



НАРОДНА
БИБЛИОТЕКА
БОР

ИНДУСТРИЈСКИ ПЕЈЗАЖИ БОРА

Драган Стојменовић

Издавач: Народна библиотека Бор

Рецензенти: проф. др Драган Булатовић и др Марија Брујић

За издавача: Весна Тешовић

Уредница: Виолета Стојменовић

Лектура: Весна Тешовић

Припрема за штампу: Грра Пепелник

Штампа: ТЕРЦИЈА, Бор

Тираж: 200

Бор, 2023.

COBISS.SR-ID: 122862601

ISBN: 978-86-84061-34-0

На корицама је фотографисан технички цртеж „Француско друштво Борских рудника. Шематски перпективни пресек раскопа и рудника.” Бор, 1933. Илустрација 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.

Драган Стојменовић

Индустијски пејзажи Бора

Захваљујем се на сугестијама, помоћи и стрпљењу уредници Виолети Стојменовић, проф. др Слободану Наумовићу, Весни Тешовић, рецензентима проф. др Драгану Булатовићу и др Марији Брујић, другарицама Деани Јовановић, Весни Маџоски, Весни Јовановић, другу Милану Ракити, колегиницама и колегама из Народне библиотеке Бор.

Од оснивања Борских рудника 1903, композиције визуелних приказа индустријских пејзажа састојале су се од неколико важних формација: извозних окана јамске експлоатације, металуршких погона за прераду руде препознатљивих по димњацима изграђеним 1906, села Бора у сливу Борске реке, у подножју Чока Дулкана, Тилва роша и Тилва мике (Црвено и Мало брдо) и типских барака за колективни смештај радника. Након Првог светског рата производња се интензивира проширењем рударских радова и на површинску експлоатацију, поред дотадашње јамске, што ће трајно изменити рељеф и индустријске пејзаже Бора. Формација Старог борског копа са флотацијским јаловиштима и планирима за одлагање раскривке са копова непрестано нараста, уплиће се серпентинама са бројним погонима, француским колонијалним насељем и радничким квартирима, стварајући упечатљиву предеону целину, индустријски и урбани приказ који опстаје наредних 120 година.

Узроци таквих драматичних промена одувек су очигледни, условљени визијама инжењера и изведени физичким радом људи, затим и тешке механизације,

али пре свега структурним, невидљивим, друштвено-економским процесима којима претходе наслеђени потенцијали економског улагања зарад профита, за шта су потребна истраживања са заокруженим пројекцијама и реалним пројектима пословања. То значи да ће се већ припремљене екипе стручњака из различитих области на терену сусрести са природом и животима људи које треба да превладају и убеде у своје визије будућности. Такви одлучујући сусрети одвијају се у одређеном простору и на конкретном терену, какав ће нам у даљим разматрањима бити у фокусу.

Танки слој плодног земљишта на којем су расли виногради и напасала се стока, прекривао је чврсте вулканске стене богате племенитим металима и скамењене подземне златоносне токове познатије као жиле. Рударска компанија најпре одузима тај танки слој земљишта од сиромашних житеља села Бора, који су на њему живели уз слив Борске реке. Тај процес експропријације одвијао се стратешки, постепено и скоро неприметно након издавања коцесија за експлоатацију руде индустријалцу Ђорђу Вајферту, који их убрзо прослеђује француским индустријалцима и банкарима. Систем

откупа у корист компаније, по што нижој тржишној цени и ниско вреднованој класи земљишта, још више је осиро-машивао мештане села Бора. Такав приступ откупу земље и расељавању становника требало је да остане неупадљив и невидљив, прећутно усвојен између купца и продавца, да користи извесну „универзалну сразмеру” за процену вредности, уз причу о модернизацији и могућности запослења у руднику. Символ модернизације, индустријализације и интеракције са локалним становништвом може се уочити на фотографији која следи, као једва видљива геодетска летва – метар (линеаран метрички опсег) прислоњен на кућу. Фотографија нам заправо у првом плану приказује породицу двадесетих година XX века, испред своје куће на свом имању. Некоме ће најупадљивији мотиви фотографије бити изглед саме породице, њихово одевање, изрази лица, њихова блискост приликом позирања испред заједничког дома, некоме пак традиционална архитектура и градитељство, а наручиоцу фотографије – како да процени што мању вредност приказаног домаћинства, остављајући за собом овакве визуализоване размере сиромаштва једне породице, која ће ускоро остати и без тог свог скромног животног окружења. Ефекти овог једва уочљивог детаља на фотографији, геодетске летве, биће кључни у процени спољашњости географског простора заснованог на доминацији економских и

техничких у односу на друштвене и хуманистичке пројекције, попуњавања и мапирања катастарских парцела, пројектовања материјалне заменске вредности за земљу, простор, измерене животе, ритмичне и стандардизоване серијске производње у индустријским пејзажима. Најпре је са борских пејзажа нестало и расељено село Бор, које је 1900. године имало 146 кућа са 775 становника (Стојменовић 2003, 41–49). Рударски радови се шире, металуршки комплекси осавременују, уз сталне приливе радника. Нестају споменута брда, ток Борске реке се премешта и преусмерава у Кривељску, а Борски поток се колектором спроводи у даљи ток, ка селу Слатини, где се заправо ствара слив Борске реке, познат по прекомерном загађењу. Рударска колонија прераста у варош и шири се даље према југу, преко Борског потока, где се изграђује Нова колонија, касније, након Другог светског рата – град Бор. На насипу Борског потока, који од 1960. године протиче испод градских паркова, изграђен је стари центар града. Да би се затрпао и преусмерио Борски поток, било је потребно милион и девет стотина кубних метара земље. Срушене су 33 зграде у којима је живело 65 породица и 45 самаца. (Колектив бр. 11, 1959, 2) На северној и североисточној страни насеља налази се Стари борски коп, а око њега се даље према југу издижу вештачке рељефне формације планира, насипа, брана и флотајских јаловишта. Инду-



[Традиционална кућа у селу Бору, са групним портретом 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

стријски комплекс расте, а упоредо са њим расту и стамбена насеља дуж главне улице, која вас са југа према северу уводе у Бор. Планском привредом и њеним фазним развојем након Другог светског рата, који ће пратити и урбанистички регулациони планови, од 1960. године развија се град у непосредној близини индустријске зоне.

Морфологија града управо у том периоду стиче препознатљиву функционалну комуналну и инфраструктурну основу, која ће се даље надограђивати. Социјалистичко самоуправљање развија и утемељује специфичну радничку културу, као доминантну „народну” друштвеност и јавну културу, ујеку модернизације друштва и индустријског замаха, прокламованог народног власништва над природним ресурсима, а убрзо затим и власништва радника над средствима за производњу и сопственим радом. Остварено је радничко самоуправљање, које је омогућило утицај радника/грађана на расподелу друштвеног дохотка и изградњу урбане комуналне инфраструктуре какву данас видимо и још увек користимо. Та фасцинантна, понекад и збуњујућа испреплетеност морфологије индустрије и града, и

оних који су на њу највише утицали – радника/грађана, инспирисала је и бављење индустријским пејзажима Бора, тако да ће се по инерцији саморазумљивости, урођеничког препознавања насеља по усађеној шеми кретања и поистовећивања, панорамским сагледавањем, та испреплетаност сматрати „органичном” и разлагати на саставне делове и уланчане везе, не бисмо ли их боље разумели у нашој савремености. Стога бисмо та „органична” испреплетаност у основној идеји више везивала за некакав унапред опредељени интерпретативни ток него за суштинску везу коју је, као што ћемо видети, тешко остварити у устаљеној пролазности саме теме као недвосмислено материјализованог „неместа” условљеног, пре свега, остваривањем комерцијалних циљева уз помоћ економских сила. О тој вези сведочи и низ индустријских и стамбених објеката за смештај радника у самом центру града који су током економског и власничког реструктурирања деведесетих година XX века потпуно променили своју намену у самосталне трговинске радње или објекте услужних делатности.¹ Управо нам ти објекти и њихове фасаде, као типични

¹ „Најбитнији моменат који се тиче трансформације ових објеката и радикалних промена у њиховој функцији био је период деведесетих година двадесетог века, тачније 1995. година. Тада је донесена ’Одлука о утврђивању урбанистичко-техничких услова за промену стамбеног простора у пословни у улици Моше Пијаде у Бору’ [у напомени: Архив. Одељење за урбанизам, грађевинарство и екологију. Одлука од 29. 5. 1995. Бр. 350-40/95-1-01)...] Она предвиђа уређење површина око објекта одређеним елементима: бетонирањем прилазних стаза, озелењавање слободних површина травом и жбунастим растињем, затим инсистирањем на уређењу микроурбаним елементима типа расвете, рекламног простора, клупа, жардињера, затим стилским уклапањем степеништа и прилазних рампи са архитектуром зграда, уређењем фасада које ће се формирати пробијањем парапета прозора оријентисаних ка улици (фасаде задржавају тренутни архитектонски

сегменти препознатљиве урбане материјалне културе, недвосмислено приказују кључне друштвено-економске трансформације кроз које су пролазили сам град и његови становници. Откривају нам како се драстично мењала организација свакодневног живота њихових станара или корисника и како се, уместо њих, у те животне просторе усељује роба широке потрошње; како су зидови који су скривали приватне животе радничких породица претворени у излоге преживљавања. Та транспарентност, као вид дуготрајне изложености деиндустријализацији, разоткрила је и шире намере или историјске токове претварања живота и рада у недвосмислену робу широке потрошње обogaћену низом слојева опстајања и преживљавања на месту које ће постепеним ширењем кадра обухватити и уоквирити читаво подручје Бора и које приказује целовиту симбиозу индустријских погона и депонија са урбанизованим насељем. Сталне промене у екстеријерима, некада споре и скоро неприметне – устајале до пропадања, некада интензивне и брзе, упоређиване са експлозијама напретка, утицале су на морфологију града. Град се стално мења, али генерацијама становника оставља у сећању неке упадљиве урбане целине и оријентире који ће већини остати важни и препознатљиви.

израз али се нужно освежавају бојом итд.) Из оваког решења можемо имплицитно уочити сасвим другачији социокултурни, економски и политички контекст савременог урбанизма града (који је, додуше, и даље условљен индустријом и рудником али овог пута њиховом осетном нерентабилношћу).” (Стојменовић 2002, 57)

Урбана морфологија наслеђа заснива се на просторним и идентитетским оријентирима моделованим општим принципима феномена града: • Град је територијална целина коју, поред осталог, чине културни простори традиције, иновације, историје/сећања, комуникације, разноврсне интеракције, делатне праксе и облици удруживања. • Градови су простори контраста, конфронтација и амбивалентних процеса као својеврсних арена и сцена прилагођених брзим променама глобализацијских достигнућа и трендова. • У градовима се одвијају амбивалентни процеси експанзија иновација и креација, али и уништавања и нестајања. • Градови живе у својим плуралитетима, фрагментираним идентитетима и ентитетима. Градови се холистички представљају у постизању репрезентативних статуса. • Градови имају своје стандардне форме у правцу метрополизиација, али и многобројне специфичне урбанитете који су историјски и културно означени. • Градски простори, традиције и идентитети могу се читати и присвајати на различите начине. Градски елементи нематеријалног наслеђа заснивају се на разноврсним перцепцијама и рецепцијама као облик колективних и индивидуалних асоцијација. • Наслеђа градова подразумевају и

фрагментацију колективног сећања и разноврсну потрошњу сећања у зонама репрезентација и емпатија. (Лукић Крстановић, Дивац 2012, 15–16)

Овако комплексно схваћена и изведена морфологија урбаног наслеђа, заснована на питањима репрезентативности идентитетских политика, између осталог, указује на нестабилну и обновљиву структуру и конструкцију, у нашем случају, града са индустријском зоном, при чему су делови града компликованом инфраструктуром повезани у међузависну хетерогену целину, која ће у различитим политичким и друштвено-економским уређењима опстајати као генерализовано схваћена специфична урбана, радничка или индустријска култура. Комплексно наслеђе засновано на поменутих међузависним културама које у Бору опстају и једна другу превладавају у својим видљивим материјалним формама и невидљивим, нематеријалним структурама и процесима, разоткрива кључну одредницу идентитета – индустријски пејзаж, који се конструише и убрзано мења у тренутку када једна од поменутих културних компоненти ремети замишљену равнотежу, када се некој од њих мења власничка структура или када нестаје, када нас „заболи” њено откидање од замишљеног друштвеног „тела”. Радничка култура у којој ћемо се у том тренутку огледати, коју ћемо истаћи као приоритетну, још увек доступну

и преживелу преко јавних установа, које остварују јавне интересе, уводи нас у процесе идентификације, али и анализе, откривања узрока или симптома њеног нестајања и слабљења, као важне културне трансформације која утиче на морфологију града. Када се само једна од поменутих компоненти културног наслеђа урбана, индустријска или радничка истакне, преостале се испостављају као проблематичне за даље мишљење, разумевање и употребу. Уколико се пак посматрају као нераскидиво повезане и међузависне, имамо озбиљнији системски проблем рефлексивности, препознавања: која ће од њих покренути самопредстављање и по којој ће се споља гледано нека целина препознавати. Можда се проблем јавља због тога што су све три поменуте компоненте културе биле обједињене у време социјалистичког самоуправљања? Можда је таква обједињеност исконструисана управо путем идеолошке надградње која треба да створи утисак „органске” целовитости, „живог организма” и преко преживелих терминологија правно-бирокупатских одређења државних службених јединица као управљачких „органа”? Тако отеловљење организација управљања, функција градских и индустријских органа управљања опстаје и оставља низ структурних организационих слојева које можемо пратити кроз историју урбаних и индустријских целина, формалних или неформалних, активних и

утицајних организација повезаних са становништвом и радништвом, неретко називаним „ткивом” града, док се за мешовито становништво пристигло из скоро свих делова бивше Југославије користио геолошки термин за стене мешовитог састава – „конгломерат”. Можда зато што свака од поменутих изразитих генерализованих култура, радничка и индустријска, у појмовном тумачењу већ има утиснут идеолошки потенцијал који произилази из извесне организације и претензија њихових органа управљања? Да ли су оне нужно супротстављене у борби за овладавањем јавним мњењем и контролом репрезентације јавних политика уз поштапање оправдањима непрестаног „развоја” грађанског друштва? Управо то је тренутак чулности идентитета када започиње ово истраживање и писање. „*Identitet je kao zub: znaš da postoji tek kad te zaboli*” (Mihailescu 2002, 117). Сада је питање да ли је могуће лечење? Да ли је зуб за вађење? Да ли имамо средстава и „отисак” за протезу? Да ли ће је вилица прихватити и колико ће протеза личити на наше праве зубе? Чекајте, ко је коме протеза у овој метафори – град индустрији или индустрија граду? Ко би пожелело раубовану протезу за жвакање и прежвакавање у наслеђе?

Споменутом доживљају „органске” и „животне” испреплетаности и међусобних утицаја индустрије и града допринело је и искуство одрастања аутора ових редова и борављења у индустријским зонама током

осамдесетих година XX века, што је подразумевало свакодневну игру са одбаченим индустријским предметима (алати, жице, делови застареле индустријске механизације), вожњу бицикла по јаловишту, сакупљање флотацијских кугли на планирама, „истраживања” на необезбеђеним градилиштима, организоване школске акције пошумљавања планира, истраживање депонија званих „шума гума” (депоније истрошених гума скинутих са точкова тешке механизације) и „шума кеса” (до шуме гума долазило се кроз шипражје окићено кесама које је наносио ветар). У таквој средини се играло, сазревало, касније и радило да би се преживело. Та замишљена блискост са овим „терминатором” проистиче из осећаја испреплетености времена проведеног у просторима доколице и просторима рада, индустрије и града, која ће временом постати својеврсна синтетичка тканина „митске мисли”, митологизација „приручним средствима” у извесним моментима изврнуте устаљености доколице на радном месту и непрекидне индустријске производње у граду. Са друге стране, детаљнија упућеност у ову проблематику произилази и из професионалног опредељења аутора и његовог „оптерећења” информацијама услед свакодневног рада у области библиотекарства, које организовано делује у пољу завичајности још од средине осамдесетих година XX века. Професионалне обавезе библиотекара базира-

не на дезидератима, планираној набавци и попуњавању фонда недостајућом грађом посебно су инспиративне у смислу сагледавања структуре фонда и планирања његовог развоја у правцима који би обухватили и различите тематске целине, испреплетане и сагледаване са безмало свих могућих дисциплинираних, уметничких и научних становишта, на свим расположивим медијима. Сва та мисаона плетења, сећања и разумевања, лутања, скретања и крпарења („бриколаж“) слична су игрању мајсторисања неадекватним приручним „алатима“, комбиновањем комплексних текстуалних конструкција, појмова, препознавања извесних знакова, симболичних и дискурзивних феномена (Levi-Stros 1978, 57–63; Žepet 1985, 15–35) – у овом случају слика, фотографија, текстова, описаних сазнања, искустава и сећања, који се по аналогији са комуникацијским могућностима „дивље мисли“ транспонују у недвосмислена знамења будућности. Постављају се у саму будућност да би се испричала прича о прошлости и садашњости, да би се конструисао и препознао неки конкретнији садржај супротстављен инжењерској визији будућности, која превладава у јавности. Реч је о поступку трагања за конкретним садржајем и инспирацијом под утицајем опојног дејства средства за лепљење и колажирање исечака прошлости, како би се не само описала и разумела садашњост већ и наслутила некаква, надамо се, извесна

будућност. Колажирање слика и текста инспирисано је и комбинацијом слика (две табле, обострано штампане, на којима су прекадрирани и кроповани прикази Клуеовог портрета француске краљице Елизабете Аугзбуршке и фотографија тлингитског маља од кедровине) и текста у есеју „Наука о конкретном“ антрополога Леви-Строса (1978). Инспирација за трагањем и објашњавањем конкретних садржаја и феномена тако долази из неких њихових материјалних представа сачуваних у виду предмета који подстичу сећања, забележених осећања, приказа који се могу репродуковати и преносити кроз простор и време. Фотографије су, као аутентични извори и грађа која се прикупља и чува у фонду Завичајног одељења, инспирисале писање овог текста, наводећи аутора да прошири сазнања о ономе што приказују и о времену у којем су настале, при чему аутор покушава да их актуелизује приписујући им могућа нова тумачења и значења, као и неопходан културно-историјски значај и обезбеђујући им услов чувања у фонду. Поред тога, уместо полице са меморабилијама, за „окидање сећања“ и инспирацију, поводом ове теме био је довољан и увек доступан летимичан поглед кроз прозор. Можда је то прави тренутак да се укрсте наша размишљања о томе шта заправо видимо, а не шта ћемо оденути због тренутних временских прилика. Поред тога, имаћемо и претпостављену повезаност слика и фотографија

са текстом који садржи тумачења. Анотације или контекстуализације тих слика покушаћемо да доведемо у везу са илустровањем, инспирацијом, тренутком присећања и трансгресијом слика из прошлости у садашњост, као актуализацију зарад конкретне рецепције и научних спознаја које се могу десити сада или у будућности. Тренутна актуелизација је дакле на пола пута између прошлости и будућности, између „научне спознаје и митске или магијске мисли” (Исто, 63); у овом приповедању дешава се у надреалистичкој „објективној случајности” (Исто, 62), блиској фотографији, која у визуелној антропологији остаје загонетно освешћивање садашњости, више него систематичано приказивање одабране теме.

Сажети приказ главних индустријских и урбаних формација, писан на основу претходно усвојених знања и основног академског образовања, проживљеног искуства и намера, послужиће нам, на самом почетку, да само угрубо осенчи целокупни предео из којег ћемо сукцесивно издвајати кадрове потребне за анализу тематских целина, индустријских пејзажа који су, како ћемо видети, нераскидиво повезани са урбаним пејзажима града Бора. Кључна промена која ће се десити и истаћи границе између града и индустријских зона тиче се скорашње промене власништва над ресурсима и компанијом. Биће да је она довела до потпуног неразумевања ситуације у

којој смо се нашли и у којој се налазимо као становници Бора као и до страха од неизвесног и новог система, који ће утицати на нашу хибридно и можда само нама специфичну културу и организацију живота на коју смо навикли и коју смо исконструисали сећањем на све промене које смо доживљавали, од којих је ова последња изведена као кључна, због већ усађених историјско-материјалистичких теоријских алата за препознавање неравноправне расподеле дохотка, експлоатације рада и природних ресурса. Шта се заправо мења? Да ли расте брига о некаквој утемељујућој прошлости, традицији – о наслеђу? Шта смо наслеђивали и шта ћемо оставити у наслеђе? Да ли се, заправо, сада бринемо о будућности која се испоставља као неизвесна, на коју више не можемо да утичемо? Трагање за смислом и сврхама очигледног, видљивог окружења, које је укључивало животне оријентире, на основу којих смо планирали кретање и организовали мишљење у одређеном саживљеном простору (а за шта нам је сада неопходна посебна дозвола, коју издају његови нови већински власници или, прецизније, у једном делу сувласници) отежаваће нам оријентацију и кретање ка некој конкретној одредници у будућности, али не и у тумачењу, које би требало да буде отворено и слободно, такорећи, дизајнирано као несавршено и незавршено. Механизми за навигацију и планирање кретања у физичком простору очигледно нису

једнако прецизни. Знање и умеће читавања симбола на њима разликује се од тих већ научених и стечених вештина и сада нас води у различитим правцима и отвара путеве које не препознајемо. Да ли уопште постоји релевантно заједничко искуство града? Како ћемо знати шта у том случају сада делимо и шта ћемо делити? Шта ће нам у граду бити заједничко? Које ће друштвеност уопште нешто значити? Да ли ће она бити распарчана као у индустријској производњи, тако да се више не може „занатски” склопити у целину и мислити као целина? Какав је однос расподеле материјалних добара и да ли је тај однос само симболичан?

Наизглед блиска и од живота града неодвојива индустријска зона и сфера рада се отуђује од оних који су је изградили. Сада као да имамо дистанцу потребну да разумемо индустријске пејзаже који нас деценијама окружују – пејзаже на којима смо се појављивали сви ми који смо живели, играли се и радили у њима, али које изгледа нисмо разумевали, тумачили и вредновали. Тако ћемо овом приликом покушати да форми индустријских пејзажа придодемо извесне суштине, њиховој егзистенцији – есенцију, а њиховој тежњи ка опстајању и преживљавању – парадоксалне сврхе, које сада диктира интерес страног инвестиционог капитала, док се саморазумљива забаченост, руинираност, опустошеност и безвредност тих пејзажа преводи у позицију корисног

и исплативог; док симболичке и нормативне границе између града и индустрије, доколице и рада, природе и културе, концепција и контекста „присвајања”, „нашег” и „њиховог” постају изнова све јасније, након периода социјалистичке изградње, током којег су – идеалистички и идеолошки – границе између сфера (или супротних полова) индустрије и града, радника и грађана са намером брисане.

Животни и радни простори у Бору засновани на друштвеној контроли, културном кодирању заједништва и искуству изазивају симболичку асоцијативност и добијају различите систематизације у зависности од друштвено-политичких и власничко-економских предиспозиција, тако да се могу уочити две важније концепције просторности града. По једној, град је одређен као моноиндустријски (заснован на јединој одлучујућој грани привреде – рударству, без којег сам град не би ни постојао, а не би ни опстајао). На пример, антрополошкиња Деана Јовановић, чије се истраживање индустријских градова базира на истраживању града Бора, примењује концепцију моноиндустријског града у којем, како систематично и аргументовано запажа, прелетава прелетање технократске елите и руководства компаније у владајуће политичке партије. Она тврди да се на овај начин заузимају позиције у градској скупштини и тако утиче на расподелу буџета у корист саме компаније

и приватних послова, не и стварних јавних интереса грађана. Притом она истиче важност опстанка компаније за опстанак самог града у периоду реконструкција и ревитализација – перформативног „шминкања” фасада као највидљивијег ангажовања током паничне потраге за страним инвеститорима након политичких промена 2000. године (Јовановић 2013, 2016, 2021). Сличну теоријску концепцију „монограда” разрађује и проф. Слободан Наумовић запажајући да се заправо само у одређеном историјском раздобљу развоја градова заснованих на једном занимању, једној индустријској или привредној грани, могу истаћи такве карактеристике, које ће касније поспешивати развој других делатности и остварити „вишефункционалну целину рада и живљења”.

Треба, међутим, узети у обзир да је већина данашњих градова у неком тренутку своје историје била нека врста спонтано насталог монограда (војно, верско, производно, трговачко, саобраћајно или неко друго локално или регионално средиште). Модерни индустријски моноградови издвајају се скоро потпуном подређеношћу свих урбаних карактеристика основној производној функцији, брзином израстања, а поготову њиховом рањивошћу у случају слабљења или губљења основне функције. (Наумовић, Радивојевић 2015, 100)

По другој концепцији Мишела Фукоа, која ће у овој публикацији бити примењивана, градске просторе ћемо „читати” на хетеротолошки заснованом, вишеслојном, различито доживљеном симболичком и културно кодираном распореду појединих делова града и њиховог међусобног повезивања у идеализовану – утопијски доживљавану целину потпуно „обрнуту” од концепције употребе простора која је „супротстављена” њиховим реалним пројектованим наменама и функцијама. Реч је о различитим поставкама простора у којима „јесмо” или се у њима крећемо, простора заснованих на рефлексивном доживљавању, „читању”/„варењу” изнутра или „из стомака”, при чему те поставке иницирају неку врсту:

[...] sistematskog opisa koji bi imao za predmet, u odnosu na jedno određeno društvo, proučavanje, analizu, opis, 'čitanje' kako se danas rado veli, tih različitih prostora, tih drugih mesta, u nekoj vrsti mitskog i, u isto vreme, stvarnog nadmetanja sa prostorom u kome živimo; takav opis bi se mogao nazvati heterotopologijom. (Фуко 2005, 32)

Прва концепција је заснована на производној и материјално формативној бази, а друга на симболичкој, чулној и емотивној оријентацији. Ове концепције ће се ипак непрестано преплитати и материјализовати

у синтетичкој индустријској „тканини” са грубом текстуром, коју прелазимо додиром/ходањем, гледамо само да се не бисмо саплели о неки распарани чвор или арматуру која вири из бетона, чујемо када се гужва или пегла и миришемо када се на крајевима запали.

Описивање реалности које произилазе из ових концепција утемељено је на кретању кроз простор са жељом да се разуме и осети, на физичком распореду објеката у простору, друштвеном тумачењу простора и рецепцији већ постојећих слика тих простора, а све наведено ће се у овом случају тумачења индустријских пејзажа Бора вероватно непрестано повезивати и преплитати у даљем тексту. Стога нећемо избећи и извесну емотивну оријентацију према тим, у једном историјском периоду друштвеним индустријским просторима, који су се понекад присвајали или заузимали као интимни и доживљавали као јединствени уз тежњу ка преувеличавању њиховог значаја. Уколико су се стога индустријски пејзажи, као део свакодневне животне панораме, у извесном смислу „сакрализованали” световном религиозношћу – идеологијом заснованом на друштвеном, заједничком и јавном простору, тј. идеологијом класне једнакости и равноправности, интернационализма, стваралаштва, производње и планирања неизвесне будућности – вероватно ће задобити и карактеристике утопијског простора, односно

идеализованог простора прошлости који је проживљаван и као „простор кризе” (Фуко 2005, 32–33) и као позорница на којој се смењују сценографије, преузимају извесне улоге, све до његовог потпуног отуђења и његове скоро потпуне приватизације, тако блиске и примамљиве либералном капитализму и индустријској производњи. У том тренутку, можда већ касно, запитаћемо се, шта је, у ствари, у граду остало заједничко и друштвено.

У таквој констелацији моћи и њене рецепције, која је у историјском следу потпуне тржишне либерализације, регулисаног обезвређивања друштвене својине и промене система власништва произвела потпуну физичку и материјализовану бесмисленост, егзистенцијалну, друштвену и економску привременост и безизлазност, што ће страни инвеститори споља видети као своју шансу и прилику за осмишљавање, оживљавање и дословно искоришћавање, сразмерно исплативости свог „капиталног” учешћа у нашим животима, стратешких природних и културних (зашто не исто тако стратешких) ресурса, започињемо бављење насловљеном темом.

Индустријски пејзажи у овој публикацији заузимају централно место у смислу материјалног културног наслеђа које би, уже спецификовано, припадало категорији непокретног културног добра, односно индустријског наслеђа састављеног од препознатљивих предеоних или амбијенталних целина, које ни на који

начин није препознато, штићено и чувано, тако да о њима стичемо сазнања посредно, из сећања, личних искустава и визуелних извора. Непосредно препознајемо њихову сазнајну вредност тек када видимо да пропадају или се убрзано мењају, када се неки делови града и индустрије истакну пажњом коју јој поклоне они који дођу као гости, истраживачи, туристи или инвеститори. Сада, када је већ вероватно касно за то, покушавамо да их мислимо као извесни културни потенцијал. Међутим, када узмемо у обзир количину посредних сведочанстава, пре свега визуелних извора, схватамо да су та сведочанства континуирано и систематично сакупљана и чувана, да ипак постоје разлози који нас наводе да о индустријским пејзажима мислимо као о потенцијално значајном културном добру, у овом конкретном случају града Бора. Проблематизација коришћења визуелних извора приликом стицања конкретних сазнања о одређеној теми, вођена је методологијом истраживања визуелне антропологије, која је пружила основе истраживања, пре свега током прикупљања грађе, али и преко метода прикупљања информација о самој грађи, њеном садржају, ауторству, начину настанка, наменама и евентуалној широј друштвеној употреби и функцији. Ти путеви неминовно воде ка испитивању разлога и мотива настанка и очувања ове врсте визуелне грађе у приватним и институционалним колекцијама, као и ка

својеврсној нематеријалној компоненти организације рада јавних установа културе на њеном опстанку, који посредно сведочи о важности формирања садржаја колекција, њиховог чувања и преношења кроз простор и време. Преношење служи актуелизацији и репродукцији визуелних извора као својеврсним изазовима комуникације и основног препознавања садржаја тих извора приликом коришћења, за ово, али и сва будућа тумачења.

Публикација са ненасловљеним уводним делом, упадљиво колажирана и прикрпљена, садржи седам целина, тј. насловљених поглавља. Поговља *...у пределу ока и његових перспектива, ... у пределу сећања: заветрина у соларној хладовини и Тамо где расту бакар и злато* треба да нас уведу у најважније детаље на урбаној панорами Бора и у својеврсну друштвено практиковану хиперболу симболичке репрезентације Бора, која осамдесетих година XX века достиже врхунац развоја, а деведесетих година XX века кулминира бизарним процесима рециклаже бакра из јавних простора и не мање бизарним стратегијама преживљавања. Ове насловљене целине ће повезивати процесе модернизације индустријске производње преко специфичне организације рада, чије праћење ће омогућити систематско и континуирано визуелно бележење, односно фотографисање индустрије и града током протеклих 120 година. Фотографија ће, дакле бити кључни посредник приказивања и преношења

чињеница из прошлости, које ће бити комбиноване и тумачене уз помоћ других историјских извора, теоријских алата визуелне антропологије, антрополошке интерпретације и критике културе.

Поглавље *Екскурзија на потезу четкице и линији ангажоване графике* водиће нас кроз главне етапе формирања индустријских пејзажа Бора и њихових визуелних представа, са намером да се уз помоћ теоријских приступа етнологије и визуелне антропологије, историјског прегледа образовања и примене иновативних технологија и теорије фотографије приближимо просторним одређењима посматрача, визуелним пројекцијама и дефиницијама индустријских пејзажа. Та ће се одређења даље разматрати у контексту специфичних локалних услова њиховог формирања и историјског прегледа индустријске производње која је на њих највише утицала. Најупечатљивије индустријске пејзаже Бора пропратићемо кроз колекције фотографске грађе Завичајног одељења Народне библиотеке Бор, препознате, прикупљане и обрађиване на основу истраживачке методологије визуелне антропологије, у комбинацији са писаним историјским изворима, сећањима, новинским чланцима, техничком документацијом и доступним ликовним решењима. Препознавање потенцијала прикупљања и тумачења визуелних извора у оквирима библиотечко-информационе делатности

резултат је примарног образовања аутора и познавања методологије етнолошког/антрополошког проучавања различитих врста материјалних извора, у комбинацији са методологијама теренског истраживања на основу рада, анализа и истраживања Мирјане Прошић Дворнић (Prošić-Dvornić 1982), Сребрице Кнежевић (Кнеžević 1982), Слободана Наумовића (Наумовић 1988), Николе Павковића (Павковић 1996) Љиљане Гавриловић (Гавриловић 1996), Саше Срећковића (изагања у оквиру стручне праксе у Етнографском музеју у Београду 1997–1998), Миланке Тодић (Тодић 1993) и личних афинитета, тј. покрива за истраживањем у оквиру визуелних уметности: видеа, филма и фотографије, који се развијао током двадесетогодишњег рада и примене антропологије у библиотечко-информационој делатности. Интерпретацијом различитих врста уметничких, документационих и историјских извора, тежиће се засада само паралелном реторичком циљању, како би се разоткрили потенцијали које би ти извори имали уколико им припишемо хипотетичке размењиве, комуникационе и процесуалне квалитете материјалног и нематеријалног културног наслеђа.

Поглавље *Наочиглед самоуправних безинтересних заједница* бавиће се прегледом и анализом различитих уметничких интервенција, перформанса, инсталација, ангажованих трансформација, селективних актуелизација

и интерпретација документационе историографске грађе насталих на основу индустријских пејзажа Бора или уметничким радовима који су се реализовали уз помоћ контекстуалних потенцијала тих пејзажа, трансгресија идеја и генерализација са тежњом ка приказивању „општег стања” и разумевању „шире слике” простора рада и индустрије, свакодневног живота и града. Ове уметничке интерпретације са специфичним односом према стварности биће кључне за неку врсту закључне генерализације преко понекад апстрактних и контрадикторних артикулација.

Последње поглавље, „Проклети део” – лонац за „клин-чорбу”, посвећено је искључиво најучљивијој формацији борских пејзажа – Старом борском копу, а руководи се можда парадоксалним поступком свођења хетерогених сазнања на опште стање и осећање света као нарастајуће испразности, које се физички материјализује у простору. Ово поглавље, да одмах откријемо приповедачку намеру, вратиће нас на почетак историје града, јер разоткрива изазов и инспирацију приповедања о насловљеној теми. Сам избор теме подстакнут је интересовањем за нерепрезентативне политике изражавања и интерпретације супротстављене тржишној логици идентитетских политика, на основу критичких намера супротстављених искључиво економским циљевима, које треба да отворе простор

и искористе ту празнину како би се, евентуално, успоставили критеријуми сазнајне вредности одређеног феномена или макар адекватно проблематизовала тема путем „негативне дијалектике” и унутрашњег искуства апсурдности неумерене експлоатације природних ресурса и људског рада. Такоређи, реакција је изазвана дословним измицањем тла под ногама и осећањем незауостављивог аутодеструктивног друштвеног деловања.

Преко таквог унутрашњег сучељавања аутора са самим собом изазваног бројним рупама у знању и сазнавању, пустошима у сећању и савремености, које најчешће испуњава игром, развија се дијалог са замисљеном заинтересованом читалачком заједницом, у трећем лицу, управо зато да би се задржала извесна аура „треш” дизајна истраживања насупрот прихватљивијем приступу „арт-хаус” приповедања у првом лицу изведеног постуком који би личио на кадрове снимања људи отпозади како би се створио утисак помног праћења. Такво намерно неповезивање и непоистовећивање наратора са самим собом директно је упућено ка читаоцу, који би требало да осети и извесну дозу nelaгоде и жељу за критиком његове лажно објективне дистанце. Са друге стране, такав приступ је одабран због несигурности у концепцију „знања имања” и несумњивих научних вредности базираних на постулатима дијалектике. „Dialektika je konzekventna svest o neidentičnosti.” (Adorno

1979, 27) Критичка теорија друштва упућује на могућности превазилажења постојећег стања, које не мора бити подстицано искључиво са позитивистичких становишта и мишљења, већ подразумева да се чињенице стварности морају доводити у питање, због тога што у својој основи више не одговарају појмовима који се за њих користе и зато што нису саме себи довољне и саморазумљиве. У овом конкретном случају, избор нерепрезентативне тематике и проблематизације индустријских пејзажа доводи се у везу са могућим разматрањем негативних исхода индустријске производње као позитивистички схваћене покретачке силе која уз помоћ технике и технологије ствара и омогућава живот. Одређени негативни исходи, у смислу епистемолошке аргументације, односе се на неуравнотежену експлатацију природе и рада, која проузрокује физичко мењање животног окружења и неравномерне расподеле добара ради планирања одрживости заједнице.

Одрживост и жељу за опстанком увешћемо дигресијом и сликом. Усељавамо се у собу за самце. Ту су кревет, сто и две столице. Посуђе и нешто од основног есцајга, са храном увијеном у столњак, стоји испод стола да на њих не би падала прашина. На земљаном поду је рупа из које избија хладан, мемљиви ваздух из мрачног подрума. Знатно већа рупа постоји и на патосу у самом граду. „Uvjet svake istine jest potreba da patnja progovori.

Jer patnja je objektivnost koja tereti subjekt; ono što doživljava kao najsubjektivnije, njegov izraz, objektivno je posredovano.” (Adorno 1979, 37)

Вековна зјапећа празнина Старог борског копа, уочи јубилеја стогодишњице његовог постојања, инспирисала је бављење овом тематиком у времену експанзивне рударске и металуршке делатности и својеврсне хипериндустријализације Бора, изазване неочекивано ефикасном и ефектном државном администрацијом процеса приватизације, али рекли бисмо и похлепним страним инвеститорима, који користе амбивалентност локалног становништва према одлучујућим егзистенцијалним, еколошким и власничким факторима утицаја над природним и културним добрима, коме се, притом, лако учита логика владајућих, изразито технократских друштвених слојева. Та „технократска” логика (углавном механичко-каузална) биће примењена и на исходишта писања самог текста ефикасним техничким алатима и инструментима, на производњу текста са унапред одређеном сврхом пресликавања света – материјализованим и конкретизованим апсурдом. Технократска логика владајућих система, у случајевима којима ћемо се бавити, изведена је из доминантне инструментализације технике и техничког начина мишљења које наше непосредно окружење претвара у техноферу.

Свако друштво хијерархијски класификује културне тековине и вредности. Модерно друштво, посебно оно продуктивистичко-конзументске или аквизитиве, утилитарне оријентације фаворизује научно-технолошку оријентацију и достигнућа технике као примарног медијума кроз који се перципира културни систем у целини. Ауторитарни друштвени системи претварају технику у инструмент репресије или конзервације владајућих вредности, гушећи непризнате облике понашања, демократску и хуманистичку оријентацију и ослободилачку функцију културе. Техника постаје оруђе поробљавања, манипулације људима, стерилизације и униформисаности људских потреба, развијања пасивног духа и апологетског става према доминантним институцијама и вредностима. (Инђић 2009, 87–88)

Ефикасност технократског деловања огледа се у осећању надмоћи над природом, присвајању природних ресурса, брзој масовној експлоатацији, а она пак омогућава и убрзану рекултивацију Старог борског копа, који се пуни раскривком са Кривељског копа, тако да депресија која наочиглед јавности нестаје ствара другу, много већу, пар километара северније. Рана и ожиљак, можда и потенцијално „непокретно културно добро”,

које смо мислили да ћемо као опомену носити и чувати, „пластичном хирургијом” страних инвестиција нестаје са „лица” града. То масивно, наизглед „непокретно”, претеће празно и запостављено, почело је приметно да се креће, шири и хируршки ушива еколошким стратегијама односа са јавношћу, такорећи – шминка. Таквом интервенцијом нестаје шира друштвена препознатљивост Бора и претвара се у нешто сасвим ново и условно речено – „друго” или нас враћа на почетак, у време настанка рудника и насеља – у време „младости”, колонијалне управе Француског друштва Борских рудника (ФДБР), дислокације профита, акумулације капитала и стварања све већих класних разлика. Све то се дешава уз прећутно усвајање поменуте логике технократске елите, пре свега егзистенцијалним условљавањима на основу зависности појединачног и друштвеног живота од рудника и металуршке индустрије, од рада да би се преживело. Од технократске елите потиче и разумевање *homo tehnicusa* као „[...] једнодимензионалне личности заробљене фасцинацијом технике и решењима технике, који је технику почео да доживљава као фатум, као врхунац својих потреба и циљ по себи, потискујући тако остале могућности људског стваралаштва и богатство других релација на којима почива људски свет.” (Исто, 90) Тако искључив поглед на свет сужава и колективну свест заједнице, у извесном степену реално зависне

од индустријске производње, али и животом уцењене да пристане на такве производне односе, самим тим и онемогућене да објективно сагледава шире могућности ослобађања из тих парадоксалних и апсурдних стања. Реч је о парадоксалној, банално формулисаној узрочно-последичној уцени: „ако вас не трујемо димом, умрећете од глади”, која се усваја на друштвеном нивоу – „ако се не трујемо димом...”, што подразумева ирационално жртвовање квалитета живота зарад преживљавања и несразмеран и неконтролисан утицај индустрије на животе и здравље локалног становништва; нешто слично је већ приказано у антрополошкој анализи Џун Неш (June Nash, 1979) на примеру живота рудара у рудницима Оруро у Боливији који су окривили управу због несреће у којој су тројица младих рудара изгубила своје животе, а која је, како су сматрали, проузокована забраном жртвовања ламе брдском духу Супаију. Кључна и насловна реченица ове студије „Ми једемо руднике, рудници једу нас” (Исто, IX–XXI) – у контексту овдашњих парадоксалних стратегија „развоја према заосталости” током осамдесетих и деведесетих година XX века, затим одржавања „планиране застарелости технологије” ради приватизације друштвене својине у XXI веку и стратегија мењања идентитетских политика кроз репрезентације менаџерских кампања обнове или „подизања из пепела” рудника и топионице у периоду од 2008. до 2018,

када ова постројења добијају нову квалификацију „просперитетних загађивача” (Јовановић, 2016) – „буди наду” за даљи опстанак на овим просторима или макар наду у опсежније разумевање наведене иронизоване проблематике.

Међутим, та фраза наводи и на даља и општија промишљања теме пробијања граница загађења – нормативних и симболичких, рационалних и ирационалних – и доласка до наредне границе трпљења, као и на потребу за разумевањем проблема који се тичу дугорочне одрживости локалне заједнице контролисаном и умереном производњом. Треба указати на однос према природи, природним ресурсима и локалној заједници посредован техником и технологијом у индустријској производњи, те тзв. техничким умовима, на однос који се мора држати рутинског позитивизма, без хуманистичке критике, не би ли се остварили циљеви брзог, безусловног и јефтиног профитирања, без довођења у питање одлука демократски изабраних власти заснованих на обновљеном буржоаско-технократском парламентаризму трансформисаном у конкретну плутократију (владавина богатих). Тај прагматичан и свеобухватни „власнички” однос према природи и друштву прати и непрестан, контролисан динамичан физички рад, који у таквом контексту мора остати потиснут у сферу несвесног-пасивног, као рутинизарано

сневање и непрестано надање, са скоро неприметним изостављањем или потискивањем хуманистичких наука у образовном систему како би се угушила свака могућност критичких приступа, који би довели у питање опстајање таквог система.

Rad je izvor iskustava koja tište i usrećuju, i to tako da usrećivanje pretpostavlja upravo potišivanje i tek je moguće na njegovoj osnovici. To je posve čudnovat odnos. Ljudska sreća izrasta uvek na osnovici patnje – ona nikad nije blaženost boga lišena patnje; ona biva prožeta znanjem o svojoj krhkosti, o svojoj nepostojanoj prirodi. Naša sreća ima boju žalosti, i u našoj žalosti svetli kao zvezda u noći već konačna, buduća sreća. Ova ambivalencija objašnjava to da su mnoge naše „suprotnosti“ uzajamno ulančane i povezane, ne mogu biti jedna bez druge, da se uzajamno pretpostavljaju. Čovek ima svoju moguću veličinu samo u prostoru svoje bede. (Fink 1984, 177)

У таквом друштвеном и животном контексту долазимо до кључне мотивације, а она произилази из покушаја да се на основу библиотечке колекције фотографске грађе, извесног фотографског архива, осмисли „теренски рад“ о подручјима у непосредној близини Бора девастираним екстензивном индустријском производњом, о доскоро препознатљивим индустријским

пејзажима који се убрзано мењају и „рекултивишу“.

Наиме, институционалне колекције фотографске грађе које су у Бору континуирано вођене током више од једног века чувају и приказују нам најважније моменте процеса производње и мењања изгледа индустријских пејзажа у Бору. Архива која настаје систематичним вођењем сведочи о невидљивој структури континуиране организације рада више генерација фото-репортера и о свесном стварању јавног културног добра и колективног памћења и притом, институционалном заштитом, обезбеђује опстајање и очување ове богате фото-документације. Сада већ стогодишња фото-документација, настала организованом и континуираном праксом институционалног визуелног бележења, може попримити и карактеристике непрепознатог нематеријалног културног наслеђа. Међутим, да не бисмо претерали са оваквим амбициозним хипотезама, задржимо се засада на овим почетним позицијама, које би требало да разоткрију и ауторске компетенције и потенцијале, углавном уклопљене у концепцију „размишљања из будућности ка садашњости“ (Mihalesku 2002, 175–177), уз неизбежно „оплакивање“ неостварених потенцијала и надања.

Посматрана из те удаљене перспективе, такоређи из будућности, професионална свест радника у култури који брину о културним добрима налаже и позорност

према званичним плановима и стратегијама, који нас помало зачуђују и уводе у приправност, због могућности да се планови о заштити урбаних и индустријских пејзажа пројектованих нацртом *Просторног плана Републике Србије од 2021. до 2035. године* заиста остваре и примене у Бору. Треба имати у виду да је у том нацрту исказана потреба за додатним истраживањима на основу међународних препорука, конвенција и ратификованих повеља „којима би се евидентирало градитељско и урбано наслеђе које није под институционалном заштитом, преиспитале границе заштићених добара, заштитиле амбијенталне целине.” (*Просторни...*, 2021, 129) У оквиру „Смерница за заштиту, уређење и одрживо коришћење културног наслеђа” примећена је неусаглашеност нашег Закона о заштити културних добара (који препознаје четири категорије непокретног културног добра: споменици културе, просторне културно-историјске целине, археолошка налазишта и знаменита места) са међународним препорукама и стандардима, који препознају знатно више категорија, међу којима је, и категорија „Пољопривредни, индустријски и технолошки објекти и целине” (Исто, 334). Због тога је у разматрање индустријских пејзажа укључен и моменат њихове „крајње сврхе”, могућих изгледа у будућности или могућности њиховог очувања као непокретног културног добра. Ту могућност иско-

ришћавања завршног процеса деиндустријализације и запостављања планираних завршних технолошких циклуса ремедијације (санације постојећег загађења ради смањивања концентрације опасних материја и даљег ширења загађења), ревитализације (у смислу опстајања производње али не науштрб очувања културног наслеђа) и рекултивације индустријских пејзажа (планирано „оживљавање” земљишта систематичним технолошким мерама које на њему обнављају екосистем у складу са претходним стањем, прилагођавањем или мењањем његове намене) пронашли бисмо заправо у блиској прошлости и историјским визуелним изворима које ћемо тумачити. Замислимо само да је на основу историјских и визуелних извора заиста могуће реконструкцијом вратити пејзаже и рељефне формације у првобитно стање, онако како су изгледали у конкретном историјском контексту претходних периода деиндустријализације! Да ли би било могуће мислити индустријски пејзаж као непокретно културно добро или сегмент индустријског наслеђа сачуваног на врло осетљивој емулзији фотографских негатива, током врло живог процеса производње?

За препознавање индустријског наслеђа Бора као „кључног ресурса” (Наумовић 2013, 75–111; Наумовић, Радивојевић, 2015; Наумовић 2020; Наумовић, Брујић, Митровић 2021; Куленовић 2020) најзаслужнији је проф.

Слободан Наумовић, сада већ деценију присутан на овдашњем терену, којем посвећује континуирану професионалну пажњу политичког, социјалног и визуелног антрополога и који својим објављеним радовима о индустријском наслеђу Бора поставља теоријске и идејне основе препознавања индустријског наслеђа на терену, али и за трасирање магистрале – обавезе дубљег разумевања актуелних културних, друштвено-економских и политичких конотација и инструментализација индустријског наслеђа у савременој култури. Поред тога, присутан је и као „унутрашњи глас” професора који увек поставља конкретна питања и указује на појаве које вапе за објашњењима, инспирише многострука решења, приступе и могуће странпутице, прекори лењост и остави вас да изаберете сопствени пут. Наиме, он је својим студентима, међу којима је био и аутор овога текста, током теренске праксе у Бору 2012, приликом обиласка Старог борског копа и Јаме, предочио, између осталог, важност и могућности очувања индустријског пејзажа Бора, о чему је касније писао у тексту „Ресурс од кључног значаја: индустријско наслеђе Бора виђено из перспективе индустријске археологије, етнологије рударства, политичке антропологије и визуелне антропологије” (Наумовић 2013). Прво важно запажање које нам својим искуством и знањем образлаже јесте то да у процесу очувања

индустријског наслеђа најконструктивнију улогу има локална заједница, јер од „људи који су живели у самим тим срединама и били лично везани, породичним везама, или неким другим сећањима – креће иницијатива да се сачува оно што се да сачувати, да се трагови претходног људског рада и живљења не униште у потпуности. Из свега тога израсла је идеја о вредности индустријског наслеђа.” (Исто, 78) У том тренутку, када се аутору ових редова било каква могућност очувања индустријских пејзажа у којем смо се тада налазили чинила апсолутно немогућом, почело је и размишљање на ту тему. Тада му се најизвеснијим чинило да би то било могуће једино ако се ти пејзажи оставе да старе и пропадају, да је немогуће конзервирати их или било шта на њима мењати, као и да би били сазнајно корисни само као потпуно непотребни, неупотребљиви и заборављени. То би било довољно: да постану макар упитни, мишљени у таквом облику какав је виђен, запамћен или забележен. Подстакли би размишљање о евентуалном постојању „културне интимности” исконструисане професионалним опредељењем и умишљеном „емотивном везом” између аутора и средине која га окружује, као и могућности да се она епистоларно једнострано реализује уз негодовања због неузвраћене пажње.

Међутим, локална заједница је предодређена привредним и производним односима који су развили

својеврсну радничку и индустријску културу која је упоредива, чак и врло слична, са већ окарактерисаним изгледом и функцијама околних индустријских пејзажа. Радничка и индустријска култура су предметиле своју историјску улогу и фактичку егзистенцију у виду индустријских пејзажа Бора. Оне у тим својим физичким манифестацијама јесу културноисторијско наслеђе. У том смислу, оне нас уводе у другу врсту проблематике: како сачувати индустријско наслеђе у срединама које нису деиндустријализоване, у којима су производни процеси још увек активни. „Постало је могуће, а и пожељно, да се проучавање усмери и ка субјективном свету значења која су актери проналазили у индустријском окружењу у коме су радили, у самом процесу рада и његовим последицама, али и у свакодневици која је била наоко удаљена од света рада, али је у ствари са њиме била чврсто повезана.” (Исто, 79) Стога је било важно пре свега препознати „унутрашњи глас” професора и поставити то питање себи, односно аутору ових редова, који ће бити или који ће се више скривати у улози истраживача и тако вас додатно оптерећивати ауторефлексивним запажањима „двоструког инсајдера” (Naumović 1998).

Ипак, један од његових главних задатака, проистекао из те улоге, управо је тај да пронађе и покуша да расветли чврсте везе између индустрије и живота града, односно релације успостављене према индустријском пејзажу и неким његовим важнијим рељефним формацијама, материјалима или објектима који су најчешће перципирани као симболи града и индустрије.

Поменуте културне чињенице стварности, постављене као теме ове интерпретације, додатно су проблематизоване „емском” (учесничком и унутрашњом) позицијом истраживача, којем није могуће успостављање „објективне” дистанце – када већ живи и ради у тој средини – у односу на постављени предмет проучавања и задати проблем, тако да ће се поигравати са укинутом и фикционализованом „другошћу” предмета проучавања – другошћу у смислу временске/историјске дистанце и у смислу синхроно схваћене „другости” као одсутности из наше савремености, односно нашег Времена, како би приказао реално непостојећу непристрасност. (Фабијан 2001; Babić 2010) Прецизније речено, неизбежно је и намерно заузимање позиције „двоструког инсајдера”² који се поиграва својом замишљеном „другошћу”,

² „Друштвеним наукама потребни су вредносни оријентир истраживања, док модерне идеологије истовремено зависе од научне легитимације, због чега постоје довољни услови за њихов двоструко увезан однос. Међутим, то не имплицира да друштвене науке треба посматрати као подврсте идеологије, већ пре као повремене жртве. У том смислу ни балканска етнологија није никакав изузетак. Стога што се идеологија не мора одредити као нужно погрешна, појам идеологизације науке нужно не имплицира да такав процес одваја науку од потраге за истином – пре се сматра да тип односа који дата идеологија изграђује према постојећим друштвеним наукама, заједно са својим политичким циљевима, одређује степен истинитости идеологизованих дискурса науке прожете идеологијом.” [„The social sciences need

покушавајући да систематизује и пренесе извесна искуства и сазнања. У тој намери романтизације ауторске позиције у оквиру његовог образовног и искуственог профила, идеализовни дискурс о одређеној теми који вам се текстуално и визуелно, усредсређено нуди, пре свега тежи да вас заведе причом о странствовању у себи самом са професионализованом завичајаношћу као „практичким извршавањем егзистенције” (Angern 2014, 20–21), са нагомиланим, и надамо се, смислено поређаним чињеницама, а тек ће касније, у неком одложеном симптому, постићи ефекат освешћивања и жеље за провером истинитости исказа, такорећи: „лечењем”. Када је реч о просторној дистанци, она је у потпуности апсорбована до потпуног обесмишљавања – до свођења на апсурд, који ће такође бити разматран као сазнајно користан, непосредно доживљен и, надамо се, адекватно интерпретиран. Парцијална тумачења стварности и визуелних извора као културних чињеница, са поменутих позиција стећи ће комуникационе и процесуалне форме симболичке репрезентације, што ће се посебно проблематизовати у смислу шире и доминантне представе Бора као индустријског града у којем се потенцијали

одређења препознатљивости у смислу културног наслеђа, уже схваћеног као индустријског, константно трансформишу, можда интензивирају, али и неповратно губе. У том смислу, техносфера трансформисана у индустријску културу разматра се са позиција које нису нужно позитивистичке, већ сазнајно ослобађајуће и критичко-хуманистичке и које се баве значењем, функцијом, циљевима и сврхом употребе индустрије све до њене симболичке вредности, која ће се нормирати као парадигматичан сегмент радничке (хуманистичке) или индустријске (дехуманизоване) културе.

У нешто другачијем теоријском смислу, посебна мотивација за бављење овом тематиком изведена је из концепције критичког тумачења етнографског писања културе и из тезе проф. Милоша Миленковића „о етнографском реализму”, односно „проблему етнографски стварног” (Миленковић 2003), који неизмерно инспирише и проблематизује одабир теме и позицију аутора као освешћеног произвођача текстуалних интерпретација. Стога је укључена и посебна обазривост према питању колико је, заправо, тема и проблематика индустријских пејзажа „стварна”

research-orienting values, while at the same time modern ideologies depend on scientific legitimation, thus sufficient conditions exist for their "double-bind" relationship. This, however, does not imply that social sciences should be considered as a sub-species of ideology but rather as part-time victims. In that sense Balkan ethnology is no exception. Because ideology need not be defined as necessarily false, the concept of ideologisation of science does not necessarily imply that such a process separates science from the pursuit of truth – it is rather the type of relation a given ideology builds towards existing social relations, together with its political aims, that is considered to determine the degree of veracity of ideologised discourses coming from within the science it has impregnated.”] (Naumović, 1998, 105–106)

и могућа за етнографију, када се зна да су се они непрестано мењали и да управо сада пред нашим очима нестају и престају да постоје онако како су забележени и запамћени. Поред тога, посебно је важно и то колико вам ова текстуална интерпретација „криви” слику и „софтверским”, теоријским и идеолошким алгоритми-ма, исправља аберације на крајевима, како би наметнуо „исправну” опсервацију и евиденцију. Управо је превласт текстуалне антрополошке и етнографске над визуелном репрезентацијом и апропријацијом, у случајевима који ће уследити веома важна, иако је сама тема индустријских пејзажа дефинисана углавном путем визуелних представа и интерпретација. Потреба за објашњењем онога што посматрамо, прикупљамо и евидентирамо, у чему, на крају, учествујемо, може се прикључити корпусу етнографских и визуелноантрополошких истраживања, тумачења и бележења, тако да изазов прозводње визуелних и текстуалних садржаја треба да тежи успостављању адекватне равнотеже између изражавања сликовним прилозима и текстом. Стари борски коп се брзо попуњава, а вештачка акумулација отпадне воде у виду „црвеног језера” Робуле у селу Оштрељу управо је испражњена, са намером да се на том месту изгради фабрика за пречишћавање индустријске отпадне воде. Ова два примера су привлачила највећу пажњу фотографа и визуелно су најчешће представљала

индустријске пејзаже Бора. Требало је да пренесу јасну поруку о загађености и обиму девастације природног окружења рударско-металуршком производњом. Међутим, поставља се питање: да ли рекултивацијама нестају и поменути пејзажи као проблематични или се само ублажавају последице и маскирају реални проблеми загађења? Шта ће се десити када се културно наслеђе укључи у процес производње и свеопшту индустријализацију?

Симболичка репрезентација путем које се генерализује преовлађујућа локална култура биће проблематизована уз помоћ парадигми радничке и индустријске културе – радничке као шире прихваћене народне културе и индустријске као дехуманизујуће прагматичне културе неконтролисане масовне експлоатације рада и природних ресурса током производње. Ту врсту хибридне и локалне идентитетске генерализације намећу владајући слојеви друштва, тако да се радничка и индустријска култура на локалној разини, у идеолошком смислу и на основу историјско-материјалистичког утемељења социјалистичког самоуправљања формативног за град Бор, међусобно супротстављају, све до превласти и опстанка само безличне, тржишно корисне индустријске културе. Из те недоречене и неспецификоване супротстављености и испреплетаности произилази често недоследан одабир

стратешких и идеолошких позиција приликом бављења тим превасходно хибридниим културама – индустријском или радничком – и кључним одређењима приликом успостављања локалних симболичких репрезентација условљених савременим трендовима прописаним културним агендама. Нема сумње да у таквој „етнографској стварности” хипотеза и недоумица, свакако можемо закључити да ауторефлексивност превладава жељену објективност, али нека буде да је то због тога што у овом случају „непроцењиви” природни ресурси и богатства која изазивају све ове промене превазилазе све јавно доступне информације, рационалне процене и реалне стратегије, тако да је можда и добро да се на самом почетку зна да у ствари не знамо где се налазимо, где нас аутор води, покушавајући да допремо до нечега што се крије испод површине слика које ћемо тумачити.

Индустријски пејзаж – тематски издвојен, визуелно документован и текстуално интерпретиран у ширем корпусу потенцијалног индустријског наслеђа – успоставља интерне и скривене релације између визуелних и текстуалних извора, искуства и тумачења, симболичке репрезентације и реалног стања у диспозицији живота и рада. Притом се тај живот, како се чини, одвија у индустријском пејзажу, без свести о раду као фактору еманципације. Устаљеном механичком праксом заснованом на нужности, кључном

фактору трансформације природног и културног окружења за пуко преживљавање изграђује се животни простор. Масовно преживљавање се развија у масовну производњу преживљавања, у индустрију преживљавања у којој се свака потреба за еманципацијом претвара у комерцијализовану потрошњу. Једнакост и слобода се у либералном капитализму остварују једино уколико имате шта да потрошите (време или свој рад) или сте способни да поднесете жртву кредитима или страним инвестицијама да би, заправо, неко други уместо вас мање радио а трошио више. Таква неправедна, дехуманизована индустријска култура, са радницима који нису свесни друштвених доприноса свога рада, успоставља, рекли бисмо, идеалан и изазован потенцијал за антрополошку критику. Могло би се рећи да је овакво дефинисање проблема изведено из повезивања антрополошке интерпретације и оних становишта историјског материјализма и марксистичке политичке економије која потенцирају хуманистичке аспекте удруживања на основу заједничког рада ради стварања заједничке материјалне базе – друштвеног и јавног добра. Ова теоријско-методолошка комбинација супротставља се капиталистичкој концепцији приватног власништва и корпорацијског удруживања капитала ради материјалне добити појединача и интересних група, које даље потенцирају организационе и техничко-техно-

лошке аспекте рада, све више заснованог на индустријској и аутоматизованој производњи, чиме се тежи смањивању трошкова људског рада, коме се одузима предност стварања и право на удруживање, смоорганизовање, адекватну зараду и праведну расподелу дохотка зарад општедруштвене користи од рада и експлоатације природних ресурса, који су, пре свега, заједничко добро. Ретроспективним проучавањима историје Бора примењиване су обе концепције уз одржавање илузије о неисцрпним ресурсима и прикривања неуравнотежене експлоатације са различитим циљевима оправдавања таквих приступа, који опстају и данас када се експлоатација интензивно и екстензивно наставља уз помоћ страног инвестиционог капитала. Реч је о критици савремене културе која опстаје између фронтова идеолошких концепција и парадигматичних терминологија друштвеног дохотка и профита, између рециклажне креативности приликом расподеле доходака произведених из стратешких природних ресурса као друштвене својине и одрживости заједнице на основу управо те заоставштине која се неповратно губи потрошњом и приватизационим процесима.

За сада, поред урбане, комуналне и индустријске инфраструктуре, као слојевите материјалне културе, имамо несумњиви почетни доказ и непосредно сведочанство о изузетном индустријском наслеђу у виду

институционалне фото-документације Рударско топионичарског басена Бор и приватних колекција које су са њом у директној вези, које ће нам, поред оног очигледног у опстајућем индустријском пејзажу којим више не можемо управљати, послужити приликом реконструкције његовог ранијег изгледа и значења његовог представљања путем визуелних медија. Фотографије су репови времена, а у низу су змија која једе свој реп – *игобогос* „пузајуће” тржишне логике масовне индустријске рециклаже, сада већ и културне индустрије, која неретко рециклира и своје културно наслеђе зарад опстајања у временима нерегулисаног инвестиционог капитализма, када се због нужног представљања прогреса, најчешће супротно логици реалне рециклаже, углавном „пресипа из шупљег у празно”. Притом не мислимо на судове или мисаоне резервоаре, већ на конкретне просторе, вештачке рељефне конфигурације, депресије површинских копова и пуне заравни флотацијских јаловишта, које чине најважније и најпрепознатљивије пределе Бора, који и као такви добијају нове функције, културна значења и „инвестиционе” потенцијале.

Приказивање апсурдности технократског мишљења лишеног хуманистичке критике и практичне идеје да се скоро увек „од ничега може направити нешто” биће кључно за разумевање технике приповедања схваћене у смислу технолошког поступка који ће углавном служити

сврси убеђивања и изнуђивања наших предвидљивих реакција. Намера је, дакле, да се некако, макар и за сада само мисаоно и текстуално, укључимо у ове планове очувања урбаног и индустријског културног наслеђа, конструктивно и саморефлективно се смештајући у одређени простор и одређено време, не би ли нас неко приметно као просторну културноисторијску целину са извесним квалитетима – индустријско наслеђе провучено кроз друштвено-економске формације касног колонијалног капитализма с почетка XX века, затим неколико фаза социјалистичког самоуправљања, које деведесетих година XX века улази у фазу „развоја према заосталости”, названу „транзицијом”, да би се на крају дошло до „рестаурације капитализма”³. Емпијска аргуменатација низа историјских парадокса и иронија приватизационих процеса доводи нас до продаје стратешких природних ресурса, рада, фабрика, нестајања друштвене својине и уништавања радничког организовања, што у целини добија сазнајно важну, мање трагично носталгичну, а више извођачки инструисану апсурдну структуру. Апсурдност економских и привредних односа државе према свом власништву као расположивом оквиру савремених процеса привати-

зације пре свега се огледа у непрестаним транзицијама, реорганизацијама, техничким иновацијама, не-транспарентним уговорима, са ниском рудном рентом која би требало да буде адекватна замена за процењене експлоатације природних ресурса, преко којих се, узгред, не поштује ни Закон о рударству, у деловима који се односе на извоз минералних сировина. Таква неуравнотежена и убрзана експлоатација уз пратеће прекомерно загађивање животне средине, уводи нас у неочекивано инвазиван период хипериндустријализације, током које се убрзано нарушава и препознатљивост околних пејзажа.

Таква интеракција се наравно дешава али недовољно често, па у паузама између разговора размишљамо о постизању ефекта иновативности, комбинујемо слова и речи са знаковима интерпункције, премештајући их с једног места на друго, као поменута брда, људе, објекте и столњаке, у нади да ћемо причом и записивањем попунити огромну празнину, која је у извесном смислу и тема ове публикације. Пејзаж, као шири приказ предела интерпретираног у овом тексту, најпре нам служи да се оријентишемо у простору, да знамо где се налазимо, где и како ћемо се даље кретати. Затим ће нам тематске

³ Детаљно описан и објашњен процес „формалноправне” рестаурације капитализма у фазама увођења тржишне логике пословања током периода социјалистичког самоуправљања, од 1963, 1988, деведесетих година XX века, до 2010. године, можете ишчитати у студији професорице Вере Вратуше *Транзиција – одакле и куда?* (Вратуша 2012, 196–241).

целине пејзажа послужити да што ефектније пређемо са проживљеног „тела текста” на „територију текста”⁴ који ће тако исконструисан (подједнако просторно и временски генерисан) сугерисати и општу распрострањеност и „прирођену” дескриптивност пејзажа условљену друштвеним праксама и идеологизацијом, које доводе до његове пасивизираних нормализације. Из тог очекиваног стања, по устаљеној научној етнографској традицији, прво вас лукаво водимо до места на којем се све дешава и одакле све почиње.

