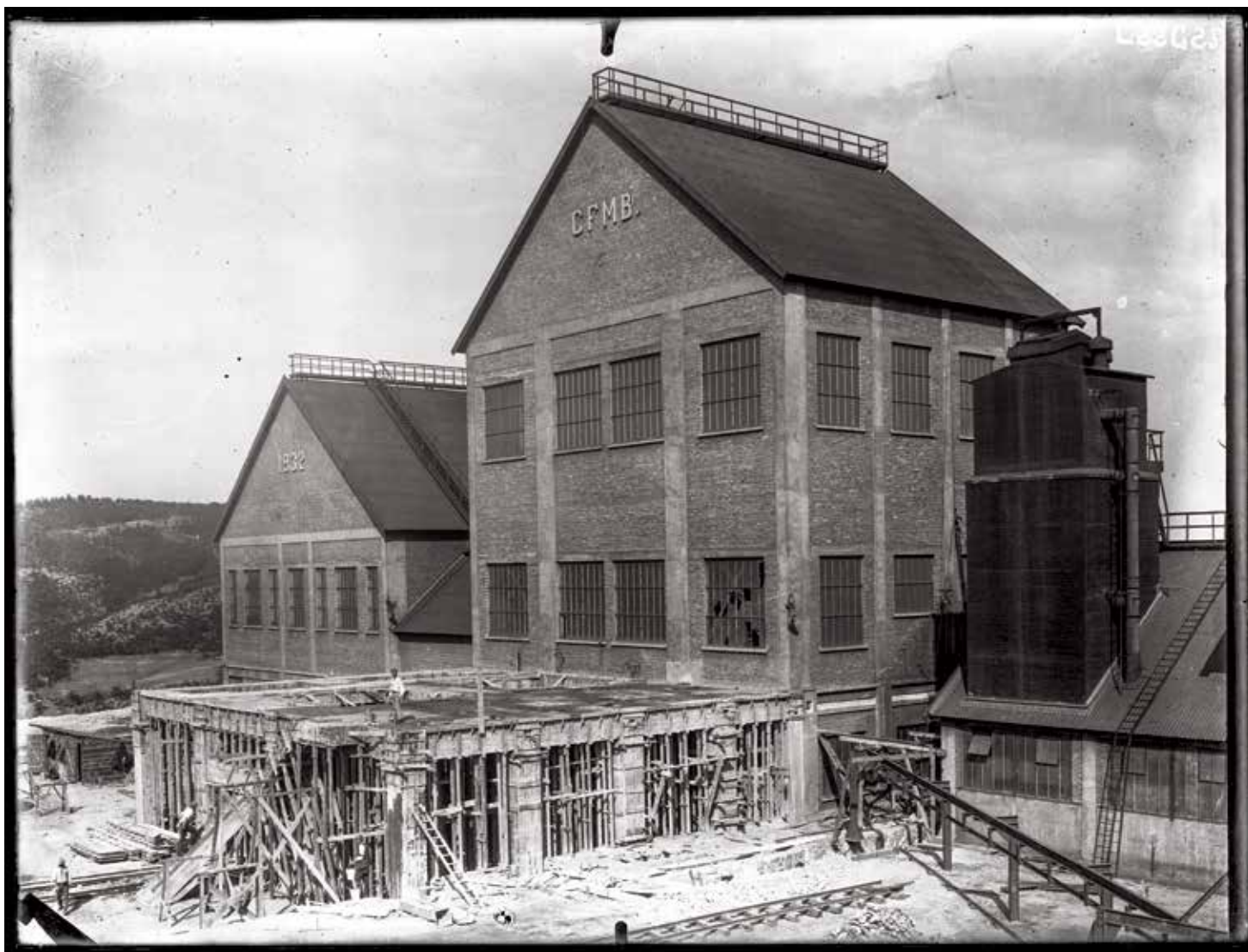
Сл. 29. [Флотација] Бор, 1934. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 13x18см.
З Ф I 56. COBISS.SR-ID: 512539576



Сл. 30. [Ентеријер Енергане у Бору. Турбина и генератор] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 13x18см. З Ф 1 59. COBISS.SR-ID: 512549304



Сл. 31. *Batiment Flotation montage en cours 30. janvier 1932. vue prise du Nord-Ouest.* Бор, [Зграда Флотације у изградњи, 30. 1. 19332, поглед са северозапада]
Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације
Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи 18x24 см. З Ф I 21. COBISS.SR-ID: 512422072



