

Драган Стојменовић, Народна библиотека Бор
„Одравњивање”¹
фото-документације
Француског друштва
Борских рудника

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

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

Почетак је, у ствари, образложен на крају, у закључном разматрању, зато што је споредне стазе или гране истраживања, писања и читања условило питање: ко је аутор фотографија о којима ће бити речи? Испоставља се да још увек не знамо поуздано ко је био фотограф најважније и најстарије, систематски вођене колекције индустријске фотографије у Борском округу, можда и у нашој земљи. Питање је и да ли ћемо успети у намери да то сазнамо. Услед низа

¹ Тезу о одравњивању речи помоћу слике односно слике помоћу речи, докторском дисертацијом брани Ник Сулензис тако што успоставља њихову равнотежу. Докторском дисертацијом у форми графичке новеле, он доказује да је перцепција „активан процес усвајања и преиспитивања различитих углава гледања“. Успостављајући безбројне могуће релације између виђења, сазнања и разумевања, даје овом мисаоном експерименту животну динамику, упућујући нас на активно и критичко посматрање и читање природних, друштвених, идеолошких и религијских феномена, културних артефаката, политике и уметности. (Сулензис 2016).

² „Варварски укус“ реферише на текст Пјера Бурдијеа „Друштвена употреба фотографије“, у којем су конфронтирани ставови „сељана“ и „грађана“ према фотографикама, који праве

трагања испоставило се да су најпоузданији извор о ауторству биле две исте репродуковане фотографије, сачуване у два различита албума једне колекције, на којима су у првом плану сенке два човека иза фото-апарата на сталку, а у другом – део индустријске зграде, не баш у линији хоризонта, него благо искошене. У ствари, биле су то фотографије које су на први поглед упадљиво „незанимљиве“ у колекцији која је, са унапред прописаном наменом, уредно и континуирано вођена од 1908. до 1944. г. У тренутку када се приступало теми и намери да се представи фото-документација Француског друштва Борских рудника (у даљем тексту: ФДБР), најинспиративнија и најизазовнија је била управо ова фотографија, репродукована и сачувана у два примерка, зато што се на први поглед визуелно није уклапала у целокупну доступну фото-документацију, сачувану у више колекција, на различитим местима. Свесно, дакле, прихватамо да се може олако оценити да су овако одабраним тежиштем изостављене многе важније фотографије, чија је друштвена вредност потврђена досадашњом употребом, али се ипак надамо да ће управо ова фотографија бити корен приче, иако на први поглед нема таквих потенцијала. Ипак, та фотографија покренула је низ питања, довела у сумњу нешто што је, изгледа, мало кога интересовало, иако нема потврђену друштвену употребу испоставило се да она може причинити извесно задовољство и пробудити знатижељу откривањем могућих трагова, што би јој у том случају, ипак, придало неку друштвену вредност. Таквим приступом и методологијом, уз неубичајену перцепцију и „варварски укус“² који вам се нуде као посредници до извесног сазнања, тему коју вам представљамо преко те фотографије, чинимо неизвесним, како би вас за њу заинтересовали и евентуално показали једну од могућих стаза којом можете кренути.

Фотографија као предмет проучавања, са својим визуелним садржајима и материјалима на којима је сачувана, најчешће наводи на постављање питања и истраживање, пре но што даје коначне одговоре. Наводи нас да се упознајемо с њом, а не само да препознајемо њен садржај. Приказује нам прошлост, али нас и зауставља у садашњости. У том тренутку долазимо до сазнања о томе шта она представља и посредно, најчешће несвесно, какав је наш положај у односу на њу у сложеном сплету околности када нам се учини доступном. У драматичној паузи са безброј ограничења и веза са прошлошћу, погледом прелећемо преко укочених фигура и предела, покушавајући да видимо ко је био иза фото-апарата а, понекад, и ко је сада испред фотографије. Ипак, та посредна рефлексивност онога ко се поставља у односу на фотографију коју посматра, може остати непримећена једино ако остане прећутана, иако се, као што ћемо видети, фотограф преко фотографије директно обраћа нама, не бисмо ли ми од ње прихватили ту улогу посредника – тумача. Можемо ли разумети и одговорити на њихов позив и

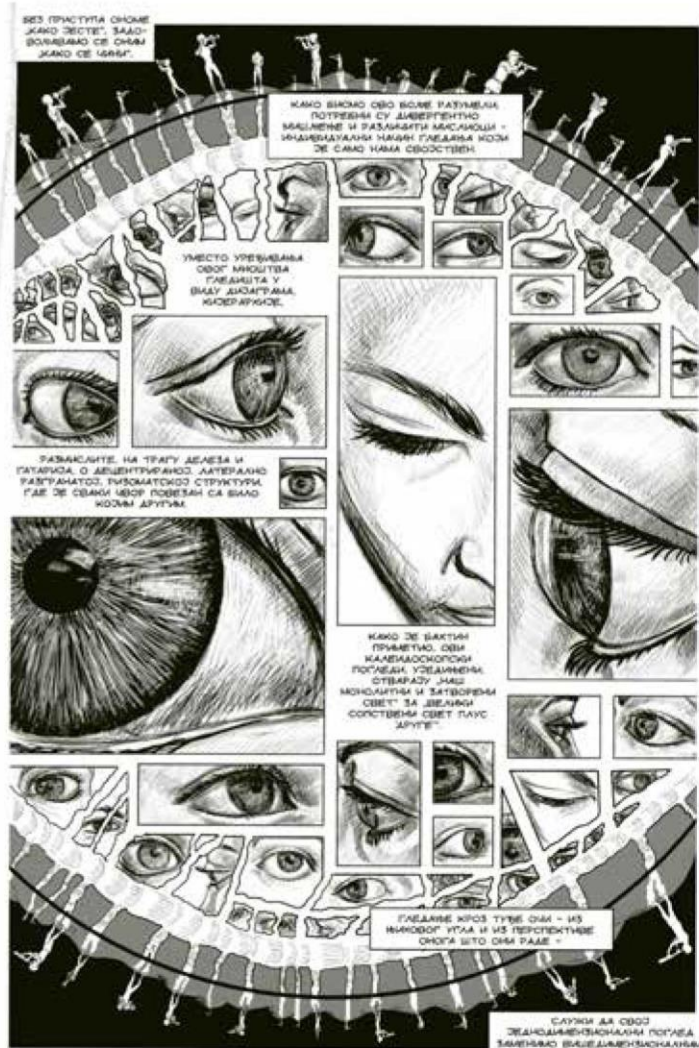
„снимке живота“ (или, у овом случају, према истраживачком избору кључне фотографије овог текста) као сликовити примери мишљења о томе шта и на који начин, у ствари, фотографи треба да раде, како да представљају особе и предмете у контролисаном систему а да не подлежу некаквом *билошћу* или *аутизму*.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

пригодан гест? Она је фотографу дала извесне одговоре и он је био свестан предмета или догађаја, услова и начина снимања, али након извесног времена, нама остају само неке од тих информација и дводимензионална слика на равној површини са претпоставкама о његовој суштинској намери. Загонетност тих непотпуних и недоречених односа наводи нас да слике из прошлости, поруке и информације које нам преносе посматрамо не само као чињенице, него и као релације са асоцијативним и сугестивним везама које нам помажу приликом формулације питања и постављања хипотеза које би биле важне за извесно разумевање намера аутора или сврхе коју им је доделио наручилац слике. На крају, бићемо условљени да то што нам је остало непознато надоместимо доступним чињеницама из посредних извора или нашем имагинацијом. Тако устројена, као релација или операција, не као пука једнакост и решење, фотографска слика нас не увлачи у идеализацију прошлости и потенцијале њене примене и актуелизације, него нам поставља загонетку, како да ту дводимензионалну графику „одравнимо“, речима опишемо оно што о њој знамо или што бисмо могли знати, откријемо време и начин настанка, намену, препознамо простор, објекте, догађај или особе које приказује; да поставимо питање о њеном ауторству, учинимо је разумљивом, употребљивом и актуелном у овом тренутку. „Без приступа онемо ` како јесте ` задовољавамо се оним ` како се чини `.“ (Сулензис 2016, 39) (Сл. 1) Све ове релације и везе упућују нас на једно не тако уочљиво својство фотографије, које је карактерише и као меморијални предмет, не само као објекат физичке и хемијске природе. Фотографија је артефакт створен знањем, техником, технологијом, историјом, нарацијом – ауторском композицијом (касније, интерпретацијом аутора или посматрача), бригом за њено очување, имагинацијом и емоцијом; она је сугестивни предмет и порука која се „одравњује“ намером или инстинктом аутора или посматрача. Настаје са намером да нас подсети, завара, инспирише или сачува изглед једног тренутка који светлост обасјава. Историјске контексте настанка и употребе или актуелизације фотографија (једнако и ове коју читате и посматрате), такође морамо разумевати и критички анализирати како их не бисмо ограничили на своје „две димензије“. На крају, морамо бити искрени и у вези са чињеницом колико мало знамо о њима, колико често урањамо у такве површине са невештим тумачањима, извесним предрасудама и ограничавајућом перцепцијом. У таквој ситуацији, требало би да разумемо свој положај у односу на фотографију, да пливамо по њеној површини као „раванци“³, или да је посматрамо са безбедне осунчане дистанце, као преломљену и искривљену слику непознатих дубина.

До сада смо користили аналогије између аутора фотографије и посматрача фотографије који жели да постане некакав аутор – „замишљени посредник“, бројним читавањима и реф-

³ Раванци су житељи Раваније, света са две димензије, који описује Абот Едвин у роману *Ravanija : ispovest gospodina Kvadratiča, stanovnika dvodimezionog sveta, o njegovom pustolovnom putovanju u svetove s više-manje dimenzija.* (Edvin 2014). Роман је инспирисао Ника Сулензиса приликом писања/цртања докторске дисертације „Одрављивање“.