Најупечатљивија индустријска панорама коју видите када улазите у Бор пружа се из правца југа-југозапада ка северу, двома магистралама које су уједно и улаз и излаз. Правцем којим се долази и одлази из Бора некада је пролазила и ускотрачна железница, док се насеље развијало са обе стране пута и пруге. Посматрате како се у даљини појављују планири, наслана раскривка са копова и житко флотацијско јаловише, познатије као живо блато.

Neploidno zemljište (6.194 ha) čini 7,2% od ukupne teritorije opštine Bor. Unutar ovih površina se nalazi i oko 1.270

ha površina direktno zauzetih rudarsko-metalurškim aktivnostima. Procenjuje se da je tokom stogodišnje eksploatacije i prerade bakra površinskim kopovima, odlagalištima jalovine i branama jalovišta degradirano oko 4.600 ha zemljišta. (Randelović 2020, 10)

Испред тих, кишом (атмосферском водом) избразданих планира могу се видети бројни индустријски погони, димњци, лабораторије, извозна окна, резервоари за кисеоник и воду, магацини. Улазите у насељено место и крећете се ка центру, док је у даљини пред вама развучен планински кречњачки гребен Великог, Малог и Голог крша у дужини од 20 km, као и планине Стол и Дели Јован. Са десне стране, ка истоку, сада су планири, јаловишта и фабрички погони, а са леве стране је насеље. Зграде и крововинижих стамбених објеката провирују из необично много зеленила и крошњи дрвећа, платана, кестенова, багремова, јелки, оморика. Непогрешиво стичете утисак о планској изградњи и урбанизацији насеља дуж Зеленог булеvara и главне улице Моше Пијаде и о планираном озелењавању, које би требало да смањи утицај индустријског загађења. Ипак примећујете и немали број

⁴ Антрополошка студија Срђана Радовића *Град као текст* (Radović 2013) систематизује досадашња сазнања и тумачења урбане антропологије која се односе на читања културно кодираних система физичких простора у градовима, заснованих на искуственим доживљајима простора конструисаних културом и идеологијом (памћење, сећање и идентитет). У овом конкретном случају, поменутом „територијом текста” сугерише се генеративно извођење чина „писања о граду”, којем је претходило могуће врло субјективно читање ове конкретне, тематски задате проблематике и након којег се очекују даља критичка „читања”, и текста и града.

новијих непланских и неадекватно испланираних објеката „инвеститорског урбанизма” (балон хала, тржни центри, надзидане гараже претворене у трговинске радње, паркинзи итд.), који су угурани по зеленим површинама у последњих двадесет година.

Недалеко од старог центра града, још мало даље према северу, налази се Стари борски коп – рупа. На њеним ободима у фронцлама висе водоводне и канализационе цеви, електрични и поштански водови. Поткопано је и ерозијом уништено неколико насеља и месних заједница. Половине зграда и напуклих објеката још увек висе над амбисом. Заправо, неколико пресечених улица води вас равно до ивице копа. У непосредној близини се још увек свакоднево живи и опстаје. На самој ивици, обућом разгрнете наслагано ђубре и земљу и угледате асфалт који није тако стар. Чујете потмуло брујање индустријских погона и стални звук тешке кише који долази преко рупе, са друге стране копа, са које се даноноћно у рупу, транспортном траком, насипа земља (раскривка) са Кривељског копа, уз стални облак прашине, који се, помешан са влагом и димом у ваздуху, ваља преко улица, кровова зграда и кућа остављајући за собом мирис хемикалија које споро испаравају.

„Ashes to ashes, funk to funky...”

(„Ashes To Ashes” by David Bowie, *Scary Monsters*, 1980)

...у пределу ока и његових перспектива

Индустријски пејзаж најчешће постаје препознатљив тек у деиндустријализованим срединама, као девастирани, запуштени и загађени „палеоиндустријски” или „постиндустријски” предео индустријских руина у градовима или издвојеним индустријским зонама у њиховој близини. Палеоиндустријски градови су изведени из детаљног описа „палеотехничких рајева” Луиса Мамфорда (Mamford 2001, 475–495) који се могу, у смислу индустријске археологије (Наумовић 2013, 75–111 и Куленовић 2020, 12–35), откривати и одредити као културни слојеви у градовима у којима је индустрија још увек на изванредан начин активна и жива или је, као у случају Бора, након приватизације компаније 2018. још активнија у односу на претходне периоде транзиције, неуспелих приватизација и „обнове” (Јовановић, 2013).

Поред тога, научно и уметничко истраживање постиндустријских градова у оквиру „постиндустријске антропологије” Сања Поткоњак врло конкретно дефинише као „урањање и феноменолошку svakodnevicu industriskog grada-koji-tovise-nije” (Potkonjak 2020, 28–34). У овом случају и сходно тренутној ситуацији, постиндустријски

град, по општој инерцији трансформационих привредних процеса у постјугословенским државама, није деиндустријализован већ хипериндустријализован, тако да урањамо у свакодневицу индустријског града који више не препознајемо онаквим какав је доскора био; града који је нагло хипериндустријализован *Стратешким партнерством* Републике Србије са кинеском компанијом Циђин, која постаје већински власник 2018; града који је „приватизован” након тридесетогодишњег периода деиндустријализације, након реструктурирања, рационализације, парцијалне приватизације делова компаније и планираног уништавања радничког организовања. Ова претпоставка о свеобухватној „приватизацији” изведена је из упозоравајућег запажања у рукопису „Kritički osvrt na postupak privatizacije RTB Bor grupa metodom ‘privatizacija kroz rekonstruiranje’” из 2013. економисте Ивана Костова, некадашњег директора за планирање и економику технолошког пословања РТБ-а Бор (Kostov 2013).

Vršiti prodaju osnovne imovine Rudnika bakra Majdanpek, Rudnika bakra Bor i Topionice i rafinacije

bakra Bor prodavac mora znati šta čini osnovnu imovinu ovih preduzeća. Nije samo to imovina koja je evidentirana u knjigama preduzeća i iskazana po knjigovodstvenoj vrednosti koja je predmet sadašnje prodaje već je to 'mnogo više' od onoga što se nudi na prodaju. Praktično i suštinski prodavac država Srbija personifikovana u Agenciju za privatizaciju prodaje 'sve'. Počev od onoga što je priroda dala pa do svega onoga što su decenijama i godinama stvarale generacije istraživača, naučnika, inženjera, tehničara, ekonomista i radnika svih struka i profila. Istovremeno, sa prodajom ovih preduzeća prodaju se dva kompletna grada Majdanpek i Bor sa celokupnom infrastrukturom. I ne samo to. Prodaje se i privatna imovina i deo privrednih objekata na teritoriji borskog [i] zaječarskog regiona, Republike Srbije i šire imovina ovih preduzeća na teritoriji bivših republika nekadašnje SFRJ. Rudarsko topioničarski basen Bor je svojevrsni fenomen i specifikum koji retko da postoji, čak i u svetskim razmerama, po njegovom nastajanju, izgradnji, razvoju, finansiranju, zaduživanju i razduživanju, ekonomskom prosperitetu, njegovom preživljavanju i konačno njegovom sadašnjem odumiranju. (Isto, 2)

Због тога ће бити важније да постављену тему посматрамо кроз трансформације и утицаје различитих друштвено-економских формација на формирање кул-

турних слојева у Бору и његовој околини. Претходни културни слојеви рударства и металургије, завршени технолошки циклуси, девастирани предели површинских копова и јаловишта, загађени водотокови, непотребни и технолошки превазиђени погони још увек доминирају околним пределима, док се у урбаној структури града још увек користе инфраструктурна решења из периода колонијалне управе ФДБР (Француско друштво Борских рудника) с почетка ХХ века, и касније социјалистичке планске привреде и урбанизације, које свакако треба детаљно проучавати. Тако долазимо и до кључног питања могућности својатања хибридних културних идентитета и проблема припадања нечему што се не базира на јавној доступности, друштвености и друштвеном власништву, већ на сасвим другачијем схватању „заједништва” привредних и политичких елита базираном на неолибералној економији приватних пословних иницијатива, културе опште приватизације усмерене ка присвајању јавних добара. У том смислу, дисциплинарни позиви антропологије, историје и археологије, као и тежње ка откривању и очувању индустријског наслеђа, још су ургентнији због константне претње и искључиво тржишних интереса компанија, које га могу рециклирати или адаптирати само за потребе препознавања сировинске основе материјала, зарад његовог враћања у производњу и стицање профита.

Могло би се рећи да је Бор почео да добија карактеристике постиндустријског града тек од деведесетих година XX века, у периоду покретања процеса изразите деиндустријализације, распада СФР Југославије, низа економских и друштвених криза које још увек трају. Међутим, за разлику од других средина у којима су индустријско наслеђе и пејзажи препознати у завршним и завршеним техничким и технолошким циклусима, у Бору се они непрестано мењају и неповратно нестају услед производне динамике коју, пре свега, омогућавају доступни природни ресурси и већ обезбеђена, каква-таква инфраструктура, док се само индустријско наслеђе и његова институционална заштита са намером избегавају у свим системским решењима и плановима. Претпостављамо да је тако пре свега због материјалне, сировинске и рециклажне (производно процесуалне) вредности тог наслеђа на тржишту, због онога од чега је направљено и због места на којем је изграђено, испод којег је врло вероватно богато налазиште руде, тако да би свака званична категоризација тог наслеђа као културног добра само отежавала приступ природним ресурсима. Поред тога, често су поједини индустријски објекти и погони као упечатљиви елементи индустријског пејзажа рушени из разумљивих разлога, од којих је важнији опасност од изненадног урушавања и угрожавања живота људи. У таквој констелацији проблема препознатљивости

и динамике индустријског културног наслеђа, „трајну” вредност наслеђа проналазимо не само у материјалности споменичких вредности непокретног културног добра већ и у мање упадљивом систему документовања производних процеса и вођења техничке документације, у шта спадају и вредне фото-документације које су остале сачуване. Визуелни прикази (графике, шематски прикази постројења, слике итд.) и фотографски материјали (фотографије, негативи, дијапозитиви, контакт албуми) тако постају кључна сведочанства о непрестаним променама и трансгресијама из индустријских зона у сам град, које су га учиниле препознатљивим управо по тим пејзажима.

Индустријски пејзаж се бележи и чува најчешће путем дводимезионалних графичких приказа насталих током индустријске производње или након ње: цртежа, слике, техничке и фото-документације, визуелних пројекција филмске или видео-технике. Бележење, које се у овом случају може поредити са методологијом прикупљања грађе током теренског рада антрополога, умногоме је олакшано комбиновањем различитих техничких могућности снимања (аудио, визуелне или комбиноване аудио-визуелне технике бележења). У овом случају, бележење није резултат примене методологије директне „регистрације стварности”, него методологије истраживања и прикупљања визуелне грађе настале са знатно другачијим мотивима и намерама у распону

од смештања одређеног догађаја или садржаја у шири контекст, субјективних фасцинација, уметничких израза, примењених репрезентативних приказа, до потреба за документовањем зарад институционалног очувања доказа о пословању, сведочанстава и сећања. На основу резултата бележења ипак можемо разликовати ретке систематичне научне приступе, на пример микроскопске снимке у лабораторијском бележењу пресека минерала, од најразличитијих дисциплинарних приступа, понекад не мање студиозних, на пример, фоторепортера или уметника. Резултати тих бележења, који остају као артефакти настали различитим техникама и технологијама, на различитим медијима, у научним истраживањима постају грађа и извори којима се мора критички приступити како бисмо добили извесна сазнања о одређеној теми. Они се, дакле, користе и у научним и у уметничким истраживањима, иако првобитно нису били томе намењени. Основни постулати визуелне антропологије који се тичу тумчења визуелних извора као предмета материјалне културе и друштеноисторијског сведочанства упућују нас на обавезу дубинске анализе визуелних медија, познавања технологије и технике њихове производње, културноисторијског контекста њиховог настанка, извођења/презентације и примене, ауторских намера и сврха употребе, све до тумачења њиховог садржаја и значења кроз критику извора са

различитих позиција и могућности усмеравања функција њихове интерпретације. Таква примењена анализа има за циљ да нас одведе иза намера записивача/аутора и да нас, условно речено, постави испред и иза техничког апарата у тренутку бележења садржаја који је предмет анализе.

Садржаји тих записа стања или догађаја јесу оно што привлачи пажњу истраживача и они нам углавном преносе информације о физичком/материјалном постојању, али и о индивидуалној или колективној људској активности која их је створила или омогућила њихово очување. Међутим, ти забележени изрази и материјализована сведочанства, у једном потцејално бескрајном низу коришћења и актуелизација, омогућавају нам најразличитије контекстуализације и измештања из реалног простора и времена њиховог настанка, чиме им се придају нова значења и омогућава приступ новим сазнањима. Свеобухватни приступ визуелне антропологије сазнајним процесима, било да је реч о коришћењу различитих техника визуелног бележења током теренског рада, или о ангажованој примени, методичном сакупљању и систематизацији селективних визуелних израза који ће добити статус извора или о коришћењу визуелних белешки као средства „окидања или измамљивања сећања” (Наумовић, Брујић, Митровић 2021, 162–166; Наумовић 1988; Гавриловић 2004, 5–35), има за циљ препознавање обједињених идејних

(структурално уписана невидљива примењена знања и намере) и практичних (објективизоване примене визуелног садржаја) тематских интерпретација, како би се извело теоријски заокружено објашњење. То би значило да се спектар примењиваних метода стално мења и прилагођава током истраживања и прикупљања грађе, систематизације, анализе, контекстуалног тумачења које износе сами актери или испитаници, као и током излагања или кустоске контекстуализације грађе одређеном поставком. Када се сви ти путеви укрсте током приповедања, постаје немогуће сакрити сва лутања споредним путевима. Немогуће је избећи постављање теме у конкретан временски ток и просторну раван. У овом конкретном случају истраживање се одвија у крајње неслућеним, доживљаваним, непредвидљиво „подивљалим” друштвено-економским трансформацијама, са периодима брзо заборављаних учмалости града и индустрије. Сукцесивност излагања – услед линеарне историјске условљености самих извора, избора, приступа наметнуте структуре текстуалне интерпретације и презентације визуелних садржаја и стратегија објашњавања – најпре би се могла упоредити са „истраживачким снимањем догађаја који се природно одвијају” (Sorenson, Džabolko 2014, 71–80) уз свесно прихватање свих недостатака и последица таквог приступа. „Природност” одвијања актуелних

догађаја у овом је случају додатно драматизирана непредвидивошћу догађаја који ће уследити и недоступношћу релевантних информација о намерама, као и брзином реализације страних инвестиција након приватизације, која превазилази сва очекивања у погледу трансформација компаније и града. Селекција извора у поменутом контексту „снимања” може се упоредити са поступком „узимања узорака”, а оно може бити „опортунистичко” и „програмирано”. „Oportunističko snimanje beleži neočekivane i nedovoljno shvaćene pojave u trenutku kada se odvijaju”. (Исто, 72) Опортунистички стратешки приступ антропологије савремености која препознаје упадљиве трансформације материјалне и социјалне културе, могао би се препознати у самоиницијалном писању текста, док ће се програмирано узимање узорака манифестовати структурираним уобличавањем нерепрезентативних и непожељних критичких приказа који ће „дигресивним трагањем” отворити „празна места” или „bela polja”, to jest ona mesta i događanja koja ne prepoznamo i ne cenimo” (Исто, 74). Могло би се рећи да ћемо се у овом случају више ослонити на стратегију узимања узорака током „дигресивног трагања”. „Ova vrsta uzimanja uzoraka zahteva da našu pažnju sa očiglednog skrenemo na novo – čak iako nam ono izgleda beznačajno, nenormalno ili besmisleno” (Исто, 74).

Препознатљивост индустријског пејзажа као жанра и приказа предеоне целине у Бору се, независно од уметничких визура и тенденција, понекад, конструисала са устаљених тачака посматрања у виду неформалних или планираних урбанистичких решења – видиковаца (који су управо затрпани), са којих су атрактивност, препознатљиве контуре индустријских постројења, локална сензационалност и драматичност предела најочљивије. Индустријски пејзаж је, дакле, генерисана, артифицијелна, културом конструисана и уоквирена целина, било да се односи на предео у стварности или на визуелни приказ тог предела – у смислу „сведочења простора” (Potkonjak 2020, 28) – које стање крајолика представља као последицу производње или процеса мењања његовог изгледа под утицајем вишегодишње примене индустријске технологије. Овакво упризорење садржи неке основне и препознатљиве елементе: индустријске објекте, инфраструктуру, вештачки обликован рељеф, архитектонске и друге пројектоване форме фабричких погона и технике потребне за одређени технолошки процес.

Дуготрајни процес примене индустријске технологије значајно утиче и на изглед предела и рељефа, у нашем случају свакако промењеног геолошког састава, који у визуелним пројекцијама формира линије хоризонта са специфичним контурама (геометријски правилни

облици индустријских објеката, димњака, погонских хала, стоваришта, резервоара за воду итд.), специфичном бојом земље (нпр. жута од сумпора, црна од охлађене шљаке, смеђа од јаловине) и неба (нпр. ватрено црвене боје јутарњег неба изазване загађењем ваздуха или сива услед честе измаглице изазване индустријским гасовима и испарењима) и текстуром (насипи избраздани атмосферским или отпадним водама, мека измаглица од прашине и смога). Поменуте карактеристике се приписују утицајима рударства и металургије који мењају и угрожавају природну средину загађивањем воде (хемијски загађивачи са јаловишта и металуршких погона), ваздуха (прашина са јаловишта и насипа, затим гасови металурушких постројења и механизације) и земље (деградација површине земље рударским откопима и одлагалиштима раскривке и флотацијске јаловине). Све поменуто је пресудно утицало на изглед предела у Бору и његовој околини.

Пејзаж се, дакле, разуме као изабрани укадрирани део ширег предела који обликују природни процеси и људски фактори утицаја на природно окружење, уз изразиту доминацију људи над природом, са свим механизмима прилагођавања, насељавања људи, култивисања околине и експлоатације природних ресурса које људско деловање подразумева. Најпогоднија област за дефинисање пејзажа као уже слике

предела који је у фокусу нашег интересовања с обзиром на количину и врсту коришћене грађе, била би, у нашем случају, фотографска. „Pejzaž se može definisati kao vidik koji obuhvata i prirodu i promene koje su ljudi proizveli u njoj.” (Vels 2006, 399) Овако уопштена дефиниција пејзажа омогућава нам широки избор слика, који не морамо ограничавати стилским или тематским подкарактеристикама, изолованим стилски неутралним приказима реалности, искључиво реалистичним или документарним, већ ширим контекстуалним оквиром, који на сликама може бити приказан и у другом плану. Пејзажи на слици заправо проширују контекст који ће може бити оптерећен и емотивним и естетским приступима. Нећемо се, дакле, бавити строгим жанровским одређењима пејзажа, већ угрубо класификованим техникама којима су изведени и могућим значењима које садрже и преносе. Сâм, иначе устаљени чин избора и уоквиравања одређеног природног и културног окружења помоћу савремених технологија визуелног бележења можемо сматрати чином доминације човека над природом и стварношћу, између којих једино човек посредује њиховим приказивањем. Издвајање једне тематске целине или слике из знатно ширег контекста несагледиве реалности, зарад „фиксирања аспекта стварности” (Наумовић 2015, 108–110; Бурдије 2015, 129), представљања

стварности или приказа субјективног осећаја стварности, могли бисмо, само због примењеног техничког поступка стављања у оквир и дводимензионалну форму, сматрати индустријским пејзажем, зато што је својим формативним индустријско-техничким одређењем хоризонтално оријентисаног приказа, који обухвата и нешто шири контекст слике, масовно произвођен и стваран, присутан у свакодневном животу. У овом случају, тако широко постављени оквири у даљој перспективи омогућавају и проблематизацију самог медија преношења слика и питања његове друштвене улоге. Наиме, посматрање и бележење не утичу директно и непосредно на промену природног и културног окружења које визуелни медији приказују али, индиректно и посредно, служе стварању представа, као вредносно одређујућих мишљења о њима, које се управо посредством слика могу мењати у сфери јавног дискурса и тако посредно утицати на извесне промене. Индустријски пејзажи, којом год техником да су изведени, углавном приказују, да не кажемо портретишу, главног протагонисту промена у окружењу и његову механизацију и инфраструктуру која утиче на само жанровско одређење слике као пејзажа. Хронолошки посматрано, када је о Бору реч, фотографије су претходиле сликама изведеним ликовним техникама, што у историјском, генеративно-техничком смислу, није логично и сукцесивно, али у друштвено-економском јесте,

зато што пре индустријске експлоатације и производње Бор ни по чему није привлачио значајнију пажњу, осим неких делова његове шире околине познатих по својим природним карактеристикама и потенцијалима: Злот, Брестовачка бања, Велики крш и Стол. Они се први пут приказују на графикама и цртежима путописца Феликса Каница у другој половини XIX века (Србију обилази у периоду од 1859. до 1897).⁵ На почетку XX века, појављују се и на фотографијама Брестовачке бање Ђорђа Станојевића. (Јовановић 2014, 159–162) Интензивна индустријска производња од 1903. и потребе за њеним документовањем доносе и прве визуелне приказе Борских рудника на фотографијама које поручује ФДБР (Стојменовић 2020).

Као што амерички фотограф, теоретичар и критичар фотографије Алан Секула запажа, рударство и металургија су међу првим производним процесима који се, са својим техничким средствима, систематски бележе ликовним техникама у стилу техничког реализма, још од XVI века (Sekula 1983, 203). Визуелно приказивање процеса рада у форми техничких цртежа имало је

функцију поткрепљивања истинитости текстуалних исказа или објашњења. Још важније је то што истиче да је у случају рударства, које исказује потребу за визуелним бележењима из несумњивих економских разлога првобитне акумулације капитала (нпр. зарад раних картографских приказа лоцираних подручја богатих рудом) на основу експлоатације мануелног рада, приказивање рударења било важно и због истакнутих симболичких разлога. На симболичком нивоу, рударство је и након развоја индустријске технике и технологије било прототип производње немогуће без фактора напорног и ризичног људског рада, тако да рудници никада нису постали аутоматизоване фабрике и генератори иновација, већ су остајали зависни од мануелног рада. „Више но било која друга пракса, рударење представља пример директне надмоћи над природом, извлачења вредности из природе њој страним средствима. Рударење је симболичка антитеза пољопривреде, неорганска супротност култивације, ратарства и сточарства.”⁶ Међутим, визуелни прикази производних процеса и техничких средстава у приватном власништву феудалаца, с

⁵ Феликс Каниц (1829–1904) је аустроугарски путописац и истакнути познавалац југоисточне Европе друге половине XIX века. Завршио је граверски занат у Пешти 1843, усавршава литографију у Бечу 1849. и почиње да путује и пише за *Лајпцишке илустроване новине* (Орел 2011, 30–31 и Костић, С. Ђ. 2011, 56) У периоду од 1859. до 1897. обилази Србију, а 1869. објављује обимну и илустровану, историјско-етнографску и археолошку студију о Србији, код нас преведену са немачког издања из 1909. као *Србија, земља и становништво од римског доба до краја XIX века* (Каниц 1985).

⁶ „More than any other practice, mining exemplifies the direct domination of nature, the extraction of value from nature by alien means. Mining is the symbolic antithesis of agriculture, the inorganic opposite of cultivation and husbandry”. (Sekula 1983, 204)

развојем штампарства постају доследно поновљиви – „тачно поновљиве сликовне изјаве”. „Развијање штампарских техника, нарочито штампања помоћу дрвореза и гравира, имало је у виду стварање онога што је Вилијам Ајвинс назвао тачно поновљивим сликовним изјавама. Те ране форме механичког умножавања омогућиле су да се у дискурсу емпиријских наука подигне ниво конзистентности и извесности.”⁷ Алан Секула у овој студији разрађује детаљан приказ развоја визуелизације ликовним техникама цртежа, графике и сликарства, кроз историју уметности и историју рударства, и анализира слике које „имитирају” и пресликавају природу онако како се она може видети само пропорционално умањена и као дводимензионални приказ. Ипак, могућност умножавања слика била је доступна у ограниченој мери и имала је утицаја само на популацију која је могла да их „прочита”. Временом, то је довело до појаве све већег броја учених људи специјализованог знања, техничке интелигенције и интелектуалаца чији је рад био дијаметрално супротан рударском, тј. мануелном.

Потреба за израдом што детаљнијих сликовних приказа све више је захтевала комбиновање вештина цртања и познавања техничких процеса који ће се шематски приказати, што доводи до развоја техничких

цртежа, ширења знања и учесталијег понављања производних процеса. Потребе вођења техничке документације, картографије и техничких цртежа вероватно су кључне за развој индустријске производње и њену брзу експанзију, зато што су омогућавале преношење знања и репродукцију организације технолошких погона и техничких средстава, док је радна снага увек била иста, експлоатисана и преко потребна за репродукцију капитала. На таласу индустријске производње развијане су фотографска техника и технологија фиксирања (обезбеђивање трајности) и умножавања фотографија, које ће временом постати све доступније и једноставније за употребу. Фотографија се у директној спреси са науком и индустријом развијала све више у смеру реалистичног бележења и приказивања стварности, досезања непристрасне механичке објективности, која ће служити као „необориви” доказ. Међутим, испоставља се да је до „објективне” фотографије могуће доћи једино неком врстом истраживачког процеса чија ће реализација бити бележена и „документована”.

„Istoričari i kritičari često nam skreću pažnju na teškoće prilikom definisanja dokumentarnog, s obzirom na to da on ne podrazumeva jedinstveni stil, metode ili grupu teh-

⁷ „The development of printing, and especially the arts of woodblock printing and engraving, allowed for the making of what William Ivins called 'exactly repeatable pictorial statements'. These early forms of mechanical reproduction permitted a new degree of consistency and certainty in the discourse of empirical science.” (Исто, 205)

nika. Jedino rešenje ovog problema je definisanje dokumentarnog u okviru njegove povezanosti sa specifičnim vidovima istraživanja društva.” (Prajs 2006, 94)

Прајс, даље у тексту наводи Бекера Орна: „Grupa karakteristika koje definišu dokumentarni stil podrazumeva sve elemente nastanka i upotrebe fotografija [...] (Ohrn 1980, 36).” (Isto, 95) Њено верно преношење изгледа реалности у пропорционално мањим дводимензионалним визуелним приказима брзо је запажено у пословима надзора и сигурности коју је „обезбеђивала” делатност полицијских служби, којима је фотографија употребљива као средство идентификације и доказивања. У периоду свеопште индустријализације и заједничког узлета индустрија у XIX и почетком XX века, препозната је нова могућност фотографског медија, који се све више примењивао у тада већ омасовљеној индустрији штампе и новом специјализованом занимању новинара (Prajs 2006, 94–96). Фотографија, поред тога што верно приказује стварност, почела је и да је окупира, заступајући је у јавности онако како извесне околности и интереси аутора или наручиоца фотографије налажу.

Фотографија на почетку XX века већ постаје доминантан облик визуелне културе уз помоћ фотожурнализма, професионалних фотографских атељеа и фото-аматеризма (Дебелковић 2005; Тодић 1993;

Александровић 2012; Sekula 1983, 232–234; Prajs 2006, 94–96). Сада већ развијена репрезентативност и сензационалност фотографског медија добија на комуникативности и у односима са јавношћу: може се физички уможавати и преносити, али исто тако може „приблизити” слике далеких предела и људи. Привлачи пажњу приказујући другачије стварности и „револуционарне” промене у њој, могућа постигнућа, али и посрнућа друштва које мења индустрију и индустрије која мења друштво и природно окружење. Фотографија проналази примену у свакодневном интимном, друштвеном и политичком животу. Репродукује интересе оних у чијој је служби и оних који имају могућности и знања да је користе, оних који рачунају на површне могућности пасивног препознавања визуелног садржаја и задивљујуће „објективности” приказа. Постаје средство репрезентације одабраних симболичних делова реалности, који представљају неку ширу целину приказаног простора и времена, које ће посматрачи накнадно читати и учитавати се у њих препознавањем садржаја. Та прагматична страна фотографије, у случајевима које разматрамо, репродуковала је моћ тадашње друштвено-економске формације колонијализма, монополистичког капитализма и владајуће друштвене класе, која, са извесним разлозима, конструише позитивну слику о себи. Целовитост широким кадрова предеоних целина и приказа генералног

постигнућа индустријске производње, између осталог, проистацала је из намере да се сакрију поједини важни, нимало симпатични детаљи експлоатације рада и радника. Приказујући моћ доминације над природом, величину приватних поседа и улагање у перспективу обухвата експлоатације геолошког времена, које је стварало вредне минерале, индустријски пејзажи постају недвосмислене слике приватног власништва, „сентименталног катастра” поседа, слике некретнина у капиталистичком поимању, које ће се са зидова преместити на полице и у фотоалбуме, штампане медије и пропаганду.

Примена фотографије у индустрији почетком XX века заснивала се на могућностима репрезентације пословања усмерене ка широј јавности, али је, што ће нас више занимати, упоредо коришћена и као средство интерног визуелног бележења и документовања фаза изградње и процеса производње. Примарни задатак систематичног фотографисања у компанији био је бележење изградње погона, производње, финалних производа, индустријских објеката, механизације, терена, узорака руде, штета насталих услед хаварија, потребних резервних делова машина, неретко и техничких цртежа, индустријских шема и мапа, док су се ретко и спорадично фотографисали радници у процесу производње. Ретроспективно проучавање фото-документације као заокружене целине може нас навести на запажање учесталих мотива и

најчешћег, „неутралног” начина фотографисања, а могуће је уочити и извесна правила, која сугеришу да је постојала контрола фотографисања и селекција фотографија, као и поштовање конкретних потреба наручиоца и послодавца (Стојменовић 2020, 41–57).

Документарност фотографија проистекла из „реалистичности” и „објективности” приписивала се физичким и хемијским процесима стварања димензионалних графика – фиксираних умањених визуелних приказа стварности виђене са одређене тачке гледишта, путем оптичких предиспозиција одбијања, преламања и прихватања светлости на осетљивим равним површинама. Фотографске слике тако настају у контексту система „конвенција који изражава простор по законима перспективе (требало би рећи, једне перспективе) волумена и боја у распону између црне и беле. Ако се фотографија ипак сматра за савршено реалистично и објективно бележење видљивог света, то је стога што јој се (од самог почетка) приписују друштвене употребе које се разумеју као ’реалистичне’ и ’објективне’” (Бурдије 2015, 129). Намера да се прикаже, испољи заокружена мисао и детаљније објасни реалистичност индустријских пејзажа, поставља оквир, који их издваја из целине, уз прихватање усмеравања пажње, избора и граница жанра или „пресеца” (технолошко предодређење), техничке, друштвене, културне и институционалне условљености, али и наших

могућности разумевања визуелног изражавања, пажње условљене тада већ масовно, аутоматизовано и серијски произведеним комуникационим линијама за производњу и дистрибуцију слика. Представљање окружења фотографским техникама несумњиво се производи серијски, као и већина ствари у савременој култури и комуникацији. Стога, фотографије и јесу предмети индустријске и „постиндустријске културе у којој рад обављају аутоматски уређаји” (Флусер 2016, 103). Оне јесу предодређене индустријском технологијом, која је развила технологију производње и репродукције слика уз помоћ физичких и хемијских процеса, аутоматизоване механике и, на крају, програма вештачке интелигенције, што за последицу има инфлацију слика и њихових значења. Међутим, у том мноштву индустријски произведених слика, могуће је успоставити низ систематичних ауторских израза, обједињених јасним интересима, који би се формализовали или проблематизовали, како би се учинили видљивим и подложним разноврсним и потенцијално корисним читањима и контекстуализацијама. Тако ће нам управо могућности дискурзивног тумачења ауторских фотографија, фото-документација, филмова, уметничких радова и интервенција бити примарне у овом случају, којим истичемо тенденциозну реторичку, дијахрону и тематски повезану целину индустријских пејзажа Бора, не само као слика прошлости већ и као

слика будућности. „У најопшტიјем смислу, diskurs je kontekst iskaza, to jest skup uslova koji ograničavaju i podržavaju njegovo značenje, koji određuju njegovu semantičku metu.” (Sekula 2016, 90) Овим радом се циља на потенцијал повезивања супротстављених простора и времена у смислу представљања експлоатисања геолошког простора и времена, времена предугог трајања потребног за формирање вредних минерала, који се на крају пребрзо исцрпе, и времена потребног за експонирање фотографија, мереног милисекундама. У том смислу мислимо о материјализованим временима која приказују та стања, али и о времену „експлоатације” слика које ће тек доћи, без наде да ће донети нешто што ће суштински изменити изборе фотографија које ћемо имати на располагању, реална стања и пејзаже које ћемо тек фотографисати, осим у још драматичнијем и горем смислу од овога који ћемо у раду испратити. Реторички потенцијал који ћемо наметнути на основу недоречености фотографија као селективних, „непотпуних исказа” произилази из низа питања која ће нас водити од контекста настанка, прикупљања, чувања, селекције и презентације фотографија, до садашњости као тачке апсурда, када схватимо да след стања животног окружења које нам привлачи пажњу не можемо изменити и да ће нас те слике још дуго пратити у будућности.

Онај ко ствара пејзаж или ширу али ипак уоквирену слику простора, пре свега и засигурно заузима одређену позицију, која се може изнова заузимати, али у другим временским равнима. Увек је на одређеној просторној, искуственој и сазнајној дистанци, а она нам доста тога може рећи о пејзажисти и пејзажу, који напоследку ипак на известан начин гледају у нас, и нама су упућени. Пејзажиста бира место са којег посматра известан простор. Та одабрана стајна тачка, место фиксираног субјекта, са којег се посматра, такође је део простора у који ће касније, условно речено, пејзажиста (сликар, фотограф) поставити и нас посматраче. Видећемо, дакле, његову перспективу. Из ширег окружења – предела, одабрано место постаје простор у смислу Де Сертоове дефиниције: „*prostor je prakticirano mjesto*” (de Certeau 2002, 183–185; Оже 2005а, 75–102), како бисмо дошли до пејзажа као коначне, формиране одреднице. Од места „*kao skupa elemenata koji zajedno postoje u nekakvom redu*” (Оже 2005а, 77) и простора „*kao mesta oživljenog zahvaljujući nekakvom kretanju*” (Isto) стижемо до пејзажа као изреченог и забележеног простора, а у овом случају до индустријског пејзажа Бора. Притом је пејзаж и својеврстан друштвени простор, делом настао на инжењерским и урбанистичким пројекцијама, са безбројним релацијама и укрштеним путањама радника, машинама у покрету, непланираним свакодневним животом у граду. Друштвени простор

разуме се у смислу Бурдијеове употребе термина *хабитус*, који обједињује динамике културне потрошње и функције друштвеног простора, у овом случају у форми индустријског пејзажа, стварајући упадљиве диспозиције индустрије и града, природе и културе. „Трајне и преносиве диспозиције” као „*dvostruke negacije koja teži da nužnosti učini vrlinom, odnosno da odbija odbijeno i voli ono što je neizbežno.*” (Burdije 1999, 161) Односима тих диспозиција разликовања живота и рада, њиховог узајамног прожимања и њиховог преживљавања од примарне индустријске делатности, које ће бити кључне за успостављање комуниколошких релација и њихових међусобно размењивих културних елемената и пракси. Та комплексна интеракција производи по много чему специфично окружење које се разликује од оних која су заснована на пољопривредним, сточарским, трговачким и „лакшим” прерађивачким, привредним и производним делатностима. У нашем случају, та непрекидна интеракција комодификацијом природних ресурса остварује се транспортним и комуникационим трасама, путевима железничким саобраћајем, цевима, кабловима, којима се довозе и одвозе најразличитије индустријске сировине, потребне и непотребне, вредне или безвредне, као што су најразличитији отпадни материјали, који углавном заостају и задржавају се у најближој околини. Њима „протичу” и троше се различити енергенти потребни за индустријску

производњу: електрична енергија, угаљ, дрвна грађа. Одвозе се, углавном, финални и рафинисани индустријски производи. Непотребне и штетне, загађујуће материје које се тешко контролишу у индустријским срединама „протичу” и „путују” и „природном инфраструктуром” – водотоковима, ваздухом, земљиштем, живим светом и људским организмима. Те нераскидиве везе заправо производе индустријске пејзаже сачињене од мрежа, саобраћајних, енергетских, комуналних и заосталих непотребних и одбачених материјала, превазиђених техничких средстава, на крају и градова, урбаних целина које опстају прикачене као споредне израстине на ту преобимну грамзивост и похлепу за ресурсима и сировинама. У целини посматрано све те интеракције и везе у таквом обиму и у крајњој социјалној поетици приказују најразличитије интензитете производње и потрошње. Том нераскидивом везом лако можемо да објединимо две зоне и да закључимо да су и урбани пејзажи Бора, у ствари, једнако индустријски произведени простори. Ту спадају градски простори ван индустријске зоне коришћени и практиковани као привремена радна „места” планирана за одмор, колективни смештај за потребе рудника, животни простори подређени индустрији који, и као такви, генерацијама постају родно „место” – завичај. У тим просторима су устаљене

ритмичне праксе кретања условљене, превасходно, осмочасовним сменским радом, раздељеним звуцима сирена, које су регулисале и устројавале сав остали свакодневни живот. Тако приказани друштвени простори стичу форму индустријског пејзажа који је под „напоном” живота радника и рада, који ће добити своја „корисна својства и реалне употребе” у културној динамици репрезентације и комуникације, али и она наизглед безинтересна својства, у свакодневном животу, али и у уметничким трансформацијама и изразима.

Индустријски пејзаж Бора ћемо, сходно његовом историјском и савременом контексту настанка, разматрати са становишта „постмодернизма” В. Џ. Т. Мичела, по којем се „тежило да се улога сликарства и чисто формалне визуелности децентрира у корист семиотичког и херменеутичког приступа који је пејзаж третирао као алегорију психолошких или идеолошких тема.”⁸ Дискурзивном анализом и интерпретацијом фотографија, слика, уметничких радова и других визуелних извора покушаћемо да досегнемо могућа значења приказâ предела Бора у форми индустријског пејзажа као догађаја и „културне праксе”, комуниколошке релације према нама, посматрачима, у контекстима симболичке репрезентације и реалности коју/какву нам испостављају. Насликани или фотографисани простори индустријских

⁸ „[...] tended to decenter the role of painting and pure formal visibility in favor of a semiotic and hermeneutic approach that treated landscape as an allegory of psychological or ideological themes.” (Mitchell 2002, 1)

пејзажа као друштвени простори, уоквирени и издвојени из те, ипак несагледиве целине реалног простора, сведе се на жанровски разумљиву и препознатљиву, дводимензионалну меру пејзажа као места које ће симболичким релацијама и композицијама надомештати простор и стварати илузију простора у Де Сертоовом смислу. „Простор конотира апстракцију и геометрију, док место резонира посебношћу и квалитативном густином. [...] Пејзаж би се могао посматрати као први когнитивни сусрет с местом и као схватање његових просторних вектора (дакле, уважавање крајолика може укључивати и читање или пак неспособност да се прочитају његови наративни трагови или симболичке карактеристике).”⁹ Уколико прихватимо да пејзажи углавном приказују извесно стање природног или културног окружења, требало би да се запитамо шта нам пејзаж заправо казује у том обраћању. Тај исказ приказаног предела даје нам своје значење и одређење које у крајњој инстанци може бити реалистично, али самим тим што је изабран, издвојен и уоквирен, одређени део предела стиче и симболичну форму, постаје део који представља целину.

Ауторски избор предмета приказивања је први корак не само метонимијске већ и симболичке ре-

презентације и интенције реалистичног или стилизованог представљања реалности. Из те стваралачке концепције избора и начина изражавања гледаоцима се нуди и могућност приписивања нових релевантних значења. У овом случају, приказано стање и накнадно реципирано обраћање, разматраћемо као контекстуализовану производњу догађаја – догађаја који се повремено дешава и доживљава, споро нараста и конституише или неповратно нестаје и престаје у следећем тренутку или са променом тачке гледишта; догађаја као интеракције која се десила, дешава се или чије се дешавање у будућности наслућује. Остаје да је неизвесност на пејзажу некако најстабилнија и да ми сами, као посматрачи или читаоци, понекад несвесно ураћамо у такав догађај или нестајемо са њим, питајући се где нас он може одвести и шта је у даљој перспективи коју нам приказује. „Пејзаж врши суптилну моћ над људима, изазивајући широк спектар емоција и значења која је тешко одредити [...] Као позадина на којој се појављује фигура, форма или наративни чин, пејзаж испољава пасивну снагу окружења, сцене или видокруга.”¹⁰

Покушаћемо да препознамо, прочитамо и разумемо ту „суптилну моћ” и „пасивну снагу” индустријског

⁹ „Space has connotations of abstraction and geometry, while place resonates with particularity and qualitative density. [...] Landscape could be seen as the first cognitive encounter with a place, and an apprehension of its spatial vectors (thus, an appreciation of landscape may well include a reading – or an inability to read – its narrative tracks or symbolic features).” (Исто, 9–10)

¹⁰ „Landscape exerts a subtle power over people, eliciting a broad range of emotions and meanings that may be difficult to specify... As the background within which a figure, form, or narrative act emerges, landscape exerts the passive force of setting, scene, and sight.” (Исто, 7)

пејзажа на примеру Бора, кроз историју, услове настанка и последице његовог опстајања, контрадикторности живота и рада, природе и културе, индустријског и културног наслеђа, исказе њихових симболичких репрезентација и уметничких трансформација града и наслеђа. Историјски слојеви индустријализације се најчешће препознају у „живој” фази пропадања, па се њихова потенцијална сазнајна употребљивост открива у страху од нестајања, губитка контроле над производњом и власништва над природним ресурсима или као реакција на полет ревитализујуће политичке употребљивости, а ретко у јеку активног производног процеса који, у свој сложености дате друштвено-економске формације, експлоатације племенитих метала, организације рада и начина производње, прикрива суштине друштвених уговора и планова производње, уз наду да ће се тиме одложити и неминовни крај експлоатације и производње или већ ући у следећу фазу трансформације.

Условно речено, страх од краја укључује и низ стратегија преживљавања, које продужавају агонију коначне „оставинске расправе” или потпуног напуштања производње и рада, што са собом носи бременито питање, само наизглед од секундарног значаја – питање препознавања културног наслеђа које треба сачувати. Како прихватити и носити наслеђе које није нимало пријатно, ни здраво, ни лепо, ни древно, наслеђе пот-

чињено индустријској производњи, која се стално трансформише, осавременује и преживљава уз помоћ симболичких и реалних процеса рециклаже (уводи се у нове процесе производње неке материјалне или друштвене користи)? Реч је о наслеђу које је опстало пуком срећом, како нам се може учинити, а које сведочи о константној девастацији природних ресурса и преживљавању. Шта од тога сачувати и на који начин? Можда као наслеђе или представе наслеђа које ће нам служити као најутемељенија друштвена критика. Можда континуитет визуелног бележења у Бору, као институционализовани и организовани процес, треба да чувамо као друштвену праксу у контексту нематеријалног наслеђа? „Па ипак, концепција, програми политика нематеријалног културног наслеђа покрећу низ проблема и дилема, с обзиром да је тешко ускладити два амбивалентна процеса наслеђа: складиштење и његову живу, динамичну праксу, која успоставља посебан вид активизма и трансформације.” (Лукић Крстановић, Дивац 2012, 10)

У тим сталним динамичним природним и друштвеним променама, организована и институционализована пракса визуелног бележења један је од адекватних начина очувања сећања, а могло би бити и начин администрирања памћења (пружање услуга јавним потребама) који својом формом задовољава

потребу за бележењем одређене количине садржаја. Константне промене које је требало бележити биле су суштински важне за приказивање динамике производних процеса у различитим организацијама рада. С друге стране, складиштење материјалних производа те праксе (фотографска грађа), ради очувања, одвијало се у периодима различитих државних, друштвено-политичких организација и економских уређења, под различитим идејним режимима очувања сећања. Прво у периоду француске колонијалне управе над Борским рудницима (1903–1941), затим у периоду немачке окупације током Другог светског рата (1941–1945), затим у кључним периодима различитих управа након револуционарних промена Народног фронта (1945–1952) и у периоду врло специфичног и важног радничког самоуправљања, трансформисаног у социјалистичко самоуправљање, од 1952. до распада СФРЈ и промене система власништва, када власништво из друштвеног прелази у државно и када држава усваја логику „транзиције” ка либералном капитализму.

Кључни период након Другог светског рата – базиран на народноослободилачкој борби, историјском материјализму и научном социјализму, али и на механизмима друштвене контроле – делатности привреде и јавних установа утемељује, између осталог и на идеји систематичног очувања културноисторијског наслеђа.

Тај период карактерише високи степен разумевања институционалног рада на бележењу актуелних процеса изградње и трансформације друштва и на развоју система прикупљања и чувања културноисторијске грађе. У том смислу, било би корисно мислити управо о организационом социјалистичко-самоуправном нематеријалном наслеђу као бази концепције синхронизованог прикупљања и очувања савременог културног наслеђа у институцијама које су биле и културне, али и привредно-производне. Систематизовање те целокупне бирократије и њеног функционисања посредством „државних апарата”, „администрације” или „органа”, важно је за разумевање процеса успостављања система бележења и документовања, које ће на крају прерасти и у својеврсну производну индустрију историјских извора и грађе.

Друштвена предузећа су, дакле, поред својих основних делатности имала неформалне, касније и формалне законске обавезе препознавања и продуковања архивске, историјске, документационе, чак и уметничке грађе. То значи да су управо привредна предузећа организовала праћење, бележење и чување документације о производњи, изградњи, животу и раду својих радника и њихових породица и, као што ћемо видети, преко својих радничких организација, синдиката, већ педесетих година XX века, организовала су и својеврсну уметничку продукцију позивањем уметника да

стварају у Бору. Педесетих година XX века се организује рад јавних установа културе, односно библиотеке и музеја, на пословима вредновања, прикупљања, евидентирања и бриге о, грубо речено, непокретним и покретним културним добрима. Фондови и колекције ових добара превасходно омогућавају систематичност рада јавних установа на основу законских одредби, као базе за сва даља научна и уметничка истраживања.

Надамо се да и нематеријално „организационо” наслеђе социјалистичког самоуправљања може бити сачувано и сазнајно корисно и то је главни разлог због којег улазимо у погоне индустријског наслеђа, односно индустријског културног наслеђа, које ће стратегијама сталних промена и прилагођавања ради преживљавања у различитим друштвено-политичким уређењима увелико бити подложно, пре свега, индустријским процесима политичке рециклаже – политичке инструментализације културног наслеђа, али и дословне рециклаже културних споменика и уметничких дела као секундарних силовина у либералним тржишним односима глобалног капитализма. У том страху од константних промена, са правом се можемо питати шта је од културног наслеђа остало сачувано у изворним облицима, колико је оно

реално угрожено и да ли је могуће обезбедити његову заштиту и виталност. Какву улогу у тим живим историјским процесима игра друштвена пракса систематичног вођења и чувања службене документације и колико је она важна за широк распон интердисциплинарних научних и уметничких истраживања, у овом случају, конкретних тема радничке културе и индустријског наслеђа?

Сагледавањем распона употребе индустријског наслеђа као стратегије преживљавања добићемо и ширу слику реалног индустријског пејзажа Бора, која нам као кључно намеће сазнање о важности разумевања појмова везаних за производне ресурсе, снаге и односе у ситуацији реалног преживљавања радом у датим животним околностима. Наслеђе се у том фигуративном смислу талози у слојевима који постају видљиви на попречним пресецима, док се трагови коришћења на средствима за рад препознају по дотрајалости, закрпама и импровизованим решењима која им продужавају употребу или по модификацијама које им унапређују перформансе (тзв. „буџење”¹¹), све до расходовања. Након тога, она се могу препустити „зубу времена”,

¹¹ „Budženje is a type of bricolage and therefore, as a practice, firmly identifies as informal. Typically it is what is done to homes, cars and computers in ways deemed to be in direct opposition to official, proper or legally, technologically and scientifically legitimate actions. It is the general shoddiness of infrastructure and everyday objects associated not only with socialism, but also with general Balkan backwardness that necessitates budženje.” [„Буџење је врста бриколажа и стога се препознаје као неформална пракса. Обично се обавља на домовима, аутомобилима и рачунарима на начине за које се тврди да су у директној супротности са званичним, исправним, правно, технолошки и научно легитимним

користити за резервне делове, рециклирати или сачувати у таквом, затеченом стању, али ће задржати то својство посредовања. Подсећаће нас на своју употребну функцију док су посредовала у процесима рада, када су до одређене мере усавршавана до потпуног технолошког превазилажења и на крају ће нам оставити могућност рециклирања сировог материјала од којег су направљена. Посредништво средстава за производњу у сложеним односима рада, циркулисања материје и енергије има реалну функцију и употребну вредност све док не добије симболичку функцију ван контекста производње, у друштвеним односима који омогућавају посредовања, али у новим сазнајним процесима. У тим новим сазнајним процесима средства за производњу најчешће постају меморабиле, а понекад и дидактичка средства погодна за обучавање и учење. Учитавају им се нова значења и мења њихов идејни контекст у зависности од потреба и знатно ширих могућности њихове друштвене употребе. Ипак, и тада, важно је приметити, она посредују између нас и материјализоване прошлости, између употребних техничких карактеристика и ширег идејног, друштвено-економског и политичког контекста циркулације знања или, у крајњем случају, тржишне употребе. Управо та средства за производњу и сами производи рада остају као најчешћи, препознатљиви артефакти индустријског

наслеђа, док се на широј слици истичу на панорами модификованог рељефа са јаловиштима, погонским објектима, производним линијама, димњацима, складштима и сличним елементима.

Нагомилавање материјалних средстава за производњу тако скрива и потискује сазнајне потенцијале производних односа, организације рада и живота на идејном нивоу историјских контекста тих економских и политичких система и представља их као превазиђене, неатрактивне за размену, наслеђивање, симболичку репрезентацију и репродукцију. Профилисање индустријског пејзажа у визуелним репрезентацијама добија материјалност, стилизовану препознатљивост поменутих монументалних контура истакнутих на хоризонту; док бисмо профилисањем организације рада и радничке културе добили несумњиву и директну идеолошку конотацију која се најчешће „превазилази” модернизацијским процесима, у нашем случају либералног капитализма, са директном намером да све што је везано за рад, процесе рада, организацију рада и радничку културу остане скривено иза тог физичког „фактичког” стања материјалности техничке културе. То чињенично стање радничке културе материјализовано је у периоду социјалистичког самоуправљања изградњом сложене индустријске и комуналне инфраструктуре коју

радњама. Генерална застарелост инфраструктуре и свакодневних предмета, која се повезује не само са социјализмом већ и са општом балканском заосталашћу, чини буђење неопходним.”] (Živković 2018, 130)

каснији и садашњи друштвено-политички и економски системи једва могу да одржавају, без помисли да би их могли градити. Одатле и прибегавање јавно-приватним партнерствима, која ће само послужити даљим процесима приватизације јавних добара, од којих је најпотцењенија управо инфраструктура, као невидљива, док су јавна предузећа која је одржавају представљена као најпроблематичнија. Међутим, не смемо заборавити да оно што ово место (представљено у форми индустријског пејзажа) чини животним простором јесу те невидљиве формалне и неформалне структуре и скелети града, кретања и релације. Можда бисмо управо константни, невидљиви рад, тако „есенцијалистички” схваћено могли назвати „ткивом”, невидљивим слојем испод „коже” који обавља функцију одржавања изгледа и препознатљивости урбаних целина. Радници који раде на машинама у сталном су покрету, не виде се на пејзажној фотографији „либералног капитализма”, који нам, и због дугог трајања експозиције/експлоатације, уместо радника приказује само празан девастирани простор којем само радници могу дати смисао. Та празнина, испуњена егзистенцијалним проблемима, а коју је, чини се, немогуће испунити, инвеститорском капитализму постаје прилика за стицање власништва

и профита. Јавни паркови, као најпрометнија места са зеленим површинама, из перспективе либералног капитализма јесу празни, комерцијално неискоришћени простори, док су девастиране фабрике (од РТБ-а) зависних предузећа прилика за рационализацију, кризни менаџмент и рециклажу. Примера ради, незваничне процене вредности индустријских објеката као предмета приватизације биле су мање од сировинске вредности челичних конструкција уграђених у њих, које су се могле рециклирати, тако да се само од њих довољно заради како би се вратио уложени новац.¹²

Међутим, празнина важна у смислу либералног инвеститорског капитализма таква је да у њој радници и њихов рад постају невидљиви и почињу да се представљају само као привиђења, као нестална, потрошна, промењива и привремена категорија друштва. Простор испуњен невидљивим присуством радника у покрету, који сталним кретањем и радом носе нематеријалну компоненту културног наслеђа, систематично се скрива широким захватом времена и постигнућа. Скрива се и дугом „експозицијом” месечне зараде која се исплаћује за обављени рад, након које се не очекује освртање на производе и последице, али извесна брига о наслеђу ипак остаје у том заједничком простору и на тим про-

¹² Ова констатација је изведена из разговора са стручњацима из различитих индустријских и привредних грана и била је донекле позната у локалној средини. Заправо, процена вредности непокретне, покретне и обртне имовине Групе РТБ Бор 2008. износила је 514.119.827,22 USD (Obradović 2017, 387).

изведеним пејзажима. Требало би ипак да обратимо пажњу на најнеочекиванију вредност, а она не мора да буде искључиво у материјализованом садржају, већ је можемо наћи и у, на пример, континураној и организованој пракси визуелног бележења, која је била саставни део процеса и организације рада као специфичног облика радничког доприноса и самодоприноса. Реч је о раду фотографа као радника (који не раде непосредно у производњи већ у непроизводном сектору), који ће током реконструкције и трансформације предузећа бити први на списку реорганизационих програма вишкова радне снаге, као и о њиховим производима – фотографијама – као конкретним друштвеним доприносима.

Несумњиве друштвене доприносе фотографа, доприносе прикупљене и сачуване у институцијама, морамо одредити као културно наслеђе сачувано на фотографским негативима, које је развој технологије превазишао и оставио нечитљивим наредним генерацијама. Такво сложено материјално и нематеријално, у овом случају анационално и секуларно, урбано и индустријско наслеђе, у некој крајњој инстанци тумачења, ипак морамо адекватно објединити и препознати у активним производним индустријским процесима, не само у деиндустријализованим и постиндустријским срединама. У том смислу, свакако бисмо потенцијале разматрања и вредновања индустријског наслеђа могли поткрепити

и вредновањем његове нематеријалне компоненте: „отварање према елементима наслеђа мањинских група, миграната, секуларног и анационалног грађанства, као и других типова идентитета који одударају од унитарно схваћеног етноконфесионалног већинског идентитета или сегрегативно мултикултурално схваћених мањинских идентитета.” (Миленковић 2016, 77) Утолико је и наш задатак у овом случају сложенији, а одређење према постављеној проблематици више реторичко и интерпретативно него што је теоријски структурирано, и више критички оријентисано, пре свега због тога што се осећа немоћ у покушају да се понуде конструктивна решења која би обухватила сву комплексност материјалних и нематеријалних компоненти индустријског наслеђа. Остаћемо, стога, у домену потенцијала могућих дигресивних приступа постављеној проблематици, која ће захтевати додатна и детаљнија истраживања за која ћемо имати следећа питања: како вредновати и препознати индустријско наслеђе у самом току производње, у фазама трансформације или када је једна од завршних фаза производње планирана рекултивација и враћање терена или експлоатационог поља у првобитно стање затварањем технолошког циклуса? Како вредновати и по којим критеријумима бирати садржаје у току приличног напора да се обезбеде континуирана визуелна бележења или прикупљање

актуелних фотографских радова? Како се „изборити” са еколошком етиком како бисмо сачували неко индустријом „девастирано” подручје као „узорак” и пример дугог трајања опште небриге? Да ли би то било потребно и корисно?

Шта бисмо са претпоставком да је тадашња социјалистичко-самоуправна, струковна односно „инжењерска” професионална етика била делотворнија од неизбежних савремених натезања еколошких стратегија грађанског активизма са либерално капиталистичким уређењима? Да ли је искрени еколошки активизам могућ без класне свести? Колики је утицај друштвено-политичке организације социјалистичког самоуправљања у очувању радничке културе и индустријског наслеђа? Да ли етика еколошке одрживости и очувања природног окружења, ремедијације и рекултивације терена треба да произилази из струке или да се намеће споља грађанским активизмом, партијском или државном контролом, за које ће се испоставити да су тек изнуђени потези у либералном капитализму? Да ли се губимо у тим сталним питањима либералног капитализма, који као да питањима испуњава наше жеље? Зашто узима лопатом а даје (у симболичној мери) на кашичицу?¹³ Зашто се тако брзо развије зависност опстанка искључиво од инвестици-

оног капитала? Шта бисмо ако се сукобе еколошка етика рекултивације индустријски девестираног окружења и интереси културе сећања и очувања наслеђа? Да ли алгоритми визуелизације, дијаграми и „пите” са економским уделима и најразличитијим статистичким приказима пословања могу и треба да замене фотографију само на основу тачности приказа економског пословања и социјалне статистике?

Да бисмо дошли до одговора на ова питања искомбиноваћемо дијахроно различите колекције и изворе визуелне грађе која приказује индустријске пејзаже у прошлости, али и уметничке изразе тренутних околности реконтекстуализације са њиховим потенцијалним тумачењима, повезујући их са писаним историјским изворима. Историјски контекст нам, пре свега, дају сачувани записани трагови из фабричких архива, специјализованих служби које су биле задужене за праћење, бележење и вођење техничке документације производног процеса. Та врста рада биће кључна за тему коју обрађујемо, полазећи од тога да се не преносе само вештине (објашњења и описи техника) визуелог бележења већ и рад, у овом случају рад фотографа. Етнолошка и антрополошка истраживања показују да је заправо реч о илузији преношења вештина и да је управо рад оно што

¹³ „Капитализам као религија.” Капитализам је опијум за народ, а кашичица је чађава. Испоставља се да смо постали друштво зависно од страних инвестиција док „[...] kapitalizam u suštini nastoji da odgovori na iste brige, strepnju i nemir na koje je ranije pokušavala da odgovori takozvana religija” (Benjamin 2015, 3).

се непрестано преноси.

U nemogućnosti da postane „jedan od njihovih”, etnolog се дакле, мора држати онoga што може и žели објаснити. Но, није ли циљ нешто друго? Чини нам се да он има паметнијега посла од састављања рационализованих приручника, па били они и квалитетни. Његова је задаћа показати да се та практична знања не ограничавају на вјештине, што би значило на упуте за употребу; да она отварају приступ одређеном облику културе која је заједничка неком колективу који у нjoj проналази своје полазне тачке као и целину различито распоређених значења, али која су ипак способна творити одређени териториј. Истраживање пучких знања и вјештина постићи ће пуну мјеру једино ако повеже анализу изградње конкретнога свијета с анализом друштвенога свијета. (Morrel i Thiesse 2002, 202–203)

У том смислу би било важно обратити пажњу на целовити систем организације рада у време социјалистичког самоуправљања, базичног за институционално одржавање и преношења рада, а у нашем случају рада фотографа и њиховог друштвеног доприноса. Организација рада у периоду социјалистичког самоуправљања, због тога што је подразумевала и праћење и бележење производње, ретка је и много тога нам говори о нивоу производње која се не заснива искључиво

на профиту и уштедама зарад профита, већ укључује и намеру ширег друштвеног деловања у домену информисања, континуираног праћења производње и стварања архивске документације везане за конкретну индустријску целину. Дакле, евидентирање констаног рада у процесима производње и вредновање фотографског бележења као комплексног производног рада, било је важно у самоуправном социјалистичком друштвеном уређењу. Континуирани друштвени допринос фотографа био је систематичан и организован, а управо тај допринос очувањем постаје културно наслеђе. Организација рада је, дакле, кључна нематеријална компонента производног процеса, коју треба истаћи као формативну идејну структуру индустријског наслеђа, нарочито када је систематично, континуирано, самосвесно и савесно водила техничку документацију о производњи и утицају индустријске производње на непосредну околину. Поред тога, знање и искуство организоване фото-репортерске службе су се преносили на следеће генерације фотографа.

Организациона структура пословања у периоду самоуправног социјализма свакако није била идеална, али се у овом случају треба повезати са темељним начелима тадашњег идеолошког устројства друштвене једнакости утемељене на основама научног социјализма и историјског материјализма (политичка и економска наука у директној спрези са хуманистичким наукама),

са теоријом и праксом самоуправног социјализма и његовим крајњим, мада недовршеним, циљевима „одумирања”¹⁴ државе, односно стварања бескласног друштва – комунизма. Полазна претпоставка друштвене једнакости била би кључна и коначна инстанца идеологије самоуправног социјализма или, ако хоћемо, телеолошко образложење научног социјализма. Одрживо веровање у реално остваривање друштвене једнакости било је идеја водиља и визија будућности која је писала законе и историју, организовала рад и радне односе, уређивала рад јавних и производних сектора који су, претпоставимо, кључни за разумевање нематеријалног наслеђа из периода самоуправног социјализма. Радничко самоуправљање Радничким саветом у Борском басену уведено је 1952. Затим је, после доношења првог *Статута РТБ-а Бор*, 1965. уследио систем непосредног одлучивања на нивоима права и дужности радних људи, збора радних људи, органа управљања предузећем и, на крају, референдумом, који се примењивао све до 1978. У тој првој години, одмах након оснивања Радничког савета, 1952. одржана су два, а 1953. четири референдума. „Rad-

nički savet Borskog rudnika i topionice prvi je u jugoslovenskoj praksi uveo referendum” (*Samoupravljanje...* 1970, 96). На референдумима се 1952. одлучивало о расподели материјалних средстава, гласало за расподелу вишкова из фонда плата и куповину аутобуса за излете, затим за помоћ југословенској влади за набавку прехранбених производа из иностранства, који су били неопходни због кризе настале услед суше, али је влада само поздравила ту иницијативу, држећи се свог става да се та средства употребе за побољшање друштвеног стандарда у Бору (Исто, 95–96). У том периоду „radnicima je praktično bilo omogućeno da smo delimično učestvuju u samoupravnom odlučivanju – u raspravljanju i predlaganju odluka – ali nije bilo omogućeno da učestvuju u celokupnom procesu odlučivanja i samom činu donošenja odluke, glasanja o odluci (Minić 1982, 96). Увођењем делегатског система одлучивања у органима управљања и СОУР (сложена организација удруженог рада), на основу Самоуправног споразума о удруживању, у Басену Бор 1978. успоставља се извесна контрола рада органа и радних организација (Исто, 100–109).

¹⁴ Едвард Кардељ (1910–1979), истакнути члан Комунистичке партије Југославије, учесник Народноослободилачке борбе, друштвено-политички радник, партијски и државни функционер послератне Југославије, теоретичар научног социјализма и југословенског самоуправног социјализма, заступао је идеју о свођењу улоге државе на минимум, са тежњом ка укидању (превазилажењу или одумирању) државе, заснованом на марксистичким идејама: „Svaka država je i vlast, a kao vlast ona je i oblik diktature. I sama demokratija kao politički sistem je oblik vlasti, dakle, diktature. Stoga dugoročni cilj socijalizma u našim uslovima ne može da bude stvaranje „državne” demokratije, nego podruštvljavanje državnih funkcija, razvoj samoupravljanja i samoupravne demokratije. Time se istovremeno stvaraju uslovi i otvaraju putevi za odumiranje države uopšte, a samim tim i za odumiranje države diktature proletarijata u svim njenim oblicima, pa i u njenom sadašnjem samoupravnom demokratskom obliku.” (Kardelj 1978, 83)

Delegatski sistem odlučivanja u Basenu Bor je koncipiran tako što radnici u osnovnoj organizaciji udruženog rada i radnim zajednicama utvrđuju stavove za rad svojih delegata; delegati rade po smernicama radnika i za svoj rad odgovaraju njima i odgovarajućim organima samoupravljanja. U tom kontekstu dublji društveni smisao ima odredba da kada se odlučuje o bitnim pitanjima koja se odnose na stvaranje materijalnih obaveza OOUR-a [Osnovna organizacija udruženog rada] delegat je dužan da se izjasni i da glasa u skladu sa stavom koji su zauzeli radnici (Исто, 109).

Таква организација рада значајно је утицала и на рад служби које су биле део привреде, при чему је организација рада и радних места у привреди укључивала и административне, односно непроизводне, заједничке службе: научне, економске, правне, социјалне, развојне, информативне, као и бројне привремене и сталне комисије и одборе. Сви су они пратили и контролисали производне процесе. У сложеним радним организацијама било је субординираних служби чију разгранатост можемо визуелно пропратити на шематском приказу „Организационе шеме самоуправљања у Бору” (Роровић 1970, 86) из 1970. и упоредити је са реалном структуром предузећа коју нам приказује „Привремени телефонски именик борског дела басена” (Привремени... 1970) из

исте године. На тај начин се може потврдити да она није само теоријски изведена пројекција већ и донекле, колико то могу приказати комуникацијске телефонске везе, реализована у пракси, ако је потврда потребна поред целог града углавном изграђеног управо у таквом друштвено-политичком и економском систему.