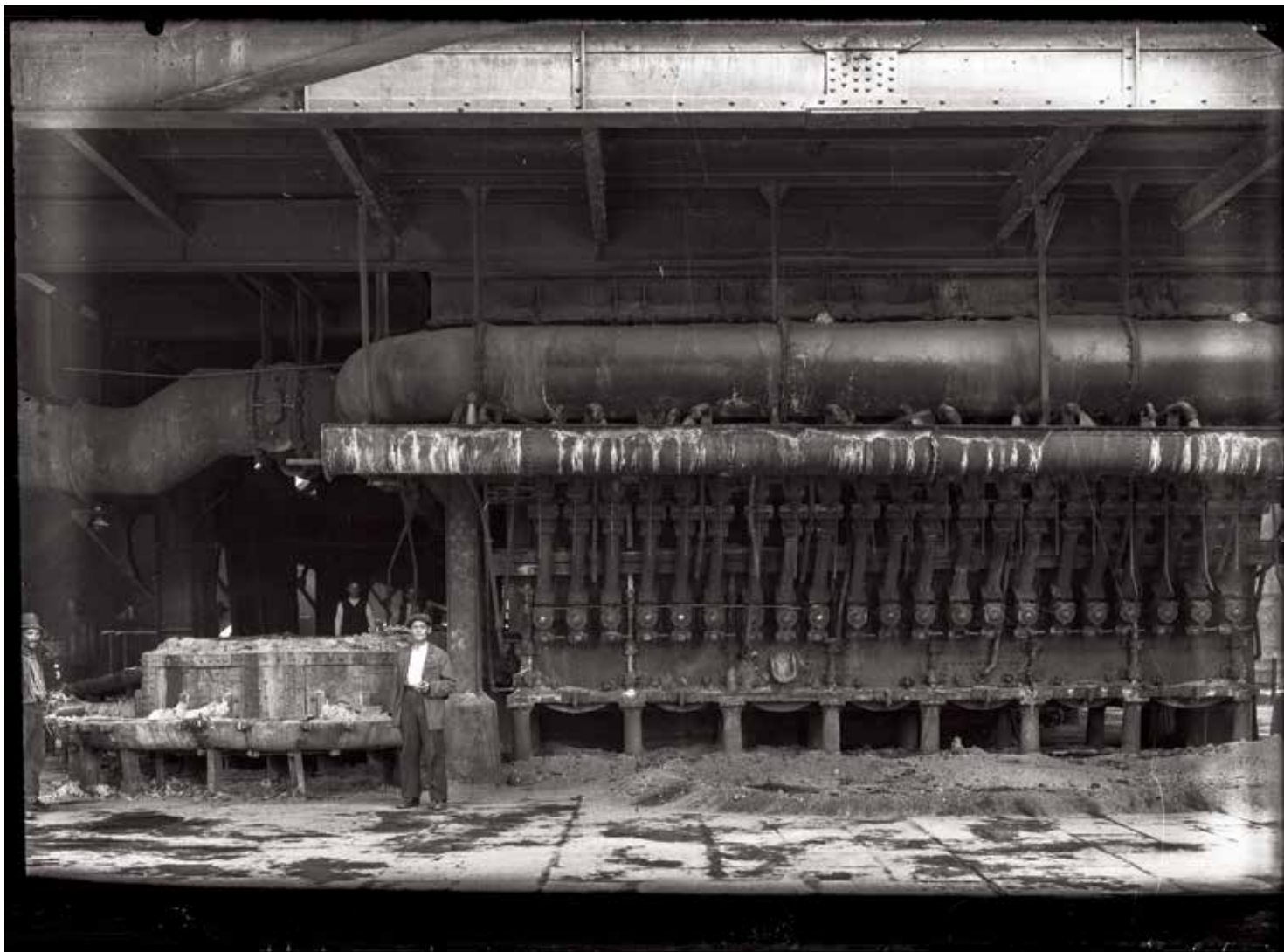
Сл. 32. [Машинска сала и термичка централа] Бор, 1937. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 cm. Фотографија је вероватно настала 1936. З Ф I 25. COBISS.SR-ID: 512423096



Сл. 33. [Вагон из старе топионице. Део индустријске железнице] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 см. 3 Ф I 19. COBISS.SR-ID: 512421560



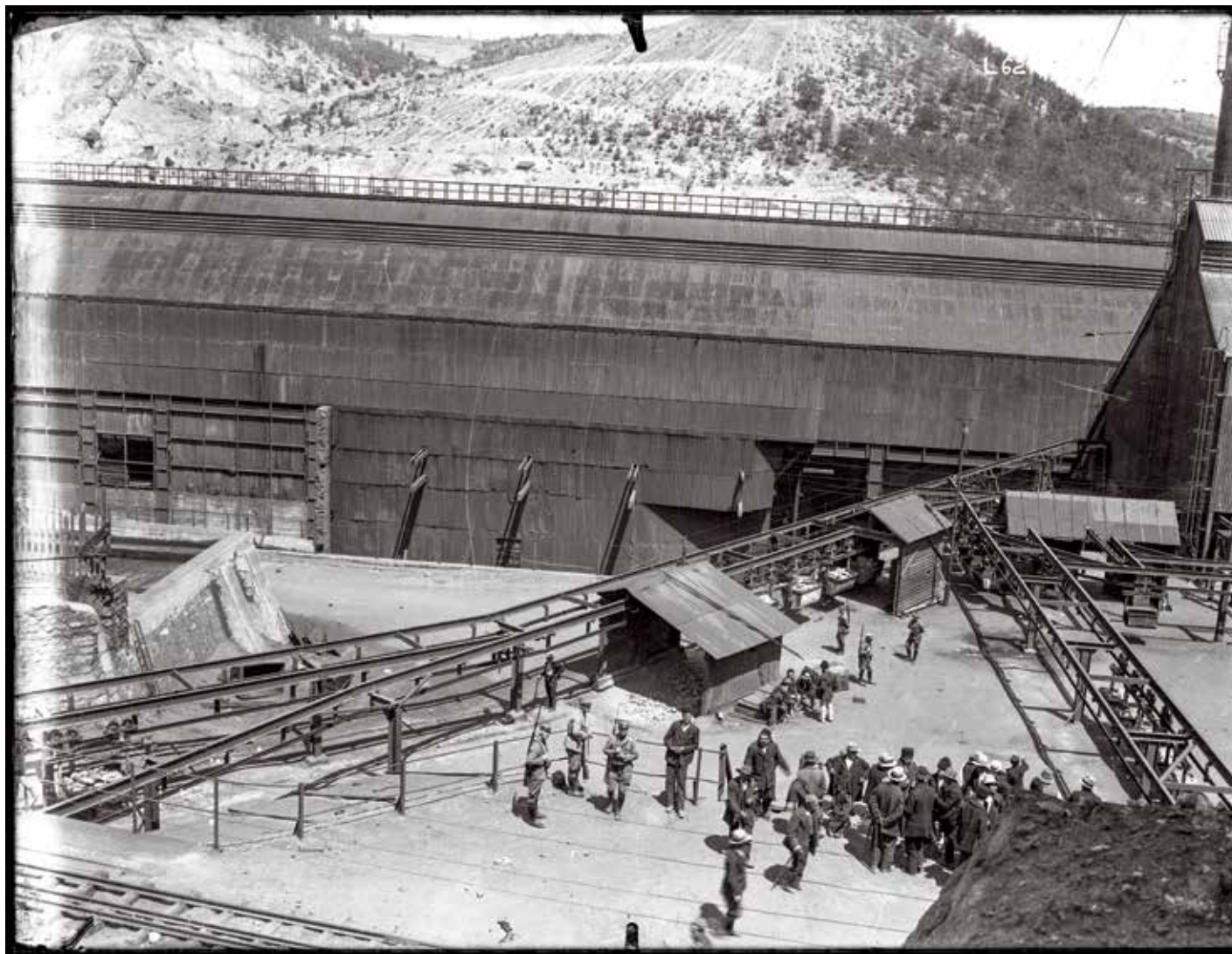
Сл. 34. [Флотацијски базен у Борским рудницима. Згушњивач борске флотације] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника.
Формат негатива на стакленој плочи – 13x18 см. 3 Ф I 83. COBISS.SR-ID: 51255448