На нашој стази _____



Сл. 1. (Сулензис 2016, 39)

⁴ О идеји „одлучујућег тренутка“ Анрија Картијеа Бресона, у смислу заједничке интеракције аутора/фотографа и стварности коју фотографише, и интеракције на релацијама аутор/стварност/фотографија/посматрачи, преко идеје заједничке антропологије, можете више сазнати из публикације: (Наумовић и Радивојевић, 2015).

⁵ Овде користимо концепцију Алфреда Тофлера прво у смислу „болести“, „напетости“ и „несналажења“, које савременом човеку доноси убрзање технолошких промена, а онда и у смислу оптимистичне визије прогреса технологије и могућности њене друштвене контроле. „Шок будућности“ (Toffler 1997) у тексту подразумева безнадежну иронију спрам жељене будућности која би била, нпр., без корупције у политици, просвети, државној администрацији.

лексијама, тако да нам за увод преостаје још једна, можда, збуњујућа аналогија – аналогија између слике и речи. Аналогија која чезне да фрактално произведе нову аналогију у другој равни – између посматрача и активног читаоца. Условно не постоји „посматрач речи“ и ако би постојао, видео би да су писане речи такође „равне“ – дводимензионалне, али да нам омогућавају преношење мисаоних конструкција или података који би на изванредан начин произлазили из слика, или би стварали слике које прерастају у описне експерименталне представе интеракције идеја, идеограма, графема, гласова, речи, значења, објашњења. Овакве интерпретације би нам послужиле да утврдимо нека правила која се понављају у одређеним условима, а у овом случају служе да конструишемо разумљиви језик слика, да опишемо и оно што није видљиво, што недостаје и што посредно сазнајемо. Тако бисмо, надамо се, од активног „посматрача речи“ дошли до читаоца слика, са свешћу да између њих не постоји перцептивни или сазнајни хијерархијски однос, осим можда ове духовите достке која намерава да истакне жељу да се та условна разлика искористи као „сензацијска“ или сазнајна разлика поделе чула вида. Претпоставимо да би требало да фотографију што прецизније одредимо као важну и релевантну, како за тренутак у којем је настала, тако и за нас који је сада посматрамо и откривамо. Фотографије не долазе из неке бескрајне прошлости, већ потичу из конкретне ситуације, која се збива у одређеном временском периоду, и не протежу се у некакву бескрајну будућност, већ досежу само до одређеног тренутка у садашњости, када се случајно сусретнемо са њом или је одлучно одаберемо као извор и тему за разматрање. За фотографију је важан „одлучујући тренутак“⁴, било да је стварамо или посматрамо, и он се увек дешава управо „сада“. Истоветно, одговорност, односно етичност науке и уметности се увек огледа у свесном и активном деловању у правом тренутку, односно у садашњости. У том смислу фотографија је, у ствари, прави „шок будућности“⁵, који изазива „накнадну памет“ и бригу за оно што је измакло нашој пажњи и контроли. Биле би то, за сада, основе које не дају ништа сувишно, а које опет много тога могу сакрити и учинити нас одсутним за можда важније проблеме, наводећи нас постепено на праве или погрешне трагове, без којих се не бисмо кретали и „одравњивали“, препознавали и скривали иза својих сенки.⁶



*Сл. 2. Фотографија из
другог албума „Француско
друштво Борских рудника –
Концесија Св. Ђорђе: 1908–
1944“, сфр. 33, Историјски
архив Нејошин,
Одељење у Бору.*

⁶ Сенке би у овом случају недвосмислено и поетично реферисале на фотографију која следи, на оно што нам је непознато и о чему не знамо довољно, не искључујући могућност повремених ограничења рационалне перцепције теме од стране аутора овог текста у односу на поменути фотографију, која је мотивисала писање текста.

⁷ „Političko nesvesno se bavi dinamikom čina interpretacije i uzima za pretpostavku, kao svoju organizacionu fikciju, da mi u stvari nikada nemamo tekst neposredno pred sobom, u svoj njegovoj svežini, kao stvar po sebi. Naprotiv, tekstovi gotovo uvek izlaze pred nas kao nešto već pročitano; mi ih primamo kao nataložene slojeve ranijih interpretacija, ili – ako je tekst sasvim nov – kroz nataložene čita-lačke navike i kategorije koje smo razvili iz tih nasleđenih interpretativnih tradicija.“ У тексту појам „политички несвесно“ користимо у смислу идеолошки предодређено, ограничено стварање или инерпретирање, условљено историјским, друштвеним, културним, економским односима или класним интересима; некритичко усвајање и употреба друштвених образаца који реалитету аналатички приступ „ситуационом контексту“

Текст који читате и фотографије које посматрате водиће нас, надамо се, до „суштина“ и „својстава“ једне ране, делимично потпуне колекције индустријске фотографије (сачуване на више локација и у различитим облицима) и до особа чије су ове две сенке иза фото-апарата, које су нека врста кафкијанских иницијала аутора/фотографа одговорних и заслужних за допринос који сада има статус културног добра важног за локалну заједницу, надамо се и ширу јавност. Покушаћемо да разумемо историјски контекст, саму „природу“ и примену фотографије у бирократизованим или слободније схваћеним концепцијама индустријске фотографије. Поред тога, имамо обавезу да поставимо позната полемика питања: Ко је аутор? Да ли је то само „анонимни жамор“ (Герс 2010, 15) у интересу репродукције капитала и ширења моћи, или ипак аутору можемо приписати неке квалитете „непристрасног“ или систематичног посматрача који се, својим виђењем стварности коју конструише професионалним ангажовањем, обраћа директно нама, како бисмо разумели и његову и своју позицију у „стварностима“ које живимо? Зашто је овај биографски/ауторски слој фотографије био неважан у институционалним, бирократским и технократским системима? Да ли у институционалним оквирима очувања и заштите културног наслеђа успевамо да од предмета направимо „ствар ове или оне врсте, како се локација преводи у категорију и у којој мери категорије могу да се одрже или доведу у питање током времена“? (Едвардс 2017, 5) Притом, имамо обавезу да теми не приступамо „политички несвесно“⁷, са некритички усвојеним идеолошким импликацијама⁸, само ради причања прича које би се протумачиле као друштвено-симболични чин ресторације капитализма, или некакве носталгије за њим. Ова наративна и визуелна „мистификација“ добиће, условно, историзовану конструкцију, која почива на извесним предрасудама и недореченостима, објективним и субјективним приступима чињеницама, као и на идеолошкој анализи актуелизације у различитим друштвено-историјским контекстима, са намером да не скрива такве слабости и склоности, самокритично постављајући и своје тело/текст у „одлучујући тренутак“ и контекст за који је преузета извесна одговорност. Због тога је преузета аналогија између поступака конструисања, стварања и излагања фотографија и текста, како би се истакле њихова равноправност и аутономност приликом процене њихових вредности, значења и тумачења. Све то би, наравно, иницирало питање зашто се све ово актуелизује у временима која нас враћају на стару, већ проживљену капиталистичку друштвено-економску формацију, и поред свих негативних искустава са њом, и какве актуелизације након Другог светског рата доживљавају ове фотографије. На крају, све то ће нас довести и до покушаја мисаоног идеалитског спајања и устројства више колекција, од описа начина и примењених критеријума сакупљања и очувања, описа визуелне грађе, њихове анализе и саме, условно

схваћене синтезе, преко организованог институционалног одржавања континуитета визуелног бележења једне рударске колоније, индустрије и вароши од 1903. до данас. То вредно индустријско наслеђе, које се чува на различитим локацијама, у различитим институцијама и приватним колекцијама, јесте од „кључног значаја“ за ову средину, можда и регион: „Проблем је како их видети у њиховом правом светлу, како препознати њихов стварни значај, како променити неке устаљене односе које према њима имамо, како их потпуније укључити у живот науке и друштва у целини, проблем је, једном речју, како „отворити“ оно што [...] представља кључни ресурс.“ (Наумовић 2013, 75) Ова врста визуелних извора, сада вредно индустријско наслеђе, имала је различите употребе и функције кроз различите политике репрезентативности институција и селекције уредника или истраживача, тако да ћемо овом приликом покушати да нађемо један од начина како да „отворимо“ ово наслеђе, како да скренемо пажњу и на мање „атрактивне“ и, условно речено, нерепрезентативне фотографије из поменуте колекције, што би нам омогућило опсежније разумевање потенцијала употребе ове фото-документације и активног односа према њој.

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

и „идеолошком под-тексту“. (Džejmson 1984, 7)

⁸ Стварање или интерпретирање који су друштвени и симболички чинови разумевамо и као стил (историјског) објашњавања који кроз стратегије (фабуларизација, аргументација, идеологизација) и своје моделе уочава одређене идеолошке импликације (анархичне, конзервативне, радикалне и либералне). (Vajt 2011)

⁹ Српско учено друштво је 1855. поручило фотографисне куће Доситеја Обрадовића на Великој пијаци чије је рушење било у плану. Посао је добио Атеље Р. Мусиаа који је испоручио Српском ученом друштву две фотографије за два дуката. Фотографије се чувају у архиву САНУ. (Дебељковић 2005, 145–148)

¹⁰ Л. Лештер, *Друм честобродички кроз клисуру реке Грзе* [Сликерна грађа], Београд, 1896. Албум се чува у Народној библиотеци Србије.

Албум садржи фотографије снимљене приликом трасирања и изградње пута преко Честоброднице. Посвета гласи: „Господину Димитрију Ц. Марковићу Ђенералштабном пуковнику из поштовања и захвалности на свагдањој пријатељској предусретљивости подноси на дар свој први рад Јован Андрејевић, подинжењер, јануара 1896. године у Београду“. Албум је доступан онлајн: http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Fotodokumenta/Album/AF_28#page/o/mode/1up Приступљено 4. маја 2018.