Изведена линија сажетог приказа организације рада и самоуправљања у Бору у овом случају ће нам послужити да нас доведе до, нама кључне, фото-службе, јер је она продуковала грађу која је основа нашег разматрања теме индустријског пејзажа у Бору, и до фото-документације РТБ-а Бор, настале и систематично вођене у оквиру службе информисања. Та линија организације и „руковођења” радом предузећа била је под снажним утицајем друштвено-политичких организација Социјалистичког савеза радног народа, Народног фронта, Савеза комуниста Југославије, и других, које су у служби информисања, између осталог, виделе снажно средство пропаганде и агитације, „подизања такмичарског духа” и „радног елана”. Фотографија је у периоду изразите агитпроп културе, од 1945. до 1952, свакако дошла до изражаја и заузела водеће место у медијском извештавању, агитацији и пропаганди. Обавеза бележења и приказивања нове „друштвене стварности” (Тодић 2005, 23–29) уводи и непримећену организацију редовног и континуираног фотографисања, што је иницирало

стварање, стручно и систематично voђење фото-документација. Из тих ширих фото-документационих материјала, на основу фотографске процене и остварења завршних избора репрезентативних фотографија, које су урађене на фото-папиру, примењивани су различити критеријуми објављивања, од којих се у први план издваја политичка и пропагандна употребљивост фотографских извора, односно инструисана идеолошка матрица преузета из постреволуционарног периода авангардне совјетске уметности коју карактерише реализам и социјалистичке идеје колективизма, адекватно артикулисане, тако да морају бити разумљиве масама (Исто, 17–21). Утицај ангажоване авангардне уметности и постреволуционарног социјалистичког реализма у фотографији послератне Југославије долази до изражаја управо у пропагандној фотографији, али нам сирова, необјављивана фото-документација даје увид у знатно шире намере, интересовања и експериментисања фотографа, која сада могу добити потпуно нова читања, вредности и значења.

Идеолошка панорама организације рада уткана у нематеријално социјалистичко наслеђе омогућила је систематично бележење и памћење као континуирану организацију културе сећања, не само у установама културе за које се она обично везује већ и у привредним организацијама које продукују и историјску,

документарну, чак и у извесном смислу естетски или идеолошки обликовану грађу. Позицији коју нам једно историјско раздобље омогућава да заузмемо путем грађе коју је продуковало, једнако је блиска и важна позиција коју заузимамо у физичком, материјалном простору, од чега зависи да ли смо и сами део ширег временског опсега и ширег просторног окружења. Та позиција је просторно-идеолошка и историјски материјалистичка.

Развој технологије и техника визуелизације омогућава све шире и детаљније приказе предела зависне од перспективе и угла гледања, условљене заузимањем могућих позиција са којих се окружење посматра. Данас је уобичајено да одређене приказе и слике можемо увеличавати или чак визуелно „улазити” у одређени предео одозго, уз помоћ сателитских снимака, или видети крајолик снимљен дроном из ваздуха (Бор из ваздуха, 2016). Међутим, оно што сматрамо ликовним или фотографским индустријским пејзажом углавном и доскоро била је техничко-технолошки условљена и, најчешће, конвенционалним форматом (ширина већа од висине) ограничена, укадрирана композиција терена са препознатљивим индустријским објектима, слика предела измењеног тешком индустријом, посматрана или забележена из перспективе човековог очишта, са његове позиције и висине, односно из тачке коју је могуће заузети на површини земље, погледа усмереног ка поузданој и

недвосмислено препознатљивој линији хоризонта, која раздваја земљу од неба. Класична централна и линеарна перспектива, дакле, на таквом пејзажу имплицитно приказује и приземљени положај самог аутора. Са те тачке, аутор слике или визуелизованог приказа, понекад и као саставни део поменутих структуралних друштвених процеса, нас, посматраче његовог дела, фиктивно поставља у своју позицију, условно омогућавајући виђење из своје перспективе. Та топографска оријентација у простору кључна је за пејзаж, колико и усеравање мапе приликом навигације и кретања у простору, с тим што су основна функција и циљ пејзажа да нам се скрене пажња: пејзаж треба да нас заустави у простору и примора на посматрање, да нас заустави у времену да бисмо стекли утисак да можемо сагледати ширу целину. Такав детаљ крајолика може се из вертикалног оквира ширити до хоризонталног приказа панораме, све до угла од 360°. У том случају је пејзаж условљен линијом хоризонта, техником, технологијом, тачком посматрања условљеном физиологијом органа, очију у симетричној хоризонталној линији са чулом вида које прима спољашње визуелне садржаје, човековим присуством – његовим кретањем или окретањем, стварањем слике или посматрањем.

Линија хоризонта, која је од кључне важности за пејзаж, једнако је важна и за хоризонте поетичких или критичких тумачења индустријског пејзажа као сво-

јеврсне културне представе одређеног места, простора или крајолика. Оквир пејзажа и композиција у кадру подсећају нас да је пејзаж увек културни конструкт, иако понекад приказује само природу. Иако се само посматра и евидентира, предео не остаје нетакнут и изолован, већ самом опсервацијом постаје део система перцепције, препознавања, памћења, сазнавања и увођења у системе значења који се могу даље преносити. За жанровско одређење типичних пејзажа најчешће је важно да у првом плану није нешто што би нам одвукло пажњу са целине и да пејзаж није искоришћен само као позадина догађаја или објекта, већ да је у извесној корелацији са њим. Притом, прикази материјалног физичког стања одређеног животног или радног окружења могу открити и приказати и његове нематеријалне организационе, системске или несистемске културне слојеве, уколико зађемо дубље у детаље приближавањем (увећавањем) или пак удаљавањем, посматрајући га као ширу јединствену целину. Та позиција нам даје одређену перспективу и управо та перспектива је у индустријском пејзажу пројектована и из извесних, углавном производних разлога, планирана.

Приликом пажљивијег прегледа индустријског пејзажа, у конкретном случају Старог борског копа, морамо имати у виду да позиција из које се приказује, перспектива, дакле, није одређена потребама и инте-

ресима посматрача, тумача или конзерватора, већ произвођача. Позиција произвођача извесне реалности од нас захтева разумевање додатних временских и контекстуалних, историјских оквира друштвеног уређења: капиталистичког за време колонијалне управе ФДБР-а, самоуправно-социјалистичког након Другог светског рата, „транзиције” и рестаурације капитализма од деведесетих година XX века до данас, који формирају реалистичан пејзаж са свим тим слојевима. Притом нам је најбитнији период када су радничка права умањивана зарад друштвених и политичких трансформација оличених у промени својинских односа и преласку друштвене својине у привремено државно власништво, ради брзе приватизације, односно у усвајању дискурса модернизације кроз „идејно-теоријско профилисање” тзв. транзиције (Rakita, 2011) социјалистичких друштава у капиталистичка, а те су трансформације биле пресудне и за разбијање Југославије и националистичку етатизацију република. Управо су раднички покрети и радничко организовање, суштински засновани на интернационализму, равноправности, револуционарној борби за ослобођење од фашизма и капитализма, планској привреди равномерног развоја, први били на удару капиталистичких економских трансформација које су, као што видимо, катастрофално утицале на производне односе, организацију рада, друштвени

стандард и свакодневни живот грађана, који су још увек у истом процесу транзиције, кризе, ратова и перманентног ванредног стања, што је, у ствари, сâм капитализам и примењена неолиберална идеологија. Са тих временских позиција и након смењивања поменутих друштвено-економских формација, можемо приметити низ урбаних и инфраструктурних решења која се могу окарактерисати и као неуспех планирања споја урбане и индустријске зоне. Тек тада се појављују драматичне тачке разграничавања или повезивања ових двеју зона извесном инфраструктуром, тачке са којих се све то могло визуелно забележити.

Ивице и зоне још увек урбане средине пресечене су понором форсиране индустријске производње и рударења. Главна улица, уколико полазну тачку поставимо у „центар” града, која је водила до насеља Север и старе француске колоније, води до парадокса и апсурда, зоне опасности и ризика, панораме настале из најчешће неподвижених ситуација током индустријске производње, али и након природних ерозија. Доводи нас до, сасвим извесно, пејзажа наше будућности. Линеарна урбана структура града подељеног на километре (на супрот, нпр. реткој и „идеалној” соларној структури, која се лако може протумачити и као погодна за адекватан надзор над свакодневним животом), ипак у свакој својој тачки на тој дужи, можемо претпоставити,

има своје свакодневне „кружне”, ритуализоване животне и производне циклусе. У условима преживљавања, праћеним амбивалентним ставовима према загађењу и девастирању животне средине услед трке за производњом, те се ситуације устаљене амбивалентности запостављају и прелазе у нерешива драматична стања перманентне кризе, спајања индустрије и града. Тако посматрани индустријски пејзаж постаје драматуршки атрактиван и привлачи учестала посматрања, која се све чешће понављају и преносе путем популарних медија. Одређена окружења и предеоне целине у јавности стичу аутентичну препознатљивост, која се временом уреже у сећање и пожели да се, као таква, сачува, мада је у потпуној супротности са политичким и популистичким стратегијама репрезентације напретка, „подизања друштвеног стандарда” и упорног инсистирања на приказивању позитивне слике и „бољитка” намењеног локалној заједници и неприкосновеним „страним инвестицијама”. У том тренутку, сада већ чувена питања и полемике херитологије везане за валоризацију и конзервацију културноисторијског наслеђа морамо поставити са више дисциплинараних страна примењених, природних и друштвених наука, али пре свега са позиције која ће вредновати и нематеријалне процесе, а не само стања материјалног културноисторијског наслеђа, што је посебно изазовно када је реч о живом

индустријском наслеђу. Притом, у индустријско наслеђе можемо укључити и пејзаж, као одабрану предеону целину са поменутиим карактеристикама, и његове дво-димензионалне пројекције сачуване у виду визуелних извора из којих је апстрахована реално постојећа трећа димензија, изведена као линеарна симулација просторне дубине, као што се из предеоне целине и реалности индустријског пејзажа најчешће одузима, или симулира, димензија рада, друштвености и хуманости. Шта ћемо уколико нас чињенично стање наведе на то да је главна компонента нематеријалног културног наслеђа управо радничка култура, која је преко своје организације рада и друштвено-политичког деловања током самоуправног социјализма поставила темеље нечега што је данас незамисливо и немисливо са становишта материјалног одређења – темеље друштвеног власништва, кључног за постојање свих друштвених и материјалних вредности које нас окружују? Какве су етичке позиције и деловања заснована на друштвеном власништву, које још увек „вири” иза преживелих јавних добара и установа? Да ли су управо те етичке позиције вредне памћења и због чега се упорно баш оне заташкавају и директно негирају и деградирају са актуелних идеолошких позиција либералног капитализма?

Затварањем Старог борског копа завршен је производни циклус експлоатације више рудних тела на том подручју. Међутим, убрзо почиње планирана

рекултивација и враћање терена у првобитно стање. Тај процес је започет нешто раније, у време по много чему специфичне и контролисане социјалистичке планске привредне делатности, која је контролисала, пројектовала и планирала производњу, али и, донекле, њен утицај на животну средину. Из садашње перспективе, када је рудник већим делом приватизован и када је држава партнер са мањим уделом у власништву, можемо се подсетити неких важних фаза покретања производње и експлоатације рудних тела, од којих је експропријација имања мештана околних села кључна у сасвим извесном, планском мењању изгледа животне средине и пејзажа Бора. У прилици смо да пратимо како изгледају процеси откривања рудних тела и отварања нових рудника у савременој капиталистичкој друштвено-економској формацији, како се врше процеси експропријације приватних поседа. Да би се започела експлоатација рудних богатстава, након потписивања уговора и додељивања концесија, следећи важан корак је пренос власништва 1/1 над експлоатационим пољима, земљом која је у зони интереса компаније. Тај процес експропријације земље, уз одређену новчану надокнаду

или замену, праћен је низом законских неправилности и недоследности, искључиво у корист страних инвеститора и нових власника, као и потпуном променом намене земљишта које подлеже експропријацији на основу проглашења „јавног интереса” у недвосмислену корист страних компанија. Компанија, наравно, у односима са јавношћу, уз обећања о поштовању еколошких прописа и стандарда, као да се усмерава на коришћење освеживача ваздуха, уместо да спречи опасно загађење, правда се тиме да не може исправити вековне последице рударења, али да ипак отвара „зелене руднике”. Упоредо планира несразмерно обимнију, екстензивнију и ефикаснију експлоатацију, што може значити само брзо исцрпљивање ресурса и веће загађење земље, ваздуха и воде. Тај процес, који би се могао адекватно образложити још увек актуелним „метаболичким процепом” који уводе Маркс и Енгелс – „метаболизмом између човека и природе” као „онтолошким описом радног процеса” (Belami Foster 2014, 138–156) – лако нас враћа у прошлост и време колонијалне управе ФДБР (од 1903. до 1941) и убирања „колонијалне ренте”¹⁵. Такав процеп у борском пејзажу и данас зјапи, истичући се својом апсурдношћу.

¹⁵ Колонијална рента је приход који се остварује као накнада за коришћење и експлоатацију природних ресурса и резерви минералних сировина, а плаћају је овом случају несразмерно развијеније економије великих империја базираних на потчињености колонија страном капиталу, који их неконтролисано експлоатише и исцрпљује.

У јеку индустријске револуције, и поред најразличитијих дебата о његовом односу према природи и окружењу, Маркс успева да путем описа процеса размене „енергија и материје” између човека и природе чију аналогију налази у метаболизму – што назива „социоеколошким метаболизмом” – разоткрије и неравномерну размену и стварање процепа искључиво на штету природе и људи, уравнотежене пољопривреде и радника, објашњавајући „како се крупна индустрија и екстензивна пољопривреда удружују да би осиромашили и земљу и раднике” (Исто, 148).

У последњих пар година хипериндустријализација нам показује како се одвија екстензивно, неумерено и неуравнотежено рударење, без претходно припремљених планова, уз прећутну сагласност државе као партнера са мањинским уделом у власништву. У таквим нетранспарентним околностима пословања, тешко је замислити и очекивати адекватну санацију последица рударења. Међутим, у историјском контексту деведесетих година 20. века, када се Стари борски коп затварао, тешко да је ико могао очекивати да ће се планови санације терена и рекултивације остварити, тако да су се у међувремену повремено појављивале иницијативе које су за циљ имале његову другачију, спортско-забавну, комерцијалну и туристичку намену одржавајући илузију његове „културне” комодификације која се очигледно

заснива на пролазности и сировинској бази природних ресурса, људског живота и рада.

„Predviđanje danas podrazumeva geografsku, a ne
istorijsku projekciju;
posledice događaja su nam skrivene prostorom, a ne
vremenom.” (Berdžer 2019, 250)

...у пределу сећања: заветрина у соларној хладовини

Рудна богатства, метали и минерали најпре су откривани на површини земље, као „самородни” и вероватно се убрзо схватило да треба само мало загребати површину да би се дошло до њих. Од тих „самородних” материјала и метала са површине земље направљени су алати за дубље копање и трагање. Такво трагање и улажење у дубину нас наводи на помисао да би овај приказ (текст који читате) требало посматрати и као један вид раскопавања пејзажа и прављења систематичних серпентина за извоз вредности из дубина. У извесном смислу, било би то рударење потребних чињеница из историјских дубина, из изоловане и прошле, историјске другости, која је већ обезбедила извесну дистанцу и искристалисала чињеничну вредност. Чињеница је да у старту вршимо селекцију или екстракцију на основу потреба, што значи да ће много тога „безвредног” а једнако чињеничног бити одложено на јаловишта, тако да металуршки процеси који следе доводе до задовољења потреба и рафинисања производа до одређене вредности. Створена вредност коначног рафинисаног производа у себи садржи утрошени рад и целокупан процес производње, али за

собом оставља све одбачене, депоноване „безвредне” чињенице као јаловину, тако да на самом крају, као финални производ, остаје „суво” или „чисто злато”. Да би се репрезентативност те „безвредности”, те пустоши и тих празнина могла заменити и оправдати неким рафинисаним производом, потребно је утрошити доста рада на издвајању и трансформисању малог процента чињеничног материјала у тонама јаловине, тако се постиже жељени ефекат, који се на крају сведе на методе убеђивања у могућности иновативних технологија и застарелост претходних. Та врста екстракције у хуманистичким наукама би се сматрала опортунистичким поступком извртања чињеница и прилагођавања методологије ради постизања одређеног ефекта, што саму интерпретацију и сукцесивност поступака објашњавања који представљају одређене резултате, доводи у питање. У том смислу иновативне технологије играју значајну улогу у динамици производње уводећи „рационалне”, „прихватљиве” и „одговорне” политике прилагођавања тржиштима, доприносећи расту и развоју производње уз извесно усложњавање производних односа. Међутим, обим овога текста, сразмерно теми и њеним

материјалним и друштвеним својствима девастираности, одбачености и непотребности, тежи да задржи ту сувишну количину речи, интерпретације као прекомерне производње, како не би добио форму јасног разрешења и инстант рафинисаног продукта узрока–последице или законитости о одржању енергије у природи, него, можда се учини, „треш” и „нонсенс” приповедања. Услед недостатка ауторове вештине сажимања и прилагођавања потребама читалаца, од вас се, због тога, и очекује извесно познавање екстрактивних метода читања и разумевања „тачке гледишта” као позиције која даје могућност сагледавања ширих панорамских виђења.

Са друге стране, перспектива се драстично мења када се свет посматра из саме „рупе”, из простора о којем говоримо. Нестаје познати крајолик. Да би се пратила „жила” испод земље, морали су се правити нови „хоризонти” или „коте” по којима се кретало и радило. Одоздо посматрано, нестају познате перспективе и планови, препознају се само небо, природна сунчева светлост и ваздух који се удише – радује се увек када се излази из рударске јаме. Када свакодневно излазисте из ње након напорног рада и угледате познати пејзаж површине земље, схватате да сте имали среће и да сте захвални што имате прилике да га поново видите. Схватате шта значи рударски поздрав: Срећно! Када се свет посматра одоздо, из рупе, изнутра, перспективе постоје

само у трагањима и истраживањима, ишчекивањима и надању, и оне се често непримерено искоришћавају путем стратешких модела побољшања тренутног стања на основу иновативних технологија, „просторних планова”, политичких наратива о просперитету и напретку, док у самом процесу производње и свакодневици изгледају као „срце таме” и „апокалипса сада”. У реалној ситуацији перцепције, реалност је најсличнија видном пољу ограниченом дометом рударске лампе и њеног „спот лајта”, који могу да осветле само пут којим се крећемо и место на којем радимо, без ширег видног поља, што се метафорично може односити и на далекосежније гледање у будућност и на њено дугорочно планирање. У том смислу, у формирању индустријских пејзажа у Бору и њиховом „контролисаном” ширењу најзначајнију улогу је одиграла спрега између образовања, примене научних и техничких знања и иновација.

Важна разлика између површинске и јамске експлоатације у томе је што је површинска експлоатација видљива на површини земље, има природно осветљење и подложна је атмосферским утицајима. Њоме се ствара више отпадног материјала, јаловине и раскривке, и експлоатише сиромашнија руда, док се јамском експлоатацијом прате и експлоатишу рудом богатије жиле, уз мање отпадног материјала. Јамску производњу на индустријском пејзажу можемо препознати по високим

торњевима, извозним или вентилационим окнима, док су радни хоризонти невидљиви и налазе се на котама испод земље. Таква производња је мање инвазивна, користи више људског физичког рада и прати исплативе богате жиле. Комбиновање оба начина, јамске и површинске експлоатације повезаних рудних тела, у рударству је уско стручно познато као „борска метода” експлоатације. У ономе што следи, покушаћемо да изведемо својеврсну биографију технолошког и животног циклуса Старог борског копа као најизразитијег индустријског пејзажа, служећи се кратким историјским прегледом.

Од открића рудних налазишта и почетка њихове индустријске јамске експлоатације до технолошки организоване површинске експлоатације руде протекло је безмало двадесет година. Првобитна технологија рударења, започета 1903. у Шистековом окну на Чока Дулкану, била је јамског типа и преовладала је све до периода реконструкције рудника након Првог светског рата. Међутим, забележено је да од 1909. на Чока Дулкану почиње искључиво ручна површинска експлоатација, скидањем првих површинских слојева са тог рудног тела, које се није могло откопати јамским радовима. Површинска раскривања руде вршила су се убрзо парним багерима, а први багер фирме „Correl” уведен је у производњу 1915, тако да се тада први пут помињу и његови скромни учинци. Планирани и систематични

припремни радови на површинском копу Чока Дулкану почели су 1922, а најстарији сачувани извештаји о раду и производњи потичу из 1923, док се прва производња из посебног површинског ревира бележи 1924.

Прве организоване радове на раскривци рудног тела, по извештају из јула 1923, обављала су три парна багера, који се кваре услед разрађивања и вулканског стеновитог земљишта, али се механизација постепено прилагођава и набавља се нова. Радне етаже су прилагођаване технологији рада. Бушење, утовар и транспорт обављани су углавном парним машинама: бушење бушилицама са компресорима, утовар – багерима, а транспорт – парним локомотивама са вагонетима. На почетку је раскривка била трошна, али се продубљивањем наилазило на стене које су се разбијале експлозивом.

Што се више ишло у дубину, због функционисања транспортних и радних етажа, коп се непрестано ширио. Како ископавање напредује по дубинским котама до извесног степена искоришћавања рудног тела, повећава се и проценат племенитих метала по тони, самим тим и исплативост експлоатације. Претпоставља се да су рудна поља (у извештајима обележена словима а, б, с) повезана на нижим котама, тако да се у производњи комбинује јамска и површинска експлоатација. Пажљиво се планирају извозни колосеци, косине етажа и подграде

раскопа, а јаловина са раскривке користи се као засипни материјал за јаму. Накотама које су неприступачне парним багерима откопавање се обавља „ручно”. Упоредо се обављају и истражни радови, тако да се откривају нова лежишта Огашу попи, Тилва мика и Тилва рош, на која ће се проширити даља површинска експлоатација. Узорци златоносног кварца узетог на Тилва рошу указују на жилу која је имала 9 г злата по тони односно 12 г злата и 2,68 г бакра по тони (по следећем извештају за октобар 1924) (Izveštaj 1986, 35). Најчешћи проблеми у том периоду били су у вези са радном снагом, која је често обустављала рад и напуштала радна места због тешких услова рада и незадовољства висином личних доходака, али и због временских услова током касне јесени и зиме, када су се парни багери, бушилице и ударни чекићи често ледили због кондензоване воде у цевима.

У том почетном периоду, 1924. и 1925, од механизације на копу је радило пет парних багера (од којих су „Egie”, произвођача Висугус Егие, и још три „Копела” били гусеничари, а пети је био карактеристичан по томе што се кретао шинама), три парна чекића Х-70, парна локомотива са 40 вагона (од којих је било могуће користити само одређени број, најчешће десетак). Просечни радни учинак радника у једној смени био је 4,56 тона материјала по раднику, док је, на пример, у априлу 1925. на копу произведено 6.668 тона топиве руде, за коју

је искоришћено 334 г експлозива по тони руде (Исто, 51-55).

Почетком тридесетих година површински коп се шири према истоку, ка рудишту Тилва мика, и ка западу, према насељеној зони села Бор и колонији, тако да минирање и детонације представљају све већи проблем. Током економске кризе тридесетих година XX века, значајнији губици се спречавају експлоатацијом рудног тела Тилва мике бр. 2 (Исто, 141), које остварује добар принос руде. Због техничких (мали капацитети механизације) и финансијских проблема, обустављена је производња на површинском копу од 1935. до 1937, али се свакако планирао даљи рад чишћењем централног откопа и раскопа јаловине. Поред тога, репарира се механизација, планира се проширење копа и изграђује нова инфраструктура на површинском копу, инсталирају се нови колосеци и нови извозни пулт „Свонница”. Нови циклуси радова на копу успешно су започети почетком 1938, али се убрзо, већ следеће године, због почетка Другог светског рата поново смањује производња, мада се рад не прекида. Укупни приходи са површинског копа су око 10% од целокупне производње руде.

Након окупације 14. априла 1940, током Другог светског рата, на површинском копу наставља се несметани рад, док су други, углавном металуршки погони били оштећени минирањем. Окупатори знају да ће планском

површинском експлоатацијом смањити трошкове производње руде, тако да је проширују и истражују нова рудна поља. Окупатори Немци 1942. пројектују нови коп на Тилва мики, и поред Чоке Дулкана, експлоатишу и Тилва рош. Да би постигли већу продуктивност на тешким пословима у руднику, отварају и радне логоре, у којима је током окупације био сталан прилив принудних радника, не само са ових простора већ и из Мађарске, Италије, Грчке, Пољске, тако да их је увек било од 10.000 до 12.000. Пред крај рата производња опада, тако да се пред крај 1944. поново обустављају радови на површинској експлоатацији. Током окупације, од 1941. до 1944. у Немачку је отпремљено: 11.953 тоне анодног и 14.268 тона катодног бакра, 6.375 тона бакренца, 571,5 тона цементног муља, 5.340 тона концентрата бакра и 59.175 тона концентрата пирита, као и 2.094 kg злата, док су током повлачења окупатори однели још око 307 kg злата (Kojđić 1999, 84).

Након рата, Народноослободилачка војска Југославије преузима Борске руднике и уводи принудну управу, чији је задатак да обнови производњу. Највећи проблеми били су инфраструктурни и металуршки, док се производња руде обављала више јамском него површинском експлоатацијом. Планском привредом и увођењем петогодишњих планова 1947. постижу се значајни резултати, али се увиђају и озбиљнији недостацици у погледу осавремењености техничке

опреме и технолошких процеса. Упоредо се развијају и јамска и површинска експлоатација. На западној страни Тилва мике 1949, зпочиње изградња нове свознице, која ће почети да ради 1953. и бити у функцији све до 1972. У јуну 1950, усвојеним Законом о управљању државним привредним предузећима, управљање се поверава радничким саветима (централни и погонски) и управним одборима, који су се бирали на годину дана.

Током Прве фазе реконструкције и изградње рудника, од 1954. до 1961. највећи проблеми били су у вези са планираном новом раскривком и досезањем веће дубине на рудном телу Тилва рошу. С проширењем површинског копа, због физичких и механичких особина земљишта, показало се да су неопходни мањи завршни углови од планираних, тако да су извршени реконструкција и ново проширење. Нови план експлоатације и пројекат површинског копа припремљени су 1957. и тада се прелази са брдског типа копа на дубински, зато што се ниво ископавања спустио испод нивоа тока Борске реке (која је била на коти 325 m). Тим пројектом предвиђа се и обнова механизације већег капацитета, али она није текла по плану: од 20 камиона стиже само шест, а од три наручена багера стиже само један. Скоро иста ситуација је и са бушилицама, тако да је раскривка значајно заостајала у односу на ону предвиђену планом, али је и поред тога продуктивност рада порасла за

16% због специфичне организације Покрета за високу продуктивност рада односно ударништва. По завршетку Прве фазе ипак се постижу жељени резултати и у року отварају планирани инфраструктурни индустријски објекти, а борско, мајданпечко и праховско предузеће интегришу у јединствену организацију Рударско-топио-ничарски басен Бор.

Друга фаза реконструкције и изградње рудника (1965–1974) била је фаза проширења и развоја, а поред привредних инвестиција подразумевала је и важне инфраструктурне и непривредне инвестиције. По том плану, површински коп је представљао значајну, стратешку производну јединицу, која је требало да повећа производњу руде са 2,5 милиона на 3,5 милиона тона руде годишње, док је површинском експлоатацијом требало да се годишње произведе 2,5 милиона тона руде. Према главном пројекту проширења површинског копа, усвојеном 1966, планирало се проширење копа на рудно тело Тилва рош и даље према северу до коте -35 m. У том периоду се и железнички транспорт руде замењује камионским, који је повећао транспортне капацитете и продуктивност. У односу на Прву фазу, ова Друга фаза је успешно почела набавком нове механизације неопходне за радове на даљој раскривци (камиони, багери, грејдери, ваљци, бушилице и др.), која је пред крај ове фазе већ била дотрајала. Планирани приноси руде са површинског

копа не остварују се услед честих кварова и спорог пристизања нове механизације, као и због све мањег садржаја бакра у руди. Због тога је требало ископати много више руде и уклонити више раскривке, тако да је са повећањем дубине површинске експлоатације, растао и ризик од стварања одрона и клизишта. „Борски површински коп био је тада један од најдубљих у свету, а његове етаже, због велике искошености биле су сужене, стрме и нестабилне.” (Kojić 1999, 110) Због све чешћих одроњавања обустављала се и производња, а клизишта у зони рудних поља су представљала посебан проблем, тако да се већ тада и у таквим условима преиспитују даље перспективе површинске експлоатације. Усваја се нови инвестициони програм за период 1976–1984. Процене и прогнозе у инвестиционим програмима, засноване на континуираним истражним радовима, сада су већ знатно тачније захваљујући раду научне установе јединствене на овим просторима – Институту за бакар (основан 1962), тако да се и процене радног века рудника константно продужавају, али захтевају и нове инвестиционе циклусе. Продуктивности је једнако доприносио и Технички факултет у Бору (основан 1961), који је обезбеђивао научне и стручне кадрове. У том периоду се предвиђало да ће површинска експлоатација бити исплатива до 1988, после чега би се прешло на јамску производњу.

У другој половини седамдесетих година у производњу се уводе и нови типови транспортних камиона великих капацитета „Дарт 105” и „Унит Риг 120”. Новим циклусом је предвиђено довршавање система за одводњавање и пуњење, планираних још раније, али и проширење радова на северној страни копа, набавка нове механизације са већим капацитетима транспорта и запошљавање нова 934 извршиоца. Планирана дубинска кота била је на –35 m, док је планирана годишња производња руде износила 4 милиона тона, што је подразумевало и додатних 50 милиона кубних метара раскривке. Међутим, приликом реализације овог производног и инвестиционог циклуса, појавило се доста непредвиђених тешкоћа, од којих је најутицајнија све мањи садржај бакра у руди, тако да у том циклусу површински коп улази у завршну фазу експлоатације.

Са повећањем дубине ископавања, повећавала се и сливна површина, коју су пратила клизишта. Санирање тих клизишта захтевало је додатно ангажовање људства и опреме за рашчишћавање одрона. Све чешће су и штете од поплава, које су пуниле дно копа, а то је проузроковало и додатне тешкоће у јамским ископима испод копа, тако да је сливање воде и муља све чешће потапало јамске тунеле (Исто, 113–115). Санације тих поплава су скоро увек трајале дуже него што је планирано, што је

причињавало озбиљан проблем. Осамдесетих година XX века, због проширења површинског копа, „предстојало је измештање сервисног окна, купатила и других објеката из старог јамског дворишта, као и постављање нових инсталација за електричну енергију. Због ширења копа било је планирано исељење 420 домаћинстава, за које је требало обезбедити нове станове и пратеће комуналне објекте” (Исто, 115). Упркос свему, биланс те фазе на површинском копу био је за само 10% мањи од планираног. Приноси експлоатације борског копа су, дакле, све мањи, али се производња ипак одржава, док се упоредо планирају и отварају нови рудници Велики Кривељ (1982) и Церово, који су погодни за површинску експлоатацију. Званично, површинска експлоатација на борском копу се завршава 1991. Деведесетих година XX века производња се са повећаним ризицима све теже одвија. Производња на копу је из године у годину била све мања: 1991 – 2.202.045 тона, 1992 – 1.152.081 тона и 1993 – 213.597 тона руде. На копу у Бору производња се дефинитивно обуставља крајем 1993, а механизација се премешта у нови рудник „Церово”. Површинска експлоатација се, дакле, наставља у оближњим новим рудницима („Велики Кривељ” и „Церово”), одакле транспортним системом јаловине почиње рекултивација и затрпавање Старог борског копа.¹⁶

¹⁶ Део овог историјског прегледа, у комбинацији са рефлексивним тумачењем могућих значења и значаја Старог борског копа, објављен је у: (Stojmenović, 2021).

Površinskim otkopom u Boru, bez obzira što je po svom prostanstvu manji od kriveljskog, degradirane su znatno veće površine terena. Odlaganje jalovine obavljano je u vrlo dugom vremenskom periodu. U prvoj polovini prošlog veka transport je obavljan železničkim kompozicijama što je ograničavalo mogućnost formiranja odlagališta veće visine, pa su ona formirana na račun zahvatanja većeg prostora. Sa intenzivnijim uvođenjem kamionskog transporta u toku šezdesetih godina prošlog veka, u toku dvofaznog proširivanja kopa, jalovina je odlagana na višim etažama, ali je, takođe, vršeno i proširivanje zahvaćenih površina. Do tog perioda jalovina je odlagana jugoistočno od kopa, a kasnije su formirana odlagališta i severno prema servisnom oknu i severozapadno u dolini Borske reke [...]. U odnosu na zahvaćenu površinu površinskim otkopom od oko 1.220.000 m², površine zahvaćene jalovištem iznose preko 2.840.000 m². (Milićević, Žikić, Stojadinović 2003, 71)

Претходно сажето описану индустријску производњу која тежи контролисаној и рационалној примени техничких знања и умећа, пратило је, донекле, и организовано и планско пројектовање стамбеног насеља које се развијало у непосредној близини погона. За први генерални урбанистички план Бора узима се план који су израдили француски стручњаци 1917, а који вероватно

регулише изградњу Старе колоније и центра вароши, предвиђајући ширење насеља даље према југу, преко Борског потока, познатије као Нова колонија. Помињање овог ГУП-а налазимо у *Пројекту: А. Н. 56, Razvoj i planiranje rudarskih naselja u Srbiji* (Бор, 1988, стр. 34), који се чува у рукописној збирци Завичајног одељења Бор под сигнатурома Р-9.

Данас је на територији општине Бор у примени 27 планских докумената и то су: Регулациони план месне заједнице Стари центар, Регулациони план месне заједнице Север, Регулациони план месне заједнице Брезоник, Регулациони план „Секција 3 – Парк шума”, Регулациони план „Секција 7”, Регулациони план „Секција 8”, Регулациони план „Секција 10”, Регулациони план месне заједнице Старо и Ново селиште, Регулациони план други километар у захвату улице Николе Пашића између аутобуске станице, железничке пруге и далековода, Регулациони план Четврте месне заједнице, Регулациони план месне заједнице Слога, Регулациони план викенд насеља на Борском језеру – прва фаза, Регулациони план викенд насеља на Борском језеру – друга фаза, Регулациони план индивидуалног стамбеног насеља Металург, Регулациони план индустријске зоне на 7. километру, Регулациони план стамбеног насеља Брестовачка

бања – прва фаза, Регулациони план стамбеног насеља Брестовачка бања – друга фаза, Регулациони план зоне сервиса, Регулациони план Доње Беле Реке, Регулациони план села Оштрељ, Регулациони план насеља Бањица – Кривељ, План детаљне регулације Нови градски центар, Генерални план предела туристичког комплекса Црни Врх, Генерални урбанистички план Бора 1979–2000, План детаљне регулације коридора далековода 2x110 kV између ТС „Бор 2” и ТС „Бор 1”, на територији општине Бор, Просторни план општине Бор и Просторни план зоне утицаја рудника Велики Кривељ – Церово. (Николић 2014, 3)

Међутим, извесни планирани утицаји на изглед града и индустријског пејзажа изведени су на основу генералних планова урбаних развоја Бора, који се уводе у редовну праксу 1960. Тај први план односио се на само насеље, које се до тада релативно стихијски развијало на основу француских колонијалних насеља, Старе и Нове колоније. Настојао је да регулише главну саобраћајницу у Бору и централну зону насеља, од које се оно даље развијало линеарно, ка југу. Потребне грађана и насељеног подручја одувек су биле потчињене потребама развоја индустријске инфраструктуре, тако да су се насеља развијала на њеним ободима, дуж

главног пута и железничке пруге, које су пресецали коридори за електричне водове високог напона. Гради се брана за вештачку акумулацију воде за потребе индустрије и тако 1959. настаје Борско језеро. Већ са другим ГУП-ом (Генерални урбанистички план), 1967. детаљније се регулишу изградње планираних стамбених и индивидуалних насеља на територији града. Међутим, због ширења производње, свевише индустријског утицаја трпе сеоска насеља Кривељ и Оштрељ, али и месне заједнице Брезоник и Север, тако да се регулациони планови ширења индустријских зона фазним развојима планске привреде (Ерић, 1975) доносе упоредо са плановима за насељена подручја месних заједница.

Седамдесетих година XX века покреће се тзв. Пети правац развоја РТБ-а Бор, који је под утицајем тадашњих политика децентрализације индустријске производње и прераде сировинске основе катодног бабра и других племенитих метала; изграђују се погони широм Југославије, али и нова индустријска зона „зависних” предузећа на Седмом километру, где су погони фабрика за производњу лак жице, бакарне жице, абразива, полиестер фолије, упаљача, вентила (Ерић 1975, 118–130; Stanković, Milivojević, Radivojević 2009, 61–83). Тада је РТБ Бор са Фабриком лак жице у Бору интегрисао још неколико предузећа за прераду бабра: Фабрику каблова у Зајечару, Фабрику обејених метала

у Прокупљу, Фабрику мерних трансформатора и термоелектричних уређаја у Звездану, Електроиндустрију „ЕЛИД” у Доњем Душнику. Није тако једноставно и лако сумирати комплексност историјских чињеница рударске и металуршке индустрије у међузависним интеракцијама са организованим друштвено-економским развојем Бора и његове индустрије, без увида у структурна организациона решења пословања и институционалне оквире задужене за планирање и иновације, чији је задатак пре свега био да обезбеде међусобну одрживост и ублажавање утицаја индустрије на загађење животне средине. Централизована планска привреда је, с обзиром на постојеће минералне ресурсе и већ постојећу индустријску инфраструктуру у Бору и његовој околини, уравнотежено примењивана и фазно развијана, укључујући и убрзану стихијску урбанизацију, која је била неопходна и рано дефинисана (одмах након Другог светског рата и делимичне обнове производних погона) као приоритетна за производњу и технолошки развој. Стамбена насеља и центар вароши са стамбеним колонијама из времена француске управе, који су већ били изграђени у близини рудника и металуршких погона, само се урбанистички надовезују и надограђују новим објектима и савременијом инфраструктуром. Градитељи се не базирају превише на утицаје индустријског загађења животне средине на становништво, водећи

се искључиво принципима економске уштеде (близина погона и радних места) науштрб здравља људи.

Бор се данас налази у блиском окружењу рударских копова Бор, Кривељ, Церово 1 и 2 (Ново Церово), који имају своје флотације и јаловишта. Отворени коп Церово 1: надморска висина по обиму је 500 m, надморска висина на дну – 370 m, димензије горњег копа су око 0.5 x 0.5 km². Отворени коп Бор: надморска висина по обиму је 370 m, у граду – 455 m, надморска висина на дну је 5 m, димензије горњег копа су око 1.7 x 1.2 km². Отворени коп Велики Кривељ: надморска висина по обиму је 300–400 m, надморска висина на дну је 95 m, димензије горњег копа су око 2.0 x 1.7 km². (Агенција за приватизацију 2006, 24) Нови површински коп Церово 2, такозвано „Ново Церово”, отворен је 2021, када се отвара и нови „зелени” рудник Чукару Пеки, који је 100% у власништву компаније Циђин. Сваки отворени коп има насипе раскривке (непотребна земља без вредних минерала која се одлаже у близини копова) и јаловишта (одлагалишта јаловине из флотацијских постројења); они су најочљивије форме пејзажа у Бору.

Тако су, зарад опстанка новонастале државе, заједно са експлоатацијом стратешких минералних ресурса и убрзаном индустријализацијом под централизованом партијском и државном контролом, испланиране и жртве новостечене слободе од пораженог

фашизма, империјализама и капитализма. Проглашени победници и ослобођене класе радника и сељака који мигрирају у градове због запослења у новим фабрикама с временом постају жртве индустријског и технолошког напретка као прописане револуционарне воље која све више подлеже тржишном пословању, запостављајући почетне револуционарне идеје радничког самоуправљања, солидарности и једнакости. Стога ће се те друштвене класе, у историјској перспективи, изместити на колосек стварања грађанског друштва без јасно изражене идеологије колективизма заснованог на друштвеном власништву над средствима за производњу и удруженом раду, тежећи напротив, све изразитијем индивидуализму и приватним пословним иницијативама које ће довести до потуно нове фазе хипериндустријализације уз помоћ страног инвестиционог капитала. У урбанистичкој перспективи град ће се, ипак, у извесном смислу, планирано измештати на периферију, формирањем нових насеља Бор 2 и Бањско поље, како би се избегао утицај индустрије, али ће се старија насеља у старој и новој колонији непрестано обнављати, крпити и дограђивати због сталног прилива радника. У тим старијим деловима града остаће уочљива класна сегрегација (у извесном смислу и етничка), па у њима остаје да живи и насељава се сиромашније становништво.

Примери уступака *ad hoc* колективизму насупрот ефикасности производње и потребама становања, остаће запамћени, али и уграђени у морфологију града. Пројекти реконструкције металуришких погона у којима је требало смањити физички рад у извесном смислу су прилагођавани, како би се ипак сачувала радна места, тако да су се аутоматизација и иновативне технологије често адаптирале потребама које су исказивали сами радници, науштрб билансу производње. Према сведочењу инжењера Момчила Јовановића, познат је пример из периода реконструкције топионице 1961, када је спуштена висина улазне капије за вагоне и за неколико метара скраћена индустријска железница како би концентрат ручно истоваривали радници који би, у противном, били премештани на друга, мање плаћена радна места. Такви мањи уступци у корист радника или контролисане системске „саботаже” током послератне урбанизације познате су из прича и незваничне усмене историје града. Још један пример из 1960. јесте и живописно насеље „Змајево”, у Месној заједници Брезоник, које је наводно изграђено за потребе складиштења индустријских сировина и материјала, између осталог и експлозивних средстава, а које је спонтано насељено, мада због близине рудника никада није могло добити употребну дозволу као стамбено насеље. Оно је ипак, одмах након изградње, уз прећутну сагласност локалних

власти, насељено радницима самцима, који су неретко у самачким становима живели и са својим породицама. Таква прећутна сагласност вероватно је општеважећа за цео град, који се „без употребне дозволе” убрзано развијао из те „фракталне основе”, током урбанизације условљене, пре свега, планском привредом након Другог светског рата, те економичном и практичном близином стамбених јединица индустријској зони, без обзира на утицај аерозагађења на становништво.

Насеље „Змајево” иначе се налази у непосредној близини Старог борског копа и погона Нове јаме, што у многоме појачава његову визуелну упечатљивост засновану на континуираном привременом решавању становања, које са собом, на фасадама и непланираним помоћним објектима, носи и низ детаља преживљавања у неадекватним условима. Слободно би се могло рећи да је управо ово насеље у констелацији са Старим борским копом најупечатљивије на индустријском пејзажу Бора и парадигматично за проблеме простора живота и рада, који се на основу њега могу генерализовати како би се приказала шира слика карактеристичних пејзажа и упечатљивих панорама. Ово насеље је привукло посебну пажњу филмске индустрије захваљујући раду и запажањима професора фотографије и филмске камере на Факултету драмских уметности Миладина Чолаковића, који је у више наврата боравио у Бору припремајући се

за филмове режисера Олега Новковића и сценаристкиње Милене Марковић *Рударска опера* (2006) и *Бели, бели свет* (2010). „Змајево” је као упечатљив мизансцен „уређеног и контролисаног распадања” искоришћено у поменутиим филмовима, али је исту или сличну „улогу” устаљене пролазности одиграло и у филмовима других аутора, нпр. у филму *Отац* (2020) Срдана Голубовића.



„Змајево насеље током изградње 1960. године”. Аутор: Бура Коловратар. Колекција фотографских негатива Мирослава Радуловића. Негатив бр. 134. 12. 5. 1960. „Змајево насеље у Месној заједници Брезоник, 1962. године.” Аутор: Бура Коловратар. Колекција фотографских негатива Мирослава Радуловића. Негатив бр. 129 (на налепници 297). Завичајно одељење, Народна библиотека Бор.





Миладин Чолаковић. „Бор”, Боросане. Бор 2010, 34–35. и 38–39. Панорамске фотографије великог формата Миладина Чолаковића биле су представљене јавности и на изложби у галерији Народне библиотеке Бор 2009. (Чолаковић 2009)







На формирање индустријских пејзажа Бора важан траг су оставила структурна и институционална решења образовања кадрова, тако да као формативну друштвену и нематеријалну компоненту индустријског наслеђа морамо истаћи и организоване облике образовања и стицања радних квалификација кадрова који ће чинити основу сектора за унапређивање производње. Сиче се утисак да је висок степен организоване и планиране индустријске производње постигнут управо развојем социјалистичког самоуправљања и уравнотеженом интеракцијом политичког и техничког састава радне снаге, извесним обједињавањем и конструктивном сарадњом производног са непроизводним сектором општинских (градских) установа.

Материјална база урбаног и индустријског планирања за време социјалистичког самоуправљања створена је управо из интеракције и међусобне контроле грађанског и индустријског, односно партијско-бирокупатског и индустријско-техничког система управљања. Парадигма радничког друштва је на путу изградње социјалистичког и комунистичког друштвеног уређења водила до крајње фазе самоуправе у којој државни апарат више неће бити потребан, ова концепција широко схваћене радничке културе, народне и јавне, обједињавала је те, условно речено, производне и непроизводне секторе. Партиципација

радника/грађана у друштвеној демократизацији и одлучивању недвосмислено је била на путу радикалне модернизације на основу широког консензуса, законима одређеног формално-правног и политичко-идеолошког друштвеног договора у специфичном државно устројеном опредељењу заснованом на социјалистичком самоуправљању. Било је то друштво у којем су сви били радници. Ипак, не би се могло рећи да је постојала константна равнотежа, контрола и регулација производног и непроизводног сектора и врсте рада, већ да је постојало извесно надигравање, чак и међусобна конкурентност ради равноправне расподеле друштвеног дохотка и висине личних доходака у тим секторима. Све то било је условљено и политичко-правним регулативним оквирима током четири фазе југословенског самоуправљања, које детаљно анализира и описује проф. Вера Вратуша (Вратуша 2012, 109–195) а које су, услед политичке и друштвено-економске динамике индустријског развоја Бора, биле јако изражене управо на његовом примеру. Те четири фазе су у историјском контексту кључне и за сам Бор и за морфологију града, која нам је фокусу. У том смислу, можемо истаћи и препознати периоде који претходе самоуправном социјализму као „аутохтоне традиције самоуправљања 'одоздо': социјалисти и народноослободилачки одбори”, од зачетака социјалистичких идеја Светозара Марковића и

революционарног деловања Комунистичке партије током Другог светског рата, преко периода формирања Народноослободилачких одбора и Народног фронта као форме „революционарног етатизма”, све до увођења самоуправљања „одозго” и сукоба са Информбироом 1948. године. Југословенско самоуправљање у периоду од 1950. до 1988. даље се дели на четири фазе „институционализације и напуштања самоуправљања”.

Прву фазу институционализације самоуправљања (1950–1962) карактерише снажна политичка воља да се радницима препусти управљање фабрикама уз партијски контролисну планску привреду.

Заговарало се враћање изворној теорији и пракси изградње социјалистичког друштва у којем су као у Париској комуни (или током Октобарске револуције и грађанског рата у Шпанији), непосредни произвођачи на радном месту и у комунама, преузели од приватних власника, бирократије и технократије, моћ одлучивања о томе шта, када, где, како, колико, за кога да производе и расподељују произведено подруштвеним средствима за производњу, која нису ни у приватном ни у државном власништву. Предузећа су предата на управљање члановима радних колектива који су тиме требало да престану да буду пуки најамници у служби државе, а директори

је требало да почну да одговарају за свој рад као инокосних органа управљања пре свега радничким саветима као колективним органима управљања, а не само државним органима управе који су их пре успостављања радничких савета, без консултовања радних колектива именовали на директорске положаје. (Вратуша 2012, 130)

Друга фаза, од 1963 до 1970, коју прати привредна реформа са заокретом ка тржишној економији, доноси низ парадоксалних законских одредби уређивања привредних и економских односа неусаглашених са радничким самоуправљањем, које доводе до „рестаурације капитализма”, процеса који добро описује и синтагма „тржишни социјализам”, коју везују за реформаторе – економски образоване комунисте „профиташе”. Међутим, и поред развоја специфичне потрошачке културе у Југославији тог периода, стопа раста индустријске производње у овој фази била је нижа него у претходној (Исто, 151).

Нарасле неједнакости, превласт тржишне конкуренције и принципа профита над принципом расподеле према раду и солидарности, повећан утицај „технократије” у одлучивању у предузећима и банкама, пораст незапослености и привредног

криминала, изазвали су пораст радничких штрајкова, еуфемистички названих „обуставе рада”. Учестали штрајкови су разоткривали чињеницу да је са поновним јачањем елемената тржишне робне производње радна снага отворено третирана као свака друга роба, док је тако прикривено третирана у периоду бирократског државноцентралистичког командовања привредом. [...] Оријентација на остваривање добити на тржишту, такође је упућивала раднике у радничким саветима да се сагласе са директорима и стручњацима да инвестиционе кредите треба да уложе у капиталну опрему и да штеде на живом раду, како би максимизирали удео у доходу по појединачном запосленом, у конкуренцији са другим самоуправним предузећима која су се све више међусобно такмичила на домаћем и међународном тржишту. Постављање циља повећавања прихода по запосленом члану предузећа у садашњости и непосредној будућности, руководи се капиталистичком логиком профитабилности појединог предузећа. Ова логика води занемаривању заједничког друштвеног интереса да се повећа друштвена продуктивност рада и продуктивно запослење у друштву као целини. (Исто, 156–158)

Трећу фазу институционализације самоуправљања, од 1971. до 1979, између осталог, карактерише „самоуправни систем удруженог рада”, који је формализован изгласавањем Закона о удруженом раду, 1976. Најважнији комунистички идеолошки циљ постигнут овим Законом јесте дефинисана друштвена својина над средствима за производњу, инфраструктуру и природним ресурсима, која се не може отуђити или продати, јер сви чланови тог друштва имају загарантовано уставно право једнаког приступа заједничкој друштвеној својини, која је и гаранција будућности тог друштва. Дефинисана својина, у овом случају, оставила је нешто слободнију интерпретацију друштвености која ће „удружени рад” све више затварати републичким границама, док ће федерација тиме све више слабити.

Због пропуста да се уставно регулишу самоуправне институције на федералном нивоу попут свејугословенског радничког савета, у Југославији се процес децентрализације, де-мократизације одлучивања и „одумирања државе”, зауставио на нивоу конститутивних република и покрајина. (Исто, 171) [...] Прокламована намена ових правних аката била је да спрече тенденције отуђивања „вишка рада” или дохода од радних људи и даље развијање „демократизације”, „децентрализације” и „де-

етатизације”, искључивање склоности политичких представника да се одвоје од „радних људи и грађана” који су их изабрали. Децентрализација спроведена у крупним системима и предузећима, тржишно осамостаљивање ООУР и проширивање њихових аутономних права одлучивања о кључним питањима, представљено је као средство развлашћивања технократије у крупним предузећима и осамостаљеним профитно оријентисаним банкама. (Исто, 168)

Четврту и завршну фазу самоуправног социјализма, карактеришу недвосмислена формалноправна напуштања идеје самоуправљања у периоду од 1980. до 1988. Финансијска и економска криза у којој је све израженије дужничко ропство изазвано отплатама старих кредита доводи до инфлације, стагнације и опадања индустријске производње.

Технократска фракција колективно односно групно власничке класе и најпредузимљивији делови бирократске фракције све мање су настојали да макар глуме да се држе социјалистичке развојне оријентације, а све више су преко својих високообразованих идеолошких представника заговарали „тржишну рационалност”. Истовремено су своје јавномнењске манипулаторске способности

преко масовних медија још отвореније и безобзирније наставили да примењују на преумеравање социјалног незадовољства подређених и изабљиваних класа са себе на припаднике других етничких и верских групација, као на конкуренте за све ређа радна места. (Исто, 184)

Последица кризе су веће класно раслојавање и „олигархијска расподела моћи у радним организацијама” (Исто, 185), чиме се постепено губи и легитимитет одлучивања широко схваћене радничке класе, која у својим најбројнијим средњим и нижим квалификацијама и слојевима пада у „политичку апатију”, остављајући моћ одлучивања сада већ истакнутој „елити”.

Ове четири фазе, са свим променама и проблемима које су са собом носиле, добро илуструју стање друштва тога периода и значајно утичу на борски комбинат као Сложену радну организацију РТБ Бор. Међутим, тај шири историјски контекст социјалистичког самоуправљања, тенденције опадања индустријске производње и опадање животног стандарда у Југославији, на локалном плану је понекад показивао сасвим супротне резултате тако да и предузеће и сам град од 1947. до краја 1988. карактерише сталани раст броја становника, прилив радника, уједначен развој производње, континуирана изградња и осавремењивање

комуналне инфраструктуре. Примера ради, 1980. године Сложена организација удруженог рада РТБ Бор састављена је од 13 радних организација и три радне заједнице са 21.000 запослених радника, од којих је 8% било са високом стручном спремом (Durković 1980, 105). Стиче се утисак да је Бор у целини био добар ђак и пример адекватне имплементације југословенске идеје радничког самоуправљања и делегатског система одлучивања, који је допринио не само локалном већ и ширем регионалном развоју, као и децентрализованом државном привредном систему Југославије. Услове који су обезбедили такав развој уочавамо управо у сложеном и комплексном систему друштвене контроле, идејно-политичке детерминисаности радничког самоуправљања и организовања, које је развијало не само привредно-индустријску већ и културну, образовну, научно истраживачку и иновативну делатност у самом предузећу и граду. Та организациона шема, сложена друштвено-политичка инфраструктура, програмским радом и планирањима, а пре свега урбанистичким плановима и пројекцијама развоја привреде и индустрије, значајно је утицала на урбанистичке трансформације града и индустријског пејзажа.

С обзиром на то да је у Бору производни, односно индустријски сектор био примарни и преовлађујући, техничка интелигенција из сектора производње играла је

значајну улогу и у непроизводном партијско-бирокупском систему одлучивања. Другим речима, непроизводни бирокупски сектор друштвено-политичких организација био је под утицајима производног, док је из позиције потчињености, делегатским системом одлучивања радника у непосредној производњи и партијске бирокупратије, као и њиховом међусобном подозривошћу, партијски утицај ипак донекле контролисао праведну расподелу друштвеног дохотка и развоја друштвеног и животног стандарда, док су радници будно пратили, на пример, разлике у личним дохотцима у производном и непроизводном сектору. Стиче се утисак да је техничка интелигенција послератног периода, када је реч о првим генерацијама инжењера, имала поред научно-техничких знања и шире образовање из хуманистичких наука, које су тада биле предодређене научним социјализмом, а он је предвиђао упознавање са ширим друштвеним учинцима и последицама, примера ради, индустријализације и модернизације. У њиховој обуци и раду важну улогу имале су гране културе и образовања. Организација рада и производње, која је била под контролом тадашњих инжењера, имала је идејне и хуманистичке идеолошке основе и циљеве који нису били засновани искључиво на тржишној логици и комерцијалном пословању, већ на стварању друштвено-политичких и економских услова за праведну расподелу друштвеног дохотка и уравнотежени

развој.¹⁷ Партијска и идеолошка контрола имале су регулациону функцију намиривања потреба локалне заједнице изражених одлукама интересних заједница задужених за управљање друштвеним дохотком и његовом расподелом за јавне интересе у области социјалних категорија, становања, образовања, здравства и културе, као и одлукама радничких савета и резултатима референдума. Радници су, са друге стране, обезбеђивали константан друштвени доходак и до извесне границе учествовали у његовом распоређивању интересним заједницама ради равноправне расподеле средстава у плански разрађиваним социјалним категоријама (стамбене, здравствене, образовне и културне). Ипак, уз све чешћа залагања да се систем „уравниловки” личних доходака (уједначене зараде) превазиђе уређеним системом новчаног награђивања, постепено се дошло до усвајања либералне тржишне логике пословања.

Планирање образовних програма и увођење технолошких иновација уочавају се у најранијим фа-

зама развоја предузећа и општинских управних органа. Институционално планирање је било кључно за развој привреде у Бору и произилазило је из усвојеног и прилагођеног модела совјетске планске привреде и фазног развоја кроз петогодишње планове. То је, између осталог, подразумевало образовање кадрова и дошколовавање, јер је недостатак кадрова представљао озбиљан проблем у производњи послератног периода. У Бору је 1948. било петоро рударских инжењера и двоје металуршких (Ничић 1975, 238). Одмах након рата, децембра 1944. основана је Гимназија са шест одељења, затим су 1946. основане Нижа и Средња рударска школа. Школски интернати су били у околним вилама и у првим послератним годинама ђаци су сами успешно водили економат интерната (Исто, 233). Прва највећа послератна зграда у Бору, изграђена 1948, била је Школа ученика у привреди, са интернатом за ђаке.¹⁸

У тадашњем предузећу Рудници и топионица Бор, 1949. се издваја Група за геолошка истраживања, која ће

¹⁷ Научни социјализам који теоријски развијају Енгелс (Engels 1979, 157–188) затим и Маркс, заснован је на критици утопијског социјализма, историјском и дијалектичком материјализму као основама теоријског тумачења у предметној подели хуманистичких и друштвених наука у тадашњем образовном систему. Ово би могла бити важна чињеница, с обзиром на садашње образовне програме, по којима се у склопу формалног високог образовања на техничким факултетима, у оквиру општих предмета хуманистичке или друштвене оријентације, пружа искључиво некритичко менаџментско знање о управљању процесима производње и људским ресурсима, док је упознавање са основама индустријске социологије и социологије рада само узгредно и површно. Томе треба додати и актуелне покушаје да се из стручних средњих школа избаце тзв. општеобразовни предмети (филозофија, социологија и сл.).

¹⁸ Више о развоју другостепеног образовања у Бору видети у: (Ничић 1975, 227–237). Види и *Фото-извештај о „Другој фази изградње Дома ученика у привреди 1948”*.

бити окосница даљег развоја стручних служби у оквиру Дирекције предузећа, пре свега рударских и металуршких, што ће довести до дефинисања потреба за формирањем специјализоване службе за научноистраживачки рад, која је пратила и примењивала савремене технологије у индустријској производњи. Рударско-топионичарски басен Бор је основан 1951. спајањем предузећа Рудници и топионица Бор, Рудника Мајданпек и Рударског басена Нересница.

U cilju realizacije utvrđenih globalnih pravaca razvoja RTB-a Bor, neophodno je da se intenzivira istraživački rad u oblasti rudarstva, pripreme mineralnih sirovina, metalurgije i hemije. Krajem 1956. godine doneta je odluka o formiranju tri biroa za unapređenje: rudarstva, pripreme mineralnih sirovina, metalurgije i hemijske proizvodnje. Time počinje intenzivan naučnoistraživački rad u Boru. Formiraju se laboratorije, nabavlja istraživačka oprema, jača kadrovska struktura, jača biblioteka i stvaraju se opšte bolji uslovi za bavljenje naučnoistraživačkim radom u biroima. Istorijski gledano, sa ovim počinje nova etapa razvoja RTB-a Bor. (IRM Bor n. d.)

У јеку тадашње аутоматизације индустријске производње, односно аутоматске обраде података „механографима”, један од прва три рачунара UNIVAC

60 инсталирана у Југославији 1958. био је у РТБ-у Бор и на њему је радила група инжењера који су касније чинили стручну базу Института за Бакар (Radivojević 2009). Са друге стране, упоредо се развија и систем образовања са циљем еманципације радништва. Раднички универзитет постоји од 1955. до пресељења свих образовних и културних установа – Музеја, Библиотеке и Радничког универзитета – у наменски изграђену зграду Дома културе децембра 1971. Одмах потом, 1972. Раднички универзитет постаје Центар за образовање одраслих. „Центар” је своју функцију остваривао путем образовних програма „вечерње школе”, односно Школе за основно образовање одраслих, нудећи и средњошколско струковно образовање и дошколовавање радника, који су се касније могли преквалификовати и стећи друга стручна или виша звања у радним јединицама. Друштвено-политички рад и хуманистичко знање усавршавали су се на марксистичким курсевима и у „Школи самоуправљача”, који су такође били део образовног програма Радничког универзитета. Комисија за идејно образовање локалног одбора Комунистичке партије 1974. оснива још једну образовну институцију – Центар за идејно политички рад, познатији као Марксистички центар, покреће низ обавезних активности и предавања за своје чланове. У том првом циклусу планирано је 16 предавања, којима су сви чланови обавезно присуствовали док су „изостанци

повлачили партијску одговорност”. По речима дугогодишњег директора Марксистичког центра Драгана Ранђеловића, центри за идејно-политички рад основани су, поред осталог и да би се за потребе образовања кадрова (Комунистичка партија у Бору је 1974. имала 3.400 чланова) „повукла” материјална средства из савезних фондова, која би се користила за организацију предавања и ангажовање предавача који су до тада радили на радничким универзитетима. Центар штампа и свој Билтен, у којем се објављују извештаји о раду, спискови нове литературе и краћи текстови чланова.

Рударско-металуршки факултет у Бору се оснива 1961. Наредне године издваја се Институт за Бакар, као самостална радна једница у оквиру РТБ-а Бор, са задатком да руководи научноистраживачким пројектима у областима геологије, рударства и металургије. У том смислу треба истаћи и чињеницу да је, поред Института и Факултета, значајан удео у научноистраживачкој делатности имала Основна заједница науке региона Зајечар–Бор, која је током 80-их година 20. века подржавала и финансирала научноистраживачке пројекте у области хуманистичких наука, као и Фонд за научноистраживачки рад и развој, којим је руководио РТБ Бор.

С развојем образовне структуре у Бору и сталним приливом радника и стручних кадрова, развијала се и нова управљачка и технократска елита. Њој се често и по

потреби супротставља организована радничка класа, која је била под утицајем партијске бирократије. Међутим, било би важно истаћи да су у Бору, услед експлоатације вредних и важних стратешких ресурса, у несугласицама између партијске бирократије и либералнијих технократски кадрова превладали ови други, зато што су, како се сматрало, обезбеђивали значајан удео инвестиција из укупног националног дохотка у време кризе и у периоду стабилизације осамдесетих година XX века, али и због учешћа на слободном светском тржишту и у премошћавању привредних и технолошких токова ка земљама несврстаних. Иностранци пројекти РТБ-а Бор, путем којих су се, преко Института за бакар, у периоду од седамдесетих до деведесетих година XX века извозили технологија, искуство и знање, значајно су доприносили укупном пословању. Важнији пројекти реализовани су у: Бугарској, Тунису, Индији, САД, Бурми, Ирану, Пакистану, Мауританији, Уганди, Кини, Перуу, Анголи (Јовановић, Ђурђевић 2005, 395–397). Током осамдесетих година XX века, долази и до специфичних миграција наших радника као признатих стручњака на тадашњу „периферију” светске поделе рада и капитала (Јовановић, Стојменовић 2023). У том периоду се парадоксално, постепено и прећутно одустаје од идеја радничког самоуправљања. Сразмерно инвестиционим довијањима технократије, приходима који су остваривани иновацијама и привредно-

технолошким развојем, опадао је утицај радника и идеологије самоуправљања. Парадоксално је то што је у том периоду у Србији започета „антисцијентистичка” кампања додворавања народу смењивањем техничко-привредних кадрова, тзв. „либерала” и „технократа” из седамдесетих година 20. века. Међутим, она у Бору, стратешки важном индустријском месту није била толико изражена, мада је као државна идеологија вероватно значајно утицала на будуће развоје догађаја. „Удео образовања, културе, науке и истраживања у националном дохотку почео је рапидно да опада, а мит о немоћи науке и одсуство одговарајуће стратегије научно-технолошког развоја шириле су и државно-партијске комисије које су стварале програме друштвених реформи.” (Инђић 2009, 43)

Техничка интелигенција у Бору свакако је била важна и утицајна, у извесном смислу и одговорна за насталу ситуацију, тако да би било вредно размотрити однос технологије и културног идентитета, који је недвосмислено утицао на формирање материјалне културе (Инђић, 2009). Тако ћемо од осамдесетих година XX века и либерализације пословања „оуризацијом”, под изговором и са надом да ће испарцелизовано радничко самоуправљање контролисати и водити пословање радних организација, учешћем на слободном тржишту дефинитивно ући у период недвосмисленог „развоја

према заосталости” (Исто, 43). У периоду кризе и стабилизације, односно примене „програма дугорочне економске стабилизације”, од 1981. владајуће политичке елите се све више опредељују за националистичке и сепаратистичке идеје зарад економског опстанка појединих република, што ће довести до распада Југославије. Дисбаланс између инвестиционе политике и производње, као и низ за компанију кризних периода, изазвао је несразмерна улагања у секторима рударства и металургије у Бору, због чега се деведесетих, испоставиће се, рударски сектор у односу на металуршки запоставља, тако да се услед експлоатације руде сиромашне минералима бакра, злата и сребра, све чешће топе увозни концентрати како би се максимално искористили металуршки капацитети. Рударско-топионичарски басен Бор тако улази у низ структурних реформи, консолидација пословања и дуговања. Један од кључних догађаја деведесетих година XX века у Бору јесте коначна трансформација својинских односа РТБ-а Бор, повезивање капитала по принципу деоничарског друштва и стварање нове холдинг компаније у јулу 1991. У периоду од 1991. до 1992. формира се јавни сектор претварањем друштвених предузећа у државна, у овом случају укрупњавањем и спајањем мањих предузећа у холдинг компанију, што је представљало извесну „(ре)етатизацију и (ре)национализацију” друштвене својине

(Obradović 2017, 204). Одвајање појединих погона у самостална предузећа омогући ће у будућности праџијалну приватизацију компаније. Од деведесетих година ХХ века уследиће низ инвестиционих циклуса са новим фазама реконструкције, уз драматичне паузе услед неизвесности опстанка компаније, и покушаји приватизације, који ће се окончати стратешким партнерством са кинеском компанијом.

У међувремену, институције за иновације и развој засноване на научноистраживачким пројектима имале су задатак да укажу на перспективе развоја индустријске производње, од којих ћемо поменути две занимљиве идеје које су у директној вези са могућим значајнијим утицајима на изглед пејзажа Бора. Оне су утемељене на научним анализама и сарадњи инжењера рударства са универзитеским и истраживачким звањима и искуством, који су прорачунали губитак бакра у свим фазама његове производње и анализирали потенцијале за рециклирање јаловине.