Сл. 35. [Ватер-жакетна пећ у Топионици. Систем за довођење ваздуха у пећ] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 13x18 см. З Ф I 74. COBISS.SR-ID:512553144



Сл. 36. [Компресорска станица у погонима Јаме. Портрет радника у компресорској станици борске Јаме] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 13x18 см. З Ф I 84. COBISS.SR-ID: 512555704



Сл. 37. [Бор у време тзв. Влашке буне] Бор, 1935. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 см.
З Ф I 88. COBISS.SR-ID: 512719288



Сл. 38. [Пијачни дан у центру Бора тридесетих година XX века] Бор, 1937. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 13x18 cm. З Ф I 85. COBISS.SR-ID: 512718520



Сл. 39. [Групни портрет руководица Борских рудника и управе Француског друштва Борских рудника испред зграде Дирекције ФДБР] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 см. Фотографија је настала у периоду 1936–1938.
З Ф I 89. COBISS.SR-ID: 512719544



Сл. 40. [Групни портрет рудара у рударској опреми испред улаза у Јаму] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 13x18 cm. З Ф I 37. COBISS.SR-ID: 512534456



Сл. 41. [Анекс Француске касине. Северна страна фасаде анекса] Бор, 193?. Анекс је изграђен 1929. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 13x18 см. З Ф I 44. COBISS.SR-ID: 512536248



Сл. 42. [Изградња новог православног храма Св. великомученика Георгија у Бору] Бор, 1939. Црно-бела фотографија формата 20x30 см, штампана на основу негатива из скениране колекције Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 см. З Ф I 29. COBISS.SR-ID: 512424120



Сл. 43. [Кућа директора рудника Емила Пијале у Старој колонији. Источна страна куће у Француској колонији Борских рудника] Бор, 193?. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 13x18 cm. Напомена: Кућа директора рудника Емила Пијале изграђена је 1929.
З Ф I 42. COBISS.SR-ID: 512535736



Сл. 44. [Улазак немачке војске у Бор за време Другог светског рата] Бор, 1941. Црно-бела фотографија формата 20x30 cm, штампана на основу негатива из скениране колекције Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи – 18x24 cm. З Ф I 30. COBISS.SR-ID: 512424376

АРХИВСКА ГРАБА И ИЗВОРИ

Борски колектив = Колектив. Бор, 1947- . <https://kolektiv.co.rs>.

Дигитални завичај. <http://digitalnizavicaj.org.rs>

Завод за заштиту споменика културе Ниш. „Непокретна културна добра на територији Општине Бор.” Преузето 17. 7. 2020. <http://www.zzsknis.rs/nepokretna-kulturna-dobra-podela-po-opstinama.html?view=article&id=223:spomenici-kulture-na-teritoriji-opstine-bor&catid=82>.

„Министарство шума и рудника Краљевине Југославије, Одељење за рударство. Р. Бр. 11323, Београд 25. јул 1933. „Историјски архив Неготин – Одељење у Бору.

„Odgovor direktora Borskih rudnika na pismo g. Todora Nešića, fotografa iz Bora, od 4. avgusta 1939.” Историјски архив Неготин – Одељење у Бору.

Око истока. Бор: Штампа, радио и филм, 2016- . <https://issuu.com/rtvbor>

Opis poslova i radnih zadataka (foto službe). 197? Рукописи и службена документација. Сигнатура Р 211. Народна библиотека Бор – Завичајно одељење.

„Pismo upravnika Trgovinskog muzeja iz Beograda, 15. jul 1937. g. i odobrenje direktora Borskih rudnika od 7. i 18. avgusta 1937.” Историјски архив Неготин – Одељење у Бору.

„Raw Season: Bor XX vek”. Galerija Artget. Преузето 5.5. 2018. <http://artget.belgraderaw.com/izlozba/bor-xx-vek/>; <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalzkolekcije&idTexta=310#ad-image-0>.