¹¹ Више о програму *Пејзање њреко дујића* видети на: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextaIzKolekcije&idTexta=349#ad-image-> Приступљено 4. маја 2018.

дописна карте, нпр.) или некој специјализованој групи људи (породица, удружење, државна служба или техничко особље у индустрији), лако савладавајући проблем очувања чињеница за будућа времена и проблем визуелне комуникације, савлађујући просторне раздаљине (дописним картама, разгледницама или фото-журнализмом). Индустрија омогућава „масовно“ и детаљно визуелно бележење, али и сама увиђа могућности и предности фотографије, желећи да и сама остане забележена.

Први путујући фотографи који фотографишу у Србији били су дагеротиписти, странци који су оставили и прве писане трагове о својој делатности, оглашавајући је у штампи још 1844. (Дебељковић 2005, 9–10). Већ педесетих година XIX века истакнути чланови Српског ученог друштва исказују интересовање и разумевање за фотографије као средства које „чува од заборава“, односно средства вођења документације, тако што су поручили снимање старог Београда који се „руши и регулише“. Примену фотографије увидели су и при проучавању старих рукописних књига, њиховом ишчитавању и објављивању. Српско учено друштво било је и организатор прве изложбе фотографија, која је била „етнографска“, поводом „Словенског састанка у Москви 1867.“⁹ Снимање екстеријера, предела и архитектуре у периоду „мокрог поступка“ (до осамдесетих година XIX века) услед компликованијег процеса снимања, технологије развијања, бројних реквизита и отежане покретљивости, било је ретко и добро плаћено. У том периоду (1863) забележена је и једна од првих иницијатива документовања „Србских старина и споменика“ (манастири, развалине, шанчеви, народна одела и градови) фотографа Моисила Живоновића, што ће касније довести до даљег развоја документарне, репортажне и пропагандне фотографије. „Сврха снимања ових фотографија је вероватно, осим документације, и нека врста пропагирања нових крајева, а можда и политичког момента, оправдање огромних напора које је Србија чинила у току тешких година рата с Турском“. (Дебељковић 2005, 154–155) За тему коју разматрамо биће важни почети вођења својеврсне ране фото-документације, коју бисмо могли сврстати у индустријску фотографију – бележење изградње, производње, технике, технологије, рада и са њима повезаних друштвених чињеница које би потврђивале стање, објективност и напредак, или служиле као меморабиле, документ или пропаганда. Занимљива је чињеница да је управо такве фотографије снимао фотограф Лазар Лецтер, „дворски фотограф“ (на штамбиљу: Краљ. срп. двор. фотограф), државни службеник, дакле, који бележи изградњу железничких пруга Београд–Врање и Ниш–Пирот у првој половини осамдесетих година XIX века. Претпостављам да ће нас он, постепено, својим фотографијама и албумом „Друм честобродички кроз класуру реке Грзе“ приближити теми коју обрађујемо, али и ужем географском подручју на којем су настали фотографски негативи које проучавамо.¹⁰

Први фотографски атељеи у Србији јављају се шездесетих година XIX века, а у нашем ближем окружењу, седамдесетих година у Зајечару (Атеље Петра Ђ. Јовановића 1870, касније и атељеи Леополда Хајла, Лазара Ђорђевића итд.). (Дебељковић 2005, 106) Фотографије са подручја данашње борске општине с краја XIX века су малобројне и углавном из Брестовачке бање и села Кривеља. У селу Кривељу пронађена је до сада, надамо се, поуздано датирана „Група фотографија мештана Кривеља из 1894. г.“, која се налази у приватној колекцији Руже Божић, а скенирана је у оквиру пројекта „Пеглање преко дугмића: дигитализација у селима општине Бор“.¹¹ Прва штампана фото-монографија Србије, *Србија у сликама: фотграфски снимци Ђ. М. Сјанојевића* из 1902, на странама 13 и 14 објављује две фотографије из Брестовачке бање. (Јовановић 2014, 159–162) Из периода до открића руде, 1903, сачуване су дописне карте Брестовачке бање и водопада Бањице у Кривељу. Прве познате фотографије села Бора и Борских рудника, разумљиво, јављају се у време открића рудних лежишта, почетком XX века. На фотографији панораме села Бора непознатог аутора виде се сеоске куће међу крошњама неколико топола на обронцима Тилва роша и Тилва мике. Фотографија је сачувана у албуму „Бор 1903–1963“ из 1963, репродукована на „сјајном“ фотопапиру формата 9x14 cm, аотирана: „Бор пре почетка радова“, а у албуму „Бор 1903–1953“ са истим фотографијама, сличног редоследа, у нешто већем формату, на баритном папиру (као и остале фотографије овог албума). Фотографија из другог поменутог албума није сачувана, али је аотирана „Бор 1903“, како је касније у различитим публикацијама аотирана и објављивана. Ова фотографија је први пут објављена у монографији Душана Јовановића из 1907, (Jovanovitch 1907, 143–162) и можемо претпоставити да је њен аутор Ђорђе Станојевић. Тада, као и више од пола века касније, још увек није била устаљена пракса навођења аутора фотографија приликом објављивања, али сâмо интересовање за фотографисање предела и индустрије тада није било често, тако да би се могло приписити ретким фотографима-истраживачима, „теренцима“, који су разумевали и додавали вредност приказивању стварности, тиме што би се ти призори преносили кроз простор и време. Као рођени Неготинац, претпостављамо да је Ђорђе Станојевић често посећивао и фотографисао источну Србију, између осталог и село Бор, касније и Борске руднике.¹²

Теренски фотографи су имали довољно искуства у раду, тако да су спремно одговорили на изазове технолошких иновација, модернизација, индустријализације, саобраћајне комуникације, па и све утицајнијих штампаних медија и индустрије новинарства. Штампане вести у новинама све чешће (од осамдесетих година XIX века) користе фотографије уз текст, са намером да обогате и дочарају садржај, потврђујући истинитост и објективност, чиме вести добијају на атрактивности. Фото-журнализам експанзију доживљава тридесетих година XX

¹² О Борским рудницима, радничкој колонији и вароши од оснивања до Другог св. рата, у контексту историографских истраживања, видети: (Simić 1969, Jovanović 1987–1990, 189–211, Станковић, 1972).

¹³ Творац појма „документарност“ је Џон Грирсон, помињући га 1926. конфронтационог у односу на тада доминантну продукцију названу „холивудска фабрика снова“.

¹⁴ Анализа примера „Мајка, сезонска радница“. (Prajs i Vels 2006).

¹⁵ ФДБР – прво право акционарско друштво у Србији основано 1904. г. Иницијатор и оснивач Друштва био је индустријалац Ђорђе Вајферт, који је имао концесију за 240

рудних поља на 50 година, али без довољно средстава за улагање у изградњу рудника, које је потражио у Паризу. Оснивачи и главни чланови Друштва, поред Вајферта, били су Банка Мирабо, Пиерари и Ко. и Друштво за испитивање и предузимање послова. Оснивачка скупштина, на којој је донет и усвојен Статут Друштва, одржана је у Паризу 6. јуна 1904. Повастице су пренете новооснованом Друштву 25. јуна 1904. са почетним капиталом од 5,5 милиона франака. Од тада практично креће интензивно улагање у изградњу Борских рудника, њихова експлоатација и развој „рудничке колоније“ и насеља. Поред тада шпанског рудника Хула у власништву Рио тинта, у периоду до Другог светског рата Борски рудници били су најзначајнији и, што је важније, најближи европским фабрикама. Током Првог светског рата,

века у илустрованим часописима, када се све више открива тржишна примена фотографије приликом пласирања робе, тако да се упоредо развија и критичка свест о фотографији, која је све више приказивала конвенционалну, репрезентативну и улепшану или одабрану стварност, одвајајући се тиме од идеја „истинитог“ или „веродостојног“ приказивања стварности, аутентичности и објективности. Примењена фотографија се све чешће жанровски одређује на основу услова настанка, мотива, ликовности и контекста употребе, док се документарна фотографија придржава принципа непристрасног, спонтаног хватања/снимања животне хаотичности и аутентичности без интервенција у стварности. Документарна фотографија се развија у правцу који потенцира њену ангажованост у друштву, истражујући и откривајући непознате просторе и људе, понекад и непосредно окружење којег нисмо свесни приликом свакодневне интеракције са њим. Друштвене појаве као што су криминал, проституција, класне разлике, услови становања, промене у смислу обнове или запуштања појединих делова града, индустрија и радништво, све више постају њене теме које „појачавају“ стварност са жељом да се она превазиђе, промени или прихвати таква „каква јесте“, супротстављајући се конвенционалним темама погодним за фотографисање. Фотографске репортаже са терена, „места догађаја“, подразумевају серије тематски уређених фотографија са јасном нарацијом и поруком, тако да се све више профилишу поджанрови као што су: ратна, спортска, акциона, социјална, туристичка, индустријска фотографија. Свакодневица и живот у њој се извлаче из већ тада окошталих политика репрезентативности, ликовности и конзервативних приказа намењених очувању „лепих сећања“. „Видите, ваш рам за слику разбија време; најмањи аутентични делић свакодневног живота говори више од сликарства, као што крвав отисак прста убице на страници књиге говори више од текста.“ (Benjamin 1974, 105) Документарност као „невина“ верност и аутентичност визуелне репрезентације стварности добија кључно место у историји фотографије XIX века, тако што је целокупна дотадашња продукција описана као „документарна“. Документарност је, вероватно, кроз широко примењиву намену фотографије у наукама (физиологија, криминологија, етнологија, антропологија), фото-журнализму и уметности, развијала своју репрезентативност и атрактивност, тако да је већ у првој четвртини XX века и сама постала „фабрика снова“.¹³