Rezultati analize pokazuju da od ukupne količine bakra u ležištu (100%) veći deo ostane trenutno neiskorišćen,

¹⁹ „Идући путем зеленог и одрживог развоја, и то подруку са екологијом, Србија Zijin Copper је само у заштиту животне средине до априла ове године уложила 161 милион долара, а до краја 2022. инвестираће још 50 милиона долара. У рад су пуштени системи: за прикупљање и одсумпорвање димних гасова из топонице (август 2021), за преčiшћавање киселих отпадних вода из рудника 'Јама' и 'Ново Церово' (октобар 2021), за преčiшћавање отпадних вода из мајданпећког 'Северног ревира' (новембар 2021), као и за преčiшћавање отпадних вода из језера 'Робуле' (октобар 2021). Опрема за мониторинг квалитета воде у Борској реци Пека монтирана је децембра прошле године и систем је пуштен у пробни рад. До априла ове године пречишћено је 110.000 кубика отпадних вода, а озеленјено је 727.000 квадратних метара деградиране површине и посађено 170.000 садница.” (Nedeljnik 2022)

tj. ode sa jalovinom (55%), a manji deo se valorizuje u krajnji proizvod, tj. bakar u obliku katoda (45%). Описани губици последица су тренутног стања технике и технологије које се примењују за производњу бакра, при чему је слично стање и у другим фирмама које се баве производњом бакра. Претходно значи да јаловине из појединих технолошких фаза садрже значајне количине бакра, односно да су потенцијалне за рециклирање, па их зато треба третирати као техногена лежишта и усавршавати технологије за њихову експлоатацију. Чињенице да је bakar skup metal и да се потражња за њим повећава обавезују да се његова производња повећа. Међутим, поред повећања примарне производње бакра њега је могуће добити и рециклирањем јаловине која је настала при његовој примарној производњи. (Џикић, Милајловић, Џивковић... [i dr.] 2013, 39)

Могућности рециклаже „нестерилне јаловине“ никада нису искоришћене и остале су на нивоу истраживачког пројекта. Кључне концепције које повезују рекултивацију земљишта, рециклажу отпада,¹⁹ и искоришћавање обновљиве енергије представљене су

као иновативне технологије одрживости уз рационалну потрошњу енергије, док је у фокусу убрзана експлоатација минералних сировина и проширена производња, која се још увек заснива и на незанемарљивом физичком раду и класичним рударским техникама и технологијама. Примена иновативних технологија ремедијације, рекултивације,²⁰ рециклаже и искоришћавања обновљиве енергије ствара илузују рационалног искоришћавања природних ресурса и рада, неисцрпних природних ресурса и кружења енергије у смислу „спасоносног” покретања технолошких иновација, инвестиција и капитала. Њима је потчињена друштвена свест локалне заједнице о последицима свакодневног трпљења вишестурког загађења животне средине и утицаја загађења на здравље људи, које се константно жртвује ради прокламованог просперитета замишљене заједнице.

Идеје о кружењу енергије и међусобном „једењу” – „ми једемо рудник, рудник једе нас” (Nash 1979) – и о „друштвеном животу борског дима” („дим који нас храни”) који буди наду у опстанак заједнице (Jovanović

2016) у извесном смислу откривају и традиционалне митске структуре и савремене усвојене културне моделе мишљења, што у првом случају служи као „instrument razvoja jedne učinkovite klasne politike” (Marcus i Fischer 2003, 108), док се у другом случају заснива на „органској” вези града и индустрије, односно на грађанима који су, претпоставимо, усвојили доминантне радничке ставове везане за плаћени ризик и услове рада на најтежим радним местима. „Захваљујући органској интеграцији компаније и града, све око компаније опажало се као ‘наше’: РТБ, дим, топионица и рудник; градски и рударски пејзажи били су савезници (понекад и непријатељи) људи, а сви заједно повезани необичном ‘културном интимношћу.’”²¹ Другим речима, грађанима се буди нада у преживљавање радом и опстајање заједнице уз извесне друштвено прихваћене ризике живљења у загађеној животној средини, јер су ризици прихватљивији од сасвим „извесне безнадежности” без посла и средстава за живот. „У таквом контексту, рад наде упарене с ризиком чинио се бољим од безнадежне извесности.”²² Када се у

²⁰ Адекватан пример примене иновативних технологија ремедијације и рекултивације јесте технологија хидросетве: „Hidrosetva predstavlja jednostavan i brz način ozelenjavanja velikih i vrlo nepristupačnih površina. Travnate površine koje se dobiju после hidrosetve су једноставне за одржавање, захтевају мање воде и отпорније су на сушу. Postupak podrazumeва прскање земљишта смећом семена, воде, ђубрива и заштитног малча, након чега врло брзо, за пет до седам дана, настаје зелени покривач.” (Gudurić 2022)

²¹ „Due to the company’ s organic integration with the town, everything surrounding the company was perceived as ‘ours’: RTB, the smoke, the smelting factory, and the mine; urban and mining landscapes were people’ s allies (and sometimes their enemies), all embedded in a peculiar ‘cultural intimacy’.” (Jovanović 2016, 500)

²² „In such a context, the work of hope coupled with risk seemed better than hopeless certainty.” (Исто)

таквој ситуацији догоди присвајање или приватизација природних ресурса и средстава за рад на основу којих се изградило и немало друштвено добро – безмало цео град са инфраструктуром – остајемо на милост и немилост страних инвеститора, који ће диктирати висину зарада и јавних буџетских прихода, тако да је забринутост за будућност потпуно оправдана. Таква несумњива и прадоксална животна дилема уводи нас у зачарани круг производње, акумулације и потрошње, јер само „Сунце даје без примања” (Taussig 2006, 69). Неуравнотеженост производње експлоатацијом необновљивих минералних сировина, тачније исцрпљивањем стратешких природних ресурса, у што краћем временском периоду, ради акумулације капитала и његове неравноправне расподеле, доводи до прекомерне потрошње, на основу привидног и привременог благостања, у којем сви радо учествују са надом и ритуализованом праксом његовог цикличног обнављања прекомерном потрошњом као да се до акумулације богатства дошло „природним” култивисањем – земљорадњом, а не рударством и металургијом. Друштво, сходно томе, свој годишњи циклус повремено прекида ритуализованим јавним наступима са извештајима о постигнућима и плановима за даљу производњу, који се пропрате доделама награда и бесплатним концертима у јавним просторима. Прекомерна потрошња је, пре свега, у корелацији

са конкретизованим интересима тржишне логике и циркулације капитала, а не са концепцијама одрживости природног окружења и локалне заједнице.

„Производња потрошње”, односно пребацивање фокуса са производње на потрошњу, постепеним одустајањем од социјализма и усвајањем либералне тржишне логике базиране на широко схваћеној потрошњи, могла се искористити и као децентрализовано улагање у производњу неразвијених подручја. Међутим, тада се доводи у питање ко ће и на који начин произведеним вишком располагати. Да ли ће дохотком располагати они који су га произвели и трошити га на сопствени развој и животни стандард, или ће се доходак стратешки инвестирати у равномерни развој друштва? Тај вишак, као „проклето део” (Батај 1995) у смислу социјалистичког самоуправљања, доноси и извештан страх од расипања, од „луксузирања”, које по правилу подразумева и „склапање пакта са ђаволом” (Taussig 2006), који ће узети све у том одлучујућем тренутку луксузирања. Што би се политички некоректно и неосетљиво, локалном културном контексту разумљивије на основу животног искуства и стога пословично рекло: „кад се сиромаш зајени и тупан се исцепа”. Одлука да се луксузом и прекомерном потрошњом превазиђу стања перманентног рада и стицања, као залога за будућност, доводи до остваривања лиминилне фазе испуњавања сопствених жеља

и промене друштвеног статуса, која са собом носи и извештан ризик од неповратног губитка.

Да ли је [тај уговор са ђаволом] преступнички пакт који подједнако ствара дарежљивост, захтева потрошњу луксуза и недри смрт и јаловост – пакт за који можемо рећи да се склапа на прагу модерности, тамо где Бењамин жели да повуче линију на основу разлике у капацитету објеката да изазивају памћење? Да ли је уговор са ђаволом пре свега обред који оно што Бењамин назива „искуство у дословном значењу те речи” чини застарелим? И ако јесте, да нема онда и сама прича о том пакту изванредну мнемоничку функцију, да није средство памћења пражњења памћења или макар памћења саображеног „искуству у дословном значењу те речи”? Широм света свеprisутна прича о пакту с ђаволом, интензитет драме о којој она говори да и не спомињемо, стога би се онда непрестано, нагомилавањем понављања, обраћала осећају губљења, колико и жудњи за стицањем. Не губљења нечег одређеног. Самом губљењу.²³

²³ „Is it the transgressive pact that in equal measure creates largesse, demands luxury consumption, and issues forth death and barrenness – a pact we can locate as at the threshold of modernity where Benjamin wants to draw a line distinguishing the capacity of objects to provoke memory? Is the pact with the devil above all the rite that obliterates what Benjamin calls “experience in the strict sense of the word”? And if that is the case, then may it not also be the case that the story itself of the pact with the devil has a striking mnemonic function, the mnemonic of the evisceration of memory, or at least of memory geared to “experience in the strict sense of the word”? The worldwide ubiquity of the story of the devil’s pact, let alone the intensity of its drama, would therefore speak incessantly, in repetition heaped on repetition, to the sense of losing, just as it speaks to the lust for gaining. Not losing something. Just losing.” (Taussig 2006, 71)

Међутим, на ширем друштвеном плану, изгледа да неко увек рачуна на туђу несрећу. Примера ради, процене вредности компаније приликом првих покушаја приватизације 2004. године биле су такве да би се куповина одмах исплатила уколико би се само искористило и рециклирало старо гвожђе од којег су изграђене хале, мрежа индустријске железнице (РТБ Бор је имао највећу мрежу индустријске железнице у бившој Југославији) и опрема. Пошто се тај „пакт” приликом луксузирања укомпонује са изградњом и пуштањем у рад Нове топионице 2014. (која је коштала 240 милиона долара и обећано привремено решила загађење ваздуха у Бору), уследиће низ хаварија и афера, тако да је само пар година касније, током „уходавања”, компанија већ била у већинском власништву страних инвеститора. Сада се морамо запитати да ли је то заиста последица „пакта са ђаволом” или „планиране застарелости” технологије, јер сами страни инвеститори убрзо (већ априла 2022. године) крећу са изградњом нове, односно најновије топионице са најсавременијим системом за „одсумпоравање”, који ће наводно решити проблем загађења ваздуха у Бору.

Прецизније речено, започиње нова „реконструкција” топионице: „техничка реконструкција металуршких агрегата, која подразумева изградњу нових конвертора, анодних пећи и других постројења, али и повезивање старих топионичких система са новим.” (Колектив бр. 2346, 2022, 10) Сви ти инвестициони циклуси праћени реконструкцијама и технолошким иновацијама као да коначну сврху остварују у свечаним отварањима, политичкој инструментализацији и реторици напретка, након којих крећу уходавања, непредвиђене хаварије и скупа одржавања „нових” индустријских система.

У таквом историјском и идејном контексту појављују се модерна иновативна решења коришћења обновљиве енергије, поред очигледне и незаустављиве неконтролисане експлоатације неповратних природних ресурса, при чему та решења у овом случају изгледају апсурдно и безмало наивно, знајући да је напајање Бора електричном енергијом стратешки обезбеђено из више праваца и да су хидроелектране Ђердап 1 и Ђердап 2 биле изграђене како би се задовољиле потребе за електричном енергијом у рударској и металуршкој индустрији источне Србије. Један адекватан пример апсурда и наивности, оправдаван као вид очувања животне средине напредном технологијом, јесте постављање соларних панела у јавном простору, тзв. „јагодица” („strawberry tree”), које су краткотрајно служиле

намењеној сврси, а непланирано више као сунцобрани. Међутим, други, озбиљнији план вероватно би имао смисла, пре свега због тога што подразумева коришћење већ девастираног подручја јаловишта. Реч је о плану Института за рударство и металургију у Бору да се изгради соларна електрана на депонији рударског отпада, који неће имати другачију употребну вредност, односно на планирима јаловине који упечатљиво доминирају борским пејзажом (Spasić 2021). Од остварења таквог пројекта било би конкретне користи и он би имао смисла због искоришћавања неупотребљиве земљишне површине, мада, вероватно, уз значајне измене изгледа пејзажа Бора, као и уз упитне намере инвеститора, интересе капитала и устаљену шему „легаллизоване корупције” – јавно-приватног партнерства, у којем деценијама грађене и одржаване инфраструктурне комуналне мреже постају заиста невидљиве током њихове продаје. Сада, из тренутне перспективе, није тешко замислити брда, планире и јаловишта опточене или оклопљене соларним панелима, који блистају по ведром дану, као ни ветропаркове који надвисују димњаке и извозна окна. Али ко ће заиста имати реалне користи и убирати профит продајом произведене енергије? Како ће изгледати живот у заветрини и хладовини еколошке одрживости? Да ли ће можда и то бити сценографија напретка и иновативности за прикривање прекомерне и убрзане експлоатације

необновљивих минералних ресурса?

Соларна хладовина се, претпостављате, у „палеотехничком рају” налази испод вештачког дрвета познања добра и зла, дрвета насталог на основу примена иновативних технологија, чији су „плодови” намењени управо уређајима иновативне технологије. Примарна намена му је истовремено напајање више мобилних телефона, који би се касније хранили на дигиталним пољима и преживали „бесплатну” енергију, комуникације и „информације” произведене зеленом – еколошки одговорном технологијом. Његова секундарна намена, хладовина испод разгранатих соларних панела, која је једина опстала, још увек скрива у сенци модерничке крошње доконе и осунчане житеље палеоиндустријског града који се, неочекивано, претвара у хипериндустријализовану средину.

Палеотехнички рајеви постају идилична „зелена” поља за стране инвеститоре и прогресивне снаге рециклажне и зелене технологије, које непосредно брину о одрживом капиталистичком екосистему, али преко наших надања да је могућа потрошња „бесплатне” енергије без икаквог враћања и губљења, супротно познатим законима о одржању енергије. Безрезервно поверење у технолошки развој и неисцрпне изворе природних богатстава инструментализовано је зарад стварања илузије друштвеног прогреса ка „златном

добу”, илузије да је у капиталистичком друштву могуће бесплатно расипање енергије и безинтересно дељење. Илузија прогреса који себи потчињава природне науке, логику и здрав разум, користећи се политичким програмима, праћена је учесталим некритичким односом према самом друштву и његовој организацији, запостављањем хуманистичких наука и потискивањем критичког мишљења. Помислимо само колико смо срећни што имамо ту соларну хладовину испод „strawberry tree” у самом центру града, на платоу испред Дома културе. Више не рађа јагоде и не производи струју, али прави хладовину. Што ли је, онда, капиталисти прогресивисти и модернисти не рециклирају из својих приватних вртова, из себе и своје жеље и енергије за профитом, који им омогућава тако брилијантну „бесплатну” потрошњу? Зашто заузима јавни простор? Да ли нас маме да направимо такву „шуму”? Они, као што знамо, својим сматрају само оно што купе и пренесу у своје власништво и у том смислу стриктно испоштују законе, не би ли бржебоље нешто јавно постало њихово приватно. Шта у том случају остаје наше, јавно – заједничко, природно добро?

Посредовање капитализма најмодернијом технологијом је „причање прича” које најуносније драматизује стање кризе и управља њоме како би се профитирало „брилијантном идејом” – само посредовањем индустријским дизајном између примењеног техничког знања

и потреба најшире схваћеног јавног сектора (природно и друштвено добро којим управља држава), без обзира на то што су јавна добра сада већ исцрпљена. Па, чекајте, нисмо ли онда у ситуацији да они посредују између нас и оног што је наше како би то постало њихово. Замислите идеју: подмладићемо и обновити Бор? Питамо се, али само у себи: по који пут? Ко ће сада да нас обнавља и диже посрнуле? И, што опет? Некада је то имало смисла, ипак смо имали револуцију након народноослободилачке борбе, али сада је очигледно да је реч о директном руковођењу и посредовању капитализма технократијом без идеологије. Тако то бива: када се наједемо плодова дрвета познања, привремено смо сити, укључени у ланац исхране, несвесни пријатне хладовине коју смо уживали. Сада, у истој хладовини, гладни знања и разумевања, размишљамо о плодовима које смо побрали не знајући да ли је то било добро или зло... да ли сада живимо неко добро или зло доба. Да ли нам је потребна туђа помоћ или, пре свега, треба сами себи да помогнемо да разумемо ситуацију у којој се налазимо? Нисмо свесни чињенице да само уживањем ове соларне хладовине већ бесплатно радимо за потребе очувања поменутог капиталистичког екосистема. Замислите само: бесплатно радимо тако што не мислимо. Чему би иначе служила хладовина?

Претпостављате да еколошка ситуација у вези са индустријским загађењем у Бору није сјајна, али вам

није баш најјасније зашто је соларна хладовина истакнута као парадигматична за ову прилику. Можда зато што је наизглед безначајна и безмало смешна у односу на најпознатији проблем са загађењем ваздуха, земље и вода. Ипак, она престаје да буде смешна и постаје апсурдна када схватите да постоји директна веза између зелене технологије искоришћавања соларне енергије и рада „малог чуда” – нове борске топионице, која се пред Окружним судом у Зајечару ослободила кривице због прекомерног загађивања тако што је констатовала да није једини загађивач, оптуживши притом за прекомерно загађење ваздуха борску Топлану (CINS 2020). „Термодинамику” друштвених уговора између грађана и државе у којима се појављује низ посредника са својим политичким и пословним интересима, који користе технолошке и финансијске иновације исцрпљивања јавних буџетских средстава интервенишући на инфраструктурним мрежама у постјугословенским градовима Бору и Ријеци, компаративно анализира антрополошкиња Деана Јовановић (Јовановић 2019).

Међутим, то „мало чудо” изграђено је не само да би се зарађивало на топљењу домаћих и увозних концентрата с непровереним садржајем опасних материја, вероватно и отпада, него и да би „небо било чисто”. Убрзо смо непосредно, дисањем, осетили стварну намеру оних који су изградили нову топионицу. Наравно,

није им стало до корекције сфумата на плановима „борске километраже”. Јавна средства искоришћена су за израду скупе сценографије еколошке одговорности и одрживости. Компанија се убрзано приватизује. Капацитети „малог чуда” се максимално искоришћавају. Загађење ваздуха поново је катастрофално услед прекомерне производње. Испоставља се да је „Нова топионица” у ствари већ застарела – после само пар година њени капацитети су недовољни за планирану производњу већинских власника. Сумња се и у порекло сировина за топионицу: „Po svetskim morima i okeanima postoje takozvani brodovi-duhovi, koji prevoze otrovan otpad koji niko neće. Oni idu od topionice do topionice i plaćaju onima koji uvezu taj otpad i istope ga. Takve otpade prima Zidin, i topi ih u Boru jer im se može, država im se ne meša u posao. Kod nas tope opasan otpad, dok svuda u svetu beže od ovakvog zagađenja i izbacuju ga izvan svojih granica, ljutito priča prof. Šerbula.” (Marković 2022) За дивно чудо, после целовековног безобзирног загађивња, баш у том тренутку, када се инвазивно топе концентрати непознатог и непровереног квалитета и користе максимални металуршки капацитети, брже-боље се приступило решавању проблема увођењем зелене технологије и искоришћавањем соларне енергије у ЈП Топлана, која обезбеђује топлотну енергију становништву током зиме. (Ђорђевић, Д. 2022)

Ситуација није нимало једноставна ако се потрудите да разумете да нас је та Топлана, која обезбеђује централно грејање на више од 95% територије града, понекад грејала само када има сунца и кад је топло током зиме (такорећи, већ је „соларна”), зато што су током хладних периода, када је топлотна енергија најпотребнија, све чешће пуцале цеви и губила се топлота. Као гориво топлана користи угаљ, који није наивни загађивач, а притом је и све скупљи и ниже калоријске вредности. Осим тога, користи додатну топлотну енергију воде коју загрева Енергана у погонима Топионице и рафинације (ТИР), како би појачала капацитете. Замислите, неко се током социјалистичког самоуправљања досетио да искористи вишак топлотне енергије из металуршких погона за догревање града током зиме. Металургија нас храни, понекад греје, а понекад трује.

Међутим, последњих деценија се подстичу и одржавају злуради коментари на рачун рада ЈП Толана, при чему се занемарује њен вишедеценијски рад на развоју и одржавању те „невидљиве” топоводне мреже. Коментари све више наводе на магично решење проблема путем јавно-приватног партнерства, у оквиру којег ће постојећа инфраструктура остати невидљива. Збуњујуће је. ЈП Топлана, која је способна да „покрије” 95% територије града топлотном енергијом, (ЈКП Топлана Бор, н. д.) губи на ефикасности вероватно само зато

што је радила у јавном интересу и успела да створи солидну мрежу на коју ће се приватни „партнер” само прикачити, не рачунајући колико је рада, времена и средстава потребно за изградњу такве мреже. Управо ће „невидљивост” инфраструктурних мрежа бити кључна приликом приватизације или „партнерства”, док ће вероватно највећи проблем бити број запослених радника и застарелост технологије „подгревања” воде. Као проблем испоставиће нам то што је реч о јавном предузећу заглављеном у дуговима, које ће морати да се прикључи на приватне и корпоративне инвестиције за подгревање воде и одржавање топлоте. Грађани ће тако постати искључиво потрошачи топлотне енергије, као да уредним плаћањем рачуна уопште нису учествовали и не учествују у одржавању и пословању јавног предузећа са свом пратећом инфраструктурном мрежом. „Кључ за решење” тог проблема, претпостављамо, биће у производњи зелене и еколошки чисте енергије, у њеном одржавању и акумулацији. Скептик ће прогунђати: да то може тако, скували би нас већ. Можда и јесу, али не дистрибуцијом енергије, већ дистрибуцијом идеја о најмодернијој технологији, коју хоће да примене баш овде и баш на нама, због чега треба да будемо срећни, јер ће се још једно јавно и инфраструктурно добро, као заостали реликт социјализма, продати како би се учинило ефикасним, уз отпуштање вишка радника и увоз

најсавременије технологије из „нама најближе” државе, чија компанија је стратешки партнер локалног рударско-металуршког комплекса. И то што добијемо од ниске рудне ренте и остварених јавних прихода вратићемо истим инвеститорима како бисмо одржавали, пре свега, капиталистички екосистем. Објашњење које ће уследити биће педантно и визуелно упрошћено аналитичким пројекцијама, дијаграмима и „питама”, како бисмо га недвосмислено разумели и прихватили као једино јасно и логично. За такво једноставно и упрошћено објашњење биле су потребне деценије запостављања јавних предузећа потпомогнутог лобирањем „агенција” за одрживост и обновљивост капиталистичких односа. Испоставиће се врло брзо да на пољу експлоатације стратешких природних ресурса врло важну улогу игра поменути „планирана застарелост” технологије, која се непрестано мора обнављати и иновирати, једнако колико и идеје о одрживости и оправданости система инвеститорске експлоатације рада и природних ресурса, које ће нас држати у хладовини и заветрини. Чуваће нас од нас самих.

„Zbog ideologijskog stranačkog mira konformizam potrošača i bezobrazluk proizvodnje imaju mirnu savest. Zadovoljavaju se reprodukcijom uvijek istog.”
(Horkheimer, Adorno 1989, 140)



Дописна карта: Изглед Топионице бакра у Бору. Издање Михајла Н. Летића, Зајечар. Завичајно одељење Народна библиотека Бор. Фотографија је, нејвероватније, настала убрзо након изградње прве топионице 1906.

Тамо где расту бакар и злато

Чувена синтагма Бор – град бакра, ударничка парола „Бакар – злато, бакар – злато: Бор, Бор, Бор” и новинарски ефектан наслов *Тамо где теку бакар и злато* (Чукић 1975) песника и новинара Рајка Чукића (дописник *Политке* из Бора) имали су своја утемељења у конкретној материјалној култури Бора проистеклој из нематеријалне, организационе структуре социјалистичког самоуправљања. Досегнути ниво друштвеног и техничко-технолошког стандарда производње значајно је утицао на примену завидних урбанистичких решења, пројеката изградње комуналне инфраструктуре и стамбене изградње. Наиме, бакар јесте био најупечатљивији детаљ на борском индустријском пејзажу, јесте био најзаступљенији материјал на декоративним елементима фасада јавних простора, на грбовима, натписима јавних установа, предузећа, меморијалним плочама, али и материјал којим су се финиширали секундарни архитектонски елементи на фасадама зграда, којим су се од спољних атмосферских утицаја штитили друштвени објекти, покривали кровови зграда, од којег су израђиване окапнице и олуци. Бакар је по својим својствима племенитог метала један од најскупљих, најлуксузних и најтрајнијих природних

материјала. Под атмосферским утицајима, на почетку има црвенкасти сјај, који оксидацијом прелази у тамно смеђи заштитни слој, спречавајући корозију.

Бакар је штитио и украшавао ентеријере заједничких просторија јавних установа и предузећа, у којима су неретко у ходницима и на степеништима рукохвати били обложени бакарним лимом. У становима је низ детаља на намештају и столарији био од бронзаних и месинганих (легура бакра и цинка) одливака произведених у Фабрици одливака у Жагубици. Међу сувенирима Фабрике упаљача у Бору били су и репрезентативни примерци упаљача са месинганим или бакарним постољима. На зидовима просторија честе су биле и слике израђене техником барелефа на бакарном лиму, које су неретко служиле и као позадине зидних сатова. Витрине и полице украшаване су бронзаним сувенирима и позлаћеним плакетама. Репрезентативни примерци штампаних издања и албуми са фотографијама имали су барелефне логое и амблеме предузећа или уникатна решења на корицама – на пример, албуми са фотографијама намењеним Јосипу Брозу Титу. Посебан детаљ који адекватно интерреагује са својом околином

на индустријском пејзажу Бора и у јавним просторима биле су и бронзане скулптуре настале током одржавања уметничке колоније *Бакар* у организацији Музеја рударства и металургије. Колонија је основана 1984, а први пут реализована 1985, под покровитељством РТБ-а Бор. Од бакра је 1992. израђен и репрезентативни полијелеј у борској православној цркви (храм Св. Великомученика Георгија), поклон борске Ливнице, украшен плитким барелефним иконама светитеља. Израђиване су значке од злата, сребра, бакра и бронзе, као и чувени накит у Златари Мајданпек. Берзански производи – анодни бакар, златне и сребрне полуге – имали су карактеристичне облике прилагођене ефикасном транспорту и чувању, док су шипке, лимови, жице, струне, каблови, цеви итд. имали широку тржишну примену у најразличитијим индустријама и привреди. На крају, бакар имамо у називу једне од месних заједница у Бору или се памти у називима угашених предузећа као што је „Бакротурс” – туристичка агенција у Бору, „Југобакар” или „Бакар филм” – предузећу чији ће рад и заоставштина бити посебно описани у једном од наредних поглавља овога текста.

Након Другог светског рата, бакар као саставни елемент легуре бронзе, мешавине бакра и калаја, постаје и најзаступљенији материјал меморизације у јавним

просторима. Бронзани споменици – попрсја народних хероја и масивне меморијалне плоче на споменицима постају најчешћи избор приликом означавања места сећања и историзације у јавним просторима.²⁴ Политика сећања, руковођена идеологијом народноослободилачке борбе и револуције, касније и самоуправног социјализма, преносила је деценијама јасну поруку о намери трајног очувања те идеологије и остављања печата у историји Бора, у знак сећања на жртве, пожртвовање и борбу за идеале једнакости, братства и јединства.

Концепције друштвено-политичког уређења и организације државног управљања базираног на друштвеном власништву и радничком самоуправљању управо се преко споменичког наслеђа разоткривају и приказују добро организовану нематеријалну базу аутентичне друштвене праксе према културном наслеђу, руковођену политиком сећања која је обухватала скоро све организационе структуре друштва, од информисања, културних делатности до производње. Тако, на пример, у организационим одборима догађаја или у издавачким саветима за израду штампаних издања поводом обележавања важнијих јубилеја, наилазимо на представнике из скоро свих организационих јединица, што нам потврђује постојање широког друштвеног

²⁴ Први споменик у Бору, подигнут одмах након Другог светског рата, био је посвећен црвеноармејцу Акашајеву. Подигнут је на месту његове погибије и касније уклоњен, вероватно 1964, када су настале фотографије Драгољуба Митића, чији се негативи чувају на Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор (Митић 1964).

консензуса и сложени ниво организације културних догађаја. Адекватан пример начина спровођења организоване меморизације може се илустровати белешком у импресуму издања *Задња деоница „Стрме стазе”* Габора Толнаија (Tolnai 1984), на прелиминарној страници. Издавачки савет овог издања имао је више од десет чланова. Публикација је објављена у два паралелна издања са меким и тврдим повезом у оквиру едиције „Грађа за историјска истраживања о Бору и Мајданпеку”, часописа *Бакар*, као 33. књига, посвећена страдању мађарских Јевреја, принудних радника у борским логорима током Другог светског рата, међу којима је био и истакнути песник Миклош Радноти. У смислу организације и концепције уређивања публикације, пре свега је занимљива чињеница да је издавач и покретач „библиотеке” била СОУР (сложена организација удруженог рада) РТБ-а Бор са СОУР Индустије за прераду бакра, СОУР Фабрике опреме и делова и СОУР Индустије прераде племенитих метала, пластике и метала Мајданпек. Затим је важно то што је у издавачком савету било представника привредних организација и фабрика, који су представљали интересе привреде и радника, замислите, у организованом научноистраживачком, хуманистичко-историографском, али и уметничком подухвату у културној и јавној делатности града. Све то је била припрема уочи откривања бронзаног споменика Миклошу Раднотију.

Такво друштвено-политичко организовање допринело је да су, поред осталог, током самоуправног социјализма достигнути животни стандарди који су омогућавали квалитетну изградњу и трајно обезбеђивање објеката у друштвеном власништву квалитетним материјалима, али и организовану симболичку меморизацију у јавним просторима, која одражава завидан ниво пажње према руковођењу колективним сећањем. До те „органске” повезаности досезало се и локалном публицистиком, новинарском досетљивошћу и поетским описивањем учешћа племенитих метала у крвној слици, као што је то случај са збирком чланака приређених у књугу под називом *Бакар и крв*, Мирослава Радуловића (Радуловић 1988). Та књига је била радо читана и оставила је свој траг у савременој локалној музичкој продукцији: хип-хоп и реп уметник под називом „Јић” или „Диско махалац”, 2020. објављује истоимену композицију „Бакар и крв”, у којој веома ироничним „треш” изразом, политичким активизмом и пренаглашеним, духовитим „локал патриотизмом” представља заједницу мутаната и супер људи, поистовећујући Бор са Суперменовим „завичајем” Криптоном (Јић 2020).

Дакле, бакар који се производио у Бору, делом, макар и на симболичком нивоу, као квалитетан друштвени производ, остајао је у самом граду као показатељ достигнутог друштвеног стандарда и није

у потпуности прерађиван и пласиран на иностраним тржиштима. Другим речима, током периода планске привреде, социјалистичке изградње, планске урбанизације и организованог културног деловања, са самим градом, „ницао” је бакар у јавним просторима из невидљивог континуираног рада, друштвеног доприноса, квалитетног друштвеног производа и идеолошке надградње радничког самоуправљања, која је захтевала висок друштвени стандард и квалитет градње. Деведесетих година XX века, услед учесталих кризних периода, масовног сиромашења становника, ратова и санкција, у граду бакра, како се то у локалном жаргону говори, бакар је почео да се „бере”.

„Брање” бакра је захтевало спремност на ризике, организацију и техничка знања, док је за прераду „обраног” бакра било потребно и технолошко знање из области металургије. Раније поменута добра организација пословања и шира доступност металуршке технологије изнедриле су генерације металуршких стручњака и омогућиле отварање низа нелегалних топioniца у околини Бора, које су снабдевале „обраним” бакром. Бакар се брао као да је природно изникао у јавном друштвеном простору, односно у простору који је у тадашњем друштвено-политичком и вредносном систему препознат као простор ничијег, „природно обновљивог”, такорећи „самородног”, неисцрпног ма-

теријала, с обзиром на то да су дотадашње друштво, држава и сећање грађанским ратом и распадом Југославије укинута.

Бронзани споменици и бисте у том периоду нестају преко ноћи, а скулптуре настале у оквиру Уметничке колоније „Бакар” у целини се краду или део по део секу и временом потпуно нестају. Из јавног простора на Борском језеру, у ноћи између 31. септембра и 1. октобра 2001, нестаје цео споменик Микошу Раднотију, рад мађарског вајара Имреа Варге. Споменик се налазио на Борском језеру, на траси усмереној према такозваном Хомољском друму, којим су логораши из борских радних и кажњеничких логора 1944. поведени на пут пешке до Мађарске. Споменик је уписан у листу непокретног културног добра Републике Србије 1988. године (Информациони систем непокретних културних добара). У том смислу, претпостављамо да су углавном социјално и економски угрожени суграђани, а незванично сви расположени, углавном храбрији сакупљачи секундарних сировина, могли да „беру” бакар са фасада, кровова, споменика и уметничких скулптура, док га, наравно, није могао баш свако откупљивати и даље прерађивати.

Из јавних простора бакар се „брао”, а из предузећа још увек – крао. Иза добро организованог „паралелног рударења”, тј. брања, стајала је добро осмишљена организација, која се развила ка технолошки

захтевнијој „паралелној металургији”, све до паралелних „солидарних” структура за обезбеђивање и прикривање организоване илегалне трговине бавром и племенитим металима, која ће остати неухватљива и невидљива, такорећи „инфраструктурна”. Ти откупљивачи и прерађивачи, претпостављамо и организатори тадашњег „животног стандарда и ревизора културе сећања”, добрих тридесет и више година касније углавном су и даље непознати и недоступни кривичном и прекршајном праву,²⁵ док су „берачи” као „немогући ратари” понекад страдали за пример и проглашавани главним кривцима. Тек након приватизације компаније, знатно су учесталији и суровији напади на раднике обезбеђења предузећа, или се барем стиче такав утисак на основу медијских извештаја.

Из самог предузећа, бакар се крао и износио различитим каналима и озбиљнијом организацијом људи „изнутра”, из незваничних извора сазнајемо, скоро одувек, па и у време социјалистичког самоуправљања. То нам је, на пример, познато и из популарне културе, односно из филма *Човек није ’тица* (Макавејев 1965) и комичне сцене намотавања бакарне жице око струка у топионичком купатилу, уз „играње” двојице радника и изјаву: „Стево, буразеру има да те намотамо до 400 метара... Полако немој да ми се занесвестиш!”²⁶

²⁵ О илегалној топионици и ливници бакра и злата у Бору више у: (Mondo2017; Vučić 2020).

²⁶ Сценарио за филм написао је Раша Попов.

Међутим, крађе бакра и легура бакра из јавних простора и са комуналне инфраструктуре интензивирају се услед погоршања опште политичко-економске ситуације деведесетих година ХХ века, које је изазвало озбиљне социјалне кризе, незапосленост и оскудицу, а она је знатно омасовила и проширила круг људи који су преживљавали „брањем” бакра из јавних простора и комуналне инфраструктуре, што се одвијало упоредо са „специјализованим” крађама анодног индустријског бакра из саме компаније. Антрополошкиња Деана Јовановић, током свог вишегодишњег истраживања, од 2012. године, посебну пажњу посвећује истраживању ове учестале праксе, која иронично, преузима специјализовани термин рециклажа из релативно нове научне дисциплине екологије (издвојене и „видљиве” од друге половине ХХ века), која се између осталог бави одрживим развојем зарад очувања и заштите природног окружења, издвајањем корисних материјала из отпада и његовим новим коришћењем. Међутим, „рециклажа” у постсоцијалистичком друштву и држави „неуједначене дистрибутивне политике” постаје термин за прераду материјала украдених из јавних простора и уништавањем јавних добара. Прекидање довода топлотне или електричне енергије крађом и оштећењима инфраструктурних довода угрожава континуирано

снабдевање крајњих корисника, грађанства или индустрије. Притом су крађе изазване високом ценом бакра на берзи, несташицом бакра и његовом смањеном производњом у самој компанији, која на извештајан начин незванично омогућава циркулацију украденог бакра и његово враћање, „неформалном економијом” откупа, у поновну производњу и тржишну дистрибуцију, која се у крајњој инстанци приписује „успеху” партијских и владајућих државаних структура (Јовановић 2021, 1–16).

Бакар из јавних простора и комуналне инфраструктуре упоредо се „бере”, краде и „рециклира” као „секундарна сировина” у граду бакра, што у једном тренутку поприма неочекиване размере. Почели су да се „беру” и „рециклирају” електрични водови и каблови под напоном, за шта су потребне специјализоване вештине и посебна организација. Исходи су повремено трагични.²⁷ Прерађује се муљ из електролизе (анодни муљ) који је богат племенитим металима, тако да се у тој неформалној „компанији” или „комбинату” практично затвара целокупан процес, све до рафинације. Друштвена правда и благостање преузете су у „своје” руке, на основу личних процена, личних ангажовања и уз преузимање ризика „брања”. Бор, град бакра, тако је све више постајао град дима и поцинкованог лима, који је јефтина замена за бакарни. Друштвени стандард почиње

да се мери предузетничким способностима, „чудесним светом приватлука” у локалима, возилима са погоном на сва четири точка и егзотичним животињама.

Због свега тога, током „транзиције” долази и до промене парадигме, па индустријска култура замењује радничку. Промена је заправо дехуманизујућа јер се одвија на основу потреба проистеклих из тржишних принципа капитализма и приватизације јавних и друштвених предузећа праћених масовним отпуштањима радника. Можемо је прецизно поставити у историјски контекст распада Југославије, приватизације јавних, природних и друштвених ресурса, као и самих средстава за производњу и преласка са концепције привређивања у виду друштвеног дохотка на профит.

Шта ћемо сејати и „брати”, култивисати, од чега ћемо преживљавати, зависи од начина производње и уравнотеженог коришћења природних и, како видимо, културних ресурса. Индустријализација заснована на концепцијама приватне или друштвене својине, планираном друштвеном дохотку или профиту и њиховој расподели; индустријализација у културној делатности заснована на организованој меморизацији и институционализацији колективног памћења или на ревизији историје као друштвено-политичке рециклаже и рестаурације капитализма, даје резултате у виду различитих друштвено-

²⁷ Извори: (Medija centar Bor 2014; G. S. 2013; Trifunović, Lj. 2011; Milošević, M. 2014).

политичких, привредних, производних културних и идеолошких категорија. Могло би се рећи да смо, у том смислу, враћени у периоде првобитног рударења и металургије, сакупљања „самородног” бакра са површине земље, за шта, како видимо, можемо употребљавати и пољопривредну терминологију „сетве” и „жетве”.

У тој промени парадигме, из града бакра прво нестаје и губи се тај главни, одређујући производ и некако се чини да је „берба” завршена баш уочи приватизације предузећа. Односно, може се испоставити као вероватно да је приватизација постала могућа тек након свеопште масовне и индустријске „рециклаже” друштвености, друштвеног дохотка и друштвених производа из јавне сфере и јавних простора, када је све што је било материјално вредно у јавним просторима безмало узурпирано. Бакар, као симбол квалитетног друштвеног производа, нестаје из јавне употребе заједно са свим осталим произведеним материјалним, културним и друштвено-организационим вредностима самоуправног социјализма из периода „сетве”. Међутим, „рециклирани” бакар, уколико применимо „семиотику ђубришта” Роха Сулиме, не стиче метафорично значење

и еквиваленцију у просторима који су га произвели,²⁸ већ му се губи сваки траг у сивој зони економије. Он се, макар на први поглед, под условима које ствара либерални капитализам, дословно губи у искључиво тржишној цени „на кило”, без икакве културне семантике или пак уз директно обезвређивање функционалне комуналне инфраструктуре, уметничких скулптура Колоније „Бакар”, јавног, друштвеног и културног добра. „Рециклирање” финалних производа од бакра и његових легура, који су као уметнички предмети по „морфолошким” карактеристикама најскупљи на тржишту, можда је најбизарније. Уметничке трансформације од бакра, бронзане скулптуре и споменици, на сивом тржишту, претапањем су добијале нове, конвертоване материјалне вредности чисте сировине. Сада већ непрепознатљива и без порекла, адекватног индустријског дизајна и облика који омогућава лакше складиштење и транспорт, нелегално присвојена и преобликована сировина добија еквивалентну материјалну и заменску вредност у приватном власништву, а ова вредност се даље трансформише у „финије” облике вишка вредности попут егзотичних и ретких

²⁸ Есеј „Увод у семиотику ђубришта” Роха Сулиме нам приказује све могуће трансформације аутомобила „Сирена” у социјалистичкој Пољској, од педесетих година XX века до савременог доба, уз превазилажење његових основних функција транспортног средства до приказивања друштвеног статуса, културне метафоре нефункционалности „стационараног аутомобила”, уметничке инсталације и придавања трајности нечему што је и када је произведено сматрано старим – „капсуле времена” као секундарне семантизације потребне за укључивање у културни дискурс итд. „Сирене” су дуго опстајале на паркинзима као „чудесне старудије” функционализоване као „улично-паркингски хибриди”, или су обожаване све до њихових ретких „апотеоза” – ритуалног спаљивања на ђубриштима (Sulima 2005, 45–68).

врста папагаја, џипова, стамбених и пословних објеката и тако даље. Можда бисмо, неком другом приликом, ипак могли да промислимо ту нову алхемију: „паралелну економију” и класну разлику која је све уочљивија, заједно са стиливима живота који је прате (Mihailescu 2002, 88–90).

У овом моменту, за тему којом се бавимо, важно је то што на тај или сличан начин индустријске „рециклаже”, материјално и нематеријално културно наслеђе улази у процес комодификације произведене сировинске базе у систему „паралелне економије” и посматра се искључиво са позиција репрезентативности, националних или тржишних вредности и с обзиром на то колико је погодно за трансформацију новим и савременијим „рециклажним” технологијама, које ће омогућити и ефикасно масовно складиштење, конзервирање и транспорт кроз простор и време. Оно мало што је остало од града бакра пригушено је као забрањено мишљење о самим непосредним произвођачима као ствараоцима материјалне и нематеријалне – организационе и солидарне базе јавних и друштвених добара, сада већ исцрпљене „паралелном економијом и њеном инфраструктуром”. Због тога и постоји извештан страх да када реално и физички из града бакра нестаје тај одређујући метал, а остају само дим и поцинковани лим, нешто је ту исувише јефтино.

Надамо се да то нису људски животи.

„Где живот нема вредност, смрт понекад има своју цену. Зато су се појавили ловци на награде.”

(Серђо Леоне, *За долар више*, 1965)

Екскурзија на потезу четкице и линији ангажоване графике

Просторно преобликовање стогодишњом индустријском производњом и просторно планирање урбаних подручја Бора стварају препознатљив, често геометријски правилно „исцртан” пејзаж, на којем се, кроз измаглицу од дима и стално брујање погона, истичу контуре насеља, фабричких зграда, планираних насипа јалове земље, шљаке и флотацијских јаловишта. Промене пејзажних карактеристика Бора можемо пратити преко визуелних пројекција фотографије, графике, сликарства, филма и видеа, које својим технички и технолошки изведеним карактеристикама и композицијама испуњавају претходно задате намене забележених екстеријера, најчешће широких кадрова. На њима је приказана спољашност објеката смештених у природном простору и окружењу, који скривају моћ трансформације и организацију пословања и рада одговорну за преобликовање пејзажа. Унутрашња и скривена моћ је најчешће наручилац тих визуелних забелешки и креатор њихове репрезентативности. Упадљиви елементи тих пејзажа распоређени су тако да индустријски објекти и постројења, радници, трасе

или некакве цеви или водови и димњаци доминирају у односу на далеки нетакнути природни рељеф, који се тек назире на хоризонту. У првом плану таквих пејзажа јесте производња. Са друге стране, прекомерну потрошњу уочавамо на индустријским пејзажима који у првом плану истичу планире, јаловишта и површинске копове као девестиране пределе. Главне намене фотографских пејзажа Бора углавном су биле друштвено-политичке, односно информативно-пропагандне и документационо-техничке. Иако такве намене не искључују симболичке и естетске карактеристике, доминантне су друге, управо поменуте уметничке трансформације које ће понекад користити те визуелне предлошке а понекад их и намерно мењати, о чему ће посебно бити речи у последњем сегменту ове публикације.

Прве значајније употребе слика локалног индустријског пејзажа у јавној сфери биле су комерцијалне и можемо их наћи на дописним картама и разгледницама штампаним убрзо након почетка експлоатације рудних лежишта у Бору,²⁹ што тек након Првог светског рата, с развојем приватних трговина и приватних фотографских

²⁹ На пример: *Борски Рудник бакра [разгледница]*, Београд, око 1908.

атељеа, постаје честа пракса. У том контексту, прикази индустријских пејзажа настали су из идеолошке комуникационе позиције преношења и умножавања слике, са свим прикривеним конотацијама ране капиталистичке репрезентације власништва, финансијске моћи, снаге, организованости и просперитета, које је индустријализација тада подразумевала, уједно избегавајући мотиве који би приказали диспозицију рада и живота у радничкој колонији. Истовремено, индустријски пејзаж заузима значајно место и у институционално организованој фото-документацији ФДБР-а, која је континуирано вођена од 1907. до 1941. године, као саставни део праћења производних процеса и постигнућа, па је имала и функцију службеног извештаја (Стојменовић 2020).

Садруге стране, ликовно стваралаштво из периода настанка рудника и рударске колоније било је ретко и није било намењено широј јавности, већ је настало ради украшавања просторија Управе ФДБР-а у Београду, по поруџбини Ђорђа Вајферта, у великом формату – 563x275 см. Реч је о класичном ликовном пејзажу изведеном сликарском техником уља на платну под називом „Поглед

на топионицу и Бор” Адолфа Кауфмана³⁰ из 1911. Чува се у Музеју рударства и металургије у Бору и приказује изглед Борског рудника, погоне топионице и лабораторије изграђене у првом важнијем инвестиционом циклусу ФДБР-а 1906. (Кабић 2008, 12)

Занимљиво је запажање да је у ранијим фазама пејзаж као жанр у сликарству обухватао и „oznake vlasništva poseda, poput ograde, ili industrijalizaciju, kao što su rudnici i fabrike. Engleske slike pejzaža retko prikazuju rad, ili ako to i povremeno čine, tada romantizuju seoskog radnika.” (Vels 2006, 399) Ретки су примери сликарских пејзажа насталих у Бору, као што је слика Адолфа Кауфмана репродукована на дописној карти 1912, која даје пасторални приказ, претпостављамо, пијачног дана и локалног становништва у народној ношњи, са домаћим животињама, поред новоизграђене православне цркве посвећене Св. Ђорђу. Претпоставимо да је сликарев задатак био да прикаже изглед првог значајнијег „јавног” објекта чију изградњу је финансирало ФДБР, али у „реалистичком кључу”, тако да се представе и они којима је новоизграђени објект намењен. Такви прикази, на којима се истичу пажња и разумевање према „културно

³⁰ Адолф Кауфман (1848–1916) је аустријски сликар који, вероватно на позив Ђорђа Вајферта, долази у Бор 1911. да ради на слици „Поглед на топионицу и Бор”. Поред наведене слике великог формата, на дописној карти је 1912. репродукована и његова слика пасторалног приказа локалног становништва са домаћим животињама поред новоизграђене православне цркве посвећене Св. Ђорђу (сачувана је на дијапозитиву у фонду Завичајног одељења Народне библиотеке Бор), као и једна слика ентеријера борске топионице из најкасније 1916. (Kaufman 1916).

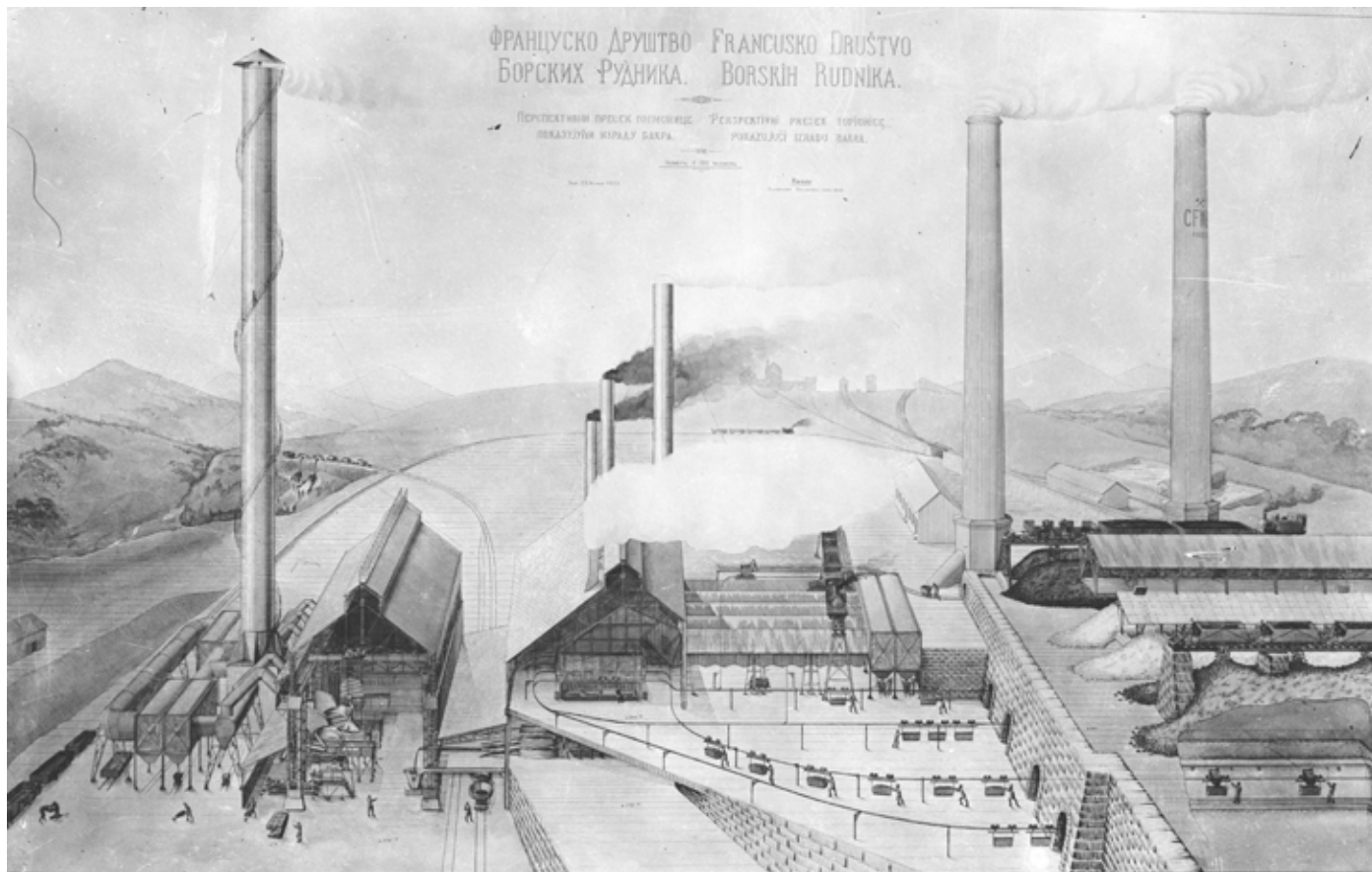
другачијим”, имплицирају колонијално извезбан патерналистички однос према локалном становништву. Њега одаје постављање инвестиције тако да она доминира над „питомином”, превасходно као показатељ односа власништва тадашњих индустријалаца над земљом, што би „симболизовало наследни или предузетнички успех” који је уметност, односно сликарство требало да потврди (Исто). Од препознатљивих ликовних мотива, за које можемо рећи да обезбеђују изванредан континуитет у приказима локалних индустријских пезажа, истичу се димњаци, који ће постати симболи компаније, а касније и града. Међутим, они ће убрзо постати и симболи безобзирног загађивања, изразите класне подељености и сукоба, експлоатације природних ресурса и радника.

Визуелизација изведена техничким цртежима најчешће је тежила да прецизно, поједностављено представи унутрашњост неког погона као скривени унутрашњи садржај „живог” организма индустрије, који се само визуелизованом „вивисекцијом” може приказати. На једном од два попречна пресека које ћете видети у наставку текста, у самом центру слике, видимо фигуру, за коју најпре претпостављамо да је радник или геометар, али увеличавањем препознајемо фотографа који фотографише индустријску машину фотографском камером на сталку. Фотограф је у овом случају приказан као да је његово присуство уобичајено током произ-

водње, као да је и сам један од радника. Поступак настанка тих цртежа обично је прецизније описиван као „попречним пресеком” или „перспективним пресеком”. Такав пресек ће се у извесним случајевима, у историјским околностима повезаним са процесима ерозије тла на површинским коповима, реално остварити и постати видљив голим оком – ерозијом, која је један део града попречно пресекала напола и тако најживо ампутиран оставила наочиглед свима. Парадоксално, визуелне представе Бора постаће препознатљиве по попречним пресецима насеља и зграда које су запуштене остале на ивици копа, док ће „студиозни” и детаљни попречни пресеци зграда откривати приватност, интиму и људску слабост спрам природних сила и индустријске похлепе.



Дописна карта: Бор, Црква „Св. Ђорђе“. Репродукција слике Адолфа Кауфмана. Издања после 1912. (Борски управни округ 2019).



Фотографисана графика сачувана на негативу из колекције негатива ФДБР-а. „Француско друштво Борских рудника. Шематски перспективни пресек раскопа и рудника.” Бор, 1933.

Упоредо са развојем индустријских погона и инфраструктуре, гради се и рударска колонија, тзв. Стара француска колонија, са јасно уочљивим разликама у култури становања, класној и просторној стратификацији насеља и објеката за становање радника и стручних кадрова – инжењера, надзорника, углавном странаца. Просторно планирање француске колонијалне управе, које је и реализовано, извршило је просторну сегрегацију радничке класе од надзорника и инжењера изградњом типских кућа за колективни смештај радника и насеља са породичним кућама и становима за стручне кадрове. Управо су класна разлика и подизање класне свести путем радничког организовања, које је у Борским рудницима било континуирано заступљено још од првог штрајка 1907, довели до првог испољавања „еколошке свести” и прве организоване побуне мештана околних села револтираних због уништавања усева димом из топионице. Уз помоћ истакнутих социјалдемократа и синдикалаца Станоја Миљковића и Петра Радовановића, блокиран је рад топионице, а догађај је остао познат као Влашка буна 1935. Непосредно пре избијања Влашке буне, 1934. године, у Борским рудницима, по задатку

Комунистичке партије Југославије, борави млади сликар и графичар Ђорђе Андрејевић Кун,³¹ који за изражавање идеолошких ставова, јасних „еколошких” и класних порука и за скретање пажње на експлоатацију радника и стање радничке класе у Борским рудницима, као најпогоднију технику бира графику (на основу дрвореза), пригодног мањег формата, која се може лако преносити, умножавати и учинити доступном широј јавности. У сарадњи са песником Јованом Поповићем, Кун ствара мапу графика *Крваво злато*, штампану у Старом Бечеју 1937. године у 250 примерака, којом на 28 табли приказује тежак живот радника и сељака у Борским рудницима, прекривеним црним облацима отровног дима који загађују усеве, док страни индустријалци и капиталисти у смокинзима, са цилиндрима и моноклима, организују балове и балетске представе уз шампањац. На петој табли мапе графика *Крваво злато*, приказује се индустријски пејзаж у позадини радника-сељака који стиснутим песницама прети, претпоставимо и проклиње рударство и индустријски дим који му уништава сетву. Већ на следећој, шестој табли, он се очајан осврће према погонима Борских рудника, на којима се чак и сами димњаци једва

³¹ Ђорђе Андрејевић Кун (1904–1964) – југословенски сликар и графичар, борави у Бору месец дана током 1934. године, по задатку Комунистичке партије Југославије и као члан илегалне групе „Живот”, која се тада активно укључује у борбу радничке класе против капитализма. Након Другог светског рата, 1955. поново долази у Бор, по налогу Владе Народне Републике Србије, да наслика мотиве најзначајнијих привредних предузећа. Из тог периода познате су две слике – „Борски рудник”, уље на картону кашираном на лесониту, димензија 69x89,5 cm, чува се у Уметничком музеју Црне Горе на Цетињу и „Борски рудник”, уље на платну, 160x200 cm, чува се у збирци Галерије Војске Србије у Београду (Ђурђекановић Мирић 2018; Кабић 2008, 13–15).

назиру од густог дима. Услед јасно изражене класне разлике, тешког живота и рада у погонима топионице, припрема се побуна која је, као што ћемо видети, крваво угушена на последњој табли.



A-10

Kun
36



A-10

Kun
36



Борђе Андрејевић Кун, *Крваво злато*, 1936, табле бр. 6 и 22.

Важно је напоменути и то да два примера стилски и технички различитих ликовних решења Кауфмана и Куна, који индустријске пејзаже Бора идеолошки контекстуализују на различите начине, нису претходила фотографским решењима у хронолошком смислу, већ су настала упоредо са фотографијама из фото-документације ФДБР. Пејзаж Кауфмана је монументалан, репрезентативног карактера, рађен по наруџбини, док је *Крваво злато*, настало као одговор на ту предимензионувану слику индустријског капитализма и као отпор буржоаској презасићености профитом и колонијалном рентом на рачун експлоатације радника и трајног исцрпљивања природних ресурса. Графика је формални одговор и антитеза класичном сликарству, монохроматска је, умножава се без губљења „уметничке ауре”, лако се може понети и делити. *Крваво злато* је сликовна и дидактичка нарација, потпуно идеолошки супротна елитистичкој и тенденциозној самодовољности капитализма: настала је „одоздо”, из перспективе и идеолошке оријентације радничких покрета, у формату прилагођеном потребама ангажоване политичке пропаганде и партијске агитације комуниста, ради директног указивања на повезаност класних разлика, прекомерне експлоатације ресурса и рада, неминовне еколошке

катастрофе и револта, упућујући нас на неопходност организованог друштвеног деловања и критичког мишљења.

У том следу ликовних приказа индустријских пејзажа Бора споменућемо и Алберта Сирка,³² словеначког сликара који своју последњу продуктивну фазу стварања завршава у Зајечару и Бору као интернирац од 1942. и током Другог светског рата. Музеј рударства и металургије у Бору чува две слике Алберта Сирка мањег формата под називом „Панораме Борских рудника”, једну скицу уљем на картону и једну слику уљем на платну. Као уметничка дела која су настала у жеку масовног принудног рада у Борским рудницима током окупације, представљају ретке сачуване стваралачке напоре и уметнике изразе настале у заробљеништву и нехуманим условима радних логора приказујући упечатљиве делове града, можда као спољашње и недостижне, само чулом вида доступне слике слободе. Њихову осетљиву трошност и упијену мемлу радних логора и целокупне атмосфере осећамо и у самој јефтиној и приручној подлози ових радова. Претпоставља се да су окупатори однели већи део његових слика (Milovanović 1980, 139–150).

Наведене представе пејзажног сликарства настављају се низом дела послератних и савремених ликовних уметника, локалних академских сликара и

³² Алберт Сирк (1887–1947) – словеначки сликар, школован на Академији лепих уметности у Венецији и Урбину. Емигрира из Трста у Југославију 1929, а од 1937. живи у Цељу, где достиже своју зrelu сликарску фазу под утицајем импресионизма, експресионизма и сецесије. Слика пејзаже, мртве природе и портрете и излаже на преко педесет колективних и шест самосталних изложби (Milovanović 1980, 139–150).

аматера,³³ мада оно ипак није шире препознатљиво и заступљено у јавном простору, осим у музејским галеријама и илустрованим музејским публикацијама. Као изузетак ван институционалног и галеријског сликарства, споменућемо цртеже Александра (Саше) Радића, које на свом блогу открива и представља историчарка уметности Јелена Милетић. Она, поред његових кари-катура објављиваних у листу *Колектив* током 1952. године, приказује његове цртеже индустријских пејзажа на којима су као препознатљиви мотиви Бора истакнути димњаци, кровови погона предузећа и упечатљива извозна окна ([Miletić] 2014). У *Колективу* су репродуковани у малом формату без посебних контекстуалних уклапања теме и текста, рекло би се, само декоративно, да би се попуниле празнине између новинских стубаца.

У раном послератном периоду (педесте године XX века), врло важном за развој и формирање народних, односно јавних културних институција у Бору, забележена је недовољно истакнута и скоро непримећена иновативна пракса Рудничког одбора синдиката, који је позивао уметнике да током дужег боравка у Бору живе, стварају и излажу. На позив се 1953. године одазива ликовни уметник Никола Граовац. На питање новинара *Колектива* Милисава Урошевића:

[...] како сте замислили изложбу о Бору, шта управо треба да буде циљ те изложбе?”, уметник одговара: „[...] Доласком у Бор видео сам много више, оно што сам видео то желим и да сликам: људе на радном месту, погоне, живот и град и све оно што Бор чини Бором. Циљ ове изложбе треба да буде упознавање људи са борским предузећем које је једно од највећих предузећа у земљи, жариште борбе за изградњу социјализма. То уствари треба да буде колекција слика једног народног предузећа. [...] (*Колектив* бр. 295, 1953, стр. 5)

Оваква пракса организованог резиденцијалног ликовног стваралаштва свакако је значајно доприносила развоју и упечатљивости социјално реалистичног приказивања Бора, што ће утицати и на друге медије за преношење слика. Пејзажно сликарство са мотивима из Бора јесте заступљено у тој линији развоја ликовне уметности у Бору, али услед развоја и доступности фотографске технике и технологије, пејзажна фотографија оставља упадљивији и доминантнији утисак самим развојем и доступношћу путем штампаних медија, нешто касније и путем телевизијских и филмских снимака са потпуно другачијим конотацијама, намерама и применом.

³³ Никола Граовац, Јарослав Кандић, Радослав Тркуља, Бенингаусен, Розииера, Божа Војиновић, Алекса Челебановић итд. (Кабић 2008).

Након Другог светског рата наставља се и интензивира производња слика, пре свега захваљујући организованој служби фото-репортера у листу *Колектив* од 1947, која ће формирати своју фото-документацију. Индустријски пејзаж у тој колекцији фотографија и фотографских негатива заузима место равноправно са приказима рада и радничке културе. Међутим, први пут се у јавном дискурсу могу уочити директне идеолошке, политичко-пропагандне намене индустријског пејзажа, што подразумева умножавање тих приказа у новинама и штампаним публикацијама. Део хоризонта и контуре пејзажа Бора са три препознатљива димњака стилизовани су и почињу да се користи као логотип скоро свих јавних институција и предузећа у Бору. У тим графичким приказима најчешће се испод три димњака истичу симболи институција, на пример књига за Народну библиотеку Бор, укрштени чекићи за рударство или катода (финални металуршки производ од бакра специфичног индустријског дизајна) за металурију. Индустријско наслеђе се, у контексту социјалистичког самоуправљања, из данашње перспективе лако препознаје као кључно у смислу развоја специфичног технолошког и професионалног рударско-топионичарског „брендирања” идентитета уз помоћ иконичних и стилизованих контура пејзажа са три димњака, често са петокраком, симболом народноослободилачке борбе и

са недвосмисленим значењем да је интернационализам радничких покрета још увек жив. Велика петокрака се такође често налазила и на високим торњевима извозних окана, који су доминирали борским пејзажом у том периоду, и оне би се осветљавале и светлеле у тренутку када се „пробије” ударничка норма и премаши производња. У том смислу је процењивање тренутног учинка, видљивог и сигнализираниог на панорами Бора и индустријских погона, било синхронизовано са успесима у производњи како би се мотивисао даљи рад.

Нешто касније, комерцијалну употребу индустријског пејзажа могли смо видети и на бројним баркарним барелефима који су истицали линије хоризонта са насипима, серпентинама, производним постројењима са неизбежним димњацима. Такви барелефи су израђивани као посебна зидна слика или као интарзије на корицама посебних издања публикација или фотоалбума, мамећи додире и појачавајући тактилноост. Били су то уобичајени поклони приликом одласка у пензију или поводом државних празника и уручивања награда примереним и заслужним радницима и грађанима. Поред таквог пејзажа, углавном металуршких постројења, Стари борски коп је, још док је био у функцији и са пуним капацитетом производње, изазивао једнаку пажњу и представљао локалну атракцију коју је вредело видети уживо. Поред редовних обилазака разних стручних и

политичких делегација, које су често пратили и фото-репортери, седамдесетих година XX века, почеле су организоване посете туристичких и ђачких екскурзија.