„Француско друштво Борских рудника – Концесија Свети Ђорђе : 1908–1944” [6 албума]. Историјски архив Неготин – Одељење у Бору.

БИБЛИОГРАФИЈА

Аврамовски, Живко. 1973. „Претварање француске компаније борских рудника у немачко акционарско друштво.” У *Бор и околина. 1: Прошлост и традиционална култура*, 189–208. Бор: Скупштина општине: Музеј рударства и металургије.

Антула, Димитрије. 1900. *Преглед рудишта у Краљевини Србији: за париску изложбу 1900*. Београд: Министарство народне привреде.

Босиљчић, Слободан. 1953. „Борски пролетеријат у борби.” У *Бор: 1903–1953*, 7–18. Бор: Раднички савет рудника бакра и топионице.

Босиљчић, Слободан. 1973. „Раднички покрет од 1919. до 1941. године.” У *Бор и околина. 1: Прошлост и традиционална култура*, 170–188. Бор: Скупштина општине: Музеј рударства и металургије.

Булатовић, Драган. 2004. „Баштина као бренд или музеј као економија жеље.” *Годишњак за друштвену историју* (2–3): 137–148.

Бурдије, Пјер. 2015. „Друштвена употреба фотографије.” *Бележница* (30): 129–150.

Гавриловић, Љиљана. 2004. „Визуелни извори у етнолошким/антрополошким истраживањима”, *Балкански костими Николе Арсеновића*. Београд: САНУ, 5-35.

Глигоријевић, Бранислав и Босиљчић, Слободан. 1973. „Покрет сељака против управе рудника због штете коју је сумпорни дим наносио пољопривреди.” У *Бор и околина. 1: Прошлост и традиционална култура*, 163–169. Бор: Скупштина општине: Музеј рударства и металургије.

Глишић, Вјенцеслав. 1973. „Народноослободилачки покрет у Бору и околини од 1941-1944. године.” У *Бор и околина. 1: Прошлост и традиционална култура*, 230–256. Бор: Скупштина општине: Музеј рударства и металургије.

- Борђевић, Андрија. 2007. *Летопис борске парохије и цркве (са фототипским издањем оригиналног рукописа)*. Бор: Народна библиотека Бор.
- Дебелковић, Бранибор. 2005. *Стара српска фотографија = Old Serbian photography*. Београд: Народна библиотека Србије.
- Димитријевић, Милан Ј. 2005. *На Хомољском друму: споменар Друштва веселих пробирача „Петар Златковић”*. Зајечар: Каирос.
- Ђурђекановић, Слађана. 2005. „Парк – музеј.” *Навој* (2): 7–9.
- Ђурђекановић Мирић, Слађана. 2006. „Парк-музеј рударске, металуршке и машинске опреме у Бору.” *Бележница* (14): 58–60.
- Ђуровић, Драгољуб. 2009. „Стари Бор – сећања.” *Бележница* (20–21): 98–107.
- Ђуровић, Смиљана. 1973. „Бор у периоду између дв светска рата.” У *Бор и околина. 1: Прошлост и традиционална култура*, 119–139. Бор: Скупштина општине: Музеј рударства и металургије.
- Едвардс, Елизабет. 2017. „Локација, локација: полемика о фотографијама и институционалним праксама.” *Бележница* (33): 5–18.
- Ерић, Михајло. 1975. „Индустрија и рударство.” У *Бор и околина. 2: Природни услови, становништво, економски и друштвени развој*, 118–130. Бор: Скупштина општине: Музеј рударства и металургије.
- Жикић, Бојан. 2013. „Бор као мизансцен у домаћим филмовима.” У *Добро је за мишљење, али је компликовано за јело*, пр. Драган Стојменовић, 7–34. Бор: Народна библиотека Бор.
- Жујовић, Јован. 1883. „Прилози за палеоетнологију српских земаља.” *Просветни гласник* год 4, св. 11 (15. 6. 1883):443–447.
- Жујовић, Јован. 1893. *Геологија Србије. 1: Топографска геологија*. Београд: Српска краљевска академија.
- Закон о културним добрима. 1994. *Службени гласник РС*, бр. 71. Преузето 25. 3. 2020. <http://www.kultura.gov.rs/docs/dokumenti/propisi-iz-oblasti-kulture/zakon-o-kulturnim-dobrima.pdf>.
- Јовановић, Душан. 2001. *Злато и бакар источне Србије*. Београд: Српско друштво за историју науке: Археолошки институт САНУ.
- Јовановић, Љубомир. 2014. „Србија у сликама: одломак.” *Бележница* (28): 159–162.
- Јовановић, Петар. 2004. *Рударски инжењери Србије у 19. и 20. веку*. Београд: МСТ Гајић.
- Јовановић, Слободан Љ. 2019. *Бор и околина*. Бор: Град Бор: Установа „Центар за културу Града Бора”.
- Јовановић. Слободан Љ. 2001. *Бор – историјски путокази*. Бор: Скупштина општине.
- Јовановић, Слободан Љ. 1989. *Пут књиге у борском крају: прилози за историју читалаштва и библиотечке делатности у Бору и околини : 1869–1989*, Бор: Штампa, радио и филм: Народна библиотека Бор.
- Калчић, Сергије. 1999. *Зајечар на старим фотографијама и разгледницама до 1941*. књ. 1. Зајечар: Фото-кино клуб „Тимок”.
- Калчић, Сергије. 2001. *Зајечар на старим фотографијама и разгледницама до 1941*. књ. 2. Зајечар: „Тимок”.
- Каниц, Феликс. 1985. *Србија – земља и становништво: од римског доба до краја XIX века*. књ. 2. Београд: Српска књижевна задруга : Рад.
- Ковачевић, Иван. 1989. „Научноистраживачки пројекат Етнолошка истраживања рударства у Тимочком региону током 1988.” *Развитак* (6): 20–23.
- Крестић, Стојан и Босиљчић, Слободан. 1975. *Раднички покрет у Бору и околини (до 1941)*. Бор: Музеј рударства и металургије.
- Леџтер, Лазар. 1896. *Друм честобродички кроз клисуруреке Грзе [Сликовна грађа]*. Преузето 20. 3. 2020: http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Fotodokumenta/Album/AF_28#page/0/mode/1up.
- Малић, Горан. 2001. *Слике у сребру*. Београд: Фотограм.
- Марковић, Михајло Н. 2004. „Изградња водојаже – Вањиног јаза на Црном Тимоку код Зајечара.” *Развитак* (215–216): 157–161.