Ипак, у државној администрацији и њеним институцијама фотографија заузима значајно место као веран визуелни приказ и додатак текстуалним описима у полицијским досијеима. Примену је пронашаа и у криминалистичким методама приликом увиђаја на местима злочина, када добија статус „доказа“. Временом и усавршавањем технологије снимања и израде, фотографија се ослобађа и бива све доступнија али, једним делом, „документарност“ фотографије

све више се бирократизује и инструментализује, тако да се све чешће користи као средство евидентирања и циљаног деловања, али и брижног бележења стратешких пројеката као што су нпр. „Farm Security Administration“ и „Mass Observation“¹⁴. Конструисање документарности, бирократизацију и инструментализацију фотографије, као пример манифестација моћи и контроле, помињемо, поред тога, и зато што нам, сем разумевања намена и контекста настанка ових фотографија, уколико су нам доступне у јавним установама, омогућава креативније и виђење другачије од пројектног и наменски задатог. Научне анализе и тумачења, уметничка читавања и реконтекстуализације институционализованих фотографија у јавним установама знатно проширују поље читања и тумачења, функције и примене фотографија, тако да оне у савременим контекстима добијају потпуно нова значења и тумачења, нове димензије и формате. Институције као што су музеји, архиви и библиотеке самим својим класификационим системима, начинима набавке и одабира грађе структурирају начине гледања фотографија и условљавају начине на које ћемо о њима мислити. (Едвардс 2017, 5–18) Естетски или информациони критеријуми селекције фотографија које ће се чувати већ ограничавају могућности контекстуализованог тумачења, зато што већ представљају одабрану грађу, самом израдом позитива, док се нпр. код сачуваних негатива пружа више могућности за одабир грађе, мада она није „читљива“ у том облику, све док се не ураде позитиви – контакт или дигиталне позитив копије. Тек тада је могуће направити избор, али и видети све оно што је фотограф желео да забележи и шта му је посебно привлачило пажњу. Из критеријума селекције постојеће визуелне грађе у јавним институцијама већ можемо ишчитавати својеврсне културне политике очувања наслеђа или политике репрезентативности тих установа. „Различите институције креирају различите мисаоне пејзаже који и омогућавају и спутавају истраживање.“ (Едвардс 2017, 6) У случају којим се бавимо, три јавне установе и неколико приватних колекција чувају, свака на свој начин и са својим историјама селекције и набавке, фотографску грађу, позитиве или негативе из једне колекције, тј. колекције једне институције која их је поручила, донекле и очувала, а која се стицајем околности нашла на више места, претпоставимо, због критеријума предвиђене намене и одабира стручних лица из тих институција. Институције одређују шта треба сачувати, одређују локацију чувања, обезбеђују услове чувања, означавају грађу уз помоћ универзалних класификационих система, мада поред стручних послова имају задатак да грађу учине доступном јавности, да је „држе будном“ а не конзервираном и, на крају, да имају критички и активан однос према њој, а не претежно декоративан, комерцијалан и пропагандни. Морају јој обезбеђивати што шири контекст употребе у науци, уметности и едукацији, не у менаџменту, маркетингу и тржишној економији.

савез Немачке, Аустроугарске и Бугарске је окупирао Србију и Борски рудници су припали Бугарима, али су Немци уговором са Бугарима обезбедили експлоатацију без откупа акција. Већ тридесетих година 20. века, Немачка ће показивати интерес за Борске руднике, а по окупацији Француске и уласком у Париз, у јуну 1940, именовале свог комесара-администратора у централи ФДБР-а, касније и откупити акције. (Милић 1970, 289–295. Dimitrijević 1958. Avramovski 1975)

¹⁶ Борски колектив (тј. Колектив, од 1955) (Бор: РТБ Бор, 1947–2017).

¹⁷ Фотограф и фоторепортер листа Колектив од 1974 до 2004. Видети: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextaIzKolekcije&idTexta=411#ad-image-o> Приступљено 4. маја 2018.

¹⁸ Стаклене плоче декларисао је произвођач „Gevaert“ у формату

18x24 cm „Chromosa anti-halo 500 H&D 18-19 Sch“. Од 1880. г. се тежи ка стандардизацији фото-материјала и одређивања осетљивости фотографских плоча, тако да је почетком XX века било више неусаглашених „стандарда“, међу којима је и „H&D“ – Hurter & Driffield. (Малић 2001, 143–148)

¹⁹ Да колекција обухвата тај период установљено је на основу датирања и сличности фотографија са онима које су објављене 1907. г. (Јовановић 1907) и у обновљеном издању (Јовановић 2001). Избор и распоред штампаних фотографија је готово идентичан у оба издања. У поновљеном издању је објављена и фотографија која је позиционирана испред Поговора уредника, писаног за потребе тог, новог издања. Насловљена је: „Улаз у рудник Кучајна, снимео Ђорђе Станојевић 1891.“ Закључна година је изведена из

Овај покушај обједињавања колекције фотографске грађе ФДБР-а разматраћемо у више узајамних релација: услови настанка и намена грађе, идеолошке предиспозиције употребе, критеријуми примењени приликом одабира за чување, програмске и јавне делатности установа, контексти употребе ове грађе у различитим периодима до данас.

Негативе на стакленим плочама из колекције Француског друштва Борских рудника¹⁵ сачувао је фотограф листа *Колективна*¹⁶ Љубомир Марков¹⁷ а од 2010. г. ови негативи се чувају на Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор. Они су били део фото-документације Рударско-топионичарског басена Бор (у даљем тексту: РТБ Бор), која се чувала у редакцији листа *Колективна*. Ова обимна фото-документација из периода од 1907. до 2004. г. састојала се од различите фотографске грађе различитих аутора. Налети поступака приватизације компаније РТБ-а Бор и њене реконструкције, од 2002. г., неизвесност опстанка редакције *Колективна* и саме компаније, као и лоши услови чувања ове вредне колекције покренули су низ преговора између библиотеке и компаније о преузимању и чувању ове колекције. Оно што би могло да обједини предатну фото-документацију ФДБР-а и каснијег РТБ-а Бор јесте јасна намена проистекла из наруџбине или уређивачке политике са јасним критеријумима за вођење техничке документације и пропаганду поменутих компанија у различитим друштвено-економским, историјским и идеолошким контекстима. Уз залагање и консултације са тада већ ретким познаваоцима вредности ове грађе, тадашњим руководством, фотографом Љубомиром Марковим и начелником за кадровска питања у компанији, дугогодишњим друштвено-политичким и јавним радником у култури Драганом Ранђеловићем, колекција је предата библиотеци. Сви негативи на стакленим плочама су одмах скенирани у оквиру пројекта Дигитализације некњижне грађе, културне и јавне делатности библиотеке. (Стојменовић 2010/2011, 119–130) Колекцију ФДБР-а чини 336 негатива на стакленим плочама¹⁸ са желатинозном подлогом, дебљине 2 до 3 mm у четири формата: 10x15 cm (5 плоча), 13x18 (114), 18x24 (209), 12x9 (8). Негативи и фотографије су настали у периоду од 1907. до 1945. г.¹⁹ Фотографије су, на основу скенираних негатива, одштампане на матираном папиру формата А3 и А4, и упоредо су, са неколико негатива на изложби „Прошлост од стакла“, представљене локалној јавности.²⁰ Каталогска обрада у електронском каталогу је за сада урађена на основу штампаних фотографија са доступним извором или линком према електронском извору.²¹ Мотиви на фотографијама се разликују у односу на негативе које су сачувани у Музеју рударства и металургије у Бору и фотографије у Историјском архиву Неготин – Одељење у Бору, по томе што су разноврснији, мање усмерени ка дефинисаној фото-документацији из Архива, са мотивима из радничких насеља и живота вароши, пејзажима, панорамама површинских копова и самог насеља, портре-

тима (појединачним и групним), портретима радника у производним погонима. Разумљиво је да су се интересовања фотографа и наручилаца понекад размимоилазила, тако да у овој колекцији имамо сачуване негативе који нису уврштени у званичну фото-документацију (селекцијом и израдом на фото-папиру), који приказују живот у вароши, групне портрете радника, појединачне портрете инжењера. У овом случају можемо претпоставити да је иницијатор вођења фото-документације био први директор Борских рудника Фрања Шистек, рударски инжењер који се и сам бавио фотографијом,²² разумевајући предности и вредност континуираног визуелног бележења које ће, поред техничког карактера фото-документације, временом добити друштвено-историјски значај. Поред тога, важно је напоменути да је у то доба фотографија увелико налазила своју примену у геолошким истраживањима и картографији, нарочито преко пејзажне и панорамске фотографије. Занимљиво је да су у овој колекцији сачувани и негативи који су имали директну геолошку научну примену приликом идентификације стена и руда, фотографисањем пресека узорака са истражних радова. Они су вероватно били коришћени и у интерним евиденцијама, као фотографије које доказују оштећења на појединим деловима постројења и приликом набавке замене за оштећене делове. Фотографије индустријске архитектуре и објеката су уредно кадриране у односу на осветљење, вертикалне и хоризонталне линије објеката. Бележила су се стања али и промене, изградња нових и рушење старих објеката, модернизација је фотографисањем потврђивала саму себе, али и прогрес индустријске производње и промена насталих њеном интервенцијом. Свему томе је савим извесно допринела чињеница да је ФДБР учествовао на Балканској изложби у Лондону још 1907, додуше са поставком артефаката из рудника и рудом. У целини гледано, ова фото-документација је имала намеру да прикаже извесну модерност у приступу пословању, техничку опсервацију, као и праћење индустријског прогреса приликом изградње постројења и развоја производње. Као што можемо претпоставити, касније и приказати, она је остваривала и пропагандну функцију према широј јавности, позиционирајући је на тржишту и пласирајући производе улагања у рударство. С обзиром на то да су сачуване, условно, као целина, претпостављамо да је компанија платила ангажовање и откупила наменски урађене фотографије према својим унапред задатим критеријумима. Аутор фотографија нигде није потписан нити забележен, није искључено да их је било више и претпостављамо да су због тога откупљена и ауторска права. Ауторство већине негатива/фотографија до скоро није било разрешавано, осим у неколико конкретних случајева, тако да ћемо у овом тексту покушати да их разрешимо, анализирамо, класификујемо и вреднујемо, како бисмо их интегрисали у корпус ране, систематски вођене, институционалне, индустријске фотографије у историји фотографије Србије.