Памтим масовне посете ђачких екскурзија од 1976. и даље. Радио сам као комерцијалиста у Центротуристу и Инекс-туристу (касније Бакротурс). Те, или наредне године, коп је организовано обишло око 5.000 посетилаца у мојем или Мариовом [Маринко Игњевски] аранжману. Центротурист је имао неколико рецептивних програма („Долином бакарне реке”, „Где теку бакар и злато”, али су се тиме бавили успешно и Аца Манић, Бора из „Слобода туриста”, АСТУП „Борпревоз/Ласта” и други. У сезони екскурзија није било слободних места у Бору, Бањи и на Језеру, ми смо „условљавали” (али се то некако и подразумевало) уз бесплатне улазнице и коришћење бар једне угоститељске услуге, најчешће ручка, па је то обезбеђивало угоститељима од Ртња до Зајечара, Неготина и Мајданпека додатне зараде. РТБ је посете дозвољавао само уторком и петком, у „шпицу” Раца Рукавина (задужен за протоколе у РТБ-у Бор) није успевао сам да попуни пропуснице за аутобусе, па је Марјан морао да притекне у помоћ. Био је то један од ретких заједничких подухвата борске привреде и Музеја са поставкама у Бањи, па злотских пећина

и културних садржаја, а са стране туристичких посленика идеалан: атрактиван, у трајању од пола до два више сати, где је дужа тура, осим разгледања копа из аутобуса и изласка на видиковцима, предвиђала и посету конверторском одељењу и ливењу анода, ређе електролизи, а било је могуће организовати специјализоване програме. Нема ту никакве моје заслуге, ја сам затекао већ разрађен посао, али је тај период можда и одлучио да останем у Бору. Било је то време када је мноштво учесника радило на томе да се међу грађанима Југославије поправи лоша слика о Бору, заостала из времена принудног рада и логора, да се поспеши увећање града са добрим условима живота и сјајном перспективом. А екскурзије, као и спортски кампови, добар су избор. Можда звучи невероватно, али институције, посебно општина, урбанисти, техничка школа и факултет су предњачили, видећи и своје шансе. (Цитат из циљаног интервјуа са Ђуром Рехом 30. јануара 2021)

У то време, без неког значајнијег економског интереса, због тога што се он углавном и у сасвим довољној мери задовољавао поузданом и континуираном индустријском производњом, примећени су извесни потенцијали живог индустријског наслеђа и производње, повезани са туристичким, угоститељским и културним

установама у граду, који стварају сасвим извесну „индустрију наслеђа”, „брендирање” емотивном и чулном димензијом визуелне перцепције девестираних предела, а она се, како је производња опадала и експлоатација на Старом копу се гасила, све више развијала у неслућеним правцима. Стварала се извесна емотивна веза са индустријом, чији је циљ било „присвајање” друштвене имовине и њена „капитализација”, која је наслућивала све јаче истицање појединачних интереса република у оквиру савезне државе. Сопствени интереси и неравноправност огледали су се и на микро плану у томе што је неко могао реално, а неко само симболички да присваја индустријско наслеђе. Почиње да преовлађује стратегија односа са јавношћу по којој оно што је „наше” мора бити историјски утемељено, „припитомљено”, уређено, лепо и, пре свега, још увек корисно за мишљење које ће се на крају комерцијализовати. Један чланак из 1989, објављен у новинама РТБ-а Бор Колектив, као иницијативу нам доноси идеју да Стари борски коп постане музеј на отвореном, што је у основи била врло занимљива, модерна и позитивна идеја очувања рударске културе, која је и сама била на издисају због све већег уплива националних питања појединих република у свакодневни живот Југословена.

Да се ово рудиште управо не би препустило забораву и пропадању, у колективу борског Музеја рударства и металургије потекла је веома занимљива и корисна иницијатива. Реч је о идеји да борски површински коп у догледно време постане споменик рударске културе под ведрим небом. Уосталом, не би то био никакав борски специјалитет, јер у свету има доста примера да су неки рударски и слични локалитети претворени у музеје под отвореним небом... За један овакав подухват засигурно је потребно доста пара, поготово што је реч о заштити огромног, ускоро бившег рударског комплекса. Ипак, не би требало све да зависи од новца. Чини се, потребно је и мало добре воље и разумевања за овај рудокоп, који се дубоко урезао у богату и знамениту рударску историју тимочког краја. У борском Музеју сматрају да се вештачка брда од јаловине могу зеленилом „припитомити”. Замишљено је, такође, да се на етаже постави стара рударска механизација... Што је још важније, површински коп је заслужио бригу и пажњу и после затварања. Не треба заборавити да су земљина њедра, брда Тилва рош, борском рударству дала 1.300.000 тона „црвеног метала”. И после затварања – ово рудиште може бити и те како значајно за даља истраживања богате борске рударске традиције и историје. Борски музеј рударства и металургије настојаће да истраје у

реализацији ове идеје, али кључ оживотворења ове идеје је у рукама радних људи РТБ-а Бор. Они одлучују о томе да ли ће стари рудокоп бити претворен у музеј рударске и техничке културе једног времена. Треба, ипак веровати да стари добри рудокоп неће бити препуштен заборава и „зубу времена”. (Колектив, бр. 36, Бор 1989, стр. 6)

Из цитираног новинског чланка могло би се закључити да је, у завршној фази експлоатационог и производног циклуса, институционално препозната шира друштвена вредност очувања индустријског пејзажа, али као да се наслућује и страх од могуће деиндустријализације и „друштвеног заборава”. Иницирање музеализације и очувања једног од најупечатљивијих индустријских пејзажа најављивало је и страховало од сасвим извесне, можда и наметнуте кулисе деиндустријализације због смањивања производње и вредности ради приватизације. Постиндустријски процеси, заправо, започињу након пар година, повезивањем капитала по принципу деоничарског друштва и стварањем нове холдинг компаније јула 1991, након чега ће уследити и криза условљена распадом државе, ратовима и међународним санкцијама, која ће трајати наредних тридесет година. Нијанисрана прилагођавања компаније глобалним тржишним и привредним токовима овог „транзиционог”

периода биће пропраћена бројним трансформацијама, парцијалним приватизацијама, реконструкцијама и реорганизацијама. Међутим, убрзо након стратешког партнерства државе са страним инвеститорима 2018. године, долази до неочекиване хипериндустријализације. Потпуно се мења власничка структура, а она затим радикално мења симболичку репрезентацију компаније, потирући сву досадашњу „иконографију” и стилизоване логотипе предузећа.

Кампањска и предузетничка логика потирања историјског и културног значаја симболичке репрезентације компаније за сам град довела је до тога да се сруши један од три топионичка димњака, можда најзначајнији и највећи. Димњак је био висок 98 м, изграђен је током Прве фазе изградње и реконструкције РТБ-а Бор 1961, а срушен је 26. октобра 2021.³⁴ Рушење је пропраћено низом сентименталних и носталгичних коментара становника Бора на друштвеним мрежама, уз више истакнутих квалификација да се руши „део историје” и „културни споменик града”. Ипак, званичних и институционалних иницијатива за његовим очувањем никада није ни било. Најважнији симбол онога што нас трује, убија и храни, понекад незванично разумеван и као истакнути фалусоидни објекат компаније, понекад као симбол „уздизања” компаније, отишао је у историју, али остаје други, нешто „млађи”, који се обнавља (фарбањем

³⁴ Више у: (Тончев Васиљевић 2021; Ј. В. К. 2021).

црвеном и белом бојом са истакнутим логоом нове компаније усмереним према граду) и реконструише за „нову” топионицу. Производња нових пејзажа и панорама оствариваће старе и већ познате реалне и симболичке функције. Довешће до нове, интензивније производње, условно речено, чисте сировине, ослобођене од историје и друштвеног памћења, погодне за рециклажу, али и за потпуну приватизацију стратешких, природних и минералних ресурса.

Наочиглед самоуправних безинтересних заједница

Након вишегодишњег истраживања професионалног рада локалних фото-репортера, приватних и институционалних колекција, уз неколико скромнијих покушаја представљања појединачних опуса фотографа *Колектива* Ђуре Коловратара, Драгољуба Митића, Бајрама Салијевића и Љубомира Маркова, независно од њиховог дијахроног, а понекада синхроног деловања, овога пута ћемо покушати да их представимо као јединствени фотографски колектив али, нажалост и за ову прилику, само у контексту постављене теме. Притом, није реч о ауторској идеји конструисања њиховог замишљеног заједништва – колективизма у истој професији, који није постојао, него о захтеву двојице последњих фотографа *Колектива*, који су се у више наврата одрицали индивидуалног ауторства, истичући да су прво један од другог учили, а затим и заједно радили. Радили су на основу истог правилника, делили су опрему и ресурсе, али и идеолошке и идеалистичке вредности. Методологија им је била слична, а слични су и репрезентативни избори условљени квалитетом композиције приликом кадрирања, избором мотива, балансом отвора бленде и брзином експонирања у за-

висности од услова снимања „задате” теме, квалитета развијања негатива и израде фотографија. Међутим, након више интервјуа и истраживања њихових приватних колекција, могу се приметити и њихови благо, донекле само различити сензибилитети, технички приступи чини фотографисања, изради фотографија и избору за приказивање, као и различита тематска интересовања.

Пар година након преузимања фото-документације листа *Колектив* 2006. године и њеног прикључивања фондовима Библиотеке, последњи фотограф Љубомир Марков одлази у пензију 2008, а Завичајно одељење покушава да одржи континуитет визуелног бележења Бора, позивајући фотографе и уметнике у Бор, сакупљајући савремену, текућу продукцију визуелне грађе, истичући управо њену материјално безинтересну, друштвено ангажовану и солидарну функцију најшире доступности, непосредне интеракције и комуникације са потенцијалним посматрачима. Наиме, ентузијазам и љубав фото-репортера *Колектива* према фотографији и фотографисању уклапала се у шире друштвене потребе за бележењем и информисањем јавности, које су пратиле и донекле подржавале службе у којима су били запослени.

Са овим знатно ширим увидом у њихове опусе, могу се уочити и њихова најразличитија интересовања, не само пословна или пропагандистичка, већ и супротна тадашњим преовлађујућим политичким линијама и идеолошким тенденцијама. Управо такве фотографије и сведочанства наравно нису објављивана, али су током деведесетих година XX века заузимала већи део фото-документације.

Сва четворица су дошла у Бор са извесним занатским искуством и фотографским образовањем у потрази за послом и професионалним остварењем. Град у настајању и предузеће у развоју били су, рекло би се, идеални за дугорочно планирање породичног живота и професионалну каријеру. Са друге стране, привредени и друштвени систем који се успостављао на основама колективизма и непосредног одлучивања захтевао је и стално обавештавање јавности о постигнутим резултатима, актуелним дешавањима и локалним проблемима. Информисање радника и грађана, као уставна обавеза, спроводило се директно, преко извршних органа и стручних служби формираних у предузећу, тако да је убрзо након Другог светског рата, 1947. основана информативна редакција и покренут лист *Борски колектив* (тј. *Колектив од 1955*) (Бор: РТБ Бор, 1947–). Био је то први послератни „предузетни”, раднички лист у Југославији, који је,

између осталог, захваљујући стручном и континуираном раду фото-репортера, оставио Народној библиотеци Бор вредну и богату фото-документацију из периода од 1947. до 2004. Она је ретроспективно допуњавана различитим приватним и институционалним колекцијама, у сарадњи са последњим фото-репортерима Љубомиром Марковом, Бајрамом Салијевићем и другима, тако да фонд фотографске грађе тренутно обухвата период од 1903. до данас.³⁵

Свеобухватно поље рада фото-репортера овог радничког листа и свеобухватност приказивања процеса производње, живота и рада, свакодневице предузећа и града у том вековном распону заиста нам омогућавају и темељно сагледавање опште историје Бора, као и најразличитије тематске изборе за контекстуализације и истраживања, али уз обавезу разумевања историјског и политичког оквира њиховог настанка. У том смислу се све институционалне, научноистраживачке актуелизације и презентације фотографија из тог периода у нашој савремености морају утемељити на упознавању друштвено-политичког система који је значајно утицао на услове њиховог настанка, намере и функције употреба у тадашњем друштву обезбеђујући њихову систематску и континуирану производњу. Са сигурношћу можемо рећи да колекција фотографија редакције листа

³⁵ О фотографским колекцијама и њиховој дигитализацији више на: (Народна библиотека Бор 2016)

Колектива, чији је оснивач било предузеће Рудници бакра и топионице Бор, а који је у поднаслову имао одредницу: „орган синдикалне подружнице савеза рудара и предузећа Рудници бакра и топионице Бор”, није имала искључиво комерцијални карактер. Њен карактер био је шири – друштвено-политички, информативни и стручни, односно техничко-документациони, са изразитим усмерењем и ка локалној заједници – мада је она у извесном смислу пратила економске и политичке трансформације предузећа, не прелазећи често границе ка комерцијалном, све до периода деведесетих година XX века. Институционализовани карактер редакције са сопственом фото-репортерском службом, у којој су били стално запослени фотографи, обезбедио је континуирано визуелно бележење, али и ретроспективно сакупљање старијих фотографија за потребе локалних историјских истраживања и репортажа, с обзиром на то да је репродукција фотографија захтевала специфичне техничке могућности и технолошка знања. Фотографије из приватних колекција често су умножаване тако што су поново фотографисане, па међу негативима имамо и фотографисане фотографије из приватних фото-албума. То показује и неретку склоност фотографа ка историографским истраживачким подухватима везаним за значајне визуелне садржаје из прошлости, али и ка праћењу рада претходних фотографа и међусобном

уважавању. Коначно, најважније: колекција не садржи само фотографије већ и оригиналне фотографске негативе, који нам дигитализацијом обезбеђују шири оквир и увид, али и могући избор фотографија које нису оствариле јавну функцију објављивањем. Негативи са којих нису урађени позитиви посебно инспиришу размишљања о односима између репрезентативности (јавна употреба фотографија путем штампе или изложбе) и нерепрезентативности фотографског избора самог чина фотографисања, који је остао потиснут и заборављен на негативима. Избор фотографија за објављивање вршио се на основу контакт копија, позитива у формату негатива (1:1), које су се израђивале и повезивале у „контакт албуме”, на основу којих је уредник бирао фотографије. Контакт албуми се такође чувају у фонду Завичајног одељења.

Сам квантитет сачуване фотографске грађе вођи нас и до низа нових питања: ко је након ауторског, фотографског избора вршио селекцију погодну за објављивање, којим критеријума је био вођен и какву поруку је објављивањем желео да пренесе? Постављајући ова питања покушаћемо да останемо на трагу разоткривања „суптилне моћи” мотива на фотографијама који, када је реч о институционалним колекцијама, могу да нас доведу до прошлости која нас интересује, до фотографисане стварности, намере ауторског исказа и његовог значења у историјском контексту употребе, као и до намера

приликом избора фотографија за објављивање, а оне воде до могућих употреба у нашој савремености и будућности. Стога, ако ову фото-документацију разумемо у историјском контексту и тадашњем систему вредновања реалног друштвеног дохотка, а не профита или капитала, какве обавезе и одговорности имамо према историјски релевантној идеолошкој концепцији њиховог настанка и њеној репродукцији у случају савремених актуелизација? Мораћемо да истакнемо и то да је фото-документација РТБ-а Бор установљена, сакупљана и очувана управо у таквом друштвено-политичком и државном уређењу, да су фотографи, њиховим речима, „исплаћени за свој рад” и да је будућност њиховог рада и производа тог рада у некомерцијалној употреби и коришћењу на начине на које се користе и сва друга културна добра у јавним институцијама културе. Биће да те одређујуће карактеристике за собом повлаче обавезе и одговорности кључне за разумевање, интерпретацију и извођење/актуелизацију ове грађе. У том контексту, већ цитиран, инспиративни есеј Алана Секуле „Фотографија између рада и капитала” (Sekula 1983) могао би да се разматра у оквиру истраживања односа између рада и друштвеног дохотка као кључног облика акумулације извесне, не искључиво економске, већ идеолошко-политичке вредности за друштво у целини. Другим речима, не сме изгубити из вида контекст настанка фотографија које

ћемо користити уз критичко и интерпретативно настојање да их сагледамо као индивидуалне, личне и ауторске визууре или као део друштвеног апарата институција, бирократије и индустрије. У неком даљем истраживању, можда их треба разматрати и као „сликовни језик” социјалистичог самоуправљања, на шта нас наводи концепција Алана Секуле; због ограничености темом индустријских пејзажа, нисмо у могућности да сада толико проширимо интерпретацију. Међутим, ипак можемо претпоставити шта би реално остало од аутентичних намера и ауторских избора уколико деполитизујемо те фотографије, уколико деполитизујемо радништво и индустријско наслеђе Бора. Претпоставка да бисмо таквим поступком дехуманизовали историјско наслеђе поставља нам конкретне задатке, пре свега задатак да се уз помоћ критичких приступа дубље упознају историјски и идеолошки циљеви тадашњег друштва, али и да се пренесе и задржи њихова нематеријална идеолошка и идејна основа. Остају нам, притом, бројна питања везана за нашу савременост, односно за нашу савремену потребу за разумевањем идеологије „промета” и комодификације историјског наслеђа без „непријатности” историјско-идеолошког баласта који свако конкретно наслеђе са собом носи. Да ли бисмо у том случају могли мислити „архив”, односно фонд (у овом случају различите колекције Завичајног одељења Народне библиотеке

Бор) и континуирани институционални рад, да ли бисмо данас могли мислити друштвено? Друштвено – у смислу друштвеног уређења у којем су економија и привреда подређене друштвеним интересима и потребама, у служби друштва, а не у служби парцијалних економских, партијских и личних интереса правданих површном критиком инертности јавних предузећа.

Друштвено-политичко и привредно уређење које се, у нашем случају, директно супротстављало капиталистичком систему акумулације профита може нам бити добар путоказ и референца за даљи креативни рад са документационом грађом. На несрећу, историјски догађаји и токови нас и даље упућују на поменути есеј Алана Секуле и на његове темељне поставке односа моћи између рада и капитала у фотографским изражавањима и истраживањима, чинећи их релевантним и за нас, али само у домену контекста настанка фотографија произведених у периодима који изузимају друштвено-економску формацију социјалистичког самоуправљања: за време француске колонијалне управе предузећем од 1903. до 1941. и немачке ратне управе за време Другог светског рата, као и након политичке, друштвено-економске и својинске трансформације државног уређења и привреде у периоду приватизације друштвених предузећа, током преласка друштвеног власништва у државно 2006, а затим и државног у приватно или корпоративно.

Међутим, управо у јеку приватизационих процеса, 2006. године догодило се нешто кључно у погледу могуће промене својинских односа и нешто кључно у односу на слутње везане за будућност заоставштине институционалних фотографа у Бору који су радили у редакцији листа *Колектив*. Наиме, последњи фото-репортер *Колектива* Љубомир Марков, у страху од приватизације имовине предузећа, уз помоћ „старе гарде” самоуправног социјализма и координатора имплементације делегатског система одлучивања у Бору Драгана Ранђеловића, који је још увек био запослен у РТБ-у Бор, започео је акцију преговарања са компанијом у којој је био запослен да фото-документациону грађу преузме јавна установа културе Народна библиотека Бор. Током низа разговора који су довели до преузимања фотографске грађе и истраживања власничког и ауторског удела у фото-документацији, утврђено је њено формално друштвено власништво, али и суштински колективно ауторство. Фото-репортери који су били још увек активни и који су непосредно иницирали очување ове фото-документације у неколико наврата су потврдили да су исплаћени за свој рад и да су суштински, у континуитету, професионално и колегијално били повезани један са другим (примера ради, морамо напоменути да је Драгољуб Митић по доласку у Бор живео у кући Ђуре Коловратара, као и да се дешавало

да Љубомир и Бајрам нису могли да препознају ко је од њих двојице фотографисао неке конкретне догађаје на којима су заједно радили, што само говори о њиховој искреној посвећености, међусобном поштовању и жељи да се испоштује институционални континуитет њиховог заједничког професионалног рада). Заједно су радили и учили један од другог, тако да је, у складу са њиховим речима и захтевом, важно да се увек приликом излагања помену сва четворица. Оваква професионална етика, удружени рад, заједнички учинак и „минули рад” наметали су да се овој грађи од самог почетка приступа као својеврсном културном добру, не само документационе, културно-историјске и архивске вредности већ и специфичног естетског сензибилитета са уметничким претензијама.

Њихова међусобна повезаност није била искључиво пословна, већ и суштински лична и пријатељска. Наиме, први фотограф *Колектива*, Ђура Коловратар, у почетку је радио хонорарно, али је касније био запослен као фото-репортер. Радио је у периоду од 1947. до 1963, а у међувремену је са њим почео да ради и учи „занат” Драгољуб Митић, који је са својим братом Душаном, по доласку у Бор, живео у соби изнад Ђурине фотографске радње. Након преране Ђурине смрти 1963. заменио га је у редакцији и на пословима фото-репортера. Драгољуб Митић је у том периоду званично радио као уредник

зидних новина на Радничком универзитету у Бору, а формално прелази у редакцију *Колектива* тек 1968. У међувремену (од 1963. до 1968) у пар случајева је као фотограф потписиван и новинар Војкан Распоповић, који се убрзо одселио из Бора.

Драгољуб Митић је послу и статусу фото-репортера у редакцији приступио професионално, настављајући Ђурин рад, у складу са одређеним искуством организације посла и поделе рада, тако да је већ 1969. затражио помоћ и преко конкурса добио млађег колегу фото-репортера Бајрама Салијевића. Драгољуб постаје уредник, а Бајрам ради као фото-репортер, али заједно фотографишу, развијају филмове и иду на терене. Бајрам се на позив редакције листа *Тимок сели* у Зајечар 1972, али се убрзо затим, 1974. Љубомир Марков, преко расписаног конкурса, запошљава у редакцији на пословима фото-репортера. У том периоду оснива се још један лист, општински, *Борске новости*, који придружује својој редакцији фото-репортере *Колектива*, најпре Драгољуба Митића 1973, касније и Љубомира Маркова. Сачувани правилник рада обједињених редакција *Колектива* и *Борских новости*, *Opis poslova i radnih zadataka* таксативно наводи послове фотографа уредника: „pripremanje i izbor reprezentativnih fotografija i foto-publikacija za posebna izdanja; snimanje za štampu, časopis i druga izdanja; organizacija rada foto-sluzbe; snimanje za potrebe Basena Bor; iz-

rada fotografija, foto-albuma, foto-informacija i foto-reportaža; saradnja sa urednicima.” (*Opis poslova... 197?*, 9) Опис послова фото-репортера: „snimanje za *Kolektiv*, *Borske novosti* i *časopis [Bakar, нар. autora]*; snimanje za potrebe *Base na Bor*; izrada fotografija i foto-albuma; saradnja sa novinarima i urednicima” (Исто, 10). У том најпродуктивнијем периоду, у редакцији заједно раде Драгољуб Митић и Љубомир Марков, све до 1989, када им се поново придружује Бајрам Салијевић. Драгољуб одлази у пензију 1991, а Љубомир и Бајрам заједно настављају да раде у сада већ званично обједињеној новинарској редакцији за сакупљање информација – у „Деску” организације удруженог рада Штампa, радио и филм (ШРИФ).³⁶ Међутим, по оснивању Телевизије Бор 1993, Бајрам прелази као стручна подршка и школовани сниматељ са искуством у телевизијску редакцију. Љубомир Марков остаје као једини фото-репортер у редакцији *Колектива*, али и даље у просторијама ШРИФ-а, све до одласка у пензију 2008. и од тада је најконструктивнији и највреднији сарадник Завичајног одељења у скоро свим истраживањима ве-

заним за фотографску грађу.

Укратко, на основу ове поједностављене периодизације и њиховог професионалног рада, утврђује се и њихово индивидуално ауторство приликом каталогизације фотографија на Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор, али уз напомену да је реч и о колективном ауторству, друштвеном и институционалном карактеру колекције. Такав професионални однос умногоме говори о колективном доприносу који можемо објаснити и повезати са концепцијом удруженог рада у самоуправном социјализму и друштвеног дохотка као специфичног облика акумулације, пре свега, културноисторијске вредности. Из такве професионалне етике произилази, сасвим је извесно, посебан однос „одрицања” од ауторства над створеним друштвеним и заједничким добром, али не и од ауторске одговорности када је реч о њиховим појединачним специфичним приступима. Свесни чињенице да су аутори, али не и власници фото-документације *Колектива*, у страху од приватизације компаније, свесни изнад свега њене

³⁶ Основна организација удруженог рада Штампa, радио и филм (ШРИФ) основана је септембра 1972. (*Колектив*, бр. 40, 1972, стр. 1) Убрзо након оснивања, организација покреће лист који би детаљније од *Колектива* пропратио новости и информације из осталих предузећа и града, под називом *Борске информативне новине*, који 1973. прераста у *Борске новости*. Расписује се конкурс за радна места уредника, новинара, фото-репортера и троје филмских сниматеља. Бакар филм, који послује у оквиру ШРИФ-а, издваја се посебним програмом рада 1977. (*Колектив*, 1977, бр. 49, 7). „Бакар филм” је „био једина филмска кућа на просторима бивше Југославије у једном производном предузећу, РТБ – Бор, и ван метрополе”, по речима последњег уредника „Бакар филма” Драна Марјановића, који се 2004. године огласио апелом да се ова вредна архива сачува (Марјановић 2004, 30). Радио телевизији Бор, која је основана 1988, припала је архива „Бакар филма”, која има 1.917 радних копија, негатива и тонских трака, које се од 2011. у сарадњи са Југословенском кинотеком дигитализују.

културноисторијске вредности, zaloжили су се да се она чува у јавној установи културе. Осим тога, библиотеци су поклонили или уступили на коришћење и дигитализацију своје приватне колекције фотографија и негатива, тако да сада имамо готово комплетирани њихове опусе настале у Бору и на територији градова и општина у којима је РТБ Бор имао погоне. Таква континуирана и систематична територијална покривеност визуелним бележењем чини ову фото-документацију посебном и изузетно вредном због могућности накнадног избора фотографија које аутори и редакција до сада нису одабрали за објављивање или излагање, за нова истраживања локалне историје и нове реконтекстуализације. Стога морамо имати у виду важност институционалног континуитета који је обезбедио квантитет фотографске грађе, док је за детаљнију анализу њеног садржаја потребно дубље истраживање већ остварених функција објављиване грађе и потенцијала за реконтекстуализације оне не-објављиване, као и могућих тумачења и нових значења.

Временски континуитет са претходно насталом визуелном грађом остварен је и личним интересовањем и истраживањем Љубомира Маркова, који није познавао првог фото-репортера Ђуру Коловратара и није радио са њим, али је одлично упознао његов рад, интересујући се за његову приватну колекцију негатива, коју је сачувала Ђурина породица. Љубомир Марков је тако створио

целовиту слику послератног професионалног ангажмана фото-репортерâ, а на основу ње су формиране смернице за прикупљања грађе на Завичајном одељењу библиотеке. Тако се, могло би се рећи, проширеним истраживањима, плански формира и употпуњује фонд фотографске грађе Завичајног одељења, које се циљано опредељује, пре свега, за прикупљање аутентичне грађе – фотографских негатива. У том смислу, Алан Секула у поменутом есеју (Sekula 1983) истиче важност значењских потенцијала фотографских архива који су већ уграђени и унапред задати бирократизованим програмским деловањем, условљени организацијом рада и индустријском производњом али и, у овом случају, професионалном фото-репортерском етиком која ће фотографисањем обухватати и знатно шири спектар стварности од прописаног и омогућити знатно шира будућа тумачења и изборе. Тематски одабране фотографије се могу извући из тог дијахроног и сукцесивног низа, без последица по континуитет и без страха да ће се низ нарушити. Увек ће се знати њихово право место у фонду (уколико је пре тога утврђено каталогизацијом), али ће им основно, задато значење селективним извлачењем донекле бити измењено. „Стога што фотографске архиве теже да обуставе значење и употребу, у архиви значење опстаје као истовремено резидуално и потенцијално. Значење проистекло из прошлих употреба коегзистира

са мноштвом могућности.”³⁷ „Када се фотографије изаберу из архиве и репродукују у књизи, специфичност ’оригиналних’ употреба и значења може да се пре-небегне, па и да се учини невидљивом. (Супротним путем, фотографије могу да се истргну из књига и унесу у архиве, уз сличан губитак специфичности.) На тај начин, нова значења истискују стара, при чему архив служи као својеврсни ’клиринг систем’ значења.”³⁸ У нашем случају, фонд Завичајног одељења повезује низ институционалних колекција фотографске грађе (фото-документације: ФДБР, редакције *Колектива*, *Борских новости* и часописа *Бакар*) са приватним (пре свега, са најважнијим приватним колекцијама поменутих фото-репортера, плански и ретроспективно набављаним, али и са приватним колекцијама низа локалних фотографа аматера, ентузијаста и породица које су сачувале и уступиле библиотеци своје колекције). Оне се међусобно допуњују као аутентични документарни прикази стварности, али и као личне рефлексије стварности. Поред тога, важно је истаћи да фото-документације *Колектива* и ФДБР-а имају потенцијала и у понекад изузетно вредним а ванпрограмским ауторским исклизнућима, која су

карактеристична за све поменуте фотографе, односно у кадровима и мотивима који су се, условно речено, пот-крали редакцијској контроли снимања и остали само на негативима, а проистичу из личних, естетских, тематских и генералних фотографских сензибилитета аутора. Овако широко конституисан фонд фотографске грађе свакако је базиран на дискурзивним потенцијалима самог фотографског медија, али и на формалним библиотечким правилницима и смерницама које омогућавају континуирана истраживања и формирања фондова на основу категорија завичајности. Притом, завичајност не сме бити ограничена личним афинитетима или уском стручношћу у појединим областима, већ само широким захватом материјалних, техничких, културних и друштвених, документарних и естетичких аспеката медија и тумачења самог медија, који тако постаје културноисторијски извор са конкретизованим садржајем и ауторством, научна и уметничка библиотечко-информациона грађа. Рођење у том мору прошлости у овом тренутку захтева озбиљнију опрему, али је свакако неоспорно да је у извесним случајевима јако пријатно и корисно рођење на дах, за шта је потребно и искуство,

³⁷ „Thus, since photographic archives tend to suspend meaning and use; within the archive meaning exists in a state that is both residual and potential. The suggestion of past uses coexists with a plentitude of possibilities.” (Sekula, 1983, 197)

³⁸ „Thus the specificity of ’original’ uses and meanings can be avoided, and even made invisible, when photographs are selected from an archive and reproduced in a book. (In reverse fashion, photographs can be removed from books and entered into archives, with a similar loss of specificity.) So new meanings come to supplant old ones, with the archive serving as a kind of ’clearing house’ of meaning.” (Sekula 1983, 194)

а оно подразумева и фотографски инстинкт – реакцију у одређеном или „одлучујућем тренутку”,³⁹ тако да нам дискурзивност тумачења и коришћења овог фонда омогућава и инстинктивно издвајање вредних примера, уз извесне ризике у погледу њихових тумачења. У тим случајевима, тумачења се, пре свега, односе на физичку присутност медија, који је у овом случају већим делом сачуван на негативима, односно оптички и хемијски инвертованим бојама у малом формату. То негативе чини нечитљивим без конверзије у позитив, осветљавањем на фото-папиру или дигитализацијом. Тек када постану читљиви, можемо их бирати и истицати у одређеним контекстима и повезивати дискурзивним тумачењима. У том смислу, негативи нам нуде наивно схваћен уплив у посматрану и евидентирану реалност и омогућавају избор прошлости која нам је у датом тренутку важна, при чему је поступак одлучивања о ономе што је у том тренутку репрезентативно само налик оном поступку избора и бележења стварности који су доживели фотографи. Када постану читљиви, на основу њиховог садржаја разумевамо задате теме, услове снимања, евентуалне

³⁹ „Ауторски допринос у документарној фотографији какву заговара Картије-Бресон је, дакле, на једном нивоу виђење и сведочење и чињење виђеног видљивим и за друге, али на још вишем нивоу, не само естетском, него можда још више метафизичком, тај је допринос прецизно поимање конститутивног деловања догађаја на успостављање органског ритма форми, како у самом поимању света оком и умом, тако и у делу које тај препознати ритам форми овековечује у другом медију. Управо ће вера у конститутивну улогу догађаја, исказана кроз ауторово пажљиво ишчекивање и зналачко хватање стицаја многобројних околности у непоновљивом тренутку њиховог савршеног склада (налик мајсторском повлачењу најлона у пецању или нишањењу у лову), односно истицање у први план данас свима познатог 'одлучујућег тренутка', постати заштитни знак Картије-Бресонове филозофије фотографије.” (Наумовић, Радивојевић 2018, 136)

разлоге избора одређених снимљених кадрова, пребацујемо се у време фотографисања и улазимо у улогу самог фотографа, покушавајући да одаберемо адекватан цитат те забележене реалности. Међутим, сваки избор фотографије, свака тематска селекција фотографија већ је реинтерпретирана стварност, чак и уколико је фотографија настала као документ, као доказ који се може емпиријски, историјски или формално потврдити као тачан и непоновљив приказ, о којем се може само посредно сведочити извесним додатним сазнањима. „Фотографија као знање” наставља се на истраживања ликовних уметности, која су једним својим правцем тежила што вернијем приказивању реалности (Peraica 2018, 68–92).

U nizu pokušaja definiranja specifične razlike dva medija našao se čitav spektar termina koji kvalificiraju, odnosno opisuju kvalitetu fotografije u pogledu dokazivosti za koju se pretpostavlja kako je fotografija ima, za razliku od slike. To su kronološkim redom: naturalizam, direktna reprezentacija postojanja, transparentija, dokumentar-

nost, trag ili indeksikalnost. Navedene kvalitete, prema različitim teorijama, nisu u istom stupnju, ili nisu uopće, karakteristične za slikarstvo. (Isto, 71)

О фотографским сведочанствима, која су сама по себи представе и интерпретације, ми свакако посредно доносимо чињеничне или естетске судове, на основу њихових контекстуализација, у складу са потребама и намерама. Међутим, сам корпус фотографских колекција у јавним фондовима остаје утемељен на континуираном институционалном раду, извесном искуству и наивном поверењу у истинитост приказа. „Укратко, фотографски архиви самом структуром одржавају скривену повезаност знања и моћи”⁴⁰ Та скривена веза између исконструисаних знања и моћи, омогућава нам да у архивима или институционалним фотографским колекцијама препознамо критички потенцијал продужавања историјске линије, прогресије коју ћемо у овом случају искористити и врло смело представити и као могућу и извесну будућност.

Представу територијално ограничене стварности у прошлости, садашњости и будућности поставићемо у формат слике: користићемо слику како бисмо разумели сам процес репрезентације путем којег укадрирани простор постаје конкретно препознатљиво место, када панорама постаје пејзаж чији опсег омогућава изборе и

„увеличавања” детаља фотографије, изворно намењене могућим запажањима и распростирању у будућност даљих истраживања. Увеличавањем до апстракције филмског зрна или дигиталног монохроматског пиксела стиже се до адекватне генерализације – апсурда. Супротним поступком, проширивањем кадра у крајњем случају на сателитским снимцима и мапама, долазимо до истог резултата уочивши огромна девастирана пространства као сиве зоне јаловишта и рупа, као „мртве пикселе”. У том замишљеном оквиру детаљније анализе скривена је намера позиције обезбеђеног посредовања тумача да то ненаучено, апстрактно, немишљено и несагледиво историјско пространство девастираних подручја на визуелним изворима разумева и смело представи и као визуелни приказ будућности, а не само као сведочанство о прошлости. Управо је то „сировински” потенцијал културног наслеђа, спона прошлости и будућности која ће имати смисла у тренутној савремености и будућим савременостима. У наставку ћемо се бавити реалним материјалним учинцима фотографија које су данас под институционалном заштитом као јавно културно добро са специфичним локалним и територијалним одређењем, утврђеним завичајношћу грађе. Трагаћемо за новим и могућим значењима тематски одабраних фотографија, за значењима која се пре свега односе на територију и простор, шарајући погледима по њиховим површинама

⁴⁰ „In short, photographic archives by their very structure maintain a hidden connection between knowledge and power.” (Sekula 1983, 198)

све док не препознамо неке оријентире и места са карактеристикама индустријских пејзажа. Издвојићемо их програмском и планском селекцијом са намером да им придодемо нова значења, која им вероватно нису била оригинално намењена, користећи притом њихове спутане контекстуалне потенцијале.

Шта нам експониране милисекунде на фотографијама индустријских пејзажа могу све рећи и о чему нам све могу сведочити? Шта приказују фотографске милисекунде у стогодишњој експозицији експлоатације рудних богатстава? Да ли је могуће да су се у тим забележеним милисекундама, које видимо, десили тектонски поремећаји у геолошки схваћеном времену и какве су последице? Какве су / које су актуелне последице и како оне могу утицати на будућност?

Сада наилазимо на „немоћно свезнање” имажинарне темпоралне, геолошке и географске динамике и мобилности које нам нуде фотографије. Можемо пратити хронолошки след догађаја и промена у простору из различитих углова. „У дислоцираном и дезоријентисаном стању, само стална промена положаја фото-апарата нуди и обезбеђује кохерентност, што гледаоцу пружа неку врсту немоћног свезнања. Тако се гледалац поистовећује са техничким апаратом, са меродавном институцијом фотографије.”⁴¹ У том немоћном свезнању које се, прет-

постављамо, односи и на предвидивост будућности, потражићемо и „скривену моћ” индустријских пејзажа, не само као историјских чињеница, културно одређених значења већ и као естетских, а зашто да не и емотивних искустава.

Фотографија је индустрији била корисна зато што успева да забележи и „заустави” тренутно стање у „живом” процесу у току, доказујући да се производња одвија пред фото-апаратом и очима јавности у реалном времену, као приказ постигнућа континуиране производње и својеврсна јавна контрола продуктивности рада, контрола употребе и коришћења јавних средстава – управљање тадашњим друштвеним власништвом. Са друге стране је низ индивидуалних, ванинституционалних виђења фотографâ, које су нам они оставили током својих уметничких или документарних пројеката и истраживања, са намером да забележе своје фасцинације, истакну друштвенополитичку или еколошку ангажованост, стилске фигуре и реторичке поступке. Њихова виђења водиће нас кроз истакнуте детаље или уопштене приказе пејзажа, радног учинка и сфера индустријског утицаја. Конотативна значења културом условљених функција фотографија праћена су приликом тумачења неизбежним реторичким поступцима због самог обима и већ идеолошки оптерећеног карактера

⁴¹ „In this dislocated and disoriented state, the only coherence offered is that provided by the constantly shifting position of the camera, which provides the spectator with a kind of powerless omniscience. Thus the spectator comes to identify with the technical apparatus, with the authoritative institution of photography.” (Sekula 1983, 199)

колекције, тако да селекције појединих фотографија на основу теме или истицања појединих детаља, са циљем да се ваша пажња усмери у планираном смеру, сасвим извесно одвраћају пажњу од неких, можда, важнијих тема.

Овим тематским избором извршен је пресек стања на основу жеље да се прикаже шира „панорама” друштва и блиског окружења након власничке трансформације компаније и новог стратешког партнерства, у јеку интензивираних експлоатација руде и производње знатно повећаним капацитетима, што драматично утиче на реконфигурацију терена и пејзажа. Та брзина мењања стања и динамика производње у новонасталој ситуацији хипериндустријализације постављају нас у ток и процес који превазилази наша очекивања и видике, због чега ће бити важно да макар накратко успоримо, како бисмо видели где се налазимо и у ком смеру ћемо кренути. Процесуалност је кључна у динамици индустријске производње, али и у заштити културноисторијског наслеђа, због претпоставке да су се неки од индустријских пејзажа и амбијенталних целина у Бору могли сачувати као непокретно културно добро – макар из накнадно запажене недоследности извођења закључка, приликом препознавања и образлагања вредности артефакта, амбијента или индустријског производа, да се, заправо, најзначајније промене дешавају структурним

и невидљивим процесима током стварања извесних материјалних вредности и услед њиховог мењања радом или коришћењем. Управо су те константне промене и искоришћавања материјалних индустријских средстава постављене као сврха њихове употребе и постојања, а не као предвиђене последице закључивања и валоризације њихове културно-историјске вредности. Тако ће се, примера ради, у културноисторијском смислу више вредновати неко коришћено оруђе, индустријски алат или машина, од потпуно нових и некоришћених, који би у том случају били корисни само приликом упоређивања степена њиховог искоришћавања и похабаности.

Предмети индустријске производње се услед динамике прилагођавања тржишту, сталном мењању, физичког обима, количине производа не могу музеализовати, систематично вредновати, сакупљати и чувати у реалном времену, већ углавном ретроспективно и на основу тематских концепција и потреба. Међутим, морамо истаћи чињеницу да је постојао организациони и формално-правни, обавезујући модел очувања културноисторијске документационе, архивске грађе и производних артикала индустријских производа у самим предузећима, који би се након извесног времена (та граница је одређена на педесет година и односи се на државна и јавна предузећа и установе) могли предати јавним културним институцијама и добити статусе

архивске, библиотечке или музејске грађе. Законске обавезе предаје службене документације предузећа након педесет година и њиховог застаревања током деведесетих година XX века најчешће нису дословно поштоване, тако да је много документације неповратно изгубљено у процесима приватизације и предугих стечајних поступака. Вођење службене или техничке документације било је кључно у процесу производње и њенотумачењејенужноускостручноиудатимконтекстима врло примењиво. Међутим, уколико се посматра са становишта рада и континуираних производних процедура, може се рећи да је службена документација примарни историјски извор или врло згодна „уметничка” или идеологизована концептуализација стања и догађаја. Посматрано у целини, приликом вредновања колекција или службених фото-документација предузећа запостављена је сама процесуалност њиховог настајања и контекстуалност њихове употребе. Бирократизација рада институција заиста је непопуларна са становишта корисника који покушавају да дођу до документације настале као производ њиховог рада, мада се, са друге стране, испоставља да својим процедурама бележења и праћења поступака, бирократизација ипак оставља вредне историјске трагове. Управо је то једна од важнијих друштвених функција континуираног институционалног вођења службене документације, која данас може

имати широки спектар употребне вредности. У смислу континуираног временског распона и просторне ширине које обухвата, таква квалитетно вођена документација нам може, не само метафорички већ и парадигматично, приказати својеврсну временску панораму – реалан историјски простор живота и рада, постојања једног предузећа и града. У том смислу би посебно место заузела и реторичка фигура синегдоха, која нам даје могућност да фотографију посматрамо са становишта односа дела према целини стварности или целокупној тематској колекцији, хронолошком низу, ауторском опусу једног фотографа, односно генерално схваћено целокупном фонду фотографија или животне реалности из које је тај део издвојен и истакнут.

Ретроспективна процена културног наслеђа нужна је и важна: када је реч о заштити индустријског наслеђа као културноисторијског материјалног и нематеријалног добра, потреба за заштитом углавном се појављује и препознаје тек онда када индустријски елементи изгубе своју примарну функцију и претпостављене могућности, што донекле можемо препознати и као поступак фотографисања, који своју вредност добија речитим „замрзавањем”, односно заустављањем у одређеном стању, док се сам процес снимања и све у вези с њим, ако није адекватно документован, неминовно заборавља или ретроспективно истражује. „Остајући на трајној

подлози, слика онога што је записано светлошћу избегава судбину сећања на остале визуелно незабележене појаве и догађаје, које линеарна историчност нашег памћења, са сваким новим догађајем који се у њега складишти, превреднује и потискује све дубље у таму наше незадржане прошлости, једине прошлости која заиста умире у људском уму.” (Наумовић 2015, 113)⁴² У том смислу, индустријски предмети и њихова службена документација, у контексту културног наслеђа, добијају вредност и шири значај само уколико се детаљније проучи њихова историја и контекст њиховог настанка, односно њихова „културна биографија” (Kopitof 2005, 274) повезана са сведочанствима о њиховој намени и употреби. Тако превазилазимо њихову упрошћену економску вредност сировине или „садржаја” погодних за рециклажу, јер нам подаци о таквој могућој економској трансакцији дају само апстрактну представу вредности предмета, цену изражену у новцу који вреднује само сировину у промету на тржишту, без могућности процењивања стварне цене употребљеног рада и учинка (којима се додаје минули рад, односно године радног стажа) употребљених за његову производњу. Та цена се плаћа управо зато да би се заборавило ко је произвео тај предмет, ко и како је користио алат или машину, утрошио искуство, рад и време потребно за његову производњу, плаћа се да

бисмо избрисали историју предмета у тренутку када га користимо. Цена, употребна и материјална сировинска вредност индустријских предмета, који имају потенцијале културног наслеђа, формира се да би се избрисали њихови материјални и историјски услови настанка, чиме се уједно укида и њихова историјска процесуалност. Уколико се присетимо да је и фото-документација, која чини окосницу овога рада, саставни део индустријске производње, све наведено би се могло односити и на разматрање медија фотографије као „постиндустријског предмета” који једнако може доживети „сировинску рециклажу”, негацију историјског материјализма и забрављање важне улоге коју је имао у производњи. Због тога ћемо се намерно трудити да проучавамо њену оригиналну процесуалност у производним и културним системима, као и могућу даљу употребу фотографије у контексту институционалних пракси библиотека и музеја, које можемо објединити заједничком делатношћу „производње културног наслеђа”.

Dug period doktrinarne zaštite, olenjio je želju pojedinaца da učestvuju u procesima proizvodjenja baštinskih vrednosti i time je čitav korpus čuvanih svedoka dobrano otuđen od svojih stvarnih baštinka. Zbog toga je aktualizacija prava na dokumentovanje sopstvene prošlosti,

⁴² О темпоралности фотографије као „замрзнутог сећања” више у: (Наумовић 2015, 111–115).

или активно učešće u njemu, prevashodni smisao reanimacije želje za dobrom, kao generatorom kulturne potrebe. U tom nastojanju staro humanističko nasleđe veštine pamćenja kao ideal kulture uzgajanja, učvršćuje ne samo logika i metodologija javnog dokumentovanja, već se nastoji da se valjanost humanističkog modela potvrdi aktuelnim teorijama u naukama o prirodi. Sinergija između istorije i filozofije prirode i društva, koju je kao posledicu svog prevrata ostavila informatička revolucija, proizvela je novu, efikasnu praksu baštinjenja. (Bulatović 2015, 16–17)

Дигитализацијом културног наслеђа у баштинским институцијама, омогућен је лакши проток информација путем комуникационих канала, чиме је омогућено и адекватно и одговорно каталошко обрађивање, ишчитавање, очување, продукција, умножавање и дељење приказа културног наслеђа, што ће даље обезбедити доступност наслеђа ширем спектру интердисциплинарних истраживања и интеракцију са корисницима. Колективно памћење које се сакупља и чува преко предмета, уз све парадоксе и комплексности „спутаног“, „изманипулисаног“ и „обавезујућег“ памћења, постаје научна или уметничка грађа и извор подложен анализи, критици и тумачењима. Парадоксе колективног памћења проф. Булатовић изводи из формулација фран-

цуског филозофа Пола Рикера и разврстава их у три категорије, говорећи о:

„sputanom pamćenju” (traži podršku da bi se manifestovalo – frojdovski sindrom podsvesnog); ’izmanipulisano pamćenju’ (ideologija, demagogija, konformizam...); ’obavezujućem pamćenju’ (nešto se uvek pamti – a tu je opasnost od usputne štete – nešto se nikada ne pamti, dug prema prošlosti, kao i ini dugovi partija i sl.) [...] U toj brizi, baštinskim ustanovama (muzeju, arhivu, zavodu, biblioteci, parkovima i vrtovima prirode i otkrića i razvoja...) pripada onaj deo rigidne *proizvodnje svedočanstava*, onih *svedoka* sa kojih će se skidati izmaglice zaborava. (Исто, 45).

Индустријско наслеђе у динамици непрестане производње, њеног усавршавања и потрошње, у крајњој инстанци, „претеране ефемерности” (Коритов, 2005, 247) и непрестане сврховитости, не може се систематично чувати без елементарне класификације, зато што смо преплављени индустријском производњом и производима истог састава и структурне повезаности; разлику међу њима је могуће успоставити само у дискурзивним формама и значењима, на основу начина коришћења, нивоа очуваности, могућих модификација и сачуваног или документованог сећања.

„Iz kulturne perspektive, proizvodnja robe je takođe kulturni i kognitivni proces; robe moraju biti ne samo materijalno proizvedene kao stvari, već i kulturno obeležene kao određena vrsta stvari.” (Исто)

Наш задатак, у том случају, био би откривање јединствености и аутентичности у масовној и серијској производњи и производима. Појединци, друштво и установе, култура, дакле, могу додати сведочанства о средствима за производњу, алатима, али и крајњим производима док су били у процесу стварања радом или у употреби у одређеном времену и специфичном производном контексту, чиме они стичу осведочену вредност, извесну аутентичност или индивидуалну сингуларност у контексту културе као производње, бивају уметнички трансформисани или контекстуализовани. Било да је реч о критичкој научној анализи, интерпретацији или уметничкој трансформацији, та сведочанства се морају накнадно потврдити и дубље истражити, тако да она често улазе у нове процесе критике извора, али и нове производње сведочанстава, као и у нове циклусе употребе у новим тумачењима, у складу са потребама истраживача или „духа времена”. Сведочанства постају освешћена утемељења смислености и друштвене корисности. На основу њих се, у најразличитијим тематски усмереним концепцијама и циљаним истраживањима,

може дубље задирати и у њихов садржај, контекст настанка и употребе. У извесном смислу, на примеру тумачења визуелних садржаја фотографија, које су већ један вид визуелног сведочанства, најчешће је потребно додатно сведочанство аутора или, у најбољем случају, актера који ће потврдити претпостављене информације или протумачити њихова значења као стварна и искуствено доживљена.

Адекватно коришћење фотографије као артефакта у тематским истраживањима може нам омогућити значајно ширење сазнања о конкретним догађајима и променама њиховог статуса у меморабилију, односно предмет који ће остати вредан памћења и чувања. Сведочанства се, због тога, ефикасно могу „измамити” (Наумовић 2015, 114) из „замрзнутих тренутака” и она ће нам помоћи да откривамо „биографије” и „социјалне животе” меморабилија које истражујемо и актуелизујемо. Циркулација ствари кроз економске и културне системе пролази кроз фазе, кроз супротстављене концепције комодификације (процеси претварања предмета који у основи није био предвиђен за економске трансакције у робу) и сингуларизације (процеси специфичне појединачне или друштвене размене добара даривањем или препознавања посебности и јединствености предмета увођењем у институционалне системе јавног добра, музеализацијом, на пример) (Kopitof 2005, Erdei

2008). Тако нам се пружа могућност да их издвојимо из економске и производне циркулације, као и од партијске или политичке инструментализације, како бисмо уз њихову помоћ и протумачена значења интервенисали у садашњости адекватним сазнајно-критичким, научним или уметничким приступима, да би постали јавно културно добро, а не роба. Међутим, све је мање могуће или је просто немогуће предмете културне размене издвојити из процеса економских трансакција и утврђивања њихових искључиво тржишних вредности. „Sve je manji broj stvari koji izmiču komodifikaciji i koje zadržavaju status singularnih, nerazmenjivih 'onoga što nije na prodaju'” (Erdeš 2008, 62). У идеалним случајевима то би било могуће једино у баштинским институцијама, које их утемљују као јавно културно добро које се прикупља, обрађује, чува и чини доступним.

Када је реч о визуелним приказима или фотографијама, њихове биографије и социјални животи су посебно важни да бисмо их адекватно протумачили и декодирали, а слојевитост коју стичу циркулацијом и употребом, од времена настанка до каснијих употреба и безбројних „бацања” погледа на њих, само их додатно усложњава. Стално враћање на тренутак њиховог настанка даје нам илузију повратка у то време, али са додатним пасивним усвајањем имплицитних намера фотографа који је одабрао тренутак и поставио га

у кадар на изванредан начин, интервенишући у својој стварности са одређеним намерама. Те намере су, с обзиром на професионални или аматерски статус самог произвођача фотографија и с обзиром на начин настанка и сврху примене фотографија, могле бити изразито тржишно условљене или пак изразито приватно и интимно кодиране, ужом функцијом бележења и сакупљања сећања. Међутим, значајно олакшана техничка репродукција, лакше умножавање истог или меморисања сличног визуелног садржаја, у извесним случајевима умањује тржишну вредност фотографија (доводи до процеса комодитизације – умањења тржишне и искључиво комерцијалне вредности), мада притом омогућава „демократизацију” самог садржаја медија, чинећи га доступним широј јавности и безбројним читавањима. Ипак, ауторске интенције и даље су кључне за разумевање фотографског медија, у овом случају документарне фотографије, која се производи са намером да се сачува реалистични изглед стања или догађаја, да се стање или догађај забележи на начин који одговара усвојеном разумљивом изразу са конкретизованим значењима или да се пак трансформише естетизацијом, критичком интервенцијом или неким усвојеним политикама репрезентације.

Скрећући пажњу на чињеницу да су фотографи због природе технологије коју користе, а поготову због представа које о њеном функционисању имају припадници друштва који јој приписују способност да механички „ухвати” оно што се сматра „стварношћу”, под сталним притиском да разрађују „естетичку теорију сопствене праксе”, како би њоме оправдали и надградили своју делатност и легитимисали је као уметност, Бурдије разоткрива стваралачку условљеност сваког покушаја да се фотографији прида значење које надилази оно које јој је друштвено признато – механичке бележнице која своје отиске стварности ствара мимо икаквог утицаја онога ко је користи. Указати на чињеницу да је свака фотографија последица доношења елементарних ауторских одлука, а у великом броју случајева и стваралачког поигравања сложенијим естетским параметрима (дакле, онога што Бурдије назива естетичком теоријом сопствене праксе), значи тврдити да је она посебан начин структурисаног и смисленог људског произвођења порука, упоредив са другим уметностима, али и сличним поступцима којима се стварају симболичке сазнајне мапе света који нас окружује. Ланац размишљања који је претходно питање покренуло допринео је да од некога ко није био заинтересован за филозофски набој фотографије,

и ко ју је до тада користио првенствено као техничко помагало при теренском бележењу и естетску раз- бибригу у слободном времену, прерастем у некога ко је вољан да започне суочавање са бројним изазовима које употреба фотографије у визуелној антропологији поставља. (Наумовић 2015, 111)

„Замрзнуто сећање” тада може добити културно-историјску вредност у смислу друштвеног дохотка, не културног капитала или профита. Она проистиче из могућности и способности препознавања одређених квалитета материјалног и нематеријалног наслеђа, материјалног предмета – фотографије и пракси визуелног бележења, при чему ту вредност преко баштинских институција не треба пласирати на тржиште, већ је задржати у заједници и увести у нови низ сазнајних процедура јавних установа културе задужених за очување, доступност и употребу наслеђа. У институционалним контекстима употребе, приликом њихове дубље анализе укрштене са аутентичним сведочанствима, фотографије могу добити и потпуно нова и неочекивана значења, зарад класификације, каталогизације и анотације, које потпуно мењају њихов очигледан израз, задат фотографском интервенцијом у стварности, нарочито када се сазнања о процесу снимања упореде са сведочанствима актера који су фотографисани. Та

нова потенцијална разоткривања садржаја и значења индустријске службене документације, у нашем случају фотографске, током процеса „обrade” у институцијама културе, ступају у нове релације не само са прошлoшћу већ и са актуелном стварношћу. Процесуалност је новина која проистиче из рада са фотографијама и открива везе и дискурзивност медија који се проширује изјавама или текстуалним описима потребним током рекогносцирања за каталoшку обраду.

На том првом степену обраде грађе дешава се сусрет са извесном стварношћу и препознаје потенцијална контекстулана вредност садржаја, затим се стичу нова сазнања, која омогућавају даљу валоризацију у процесима додељивања статуса грађи, а они онда воде до адекватног излагања културног добра, тако да су сви ти процеси у својој систематичности и примени својеврсна „невидљива и нова” производња значења. Технолошка могућност дигитализације фото-документације додатно усложњава ту производњу значења и могућности коришћења, размене вредности која је нарочито изражена у савременој комерцијалној индустријској производњи, једнако колико и у индустријским производима које покушавамо да сингуларизујемо. У тој опозицији робе и сингуларности артефакта:

[...] ni jedna stvar ne doseže krajnji pol robe na kontinuumu između njih. S druge strane, funkcija razmene svake ekonomije izgleda da ima ugrađenu snagu koja vodi ka tome da se sistem razmene širi ka najvećem stepenu komoditizacije koji tehnologija razmene dopušta. Protivteža su kultura i individualno sa svojom težnjom da prave razlike, klasifikuju, upoređuju i sakralizuju. To za pojedince i kulturu znači bitku na dva fronta – jednu protiv komoditizacije kao homogenizatora vrednosti razmene, drugu protiv potpune singularizacije stvari, onakvih kakve su one po svojoj prirodi. (Kopitof 2005, 296–297)

Због тога бисмо морали и те процесе да укључимо у разматрање, „штимовањем” свих жица и веза у односу на одређени артефакт или културно добро, „осветљавањем” тих предмета или предела као ширих слика стања у одређеном тренутку, јер ће они на крају као „временска панорама и историјски приказ” послужити и као инструменти антрополошког уопштавања и свођења на „разумну” меру апсурда технолошког напретка који не успева да успостави одрживу равнотежу између експлоатације природних ресурса, заштите здравља људи и очувања природног окружења. Реч је о апсурду као филозофској или уметничкој концепцији бесмисла, која условно речено подразумева суштинско непостојање корисности и вредности живљења у просторима дева-

стираних индустријских пејзажа, због константног ризика од тровања, угрожавања здравља и живота људи неумереном производњом, због преживљавања уз стално очекивање некавог новог почетка или пак краја, када се уједно очекује искључива учинковитост рада коме није потребно мишљење, док се живи у заједници кратког колективног памћења, са честим амнезијама, без друштвеног дохотка и препознатог културног наслеђа. Можда нас управо то и такво културно наслеђе у наведеном кључу директно повезује са широм панорамом и пејзажом који бисмо видели и као генерално „стање света” у којем живимо.

Свођење на апсурд, у смислу критичког става према животу као таквом, могли бисмо сматрати и уразумљивањем бесмислености путем истоимене логичке операције, праксом извођења друштвено корисног мишљења. Тако схваћена синтеза свеопштих бесмислених услова живљења не мора нужно да има негативне конотације и не мора да буде дефетистички усвојена, већ може бити и инспиративна: апсурд као размишљање које би макар и реторички развеселило науку, које усложњава инжењерску логику и технолошки напредак који нам „диктира смисленост”, хомогенизује, уопштава и „олакшава” живот; апсурд као нуспроизвод који ће стално постојати у виду претеће материјализоване празнине настале људским деловањем; апсурд као потенцијално

ангажовано и употребљиво стање друштва посматраног из тренутне позиције, одакле се мора кренути „напред у прошлост” или „вратити у будућност”. Кретање током којег ће нам апсурд служити као навигација за „тапкање у месту” треба да нас наведе да схватимо да „грешка није у ципели него у стопалу” (Бекет у *Чекајући Годоа*). Апсурд притом опстаје као сведени чулни и естетски осећај да су нам празнина и бесмисленост ипак ближе него што бисмо били спремни да признамо, ближе од логике механичке каузалности узрока и последица и неумерене експлоатације природних ресурса. Зато радије не признајемо да волимо празан бурек; да, у ствари, често једемо бурек са сиром из којег, углавном, избацујемо вишак сира и да, ипак, мислимо да не би било искрено изоставити метафорични сир, зато што његово накнадно одсуство волимо више од безукусне елементарне празнине.

Било би лицемерно прећутати апсурд, живети га себично, индивидуално, само за себе, не објашњавати га и не делити са другима. У том смислу, прихватање и прилагођавање апсурда стању и осећању света за које је одговорно друштвено деловање, могло би имати и шири друштвени значај уколико се друштвено освети. У нашој савремености, која претендује на то да све разлистане слојеве времена и те уоквирене тренутке простора повеже у „историју садашњости”, пролазећи

кроз различите контексте симболичких визуелних репрезентација индустријских пејзажа Бора, тематски се заокружује коцепција ове публикације. Таквим приступом, без довољне дистанце у односу на предмет проучавања, смештајући и себе и предмет у сврсисходни апсурд, смело интервенишемо у стварност, при чему наша интервенција треба да доведе у питање проглашење краја такве стварности какву приказујемо или враћање на њен наводни почетак. То чинимо са израженом намером да истакнемо изглед наше сасвим извесне будућности у Бору коју смо већ као такву сачували приказану на фотографијама.

Артефакти, погони, пејзажи или поједине радне јединице, као целине које подлежу процесу вредновања, у свом активном стању, у спреси са радом, радницима у пуној снази и погонима у употреби, као да не поседују исте оне вредности које добију накнадно, рекогносцирањем, анализом и обрадом, као да се не препознају све док не изгубе употребну функцију, примену, мотиве и исходе. Зарада, друштвени доходак или профит као основни покретачи индустријализације на својим ободима и у историјском контексту друштвено-економских формација, ван погона развијају јединствену инфраструктуру потребну за свакодневни живот

и потрошњу досегнутих и постојећих ресурса, надамо се, са одређеним планом сопствене одрживости. Сви ти „невидљиви” процеси нису погодни приликом одабира и представљања „шире слике” производње као главне компоненте индустријског пејзажа, односно, немогуће је поновити их у неком накнадном или савременом контексту текстуалног антрополошког извођења без евентуалних идеолошких импликација или интерпретација оптерећених субјективношћу. Уколико се разматра сама процесуалност те „невидљиве” друштвене динамике идеологизације као неприметног надзора, процеса стварања финалног производа и одређивања његове вредности (или значаја и значења предмета), добили бисмо релациону, на пример комуникативну или тржишну вредност, у којој се процесуалност посматрања и бележења скрива и губи комодификацијом, нестаје као већ искоришћен или исплаћен рад. Раднику коме је додељен посао да посматра и бележи – примера ради, фото-репортеру – апстрактан рад који обавља вреднује се када резултат његове опсервације и бележења постане видљив, материјализован, одабран и умножен. Колико смо реално свесни вредности апстрактног рада⁴³ фотографа, у смислу укупности њиховог конкретног рада и посматрања ради бележења као рада, приликом

⁴³ „Апстрактни рад претпоставља укупност разних облика конкретног рада уложених у различитим гранама производње, а друштвено потребни рад — разлику у производности рада у разним подузећима исте привредне гране.” (Rubin 1978, 45)

сваког наредног репродуковања његовог производа? Раздвајање произвођача од производа његовог рада изведено је исплатом за утрошени рад, тако да непосредни произвођач не утиче на пласман производа на тржишту, где производ рада постаје роба, чиме се и друштвени односи претварају у тржишне. Рудар се одваја од ископане руде, флотер од произведеног концентрата, топионичар од произведеног бакра, институционални фотограф од својих фотографија, друштво од одговорности према свом „наслеђу”, од обесмишљеног девастираног окружења – вероватно зато да би се ослободило ружних слика себе и своје одговорности, које заправо поседују извесну акумулирану материјалну, уметничку и културно-историјску вредност.

Ланац међусобног исцрпљивања достиже свој врхунац управо у апсурду, акумулираном и кондензованом у нерепрезентативној стварности, која се крпи и изнова пуца по шавовима и дотрајалој основи самог материјала од којег је сачињена. Исцрпљеност индустрије и града лако се уочава у његовој рутинској свакодневици и на оронулим фасадама, док се на скривеној, дотрајалој и оптерећеној комуналној инфраструктури „развлаче” модернизацијски пројекти ревитализације и сакупљају политички поени, као да њена једина трајна јавна функција јесте одржавање постојећег стања – отуђености. Процеси распадања, стање дотрајалости и друштвене

напетости добијају своју функцију у делима визуелних уметности која приказују животни контекст свакодневних рутина становништва и њихову срођеност са таквим стањем. Управо је натегнутост свих тих веза важна, како се не бисмо отуђили од процесуалности рада и да бисмо одржали везу са том монотоним, ритмичном рутином и њеним последицама које морамо разумети и освестити.

Приказивање диспозиција опстајања живота и рада у девастираној средини може нам послужити за сазнајно развијање позитива и читљивост тренутног стања, као продуктивни поступак свођења на апсурд, односно за утврђивање истинитости исказа да превласт напретка технологије, неуравнотежене експлоатације рада, природних и стратешких ресурса искључиво поједностављеном инжењерском логиком производње и профитирања, без укључивања фактора одрживости разнолике историјске друштвености и базичне организоване радничке солидарности, неповратно исцрпљује и саме услове живота. Описано стање управо је одраз реалности услова живота какав јесте, са опстајућим животним циклусом континуираног сазнања да нас убија и уништава оно од чега живимо, што је заправо стање константно одрживог, недвосмисленог бесмисла. Стога тренутна смисленост, која се конструише извесним разумевањем и језичким или визуелним изразима, не мора одражавати смисленост постојања феномена који се

приказује и тумачи. У тим случајевима му се смисленост са намерама уграђује/учитава као сврховита. Међутим, феномен који настојимо да протумачимо не мора бити безусловно смислен, без обзира на то колико је његова прагматична функционалност афирмативна за колективно одређење или идентификацију, економска или политичка оправдања. Може бити потпуно супротан смисленом – очигледно и истрајно бесмислен, исцрпљен, испражњен и опустошен, произведен, остављен, девестиран и као такав претећи материјализован. Може да остане запамћен и интерпретиран, али не са позиција некакве „природне” или здраве осмишљености људске егзистенције, већ са позиције прихватања људске грешке, жељом за разумевањем разлога и услова доношења погрешне процене, накнадним преплитањима и грањањима као последицама будућих одлука. Несумњиви ризик живљења у средини опасној по здравље осмишљава се преживљавањем, редовним узимањем суплемената апсурда, прихватањем таквог стања и услова живота у контролисаним дозама.

Kritička rezerva spram afirmativne hermenutike formuliše se u različitim oblicima i sa različitim stepenima odlučnosti: kao prigovor intuiciji da je sve navodno puno smisla, ali i kao rezerva spram ubjeđenja da razumijevanje sebe spontano razumijeva, ili kao protest

protiv hermeneutike koja hoće da monopolizuje tuđe i da niveliše razlike u nerazumijevanju. Nasuprot tome, nastoji se na antagonizmu između smisla i njemu inogā, koji je konstitutivan za ljudsko razumijevanje, i to tako što je i nerazloživ i neprevladiv. (Angern 2014, 16)

Остаје нам питање: зашто је бесмисленост још увек шокантна и несврхисходна, нездрава, резервисана за подсмех и игру, уметност, али не и науку? Свима делује шокантно или макар упитно када се живо биће нађе на неком од фотографских планова у девестираном окружењу, макар то био цвет у првом плану на ивици Старог борског копа, или када видите домаће животиње на испаша поред рупе или јаловишта, затим замишљене ситуације сунчања на „плажи” поред копа и купање ни у чему или пецање на Борској реци. Исто се дешава и када вам се наметну прикази измишљених бића, објекти или интервенције и контекстуализације ангазоване уметности које индустријске пејзаже на најразличитије начине актуелизују. Тада вам се може учинити умесним питање: да ли би заиста медитеранска исхрана, доказана као здраворазумска, имала ефекта на наше здравствено и друштвено стање? Зашто партијска акупунктура и буразерски капитализам увек погађају праве нервне завршетке, одакле истачу јавна средства? Од кога тачно затражити рационалну помоћ због глобалне

друштвене бесмислености и апатије? То су питања за која се слободно може рећи да су саркастична, иронична, цинична, индивидуална и лична, али која се, ето, постављају и за чијим се одговорима трага, можда са надом да се одговори могу пронаћи више у уметности него у рационалном образложењу. Управо уметност, иако је изведена као апстрактна, надреална, иницирана, ангажована и, пре свега, артифицијелна, најадекватније приказује друштвену реалност онаквом каква заправо јесте, или пак разоткрива трагове њене изразите друштвене контроле, али и сталне борбе за њеним ослобађањем и аутономијом.