- Мијовић, Томислав, ур. 1983. *Научни скуп Петар Радовановић: живот, рад и време, Борско језеро 23. и 24. новембра 1982.* Зајечар: Међуопштинска конференција СКС: Историјски архив „Тимочка крајина”.
- Мијовић, Томислав, ур. 1988. *Историјски архив „Тимочка крајина” Зајечар: 1948–1988.* Зајечар: Историјски архив „Тимочка крајина”.
- Миленковић, Милош. 2003. *Проблем етнографски стварног : полемика о Самоу у кризи етнографског реализма.* Београд: Српски генеалогски центар.
- Миленковић, Милош. 2016. *Повратак наслеђу: Оглед из примењене хуманистике.* Београд: Српски генеалогски центар.
- Милић, Даница. 1973. „Од првог српског устанка до краја Првог светског рата.” У *Бор и околина. 1: Прошлост и традиционална култура*, 79–108. Бор: Скупштина општине: Музеј рударства и металургије.
- Милић, Даница. 1970. *Страни капитал у рударству Србије.* Београд: Историјски институт.
- Милосављевић, Петар. 1968. *Петар Радовановић.* Зајечар; Бор: „Тимок”.
- Митровић, Јован. 1997. *Сређивање дневника: записи, писма, огледи.* Ниш: Градина.
- Михајловић, Милан. 1953. „Од руде до бакра.” У *Бор: 1903–1953*, 26–33. Бор: Раднички савет рудника бакра и топионице.
- Наумовић, Слободан. 2010. „Кадрирање културне интимности: неколико мисли о динамици самопредстављања и самопоимања у српској кинематографији.” *Годишњак за друштвену историју* (1): 7–37.
- Наумовић, Слободан. 2013. „Ресурс од кључног значаја: индустријско наслеђе Бора виђено из перспективе индустријске археологије, етнологије рударства, политичке антропологије и визуелне антропологије.” У *Добро је за мишљење али је компликовано за јело*, ур. Драган Стојменовић, 75–111. Бор: Народна библиотека Бор.
- Наумовић, Слободан и Радивојевић, Владимир. 2015. *Борски алманах – улична фотографија као заједничка антропологија.* Бор: Народна библиотека Бор.
- Перић, Милан. 1969. *Хронологија радничког и народноослободилачког покрета у Крајини, Поречу и Кључу 1871–1945.* Неготин: Историјски архив; Зајечар: Новинска установа „Тимок”.
- Пајић, Томислав. 1975. „Културно-историјски споменици и спомен обележја.” У *Бор и околина. 2: Природни услови, становништво, економски и друштвени развој*, 267–275. Бор: Скупштина општине : Музеј рударства и металургије.
- Пауновић, Зоран и Ђорђевић, Јелена. 2012. *Уликс Reload.* Бор: Народна библиотека Бор.
- Радетић, Драгица. 2004. „Фрања Шистек: (1854—1907).” *Бележница* (10): 36–42.
- Радуловић, Мирослав. 2010. *Бор у 500 слика : [1947– 2009].* Бор: Грађанска читаоница Европа.
- Радуловић, Мирослав. 1993. *Бор којег више нема.* Бор: Борпрес.
- Рех, Ђура. 2011. „Кад је Бор имао хор”. Преузето 30. 7. 2020. <http://www.biblioteka-bor.org.rs/2011/09/dura-reh-kada-je-bor-imao-hor/>.
- Стајић, Дубравка. 2019. „Неједнаки развој као услов империјализма: расправе у међународном радничком покрету.” *Национални интерес/National Interest* год. XV, vol. 36 (3): 59–78.
- Станковић, Момчило. 1972. *Борски рудник: од 1902 до 1972.* Бор: Бакар.
- Станојевић, Ђорђе М. [б. г. и.]. *Србија у сликама.* Београд : Штампарија Павловића и Стојановића. Преузето 10. 7. 2020: <http://www.unilib.rs/oni-su-gradili-srbiju/data/srbija-u-slikama.pdf>.
- Стојковић, Драгана. 2001. „Мијачка копаница [Христофора Црниловића]: увод.” *Гласник Етнографског музеја у Београду* (64) 121–122.
- Стојменовић, Драган. 2003. „Законитост кризе у политичкој употреби простора.” *Бележница* (9): 51–56.
- Стојменовић, Драган. 2002. „Urbis orientis imago: читање куће – читање града.” *Бележница* (6): 53–58.