претпоставке да су неке фотографије из периода након ослобођења октобра 1944.

²⁰ Изложба фотографија „Прошлост од стакла“: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispišTextalZKolekcije&idTexta=121#ad-image-o> Приступљено 4. маја 2018.

²¹ Пример каталожке обраде са адресом електронског извора: <http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?command=DISPLAY&base=99999&grid=512555704&fmt=11&lani=sc> <http://www.digitalnizavicaj.com/index.php?query=foto> Fotografije&id Fotografije=191

²² Инжењер Шистек је био један од учесника Прве аматерске изложбе, коју су организовали фотографи-аматери у Београду 1901, заступајући „концепт уметничке фотографије“, тако да је његова упућеност у занатске вештине израде фотографија засигурно подразумевала и разумевање за њихову вредност „верне“ реалистичне

репродукције стварности и њеног залога за будућност. (Годиш 1993, 69–75)

²³ У наредних неколико напомена упућује се на одабране примере датих врста фотографија. Фотографија на основу негатива из скениране колекције негатива Љубе Маркова и фото-документације Француског друштва Борских рудника. Формат негатива на стакленој плочи 13x18 cm. Видети: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalZKolekcije&idTexta=363#ad-image-o>

²⁴ [Свозница на површинском копу Чока Дулкан] Бор 193?. г. Колекција ФДБР. Завичајно одељење Народне библиотеке Бор. COBISS.SR-ID: 512425144. Видети: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=fotoFotografije&idFotografije=129>

²⁵ [Панорама Бора. Центар вароши]. Бор 193?. г. Колекција ФДБР. Завичајно одељење Народне библиотеке Бор.

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

Негативе који се чувају на Завичајном одељењу можемо разврстати у неколико тематских група: панораме састављене од више фотографија,²³ панораме индустријских постројења и површинског копа (индустријски пејзажи),²⁴ панораме радничке колоније и вароши,²⁵ ентеријери металуршких објеката и рудника,²⁶ портрети и групни портрети,²⁷ стари центар и изглед вароши,²⁸ објекти предвиђени за откуп и рушење ради проширења рудника.²⁹

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

У Музеју рударства и металургије у Бору чува се 28 негатива на стакленим плочама, које бисмо, на основу периода (углавном су из тридесетих година XX века), техничких спецификација, позитива који се чувају у Архиву, садржаја и композиције, такође сврстали у колекцију ФДБР-а. Ови негативи су, претпоставимо, тематски одабрани и сачувани у Музеју зато што садрже мотиве из „златног доба“ изградње важнијих објеката у насељу: Француске касине, Дирекције ФДБР-а, новог православног храма, виле управника рудника и нове зграде болнице.

Као најзначајнију колекцију репродукованих фотографија на папиру насталих у том периоду извојили бисмо шест албума Одељења Историјског архива Неготин у Бору са укупно 573 фотографије, које припадају истом корпусу званичне фото-документације Француског друштва Борских рудника од 1908. до 1944.³⁰ Албуми су повезани тешким корицама од пуног

дрвета, зашрафљеним повезом и са по, оквирно, сто фотографија на картону. Фотографије су сигниране ознакама „L” и „C” са редним бројевима, али регистар са детаљнијим описима није сачуван. Поједине фотографије су исписане анотацијама на француском језику, преко фотографија, са прецизнијим објашњењима писаним руком, понекад и датираним. Фотографије се односе искључиво на рударство, металургију, радничку колонију и изградњу објеката у вароши које је финасирало ФДБР, тако да у сваком погледу и недвосмислено упућују на закључак да је то континуирана, уредно вођена фото-документација за потребе ФДБР-а. Селекција фотографија које ће бити урађене за ове албуме била је, дакле, методична и не одражава идеју аутора, већ учитава намену коју је предвидео наручилац. Не може се рећи да су албуми тематски или хронолошки уређени и разврстани. Мотиви на фотографијама су искључиво техничке природе и ограничени на рударство и металуршке погоне. Фотографије из вароши и колоније су везане за изградњу објеката и улагања ФДБР-а. Приликом истраживања архивске грађе, прегледани су и спискови радника са исплаћеним надницама и хонорарима, у нади да ћемо наћи и имена тадашњих фотографа из Бора, Зајечара или Неготина, али до таквих података нисмо дошли. Ипак, у фондovima Историјског архива Неготин – Одељење у Бору, сачувано је неколико докумената који на изванредан начин описују намену и употребу ове фото-документације. Занимљиво је да су фотографије ФДБР-а биле изложене у Загребу на изложби „Наше камење и руде“. Наиме, Загребачки збор је 1933.³¹ замолио Министарство шума и руда Краљевине Југославије да посредује и препоручи учешће на изложби у оквиру XX Међународног сајма узорака како би се „појачало и интересовање а евентуално пропирала и интензивнија експлоатација. Сем тога, у пројекту је, да се затим, овако сређена и груписана изложба руда и индустр. камена целе наше земље идуће године у целости пренесе било у Лондон или Брисел и тамо прикаже.“³² У том смислу, организаторима сајмова, претпостављамо, није промакла информација о учешћу ФДБР на Балканској изложби у Лондону још 1907, тако да су већ рачунали на извесну пословну сарадњу и предусретљивост. Изложбена поставка је садржала рударске алате, узорке руде, металуршке производе, фотографије и мапе. Сачувани дописи и позиви за учешће на Загребачком велесајму који су пристигли наредне, 1934. године нису имали позитиван исход. Управа рудника је телеграмом само кратко обавестила организаторе: „немогуће учествовати на загребачком збору стоп ствари и материјал поништени пожаром“.

Ретке информације о намени ових фотографија забележене су и у преписци између управе Борских рудника и Трговинског музеја из Београда, који тражи „у пропагандистичке сврхе [...] фотографије постројења наших најглавнијих предузећа“, што је управа Борских рудника

COBISS.SR-ID:
512420280. Видети:
<http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=fotoFotografije&idFotografije=140>

²⁶ [Борска топионица]. Бор око 1934. г. Колекција ФДБР. Завичајно одељење Народне библиотеке Бор. COBISS.SR-ID 512423608. Видети: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=fotoFotografije&idFotografije=134>

²⁷ [Групи портрет рудара испред улаза у Јаму] Бор 193?. г. Колекција ФДБР. Завичајно одељење Народне библиотеке Бор. COBISS.SR-ID: 512534712. Видети: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=fotoFotografije&idFotografije=121>

²⁸ [Центар Бора тридесетих година XX века, поред трговине мануфактурно бакалске г. Мишковића]. Бор 193?. г. Колекција ФДБР. Завичајно одељење Народне библиотеке Бор. COBISS.SR-ID: 512419000. Видети: <http://>

digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=fotoFotografije

&idFotografije=145

²⁹ [Традиционална кућа у Бор селу, са групним портретом једне породице]. Бор 192?. г. Колекција ФДБР. Завичајно одељење Народне библиотека Бор. COBISS.SR-ID:512416696. Видети: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=fotoFotografije&idFotografije=35>

³⁰ У публикацији *Историјски архив „Тимочка крајина“ Зајечар 1948–1988*, Зајечар 1988 на стр. 33–36, наводи се да Одељење у Бору чува. 6 албума са 600 фотографија „Француско друштво Брских рудника – Концесија Свети Ђорђе“ 1908–1944.

³¹ У Историјском архиву Неготин, Одељење у Бору сачуване су две фотографије са изложбе „Наше камење и руде“. На реверсу су насловљене „Поставка ФДБР“ – Фото „Беба“, Загреб 1933.

и одобрила, пославши у два наврата, 7. и 18. августа 1937, две серије „разних“ фотографија.³³ Из периода између два светска рата сачуване су и бројне разгледнице и дописне карте, које су понекад уредно анотиране и са штамбиљима фотографских атељеа, али и без тих података. Један од међуратних борских фотографа,³⁴ Тодор Нешић је 3. августа 1939. од управе Борских рудника тражио и добио дозволу за снимање предузећа и израду дописних карата, али уз напомену: „Разумљиво је да за евентуалне незгоде, које би Вас могле снаћи, Друштво неће сносити никакву одговорност.“³⁵ Нажалост, нису сачуване, нити познате, дописне карте које је израђивао фотограф Тодор Нешић, али се не искључује могућност ауторства на дописним картама из тог периода, које нису обележене именом фотографа или атељеа, а које су издавали борски трговци Алекса Радовановић, Света Мишковић и Сава Броцић.