Индустријски пејзаж чије се апсурдно стање опажа, затим схвата као непоправљиво може добити и један крајње логичан контекст употребе, може се применити и послужити као, на пример, сценографија за различите уметничке приступе у популарној култури и филмској уметности, чиме ћемо се детаљније бавити инспирисани оригиналним приступом тумачењу идентификације становника Бора са његовом примарном индустријском делатношћу и урбаном топографијом. „Градови играју важну улогу у комуницирању свега онога што се филмом поручује и зато што се сматрају симболом одређених друштвених појава, процеса, идеологије итд. Све то могуће је зато што градови поседују одређен културни идентитет, заснован на унутрашњој и спољашњој

перцепцији тога које су најважније ствари које се дешавају у њима, а што је временски контекстуализовано.” (Жикић 2013, 7)

Симболичка репрезентација Бора као препознатљиве индустријске амбијенталне целине, онако како је већина Борана види и како се представља у уметности и популарној култури, сажима се у специфичним културним разликама, заснованим на радничкој и индустријској култури, последицама енормног загађења и девастације природног окружења. Борани ће се опуштено и иронично, одомаћено, поигравати таквим стањем, док се у представама проистеклим из спољне перцепције инсистира на драматичности призора и визуелној конфронтацији живог и неживог, човека и машине са намером да се рационално образложе поменуते релације.

Сваки град има нешто са чиме се идентификује – при чему треба водити рачуна о томе да се поимање града, односно његовог идентитета, може разликовати онда када га његови становници осмишљавају у симболичком смислу и онда када га промишљају људи који не живе у њему. Ниједан простор није ништа сам по себи, чак ни у физичком смислу; простор добија оно значење које му се придаје – као и свему што уђе у домен човековог живота и организовања искуства, тј. што је део културе. (Исто, 7–8)

У извесном смислу се може рећи да се у Бору лако препознаје универзалност стања и досегнутог врхунца глобалне цивилизацијске пропасти. Вишезначност визуелних приказа пејзажа у Бору са документарним белешкама екстеријера или уметничким интервенцијама у јединственој дискурзивној вези са другим планом – индустријским пејзажом, заснива се на различитим конотативним значењима зависним од конкретне уметничке контекстуализације, али која у констелацији дају јединствено контроверзно, за некога можда и бизарно, бесперспективно сведочанство о постојању, нормализацији и опстајању живота у таквим условима. Огледање у том магичном огледалу заводи нас и наводи на препознавање и идентификацију са површном рефлексијом, да наше „ја” поистоветимо са „да, све то смо ми”, повезани смо са том нашом „окултуреном”, инжењерски испланираном природом, док нас она права природа заводи тако што нам показује своју задњицу. Која нас друштвена институција може од тога „отрезнити” и осветити? „Стално се трезнимо, само нас трезне нико никада није видео.” Дискурс „од плате до плате” изведен из универзалности похлепног, бахатог и опијеног стања цивилизације, који се протеже од чињенице да ту постоји очигледан перманентни метаболизам преживљавања каквтакве природе, индустрије, културе, друштва и појединачно, до тога да на ту метаболичку процесуалност,

која упућује на успостављену органску везу, циљамо како бисмо указали на рутину која је и у документарном и у уметничком изразу већ нормализована, односно изведена као прихваћена и усвојена неминовност. Радити до смрти. Преживети, само да би смо исказали шта мислимо о томе. Представити стварност онакву „каква јесте”. Успостављена визуелна повезаност фотографија које следе приказује сличну позадину и друге планове на којима се виде типичне и честе слике индустријских пејзажа Бора, с тим што нам први планови на тим фотографијама постављају низ стварних, замишљених и жељених диспозиција које су саставни део процеса стварања распореда елемената, односно стварања композиције и процесуалности истраживања, снимања, извођења и коначне реализације у одређеним контекстима и са различитим намерама. Та веза елемената или фигура распоређених по плановима и композицијама на индустријским пејзажима намеће се као најизразитија диспозиција вредна брижљивијег посматрања и анализирања.



Љубомир Марков, „Стари борски коп”, вероватно 2001. Приватна колекција Љубомира Маркова, дигитализована 2017. Необележени негативи, кутија бр. 11. Завичајно одељење, Народна библиотека Бор. „Планир са јаловином и беживотно, загађено језеро Робуле у Оштрељу”. Приватна колекција Љубомира Маркова, дигитализована 2017. Негатив бр. 3. „Еколози на планиру”, кутија бр. 11.



Милан Стошић, „Разгледница: бела лађа на борском живом блату”, фото-монтажа, Бор, 2005. Сцена из видеа „А можда”, Дуо тојица. Аутор фотографије: Милан Стошић, 2007. (Митрашиновић, Ловић 2019). Сцена из видеа „Пренос моштију интровертне птице”, насталог у оквиру програма ИЗНАДРЕАЛИЗМА – Едукативни програм упознавања са најзначајнијим завичајним личностима: Ване Бор, 2008. (Стошић, Стојменовић 2008).





Рена Редле и Владан Јеремић, „Транзициона правда” у:
(Стојменовић 2010, 70).

Ерве Дез, „Меланхолија среће”. Бор–Париз, 2002–2017.
([Dez] 2017).



Са друге стране, насупрот претходним одабраним примерима, имаћемо корпус континуираног институционалног фотографисања и контролисану употребу мотива и приказа који накнадним, ретроспективним рецепцијама и тумачањима могу добити такве ангажоване и јасне диспозиције, док су, примера ради, фотографије из фото-документације *Колектива* у оргиналним контекстима употребе имале прецизну функцију, коју је одређивао фото-репортер, а затим и уредник се-лекцијом за објављивање. Две фотографије Љубомира Маркова и фотографија Ерве Деза јесу оне које у постављеном низу можемо сматрати аутентично документарним, на којима су приказане диспозиције живота и девастираног индустријског окружења затечене на лицу места и забележене минималистичком фотографском интервенцијом кадрирања и истицањем планова, док су остале исконструисане различитим инсценацијама, техничким и режијским поступцима. Поред тога, три поменуте фотографије најнепосредније указују на неупадљиву моћ преживљавања природе уз помоћ животињских инстинкта, указују на драматичан пресек органског и неорганског, сазнањем да је стварност метаболичког кружења токсичних елемената путем удисања или исхране уобичајена и свакодневна, али да живот ипак опстаје и у таквим околностима.

Устаљену репродукцију истог предела, на пример вештачке акумулације језера Робуле у близини села Оштреља, можемо пратити код више аутора и фотографа – Емануела Машонија (Mascioni 2019), Луке Кнежевића-Стрике, Борислава Миловановића и низа фотографа које судо језера доводила лична активистичка и истраживачка усмерења или су учествовали у организованим фотосесијама „фото-сафарија” (Vilage 2017) у организацији фотографских удружења. У низу сличних мотива фотографисаних на тој локацији репродукована је скоро иста фасцинација бојама, тесктуром и рељефом токсичног водозахвата отпадне рудничке воде; једино се на фотографији Љубомира Маркова може недвосмислено уочити непрекидни и устаљени живот који се одвија у непосредној близини језера. Приказује нам се да неко свакодневно користи млеко и млечне производе са тог подручја и да се ту остварује метаболичка функција непрекидног кружења материје и енергије.

Остали инсценирани визуелни прилози нас, сваки на свој начин, упућују на различите контексте настанка и употребе са одређеним планираним значењима, која се протежу од узалудних нада, циничне и ироничне рутинизације доколичарења, тенденциозне апотеозе локалне друштвене интровертности, политичке уметничке праксе критике и страха од могућих страних инвестиција у јеку приватизационих поступака, све

до зазивања радничког бунта и револуције. Међутим, у оба случаја – било да је реч о документарном или уметничком приступу приказивању – важан је моменат процесуалности уметничког истраживања или стицања искуства, који успоставља коначно уобличење. Један од адекватних начина вредновања био би да се процесуалност рада и стварања прихвата и преноси са својом иманентном идеолошком импликацијом и њеним образложењем у свим начинима, сврхама и фазама употребе. Управо је вредновање или приказивање пута, односно методологије процеса рада или сазнања начин на који се приказују смисао и суштинска карактеристика одржавања веза са живим, текућим процесима. Вредност тада можемо откривати и у самом путовању или процесу рада и стварања, не само у крајњој дестинацији научног објашњења или, као што ће у примерима који ће уследити бити случај, у искоришћавању до-кументарног приступа или етнографских метода визуелног бележења како би се постигао дидактички ефекат уметности, појачала и надоградила уметничка мистификација или успоставила критичка позиција. Стога су и културноисторијски потенцијали текућих процеса, али и њиховог научног објашњавања подложни валоризацији, наивно схваћеној као безинтересној и објективној, док ће неко у њима

⁴⁴ Етнографска фикција проистиче из усвојених позиција аутора који не може да успостави објективну дистанцу у односу на појаву или предмет који проучава, због чега прибегава претераним описима, некохерентним пројекцијама и тумачењима „смислености” савременог стања и очекиване будућности.

видети даље потенцијале за менаџерско искоришћавање и рециклирање. Та изазовна позиција праћења константних и свакодневних, понекад монотоних и дуготрајних процеса производње и трансформација у различитим контекстима, открива се током опсежнијих истраживања индустријске техничке документације (фото-документације, нпр.) настале у оквиру организоване поделе рада, или нешто ређих посредних извора насталих ван тих сложених технолошких и организационих процеса. У тој комбинацији тема, индустријски пејзаж се изводи поред текстуалних образложења, подробнијих описа етнографском фикцијом⁴⁴ са визуелном симболичком репрезентацијом, покушајем обухватања и тумачења „шире слике”.

У реалном времену пејзажи се најчешће споро, сукцесивно и скоро неприметно мењају. Они су такође и део компликованих и дуготрајних процеса организације рада и производње, који обликују материјалност, остављајући своје трагове у историјским слојевима и документационим сведочанствима или у поменутиим „сведочанствима простора” и урбаној топографији. Управо би индустријска документација која прати процес производње, иако посредна, могла бити кључна за тумачење и анализу саме процесуалности, вредности

целокупне радне јединице – службе фото-репортера у редакцији локалног листа, која има свој реални материјални учинак. Документација производње је, дакле, кључна у ретроспективном тумачењу и вредновању; понекад је и једини извор и сведочанство о стањима и процесима производње, тако да је неизбежна у процесу вредновања индустријског наслеђа које се веома ажурно трансформише, нестаје и рециклира.

Индустријски пејзаж као циљ визуелне репрезентације и интерпретације у оквиру индустријског наслеђа може бити драматичан, умирујући или руиниран, контаминиран, испразан и пуст. Тако је најчешће сам пут до одређеног предела који ће нас нечим задивити вреднији од тог необичног, пустиг, величанствено бесмисленог или застрашујућег призора неминовне и предвидиве будућности. Много тога шта видимо на њему треба објаснити и образложити, али ће нажалост много тога ипак остати непознато и заборављено. Најпре, у таквим ситуацијама морамо бити свесни позиција које заузимамо и које су нам доступне. Позиције са којих се распростире видик, који можемо посматрати, али и забележити, разоткривају позиције које у простору заузимају природа и човек, приказујући на индустријском пејзажу пре свега механизме деловања људи и њихове културе – те драстичне интервенције у природи. У једном ширем, панорамском смислу, са тих тачака у том

пределу можемо видети и позицију друштва у тренутку његовог упризорења, као и његове историјске слојеве. Посматрање, у овом случају индустријског пејзажа, постаје нарочито и аналитички важно уколико, на пример, приметите правилне линије обода шума и сазнате чињеницу да су ученици организовано пошумљавали насипе земље, како би и они учествовали у процесу ремедијације, смањења загађења прашином, спречавања ерозије насипа, вештачки обликованог тла – додуше, са циљем да се прикупе средства за одлазак на екскурзије и упознавање са сасвим другачијим крајолицима, што ипак не доводи у питање имплицитно и системско друштвено корисно деловање тих ученика. Или, што је можда још бољи пример промене изгледа предела, планирана систематична дуготрајна рекултивација Старог борског копа, која се од његовог затварања 1989. одвија свакодневно и управо сада, из дана у дан мењајући изглед индустријског пејзажа Бора.

Такво урастање у константне промене природних и индустријских процеса чини специфичним и извесне сталне, врло динамичне друштвене процесе који повезују индустрију и локалну заједницу, било да је реч о култивисању или запуштању индустријског наслеђа. Ти друштвени процеси су углавном структурални и самим тим невидљиви, али и њих морамо имати у виду приликом валоризације живог индустријског наслеђа

које се, изгледа, по школском примеру, затвара у технолошки циклус, који не можемо конзервирати, већ само запамтити са свим детаљима производног процеса, али и као резултат рециклаже, ремедијације и рекултивације, опстајања и преживљавања. Све те промене и процесе проналазимо у резултатима визуелног бележења и меморисања. У том смислу, препознавање индустријског наслеђа у току процеса производње и активних технолошких циклуса јесте тешко изводљиво и осуђено на посматрање и документовање у реалном времену, како би се макар слике и представе о њему сачувале. Наведене недоумице везане за разматрање индустријског наслеђа које је у константном процесу мењања од пресудног су значаја за извођење хипотезе да индустријски пејзаж као важан сегмент тог наслеђа може бити релевантна јединица тумачења, у директној вези са реалним животним стањима и ситуацијама.

Пре свега, оно [индустријско наслеђе] је нераскидиво повезано са ценама, животним ценама, ценама које су плаћане некада раније и ценама које се и данас плаћају у здрављу, људским животима и загађењу природне околине. Из тог разлога оно никога не може оставити равнодушним. Повезано је, даље, са питањима престижа и самопоимања, која првенствено зависе од променљивих ставова према модерности,

модернизацији и индустријализацији, а потом и од процене успешности, односно неуспешности тих процеса. Повезано је, најзад, са директном материјалном коришћу која би морала да буде остварена као надокнада за претходно наведене цене које се плаћају, да би пројекат могао да постане, односно, остане прихватљив људима који у њему учествују. У свему томе треба тражити разлоге због којих у појединим ситуацијама на оно што би могло да се поима као кључни ресурс гледамо као на недостатак који би морао што пре да буде исправљен. (Наумовић 2013, 75–76)

Пропуштене прилике заустављања и конзервираних наслеђа смањују могућност његовог очувања и евентуално, вредност сачуваног (са свим затеченим карактеристикама у одређеном културноисторијском контексту), али нам омогућавају вредновање самих процеса ревитализације, промењених намена и употреба одређеног простора у најразличитијим контекстима. Поред тога, такве ситуације омогућавају нам, уколико то проценимо вредним пажње, брижљиво посматрање технолошког процеса и употребе технике неуклопиве у конкретну нарацију, тумачења и употребе индустријског наслеђа, препознатог тек након деиндустријализације у палео- и постиндустријским срединама, односно након

завршених технолошких циклуса, када се основна производна функција губи и када је већ потребна реконструкција техничког и технолошког процеса или њихова ревитализација у другачијим контекстима.

У тренутку када схватимо да смо у перманентном процесу промена и хипериндустријализације, кључни процес покривен термином *индустријализација* отвара нам ширу панораму са хоризонтом и перспективама, бескрајним могућностима које нас упозоравају да смо у перманентном процесу стварања техничке документације и трагања за њом у историјским изворима, који би нам у једном тренутку заустављања и кадрирања стања омогућили реконструкцију или макар интерпретативну конзервацију – у овом случају – индустријског пејзажа. То нас наводи на намерну и нимално ироничну, али свако безобзирну идеју очувања сећања на нешто што је недвосмислено одређено као сувишно, празно и непотребно као, у овом случају, пејзаж Старог борског копа.

У техничко-технолошком индустријском процесу производње, као и у, на пример, уметничком перформансу, важно је присуство приликом извођења конкретног чина, који се може само доживети или се у њему може и учествовати, али је, да би се сачувало сведочанство о његовом извођењу, једнако важно и постојање „техничке” и „технолошке” документације,

као што је то случај са сведочанствима о монотоним догађањима у оквиру устаљене серијске производње у индустрији. Свака пречеста и устаљена аутентичност забележеног присуства током производње потпуно се обесмишљава понављањем као својеврсним индустријализованим перформансом, осим у случајевима када се она прекине креативношћу или искусном импровизацијом, нпр. фотографисањем. Термин који би требало да упућује на хипотетичко издвајање индустријског наслеђа у хипериндустријализованој средини која је још увек у процесу производње, мада је и у њој могућа селекција јединственог тренутка извођења у одређеном савременом контексту, јесте „индустријски перформанс” (што не би требало да се разуме као локални сензационализам, али ни у смислу серијске, индустријске производње перформанса).

Радници су уметници ствараоци, уметници су радници ствараоци. Нимало случајно, овакав учестали и монотони индустријски перформанс и, условно речено, „чиновничко” евидентирање можемо лагодно упоредити са уметничким перформансом и стратегијама вођења уметничке документације приликом непоновљивих уметничких извођења у конкретном историјском контексту, простору и времену (Grojs 2006, 7–28). Та визуелна сведочанства о изведеном уметничком перформансу

најчешће остају једини материјални докази извођења концептуалних⁴⁵ и контекстуалних⁴⁶ уметничких перформанса. Она у извесним случајевима и сама могу постати део касније уметничке реконтекстуализације и даље уметничке продукције, део историје, метаисторије, микроисторије, колективног сећања или наслеђа.

Кључни термин у овом случају је техничка документација, при чему је и сам систем њеног стварања и очувања један вид културноисторијског добра у уже схваћеном, живом и динамичном индустријском процесу. Проблем је у томе што се она најчешће тако не перципира док је сам процес у току, док радници раде и стварају, фотографи фотографишу, већ се ишчекује да се прво изгуби њена примарна функција – функција инсистирања на приказивању „живости” производње у самој производњи, у извесном смислу и функција индустријске пропаганде – све док се ауторство не изгуби у анонимном колективитету на производној траци, па се тек тада, у страху од нестајања и заборављања, нешто и сачува или издвоји за неки вид репрезентације не самог рада

него процеса меморизације. У овом случају, када је реч о индустријском пејзажу, кроз техничку документацију – фото-документацију произвођену и очувану током целог једног века површинске експлоатације руде у Бору – можемо посматрати промену предела на којем се рударило. Можемо уочити организацију рада и систем који омогућава континуирано бележење као вид нематеријалног културноисторијског наслеђа. На крају, ту фото-документацију можемо комбиновати са многим личним виђењима и уметничким интерпретацијама и трансформацијама, како бисмо добили детаљније слике стања друштва и дошли до друштвеног пејзажа као целовитог и широко обухваћеног приказа.

Можемо видети како је настала индустријска панорама, како се мењала и како се пред нашим очима свакодневно мења и нестаје у планираном и дуготрајном процесу рекултивације и враћања терена у првобитно стање, како се са њом и поред ње остварују најразличитији животни и производни циклуси. Насупрот жанровском одређењу типичних пејзажа ослобођених

⁴⁵ „Konceptualna umetnost (eng. conceptual art, conceptualism) je autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret zasnovan na istraživanju prirode, koncepta i sveta umetnosti. Zadatak konceptualnih umetnika nije stvaranje umetničkih dela nego istraživanje, analiza i rasprava uslova nastajanja umetničkog dela, odnosa umetničkog dela i lingvističkih ili semioloških jezika kulture i funkcionisanja umetnosti u svetovima kulture, tržišta i ideologije.” (Šuvaković 2011, 372)

⁴⁶ „Pod terminom 'kontekstualna umetnost' se podrazumeva skup oblika umetničkog istraživanja koji se razlikuju od umetničkog dela u tradicionalnom smislu: umetničke intervencije i angažovana umetnost aktivističkog karaktera (hepeninzi na javnim mestima, 'manevri'), umetnost koja osvaja gradski prostor ili pejzaž (ulični performasi, pejzažna umetnost u određenoj situaciji...), estetike zvane participativne ili aktivne u oblasti ekonomije, medija i spektakla.” (Arden 2007, 11)

од напорног рада и радника и њихове имплицитне и претеће идеологије, насупрот тенденцијама да се наслеђе вреднује само ако је замрзнуто и заустављено у времену и насупрот имплицитном раду меморизације кроз институције културе које би требало да нам тумаче прошлост, ми ћемо заправо видети и слике наше будућности.

„Транзиција” започета деведестих година XX века постаје формативна у погледу општег стања нужности и преживљавања без неких посебних избора и могућности стратешких опредељења и планирања свакодневног живота, привреде, друштвених делатности, узгред и рада јавних културних установа. Раније споменуте пропуштене шансе за отварање „споменика рударске културе под ведрим небом” на борском копу, деведесетих година XX века⁴⁷ свеле су се на крајње симболичку меру оснивања Парк музеја на отвореном,⁴⁸ док су се на Старом борском копу организовале „џипијаде”, које су, као и све остале фестивалске „јаде” из периода „транзиције”, претиле да постану „традиционалне” након распада Југославије и да „озбиљно угрозе” настале кризе туристичком понудом у граду бакра. Носталгичан поглед ка деведесетим годинама XX века, уз неодговорност и неразумевање важности тог периода пропраћеног изразитом пасивношћу друштва обузетог пуким преживљавањем,

сасвим је извесно водио ка неизвесној будућности. Страх од деиндустријализације и својеврстан „бели штрајк”, односно положај радника који примају минималну законску зараду без задовољавајуће производње, приморавали су раднике на пасивно ишчекивање заједничке судбине, уз пречесто конзумирање алкохола на радном месту, растурање синдикалних организација и сасвим извесну приватизацију предузећа. Индустијски пејзаж у том периоду потпуно адекватно се рефлектовао на друштвеном пејзажу девастације и опште небриге о друштвеним и јавним интересима. Стари борски коп био је препуштен природним процесима ерозије, који су односили најстарије северне делове града, где су били смештени вредни објекти из времена колонијалне управе ФДБР-а, али и рани стамбени објекти из времена социјалистичке изградње. Последица препуштености свеопштој стихијској ерозији и приватизацији друштвених предузећа била је све већа незапосленост, уз губитак могућности и права на рад, чиме је доведен у питање опстанак живота. Све чешће се могло чути да су људи, доведени у безизлазну животну ситуацију, у гротлу борског копа себи одузимали живот или несрећним случајем гинули (Vor-grad info 2008, RTS 2010). Са друге стране, ипак су се одржавале извесна производња и нада, отварањем других копова, на којима је проблем

⁴⁷ Изглед копа 1992: (Марков 2020).

⁴⁸ Отварање Парк музеја на отвореном: (Марков 2016).

раскривке и јаловине решен тако што је пројектована и постављена транспортна трака којом се попуњавао стари борски рудокоп.⁴⁹

У периоду од 2008. до 2018, сада већ познатом као „ренесанса” Бора, за време реконструкције и консолидације предузећа, које је преузело на себе и опсежну „друштвеноодговорну” кампању реновирања и шминкања града под називом „За лепши Бор” (Јовановић 2013), у оквиру које је, између осталог, предвиђена и реконструкција металуршких погона и изградња нове Топионице, која је требало да обезбеди „чист ваздух”, 2012. изграђен је видиковац на борском копу, тако да смо у овој светлој будућности ипак изгледа остали ускраћени само за чист ваздух и „сафари стазу” (Mitrović, A. 2011) на борском копу у дужини од 17 km. Обећања тако нису успевала да превазиђу сазнајну тривијалност еколошке катастрофе и политика репрезентативности „Потемкинових села”, које су у неким тренуцима постајале све бизарније, а у извесним случајевима добра уметничка инспирација. Милан Стошић, визуелни уметник и вајар из Бора, који у периоду од 2000. до данас повремено ствара тематске серије радова инспирисане борским индустријским и урбаним пејзажима, вешто користи детаље које надограђује техником фото-монтаже. Његова серија разгледница из 2005. године

скреће пажњу на неприкладна и мегаломанска очекивања од ревитализације индустријске производње. Тако је у периоду када је борско јаловиште било потопљено плитким слојем воде, како би се током ветровитих дана спречило ширење прашине на околна насеља – због чега су неки неупућени посетиоци Бора мислили да је то Борско језеро – на своје фотографије те водене површине додавао „белу лађу” као симбол наде и могућности бега из овакве средине, уз упадљиви сарказам и пародију. Фото-монтажом је, такође, додавао спратове „белој згради”, највишој згради у Бору, чинећи је још вишом, што је потом искоришћено за омоте и плакате бенда „Горибор” (Стошић н. д.). Препознатљиве пејзаже површинског копа искористио је и за перформанс спаљивања фигуре („моштију”) интровертне птице надреалисте Стевана Живадиновића – Вана Бора, као чина „апотеозе”.⁵⁰

Борски коп није престао да привлачи пажњу уметника својом зјапећом празнином и „очигледнистички” апсурдном ситуацијом. Поред бројних документарних приказа девастираног подручја у околини борског копа, у новом миленијуму све више је уметничких интерпретација и интервенција на индустријском пејзажу борског копа. Бројни филмски ствараоци, фотографи и други уметници долазе у Бор, тражећи локације које приказују „стварно” стање друштва под претњом при-

⁴⁹ Видети: (Марков 2020b).

⁵⁰ Перформанс је документован видео записом „Пренос моштију интровертне птице” (Стошић, Стојменовић 2008).

ватизације и деиндустријализације, остављајући нам своја вредна критичка сведочанства, мада и сами становници града иронично реагују на постојеће стање користећи његов најјучљивији пример – индустријски пејзаж.⁵¹ Најконкретнији одговор на питање зашто је Бор тако интересант за фотографе и филмске сниматеље, одговор и објашњење које превазилази искључиву фасцинацију девстираним пределима и бизарношћу диспозиција индустрије, града и природе, дао је у неформалном разговору професор Факултета драмских уметности Миладин Чолаковић,⁵² студиозни фотограф и сниматељ више запажених филмова у Бору. Одговор је био прецизан и јасан, заснован на искуству теренског рада и познавању историје филма, а парафразиран гласи: због саме разноврсне конфигурације терена и рељефа у ближој околини Бора, што фотографима и сниматељима даје јединствену могућност организовања снимања у кругу од неколико километара и то само на основу

природних услова и рељефа, на заравнима, брдима или планинама, уз могућност извођења више планова и њихов широки избор у односу на потребе снимања.

Студиозна и континуирана фотографска истраживања карактеристична су и за француског фотографа Ервеа Деза,⁵³ који је увишенаврата долазио у Бор, у периоду од 2002. до 2012. Ервеу је, између осталог, најупечатљивији био контакт са хотелом „Европа”, у којем је одседао током својих боравака у Бору, који је тада био насељен расељеним лицима са Косова и Метохије, са којима је успоставио извесне контакте и везе. Његова запажања из тих фотографских истраживања нису званично публикована, али су важна за локално становништво, које, разумљиво, не користи услуге локалних хотела, па је тај сегмент живота остао непримећен. Примера ради, остварио је контакт са групом тинејџера који су већи део свога детињства провели у градском хотелу. Њима је у том тренутку поново претило расељавање, по околним

⁵¹ Центар за неформалну комуникацију Немушто, *Он, мала он!* (Stošić, Stojmenović 2001); Симонида Гаврић изводи монолог из Калдеронове драме *Живот је сан на видиковцу Старог борског копа*: (Гаврић 2021).

⁵² Редовни професор ФДУ Миладин Чолаковић, током више студијских и наменских боравака, за време локацијских истраживања док је припремао снимања, уједно је и стварао у Бору. Његов рад је представљен на изложби панорамских фотографија великог формата под називом *Бор*. 2009. у Народној библиотеци Бор (Чолаковић 2009). Избор фотографија публикован је и у зборнику *Боросане* (Стојменовић 2010, 31–41). Коначно уобличиће својих истраживања остварио је као директор фотографије у филмовима *Рударска опера* (2006) и *Бели бели свет* (2010) Олега Новковића и Милене Марковић. *Рударска опера* је, између осталог, била изложена, односно пројектована и на јубиларном 50. Октобарском салону у Музеју „25. мај” 2009. године, у оквиру концепције под називом *Околности* уметничке директорке салона Браниславе Анђелковић.

⁵³ У сарадњи са Завичајним одељењем борске библиотеке релизовао је пројекте: „Бор – меланхолија среће”, „Ми смо Бор” и „Нулти километар” (Стојменовић 2010, 9–30; [Dez] 2017).

селима, на откупљена сеоска имања, пре свега због намере да се хотел, што пре, приватизује. Међутим, та прича о расељавању већ расељених лица није у потпуности изведена и само је можемо наслутити из ширег контекста. Ипак, на фотографијама можемо уочити тематску концепцију и фасцинираност хотелским мобилијаром и ентеријерима из времена социјализма, који су у време Ервеовог боравка већ дотрајали и у некаквој сталоженој напетости насталој услед процеса исељавања избеглица на друге локације због приватизације хотела. Поред тога, његову пажњу су посебно привлачили радници на радним местима и различити мотиви устаљене запуштености на јавним површинама у градским насељима.

Његов метод рада био је посебан по томе што се у Бор враћао са развијеним фотографијама у уникатним фото-монографијама, које је показивао својим сарадницима и фотографисаним личностима, са жељом да оствари и забележи интеракцију тако што је од њих тражио да на маргинама поред фотографија оставе своје коментаре и утиске. Повратне реакције и коментари уз фотографије, као резултат креативне сарадње, у многим случајевима субјективним, емоционално оријентисаним описима проширују значења Ервеових фотографија, али их понекад и са разумевњем ограничавају на тренутак фотографисања, који се више никада неће поновити, јер ће све то, такво какво је фотографисано, засигурно

нестати или се променити. Неминовност промена, пролазности и нестајања произилази из посредованог, материјализованог и освешћеног тренутка на фотографији, који лако препознајемо као прошли, као сцену која се ишчитавањем памти као фиксирана слика и индиректно показује да је наше коначно одредиште у будућности заправо фотографисано – исцрпљено сада. *Меланхолија среће* ([Dez] 2017) тако почива на будућим враћањима у прошлост уз помоћ материјализованог памћења, на меморабилијама у интеракцији са локалним становништвом и фотографом, који заједно покушавају алегоријски, метафорично или метонимијски да протумаче стварност коју су доживели. Стварност тако постаје загонетна и изазовна за даља откривања и истраживања.

Ервеове фотографије, на основу формата и техничких спецификација, оквирног времена настанка, али и на основу садржаја, можемо упоредити са фотографијама Марка Ноземана, ([Nozeman] 2011) холандског фотографа који је, на позив Завичајног одељења да учествује у пројекту *Алтернативна урбанизација у Бору очима других*, у оквиру ширег пројекта *Мапирања интеркултурног дијалога* Културног центра Рекс у Београду, 2009. боравио у Бору недељу дана, али са већ припремљеном организацијом боравка и обезбеђеним дозволама за фотографисање на унапред одређеним

локацијама. Ерве и Марк су фотографисали истим аналогним телом апарата Мамија средњег формата, с тим што је Ерве фотографисао из руке, користећи фиксни објектив, док се Марк, поред фотографисања из руке помоћним дигиталним фото-апаратима, служио и низом додатне фотографске опреме: стативом, објективима различите жижне даљине, вештачким осветљењем и светломером. Тако су донекле и различити приступи самом фотографисању утицали на њихове изборе мотива, као и на могућности фотографисања под условима које поставља сам амбијент, који понекад треба осветлити адекватном техником или дуже експонирати са статива. У том смислу, Ервеове фотографије су експонирани природним осветљењем, док је Марк користио спољне рефлекторе и блицеве који су омогућили и снимање у лоше осветљеној Јами, на пример, или стативе приликом других експозиција за ноћна снимања.

Крајњи резултат Ноземановог рада делом је био објављен у публикацији *Боросане* (Стојменовић 2010), али је жељени ефекат оштрине најситнијих детаља постао видљив тек на ауторској изложби фотографија великог формата у Галерији Артгет у Београду 2010. Индуријски пејзажи и мотиви сликани у Бору које је сам аутор изабрао да изложи у том формату представљали су симболички контекст „остатака старе Титове Југославије” за његову другу тему „Млади у Србији – лутање и припадање” (Кул-

turni centar Beograda 2010), која у ширем географском контексту Републике Српске и Србије, нарочито Косова, али и у Бору, прати живот младих након ратова и распада Југославије. За ова два примера, Ервеов и Ноземанов, карактеристични су приступи упознавања и откривања терена и живота у Бору, из којих је видљив одмерен, изразито „пријатељски” став у погледу симболичке репрезентације Бора, којим се ненаметљиво али континуирано наслућују постсоцијалистичке трансформације у постиндуријском граду. Избор Маркових мотива на фотографијама је посебно вредан због запажања и бележења неких мање познатих микроурбаних мотива, архитектуре јавних објеката из специфичних углова и до тада незапажених мурала на скривеним местима, на које је наилазио.

Поред поменутих примера фотографских истраживања примењене и документарне фотографије у наративној форми фото-есеја, са различитим приступима фотографисању и презентацији фотографија, треба истаћи примере сличног репортажног и есејистичког приступа Марије Јанковић (Јанковић 2004) и Владимира Радивојевића (Radivojević 2013; Наумовић, Радивојевић 2015), који са позиција домаћих фотографа, својим радовима истичу концепције нерепрезентативне и условно речено дубље, детаљније реалности, са изразито критичким ставовима, који произилазе из њиховог

ширег познавања локалних друштвено-политичких и економских прилика.

Марија Јанковић тако, у свом раду *Бор – град бакра* из 2004. године, директно улази у детаље процеса деиндустријализације, дотрајале али још увек живе индустријске производње и кључних сегмената рударства и металургије који утичу на свакодневицу у граду. Фото-есеј *Бор – град бакра* приказује исхабане текстуре, дотрајалу индустријску опрему, слојеве прашине и згуснутог дима на прозорским стаклима, кроз које парадоксално јасно видимо да то свакако више није град бакра, већ безнадежна окоштала индустрија преживљавања на почетку новог миленијума. Њен избор црно-беле фотографије на филму високе осетљивости и контраста свакако повећава драматичност, коју наслућујемо као реално постојећу, ван оквира самих фотографија, као и то да су за нас одабрани и у наративни низ поређани само кључни детаљи. Индустрија и живот у граду симболички су представљени врхом димњака и звездом петокраком, која је, као што можемо приметити, била осветљена и препознатљива на панорами Бора, а сврха јој је била да се њеним паљењем означи пребацивање норме у периоду покрета за високу продуктивност рада – ударништва. Петокрака звезда изложена атмо-

сферским утицајима видно је оштећена и одавно ван функције.⁵⁴ Уморни радници, рударске чизме, радионице, радничка купатила, ентеријери и мобилијар самачких станова, умрлице у јавним просторима и слични мотиви поетично и снажно исказују стање девастираности живота и рада у Бору након промене режима 5. октобра 2000, али и њихову потпуно неизвесну будућност.

Владимир Радивојевић, са сличном концепцијом, али и нешто више „локалног” инстинкта, у стилу уличне „снелшот” фотографије, фотографише урбане и индустријске пејзаже, понекад са експлицитном диспозицијом свакодневице града и индустрије. Вешто уочава и кадрира монотону свакодневицу, али и намерно бира кадрове са изразима „вапаја” и „крика”, које спаја у тематске селекције устаљеног свакодневног сусретања са безизлазним ћошковима и зидовима између зграда, одбаченим предметима који су скоро одомаћени и уобичајени на јавним површинама, попут голубова или паса луталица које исто тако често фотографише. Људи су у покрету, понекад са својим сенкама као са својом видљивом мрачном страном, која их надвладава. Често у раскораку, крећу на посао или у свакодневну набавку. Владимир каже да скоро увек, у ствари, фотографише себе. То што видимо на фотографијама јесте он сâм.

⁵⁴ Визуелна атрактивност светлосних инсталација у Бору потврђена је бизарном инсталацијом „Феникса” (односно „Пеникса”, како је неформално назван) на крову Дома културе 2012, који би требало да представља симболично подизање индустрије из пепела у периоду „туризма и ренесансе” или „борског барока”, тј. у време управе директора РТБ-а Бор Благоја Спасковског (Јовановић 2014).

В: На неком емотивном плану. Инстинктивном. Што је опет један Америкацац рекао: „Фотографију дефинишу две константе, где човек стоји када окида” и додаје нешто што је за мене било право откривење, „човек када именује и улази у анализу онога што је снимиио, да не говоримо о томе да композиција буде у златном пресеку, не само да ће да понови нешто што је већ неко други снимиио, већ понавља самог себе и више није оригиналан”. Он показује табак од триста фотографија а затим мањи део при дну и каже: „Ово је то што ваља”. Таквим одабиром, где је он престрог – не престрог, реалан према самом себи – показује отиске свог стања, стања у души, у неком најелементарнијем облику [...] Д: Када се рецимо не би „вадио” на то осећање да сликаш себе, шта би то друго било шта сликаш а да то ниси ти? В: Мислим да бих опет дошао до закључка да сликам себе. У данашње време, када сваки човек има мобилни телефон, у буквалном смислу сваког дана снима себе. Што директно, што снимајући шта је појео и попио, где је био. То је сада тешко јер треба направити разлику између нарцисоидности, којој је сваки човек склон, и неке објективности... (Наумовић и Радивојевић 2015, 73–74)

То је он, односно његов непоколебљив став према свету виђеном кроз „прозор или у огледалу”. На

фотографијама смо сви ми, пролазници, у раскораку затечени, једнако колико и он, који нас неприметно, са бока и кришом „ушкљоца” у ходу. Да ли је покушавајући да прикаже и изрази себе „исекао” и саму објективност фотографије као усаглашеног приказа заустављене реалности, као једину могућу стварност, на чему сâм инсистира? Изгледа да јесте, зато што зна да фотоапарат бележи стварност коју око не може запазити, а да он као аутор стварност мора видети и изабрати онако како је фотографија приказује са својих позиција и могућности, остављајући нам „хаику” цитате реалности као кратке експозиције које стварају поетичне личне забелешке написане светлом, као најоштрију критику рутинизираних свакодневице у Бору и нас самих заробљених у немоћи освешћивања меланхоличне визије будућности. Објективност се у његовом приступу фотографисању досеже и уметничком трансформацијом реалности којом се иницира и домишља критички однос према непосредном окружењу, насталом у интеракцији човека са физичким окружењем, а њега између осталог чине и слике саме. Скике које треба „уловити”. Његови избори приказа стварности условљени су селективно усмереном пажњом према стању у којем се налазимо и догађају који је на фотографијама најчешће ухваћен као реални и симболички раскорак друштва. Тиме се указује и на раскорак између сврха живљења, пропадања и

преживљавања, града и индустрије.

Владимир фотографише и аналогним и дигиталним фото-апаратима, али и мобилним телефонима. Мотиви које бира често су надреални и апстрактни. Вешто користи и техничке шумове, „багове” (грешке), несавршеност техничких карактеристика мобилних телефона и скромне техничке могућности камера. У неколико продуктивних периода константног, свакодневног фотографисања, оставља занимљив опус у виду хронике или „алманаха” свакодневице у Бору, из којег је издвајао тематске концепције и фото-есеје. Могло би се рећи да су Владимирове фотографије документарне баш колико и извезене уплатнице Милоша Томића.⁵⁵ Уметност реферише на стварност и њену аутентичну документарност чином умножавања, нагомилавања ради доказивања те безинтересне трансакције, изазивајући реакције у виду накнадног попуњавања смислом и значењима. Бритко запажање изабере материјале, технику и технологију да би трансформисало баналност стварности и заустави је баш када треба да се испуни или доврши, односно да изазове провлачење кроз администрацију пажње посматрача. Другим речима, Владимирово учестало „завођење” у инвентар детаља из свакодневице можемо видети као запажање вредности које други одбацују управо због њихове свеопште присутности и природне обновљиво-

сти случајности, које бисмо превазишли и заборавили без познавања занатског и технолошког уобличавања слика рутине и утапања у њу, током чега се брижна пажња поклања текстурама, материјалима и начинима израде. На његовим фотографијама, експлицитни индустријски пејзаж вешто се скрива детаљима урбане топографије Бора забележеним у извесном афекту. Количина његових фотографија и континурана преданост фотографисању Бора свакако дају детаљну панораму Бора, коју треба открити.

Спој документарности и савремене уметничке концептуализације фотографских истраживања у Бору адекватно је изведен и радом Ђорђа Одановића „Тендер”, у којем је, упоредном комбинацијом и диспозицијом оронулих индустријских ентеријера са портретима исцрпљених радника на радним местима, у крајњој истанци постигнут иронични ефекат „продајног каталога” живота и судбина људи који стварају предмет тржишне трансакције. Портети радника који нас са фотографија посматрају изазивају напетост ишчекивања или неку нашу реакцију, зато што су утопљени у амбијент устајалости и рутине, испитујући нашу способност да сагледамо ширу друштвено-политичку и економску панораму историјског контекста – дехуманизацију рада и радника у наслућеним приватизационим процесима. Тај шири

⁵⁵ Извезене уплатнице су, по речима аутора Милоша Томића, рађене у коауторству са мајком, највероватније 2005, а излагане су на Бијеналу таписерије 2014. у Београду.

увид представљања рада као робе и отуђења радника од својих средстава за рад у оронулим просторима, у процесу приватизације са неизвесном „перспективом” у капитализму, омогућава контрадикторно критичко-хуманистичко одређење портрета као индустријског пејзажа. Портрет постаје пејзаж путем „ухваћеног” и приказаног осећања неизвесности које радници, сада већ као изоловани појединци, шире на друштвену панораму и политичко економски контекст. Фотографије су израђене на различитим подлогама, између осталог и на лимовима – индустријским производима рада фотографисаних личности – тако да у коначној изведби добијају посебне текстуре и тонове. Портрети радника у аутентичним амбијентима радних места приказују тиху немоћ и рањивост оних који заправо реално стварају индустријске пејзаже, разоткривајући тада актуелни шири историјски контекст стања и процеса одвајања радника од средстава за производњу као конкретан имплицитни садржај приватизације индустријских пејзажа Бора. Портрети показују одвајања рада од његове стваралачке суштине и процеп настао дејством подивљалих примитивно-капиталистичких односа између друштвених и приватних интереса, између разбијања обједињујућих фактора друштва и солидарног заједништва. Аутор поводом ове серије фотографија бележи:

Постојање и фигурирање овог типа продајног оглашавања, одавно познатог у капиталистичком економском систему, сада се актуелизује како на нашој, тако и на економско-политичкој сцени свих источно-европских земаља, добијајући нова и промењена значења у контексту промене друштвеног уређења. Када је реч о месту радника у тендеру, њихов положај је неизвестан, као и место уметника који непрестано преиспитују и проблематизују сопствену улогу унутар институционалних моћи и структура. Да бих сведочио о личној повезаности са друштвеном реалношћу, снимам портрете радника у амбијенту њиховог радног окружења. Користећи стратегију „двоструког погледа”, данас значајног термина у фотографији, настављам снимањем девастираних објеката – конструкција фабрике Бор-бакар. Управо веза са политичком економијом, етиком и естетиком ствара једну чврсту тематску нит која приближава ове две ситуације из фабричког круга. Исказујући несумњиве емоције према субјектима, остајем на релацији хуманих фотографија које нису стваране ради тржишта, него из неоспорног саосећања, без сентименталности. Екстеријери и ентеријери старе Борске фабрике, злокобне конструкције, посматрачу нуде уверљиву патину времена, распадања, не само гвожђа него и друштвеног уређења. Постављени једни наспрам

других, ови мотиви, хумани насупрот артифицијелним, нуде гледаоцу не само дводимензионалну нарацију него и кретање кроз јукстапозиционирани лавиринт историјских референци. Оба мотива су дигиталном штампом пренесена на алуминијумску подлогу, која је продукт фабрике и која на још један начин повезује и учвршћује ову позицију. (Одановић у: Стојменовић 2010, 96)

Уметничке концептуализације и контекстуализације индустријских пејзажа у извесном смислу остварују континуитет са класно освешћеним и идеолошки ангажованим приступом започетим мапом графика *Крваво злато* Ђорђа Андрејевића Куна (1937), који затим преузима уметница Даринка Поп Митић⁵⁶ 2009. године, у оквиру пројекта Народне библиотеке Бор „Мапирање интеркултурног дијалога – Алтернативна урбанизација у Бору...” (Стојменовић 2010, 73–79). Својим муралом „Будућност прошлости” (2009) у центру Бора, у улици која води до зграде градске скупштине и управе, средишта административне управе и политичког одлучивања, оставља трајно подсећање на континуитет радничке културе, а партијским моћницима, који све

мање заступају интересе радника, поетично упозорење. Тадашњи историјски и друштвено-политички контекст реконструкције РТБ-а Бор и „уређења” Трга ослобођења заправо је наслућивао ревизионистичке промене парадигме симболичке репрезентације и меморизације на кључним местима у центру града. За реализацију мурала одабрана је девета табла мапе графика *Крваво злато*, која је верно пренета на зид објекта из 30-тих година XX века окренут ка Тргу ослобођења и тада новопостављеном споменику Ђорђу Вајферту. У првом плану је портрет радника са маљем на рамену и кожним топионичарским шеширом широког обода. У другом плану су погони компаније обавијени тешким димом. На врху слике, црвеним словима исписана је футуристичка порука „Будућност прошлости”, којом се наслућује рестаурација капиталистичких и колонијалних односа у Бору и очекује макар једнаки револт и одговор радника и сељака, једнака класна и еколошка свест потребна за нову револуцију. Том приликом, на Дому културе није реализован комплементарни мурал „Све што је било биће поново”. У оквиру истог пројекта („Мапирање интеркултурног дијалога” Народне библиотеке Бор) уметница свој рад „Будућност прошлости” развија и до

⁵⁶ Даринка Поп Митић је савремена визуелна уметница, образована на Факултету ликовних уметности и Факултету политичких наука. Користи најразличитије технике визуелног изражавања у спрези са вешто одабраним уметничким концепцијама, са јасним критичким и идеолошким приступом, у формама штампаних графичких наратива, мурала у јавним просторима, слика комбинованим техникама итд. Добитница је више награда и признања.

истоимене графичке новеле, објављене у публикацији *Боросане* (2010), дочаравајући уз помоћ поетског описа књижевника Оскара Давича живот радника и њиховог стања бивствовања у индустријској средини непрестаног рада и преживљања. Мурал је, током редакције овог текста, марта 2023. прекривен фасадном изолацијом и бојом.

На том и таквом индустријском пејзажу, у поменим историјским и друштвено-политичким контекстима прве деценије XXI века, у нешто радикалнијој уметничкој интервенцији активистичке фото-монтаже, у раду „Транзициона правда” (Стојменовић 2010, 69–70) Владана Јеремића и Рене Редле,⁵⁷ на фотографији површинског копа појављују се и имагинарна бића: „Св. Путин”, на пример, приказан на лебдећој икони изнад површинског копа, као „светац спаситељ” тада актуелних владајућих конзервативних и националистичких партија. Њихова артикулација блиска је изражајном визуелном језику цртања и интервенција самих радника у погонима или критичко-хумористичном, односно дидактичком радничком стваралаштву објављиваном у радничким периодичним издањима, у периоду скоро дословне

примене Закона о удруженом раду (1976), када је свака радна организација имала свој лист или билтен. Њихови препознатљиви мотиви функционишу као метафоре „буразерског капитализма” у виду пијане, незасите или можда ошамућене амфибије, крокодила-аждаје, која излази из површинског копа. Међутим, метафора као стилска фигура у исценираним приказима понекад прелази и у метонимијске мотиве блиске и логичне идеолошке повезаности (капиталиста и националиста, нпр.). Јасне су конфронтације између капиталиста/менаџера и осиромашених радника/грађана са идеолошких корпуса левих политика (које су у првој деценији након петооктобарских промена биле потпуно пригушене, неартикулисане или само декларативне у оснивачким актима политичких партија) и десних политика, тако да Владан и Рена представљају и супротстављају, пре свега, целине тих друштвених и класних категорија којима осликавају тренутно стање репресије над радницима и грађанима. Корпус деснице у овом раду представљен је разноврсним елементима и реквизитима испољавања неконтролисане окупне моћи: нож у рукама капиталиста са цилиндрима је четнички; багер из приватне пре-

⁵⁷ Владан Јеремић и Рена Редле заједно се континуирано баве политичком и ангажованом уметношћу *in situ*, у првој фази „психо-географским”, касније планираним теренским и историографским истраживањима трансформисаним у вишеслојне и вишемедијске уметничке радове, са идеолошки јасним визуелним језиком артикулисаним у изразиту и недвосмислену друштвену критику. Са Завичајним одељењем Народне библиотеке Бор сарађују од 2008. године на више пројекта. Више на линку: <https://raedle-jeremic.net/> и у: (Rädle, Jeremić 2021).

дузетничке праксе служи да деложира раднике и сиромашне грађане и помаже органима власти (уједно га је лако препознати и као могући симбол петооктобарских промена 2000. године); звездице у полукругу преузете са заставе Европске уније подсећају на неолибералну економију, која наткриљује репресију и подржава тада актуелну власт; маскирне униформе преузете из неконвенционалног одевања паравојних формација говоре нам да деведесете још увек трају; кофер са милионима представља актуелне и учестале коруптивне праксе политичара; лаптопи, више као модни детаљи, представљају незаобилазни аксесоар бескомпромисних менаџера. Окружени тим мотивима, радници су на коленима, а сиромашни становници Бора и околних села у константном страху од расељавања, приватизације фабрика и одузимања имовине. Сви заједно, ови мотиви могу представљати и наше друштво у целини, смештено у контекст колаборације десних политика и капитализма одговорних за девастацију окружења и животног стандарда. Јасна класна раздвојеност и конфронтација тих мотива изражава и свест аутора о актуелним политичким, економским и друштвеним проблемима који се овим радом артикулишу у обједињену друштвену

критику. „Транзициона правда” је рад изразито политички оријентисане уметности⁵⁸ и ангажоване артикулације, настао је у конкретној историјској ситуацији неизвесности услед низа покушаја приватизације РТБ-а Бор и управо пред спремање документације за нове покушаје приватизације компаније, као одговор на надолazeћи, пузајући, зверско-амфибијски капитализам.

Сарадња са Владаном и Реном се наставља на уметничком пројекту *Раднички колектив* (Rädle, Jeremić 2013), којим у кључном тренутку разбијања синдикалне солидарности подсећају на важност институционалног радничког организовања и деловања уз неопходне друштвено-еколошке трансформације. Уметници тада интервенишу на првом броју листа *Борски колектив* из 1947. и трансформишу га у *Раднички колектив* као штампани материјал у формату новина, са адекватним тиражом од 500 примерака, који је подељен радницима. Првобитно је било предвиђено да рад буде изведен у форми зидних новина, које би биле излепљене у кругу фабрике, на таблама за обавештења и у просторијама за одмор радника, али након што је управа компаније одбила сарадњу са организаторима програма и уметницима, одлучено је да рад буде изведен у форми

⁵⁸ „Politička umetnost (eng. political art) je naziv za svaku umetničku delatnost koja je povezana sa smislom, funkcijama, tematizacijom i institucionalnim aspektima politike u teorijskom i praktičnom smislu. [...] Uže određenje političke umetnosti označava pokušaje umetnika da na osnovu teorijskih modela (strukturalizma, poststrukturalizma, analitičke filozofije jezika i marksizma) izvedu političku analizu jezika umetnosti (jezika o umetnosti, jezika kojim se služi svet umetnosti i jezika kojim se stvaraju umetnička dela).” (Šuvaković 2011, 538–539)

радничких новина, које су се затим делиле испред главне капије, у ударном термину, када се преклапа сменски рад. У *Радничком колективу*, на последњој страници доминира препознатљив индустријски пејзаж, односно груба фото-монтажа у чијем су првом плану предимензионирани пас са костима на борском јаловишту, нешто изнад погона РТБ-а, и аутентична фотографија Љубомира Маркова на којој је приказан радник са протеста против приватизације компаније 2004. који носи транспарент са залепљеним хлебом, као директну поруку којом се јасно исказује основна потреба за преживљавањем. Професор Растко Мочник освртом на овај рад закључује свој текст о револуционарној улози уметности након Октобарске револуције 1917. године под називом „У уметности, savremenost počinje 1917”.

Rad *Radnički kolektiv* (Bor, 2013) уметници Rena Redle (Rena Rädle) i Vladan Jeremić nazvali su „umetničkom transformacijom”. Ovaj bi se naziv mogao razumeti u programskom smislu: rad ima nameru da transformiše jednu konkretnu situaciju (da „spontani” život radnika u Rudarsko topioničkom basenu Bor pretvori u delatnost radničkog kolektiva) – ali u isto vreme (i структурно приоритетно) on pretvara i уметничку праксу i сам појам уметничког. Rad preuzima elemente socijalističke

radničke kulture (radničke novine, narodnu biblioteku) i „programskih menja”, aktivira za aktuelnu situaciju. Time radikalno transformiše i уметнички поступак: umesto „deaktivacije” interpelacije u preuzetim ideološkim elementima (što bi bio tradicionalni estetski postupak) – „umetnička transformacija” sada reaktivira interpelaciju sa ciljem aktuelne efikasnosti. Iz tog osnovnog stava proizlaze konkretni zahvati: menjanje imena novina iz BorskikolektivuRadničkikolektiv;prenosumetničkeakcije iz kulturnih aparata na fabričku kapiju; kolažni tretman istorijskog materijala iz radničkih novina; prevazilaženje opozicija autor/delo/publika – i, najznačajnije, menjanje socijalnog sastava učesnika u уметничкој акцији. [...] Umetnička intervencija kao politička intervencija u polje ideologije može dakle, dok transformiše ideološku građu koju obrađuje (ideologije tipa a.), transformisati i same уметничке поступке „obrađivanja” (ideologiju tipa b.) – a može, sa druge strane, reprodukovati i ideološku građu i estetske поступке. Demarkaciona linija koja deli ta dva tipa savremene уметности u krajnjoj je liniji front klasne borbe. (Močnik n. d.)

Савремена и ангажована мултимедијална уметница Милица Ружичић⁵⁹ такође иновативно приступа индустријским пејзажима Бора, али класичном сликарском техником – акварелом, одговарајући на

⁵⁹ Видети више: <https://ulus.rs/blog/ulus-tim/milica-ruzicic/>

контекстуализацију *Крвавог злата* Ђ. А. Куна. Њен рад представља етапе настанка акварела који приказује раднике топионице у штрајку, израђеног на основу фотографије Љубомира Маркова снимљене 2004. године током штрајка топионичара у РТБ-у Бор. Штрајк је био само једна у низу обустава рада које су се повремено организовале током деведесетих година 20. века, да би након 5. октобра 2000. кулминирале због директних претњи приватизацијом компаније, недовољним личним дохоцима и лошим условима рада. Штрајк је одржаван редовним протестима уз подршку грађанства и ван погона РТБ-а Бор, а кулминира априла 2004. године блокадом аутопута на тзв. Параћинској петљи.⁶⁰ Процес рада уметница, заправо фотографише у различитим фазама, али фотографије акварела ређа обрнутим редоследом, тако да ствара илузију да се слика радника, у ствари, постепено стапа са белином подлоге. Ова концепција Милице Ружичић, насловљена „Decay”, биће објављена у штампаној публикацији *Eskamotaža: striptiz slobode* (2015), чију концепцију нових контекстуализација *Крвавог злата* задаје приређивач, библиотекар Горан Миленковић. Сукцесивне фазе настанка слике, објављене су обрнутим редоследом на непарним страницама књиге, тако да насликани револтирани радници – штрајкачи, у низу који следи, полако бледе и нестају, док се на парним

страницама препознају индустријски пејзажи Бора и исписани стихови „Борског пудинга”, песме коју је ауторка написала овим поводом.

У истој публикацији, Даринка Поп Митић изнова се бави контекстуализацијом *Крвавог злата* започетом већ описаним радовима „Будућност прошлости” (2009–2010). У *Eskamotaži*, уметница одговара на постављену тему визуелном наративизацијом у форми графичке новеле која описује избијање првог послератног штрајка у Бору, 1988. године, који се одвија у околностима кризе социјалистичког самоуправљања у Југославији, испољене и рударским штрајковима у Лабину 1987. (чији је један од основних захтева било повећање личног дохотка (Matošević 2020)) и Бору 1988. (чији је разлог било умањење личних доходака, а главни захтев – очување висине личних доходака). У ноћној смени 12–13. фебруара 1988. у борској Јами обуставља се рад због смањења јануарских зарада за око 20% у односу на децембарске. Умањење зараде је правдано увођењењем новог *Правилника о стимулацији и награђивању*, којим би се „одвојио рад од нерада”. Обустава рада почела је у ноћној смени и трајала је неколико дана, све до збора радника и ванредне седнице Радничког савета 14. фебруара, када су донете одлуке усвојене и када је руководство указало на то да је зарада обрачуната по закону, као и да је у плану

⁶⁰ Фотографија догађаја: (Марков 2004).

нови програм стимулације за залагање на послу. Штрајк је прекинут након усвајања Одлуке радничког савета ООУР-а Јама и договора са извршним телима управе и општинских друштвенополитичких организација да бод остане на максималној вредности за претходни месец, да се исплати разлика настала умањењем, али и да се низом мера ублаже неповољни материјални положаји најугроженијих рудара. У овом првом послератном штрајку у Бору, активно је учествовало око 3.00 рудара Јаме. Трајао је до 15. фебруара.

Штрајкови су указивали на озбиљније проблеме унутар функционисања Комунистичке партије Југославије, на нивоима Савезне владе и федеративних република, који су убрзо кулминирали истицањем националних питања науштрб принципа равномерног развоја и расподеле друштвеног дохотка између појединих република и покрајина. Након тога, пошто је Република Србија покрајини Косову укинула аутономију, изазван је још један индикативан штрајк – штрајк рудара у Трепчи 1989, који дефинитивно наслућује националистичке политике појединих република и покрајина, што ће ускоро довести до распада Југославије и транзиције у капитализам,

под изговорима различитих идентитетских, пре свега националних одређења република, а зарад приватизације друштвене и јавне својине, чиме би се успоставио систем неолибералног капитализма и остварила самосталност република. Бор који нам ауторка приказује у том ширем историјском контексту представљен је, као и сви претходно споменути, након детаљних медијских и историјских истраживања конкретног догађаја, црном и белом бојом и грубом стилизацијом препознатљивих контура суморног индустријског пејзажа у којем се догађај одвијао.

Нешто другачији уметнички приступ индустријском пејзажу Бора извео је и документовао уметник мирко николић⁶¹ током преформанса под називом „реминеализација” (Nikolić, m. i dr. 2016-2020), који касније излаже и представља као видео-инсталацију у више различитих формата документационог видео-материјала различитог трајања. Његово опсежно вишегодишње истраживање, спроведено од 2016. до 2020, резултује едукативним, дидактичким (теоријски интердисциплинарним), дескриптивним радом којим се објашњава целокупан историјски процес експлоатације,

⁶¹ Уметник мирко николић истражује феномене трансформације природног окружења посредством технолошких процеса, укршајући уметничке и екохуманистичке приступе. Име и презиме, као и називе својих радова, увек пише малим почетним словима како би указао на позиције моћи власничких односа и изразио директну солидарност са мањинским заједницама и њиховим антиауторитарним и антикапиталистичким праксама. Бави се и сложеним односима и преплитањима климатских процеса и социјалне правде у областима интензивне експлоатације „природних ресурса”. Видети: <https://minoritarianecologi.es> и <https://liu.se/en/employee/mimi99>

металуршке прераде руде, производње финалних производа, њихова примена на примеру електронске индустрије, њихова рециклажа и, на самом крају, очекивана интервенција у виду уметничког перформанса којим се минерали одузети у самом процесу производње симболички враћају земљи из које су потекли. Уметничка интервенција у индустријску производњу заправо почиње након опсежног описа историје и процеса производње, када племенити метали из Бора, на крају своје корисне фазе, заврше у фабрикама за рециклажу, одакле их аутор преузима и, хемијским процесима кристализације бакар-сулфата у лабораторији Техничког факултета у Бору, враћа у, условно речено, првобитно стање. Затим кристале бакар-сулфата, на самом крају, симболичким чином и уз кратак прекид рада, убацује у отпадну шљаку борске топионице, обогаћујући је племенитим металима, а њу касније својеручно вози колицима, враћа и просипа у Стари борски коп. Тако се уметничким чином „реминерализације”, у симболичкој мери, минерали враћају или засејавају у земљу из које су извађени.

Рад се састоји из више сегмената и подељен је на пет видео-радова вишечасовног укупног трајања. Доступни видео-материјали, на основу приступа и изведбе аутора, који и сам учествује у документованом истраживању, били би слични етнографском филму који уз посматрање са учествовањем објашњава сложене

индустријске процесе експлоатације, металуршке прераде руде и хемијске процесе екстракције и кристализације. У том смислу, први пут видимо нешто што бисмо могли окарактерисати као „густи опис” индустријских процеса изведених *in situ*, у маниру документарне видео-нарације „уметника као етнографа” (Foster 2012, 182–214) који бележи своје процесе учења, прикупљање чињеница из историје рударства и археометалургије, документује своје учешће у процесима производње и изводи уметнички чин реминерализације као симболичку рекултивацију и ремедијацију Старог борског копа.

Фостер примећује и формулише концепцију уметника као етнографа савремених феномена, коју у овом случају можемо препознати и применити као инкорпорирану концепцију „детаљног описивања” у марковом раду. Уметничка интервенција у саму индустријску производњу, перформансом са освешћујућим и субверзивним приступом еколошког активизма, који је минимално естетизован артикулацијом документарног филмског израза, праћена је детаљном интерпретацијом и дескрипцијом која уводи у аудио-визуелно документовање перформанса „реминирализације”. Међутим, Фостер „уметника етнографа” разматра са становишта уметности левице, а у односу на Бењаминову концепцију аутора као произвођача који, у опасности од „идеолошког покровитељства” културне другости,

односно примитивистичког укрштања несвесног и другости у случају уметника као етнографа, не заснива свој приступ искључиво на основу културног идентитета базираног на етничким разликама, већ пре свега успоставља критичку позицију према економским односима који разоткривају капиталистичке односе неумерене експлоатације (Исто, 182–214). Завршни сегмент „реминеализације”, у којем је изведен перформанс, открива нам да је аутор и уметник/радник – непосредни произвођач, у овом случају, еколошког и уметничког активизма инкорпорираног у директну индустријску производњу, који са становишта индустријске производње и логике тржишне економије заузима позицију „немогућег ратара” (да искористимо фразу Растка Петровића) уз потпуно ирационалан поступак сетве вредних минерала од којих очекује природну кристализацију и поновно „ницање” руде на „пожњевеној њиви”, након неколико десетина миленијума.

Из самог видео-рада издвојићемо занимљиво запажање које уметник износи приликом осврта на историјат ликовне Колоније „Бакар” и концепцију излагања бронзаних скулптура у јавним просторима, које затиче у периоду свог истраживања и бележења. Изложене артефакте у јавном простору Бора, наиме, он олако меша са „кустоским” интервенцијама тадашњег

„локалног шерифа” – директора РТБ-а Бор, који је по свом нахођењу расформирано техничку збирку Музеја рударства и металургије из Парк-музеја, преневши експонате на друге јавне површине и дуж главне улице (Стојменовић 2020, 38–40). Уметник међутим стиче и бележи утисак да је изложена громада руде пирита део „организоване” уметничке поставке и износи занимљиво запажање да је, између осталог, „у овој средини и земља препозната као уметник”⁶². Ипак, свакако није реч само о његовом личном „погрешном” запажању већ и о читавању затечене констелације слојева хаотичних и својевољних одузимања стручних ингеренција референтним институцијама и о реконфигурисању индустријског наслеђа у спрези са ревизионистичким потирањем историјске улоге споменичке културе и наслеђа самоуправног социјализма, радничких организовања и покрета у Бору, односно са интервенцијама које су немарно остављале музејске артефакте по граду без икаквог културно-историјског контекста и анотација. У овој видео-инсталацији, уметник својим сталним аудио-визуелним присуством, заузима позицију субјекта који нам открива и објашњава сложене процесе индустријске производње, у које на самом крају, документованим перформансом, укључује еколошки ангажовану уметничку производњу. Стиче се утисак да заузимање позиције „аутора као произвођача”, коју

⁶² 1 remineralizacija: prvi slojevi / first strata, 30:22 – 31:00 (nikolić, m. i dr. 2016-2020).

сада већ разумеју и едуковани посматрачи, води ка објашњењу циља креативног физичког и когнитивног уметничког рада названог „одрударење”, а циљ је доказивање могућности супротног, реверзибилног смера циркулације технолошког знања уз помоћ уметничких моћи и узгредне класне свести. Тако истакнуту, сазнајну функцију уметности аутор настоји да реализује у виду целовитог приказа уметничке моћи трансформације света и окружења, али са ограниченом и узгредном критиком све уочљивије класне подељености и отуђења радника од средстава за производњу. Кључни сегмент извођења *реминеализације* – поновно засејавање племенитих минерала неком врстом парадоксалног аграрног рударства – ослања се на процесуалност уметности у којој не преовлађује естетизација извођења у односу на изразиту еколошку ангажованост поентирану добро осмишљеним називом „одрударење”. Међутим, „одрударење” се одвија у апстрактним глобалним токовима капитализма, где је организована еколошка свест понекад партнер, а понекад инструмент деполитизације и атомизовања друштва, можда чак и механизам стварања друштва без класне свести. Важно је истаћи да је „реминеализација” уметника адекватно изведена и забележена, али недовољно запажена у локалној средини, тако да ћемо контекстуалност

индустријских пејзажа у овом раду запазити као ретку уметничку интервенцију, и то уметника који директно учествује у непосредној производњи, а која суштински обогаћује уметничке изразе локалног стваралаштва, пре свега зато што је, макар у симболичној мери, инволвирао „уметника произвођача” у радништво, са којим је поделио и део свог уметничког ангажовања и стварања.