- Стојменовић, Драган. 2010/2011. „Пеглање преко дугмића: дигитализација фотографских негатива на Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор.” *Гласник Народне библиотеке Србије* (15): 119–130.
- Сулензис, Ник. 2016. *Одравњавање*. Београд: Центар за промоцију науке.
- Тасић, Н. 1973. „Бор и његова околина у праисторији.” У *Бор и околина. 1: прошлост и традиционална култура*, 11–28. Бор: Скупштина општине: Музеј рударства и металургије.
- Тодић, Миланка. 1993. *Историја српске фотографије (1939–1940)*. Београд: Просвета: Музеј примењене уметности.
- Фабијан, Јоханес. 2001. *Вријеме и друго: како антропологија прави свој предмет*. Никшић: Јасен.
- Хердер, Сигмунд Аугуст Волфганг фон. 2014. *Рударско путовање по Србији спроведено 1835. године по налогу Владе Кнежевине Србије*. Београд: Службени гласник.
- Шекарић, Богдан. 2014. *Фотографије др Радивоја Симоновића. Књ. 1. Нови Сад* : Музеј Војводине.
- Шекарић, Богдан. 2019. *Фотографије др Радивоја Симоновића. Књ. 2, Велебит. Нови Сад* : Музеј Војводине.
- Andrejić, Borivoje, ur. 1979a. *Grada za istorijska istraživanja o Boru i Majdanpeku: biblioteka časopisa „Bakar”*. Knj. 16, *Radnička solidarnost: Bratinska blagajna: arhivska grada: od 1849. do 1939.* [1]. Bor: Radna organizacija štampa, radio i film.
- Andrejić, Borivoje, ur. 1979b. *Grada za istorijska istraživanja o Boru i Majdanpeku: biblioteka časopisa „Bakar”*. Knj. 17, *Radnička solidarnost: Bratinska blagajna: arhivska grada: od 1849. do 1939.* [2]. Bor: Radna organizacija štampa, radio i film.
- Andrejić, Borivoje, ur. 1978. *Grada za istorijska istraživanja o Boru i Majdanpeku: biblioteka časopisa „Bakar”*. Knj. 15, *Nova bolnica u Boru: arhivska grada*. Bor: Radna organizacija štampa, radio i film.
- Aleksandrić, Miroslav. 2012. *Fotografi i fotografski ateljei u Srbiji: (1860–1918.)*. Beograd: Udruženje za prikupljanje i prezentaciju istorijske grade Foto-muzej.
- Anderson, Benedikt. *Nacija: zamišljena zajednica*. Beograd: Plato, 1998.
- Asimov, Isak. 1976. „Kolo-naokolo.” У *Ja, robot*, 39. Beograd: „Jugoslavija”.
- Avramovski, Živko. 1975. *Treći Rajh i Borski rudnik*. Bor: Muzej rudarstva i metalurgije „Bor”.
- Babić, Staša. 2010. „Prošlost kao Drugi – Drugi kao prošlost.” *Etnontropološki problemi n.s. god. 5. (2)*: 259–268.
- Bataj, Žorž. 1998. „Solarni anus.” *Reč* (45): 57–59.
- Bart, Rolan. 1993. *Svetla komora*. Beograd: Rad.
- Bej, Hakim. 2011. *Turisti i teroristi*. Beograd: Utopia.
- Benjamin, Valter. 1974. „Pisac kao proizvođač.” У *Eseji*, 95-113. Beograd: Nolit.
- Blaževski, Vladimir, pr. 1988. *Dušan Makavejev: 300 čuda*. Beograd: Filmforum: Studentski kulturni centar.
- Bulatović, Dragan. 2015a. *Od trezora do tezaurusa: teorija i metodologija izgradnje tezaurusa baštinstva* [elektronsko izd.]. Beograd: Filozofski fakultet, Centar za muzeologiju i heritologiju. Preuzeto 10. 2. 2020. https://drive.google.com/file/d/oB8_S5L87lo-eMV9MUmYyRDVxUFYxWUdLZINtVldtaUp2Rkgn/view.
- Bulatović, Dragan. 2015b. „Studije baštine kao temelj očuvanja humanističkog obrazovanja.” *Andragoške studije* (1): 41–64.
- Bulatović, Dragan. 2013. „Križa muzejske proizvodnje identiteta.” У *Muzeologija, nova muzeologija i nauka o baštini*, ur. Angelina Milosavljević, 11–25. Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu; Kruševac: Narodni muzej. Peuzeto 15. 2. 2020: <https://drive.google.com/file/d/1dFIEOtEMVW1LyzgJAOd3YosM4aKD-wiA/view>.