Део фотографија репродукованих са негатива из колекције ФДБР-а сачуван је у приватним колекцијама Љубомира Маркова, фотографа и Мирослава Радуловића, новинара, које су већим делом поверене на чување, коришћење и употребу Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор. Љубомир Марков је Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор оставио све своје колекције негатива и фотографија. Он је, може се рећи, највише допринео очувању фото-документације РТБ-а од 1907. па све до 2004. Одлично је познавао личне и професионалне биографије локалних фотографа, тако да је пуно помагао и приликом ретроспективне набавке и допуњавања фонда. Мирослав Радуловић је негативе поклонио библиотеци, након што су дигитализовани³⁶, а фотографије је сачувао у својој колекцији. Као дугогодишњи сарадници, имали смо одличну сарадњу, доступност и узајамни увид у колекције. Мирослав Радуловић је, као одговорни, јавни радник, писац и колекционар, до сада у својим књигама објавио скоро све најважније фотографије.³⁷ Љубомир Марков их је брижно и адекватно чувао до тренутка када их је предао библиотеци. Обе колекције су веома вредне зато што су у њима сачуване фотографије које су се најчешће објављивале и представљале су избор заљубљеника и истраживача локалне историје.

Међутим, функција и намена ових фотографија током различитих историјских периода и у односу на институције и колекције у којима су сачуване (којима су додељене или се у њима неким случајем нашле), мењале су се, тако да је, што се тиче фотографија, Архив релевантан за фото-документацију самог Друштва, хронологију изградње фабрика, погона и објеката у вароши чије је финансирање обезбедило ФДБР. Из те колекције се ишчитава темљна селекција фотографија које су на крају и урађене са негатива због тога што су, пре свега, успеле у техничком смислу, зато што су биле поручене како би се „документовале“ фазе изградње и напредовање у изградњи. Те фазе су приказиване из више углова, понекад са детаљнијим описом

појединих сегмената и погона на самој фотографији. Музеј је сачувао одабране најрепрезентативније и најуспелије снимке најзначајнијих објеката из 30-их година XX века на негативима. У приватним колекцијама су сачуване, такође, зналачки одабране успешне фотографије из периода управе ФДБР-а. У Библиотеци је сачувана најразноврснија фотографска грађа, која је тек у фази обраде и истраживања али, претпостављамо, садржи грађу која би по карактеристикама могла да буде из свих поменутих колекција и институција.

Различита идеолошка условљеност рада, производње и расподеле добара у различитим историјским и друштвено-економским контекстима свакако се огледала и у критеријумима вођења фото-документације, одабиру кадрова и политици репрезентације. Идеолошку условљеност бисмо квантитативно могли извести из количине фотографија са приказима саме индустрије, архитектуре, индустријских пејзажа и портретних фотографија радника у погонима и током процеса производње. На основу те грубе поделе, могли бисмо учитати потенцирање једног или другог идеолошког контекста, који би био условљен тржишним и индустријским пословањем и радничком културом, односно њима предодређеним стратешки циљаним мотивима. Мада су обе идеолошке концепције повезане и једна без друге не би постојале, разликује их однос према раду, производњи и расподели капитала, тако да, у том смислу, претпостављамо да су се рударска и металуршка индустрија (објекти, улагање у производњу, панораме) потенцирале у капиталистичком систему, док се у социјалистичком систему потенцирала радничка култура, пролет-култ и рад у јавном интересу (портрети радника у погону и на тешким пословима). То би подразумевало и сасвим другачије виђење политика репрезентативности и употребе фотографија и мотива. С тим у вези, у визуелним репрезентацијама индустрије после Другог светског рата читава се њихова употребна, критичка, контекстуализована друштвено-историјска, а не тржишна и интерно-професионално усмерена вредност, као што је случај са колекцијом ФДБР-а пре рата. Од педесетих година XX века, фотографије ФДБР-а често се репродукују у монографским и серијским публикацијама, углавном историографско-прегледног карактера, илуструјући међуратни период у Бору, у смислу приказивања историје развоја рударства и металургије и идеолошки усмереног, критичког односа према раду, производњи и расподели капитала. Примера ради, на предратним дописним картама и разгледницама Борских рудника из међуратног периода, често можемо видети индустријска постројења, објекте и пејзаже, док се након рата на разгледницама чешће приказују јавни простори у самом граду, као и неки туристички потенцијали. У самој колекцији негатива из периода после ослобођења све више се јављају портрети радника у производњи, у складу са преовлађујућом идеолошком концепцијом радничке културе и Покрета за високу продуктивност

³² „Министарство шума и рудника Краљевине Југославије, Одељење за рударство. Р. Бр. 11323, Београд 25, јул 1933.“ Историјски архив Неготин, Одељење у Бору.

³³ „Pismo upravnika Trgovinskog muzeja iz Beograda, 15. jul 1937. g. i odobrenje direktora Borskih rudnika od 7. i 18. avgusta 1937.“ Историјски архив Неготин, Одељење у Бору.

³⁴ Тренутно нам је познато да је у Рударској улици у међуратном периоду живео још један фотограф, „Мића“. На основу сведочанства Драгољуба Ђуровића Буше. (Ђуровић 2009, 103) Локални издавач дописних карата из тог периода била је и Књижара Саве Броцића: „Изд. повлашћене књижаре Саве К. Броцића“. Videti: [Нова фабрика Борског рудника бакра [Сликковна грађа] = La nouvelle fabrique de mine de cuivre a Bor = Neue Fabrik des Kupferbergwerkes Bor]. Име аутора није

наведено. COBISS.
SR-ID 235554311

³⁵ Одговор директора Борских рудника на писмо г. Тодора Нешића, фотографа из Бора, од 4. августа 1939. Историјски архив Неготин, Одељење у Бору. Штамбиљ фотографа на писму је утиснут плавим мастилом, овалног је облика са уписаним хириличним писмом „Фото Нешић, Бор.“

³⁶ Пројекат Дигитализације неких књиге грађе, културне и јавне делатности библиотеке предвидео је ретроспективну набавку фотографске грађе и попуњавање фондова тако што је приватним колекционарима нудио сарадњу у смислу бесплатне дигитализације фотографске грађе, нарочито негатива, како би власници оставили дигиталне копије библиотеци, док би оригинали са дигитализованом грађом били враћени власницима. Колекционари, тј. сарадници су се, након диги-

рада тј. ударништва. Тако можемо доћи до интересантне помисли да је од 1947, када је основан лист *Колектив*, све до деведесетих година XX века преовладала хуманистички усмерена визуелна репрезентација радничке културе, ударништва и пролет-култа, а да се са транзицијом деведесетих година XX века и у првој деценији овога века, она стратешки враћа на концепцију индустријске културе као маркетиншке кампање, безличне, технократске и пропагандне намене, вођене искључиво тржишном политиком.

Адекватну и скромну примену ова колекција фотографија добија у серији издања Библиотеке часописа *Бакар*, у оквиру издавачке делатности и историјских истраживања РТБ-а Бор под називом Грађа за историјска истраживања о Бору и Мајданпеку, у 42 књиге, објављиване у периоду од 1974. до 1987. Може се рећи да су фотографије репродуковане у овим издањима најпрецизније аотирание и смештене у одговарајући друштвено-историјски контекст, али без атрибуције. У осталим публикацијама штампаним после Другог светског рата поједине фотографије из ове фото-документације штампане су илустративно, уз пратеће историографске текстове са критичким коментарима који су се односили на капиталистички друштвено-економски систем тога доба и тешке услове рада у компанији. Посебна пажња поклањала се радничким покретима и организацијама, са детаљнијим описима развоја и функционисања Братинских благајни и организовања честих синдикалних штрајкова.³⁸ Важно је напоменути да једна књига из поменуте серије може бити одличан пример за научно-истраживачку примену и комбиновање писаних и визуелних извора. Она је тематски посвећена отварању Нове болнице у Бору.³⁹

Поред тога, треба истаћи и публиковање фотографија из ове колекције у часопису *Бакар*, који је излазио од 1968. до 1989. Часопис је штампан у пуном колору, на квалитетном непрозирном кунстдуку (папиру са сјајнијом површином), тако да су ове фотографије у њему најбоље репродуковане када је реч о оштрини и тонском колориту. Поред тога, часопис је објављивао стручне текстове из рударства, металургије и историје рударства, тако да су фотографије биле адекватно контекстуализоване.

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

но-регулативну делатност очувања и заштите старог и савременог индустријског (техничко-технолошког) наслеђа.⁴⁰

Лист *Колектив* је деведесетих година XX века повремено објављивао рубрику „Из прошлости Бора“, коју је уређивао новинар Мирослав Радуловић, а која је, уз штампане фотографије, имала и пригодне текстуалне коментаре. Нешто касније је, уз другачију редакцију и уређивачку политику, покренута рубрика „Из старог албума“. Тада ове фотографије пролазе кроз један „носталгичан филтер“, којег, поред поменутих рубрика у листу *Колективу*, стичу и кроз деловање новооснованих удружења грађана. У периоду од 1986. до 2001, када је основано Завичајно одељење Народне библиотеке Бор, Слободан Љ. Јовановић, историчар и први библиотекар Завичајног одељења, интензивно ради на сакупљању грађе и историографским истраживањима. Његов допринос у сакупљању и очувању библиотечке грађе и систематском вођењу Завичајног одељења је неизмерно важан и вредан, зато што је поставио основе структуре фонда и оформио збирке које се редовно користе, чувају и ретроспективно допуњују. Поред неколико стручних радова и две вредне монографије, 2001. г. објављује прегледан историјски приказ са бројним фотографијама и разгледницама у виду монографије *Бор – историјски њуџокази* (Јовановић 2001), чији су издавачи Борски културни клуб и Скупштина Општине Бор. За детаљније упоређивање анотација објављиваних фотографија, она је јако корисна и једна је од ретких која садржи одмерен критички однос према локалној историографији и најпрецизније анотиране фотографије. Сама публикација је комплетно штампана у сепији, што би требало да нам дочара извесну старост, да нас врати у прошлост, али структура текста и ставови аутора нису обојени носталгијом и жељом за повратак у прошлост, већ израженом обзиривошћу приликом интерпретације историјских извора и уочљивом наративизацијом прогреса, напретка и изградње. Удружење грађана Борски културни клуб је занимљиво и због тога што је деведесетих година 20. века организовало изложбу фотографија „Стари Бор“, на којој су биле изложене и фотографије из колекције ФДБР-а, али вероватно по први пут са заједничким осећањима припадања и заједничким сећањима на ову средину, која се убрзано урбанизовала и изградила у релативно кратком периоду од шездесетих до осамдесетих година XX века, тако да су и „млађи“ људи могли да се присете „старог Бора“. Носталгија за „старим“ Бором пре деведесетих година 20. века практично није постојала, зато што је Бор као радничка колонија и индустријско насеље био изразито жив, покретљив и динамичан у демографском смислу, узимајући у обзир чињеницу константног прилива радника и повећавања броја становника. (Kostić 1961) Треба поменути да се тада наговештава подела на „старе Борчане“ (прва или друга генерација рођених у Бору) и „дошљаци“, која је посебно духовита (Димитријевић 2004)

тализације, углавном одлучивали да негативне оставе библиотеци. Искрено се надамо да је степен поверења у јавне установе културе овим знатно побољшан.