Сличан уметничко-истраживачки ефекат, узимајући у обзир различите продукционе нивое производње и режисерске концептуализације, постиже и визуелни, филмски уметник Бен Расел својим запаженим филмом *Good Luck!* (Ben Russel 2017),⁶³ али са изразито естетизованом, чулима пријемчивом изведбом науштрб потенцијала критичког приступа еколошким проблемима и политичког ангажовања. Уколико сâм филм посматрамо онако како је широј јавности био доступан – као линеарна документарна филмска нарација неубичајене ауторске концепције и технологије производње на филмској траци од 16 mm, коју је за снимње користио вешти и искусни сниматељ, директор фотографије и „стедикем” мајстор Крис Фосет, у комбинацији са несумњиво јединственим, снажним доживљајем звука који је забележио, дизајнирао и монтирао Јаков Мунижаба – целокупни доживљај филма у биоскопској пројекцији могао би се подвести под добро уравнотежену аудио-визуелну „сензорну етно-

⁶³ Освојио је неколико важних награда, приказиван је на светским фестивалима, излаган је као уметничка инсталација (Russel n. d.; Russel 2020).

графију”, која преко визуелних и звучних ефеката снажно утиче на наша чула, постављајући нас у субјективно узбудљиву и емотивно активну, али друштвено пасивну посматрачку позицију предодређену режисерским намерама упоређивања различитих система рударења. На крају се стиче утисак да је уметничка стилизација филма ипак надвладала жељено и, вероватно, планирано преношење доживљене аутентичности и документарности. Грубом формално-садржинском поделом овога филма, можемо уочити примењени компаративни метод и поступак суочавања два начина рударења – организованог односно легалног, с једне, и нелегалног, с друге стране – при чему се рударење у борској Јами, као пример експлоатације у пост-социјалистичкој средини на полупериферији светске поделе рада, приказује наспрам нелегалне експлоатације постиндустријских предела и јаловишта приручном технологијом на њеној другој, деиндустријализованој полупериферији у Суринаму (Јужна Америка). Индустријски пејзаж Старог борског копа ефектно је искришћен на самом почетку филма контрастирањем са мирном џунглом – затвореним рудником у Суринаму зараслим у вегетацију, док судбину рудника обједињује композиција посмртног марша,

коју на ивици копа изводи локални дувачки оркестар. Упоређивање је у форми наративног филмског израза сукцесивно изведено упоредном монтажом снимака ових двају примера, док је у уметничким инсталацијама на изложбама било могуће њихово истовремено праћење или бирање редоследа посматрања. Можемо претпоставити да се захваљујући могућности избора и учешћу посматрача приликом аудио-визуелне изведбе концепције *Срећно!* на уметничким изложбама постигао савим другачији ефекат, јер су се више истицали аутентичност и документарност, односно пре-димензионирана реалност мукотрпног рада, могућности опстајања живота у „постапокалиптичним” срединама или „манифестације тих заједница из нужде”.⁶⁴

Шта је заправо „уметничко” у приказивању елементарног преживљавања радом и зашто је сирова реалност, откривалачка, изнијансирана или знатно другачија, потребна уметности? Споменута позиција „уметника етнографа”, који ће изложити грађу коју је сам сакупљао, обрађивао и на крају уобличио у уметнички рад, постаје продукт уметничког истраживања, „резиденције”, односно последица боравка у одређеној средини, током којег је практиковано „посматрање са учествовањем”

⁶⁴ „На крају крајева, мање ме је интересовао сам процес, а више споредни ефекти тог процеса: заједница која се рађа из сурових услова, колектив који се манифестује из нужде.” [From the outset, it felt too easy to critique a process that all of us are directly implicated in, to have a public opinion about the horrors and environmental destruction that are part and parcel of the mining process – be it legal or illegal. It ultimately wasn't the process that interested me as much as the side effects of the process: the community that arises out of harsh conditions, the collective that manifests out of necessity.] (Tate 2018)

или „непристрасно бележење” како би се филмски запис надоградио аутентичношћу. Извесно искуство рада на терену режисеру Бену Раселу омогућило је и примену метода експериментисања и смелог ризика, на пример, приликом преговора са локалним хармоникашем који ће у јами на хармоници извести композицију Нила Јанга „Heart of Gold”. Кадрови извођења поменуте мелодије истакли су и повезали универзалну разумљивост не-престаног копања и трагања да би се преживело, уз присећање на стихове који је прате:

„I want to live
I want to give
I've been a miner
For a heart of gold
It's these expressions
I never give
That keep me searching
For a heart of gold
And I'm getting old
Keep me searching
For a heart of gold
And I'm getting old”⁶⁵

⁶⁵ Neil Young, „Heart Of Gold”, *Harvest*, 1972.

Са друге стране, постоје примери када се за потребе кустоских и(ли) уметничких концептуализација преузима већ систематизована етнографска грађа или пак одабране етнографске збирке, које се уклапају или измештају у савим другачије контексте са предодређеним наменама. У Раселовом случају, монтираним аутентичним снимцима затеченог стања радништва, њихове опреме, пејзажа и индустријских погона могла би се приписати систематичност етнографског записа. Они се уклапају у једну компаративну целину „антрополошког филма” са изразитим уметничким приступом који користи ауру „медија” – аналогне филмске траке – као „кустоског”, односно продукцијског поступка „извођења” изложбене поставке аутентичних предмета у музеју. Својеврсна видео-инсталација намењена је, између осталог, и приказивању у музејима, док ће све остале верзије приказивања, „извођења”, емитовања и до-живљаји бити могући само путем дигитализованог нуспроизвода. Конструктивно антрополошко образложење употребе предмета из аутономних народних култура и систематизованих музеолошких збирки у савременим контекстима даје антрополошкиња Весна Маџоски, која на основу вишегодишњег искуства бављења савременом уметношћу у њој примећује тенденцију опстајања колонијалног приступа „дивљим”,

„примитивним”, „егзотичним” и „далеким” народним културама и традицијама, при чему савремена уметност таква своја виђења преображава у политички коректније термине „другачијих и других”. Она запажа и истиче пример етнолошких збирки које су прикључиване светским уметничким изложбама: на пример, у сасвим индикативном историјском контексту обележавања два века од Француске револуције изложбом *Magiciens de la Terre* 1989, о којој сведочи као учесница. Притом лако уочава инструментализацију етничке и културне другости аустралијских Аборицина и њиховог традиционалног „Времена снова”, које је антрополошки конструкт настао спајањем различитих концепција културе, од правила понашања, просторне оријентације означене топонима, „Људима, животињама и univerzumom; istovremeno је и Библија, и Устав, и Законик, и колекција традиционалних песама, likovnih motiva, mitova, legendi.” (Madžoski 2022, II).⁶⁶

У том контексту, посебно је занимљиво то што Бен Расел у филму који у овом случају разматрамо реализује

⁶⁶ Изложбу интерпретира „у светлу садашњих политичких промена у Европи и слома комунизма, не треба изгубити из вида чињеницу да је заправо била иницирана као део прославе два века од Француске револуције – што нас директно води у полје njenog тумачења у светлу француске постколонијалне реорганизације сопственог идентитета. Ова изложба, у којој је учествовало преко стотину међународних уметника, свој `legendarni` статус није задобила због масовности већ због излагања уметности која се до тада сматрала традиционалном и делом етнолошких збирки, rame uz rame са делима уметника савремене уметности. Оно што се ређе поминје јесте да је она такође пропало издање 14. Париског бијенала које је, након банкротирања и потраге за новим инвеститорима, унело новине у моделе финансирања изложби француских државних институција. Trenutak njene реализације је вероватно trenutak прве велике приватизације савремене уметности и уплива новца који није дошао из државног буџета, нешто што је у поприлично социјалистичкој Француској до тада било незамисливо... Без икакве сумње, реџник и методологија коју су етнографи и антрополози користили век раније, која је у овим полјима одавно превaziђена, али која се, како видимо, `povampirila` у полју савремене уметности. Оно што највише шокира јесте чињеница да су ови савремени мисионари заиста verovali 1989. године да откривају нове народе и кulture.” (Madžoski 2022, I)

својеврсну „психоаналитичку сеансу”, током које рудари одговарају на његова питања: „О чему сањате?” „Чега се плашите?” „За чим трагате?”, испрекидану портретисањем саговорника, али тако да се портретима одузимају боје, због чега постају другачији од стварности – црно-бели и неми. Тиме се постиже ефекат својеврсне „психотерапије” освешћивањем и испољавањем имагинација и потиснутих жеља интервјуисаних рудара, из „срца таме” – борске Јаме. Међутим, њихови одговори су вешто одмерени и уопштени, иронични и духовити, тако да се у „драматичним” немим „пасажима” с портретима, режијским поступком одузимања боје и гласа, рудари пасивизирају мистичном „терапијом”, а гледаоци фокусирају на комплетан утисак заокружене филмске нарације и квалитетан аудио-визуелни доживљај без значајнијег ауторског покушаја објашњења и без критике локалних неолибералних друштвено-економских формација на периферијама и полупериферијама светске поделе рада, на шта се компаративним сучељавањем циљало.

Тако се искључује чак и покушај критике буржоаског или колонијалног приступа радништву као егзотичној заједници или макар наговештај конкретнијих узрока стања хипнотисаности као аутономно другачијег и изолованог, у овом случају наметнутог и подстакнутог присуством камере и будућих невидљивих, непознатих гледалаца, који би требало да имплицитно усвоје такав утисак о стању радништва. Читав филм стога оставља утисак циљаног свођења комплексне проблематике експлоатације рада у подивљалом капитализму на искључиво чулне аудио-визуелне доживљаје. Уметност тако искористи методологију и манире научног посматрања и бележења како би освежила своју пасторалну еколошку импресију брижним посматрањем „спољних” светова који, гле, зачудо, јесу и људски, само стидљивији, емотивно и чулно огрубели у односу на развијено, „осећајно”, надзорно, хаптичко и тактилно друштво капиталистичког дизајнирања и узгредног „галеријског” доживљаја. Милан Ракита, у својој детаљнијој социолошкој и политичкој анализи утисака о овом филму, бележи своја запажања о рецепцији гледалаца након пројекције филма у борском биоскопу „Звезда”.

Иако се радничко самоуправљање данас перципира тек као непроверена гласина, коју само још старије генерације борских рудара асоцирају с носталгичном

представом о некадашњем достојанственом животу радника у Бору, данашњи радници РТБ-а интуитивно су замерили Раселу неискоришћен потенцијал филмског медија да политички десубјективизирани представу идентитетског вернакулара рударâ у Хомољу или Брокопондо џунгли реалистички транспонује у политички конотирану репрезентацију рударског колективитета као политичког субјекта еманципације рада. То уистину јесте један од проблемских задатака сваког уметника данашњице који се упушта у деликатан подухват приказивања актуелног система капиталистичке експлоатације у једном од његових најбруталнијих облика. (Ракита 2018, 120–121)

На крају би било сазнајно корисно обратити пажњу и на медијски упадљив пројекат званичне државне репрезентације намењене светској архитектонској сцени, односно Бијеналу у Венецији, репрезентацији која индустријске пејзаже Бора у коначном облику изводи без критичког приступа, уз помоћ површне и предизајниране историјско-просторне реконфигурације Бора, служећи се историјски линеарном и културноисторијски прогресивистичком пројекцијом која експлицира „исполирану” (Vasić 2021, 2–3) и лакирану визију будућности града бакра у тренуцима када је локалном становништву услед прекомерног загађења, експанзивних рударских

и металуршких радова, будућност прилично неизвесна. Пројекат „Осми километар” групе архитеката Модерни у Београду победио је на конкурсима Музеја примењене уметности, расписаном у сарадњи са Удружењем архитеката Србије, под покровитељством Министарства културе и информисања Републике Србије. Одговарајући на постављену тему Бијенала архитектуре у Венецији 2021, формулисана питањем „Како ћемо живети заједно?“, остварење *Осми километар* представљало је Републику Србију. Све то се дешава у тренутку када у самом Бору и околним селима, страни инвеститор, као нови власник и партнер државе, узурпира приватно власништво мештана села Кривеља и Слатине, блокира прилазе имањима, уз помоћ државе, која интервенише експропријацијом земљишта у корист страних компанија (Ђорђевић D. 2021).

Na prvi pogled rekli bismo da je sve tu, i da ne postoji ništa problematično. Odgovor na postavljenu temu „Kako živeti zajedno?” autori interpretiraju „kroz odnos život-rad, koji generiše oblike kolektivnosti i manifestuje se kroz odnos proizvodne baze gradova i izgrađene urbane strukture”. Ovde se čini važnim da mislimo o onome što nas visoki sjaj fino ispoliranih bakarnih ploča iz valjaonice Sevojno sprečava da vidimo [...] Komunistička ideja uspostavljena na solidarnosti, jednakosti, utopizmu i progresivizmu, koja čini ideološku bazu i nadgradnju

jugoslovenskog socijalizma, nije ni spomenuta u radu MuBGD, kao ni principi radničkog samoupravljanja na čijim je osnovama u tom periodu organizovana privreda, i u okviru kojeg je borska industrija zauzimala značajno mesto. Samoupravljanje je bilo primer uspešnog razvoja modela socijalizma u jednoj državi, i preko njega možemo pratiti promene u društvu. U pitanju je nov način vođenja organizacije rada, drugačijeg odnosa ekonomije i politike, kao i participacije radničke klase putem radničkih saveta. Autori navode da se nakon Drugog svetskog rata rudnik nacionalizuje i postaje okosnica industrijskog razvoja istočne Srbije i Jugoslavije, ali izostaje ideološki i politički okvir u kojem se ovi procesi dešavaju, iako je mogao i morao da posluži kao baza za objašnjenje kolektiviteta, kao i materijalne baze i nadgradnje razvoja grada [...] Iz ovakvog pristupa vidljiva je internalizacija govora o nedovršenoj tranziciji iz (neizrečenog) socijalizma u liberalni kapitalizam, koji u svojoj postindustrijskoj fazi (novim putevima svile) donosi rešenje ekonomske i ekološke situacije stanovništvu. Pozicija autora je jasna i iz nekritičke upotrebe termina postindustrijsko nasleđe, koje se komodifikuje kako na primeru predloženih rešenja unutar osmog kilometra, tako i u samom vizuelnom i prostornom predstavljanju projekta „Osmi kilometar”. (Vasić 2021, 2–3)

Наизглед згодно преузимање тренутног стања, које је у линеарном урбаном планирању досегло до Седмог километра, где се налази Ново гробље, продужено је за још један километар, који би требало да сугерише могућност даљег развоја града. Осми километар, по њиховим речима „представља квалитативно нови слој града, односно претпоставку могућих праваца његовог будућег развоја независног од рударске индустрије” (Илић 2021, 71). До будућности града Бора се скролује⁶⁷ (узгредно прелеће) да би се наслутило постојање или стигло до непостојећег Осмог километра (нова замишљена зона ослобођена од индустријског утицаја), тамо негде после садашњости, иза градског гробља на „Седмом километру”, после колективне смрти и изнад стварног живота, у којем сви заједно треба да „живимо” ту пројектовану, контролисану и цензурисану будућност. Тачније, нема никаквог критичког промишљања постојећег стања, које би утицало на већ одређену, деиндустријализовану будућност града без индустрије, грађана који нису радници и култивисаног природног окружења налик онима која имају бањска купатила. Стога би нас та инсталација (приказана и у Музеју Југославије), на тренутке могла подсетити на модерну хотелску рецепцију са самоуслужном контролисаном перцепци-

⁶⁷ Сајт који је био активан на адреси <https://serbianpavilioninvenice.com/> омогућавао је хоризонтално скривање кроз километре, одређено избором фотографија са тематским целинама: демографија и радништво, екологија, морфологија терена, објекти друштвеног стандарда, рудник и производња, становање, свакодневица. Видети: <https://www.facebook.com/moderniubeogradu>

јом Бора као велнес и спа центра. Ко су заправо грађани, а ко су радници? И да ли су, заправо, радници/грађани? Да ли је будућност намењена само грађанима који нису радници или су радници само они који раде у непосредној производњи и у тој компанији? Оно што нико не жели да види јесте то да су сви радници у том тренутку већ били сезонски радници на привременом раду, без могућности организовања и деловања, са правилницима и „радном етиком” коју је прописивао послодавац.

Радници наводно само раде, не одлучују и не питају се како раде и како живе, јер су класна раслојавања заправо све већа и воде према све израженијим расним и етничким сегрегацијама, физичком и просторном раздвајању, које нам говори да нећемо живети заједно, већ једни поред других. Када парцијални интереси капитала постављају питање: „Како ћемо живети заједно?”, постављају га само да би они који су позвани да на њега одговоре замишљали некакво заједништво, а не да би се оно одржавало и остваривало у пракси. Интереси репродукције капиталистичких односа и условљеност живота страним инвестицијама испостављају се као кључни за развој културних политика и постају доминантан облик културног деловања, које мора бити репрезентативно, и у овом случају наметнуто „одозго”, што је познато као

„културна индустрија”. „Kultura je oduvijek pomagala pri kroćenju i revolucionarnih i barbarskih instinkata. Industrijska kultura čini još više. Ona uvježbava uvjet za to da se taj neumitni život uopće smije živjeti.” (Horkhajmer, Adorno 1989, 158) Другачије виђење садашњости и будућности унапред је цензурисано тиме што је одговор на питање коме ће тај простор бити намењен и ко би га пожелео, остао нејасан, нарочито због тадашње и данас актуелне, реалне ситуације расељавања мештана околних села због ширења зоне утицаја рудника. Јавни, па чак и приватни простори се отуђују уз „поштовање” постигнуте урбане целовитости, да би се идејно остварио прогресивни линеарни континуитет урбаног планирања у сагласности са привредним и индустријским планирањем, при чему постојеће становништво и његово мишљење није релевантно у следећим корацима замишљања заједничке будућности.

Просторна стратификација на тим новим километрима биће класно предодређена и постављена као мамац и инвеститорски плен, док ће фасцинација празнином „нултог километра”, Старог борског копа, остати упадљиво апокалиптична и заборављена, иако се управо ту дешавају недовољно примећене промене услед рекултивације, сравњивања и попуњавања историјске тачке почетка рударења. Шта ће се десити са тим новонасталим простором и неискоришћеном испуњеном

површином борског копа? Чија ће та површина бити, ко ће полагати право на њу и њено осмишљавање? Изгледа да је та почетна историјска тачка, одакле је кренуло прогресивно нагомилавање живота, остављена да се све непотребно, безвредно и бесмислено нагомилава у њој до сравњивања, док ће инвеститори на новој равnoj конфигурацији терена допустити креативности да се размаше бистрином мисли, мекоћом конформизма и удобношћу деполтизоване будућности. Док замишљамо како ћемо живети у реалности, ничу контејнери за становање и блистају бели монтажни објекти на панорами и планирима. Самачки смештај, некада у зградама, сада већ у јефтиним монтажним објектима и контејнерима, онемогућава било какву организовану друштвеност услед честих смена радника, њихове међусобне неповезаности, нарочито радничке неорганизованости, биће шематски обезличен као „агрегат” подређен инфраструктури коју пројектује и изграђује искључиво моћни инвестициони капитал. Пројекција тог новог „заједништва” појединаца, наметнутог „одозго”, локализованог и контролисаног, ситуираног, подразумева друштвене односе који морају остати пасивно потрошачки, посматрачки, услужни, задовољни, засновани на унапред изграђеној позитивној слици о себи, како би се даље ефикасно репродуковали, комодификовали, сада већ као мобилни и обескореењени

производ културне индустрије, који не предстаља локалну средину и њене становнике, већ постаје део државне репрезентације.

У околним сеоским месним заједницама становништво је у страху од губитка својих имања, уз све притиске компаније да се преговара о пресељењу. Стратешки парцијално, компанија преговара са појединцима, како би се што више спустила цена откупа. Међу нажалост већ искусним мештанима тих села појављује се вид отпора и интеграције, изазван управо таквим, нетранспарентним приступом откупу земље по незваничним ценама, због чега су приморани да траже решење за планско колективно пресељење. Село Кривељ је, иначе, прво добило званичне „регулационе планове”, још у време отварања копа Велики Кривељ, који су систематично предвиђали зоне ширења рудника и колективно пресељење рударењем угроженог дела становништва у новоизграђено насеље Бањица 1993. године, које се градило наредних 10 година. Преговори о колективном пресељењу, у овом последњем раздобљу развоја рудника, претварају се у агонију целе заједнице, током које поједина домаћинства посустају под притиском и константним свеопштим загађењем (буком, минирањима, прашином, одронима стена са планира, изливањем јаловине и отпадних вода). Таква домаћинства су у „клинчу” између два рудника са површинском

експлоатацијом – „Велики Кривељ” и „Церово”, односно „Ново Церово” – између којих се налазе каменолом и погони флотације са јаловиштима, али су и у „клинчу” између страних инвеститора и државе. „Осми километар”, као креативна опција и решење, остварује се не само као замишљени уметнички пројекат већ и као реално оствариви „следећи корак”.

Отварањем нових рудника и убрзаном експлоатацијом природних ресурса проширена и повећана производња, уз већ девастирано природно окружење, не може се тек тако компензовати улагањима у „зелене технологије” и „друштвеном одговорношћу” компаније. До сада су, у таквој комплексној ситуацији, стогодишња обећања о чистом ваздуху у Бору увек била изневерена, и уз све напоре, акције, реконструкције и кампање које су у основи прећуткивале и заташкавале константна прекорачења дозвољених количина полутаната који непрестано угрожавају здравље људи (Друштво младих истраживача Бор 2022). Живот са обећањима, проведен у очекивањима и хтењу да се обезбеде основна права за живот у здравој природној средини, са људима већ нарушеног здравља, пред колективним расељавањем, пригушује се и директно цензурише уколико проговори, испадне са индустријске траке и из серијске производње контролисане репрезентативности. Такав живот локалног становништва – исцрпљен, остављен, заведен обећањима

и ухваћен у раскораку, не само притисцима компаније и наизглед тромом незаинтересованошћу власти за ту проблематику већ и захваљујући добро развијеним културним индустријама задуженим за одржавање наде у некакав „бољитак” или „напредак” – обесмишљен је репродукцијом и производњом улепшане, некритичке, пасивно потрошачке пројекције заједничке будућности. Техничко-технолошка, индустријализована, комунално и инфраструктурно контролисана и обезбедбена, идеолошки детерминисана као пасивно потрошачка, та будућност је прикључена на стихију некритичких трансформатора културноисторијског наслеђа и генератора креативне, деполитизоване енергије тржишне репрезентативности као потпоре инвеститорском капитализму – будућности без садашњости, која води још даље у будућност, где постоји само „будућност”.

У таквим реалним околностима живљења становника Бора, директном намером се потискују и цензуришу критичка виђења и анализе еколошких проблема у Бору, изнетих у тексту антрополошкиње Деане Јовановић писаном за планирану и припремљену, али не и објављену верзију каталога за поменути пројекат.⁶⁸ Наиме, због незваничних и незнано чијих примедби које нису на време и адекватно образложене, предложено је да се маркирани делови њеног текста „стилски уреде”

ублажавањем критичких ставова према проблемима загађења ваздуха, што ауторка није желела да уради, сматрајући то цензуром, а што је довело до тога да су заједно са Деаном још двоје аутора повукли своје прилоге из каталога. Спрони, маркирани и цензурисани, „стилски неуређени” сегменти Деаниног теста објављени су у недељнику *Време*.

Zapravo, zajmovi za obnovu stare topionice i izgradnju nove fabrike sumporne kiseline poslužili su kao dobra investicija radi postizanja boljeg dogovora s novim kupcem. Ekološka ulaganja su tako poslužila srpskoj vladi da se konačno „reši” ekološkog (i finansijskog) tereta koristeći retoriku EU standarda, istovremeno usmeravajući budućnost Bora i Srbije u drugom pravcu. Ekološki projekat koji je zvanično trebalo da ublaži zdravstvene rizike zapravo je postao puka roba planirana da bude prodana na svetskom tržištu. Osim činjenice da ovaj ekološki projekat nije u sebi sadržao holistički pristup ekologiji, u ovom slučaju takođe vidimo i kako je neispravna i veoma skupa ekološka roba poslužila da privuče kineski državni kapital. Prikladno smeštena na periferiji EU, danas je ova kineska kompanija konačno stekla poziciju na mapi eksploatacije mineralnih bogatstava Evrope, i to preko Bora, bez mogućnosti da ih lokalni državni mehanizmi

⁶⁸ Детаљнији опис спора и реакције на цензурање текста антрополошкиње др Деане Јовановић доступан је у тексту новинарке недељника *Време* Соње Ћирић (Ћирић 2021). Више на: (N1 Beograd 2021; *Време* 2021; SeeCult 2021).

kontrolišu. Mesto „svetle ekološke budućnosti” se otud pretvorilo u lokalno mesto ekološkog neuspeha i ujedno uspeha globalnog kapitalizma. Dok su Borani ostavljeni da se i dalje bore i da pokušavaju da razumeju svoje nevolje sa zagađenjem, neispunjena obećanja o čistom vazduhu ostaju mesto trijumfa kineskog državnog kapitala i lokalne partijske politike, dok će potencijalna dobit koju kompanija bude ostvarila biti redistribuirana negde drugde u predstojećoj budućnosti, bez obzira na cenu po zdravlje.⁶⁹ (Ćirić 2021).

Ораспрострањености апсурдности на нашем индустријском пејзажу говори и чињеница да су Модерни Бор представили линеарно, инсталацијом у виду бакарног зида и пода, алудирајући на „град бакра”, мада је у Бору иначе, као што смо споменули, скоро сав бакар „обран” са јавних површина. Бакарна инсталација изгавирана визијама ауторâ, са уграђеним мониторима који репродукују фотографије Бора из колекција Завичајног одељења Народне библиотеке Бор, постављена је насупрот замишљене визије тродимензионалног модела

са препознатљивим елементима архитектуре појединих насеља у Бору. Требало би напоменути да су у току свих јавних презентација овог пројекта, изјавама и интервјуима које су давали медијима, аутори и сами додатно цензурисали своје бивше сараднике индикативним неспомињањем реалног проблема који је настао током реализације пројекта и коначног рада.⁷⁰ Њихове првобитне намере и основне идеје пројекта у значајној мери су измењене, претпостављамо под утицајем „виших” инстанци, без икаквог адекватног објашњења, уочи штампања каталога, при чему су аутори, чини се пасивно, прихватили измене и у новонасталој ситуацији усвојили сугерисану репрезентативну, некритички настројену верзију рада. Стога треба споменути и важност институције цензурисања за одржавање пожељне слике „аутентичног” индустријског пејзажа у медијском и јавном простору, којом се разоткрива и његова важна „нематеријална” компонента заслужна за тако истрајно опстајање – заташкавање, прећуткивање и организована цензура критике и скретања пажње на постојање еколошких проблема у Бору. Важна је јер, у извесном смислу,

⁶⁹ Цитат из текста „Antropološke beleške: nada za čistim vazduhom i stecišta ekoloških neuspeha” Деане Јовановић који је маркиран као споран доступан је у антрфилеу текста Соње Ђирић „Како ћемо живети заједно”.

⁷⁰ Интервјуи, новински чланци и саопштења аутора пројекта, од самог отварања поставке у Венецији до завршетка изложбе, не садрже ни помена о проблемима током реализације пројекта, као ни информације о њиховом плану, намераваној организацији изложбе и првобитном садржају цензурисаног каталога, тако да би се могло рећи да су тим поступком прикрили и коауторе званичне и прихваћене верзије каталога. С друге стране, фасцинација некритички представљеним, општеприхваћеним „хорор-апокалиптичним” стањем Бора, која се преноси путем популарне културе и медија, и те како се лако усваја (Ristić, Leposavić 2021).

већина становника Србије од тог прећуткивања заправо живи, док ће привредне малверзације, неумерена експлоатација природних ресурса и загађивање животне средине са својим жртвама остати скрајнути, непримећени и заборављени.⁷¹

Уметнички изрази и уметничке трансформације које нам, свака на свој начин, приближавају садашњост индустријских пејзажа Бора, скрећу нам пажњу на бескрајне могућности симболичке репрезентације да контекстуализује конкретне материјалне садржаје и нематеријалне процесуалности и упућују нас на много ширу распрострањеност и знатнију комплексност онога што представљају. Стога је избор техника продукције

представа о борским индустријским пејзажима, као што смо видели, разноврстан и креће се од класичних техника ликовних уметности, фотографије, фотомонтаже, комбинованих сликарских техника са дигиталном обрадом, уметничког перформанса, ангажоване и политичке уметности, све до културних индустрија и професионалних филмских продукција. Међутим, артикулације тих продукција у јавном простору – између осталог и у овом тексту, за који се претпоставља да ће бити део јавног простора и мишљења – остају ограничене у сталној садашњости, без дубље историјске, друштвено-политичке и културне детерминисаности због непостојања интересовања за очигледну апсурдност

⁷¹ „У пилот студији, у процени изложености индустријском загађењу на здравље становништва у Бору, примењена је SENTIERI епидемиолошка метода, како би се описао здравствени профил становника Града Бора, кроз анализу показатеља оболевања и умирања од рака, као и умирања од кардиоваскуларних болести, респираторних болести, дигестивних и генитоуринарних болести, као и умирања од свих узрока смрти међу становницима Града Бора. Најважнији резултати студије: За све малигне туморе осим тумора коже, постоји значајно већи ризик у оболевању и код мушкараца и код жена. Овај образац се опажа за специфична места локализације рака, укључујући и рак колоне и ректума, панкреаса, бубрега, бешике, штитасте жлезде, лимфопоетског ткива, Хоџкиновог и не-Хоџкиновог лимфома, леукемија и мезотелиома, а значајно већи ризик у оболевању од рака плућа је регистрован и код мушкараца и код жена у Бору. За све малигне туморе осим тумора коже, запажен је и значајно већи ризик у умирању и код мушкараца и код жена у Бору. Као и у случају оболевања, овај образац се опажа за рак бронха и плућа, као и одређене специфичне локализације рака, укључујући рак јетре, панкреаса, меланома, мокраћне бешике, лимфопоетског ткива, Не-Хоџкиновог лимфома и мијелоидне леукемије. Исти образац је примећен и у случају умирања од рака грлића материце и рака јајника код жена, као и за рак простате и тестиса код мушкараца. Анализом смртности за све узроке смрти, смрти услед болести циркулаторног система, респираторних, дигестивних и урогениталних болести, примећено је да, постоји већи ризик од смртности у Бору у скоро свим групама и код мушкараца и код жена. Већи ризик у умирању код оба пола регистрован је за све болести и поремећаје, дијабетес мелитус, болести циркулаторног система, болести респираторног система, као и за урођене деформације, малформације и хромозомске аберације.” (*Унапређење управљања контаминираним локалитетима у Србији 2020*, 30) Видети још и: (Radenković, Nikolić 2021).

опстајања индустријских пејзажа. Док се мизансцен, са свим својим суптилним свакодневним утицајима на наше животе, готово прогресивно шири наочиглед свих нас, ми те утицаје реално трпимо, саживљавајући се с њима, најчешће без потребе да их разумемо.

„А можда?”⁷² нам ова „радна јединица безинтересне самоуправне заједнице”, односно претпоследње поглавље, даје слике индустријских пејзажа Бора трансформисане различитим уметничким интервенцијама, са имплицитном намером да убудуће обратимо пажњу управо на постојање „нематеријалних” процеса њиховог настанка и развоја, омогућавајући нам да критички сагледавамо стварност кроз идеје суштинске трансформације друштвене свести. Наивно безинтересне естетизације и критичке контекстуализације својеврсних визуелних симболичких репрезентација, уклопљене у ову публикацију, на специфичан начин, преко тих визуелних прилога и текста подељеног на засебне „погоне” смештене у пределу ока, сећања и празнине, циљано приказују технологију препознавања индустријског пејзажа као својеврсног хоризонта који, сада дефинитивно, означава и захвата нашу заједничку, широко схваћену и очигледну будућност. Из своје савремености и пролазности приказују друштво које, у журби да се прикаже у што лепшем светлу, на модној

писти, у позадини спектакла експлоатише необновљиве природне и обновљиве радне ресурсе; откривањем нових споменика и отварањем нових погона мења историју, приноси пасивне жртве новом циклусу производње, новим хоризонтима „једења”, хипериндустријализације, заборава, исцрпљивања људи и природе само због „имица”, профита и намештене слике за портфолио. Можда пројекцијом нове наде у дајцест издању – будућности само због будућности, која је километар даље – замишљамо неку другачију заједничку судбину.

⁷² Послушати песму „А можда” локалног бенда Дуо тројица (Митрашиновић, Ловић 2019).

„Проклети део” – лонац за „клин-чорбу”

Жорж Батај у својој књизи *Проклети део: есеј из опште економије* принцип потрошње богатстава образлаже као принцип који у општој економији преовладава у односу на принцип производње. Не чини то са циљем да кроз „рачуницу” води своју тезу, већ да кроз своју интерпретацију природних закона кретања енергије на површини земље разоткрије законе опште економије. Батај, чини се, не дозвољава да концепција економије превлада у потрошњи природних ресурса, тако да чврсто повезане друштвене процесе производње и потрошње избегава да припише природним процесима. Стога природи приписује три вида „органичног – природног” луксуза (расипања) односно „потрошње”: једење, умирање и размножавање. Организми (па и човек) примају знатно више енергије него што им је потребно за одржање живота, па се тај вишак (богатство) може искористити за раст неког другог система, али „ако систем не може више да расте, или ако вишак не може у потпуности да се утроши за раст, обавезно се мора изгубити без добити, потрошити, вољно или не, славно или на катастрофалан начин” (Батај 1995, 18). Економија корисности ствара притисак добити, чувања или раста

чија су последица ширење и потрошња. Ширење је најинтензивније преко рада и технике, а најлуксузнија и најскупља потрошња међу поменути природним луксузима (једење, размножавање и смрт), везана је за смрт. Индустијском производњом ствара се све више и више вишкова, које је све теже потрошити, а задатак тржишне економије се састоји у „замагљивању основног кретања које тежи враћању богатства својој функцији дару и расипању без накнаде” (Исто, 36). У овом тексту, „проклети део” конципиран је, као код Батаја, као вишак богатства који се негде акумулира и не расподељује у систему где је настао, не користи се за његово одржавање. Међутим, наведени израз се употребљава и у једној слободнијој интерпретацији Батајевог термина којом се тежи представљању тог реално заосталог вишка, што ће, надамо се, имати рефлексивну сазнајну вредност – као „проклети део” који остаје у виду хибридних вештачких и природних објеката, рупа и празнина. Овај својеврсни животни циклус хибридног објекта и мисаоне рефлексije на адекватан начин нас подсећа на ограниченост природних ресурса, али и на друштвене и адаптивне потенцијале, који ће неминовно

доћи до свог краја или довести до потпуно нових, преображених, „постапокалиптичних” облика живота и окружења, на које помало подсећа наша савременост у Бору, тако да нам можда остаје само да пронађемо када се, у ствари, десио тај историјски тренутак славног или катастрофалног краја. Да увидимо да се дешава управо сада, или – да га још мало сачекамо. Употребом синтагме „безинтересне самоуправне заједнице” не реферише се на одређено друштвено-политичко уређење као на узрок проблематизације, већ на директно аутопоетично конструисање позиције хипотетичког мисаоног разумевања укупне повезаности произведене локалности природе и културе на овом конкретном примеру.

Бор има нешто свима познато и доступно, такође универзално усађено у свест и егзистенцију – рупу. Она је најупечатљивији део локалног индустријског пејзажа, као огромна цивилизацијска празнина коју у последње време са намером и алтруистички делимо са свима. Просторна целина испражњена од конкретних употребних вредности и смисла (јер је очигледно непотребна и сувишна, па је у току њена интензивна рекултивација), устаљена у свом историјском трајању, превелика је за било какву санацију а да се макар једнака штета не направи на другом месту. Периферна локација испражњена и од времена – геолошког и друштвеног – уједно је и почетна обесмишљена позиција, као реално

онтолошко упориште на којем је рупа тачка ослонца линеарног или цикличног животног тока или циклуса, тачка из које све почиње или око које се све врти. Можемо је разматрати као створену амбијенталну целину, која је захваљујући тежњама ка теоријским оживљавањима предмета и отеловљења друштва, временом одомаћена колективним сећањем и искуством неколико генерација којима је била *дата* као трајна, неиспуњива „природна” депресија и аномалија, ожиљак на земљиној кожи и траума потиснута у колективно несвесно овдашњег друштвеног бића. Третираћемо је као антропоцентричну и екоцентричну мисаону конструкцију која приказује стања и процесе човека и природе у реалном времену и на конкретном месту, али и као тачку од које се сукцесивно удаљавамо са аналогно тахографски измереним параметрима кретања чију прецизност диспичери у матичним станицама, сходно кафкијанској бирократској традицији, не анализирају, а уколико се и издвоји неки случај, морао би се поново покренути исти процес.

Наш аналогни тахографски запис помало подсећа на нешто старије мапе неба и има чудну рупу неправилног облика у средини. Изгледа да се увек нешто окреће и бележи око рупе. Белешка нам у овом случају „књижевне симболизације” не говори искључиво о позитивним исходима технолошких процеса доминантне привредне делатности, као што се то приказује у јавности, већ о

константним и будућим процесима девастације. Ипак, тај песимизам, негативитет, осећај безизлазности из технолошке петље девастације природних ресурса ради преживљавања, не сме се искључивати из животних процеса и стања само зато што је нерепрезентативан, већ се мора користити као устаљена противтежа преовлађујућим тржишним принципима надања, испуњавања жеља и привредних планова. Саживљеност са таквим негативитетом из прве руке, необјективно – урођенички наивно, испоручује вам ову компликовану „уверљиву фикцију” као конструкцију проблема хибридне рупе Старог борског површинског копа која је и конкретан, физички материјализовани објекат и локалном логиком, персонализована празнина.

До „уверљиве фикције” дошли смо спајањем концепција антрополошког ревизионизма Марка Ожеа, односно, модела названог „скирвено писмо” и модела антрополошког писања Мерилин Стратерн. Обједињене концепције, дисјункције настале симболизацијом и заједничким историјским осећањима истраживача који са својих позиција, знања и искустава постављају хипотезе, бирају и тумаче феномене којима се баве. Оже разрађује запажања Де Сертоа о „методи историје” и поступцима историчара који се више не задовољавају усвојањем актуелне термнологије, него је и контекстуално тумаче: „prevođenjem kulturološkog jezika na neki drugi”, nego

da sada može 'u kulturu preobratiti elemente preuzete iz prirodnih disciplina' [...] on pokušava da sagleda kakav stav zauzima istorija, 'prema prirodnim elementima, onda kada ih prenosi u kulturološko okruženje, te kako promene odnosa nekog društva prema prirodi istorijska nauka prebacuje na ravan književne simbolizacije” (Ože 2005 b, 66). Мерилин Стратерн, са друге стране, тумачи антрополошку перспективу писања етнографије као конструисање културних појмова, и тврди да је то забележено мишљење „одраз” њиховог времена (Strathern 1987, 251).

У коегзистенцији локалног становништва и рупе непланирано се формира нова атракција – туристичка. Место на којем се проводило радно време у блиској прошлости неочекивано је постало простор слободног времена туриста, који су се чудили величини и бизарности, не разумевајући уложени рад, конкретну историчност рупе, њен локални реални и симболички значај. Задивљеност је у том тренутку постала заједничка, испреплетана од бизарности чуђења и бизарности локалне носталгичне „срођености” са рупом. Ту врло очигледну, изазовну и занимљиву тачку прекида „еколошке свести” са „локалном логиком”, испреплетане инструментализације бизарности и носталгије са њеном историјском важношћу, уочавамо из нама савремене иницијалне ситуације саживљености са рупом. Ова претпостављена блискост локалног становништва са рупом угрожава се њеном

убрзаном рекултацијом, због које, услед екстензивне експлоатације других рудника, настаје све више јаловине којом се пуни стари борски коп, тако да у извесном смислу постоји и страх од могућег потпуног попуњавања рупе и њеног нестанка. Била би то иницијална позиција која нам даје извесну улогу у тој драми и инспирише даље размишљање, али и поставља дилему: да ли је нестанак нама блиске рупе добар или лош и шта ћемо са другим рупама које се умножавају у околини?

О преузимању улога на локалној „сцени” говоримо у ситуацији када се Бор представља као стратешки важно место на Новом путу свиле, када приватизацијом компаније РТБ Бор улази у глобалне привредне и економске токове, фронтоне и ривалства између Истока и Запада.

Kada kosmička pozornica na kojoj smo nekada figururali postaje veća, mi ne odbacujemo ideju ma kakve takve pozornice. Umesto toga vidimo se kao skvrčene lutke i, konačno kao mravi ili bakterije, koji još uvek izvode predstavu na istoj pozornici koja se širi. Zato što je to neizdrživo ljudi tragaju za protiv-simbolom, za pričom koja bi nekako mogla da prođe kao doslovno naučna, a koja nam ipak vraća našu ključnu ulogu u ovoj drami. (Midžli 2012, 29–39)

Оваква сведена опозиција намерно је више „мистична” него прагматична, више „културно” кодирана него механички програмирана бинарна опозиција, пре свега због тога што је намештена односно већ обликована прецизно утврђеним пројектом и технолошким процесом који ће, као „за пример”, бити завршен рекултацијом – враћањем терена у првобитно стање. Већ је, дакле, објашњена, тако да је, сходно принципу тумачења културе, који Клифорд Герц означава као „намигивање на намигивиње”, потребно објашњење објашњења, како бисмо успоставили комуникациону везу, додуше, са сложеном инфраструктуром.

Користи од експлоатације рудних богатстава је, историјски гледано, очигледно било, само је питање какве, и ко је колико добио; да ли је добијена вредност рационално и праведно расподељена и искоришћена; да ли је макар део искоришћен за концепцију одрживости природних ресурса и заједнице, а да то није било само симболично, као што је и ова рекултација – крпљење рупа? Остаће, извесно је, те празнине и девастирани предели. Лутаће и шириће се по околини. А неко ће, и то је извесно, изгубити једну блиску празнину, коју је стварао, од које се живело, на којој се радило и живело. Притом треба разумети дубину и комплексност рударског посла и живота повезану са целокупним техничким и технолошким циклусом, јер је реч о привредној грани у

којој су потребна дугорочна (некада деценијска) улагања да би се достигла исплативост искоришћавања, тако да су наднице углавном и константно ниске у односу на тежину посла и ризике. У таквом свакодневном мукотрпном и тешком, ризичном физичком раду развија се висок ниво солидарности међу рударима, као и константни осећај преживљавања. У том смислу је и адекватна батајевска „органска” генерализација потрошње као луксуза у односу на уложени рад потребан за преживљавање, која на крају обликује специфичан облик радничке културе карактеристичне за локалну заједницу. Природа, једнако као и људи, усталом, проналази своје токове и пукотине. Људи опстају и преживљавају на ободима девастираних пејзажа, у таквим, „другачијим” околностима и ти пејзажи им могу постати у извесном смислу важни. Другим речима, и у таквим „неприродним” окружењима и ситуацијама могуће је производити и изводити извесна шира значења и приписивати себи улоге од „историјске” важности. Рупа сâма, природним процесима, клизиштима, почиње да једе град који ју је стварао и постаје органски и физиолошки жива. У њој је похрањена колонијална историја града, цело село Бор, готово цела раднична колонија Француског друштва Борских рудника, обрушило се све са литице, као да никоме до тога није стало. Изгледа да није било тешко заборавити на прву колонијалну управу да би се ускоро успоставила слична. Прилагођени смо, а већ

зрели за нову рекултивацију и враћње у првобитно стање промењеног састава и исцрпљених вредности. Боље речено, у сталној смо промени и драматичним обртима, како бисмо играли какву-такву улогу у тренутку када се „наш познати свет” преображава и нестаје. Да ли бисмо у том случају могли рећи да, у ствари, не губимо ништа? Или нам се тиме одузима и могућност да мислимо о том дуготрајном и суморном процесу одузимања од природе, једнако колико и од културе? Да ли се у том смислу некаква равнотежа одржава међусобним исцрпљивањем и преживљавањем? Можда ћемо сачекати да те празнине, сада већ као извесни саставни делови наше људске природе, новим онтолошким заокретом, разумевају нас?

Град Бор има отворени површински коп, рупу са ивицама и ободом као уоквирену студију случаја – урбану и индустријску, просторно планирану целину која је и услов и последица његовог постојања, али и његов најупечатљивији „празни означитељ”, којем непрестано додајемо значења. Између услова и последица планираног стварања нечега што на крају неће имати никаквог садржаја и чему ћемо приписивати значења и смисао, налази се историјски процес реализације тог ничег – процес који се одвијао на одређеном месту, у историјским и друштвеним околностима којима разумевањем придодајемо тумачења и значења, вредности и функције. У овом случају, са искреном намером и

директном експлоатацијом насловљене теме, настојимо да рупу ослободимо свих тих значења и веза, тако да може да остане онаква каква је без нас и наших асоцијација, каквом је знамо и памтимо, чему је сама својим универзалним физичким законима, у корелацији са нама и нашим културним диверзитетом (научним, техничким, технолошким, радничким, грађанским...) тежила – извесном крају технолошког и сазнајног циклуса, са повременим клизиштима као изненадним обесмишљењима услед лоше планираних стаза (метода) којима извозимо „мисаону руду”. Тежићемо објашњењу које ће на компликован и комплексан начин дати једноставан закључак, са циљем и једином преосталом могућношћу у оваквој ситуацији – интерпретативном конзервацијом површинског копа у Бору.

Рупа је овде јако „упадљива”, док је на другим местима, као интимни, нежељени и отрпљени друштвени производ – скривена. Неко ће је сматрати опасним руглом, неко извором зараде, неко згодним простором за депоновање, неко добро указаном приликом за рекултивисање, политичком и туристичком атракцијом, уметничком инспирацијом, а неко, можда, каквим-таквим културним наслеђем. У сваком случају можемо сматрати да, као таква, има и извесних сазнајних потенцијала, а не само привредних, економских, културних и друштвених. Надајући се, потајно, да ћете је открити и препознати

и код себе или у неком свом окружењу, можда макар на озонском омотачу, или као рупу у зиду коју зовемо прозор, одлучно крећемо стазом универзализације, зато што нам је доста те искључености из глобалних токова географски изоловане, историјски партикуларне „локалне логике” репродукције производних односа, поделе рада и редистрибуције добара, која утиче на целокупни друштвени и културни систем; доста нам је тих замршених, скоро необјашњивих друштвено-историјских веза између „рационалног” искоришћавања локалних природних ресурса у име „стоје привредног раста” и њиховог утицаја на друштво и његову животну средину, која све више изгледа као ирационални луксузни трошак током празничних дана. Упориште те клацкалице лежи на апсурду као поступку интерпретативног онеобичавања. Рационалне и ирационалне динамичке везе друштва, привреде, економије и културе директно зависе од искоришћавања природних ресурса и неминовних друштвених последица – сваковрсних загађивања животног средине, нарушавања здравља, одузимања смисла постојања; у вези су са процесима експлоатације рада, свеобухватним и комплексним обезвређивањем као „свођењем на апсурд”, са одузимањем смисла и тим празнинама, отвореним пустим просторима, јаловиштима, планирима и рупама као „палеоиндустријским” пејзажима. Стога ће борска рупа, као просторна целина,

бити и терен етнолошког истраживања: покушаћемо да уђемо у ту универзалну редистрибуцију апсурда из још увек специфичне антропоцентричне перспективе, са „надмодерне” позиције или из замишљене улоге урођеника неместа.⁷³

Да би се попунила једна празнина, настала сада наизглед безобзирним израбљивањем, мора се направити друга, која настаје наизглед једнако безобзирним израбљивањем или, што је вероватније, знатно технички и технолошки напреднијом и драстичнијом експлоатацијом. Реченица делује логично, с тим што је намера да се поменутом безобзирношћу истакне значајно одступање од претпостављеног „обзирног” плана привредног раста и профитирања, а то што је само „наизглед” безобзирно, што нам се таквим чини у нашој савремености, у основи је имало некакав план контроле искоришћавања ресурса, али се резултати тог плана нису остварили или се нису испољили на планирани начин, зарад истих незаситих интереса који су се пролонгирани транзицијом, нестајали у компликованим процедурама одустајања од самоупављања, стабилизације, реструктурирања, приватизације и који се, свеједно, „свемоћном” људском природом остварују на неком другом месту и у другом

времену, приближавајући се свима нама као претећа празнина и нова пустош. Мора се притом признати да се, још увек, због тога не може заузети одређени став, с обзиром на то да се план рекултивације старог копа, на којем су радиле генерације инжењера, ипак остварује и да се тиме сасвим извесно завршава и та прича и један технолошки циклус. Међутим, шта ће бити са другим коповима у нашој непосредној близини, с Великим Кривељом и Церовом, који су у овом тренутку знатно већи од Старог борског копа? Безобзирност доводи до бесмислености. Без реализоване и конкретизоване уравнотежене бригае о другима и својој околини, културном и биолошком диверзитету, свака производна интеракција постаје експлоатисање, израбљивање ради тренутне добити и његово устаљено понављање оставља за собом пустоши као последице мегаломаније индустријализованог „друштва изобиља”. О каквом „вишку вредности” и „друштвеном дохотку” као заједница можемо мислити у заиста уско детерминисаном систему профита и ренти које директно зависе од неплаћеног рада?

Po Marxu, profit je dio prometne vrijednosti roba što ostaje njihovom vlasniku kad se odbije cijena koštanja.

⁷³ Концепција надмодерности изведена је, на основу убрзавања времена, преобиља исконструисане историчности и окупирања јавних простора искључиво тржишном актуелношћу и концепцијама маркетиншке репрезентативности, у есеју „Блиско и далеко” Марка Ожеа (Ože 2005, 31–32) и искомбинована је са његовом концепцијом неместа у синтетизовану критичку позицију „урођеника неместа” у тексту „Индустријско наслеђе у индустрији наслеђа” (Стојменовић 2020, 11–40).

Prometna vrijednost pretpostavlja mjernu jединицу која robe čini sumjerljivima. Korisnost robe ne može dati tu zajedničku jединицу, jer nema ništa zajedničko na planu upotrebne vrijednosti između, primjerice, povrća i nalivpera [...] Prometna vrijednost roba proistječe samo iz onoga što im je zajedničko, a to je da su proizvođači. Bit je vrijednosti, dakle, društveno potreban rad za proizvodnju robe.. Profit je dio vrijednosti stvoren upotrebom radne snage radnika koja je plaćena najamninom. Profit je, dakle, neplaćen, besplatan rad. No u praksi, u očima kapitalista i radnika sve se zbiva kao da je najamninom plaćen sav radnikov rad (nagrada, najamnina po komadu, tarifa za dopunske sate itd.). Prema tome, najmnina daje radnikovu neplaćenom radu privid plaćenog rada: „Na ovom obliku, koji od naših očiju prikriva stvarni odnos i, štoviše, pokazuje baš njegovu suprotnost, počivaju svi pravni pojmovi i radnika i kapitalista, sve mistifikacije kapitalističkog načina proizvodnje. (Godelier 1982, 225)

О каквом „здрављу” можемо мислити без „еколошке свести”? Да ли заиста зарадом можемо платити лечење и здравље? Да ли смо заиста исплаћени за сав рад и живот у загађеној средини, толико да не би требало да се осврћемо или директно сведочимо о непоштовању неких основних принципа услед прелажења преко симболичких и нормативних граница угрожавања

здравља људи и животне средине? Како све то утиче на социјалну екологију и локалну културу? Можда такво исцрпљивање доводи до стварања нечег застрашујуће великог и задивљујућег што условно речено нема никаквог садржаја – девастираног пејзажа у којем се гаји нада, узгајају нојеви, премештају гробља по ко зна који пут и прави стратегија развоја „еко-етно” туризма? Надамо се да овим не исцрпљујемо и вашу пажњу, пошто је сада сасвим очигледна намера да се тематизује нешто важно, не нужно и искључиво вредно, нешто што можда само „наизглед” нема никаквог „конкретног” садржаја. Директно речено, полазиште јесте искоришћавање природних и културних ресурса, које оставља за собом рупе и пуне просторе, али су исходи изгледа универзално бесмислени, тако да се напослетку окрећемо њима, покушавајући да разумевамо њихову сазнајну важност. Репродукује се и редистрибуира, дакле, систем који ствара празнине и оставља пустош, док се произведени вишак искључиво финансијске вредности не задржава у заједници планираним улагањем у јавна добра и квалитет живота, него већим делом одлази власницима и бројним посредницима у пословању са јавним и природним добрима. Где је ту план? Које оставамо те празнине које производимо и које постоје да би се испуњавале другим празнинама? Шта ће остати када исцрпимо све те „вредности” и зашто последицама као реалним

„вишковима” дајемо овакву тематску „важност”? Како би нам, у овом конкретном случају, свођење на апсурд допринело у сазнајном смислу? Можда тако што бисмо ту празнину и „велико ништа” могли сматрати „нашим” друштвеним дохотком и зарадом за поверење које смо дали концепцији надања, развоја и напретка, али без преузетих моралних обавеза, солидарности и етичких полазишта ограничавања експлоатације зарад друштвене, културне и природне равнотеже и одрживости? Да ли се онда рекултивација може посматрати као, условно речено, адаптивна технологија или само као симболички чин враћања терена у „првобитно стање”?

Када се живи поред рупе, то велико ништа и та празнина се, све до коначног испуњавања другом непотребном огромном количином ничега, затрпава непотребним и одбаченим, понекад и невидљивим симболичким садржајима, отрпљеним прекорачењима вековног загађивања, компромисима „еколошке свести”, смислом свакодневног живота или „друштвено несвесним” остацима очекивања „бољег живота”. Значајан део друштвене добити из рупе – финансијских средстава директно уложених у јавна добра – на крају нестане у истој таквој, бесмисленој празнини као што је ова. Да ли је то још једна рупа на коју би требало да обратимо пажњу? Да ли она има дупло дно као мађионичарски шешир? У процесу „пресипања из шупљег

у празно”, на принципу „спојених судова” настајао је и нестајао тај „проклети део” политичке и сазнајне економије (експлоатацијом искључиво „корисних” тема) – „проклети део” који се једнако безобзирно трошио и односио, тако да се више није разазнавало који је сегмент живота постајао празнији, физички – материјални или друштвени – нематеријални. Сада знамо да ће то велико ништа затрпати производња других празнина, бушењем нових рупа, проширивањем старих и експлоатацијом нових рупа и копова које ћемо ускоро добити у околини, мада још увек нисмо сигурни да ли ће се тиме заиста а непотребно затрпати ова постојећа, нама блиска празнина и колико ће то бити погубно или корисно за нас који смо са њом расли током протеклог века – одрастали тако што су простори детињства и проживљене историје нестајали ерозијом у рупи за само пар година. Можда је развојно гледано то био простор нестајања детињства човечанства – сазревање, одрастање и нестајање глобалних размера. Нама, „урођеницима неместа” који смо савременици „гропе” (или „гауре” – рупа на влашком) делује „нелогично” (због многих других примера немара према јавним добрима) то што се она све брже попуњава и прети да нестане као важан део града и рударења, неких већ персонализованих историја једног хибридног објекта и феномена. У међувремену смо добили доста тога у културном диверзитету и „симболичкој” размени, што

је потпуно у духу нашег места, али како ћемо се носити са тим уколико се оно не сматра заједничким местом за живот, већ само пролазном станицом, на којој можемо лако замислити љубазног пензионисаног отпремника возова који, још увек из љубави, у изношеном службеном оделу, посматра композиције различитих вагона и живи у службеним просторијама које су изгубиле своју „логистичку” функцију. Ипак, на том путу или на тој станици, морамо некако опстати уз помоћ рекултивације и редистрибуције поменутог апсурда и разматрати га са становишта сазнајних потенцијала – искористити све те локалне одлике и „унутрашњу” логику система како бисмо сам апсурд као материјалну актуелну просторност, емпиријски и материјалистички поставили и као метод својеврсног „теренског” истраживања места коме свеопшта „рационализација” прети „нестанком”.

Сада смо сведоци тога да се рупа заиста смањује; не видимо директно одакле је друга празнина, али изгледа да „ради”, без обзира на то што једе цео нама блиски свет, па нестају Стара колонија и насеље Север – свет који се сада зове Кривељ, а сутра ће се звати Слатина, Оштрељ, Метовница или Брестовац. Реч је о селима и месним заједницама на територији Града Бора директно угроженим последицама актуелних пројеката рударења. Кривељ је село у непосредној близини рудника

„Велики Кривељ”, који се експлоатише површинским откопавањем од осамдесетих година XX века и којем у овом тренутку прети колективно исељавање. Метовница, Слатина и Брестовац су села тренутно најближа новом кинеском руднику на богатом рудном телу Чукару Пеки. Због тога морамо искористити још само ту коначну опцију рационализације бесмислености која друштву оставља искључиво безинтересну сазнајну вредност, искључујући га из процеса одлучивања, „ирационалне” економије убирања профита, безобзирности експлоатације природних ресурса, бахате карневализације и сапунизације политичке сфере, која све то омогућава, а од остатка становништва захтева да се сви колективно жртвују тако што ће пристати да трпе константно загађивање, експлоатацију свог рада, живота и животне средине. Бесмисленост политичких одлука које померају дозвољене границе загађења ваздуха у корист загађивача право је лице такве јавне политике. Изјава председника Републике: „ваздух нам је лошији за онолико колико нам је стандард виши” (Блиц 2020),⁷⁴ своје мишљено тежиште држи на претпостављеном финансијском животном стандарду, а не на равнотежи у животном стандарду, а као реакцију и решење уводи повећавање дозвољених граница загађења ваздуха, односно и управо снижавање тог и тако ниског животног стандарда. Без ваздуха се

⁷⁴ Види и: (Поповић 2020; Субин 2020).

преживи неколико минута, а без животног стандарда се преживљава.

У распону између рационалне економије привреде и преживљавања, чекао се моменат када су се у повољној констелацији нашли кључни елементи савременог друштва: растурене институције радничког организовања, дубока поларизованост друштва и сада већ, након исцрпљивања вишедеценијском транзицијом, изражена амбивалентност према јавним интересима. Деградирају се са извесном намером јавни, еколошки, привредни и егзистенцијални планови, у сваком смислу, тако да, парадоксално, бесмисленост може имати сазнајну вредност колико и друштвени или уметнички концептуализовани апсурд, на пример, који у овом случају можемо посматрати као наш реалан животни апсурд – велико ништа које опстаје и остаје, очекујући нашу жртву у уметности, науци и свакодневnoj егзистенцији. Друштвени апсурд има своју техничко-историјску компоненту концептуализације, а уметнички – културно разгранату и вредносно потврђену употребу аутореференцијалности и корисност директног извођења у нашој савремености. У том смислу, било би можда корисно размишљати о техничкоисторијској компоненти, која апсурдност не узима као оперативни појам због тога што, уопштено, он нема никаквих практичних и употребних вредности али га, као што видимо, може

створити, тако да га ипак на неки начин „изводи” и „производи”. Апсурд је тако директан и очигледан, само треба размишљати о начинима његовог „извођења” и испољавања, можда и о креативној замени улога које нам се намећу у таквом сценском извођењу. Он ће постојати и када ми нисмо у Бору, постојаће независно од нашег сазнања, постојаће ван језика и текста, као културноисторијска емпиријска чињеница коју тек треба да откријемо. Постојаће као универзална категорија сада већ глобалне илузије о напретку и могућности акумулације вредности без дељења. Постојаће, коначно, и тако што рачуна на нашу пасивност. Чекаће нас, дакле, и у будућности, не само у сећањима. Дешава се безмало нигде и производи превише ничег, баш овде и сада. Апсурд је последица дисконтинуитета друштвене праксе као заједничког организованог рада на основу радничке солидарности, историјског материјализма и научног социјализма, доступности знања и образовања ради еманципације људи у друштву са конкретним заједничким циљевима и друштвеним доприносима у виду социјалне сигурности и доступности јавних добара. Дисконтинуитет нас доводи до циљаних остваривања националних интереса заснованих на „бизнис плановима”, агендама у културној политици заснованим на репрезентативности а не на критичким увидима, на страним инвестицијама (Radenković 2017) и на приватизацији заједничких при-

родних ресурса. Можда је управо то условило реакцију у виду концептуализације апсурда у уметности као могућег безинтересног приступа садржају који је упадљиво бесмислен и испразан, али претећи, стога изоловано неутрализован, ограђен као опасан, на крају и као критички добронамеран – само зато што је слабо разумљив и политички неупотребљив. Приметићемо да се такав однос према апсурду и апсурдности прелива на уметничке концептуализације бесмислености, па се она баш и не сматра посебно наративно вредном и употребљивом, осим у критичким закључцима, више као „збуњујући” него као конструктивни догађајни, реторички или естетски чинилац. Међутим, интегрално постављен у Бекетовим делима, на пример, апсурд и данас опстаје и ишчитава се као немушт, неизрецив или неименљив, авангардан, да не би био разоткривен као чист реализам, онакав „какав јесте” и као незаобилазан у безнадежном тражењу смисла или препознавању друштвених вредности заједничког и удруженог рада као суштине историјског одређења универзалности људског деловања као праксе, презрених уметничких или сазнајних истина. И такав апсурд, као и рупа, у ствари, долази из будућности. У том смислу су и фотографије на таблама у овој публикацији изабране с намером да прикажу нашу будућност – уместо да „окидају” сећање, оне треба да подстакну тренутну реакцију и активност утицаја на

будућност. Покушаћемо да апсурд и апсурдност у овом случају „применимо” у том безинтересном интегралном облику, са извесним сазнајним симпатијама према њему, и да га повежемо са историјски релевантним објектом локалне културе – рупом (Старим борским копом) и оним што она „садржи”, чиме се пуни, са оним што неко сматра да недостаје и апсурду и рупи, производњом још веће количине ничега, празнином која зјапи свакодневно и која се репродукује на њеним ободима и у њеној близини. Те празнине се пуне непрестаним исцрпљивањем људи радом и природе похлепом. У том смислу делује претећи то што се попуњава и другим непотребним садржајима и што постепено нестаје на том месту, опстајући негде у близини.

Посматрамо апсурд и рупу као нашу физичку локацију и део животног простора, „неместо” са тачно одређеном сврхом, као „идентитетско место” у којем препознајемо релацијску мрежу и технолошки узрочно-последични след. Својом величином и истрајношћу она парадоксално скрива и разоткрива систем репродукције капиталистичких односа, у којем је апсурд артифицијелни цивилизацијски објекат, а не појам или феномен, реторички алат, не филозофски концепт, нихилистички или егзистенцијалистички. Тако опредмећен, није више условљен нашим сазнањем и сада постоји независно од нужности нашег сазнања, као и сви други објекти, само

наизглед је саморазумљив и његова нужност постојања није у нашој свести, перцепцији или разумевању, већ у његовом безинтересном опстајању и постојању, које може да нас погоди и у које можемо да упаднемо. Апсурд као рупа и празнина, дакле, део је цивилизацијске заоставштине који најчешће опажамо, осећамо и напоскон сазнајемо чулима, органима, „стомаком”, понекад, а у нашем случају и најчешће, „плућима”. Апсурд и рупа се на крају тако лако прожимају и мешају да стварају довољно празног простора за настајање локалног колектора за колективно несвесно – место сећања на пасивност и потискивање искустава, сазнања, прошлости и будућности у садашњости и нашој савремености. Та метафизика апсурда и реалистичност бесмислености безобзирне експлоатације природних ресурса дају нам наду да их макар можемо разумевати, док се хране нашим животима, нашим сећањима, нашом материјалном и нематеријалном културом. И, као што апсурд и рупа једу нас, пошто смо их, делом, створили, док можемо, појешћемо и ми то велико ништа, питајући се: шта ћемо на крају добити када ту празнину и то велико ништа сравнимо са земљом? Да ли ћемо се напоскон тиме заситити? Вероватно нећемо, јер она није више ни као таква наша, али ћемо засигурно добити као

заоставштину прегршт сличних апсурда и рупа, физичких и метафоричких. Да ли се тиме очекује признање „логичке грешке” која принудно активира општи „ресет” да би се покренуо исти систем?

Покушај универзализације је у темељу односа које проналазимо у концепцији илузије о „људској природи” као оној која тежи да покори или превлада природне услове животне средине. Можда је таква представа о људској природи исувише огољена и похлепна, антропоцентрична, али надамо се да се може усвојити и као добра критичка позиција, коју свакако можете и психологизовати, доживети је као својеврсну адаптивну субјективистичку интерпретацију знатно озбиљнијих теоријских и реалних еколошких проблема који би се, можда, адекватније решавали са позиције екоцентричности. Међутим, с те позиције, апсурд би био невидљив.

Понекад је, не замерите, немогуће заузети дистанцу према теми када, условно речено, живите од ње; немогуће је одвојити се од себе и свог непосредног окружења, тако да ћемо можда коначно и у теоријском смислу истањити границе између природе и културе, више техничким поступком који има одређени циљ (аристотеловски *poiesis*).⁷⁵ Људска природа коју овде

⁷⁵ Смелост да се концепција текста води универзализацијом проблема деиндустријализације и запостављености отворених копова мотивисана је и емотивно, открићем (2012) презентације о судбини рудника Пајн Поинта и истоименог насеља на северозападу Канаде, који је имао свој површински коп, настао експлоатацијом руде олова и цинка у периоду од 1952. до 1988. Видети: (Shoebridge, Simons n. d.)