- Civrić, Jelena. 1965. *Program urbanističko-tehničkih uslova za izradu detaljnog rešenja naselja na III I IV kilometru u gradu Bor*. Beograd: Zavod za unapređenje komunalne delatnosti.
- Conić, Igor. 2020. „Budućnost Bora u fokusu pobjedničkog rada koji će Srbiju predstavljati na Bijenalu 2020. u Veneciji.” Objavljeno 16. 1. 2020. <https://www.gradnja.rs/bijenale-2020-osmi-kilometar-anketni-konkurs-iva-bekic/>.
- Cvetković, Vladimir Lj. 2006. *Ekonomski odnosi Jugoslavije i Francuske: 1918–1941*. Beograd Institut za noviju istoriju Srbije.
- Delez, Žil i Gatari, Feliks. 1990. *Anti-Edip: kapitalizam i šizofrenija*. Sremski Karlovc: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Dimitrijević, Sergije. 1958. *Strani kapital u privredi bivše Jugoslavije*. Beograd: Nolit.
- Dirkem, Emil i Mos, Marsel. 2008. „O nekim primitivnim oblicima klasifikacije.” U *Emil Dirkem: 1858–2008*, priredio Dušan Marinković, 156–220. Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija: Mediterran publishing.
- Dobra sreća : spomenica povodom svečanog polaganja kamena temeljca za elektrolitičku rafineriju bakra u Boru, Francuskog društva borskih rudnika 26. jula 1936 god. = Memorial à l'occasion de la pose de la première pierre de l'Usine Electrolytique de Bor de la Compagnie Française des Mines de Bor le 26 juillet 1936*. Beograd: Specijalno izdanje Rudarskog i topioničkog vesnika, 1936.
- Džejmson, Fredrik. 1984. *Političko nesvesno. Pripovedanje kao društveno simbolični čin*. Beograd: Rad.
- Edvin, Abot. 2014. *Ravanija: ispovest gospodina Kvadratića, stanovnika dvodimezionog sveta, o njegovom pustolovnom putovanju u svetove s više-manje dimenzija*. Beograd: Zlatni zmaj.
- Erdei, Ildiko. 2008. *Antropologija potrošnje*. Beograd: XX vek.
- Fuko, Mišel, 2007. *Poredak diskursa*. Loznica: Karpos.
- Gavrilović, Ljiljana. 2011. „Nomen est omen: baština ili nasleđe – (ne samo) terminološka dilema.” U *Muzeji i granice moći*, 109–124. Beograd: XX vek.
- Gašić, Ranka. 2013. „Prodor nemačkog kapitala u beogradska rudarska akcionarska društva tridesetih godina 20. veka“ . U *Istorija 20. veka* (1): 9–22.
- Gerc, Kliford. 2010. *Antropolog kao pisac*. Beograd: XX vek.
- Hemersam, Fleming. 1986. „Folklor radnika i folklor radničkog pokreta.” *Kultura* (72): 131–144.
- Hercfeld, Majkl. 2004. *Kulturna intimnost: socijalna poetika u nacionalnoj državi*, Beograd: XX vek.
- Iovanovitch, Douchan. 1907. *Serbie orientale. Or et cuivre [de la Serbie...]*. Paris: H. Dunod & E. Pinat.
- Jovanović, Deana. 2013. *Bor Forward >> zamišljanje budućnosti*. Bor: Narodna biblioteka Bor.
- Jovanović, Slobodan Lj. 1990. „Društveni i kulturni procesi u Boru u istorijskom kontekstu međuratnog razdoblja.” *Zbornik radova Muzeja rudarstva i metalurgije Bor*, knj. V–VI (1987–1990): 189–211.
- Jovanović, Smiljka. 2014. „Jump cut tehnika filmske montaže Žan-Lika Godara i file cards kompozicioni metod Džona Zorna: analogije i implikacije.” *ART+MEDIA: časopis za studije umetnosti i medija / Journal of Art and Media Studies* (6): 66–72. Preuzeto 10. 4. 2020: <http://fmkjournals.fmk.edu.rs/index.php/AM/article/view/75/pdf>.
- Jović, Ivan. 1980. „Zaštita kulturnih dobara radnih organizacija udruženog rada materijalne proizvodnje.” *Etnološke sveske* (3): 75–86.
- Knežević, Srebrca. 1982. „Zvučno i filmsko registrovanje u etnološkim istraživanjima” *Etnološke sveske* (4): 109-125
- Kribelije, Moris. 1986. „Paralelna kultura: istorija radničke kulture u Francuskoj.” *Kultura* (72): 10–27.
- Kovačević, Ivan. 2010. *Nativna etnografija i nova tradicija [Elektronski izvor]: dva antropološka eseja*. Beograd: Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju. Preuzeto 15. 1. 2020. <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/13cod03c6784467db905dac8ae0347df.pdf>.