³⁷ Избор књига Мирослава Радуловића је за ову прилику сведен на фото-монографије и публикације опремљене овим фотографијама. Анотације понекад нису довољно прецизне и тачне, често без ауторства, али су корисне приликом компарације са оригиналима приликом каталожке обраде. (Radulović 1993, 2010a, 2016, 2010b)

³⁸ *Grada za istorijska istraživanja o Boru i Majdanpeku : biblioteka časopisa „Bakar“, knj. 16*
„Radnička solidarnost : Bratinska blagajna : arhivska grada : od 1849. do 1939. [1]“ / [urednik Borivoje Andrejić ; prevodilac Ana Vasiljevski] Bor 1979. i *Grada za istorijska istraživanja o Boru i Majdanpeku : biblioteka časopisa „Bakar“; knj. 17*

„Radnička solidarnost : Bratinska blagajna : arhivska gradnja : od 1849. do 1939. [2]“ / [prevodilac Ana Vasiljevski]. Bor, 1979.

³⁹ *Grada za istorijska istraživanja o Boru i Majdanpeku : biblioteka časopisa „Bakar“ ; 15 „Nova bolnica u Boru : arhivska gradnja“ / [istraživač i prevodilac Ana Vasiljevski], Bor 1978.*

⁴⁰ У том смислу важно је знати да је 1977. г. донет Закон о заштити културних добара, који је поред институција и установа задужених за заштиту културних добара, „обавезао и организације удруженог рада материјалне производње на поштовање и заштиту културног наслеђа које настаје и остаје у њиховом поседу“. (Jović 1980, 75–86)

⁴¹ Видети: <https://rtb.rs/primer-strane/drustveno-odgovorno-poslovanje/>

⁴² Видети: Пауновић, Зоран и Ђорђевић, Јелена. *Уикс Reload*, Бор 2012.

и карактеристична за ову средину, имајући у виду да је Бор био једна „млада“, демократски незрела (са озбиљним системом друштвене и идеолошке контроле), али инфраструктурно развијенија општина. Емотивно и носталгично приступање историјском и лично представљању прошлости деведесетих година ХХ и почетком ХХI века имало је идеолошке импликације, као антиципирање надлазеће плиме неолиберализма и ширих друштвено-политичких промена. Ово удружење би било слично скупу „емотивно заинтересованих људи“ (Наумовић 2013, 77) који су, како проф. Наумовић бележи, били утемељивачи појма индустријског наслеђа. Они су били суочени „са брзим уништавањем свега онога што ће касније бити обједињено под тим појмом, а што је тада било схваћено као скуп ружних, по природи разбацаних отпадака, или као остатак старог времена који кочи развој нових форми привређивања, нови индустријски циклус.“ (Исто) Након деведесетих година ХХ века, носталгије за старим Бором, жељом за укореењеношћу и грађанским полетом након увођења вишепартијског система, историјских, социјалних и економских траума током грађанског рата и бомбардовања, у новом веку се либерализација тржишта и политике радикализује, а носталгија претвара у чежњу за капитализмом. Институције радничког удруживања се са намером растурају, а са њима и њихова препознатљива солидарност. Проблем очувања и узроке распарчавања визуелне грађе из домена индустријског наслеђа можда можемо тражити у тим тренуцима, када сама индустрија и радници, односно менаџмент компаније почну да се стиде себе и свог доприноса. Када оно што је остало након више фаза индустријализације и експлоатације руде сматрају руглом, а превазиђену технику и технологију, ради какве-такве зараде, рециклирају или уништавају, излажу у јавном простору у оквиру политичких кампања, без учешћа и консултација са релевантним институцијама. Када се не базирају на законске регулативе очувања културног наслеђа, не прихватају сугестије и не поштују одлуке и планове јавних институција, у чијем стварању су и сами учествовали. Када се јавни сектор почео сматрати инертним и гломазним, неспособним да одговори новим политичким и идеолошким захтевима и динамици. По таквој инерцији глобалних тржишних токова, кампањски се уводи пројекат „За лепши Бор“⁴¹, који наводи на помисао да би требало да се стидимо како изгледамо, да би, можда, требало мало да се нашминкамо за удају (читајте: приватизацију) и позирања за предстојећа фотографисања.

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

кументације приредила изложбу фотографија и негатива „Прошлост од стакла“ са циљем да се, пре свега, одабрани дигитализовани негативи одштампају пигментним бојама на матфотографском папиру, како би их сачувала и на најтрајнијем материјалу за чување фотографске грађе, што је, с обзиром на то да до тада нису били донети стандарди и смернице за чување дигитализоване грађе, био приоритет. Поред тога, циљ је био да представимо пројекат „Дигитализација“, успоставимо ретроспективну планску набавку и позовемо суграђане на сарадњу у смислу будуће набавке из приватних колекција.

Једна од фотографија из фото-документације објављена је у комбинацији са цртежом у публикацији *Уликс Reload*, као вид уметничке контекстуализације, на прелиминарној страни, у којој су одштампани текст излагања проф. др Зорана Пауновића о роману *Уликс Џејмса Џојса* и стрип Јелене Ђорђевић по мотивима из романа⁴². Након тога, неке од ових фотографија биле су кључне на изложби „Бор XX век“ у организацији чланова колектива *Belgrade Raw*, који су 2013. године, у оквиру „Raw Season“, били уредници галерије АРТГЕТ у Београду⁴³.

Широј научној и стручној јавности колекцију је представио проф. др Слободан Наумовић, већ цитираним текстом, писаним након теренског истраживања и у оквиру едукативног програма Народне библиотеке Бор,⁴⁴ смештајући је у корпус вредног и јединственог индустријског наслеђа, преко индустријске археологије, етнологије рударства, политичке и визуелне антропологије. На крају, више фотографија из колекције ФДБР-а репродуковано је у двојезичној публикацији *О рударској култури – традиција као њосцирек* Живке Ромелић, која се као етнолог у Музеју рударства и металургије у Бору од 1975. до 1989, између осталог, бавила и рударском културом. (Romelić, 2017)

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

Претпоставке о могућем аутору фотографија из фото-документације ФДБР-а произашле су из истраживања локалних јавних фондова, архива, приватних колекција, али и вишего-

⁴³ <http://artget.belgraderaw.com/izlozba/bor-xx-vek/> <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalzKolekcije&idTexta=310#ad-image-o>

⁴⁴ Едукативни програм: *Недовољно јасни њосцирек и њосцирек нашег завичаја тумачени из уила етнологије и антропологије – Добро је за мишљење али је комликовано за јело.* О програму: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=kolekcijaTekstova&idKolekcije=24> Зборник: <http://digitalnizavicaj.org.rs/index.php?query=ispisTextalzKolekcije&idTexta=327#ad-image-o>

⁴⁵ У потрази за позитивима са стаклених плоча из колекције ФДБР-а, углавном сам налазио на студијске портрете, односно картонке настале у атељеу Михајла Марковића и овом приликом се захваљујем колегиници Сузани Антић која ми је омогућила увид у колекцију фотографија Народног музеја у Зајечару и г. Мирославу Александрићу који ми је пружао несобичну стручну помоћ и омогућавао увид у његову приватну колекцију.

дишње преписке, консултација и сарадње са Мирославом Александрићем, приликом припреме другог допуњеног издања вредне и, у том смислу, незаобилазне монографије *Фотографи и фотографски атељеи у Србији (1860–1918)*. Наиме, једини поуздани траг слагања негатива са објављеним и ауторизованим фотографијама је из *Илустрованог листа* бр. 14, 1920. стр. 6–7. Потписани аутор ових фотографија је Мих. Марковић из Зајечара. Поред ове потраге за поузданим изворима, који би помогли приликом разрешавања ауторства, још увек, мада са извесном несигурношћу, гајимо наду да бисмо потрагу за аутором, за сада, могли окончати извесним аргументима, све докле док се не појаве нови. У том смислу, сугестије и преференције Мике Александрића биле су одлучујуће и охрабрујуће приликом писања овога текста.