разматрамо синтетизована је из опозиције природе и културе, карактеристичне за антропоцентричне западњачке културе, које теже покоравану природе и које се не могу мерити са другим културним традицијама по „презиру према човечанству, по том непрекидном скандалу људске похлепе” (Salins 2014, 19). У том смислу, искуствено материјалистички приступ култури у глобалним токовима, поред нормативних закона тржишне економије,⁷⁶ преузима и стратедије симболичких обележавања култура и територија (нпр. трагање за „културним језгром”, што је овде усвојено заједно са западњачком илузијом „људске природе”, која се упорно испољава приликом искоришћавања природних ресурса). Такви приступи односно теорије, поред оперативно-функционалних улога почетака и краја технолошких процеса у реалним историјским контекстима, културама придају и симболична значења језгра или завичаја, са могућношћу измештања значења центра и периферије у односу на, на пример, искоришћеност животне средине. Испрепетаност реалних и симболичких функција глобалних токова омогућава нам, може се рећи, и механичко преузимање тог техничко-

технолошког модела затварања циклуса исцрпљивања природних ресурса и измештања „културног језгра” приликом ове специфичне „производње локалности” (Apaduraj 2011, 265–296), у нашем случају више као сазнајног критичког модела представљања устаљености живота у девастираној средини палеоиндустријског пејзажа са рупама и јаловим пустошима као етнолошког терена, него као смисленог и одрживог или развојног културног, политичко-економског или еколошког концепта. Због тога са намером и по „обичају”, са извесним сазнајним еланом, мешамо проблем са методом, историјску материјалност са интерпретацијом тј. продукт површинске експлоатације руде (рупа) са изгледа извесним, историјски материјализованим поступком свођења на апсурд, иако би можда нека стимпанк футуристичка визија била прихватљивија ширем кругу заинтересованих. Надамо се да је свођење на апсурд филозофски и уметнички већ довољно утемељен поступак да бисмо могли рећи и да је сазнајно и релацијски „операбилан” на овом конкретном, борском случају.

Културна екологија нам у тој намери такође може помоћи, тако што ће нам обезбедити алате за детаљну

⁷⁶ „Prilikom svake kupovine i prodaje nalaze se, dakle, dva čovjeka jedan nasuprot drugom, s apsolutno suprotnim interesima; sukob je odlučno neprijateljski, jer svaki pozna intencije drugoga i zna da su one suprotstavljene njegovima. Prva je posljedica, dakle, na jednoj strani međusobno nepovjerenje, a na drugoj opravdanje toga nepovjerenja, primjena nemoralnih sredstava za provođenje nemoralnog cilja. Tako je, npr., prvo načelo u trgovini šutljivost, prikrivanje svega onoga što bi moglo sniziti vrijednost traženih artikala. Odatle posljedica: u trgovini je dozvoljeno izvući što je moguće veću korist iz neznanja i povjerenja protivne strane, a isto je tako dozvoljeno hvaliti na svojoj robi svojstva kojih ona nema. Jednom riječi, trgovina je legalna prevara.” (Marx i Engels 1989, 111)

анализу специфичности локалне културе, настале у интеракцији са индустријски окупираном и девастираним околином, не баш онако како је замишљена и примењена на премодерним традиционалним друштвима у „природној” средини, већ у „културно-историјски” реално индустријски-природној. Културна екологија је „хеуристички изум” антрополога Џулијана Стјуарда, којим се омогућава разумевање утицаја природне средине на културу односно откривање процеса прилагођавања – својеврсних адаптивних интеракција одређене културе и животне средине, у којој човек опстаје као „надоргански” чинилац културе који једнако утиче и на „нит живота у његовој укупности” и на себе самог (Stjuard 1981, 53–60). Биолошке, физичке и културне одлике интеракција у одређеној животној средини обично су крајњи циљеви културно-еколошких истраживања, при чему културне обрасце не можемо изводити „генетски”, на основу биолошких објашњења, и додељивати им „органске” карактеристике, већ се мора прецизније одредити шта је основна јединица проучавања. У овом случају „живе рупе” или „материјализоване апсурдности”, то јесте проблематично, али је сазнајно изводљиво на конкретном примеру и терену. Ова основна јединица проучавања, хипотетички подложна синтетичком уопштавању девастације и експлоатације свог окружења у поменутој „технолошкој петљи”, у социјалној екологији је сведена

на појам заједнице, за коју Џулијан Стјуард каже да је као појам апстрактна и бесмислена (Isto, 56). Покушаћемо да разумемо ову изјаву на врло конкретан и надамо се сазнајно релевантан начин, тако што ћемо се трудити да одредимо да ли претпостављена заједница успева да оствари и сачува своје заједничке интересе, међу којима је најважнији живот у здравом окружењу. У конкретној ситуацији немара и бесмислености, морамо поставити питања која укључују и одлучујуће друштвено-политичке чиниоце одређеног стања. Да ли су ингеренције политичких представника усмерене ка заступању локалних јавних интереса и животним стандардима или су јавни интереси занемарени и заиста остављени биолошким одређењима културе пуког опстанка и преживљавања?

Трагање за „универзалним законитостима”, у овом случају, односи се пре свега на главну линију привредне делатности коју омогућава природна средина са својим богатствима и на несагледиве последице инвазивне индустријске експлоатације, док у „културном језгру” заснованом на превасходно таквом начину привређивања откривамо његове посебне одлике и појаве – откривамо га као културно језгро у технолошкој „петљи” експлоатације и девастације. Природни услови су свакако и физички, имају своја ограничења и границе до којих су искористиви, тако да и степен искоришћавања ресурса утиче на промене и развој тог „културног језгра”.

Стога је корисно разматрати важност историјских чинилаца кроз друштвено-економске формације, да би се разумео степен политичких и идеолошких утицаја на саму животну средину, али и на свеобухватну културну специфичност „културног језгра”, насталу у тим испреплетаним процесима. Џулијан Стјуард је споменуто „културну екологију” поставио и као проблем и као метод (Isto, 64); тој теоријској поставци можемо додати још и интерпретативну дилему између „порекла” и „последика”, која инспирише критичку позицију разматрања постављене теме, доживљаја бесмислености искључиво економског и привредног детерминизма, инвазивних технологија експлоатације животне средине и доспевања у апсурдну ситуацију немогућности њене било какве рекултивације без даље девастације. Позиција са које разматрамо постављени проблем има дакле утемељење у нама савременој стварности, актуелизованој садашњости. Полемички разматрајући концепцију специфичних стваралачких „културних образаца”, којима заправо култура утиче на средину, док је сама средина споредна и „неделатна”, са извесним опрезом долазимо до „културно прописаних начина” коришћења животне средине – до извесних нормативних ставова и вредности по којима „se celokupan obrazac tehnologije, korišćenja zemlje, zemljišne svojine i društvenih obeležja smatra u celini izvedenim iz kulture” (Isto, 65). С обзиром на то да

смо у уводу покушали да исцртамо искуствену линију од „рационалности” и нормативности до „ирационалности” и безобзирности експлоатације животне средине, покушаћемо да уведемо и један облик сазнајног „веровања” у могућност затварања технолошког циклуса враћањем у првобитно стање, односно у могућност рекултивације девастираног земљишта као апсурдног процеса и ургентног позива на директно деловање у нашој савремености. Стога још једном подсећамо на пропуштену могућност конзервирања и заштите Старог борског копа као просторне целине и врло специфичног индустријског пејзажа у склопу индустријског наслеђа и рударске/радничке културе (Наумовић 2013, 75–111). Било би, ипак, немогуће приказати заиста импозантну технолошку и техничку повезаност у областима рударства и металургије, које су успеле да створе сасвим специфичну, по некима „моноиндустријску” структуру, боље речено – задивљујућу „друштвену екологију” и историју.

Није уобичајено да се текст којим се тежи досезању неког сазнања завршава памфлетисањем, али је свакако практично и послужиће искреној и отвореној намери да одмах сазнате са чиме ћете се сусрести уколико посетите Бор и наставите да га „читате”, или вам просто омогућава одустајање од даљег читања након оваквог завршетка. Да бисмо доследно извели бесмисленост процесуалности и

извођења искуственог закључка о срођености са својим отуђењем, мораћемо да прочитамо и остатак текста, а до те блиске будућности и проживети то сада, зато што – уколико покушамо да поновимо овај експеримент са истим „састојцима” и другачијим уводом – вероватно нећемо добити исте резултате. Мораћемо, дакле, сасвим је извесно, после тако инспирисаног завршног текста, наставити истраживање другим, конкретнијим методама, анализом историјских извора, дескрипцијом техничких и технолошких знања, визуелизацијом и дескрипцијом стања и „терена”, поткрепљивањем постојећих сазнања искуствима и сећањима локалног становништва прикупљеним интервјуима и анкетама, као и неким једва досегнутим теоријским спекулацијама. Други разлог памфлетисања је тај што је немогуће заузети неутралну и дистанцирану позицију када је главна тема, у ствари, директно испреплетена са личним и професионалним учешћем и скорашњом локалном „ренесансном” културом и политиком у палео и постиндустријском, посткапиталистичком/неофеудалном и неоколонијалном

душтвеном, превасходно привредно–тржишном систему, који све више задобија карактеристике хипериндустријализоване средине. Трећи разлог је тај што је све то сада увезано са глобално актуелном ситуацијом на „Новом путу свиле”, због које смо тему намерно предочили као универзалну, због њених геополитичких сазнајних вредности, „производње локација” и нових „суседа”. Опет, у том контексту, врло смо инспирисани поступком „свођења на апсурд” и скривеним прижељкивањем да на том путу Бор заузме некадашњу, ренесансну позицију Венеције, у којој ћемо се бранити од поплава јаловином, а до индустријских хала и постројења (као до локалних знаменитости, задужбина, храмова и тргова) долазити уским улицима са контејнерима за становање радника и „каргонаута”,⁷⁷ док ће се објекти из периода социјалистичке изградње посматрати као реликти барока,⁷⁸ до којих ће вас водити нова развијена услужна делатност незапосленог локалног становништва, које ће вас дочекивати на аеродрому, железничкој или аутобуској станици. Да ли заиста имамо

⁷⁷ Каргонаути су део реализованог пројекта Логистички свет: инфраструктура, софтвер, радна снага (Logistical Worlds Infrastructure, Software, Labour), заснованог на сазнањима до којих се дошло проучавањем улоге Кине у процесима глобализације кроз анализу инфраструктурних интервенција на Новом путу свиле. Каргонаути су представљени у склопу видео-игре, а крајње поједностављено речено, чине логистичку радну снагу у капиталистичком систему, која се појављује на „интерфејсу између инфраструктуре, софтверских протокола и дизајна”. Конструисани су на основу модела рада у великим лукама, стратешким локацијама на Новом путу свиле: Пиреј, Валпараисо и Калката. Више у: (Brett, Rossiter 2014).

⁷⁸ Историчар уметности Бранислав Јаковљевић у својој књизи *Уметност одлуке* примењује и разрађује концепцију „социјалистичког барока” (Јаковљевић 2019, 85–150).

права и снаге да замислимо ретроградну периодизацију која би нас из „социјалистичког барока” транзицијом водила у „ренесансу”, а из ренесансе у феудализам? Тако би, можда, изгледала визиура наше заједничке будућности са нашим пријатељима са истока, којима смо ми најзападнија тачка, уколико је усвојимо и произведемо као такву локацију, док нашим пријатељима са запада, сасвим је извесно, одговара да имају већ створену блиску периферију, у којој ће и они препознавати некакав изоловани претећи апсурд као „празни означитељ”, којем могу додељивати различите улоге, по својим потребама, као што и ми сами, између осталог, додељујемо слична значења нашој блиској периферији, о којој овде говоримо. Ипак се не може одолети изазову усвајања и додељивања улога у таквим „клизавим” друштвеним представама. Колико је сада проблематична мотивацијска позиција издржљивости или очекивања „навиклости” на све то, или „срођености” са таквим стањем? Како изгледа друштвени профил са таквим карактером? Изреченом ретроградном периодизацијом се не прижељкује селекција читалаца и потрага за истомишљеницима, али вас то свакако, надамо се, провоцира да искритикујете овакав приступ и извлачи из вас опаску: па, то „нема смисла”. То су дакле предмет и тема – бесмисленост мегаломаније и непоштовања нормираних и симболичких граница, основних начела очувања сећања, јавних добара, културног наслеђа и

заштите животне средине.

Прелажење нормативних и симболичких граница издржљивости друштва и природе овде је кључно, тако да ћемо покушати да их пређемо самим позиционирањем и производњом такве, можда нове локације, истраживачког терена или места за живот. У том смислу, можда ће бити корисно да се још једном изоштри разлика између природе и културе, која је, са друге стране (у односу на антрополошку симболичку универзализацију), као политичка концепција још увек употребљива и примењива у програмским актима еколошких невладиних организација којима се бавила Марина Симић (Simić 2014,87–98). У тим актима границе се наглашавају тврдњама да преMODерна или неиндустријска друштва поседују „примитивну еколошку мудрост” и, условно речено, органску везу са природом, која их покреће на борбу за њено очување и одрживост. У нашем случају изоштравања, граница се „преузима” са позиције „надMODерне”, неокOLONИЈалне, палео- и постиндустријске културе Бора, као и хипотетички постављене „аутопоетичне” концепције урођеника „неместа”, којима је палео- и постиндустријско окружење већ „природно”, који би вероватно безуспешно покушавали да Стари борски коп разумеју у кључу локалног културног наслеђа – прецизније одређеног концепцијама „радничке културе и индустријског наслеђа” (Стојме-

новић 2020, 11–41). У том смислу, сâм аутор лицемерно проговара са позиције библиотекара и приписује себи улогу активног урођеника, а у ствари је некакав „шраф” у механизму јавних политика, које покушава да критикује „изнутра”. Намера је, дакле, можда лицемерна, али је мисаоно и добронамерно самокритична и критичка, усклађена са временом у којем живимо, и зато је слободно можемо сматрати наметањем нативне „саморазумљивости” сто-маком и плућима, а не мозгом, очигледно без „политичких коректности”, са усвојеним ирационалним системом преживљавања у загађеној средини, срођеног са својим отуђењима и прихваћеним ризицима.

Текст који се управо завршава, започет је поводом обележавања стогодишњице постојања борског копа, и уочи „јубилеја” који би некако да се избегне, нарочито у оваквом „универзалистичком” и „историјски еволутивном” контексту који је управо предочен и који нам, вероватно, заслужено следи. Јубилеј је обележен изложбом фотографија поводом Дана рудара на платоу Дома културе, које ћете видети у последњем сегменту ове публикације. На крају се, ето, можда са извесним разочарањем, разоткрива цео поступак свођења на апсурд као форму наратије која нас, као у причи о „клин-чорби”, заводи да ни од чега направимо нешто. Као да нас је сâм изненадни гост водио да ипак пронађемо све

остале састојке за чорбу и на крају само извадимо „клин” и добијемо готово јело, што је вероватно у основи сваког интерпретативног наративног поступка. Сити поједеног времена које је, парадоксално, у доба пандемије и изолованости, када живот какав познајемо очигледно неће трајати још дуго, родило толико обилно да смо на концу успели везати чвор и закрпити рупу на празном лонцу који нам, на крају, ипак остаје.

Стари борски коп

(Изложба на платоу Дома културе у Бору поводом Дана рудара
и стогодишњице површинске експлоатације руде у Бору, постављена 6. августа 2021)





НАРОДНА
БИБЛИОТЕКА
БОР

[Површински коп „Чока Дулкан“ у Бору. Панорама састављена од више вертикалних фотографија]. Бор, 1937?. Фотографија је штампана на основу четири негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи: 13 x 18 cm. COBISS.SR-ID 512550840, 512551352.

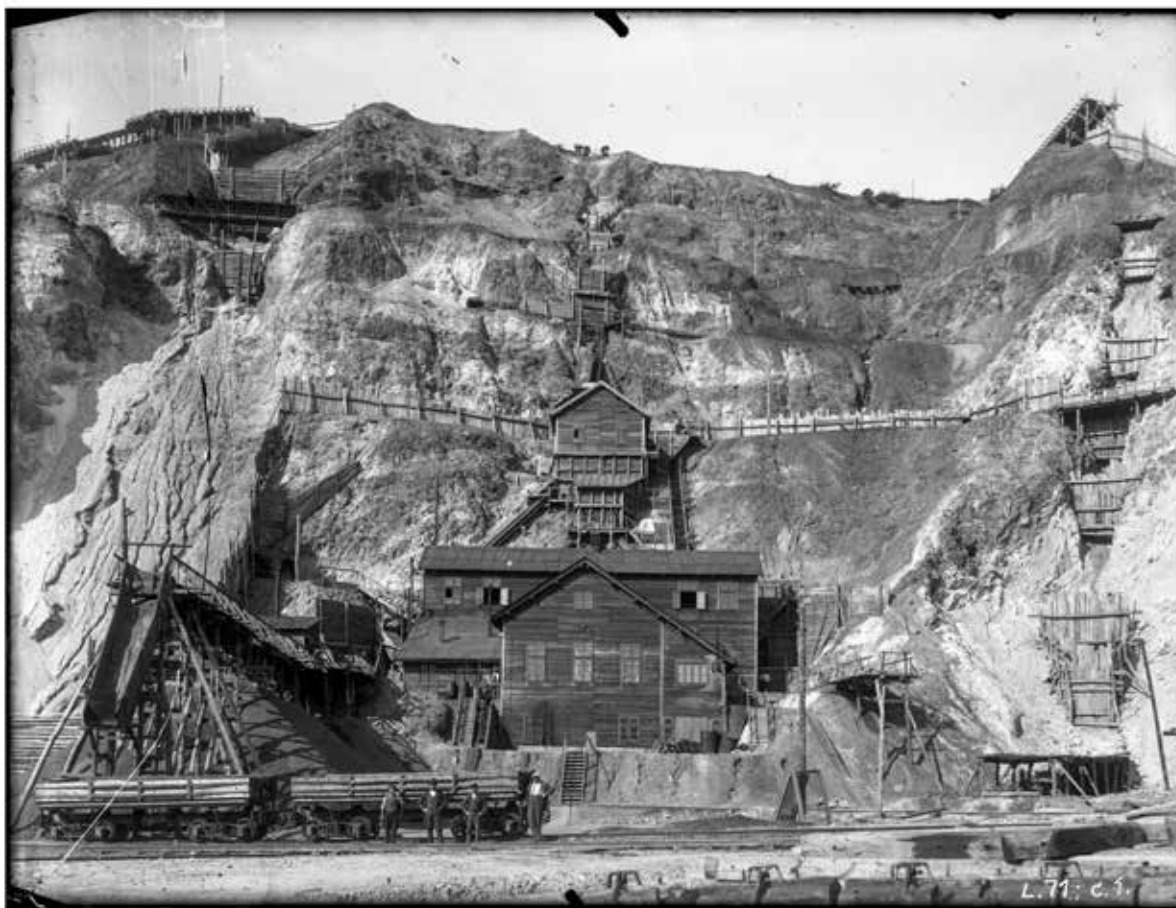




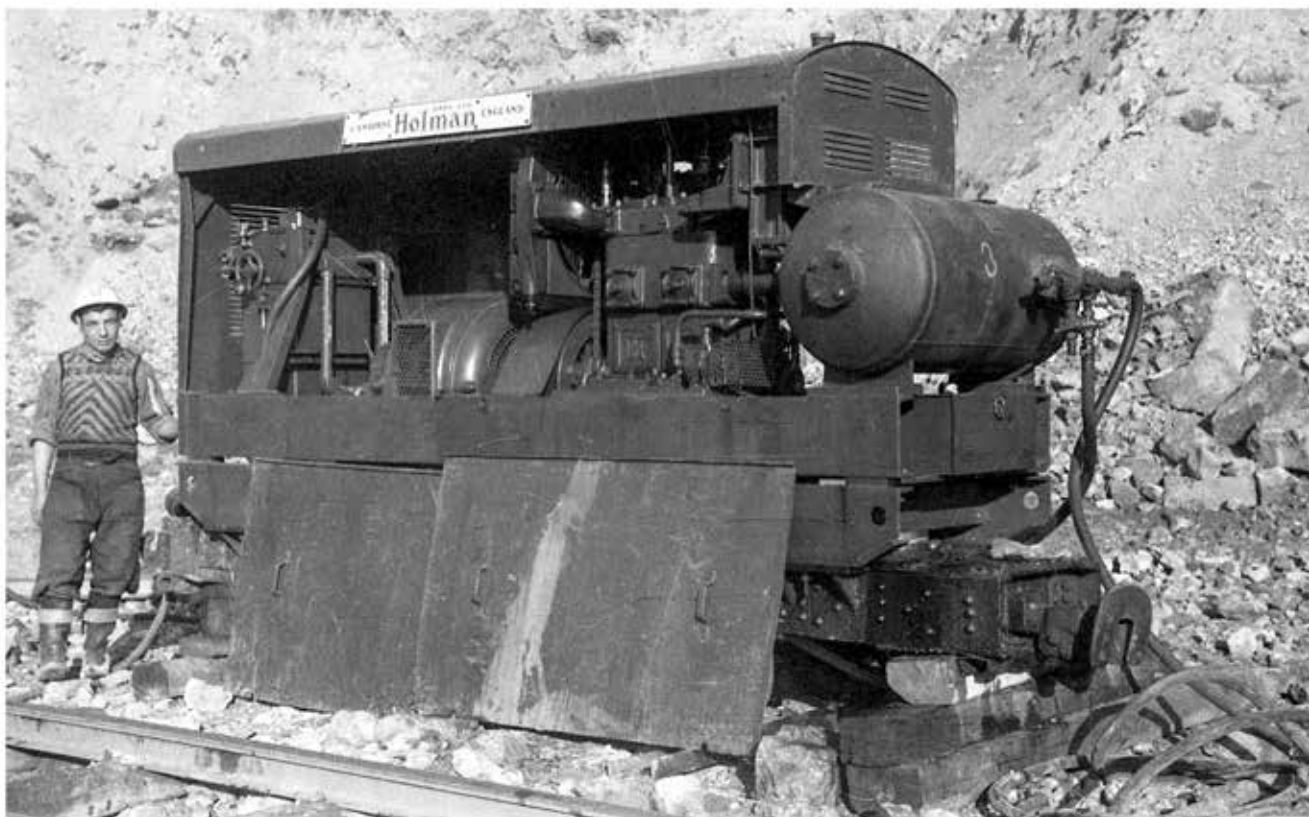
[Површински коп „Чока Дулкан“ у Бору тридесетих година XX века. Панорама површинског копа, старе колоније и села Бора]. Фотографија је штампана на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи: 13 x 18 cm. COBISS.SR-ID 512535480.





























[Стари борски коп. Бор, 1992] Аутор: Љубомир Марков. Фотографија је штампана на основу црно-белог негатива из фото-документације листа Колектив. Негатив је скениран 2011. Формат негатива 35 mm. Негатив бр. 150, 1992. COBISS.SR-ID 24717321.





НАРОДНА
БИБЛИОТЕКА
БОР

[Зграде оштећене клизиштем на ивици старог борског површинског копа. Бор, 1994]. Фотографија је штампана на основу црно-белог негатива из фото-документације листа Колектив. Негатив је скениран 2011. Формат негатива 35 mm. Негатив бр. 19, 1994. COBISS.SR-ID 24134153.





НАРОДНА
БИБЛИОТЕКА
БОР

[Транспортни систем за рекултивацију старог борског површинског копа, Кривељ – Бор]. Бор, 2007 године. Аутор: Љубомир Марков. Фотографија је штампана на основу колор негатива из колекције Љубомира Маркова. Негатив је скениран 2017. Формат негатива 35 mm. Кутија бр. 1. Негатив бр. 4 транспортни систем. COBISS.SR-ID 25657353.

Извори (Штампана и рукописна грађа)

Борски колектив: орган Синдикалне подружнице Савеза рудара и предузећа Рудници бакра и топионице Бор. Бор, 1947–1955.

Борски Рудник бакра [разгледница]. 1908? Београд: Рајковић и Ђуковић. Народна библиотека Србије, разгледнице 469/13, ИН: 299704085.

Колектив: лист Социјалистичког савеза радног народа среза Борског. Бор, 1955– .

Kostov, Ivan. 2013. *Kritički osvrt na postupak privatizacije RTB Bor grupa metodom „privatizacija kroz restrukturiranje”* [rukopis]. Бор, јануар 2013. Завичајно оделjenje Народне библиотеке Бор, Р187.

Opis poslova i radnih zadataka (foto službe). 197? Завичајно одељење Народне библиотеке Бор, Р211.

Privremeni telefonski imenik borskog dela basena. 1970. Бор: Rudarsko-topioničarski basen Бор.

Razvoj i planiranje rudrskih naselja u Srbiji [rukopis]. Бор, 1988. Завичајно оделjenje Народне библиотеке Бор, Р9.

(Електронски извори)

Блиц. 2020. „Vučić o загађењу: 'Vazduh je lošiji za onoliko koliko nam je standard viši'.” *Blic*, 15. 1. 2020. <https://www.blic.rs/vesti/drustvo/vucic-o-zagadjenu-vazduh-je-lošiji-za-onoliko-koliko-nam-je-standard-vedi/xnp5qlb>.

Бор – град info. 2008. „Убио се због дубова за комуналне и струју. Бор – град info, 23. 12. 2008. <https://bor-grad.com/ubio-se-zbog-dugova-za-komunalije-i-struju/>.

Бор из ваздуха. [2016]. <https://bor030.org/360bor/>.

Борски управни округ. 2019. *Бор, Црква „Св. Ђорђе”*; *Bor, Serbie, Eglise „St. George”* [дигитализована дописна карта]. Објављено јула 2019. <https://borski.okrug.gov.rs/wp-content/uploads/2019/07/sveti-djordje.jpg>.

Village. 2017. „Foto safari 'Dobra i loša zemlja 2017'.” <https://www.village.org.rs/foto-safari-dobra-i-losa-zemlja-2017/>.

Vreme. 2021. „U Veneciji projekat arhitekata o Boru, spor oko teksta u katalogu. N1, 20. 5. 2021. <https://rs.n1info.com/kultura/u-veneciji-projekat-arhitekata-o-boru-spor-oko-teksta-u-katalogu/?fbclid=IwARoNKPdUvyaK5SsdJLz8jqtozrftGaNlkKSCKXcNwuiOMMqN4ACdueT81Uw>.

Vučić, Jasna. 2020. „Napšenja u Boru: dvojica ukrala 700 kg bakra iz livnice, pali i dileri”. *Telegraf*, 22. 8. 2020. <https://www.telegraf.rs/vesti/hronika/3228220-hapsenja-u-boru-dvojica-ukrala-700-kg-bakra-iz-livnice-pali-i-dileri>.

Град Бор. 2019. „Бор добија ветропарк на подручју Црног врха.” Објављено 25. 12. 2019. <http://bor.rs/bor-dobija-vetropark-na-podrucju-crnog-vrha/>.

G. S. 2013. „Sprečena stravična tragedija: lopovi ukrali kablove, ugrozili živote rudara i učenika na praksi!” *Telegraf*, 29. 5. 2013. <https://www.telegraf.rs/vesti/725414-strasno-lopovi-ukrali-kablove-ugrozili-zivote-rudara-i-ucenika-na-praksi>.

Гаврић, Симонида. „Монолог из Калдероновог драме *Живот је сан*, на видиковцу Старог борског копа.” Објављено 20. 1. 2021. <https://www.facebook.com/simonida.gavric/videos/2950001135231816>.

Gudurić, Nada. 2022. „Zijin nastavlja da rekultivise degradirano zemljište u Boru i Majdanpeku.” *Ist Media*, 12. 4. 2022. <https://istmedia.rs/zijin-nastavlja-da-rekultivise-degradirano-zemljiste-u-boru-i-majdanpeku/>.

[Dez, Hervé]. 2017. *Melankolija sreće* [digitalizovani foto-album s komentarima]. Objavljeno 12. 1. 2017. <https://issuu.com/bsides/docs/carnet-de-bor?backgroundColor=%23222222>.

Друштво младих истраживача (Бор). 2022. „Стање квалитета ваздуха у Бору у периоду: октобар–децембар 2021. године.” *Еко Бор: билтен*, бр. 8. <https://mibor.rs/wp-content/uploads/2022/01/Bilten-8-januar-2022.pdf>.

Борђевић, Дејан. 2020. „Соларна енергија за бољи рад борске топлане.” *Радио телевизија Бор*, 16. 9. 2020. https://youtu.be/e_lb8u1xDTo; https://rtvbor.rs/solarna-energija-za-bolji-rad-borske-toplane/?fbclid=IwAR11CPDK5BgIkOQoNTi83txqHaJdtYYcTe5GtNirOfrCqVDjl_nKklrPoHuo.

Борђевић, Дејан. 2022. „Могућности за коришћење соларне енергије у борској Топлани”. *Топлана Бор*, 18. 8. 2022. <https://toplana.rs/mogucnosti-za-koriscenje-solarne-energije-u-borskoj-toplani/>.

Ђорђевић, Дина. 2021. Ексpropriјација за Чукару Пеки: како Зиђин покушава да плати мање за земљу. *CINS*, 10. 12. 2021. <https://>

www.cins.rs/eksproprijacija-za-cukaru-peki-kako-zidjin-pokusava-da-plati-manje-za-zemlju/

Информациони систем непокретних културних добара (ИС НКД). „Споменик Миклошу Раднотију код Борског језера”. https://nasledje.gov.rs/index.cfm/spomenici/pregled_spomenika?spomenik_id=45152.

IRM Bor. n. d. „Istorijat.” Institut za rudarstvo metalurgiju Bor. <https://irmbor.co.rs/o-nama/istorijat/>

Janković, Marija. 2004. *Bor, copper town*. <http://www.marijajankovic.com/~bor/>.

J. B. K. 2021. „Borski 'stometarski' dimnjak odlazi u istoriju. *Danas*, 25. 10. 2021. <https://www.danas.rs/vesti/ekonomija/borski-stometarski-dimnjak-odlazi-u-istoriju/>.

Jić. 2020. „Bakar i krv”. *Parabellum Official*, 19. 8. 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Rd4dNRWTcWE>

ЖКП Топлана Бор. н. д. „Топлана”. <https://toplana.rs/toplana/>.

Kaufmann, Adolf. 1916?. *Kupferbergwerk Bor Serbien* [Rudnik bakra Bor Srbija: digitalizovano ulje na platnu]. *Wikimedia*, 17. 11. 2016. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kaufmann%E2%80%93Copper_Mine,_Bor,_Serbia.jpg.

Kulturni centar Beograda. 2010. Mark Nozeman (Holandija), Mladi u Srbiji – lutanje i pripadanje. https://www.kcb.org.rs/arhiva_vesti/mark-nozeman-holandija-mladi-u-srbiji-lutanje-i-pripadanje/.

Majdin, Zoran. 2005. „Na ivici velike rupe”. *Vreme*, 12. 05. 2005. <https://www.vreme.com/vreme/na-ivici-velike-rupe/>.

Марков, Љубомир. 2020а. [Стари борски коп. Бор 1992: дигитализована фотографија]. <https://plus.cobiss.net/cobiss/sr/sr/bib/nbb/24717321>.

Марков, Љубомир. 2020б. [Транспорни систем за рекултивацију старог борског површинског копа, Кривељ–Бор: дигитализована фотографија]. <https://plus.cobiss.net/cobiss/sr/sr/bib/nbb/25657353>.

Марков, Љубомир. 2016. „Отварање Парк музеја у Бору 1997. године” [дигитализована фотографска грађа]. *Дигитални завичај*, 8. 9. 2016. <http://www.digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=428#ad-image-o>.

Марков, Љубомир. 2004. [Штрајк радника у РТБ Бор 2004: дигитализована фотографија]. <https://plus.cobiss.net/cobiss/sr/sr/bib/nbb/512730040>.

Матић Савићевић, Бранислава и др. 2020. *Унапређење управљања контаминираним локалитетима у Србији*. Београд: Институт за јавно здравље Србије „Др Милан Јовановић Батут”. https://www.sepa.gov.rs/download/Unapredjenje_upravljanja_kontaminiranim_lokacijama.pdf.

Medija centar Bor. 2014. „Ubila ga struja prilikom krađe bakra.” Objavljeno 24. 4. 2014. <https://www.mc.kcbor.net/ubila-ga-struja-prilikom-krađe-bakra>.

[Miletić, Jelena]. 2014. „Aleksandar Radić, Industrijski pejzaži, 1952.” *Umetnost pamćenja*, 18. 5. 2014. <https://umetnostpamcenja.wordpress.com/category/industrijski-pejzaz/>.

Milićević, Jovana. 2012. „Strawberry solarni punjač i u Boru”. *PC Press*, 3. 10. 2012. <https://pcpress.rs/strawberry-solarni-punjac-i-u-boru/>.

Милошевић, Милољуб. 2014. „Апел РТБ-а Бор надлежним органима Републике Србије.” *Колектив*, 25. 4. 2014. <https://kolektiv.co.rs/apel-rtb-a-bor-nadleznim-organima-republike-srbije/>.

Milosević, Hrvoje i Patrick Reiter. 2019. “Large solar thermal projects in Bor and Pancevo – green energy at lower costs than fossil fuels.” *Prezentacija za konferenciju Renewable Energy Sources in District Heating and Cooling Systems*, decembar 2019. <https://balkangreenenergynews.com/wp-content/uploads/2019/12/01-PancevoBor-KGH-Milosevic-Hrvoje.pdf>; <https://balkangreenenergynews.com/conference-on-renewable-energy-sources-in-district-heating-and-cooling-to-be-held-in-belgrade-on-december-5-6/>.

Министарство грађевинарства, саобраћаја и инфраструктуре. 2021. *Просторни план републике Србије од 2021. до 2035. године*. Нацрт. <https://www.mgsi.gov.rs/sites/default/files/PPRS%20Nacrt.pdf>.

Митић, Драгољуб. 1964. „Споменик хероју Црвене армије поручнику Акшајеву у Бору” [дигитализована фотографска грађа]. *Дигитални завичај*, 8. 9. 2016. <http://www.digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalzKolekcije&idTexta=432#ad-image-0>.

Marković, Ana. 2022. „Profesorka iz Bora otkriva kako Kinezi iz Zidina masovno kupuju imovinu meštana”. *Nova*, 17. 2. 2022. <https://nova.rs/vesti/drustvo/profesorka-iz-bora-otkriva-kako-kinezi-iz-zidina-masovno-kupuju-imovinu-mestana/>.

Митрашиновић, Мирослав и Саша Ловић [Дуо тројица]. 2019. „А можда?” mirosлав mitrasinovic, 15. 8. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=e6JBgCOPol8>.

Mitrović, Aleksandra. 2011. „’Rudarski turizam’ u Boru”. *Bor 030*, 30. 12. 2011. <https://www.bor030.net/rudarski-turizam-u-boru>.

Mitrović, Igor. 2012. „Vandali uništili solarni punjač – Strawberry tree u Boru”. *Bor 030*, 7. 11. 2012. <https://www.bor030.net/vandali-unistili-solarnji-punjac-strawberry-tree-u-boru>.

Mondo. 2017. „I to ima u Srbiji: topionica zlata – na crno!” *Mondo*, 15. 8. 2017. <https://mondo.rs/Info/Crna-hronika/a1032645/llegalna-topionica-zlata-u-Boru.html>.

Nedeljnik, 2022. „Serbia Zijin Copper u zaštiti životne sredine investirala 161 milion dolara, ali najveći ekološki poduhvat tek sledi”. *Biznews* 25. 5. 2022. <https://www.nedeljnik.rs/serbia-zijin-copper-u-zastitu-zivotne-sredine-investirala-161-milion-dolara-ali-najveci-ekoloski-poduhvat-tek-sledi/>.

Народна библиотека Бор. 2016. „О пројекту дигитализације Завичајног одељења Народне библиотеке Бор.” *Дигитални завичај*, 8. 9. 2016. <http://www.digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=strana&idTeksta=1>.

N1 Beograd. 2021. „Autorka izbačenog teksta: Nemoj ime Vučića, pa stil ne valja – radi se o cenzuri.” *N1*, 21. 5. 2021. https://rs.n1info.com/kultura/autorka-izbacenog-teksta-nemoj-ime-vucica-pa-stil-ne-valja-radi-se-o-cenzuri/?fbclid=IwAR25NnZFUYGA3AsdR_RxCGbBVAVSRqhzJ5UfqegsWjSCT7lgihUicqrKvCk.

Nikolić, Mirko i dr. 2016–2020. *Remineralizacija*. <https://vimeo.com/showcase/8213460>.

[Nozeman, Mark]. 2011. *Бор/Bor*. Objavljeno 21. 8. 2011. <https://issuu.com/pan-f/docs/www.pan-f.com/g>.

Popović, Aleksandra. 2020. „Prikrivanje podataka o zagađenju ekološki suicid pod patronatom države.” *Danas*, 8. 12. 2020. <https://www.danas.rs/vesti/drustvo/prikrivanje-podataka-o-zagadjanju-ekoloski-suicid-pod-patronatom-drzave/>.

- Radenković, M. i I. Nikoletić. 2021. „Država godinu dana prikrivala izveštaj o zdravlju građana Bora. *Danas*, 24. 9. 2021. https://www.danas.rs/vesti/drustvo/drzava-godinu-dana-prikrivala-izvestaj-o-zdravlju-gradjana-bora/?fbclid=IwARoseNSMgP3eyx39l4XE9fsOh831Fxl99lfgfCNP_ba6FG935SyOkyODyu4.
- Radivojević, Vladimir. 2013. „Borski almanah.” *Le mond diplomatique*, hrvatsko izdanje, br. 9 (rujan 2013). <https://app.koofr.net/content/links/c5b4cc01-99e3-407f-bec1-06da5e768314/files/get/LMD09-2013-09.pdf?path=%2FLMD09-2013-09.pdf>.
- Rädle, Rena & Vladan Jeremić. 2013. *Workers' Collective*. https://raedle-jeremic.net/workers_collective.html.
- Randelović, Dragan. 2020. *Problematika stanja i zaštite zemljišnog resursa na teritoriji opštine Bor*. Bor: Mladi istraživači Bora. <https://mibor.rs/wp-content/uploads/2020/05/Problematika-stanja-i-za%C5%a1tite-zemlj%C5%a1nog-resursa-na-teritoriji-op%C5%a1tine-Bor.pdf>.
- Ristić, Snežana i Radonja Leposavić. 2021. „Grad u prolazu – Bijenale u Veneciji 2021. – Moderni u Beogradu.” *Radio aparat*, 31. 5. 2021. https://www.mixcloud.com/RADIO_APARAT/specijal-o-bijenalu-u-veneciji-2021-moderni-u-beogradu-310521/?fbclid=IwARoST3k5k7BQXkzia-8hIBakoTDKPa9jHSfrduiqxYENr9lLk9MhKoWfCA4.
- RTS. 2010. „Identifikovan nastradali u kopu.” *RTS Hronika*, 1. 11. 2010. <https://www.rts.rs/page/stories/sr/story/135/Hronika/788396/Identifikovan+nastradali+u+kopu+.html>.
- Russel, Ben. n. d. Good Luck! *Dimeshow*. <https://www.dimeshow.com/Good-Luck-2017>.
- Russel, Ben. 2020. Good Luck (Portraits) (2018). *Dimeshow*, 7. 1. 2020. <https://www.dimeshow.com/following/dimeshow.com/Good-Luck-Portraits-2018>.
- SeeCult. 2021. „Otvoren Paviljon Srbije u Veneciji, katalog izostao. *SeeCult*, 21. 5. 2021. <http://www.seecult.org/vest/otvoren-paviljon-srbije-u-veneciji-katalog-izostao?fbclid=IwARo68H5uZtu-zkDduTXIQ7XSVNvc9s1Q7uyw11MM5eC-r9XAGhdHqm8gpg>.
- Shoebridge, Paul and Michael Simons. n. d. *Welcome to Pine Point*. <https://pinepoint.nfb.ca/intro/>.
- Spasić, Vladimir. 2021. „Bor dobija solarnu elektranu na deponiji rudarskog otpada.” *Balkan Green Energy News*, 4. 10. 2021.

<https://balkangreenenergynews.com/rs/bor-dobija-solarnu-elektranu-na-deponiji-rudarskog-otpada/>

Стошић, Милан. н. д. Плакат за концерт Горибора. <https://4.bp.blogspot.com/--uMSxXhvIVM/XCDBasSKCFI/AAAAAAAAACgk/3KnyTn50UJUC6u2lFeK145-f3IMMowLfwCLcBGAs/s1600/1%2B%25281%2529.jpg>.

Стошић, Милан и Драган Стојменовић. 2008. Пренос моштију интровертне птице. adam krug. https://vimeo.com/48530838?embedded=true&source=video_title&owner=1723853.

Stošić, Milan i Dragan Stojmenović. 2001. *Op, mala, op!* Bor: Centar za neformalnu komunikaciju Nemušto. Duo Trojica, 22. 5. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=G5Xs7oyhkoA>.

Strawberry energy. 2012 „Sutra sadimo Strawberry Drvo i u Boru.” Medium, 1. 10. 2012. <https://medium.com/strawberry-energy/sutra-sadimo-strawberry-drvo-i-u-boru-36c02cfa119f>; „Strawberry Drvo postavljeno i u Boru.” Medium, 3. 10. 2012. <https://medium.com/strawberry-energy/strawberry-drvo-postavljeno-i-u-boru-d2c965d69e57>.

Subin, J. 2020. „Zagađeni vazduh odjednom postao 'prihvatljiv': Agencija za zaštitu životne sredine na svom sajtu promenila granične vrednosti.” *Novosti*, 9. 12. 2020. <https://www.novosti.rs/c/drustvo/vesti/942950/zagadjeni-vazduh-odjednom-postao-prihvatljiv-agencija-zastitu-zivotne-sredine-svom-sajtu-promenila-granicne-vrednosti>.

Tate. 2018. Ben Russell: Good Luck. Tate Modern, 7. 2. 2018. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/ben-russell-good-luck>.

Томić, Јована. „Nikola Petrović ulazi u posao sa vetroelektranama”. CINS – Centar za istraživačko novinarstvo Srbije, 14. 9. 2020. <https://www.cins.rs/nikola-petrovic-ulazi-u-posao-sa-vetroelektranama/>.

Тончев Василић, Горица. 2021. „Срушен стари борски 'стометарски' димњак, симбол рударства и металургије.” *Колектив*, 21. 10. 2021. <https://kolektiv.co.rs/srusen-stari-borski-stometarski-dimnjak-simbol-rudarstva-i-metalurgije>.

Trifunović, Ljubiša. 2011. „Bor: Poginuo u pokušaju da ukrade oluk.” *Novosti*, 25. 1. 2011. <https://www.novosti.rs/vesti/naslovna/hronika/aktuelno.291.html:316490-Bor-Poginuo-u-pokusaju-da-ukrade-oluk>.

Ćirić, Sonja. 2021. „Kako ćemo živeti zajedno.” *Vreme*, br. 1585, 20. 5. 2021. <https://www.vreme.com/vreme/kako-cemo-ziveti-zajedno>.

Фото извештај. Снимци грађевинских радова. Октобар 1948. [дигитализовани фото-албум]. Дигитални завичај, 8. 9. 2016. <http://www.digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalzKolekcije&idTexta=418>.

CINS. 2020. „Zid̄in na sudu: Dokažite da je загађење u Boru прекорачено баš zbog нас”. *Danas*, 5. 3. 2020. <https://www.danas.rs/vesti/ekonomija/zidjin-na-sudu-dokazite-da-je-zagadjenje-u-boru-prekoraceno-bas-zbog-nas/>.

Чолаковић, Миладин. 2009. „Миладин Чолаковић, Бор, април 2009.” Дигитални завичај, 18. 9. 2016. <http://www.digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalzKolekcije&idTexta=255>.

(Аудио-визуелни извори)

Лежајић, Никола. 2010. *Тилва Рош*.

Леоне, Серђо. 1965. *За долар више*.

Макавејев, Душан. 1965. *Човек није тица*.

Новковић, Олег и Милена Марковић. 2006. *Рударска опера*.

Новковић, Олег. 2010. *Бели, бели свет*.

Павловић, Живојин. 1987. *На путу за Катангу*.

Russel Ben. 2016. *Good Luck!*

Библиографија (ћирилична издања)

Батај, Жорж. 1995. *Проклети део: есеј из опште економије: потрошња*. Нови Сад: Светови.

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

Вратуша, Вера. 2012. *Транзиција – оодакле и куда?* Београд: Чигоја штампа: Институт за социолошка истраживања Филозофског факултета у Београду.

Гавриловић, Љиљана. 1996. „Визуелни извори у етнолошким истраживањима.” *Гласник Етнографског музеја* (60): 115–134.

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

Дебељковић, Бранибор. 2005. *Стара српска фотографија = Old Serbian photography*. Београд: Народна библиотека Србије.

Ђурђековић Мирић, Слађана. 2018. *Ђорђе Андрејевић Кун у Бору*. Бор: Музеј рударства и металургије.

Ерић, Михајло. 1975. „Индустрија и рударство.” У *Бор и околина. 2: Природни услови, становништво, економски и друштвени развој*, 118–130. Бор: Музеј рударства и металургије.

Илић, Љиљана. 2021. „Како ћемо живети заједно?” *Елементи: часопис за промоцију науке* (26): 68–72.

Инђић, Триво. 2009. *Технологија и културни идентитети*. Београд: Службени гласник.

Јовановић, Љубомир. 2014. „Србија у сликама: одломак.” *Бележница* (28): 159–162.

Јовановић, Божин и Миодраг Ђурђевић. 2005. *Сто година борског рударства 1903–2003*. Бор: Рударско топионичарски басен Бор; Београд: Мегатренд.

Кабих, Душан. 2008. *Ликовна уметност у Бору 1900–2000*. Бор: Музеј рударства и металургије.

- Костић, Ђорђе С., пр. 2011. *Слике са Балкана Феликса Каница = Balkanbilder von Felix Kanitz*. Београд: Народни музеј.
- Куленовић, Рифат. 2020. *Индустријско наслеђе Београда = Belgrade industrial heritage*. Београд: Музеј науке и технике.
- Лукић Крстановић, Мирослава и Дивац, Зорица. 2012. „Програмирање нематеријалног културног наслеђа града. Парадигме и перцепције.” *Гласник Етнографског института САНУ*, 60 (2): 9–23.
- Марјановић, Драган. 2004. „Филмска грађа Бакар-фима (Телевизија Бор).” *Бележница* (10): 30.
- Миленковић, Милош. 2003. *Проблем етографски стварног: полемика о Самоу у кризи етнографског реализма*. Београд: Српски генеалогски центар.
- Миленковић, Милош. 2016. *Повратак наслеђу: оглед из примењене хуманистике*. Београд: Филозофски факултет, Одељење за етнологију и антропологију, Центар за антропологију јавних и практичних политика.
- Наумовић, Слободан. 1988. „Питање визуелне грађе у етнологији.” *Етнолошке свеске* (9): 113–123.
- 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 : недовољно јасни појмови и појаве нашег завичаја, тумачени из угла етнологије и антропологије*, пр. Д. Стојменовић, 75–111. Бор: Народна библиотека Бор.
- Наумовић, Слободан и Владимир Радивојевић. 2015. *Борски алманах: улична фотографија као заједничка антропологија*. Бор: Народна библиотека Бор.
- Наумовић, Слободан. 2020. „Сећања са површине стакла или о фото-документацији Француског друштва Борских рудника.” У: Драган Стојменовић. *О фото-документацији Француског друштва Борских рудника*. Бор: Народна библиотека Бор.
- Наумовић, Слободан, Марија Брујић и Катарина М. Митровић. 2021. „Увод у антропологију фотографије у Србији.” *Гласник Етнографског института САНУ* LXIX (1): 151–171.
- Николић, Драгана. 2014. *Урбанистичка пракса у Бору: основни приказ*. Географски факултет – Универзитет у Београду. Доступно и на: https://www.academia.edu/42195965/Урбанистичка_пракса_у_Бору.

- Ничић, Драган. 1975. „Развој образовања и просвете.” У *Бор и околина: природни услови, становништво, друштвени и економски развој*, 217–245. Бор: Музеј рударства и металургије.
- Павковић, Никола. 1998. „Визуелна етнологија.” *Гласник Етнографског музеја* (62): 371-372.
- Радуловић, Мирослав. 1988. *Бакар и крв*. Бор: Борпрес.
- Ракита, Милан. 2018. „Срећно!”. *Бележница* (34–35): 119–128.
- Стојменовић, Драган. 2002. „Читање куће - читање града: *urbis morientis imago*”. *Бележница* (6): 53–58.
- Стојменовић, Драган. 2003. „Село Бор”, *Бележница бр. (7)*: 41–49.
- Стојменовић, Драган, ур. 2010. *Боросане*. Бор: Народна библиотека Бор. Доступно и на: <http://www.digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=214>.
- Стојменовић, Драган. 2020. *О фото-документацији Француског друштва Борских рудника*. Бор: Народна библиотека Бор.
- Тодић, Миланка. 1993. *Историја српске фотографије: (1939–1940)*. Београд: Просвета: Музеј примењене уметности.
- Тодић, Миланка. 2005. *Фотографија и пропаганда: 1945–1953*. Бања Лука: Књижевна задруга; Панчево: Helicon.
- Флусер, Вилијам. 2016. „Фотографија као постиндустријски објекат: есеј о онтолошком положају фотографија.” *Бележница* (31): 103–113.
- Чукић, Рајко. 1975. *Тамо где теку бакар и злато*. Културни центар Горњи Милановац: Културни центар.

(Латинична издања)

Adorno, Teodor. 1979. *Negativna dijalektika*. Beograd: BIGZ.

Agencija za privatizaciju – Republika Srbija. 2006. *Analiza stanja životne sredine od šteta nastalih kao posledica prethodnog rada RTB Bor. Finalni izveštaj*. Beograd. http://www.digitalnizavicaj.org.rs/pdf/texts/170/Analiza_stanja_zivotne_sredine_Borpdf.pdf

Aleksandrić, Miroslav. 2012. *Fotografi i fotografski ateljei u Srbiji: (1860–1918.)*. Beograd: Udruženje za prikupljanje i prezentaciju istorijske građe Foto-muzej.

Angern, Emil. 2014. *Smisao i nesmisao: razumijevanje čovjeka*. Novi Sad: Akademska knjiga.

Apaduraj, Ardžun. 2011. *Kultura i globalizacija*. Beograd: XX vek.

Arden, Pol. 2007. *Kontekstualna umetnost: umetničko stvaranje u urbanoj sredini, u situaciji, intervencija, učestvovanje*. Novi Sad: Kiša.

Belami Foster, Džon. 2014. „Marksova teorija o metaboličkom procepu: klasični okviri za sociologiju okruženja”. U: *Sociologija okruženja: sociološka hrestomatija*, pr. Ljubinko Pušić, 138–156. Novi Sad: Mediteran.

Benjamin, Valter. 2015. *Kapitalizam kao religija*. <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-kapitalizam-kao-religija.pdf>.

Berdžer, Džon. 2019. *Predeli : Džon Berdžer o umetnosti*. Beograd: Службени гласник.

Bulatović, Dragan. 2015. *Od trezora do tezaurusa: teorija i metodologija izgradnje baštinjenja*. Beograd: Filozofski fakultet, Centar za muzeologiju i heritologiju. https://drive.google.com/file/d/oB8_S5l87lo-eMV9MUmYyRDVxUFYxWUdI_ZINtVldtaUp2Rkqn/view?resourcekey=0-xd92gWV79oHMrWNUl_h7bkg

Burdije, Pjer. 1999. *Nacrt za jednu teoriju prakse*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

De Certeau, Michel. 2002. *Invencija svakodnevice*. Zagreb: MD d.o.o.

Durković, Ilija. 1980. „Uloga i organizacija specijalne biblioteke u Organizaciji udruženog rada na primeru INDOK-centra Instituta za bakar u Boru”. U *Bibliotečko poslovanje: zbornik radova: seminar, 10–11 juni 1980*, 87–103. Beograd: JCTND [Jugoslovenski centar za tehničku i naučnu dokumentaciju], : Zajednica specijalnih biblioteka Srbije.

Engels, Friedrich. 1979. „Razvitak socijalizma od utopije do nauke”. U: Karl Mark, Fridrih Engels, *Dela*. Tom 30, 157–188. Beograd: Prosveta : Institut za međunarodni radnički pokret.

Erdei, Ildiko. 2008. *Antropologija potrošnje: teorije i koncepti na kraju XX veka*. Beograd: XX vek.

Fink, Eugen. 1984. *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*. Beograd: Nolit.

Foster, Hal. 2012. *Povratak realnog*. Beograd: Orion art.

Fuko, Mišel. 2005. „Druga mesta.” U *Hrestomatija*, pr. Pavle Milenković i Dušan Marinković, 29–36. Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija.

Godelier, Maurice. 1982. *Marksizam i antropologija*. Zagreb: Školska knjiga.

Grojs, Boris. 2006. „Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji.” U *Učiniti stvari vidljivima. Strategije savremene umjetnosti*, 7–28. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Horkheimer, Max i Adorno, Theodor. 1989. „Kulturna industrija: prosvjetiteljstvo kao masovna obmana.” U: *Dijalektika prosvjetiteljstva: filozofijski fragmenti*. 126–172. Sarajevo: „Veselin Masleša”, „Svjetlost”.

„Izveštaj za septembar 1924.” 1986. U *Površinski kop u Boru: 1923–1941.: arhivska građa*, 35. Bor: Časopis Bakar.

Jakovljević, Branislav. 2019. *Umetnost odluke: performans i samoupravljanje u Jugoslaviji, 1945–91*. Beograd: Orionart.

Jovanović, Deana. 2013. *Bor Forward>>Zamišljanje budućnosti*. Bor: Narodna biblioteka Bor.

Jovanović, Deana. 2016. “Prosperous Pollutants: Bargaining with Risks and Forging Hopes in an Industrial Town in Eastern Serbia.” *Ethnos* 83 (3): 489–504.

Jovanović, Deana. 2019. “The thermodynamics of the social contract: making infrastructures visible in the case of district

heating in two towns in Serbia and Croatia.” In *Post-Socialist Urban Infrastructures*, eds. T. Tuvikene, Sgibnev, W and Neugebauer, C. S., 38–53. London: Routledge.

Jovanović, Deana. 2021. “Infrastructural stripping and ‘recycling’ of copper: producing the state in an industrial town in Serbia.” *Social Anthropology/Anthropologie Sociale* 29 (3): 586–601. <https://doi.org/10.1111/1469-8676.13093>

Jovanović, Deana and Dragan Stojmenović. 2023. “The export of know-how at the (semi-) peripheries: the case of Yugoslav–Iranian industrial collaboration and labor mobility (1980–1991).” *Labor History*. <https://doi.org/10.1080/0023656X.2023.2173728>

Kardelj, Edvard. 1978. *Pravci razvoja političkog sistema socijalističkog samoupravljanja*. Beograd: Izdavački centar Komunist.

Knežević, Srebrca. 1982. „Zvučno i filmsko registrovanje u etnološkim istraživanjima.” *Etnološke sveske* (4): 109–125.

Kojdić, Rade. 1999. *Otkriće i eksploatacija borskog ležišta bakra*. Bor: Rudarsko-topioničarski basen Bor, Institut za bakar.

Kopitof, Igor. 2005. „Kulturna biografija stvari: komoditizacija kao proces.” *Treći program* (125/126): 274–315.

Levi-Stros, Klod. 1978. „Nauka o konkretnom.” U *Divlja misao*, 37–75. Beograd: Nolit.

Madžoski, Vesna. 2022. „Tamna strana globalizacije: mađioničari ničije zemlje.” *Beton: kulturno propagandni komplet* (239): I-II. *Danas* (24. 2. 2022). Dostupno i na: https://www.elektrobeton.net/wp-content/uploads/2022/03/BETON_240.pdf.

Mamford, Luis. 2001. *Grad u istoriji: njegov postanak, njegovo menjanje, njegovi izgledi*. Beograd: Book & Marso.

Marx, Karl i Friedrich Engels. 1989. *Rani radovi*. Zagreb: Naprijed.

Mascioni, Emanuele. 2019. *Il taccuino di Bor*. Roma: Accademia d’ Ungheria in Roma.

Matošević, Andrija. 2020. „Druga labinska republika 1987. Godine: povijesno nasljeđe, štrajkaška fonografija i fotografije obustave rada.” *Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva* 50 (43): 111–127. <https://doi.org/10.15378/1848-9540.2020.43.04>.

Midžli, Meri. 2012. „Kraj antropocentrizma.” U: *Životna sredina: moralni i politički izazovi*, pr. Jelena Đurić, Srđan

- Prodanović, Predrag Krstić, 29–39. Beograd: Službeni glasnik, Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Mihailešku, Vintila. 2002. *Svakodnevnica nije više ono što je bila*. Beograd: XX vek.
- Milenković, Goran, pr. 2015. *Eskamotaža: striptiz slobode*. Bor: Narodna biblioteka Bor. Доступно и на: <http://www.digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=359>.
- Miler, Danijel. 2005. „Artefakti i značenje predmeta.” *Treći program* (125/126): 247–273.
- Milić, Vitomir V. i Živorad Milićević. 2005. *Osnovi eksploatacije ležišta mineralnih sirovina*. Bor: Tehnički fakultet.
- Milićević, Živorad i Radmilo Nikolić. 2003. *Osnove projektovanja rudnika*. Bor: Tehnički fakultet u Boru.
- Milićević, Ž., M. Žikić, S. Stojadinović. 2003. „Promena pejisaža površine terena kao posledica eksploatacije ležišta u Boru i Velikom Krivelju.” *U Ekološka istina 2003: zbornik saopštenja*, 71–73. Bor: Tehnički fakultet – Univerzitet u Beogradu, Društvo mladih istraživača; Zaječar: Zavoda za zaštitu zdravlja „Timok”, Centar za poljoprivredna i tehnološka istraživanja. <https://eco.tfbor.bg.ac.rs/download/Zbornik/2003.pdf>
- Milovanović, Leposava. 1980. „O slikaru Albertu Sirku s posebnim osvrtom na boravak u Zaječaru 1941–1945.” *Zbornik radova Muzeja rudarstva i metalurgije* (1): 139–150.
- Minić, Aleksandar. 1982. *Samoupravno organizovanje i udruživanje u organizacijama udruženog rada: promene društveno-ekonomskog položaja radnika na primeru Basena Bor*. Bor: Marksistički centar, Klub samoupravljača, Štampa, radio i film.
- Mitchell, W. J. T. (ed). 2002. *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Močnik, Rastko. n. d. „U umetnosti, savremenost počinje 1917”. Studije savremenosti, <https://www.studijesavremenosti.org/2017/11/11/u-umetnosti-savremenost-pocinje-1917/>
- Morel, Alain i Thiesse, Anne-Marie. 2002. „Pučke kulture u suvremenim društvima.” *Drugi i sličan*, ur. Martin Segalen, 191–203. Zagreb: Naklada Jasenski i Turk.
- Nash, June. 1979. *We Eat the Mines and the Mines Eat Us: Dependency and Exploitation in Bolivian Tin Mines*. New York, NY: Columbia University Press.

Neilson Brett and Ned Rossiter (eds). 2014. *Logistical Worlds: Infrastructure, Software, Labour*. Novembre 1, 2014. https://logisticalworlds.org/wp-content/uploads/2015/04/535_UWS_Logistical-Worlds-digest-2014-v10-WEB.pdf.

Naumović, Slobodan. 1998. „Romanticists or Double Insiders? An Essay on the Origins of Ideologised Discourses in Balkan Ethnology.” *Ethnologia Balkanica* (2): 101–120.

Obradović, Marija. 2017. *Hronika tranzicionog groblja: privatizacija društvenog kapitala u Srbiji 1989–2012: ekonomsko-istorijska analiza*. Beograd: Nova srpska politička misao.

Ože, Mark. 2005 (a). *Nemesta : uvod u antropologiju nadmodernosti*. Beograd: XX vek.

Ože, Mark. 2005 (b). „Put ka savremenosti.” *Prilog antropologiji savremenih svetova*, 63–84. Beograd: XX vek.

Peraica, Ana. 2018. *Fotografija kao dokaz: primjena tehnologijske definicije fotografije na raspravu u estetici i teoriji fotografije*. Zagreb: Multimedijalni institut.

Potkonjak, Sanja. 2020. „Umetnička transformacija postindustrijskog (g)rada = Transformative Art and the Postindustrial City.” *Abeceda željezare / Ironworks ABC*, 26 – 55. Sisak: Gradska galerija Srijegl.

Površinski kop u Boru: 1923–1941.: arhivska građa. 1986. Bor: Časopis „Bakar”.

Prajs, Derik. 2006. „Posmatrač i posmatrani: fotografija oko nas”. U: *Fotografija: kritički uvod*, pr. Liz Vels, 91–150. Beograd: Clio.

Prošić-Dvornić, Mirjana. 1982. „Mogućnosti korišćenja fotografije u proučavanju materijalne kulture.” *Etnološke sveske* (4) : 94–108.

Radenković, Ivan. 2017. *Strane direktne investicije u Srbiji*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe.

Rädle, Rena i Jeremić, Vladan. 2021. *Transformatorijum*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti.

Radivojević, Dušan P. 2009. *Polu veka informacionih tehnologija u basenu Bor*. Bor: Institut za rudarstvo i metalurgiju Bor.

Radović, Srđan. 2013. *Grad kao tekst*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Rakita, Milan. 2011. „Prilog kritici teorija modernizacije i tranzitologije u društvenim naukama.” *Izgubljeno u tranziciji: kritička analiza procesa društvene transformacije*, ur. Ana Veselinović, Petar Atanacković, Željko Klarić, Beograd, 7–32. <https://www.rosalux.rs/bhs/izgubljeno-u-tranziciji>

Romelić, Živka. 2017. *O rudarskoj kulturi u Boru: tradicija kao podstrek*. Bor: Narodna biblioteka Bor.

Rubin, Isak. 1978. *Ogledi o Marxovoj teoriji vrijednosti i "Odgovor kritičarima."* Zagreb: Stvarnost.

Salins, Maršal. 2014. *Zapadnjačka iluzija o ljudskoj prirodi: sa osvrtom na dugu istoriju hijerarhije, jednakosti i sublimacije anarhije na Zapadu i uporednim zapažanjima o drugačijim shvatanjima ljudskog stanja*. Beograd: A. Goljanin.

Samoupravljanje u Rudarsko-topioničarskom basenu Bor: (zbirka radova). 1970. Bor: Rudarsko-topioničarski basen, Radna jedinica Informacije, štampa i radio.

Sekula, Allan. 1983. “Photography between labour and capital.” In *Mining photographs and other pictures 1948–1968: a Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton, photographs by Leslie Shedden*, ed. by Benjamin H. D. Buchloh and Robert Wilkie, 193–269. Halifax: Nova Scotia College of Art and Design Press.

Sekula, Alan. 2016. „O izumevanju fotografskog značenja.” U *Promišljanje fotografije*, pr. Viktor Bergin, 89–113. Beograd: Kulturni centar Beograda.

Simić, Vasilije. 1969. *Istorijski osvrt na rudarstvo bakarnog rudišta u Boru i okolini*. Bor: Rudarsko-metalurški fakultet i Institut za bakar u Boru.

Simić, Marina. 2014. “On the Borders with Culture: or who are the 'Green' Natives.” *Гласник Етнографског института САНУ* 62 (1): 87–98. Доступно и на: <http://www.ei.sanu.ac.rs/index.php/gei/article/view/332/273>.

Sodža, Edvard V. 2013. *Postmoderne geografije: reaffirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.

Sorenson, Ričard E. i Alison Džablonko. 2014. „Istraživačko snimanje događanja koja se prirodno odvijaju: osnovne strategije.” U *Načela vizuelne antropologije*, pr. Pol Hokings, 71–80. Beograd: Clio.

Stjuard, Džulijan. 1981. *Teorija kulturne promene: metodologija višelinijske evolucije*. Beograd: BIGZ.

Strathern, Marilyn. 1987. "Out of Context: The Persuasive Fictions of Anthropology." *Current Anthropology* 28 (3): 251–281.

Sulima, Roh. 2005. *Antropologija svakodnevice*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Orion Art: Beograd.

Taussig, Michael. 2006. "The sun gives without receiving." In *Walter Benjamin's Grave*, 69–95. Chicago: The University of Chicago Press.

Tolnai, Gabor. 1984. *Zadnja deonica „Strme staze.”* Bor. Доступно и на: <http://www.digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=183>.

Vasić, Dejan. 2021. „Fino poliranje.” *Beton: kulturno propagandni komplet* (238): II–III. *Danas* (21. 12. 2021). Dostupno i na: https://www.elektrobeton.net/wp-content/uploads/2021/12/BETON_238.pdf.

Vels, Liz (pr.). 2006. *Fotografija: kritički uvod*. Beograd: Clio.

Ženet, Žerar. 1985. „Strukturalizam i književna kritika”. U *Figure*, 15–34. Beograd: Zodijak.

Žikić, Miodrag [i dr.]. 2013. „Analiza gubitaka bakra u svim fazama njegove proizvodnje i njihova potencijalnost za recikliranje”. *Reciklaža i održivi razvoj* (6): 35–40

Živković, Marko. 2018. "Budženje". U: *The Global Encyclopaedia of Informality: Understanding Social and Cultural Complexity*, ed. by Alena Ledeneva. Volume 2, 129–133. London: UCL Press.

.

САДРЖАЈ

[...]	5
... у пределу ока и његових перспектива	34
... у пределу сећања: заветрина у соланој хладовини	65
Тамо где теку бакар и злато	101
Екскурзија на потезу четкице и линији ангазоване графике	109
Наочиглед самоуправних безинтересних заједница	123
„Проклети део” – лонац за „клин-чорбу”	188
Стари борски коп (фотографије)	207
Извори	230
Библиографија	238

ИНДУСТРИЈСКИ ПЕЈЗАЖИ БОРА
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

CIP

СТОЈМеновић, Драган, 1974-

Индустриски пејзажи Бора / Драган Стојменовић. - Бор : Народна библиотека "Бор",
2023 (Бор : Терција). - 246 стр. : фотогр. ; 30 см

Тираж 200. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 230- [247].

ISBN 978-86-84061-34-0

а) Рударство -- Историја -- Бор -- Албуми

COBISS.SR-ID 122862601