- Kostić, Cvetko. 1962. *Bor i okolina: sociološka ispitivanja*. Beograd: Savremena škola.
- Levi-stros, Klod. 1982. „Uvod u delo Marsela Mosa.” U *Marsel Mos, Sociologija i antropologija knj 1*. 11–58. Beograd: Prosveta.
- Levi-Stros, Klod. 1966. *Divlja misao*. Beograd: Nolit.
- Levi- Stros, Klod. 1999. *Tužni tropi*. Beograd: Zeppter Book.
- Mamford, Luis. 2001. *Grad u istoriji: njegov postanak, njegovo menjanje, njegovi izgledi*. Beograd: Book: Marso.
- Mihajlović, Neda. 2009. „Arhitektura Bora između dva svetska rata.” *Zbornik radova Muzeja rudarstva i metalurgije (7–9)*: 117–185.
- Miler, Danijel. 2005. „Artefakti i značenje predmeta.” *Treći program (125–126)*: 247–273.
- Mortimer, Lorejn. 2011. *Teror i radost: filmovi Dušana Makavejeva*. Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju: Clio.
- Naumović, Slobodan. 1998. „Romanticists or double insiders? : an essay on the origins of ideologised discourses in Balkan ethnology.” *Ethnologia Balkanica: journal of Balkan ethnology*. vol. 2: 101-120.
- Naumović, Slobodan. 2009. *Upotreba tradicije u političkom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju: „Filip Višnjić”.
- Obradović, Marija. 2017. *Hronika tranzicionog groblja: privatizacija društvenog kapitala u Srbiji 1989–2012: ekonomsko-istorijska analiza*. Beograd: Nova srpska politička misao: Institut za noviju istoriju Srbije.
- Obradović, Milislav. 1975. „Bor od 1903. do 1914: arhivska građa.” U *Građa za istorijska istraživanja o Boru i Majdanpeku. Knj. V: Bor od 1903 do 1914*, 9–22. Bor: Časopis „Bakar”.
- Obradović, Milislav. 1976. „Borski rudnik u ratnim godinama 1912–1918.” U *Građa za istorijska istraživanja o Boru i Majdanpeku. Knj. VIII: Bor od 1912 do 1918*, 5–17. Bor: Časopis „Bakar”.
- Obradović, Milislav. 1977. „Nove inicijative i uspesi francuskog kapitala u borskom rudniku posle Prvog svetskog rata.” U *Građa za istorijska istraživanja o Boru i Majdanpeku. Knj. VIII: Borski rudnik između dva rata: od 1919. do 1931*, 5–17. Bor: Časopis „Bakar”.
- Obradović, Milislav. 1978. „Iz proizvodnje borskog rudnika 20-tih godina XX veka.” U *Građa za istorijska istraživanja o Boru i Majdanpeku. Knj. XIII: Borski rudnik između dva rata od 1921. do 1930*, 5–14. Bor: Časopis „Bakar”.
- Ože, Mark. 2005. *Nemesta : uvod u antropologiju nadmodernosti*. Beograd: Biblioteka XX vek: Krug.
- Prajs, Derik. 2006. „Posmatrači i posmatrani. Fotografija oko nas.” U *Fotografija: kritički uvod*, prir. Liz Vels, 91–100. Beograd: Clio.
- Prajs Derik i Vels Liz. 2006. „Razmišljanja o fotografiji: debate nekad i sad”, „Konstruisanje dokumentarnog”. U *Fotografija: kritički uvod*, prir. Liz Vels, 51– 65, 122– 134. Beograd: Clio.
- Prošić-Dvornić, Mirjana. 1982. „Mogućnosti korišćenja fotografije u proučavanju materijalne kulture” *Etnološke sveske*, (4): 94–108.
- Radović, Srđan. 2013. *Grad kao tekst*. Beograd: XX vek.
- Radulović, Miroslav. 2016. *Taj divni Bor*. Bor: Borske novine.
- Radulović, Miroslav. 2010. *Zlatne godine Rudarsko-topioničarskog basena Bor*. Bor: RTB Bor.
- Romelić, Živka. 2017. *O rudarskoj kulturi u Boru: tradicija kao podstrek / The Mining Culture in Bor : tradition as a stimulus*. Bor: Narodna biblioteka Bor. Preuzeto 16. 3. 2020. <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=413#ad-image-o>.
- Said, Edvard. 2000. *Orijentalizam*. Beograd: Čigoja štampa.
- Simić, Vasilije. 1969. *Istorijski osvrt na rudarstvo bakarnog rudišta u Boru i okolini*. Bor: Rudarsko metalurški fakultet, Institut za bakar.

- Sorenson, Ričard E, i Džablonko, Alison. 2014. „Istraživačko snimanje događanja koja se prirodno odvijaju: osnovne strategije.” U *Načela vizuelne antropologije*, priredio Pol Hokings, 71–80. Beograd: Clio.
- Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion art.
- Todorov, Cvetan. 1994. *Mi i drugi: francuska misao o ljudskoj raznolikosti*. Beograd: I. Čolović: I. Mesner.
- Tofler, Alfred. 1997. *Šok budućnosti*. Beograd: PS Grmeč.
- Vajt, Hajden. 2011. *Metaistorija*. Podgorica: CID.
- Vasiljevski, Ana. 1984. *Građa za istrorijska istraživanja o Boru i Majdanpeku. Knj. 31, Nova osnovna škola u Boru: 1903–1983. godina: arhivska građa*. Bor: Časopis „Bakar”.
- Vilijams, Rejmond. 1974. „Baza i nadgradnja u marksističkoj teoriji kulture”. U *Kultura* (26): 67–84.

ФИЛМОГРАФИЈА

- Кјубрик, Стенли. 1968. 2001: одисеја у свемиру [2001: *Space Odyssey*].
- Лежајић, Никола. 2010. *Тилва Рош*.
- Макавејев, Душан. 1965. *Човек није тица*.
- Новковић, Олег и Марковић, Милена. 2006. *Рударска опера*.
- Новковић, Олег. 2010. *Бели, бели свет*.
- Павловић, Живојин. 1987. *На путу за Катангу*.
- Центар за неформалну комуникацију – Немушто. 2001. *Он, мала он*.
- Шулик Мартин. 1995. *Врт [Záhřada]*.

Садржај

Слободан Наумовић,

Сећања са површине стакла или о фото-документацији Француског друштва Борских рудника 5

Индустријско наслеђе у индустрији наслеђа 11

Одравњавање фото-документације Француског друштва Борских рудника 41

Прошлост од стакла: историјски преглед периода управе ФДБР-а из савремене перспективе 59

Избор фотографија 73

Архивска грађа и извори 114

Библиографија 114

Филмографија 120

О ФОТО-ДОКУМЕНТАЦИЈИ ФРАНЦУСКОГ ДРУШТВА БОРСКИХ РУДНИКА
Драган Стојменовић

Уредница: Виолета Стојменовић

Издавач: Народна библиотека Бор

За издавача: Весна Тешовић

Штампа: ТЕРЦИЈА, Бор

Тираж: 200

Нродна библиотека Бор
Моше Пијаде 19
19210 Бор

<http://www.biblioteka-bor.org.rs>

<http://digitalnizavicaaj.org.rs>

Тел. 030 458-120

ЦИП запис доступан је у електронском каталогу Народне библиотеке Србије

COBISS.SR-ID: 26556425

ISBN: 978-86-84061-32-6