Референца о фотографу Михајлу Н. Марковићу из поменуте монографије (Aleksandrić 2012, 134) бележи бројне биографске детаље, адресе атељеа и њихову опрему, карактеристике картонки, њихове реверсне и аверсне стране, детаљне описе фотографија из самог атељеа, време рада атељеа, датирано „око 1905–1942“. Михајло Н. Марковић је фотографски занат изучио од зајечарског фотографа Лазара Ђорђевића и већ почетком XX века ради као путујући фотограф, а нешто касније отвара сопствени атеље. Поред тога, наставља и рад на терену у Бору, Бољевцу, Великом Извору. Марковић је „фотограф који је оставио значајно сведочанство о Борском руднику снимцима површинског копа, топионице, процеса топљења руде на отвореном, коњске вуче у окну рудника ... Од значаја су Марковићеви портрети Фрање Шистека првог управника ...“ (Aleksandrić 2012, 134) Све наведене референце, од периода у којем је радио до начина и мотива које је фотографисао, упућују на могућност да смо на добром трагу. Оно што би могло да поткрепи ове податке јесте и његово шире интересовање за индустријску фотографију, о којем сведочи сачувана репродукција паноа из излога његове радње, са 28 фотографија, који приказује „Рудник угља браће Савића у Боговини“ из 1923, (Калчић 2001, 31) потврђујући његов озбиљан и професионално усмерен рад на терену у Тимочној Крајини. То можемо поткрепити и чињеницом да Матична библиотека „Светозар Марковић“ у Зајечару чува неколико фотографија из серије „Изградња водојаже – Вањиног јаза на Црном Тимоку код Зајечара“, датиране годином 1923. и обележене штампбиљем М. Марковић – Зајечар. (Марковић 2004, 157–161) Ова биографска фактографија свакако поткрепљује чињеницу да ова врста репортажног теренског рада није била честа и да је подразумевала вишегодишње стручно усавршавање, искуство у раду на терену и познавање теме која се снима. У том смислу, могло би се рећи да је за индустријску фотографију било потребно основно познавање процеса производње и усмеравање пажње на њене кључне сегменте. Значајне колекције фотографија Михајла Марковића настале у његовом атељеу сачуване су На-

родном музеју у Зајечару и приватној колекцији Мирослава Александрића.⁴⁵ Нису сачуване разгледнице и дописне карте из Бора или Зајечара које је радио Михајло Марковић, тако да постоји могућност да је избор теренског фотографа био део договора, расподеле интереса и пословних ангажовања са колегама фотографима из Зајечара (Ђорђевић и Сотировић, браћа Марјановић, Михајло Летић итд). На крају, није мање важна ни чињеница да је он свога сина Драгољуба (рођеног 1905) учио фотографском занату и да је он већ као фотограф 1921. био сарадник *Илустрованог листа*, те да је након смрти оца 1942. он водио радњу, под називом „Фотографски атеље Марковић“. (Калчић 1999, 17–18) С обзиром на чињеницу да је колекција вођена до 1944. и да су сачуване фотографије и из периода након Михајлове смрти 1942, други аутор који је заступљен у овој колекцији може бити његов син Драгољуб. У том смислу и на основу наведених чињеница, он се, претпостављамо, врло оригинално снашао у тадашњем професионалном окружењу фотографа, оставивши нам врло систематичну и тематски уређену целину индустријске фотографије и индустријског наслеђа Србије, што бисмо, као што рекосмо нешто раније у тексту, окарактерисали као прави „шок будућности“, али тек када почнемо да је откривамо, отварамо, одравњујемо.

Намера закључног разматрања теме којом смо се бавили јесте да образложи неколико кључних тачака текста, чиме бисмо текст и тему отворили за даља тумачења – никако само да је заокружи и затвори као целину. У том смислу, места чувања фотографске грађе, фото-документације о којој је било речи, говоре о карактерима и критеријумима сакупљања и очувања грађе, политикама репрезентације, пропустима у чувању и стратешки усмереном попуњавању колекција тих институција. То би подразумевало и одабир различитих начина употребе – „отварања“ и „откривања“ те грађе – као и стратешког приступа њеној актуелизацији, који зависи од програма и политика репрезентације грађе институција које је чувају. Избор фотографије која својом композицијом и садржајем, наизглед случајно, у први план ставља сенке фотографа, као да гледаоцима подмеће нешто што се, по свој прилици, гурало у заборав и с намером претварало у „анонимни жамор“, имао је намеру да, уз помоћ до сада непознатих биографских података о фотографу, дода још један слој и димензију приказаним фотографијам. Ова фотографија (умножена два пута) јесте и својеврстан аутопортрет и објектификација ауторства као слике на којој фотограф представља своје присуство и свест да приказује себе како се посматра и бележи – себе како се огледа у сенци. Наивно би било помислити да је тако нешто случајно промакло професионалном фотографу, као и то да је фотографија случајем или због нечега што је, у тој ситуацији, било у другом плану, одабрана да буде део албума фото-документације француске компаније. Пре би се могло рећи да је реч о игри фотогра-

⁴⁶ Бенедикт Андерсон уводи термин „тискарски капитализам“ у контексту разматрања тезе о механизмима опстајања национализма и нације као „змишљене заједнице“, која се не заснива на објективним чињеницама већ на основу наметнуте идеологије елита преко установљених институција, тако што национализам у доба секуларног рационализма, преузима поједине функције религије, као што би то нпр. био осећај сигурности у заједништву. „Zamišljena je zato što pripadnici čak i najmanje nacije nikada neće upoznati većinu drugih pripadnika svoje nacije, pa čak ni čuti o njima, no ipak u mislima svakog od njih živi slika njihovog zajedništva“ (Anderson 1998, 17). У периоду индустријализације и масовне производње током осамнаестог века долази и до развоја штампарства и „тискарског капитализма“ када штампање књига постаје уносна делатност услед све већег утицаја просветитељских идеја опис-

мењавања и удруживања на основу политичких уверења што доводи и до све већих тежњи стандардизације националних језика. Све већа тежња ка праванијем изражавању водила је ка све значајнијим утицајима институција које су произвеле језичке норме тежећи да уведу контролу људи који су осећали извесно заједништво настао на основу узајамног размењања говора и језика као и распрострањавањем тих идеја путем штампаних медија. Штампари су у томе видели значајно проширење тржишта. Настанак нација и опстајање национализма је тако доведено у директну везу са штампаним медијима који су све више добијали на значају. (Anderson 1998, 44 – 52)

⁴⁷ Туристи, „Дигитално доба“ [музичка нумера] (Балкан велики, Скопље 2018); непознати аутор текста који је преузет из WC-а бифеа „Вентил“. Видети: <https://bal->

фа који нам шаље поруку да је он и у тренуцима игре био свестан свога задатка и положаја у компанији и друштву, свестан самог „генија“ фотографије, како бисмо је могли читати и ван контекста и задатих оквира и намера наручилаца. Била је то, претпоставимо, игра преко које је син учио од свога оца како се подмеће живот бесмисленој технократији и бирократији. То је, можда, био тренутак свесног избегавања и саботирања наметнуте идеологизације кроз фотографску, не само документаристичку већ и естетичко-композициону интервенцију, због којег не би требало да научном приступу овакве употребе фотографије умањи интерпретативну и аналитичку вредност. Поред тога, условно схваћени квалитет, приликом процене грађе у архивима, библиотекама и музејима, мора се тражити и у потенцијалима за тумачења, уметничке или научне контекстуализације, а не само у стриктним поделама на уметничку или документарну грађу и изворе, руководећи се искључиво колекционарском логиком. Пажњу вероватно треба посветити и ширим јавним интересима, које још увек не можемо прецизно дефинисати, због непостојања и губљења једнаких услова приступа и доступности јавних културних добара и селекције грађе на основу поузданог знања у некој области. Можда би у таквој ситуацији, слобода избора на основу интуитивног деловања и свести о својим ограничењима, значајно проширила критеријуме сакупљања, уз претњу да ће се тако превазићи капацитети смештаја, омогућила преливање таквог садржаја ван граница институција учинивши их тиме мање формалним и флексибилнијим према јавности којој је, примера ради, намењена та врста визуелне грађе.

Индустријско наслеђе и политичко несвесно актуелизовање неизбежно приказују однос према прошлости и намере у будућности, као што бисмо, нпр., овим текстом спонтано и нехотице, можда, сакрили актуелне тенденције модернизације – несавесног подстицања и подражавања „тискарског капитализма“,⁴⁶ увођења приватно-јавних партнерстава, приступа јавним културним добрима као роби на тржишту корисничких потреба, маркетиншких политика репрезентативности и плутања на таласима „главних токова“, „пројектног финансирања“, „приоритетних оса финансирања“, „категорија подршке“ и „агенди“ које могу угрозити основне делатности очувања грађе и релативизовати значај јавних институција у односу на реалну и симболичку вредност фондова које чувају, законских одредби којима се воде, а све то зарад преживљавања и видљивости на „тржишту“, несвесно приватизујући јавно добро и вишедеценијско институционално деловање. У том смислу, можда би било корисно да вам пред сам крај пренесем рефрен аутентичне народне поезије, који би требало да одзвања у нашим мислима: „Понекад си роб. Понекад си роба. Само плеши. Свира дигитално доба.“⁴⁷

На нашој стази _____



kanveliki.bandcamp.com/track/digitalniodoba.

Сл. 3. Фотографија из шестог албума „Француско друштво Борских рудника – Концесија Св. Ђорђе: 1908–1944.“ стр. 79. Историјски архив Нејошин, Одељење у Бору.

Ова вредна, тематски изолована, изразито специфична колекција, у ствари још увек није ни позиционирана у јавности и очекује неку вашу реакцију и пажњу. Тако она ипак бива најближа својеврсној распарчаној историји и нарацији, које сада свако на свој начин чува и препричава. Нешто као истргнута страница, невешто искоришћени цитат, ушущан наводницима без тачне референце. Предмет који артикулишемо у односу на то како је тренутно нама окренут и приказан, који бисмо већ у наредном тренутку или са неког другог места видели другачије. Тему, дакле, коју разумевамо и интерпретирамо свако на свој начин, онако „како нам се чини“, на крају морамо устројити као „привидну празнину“, „неоткривену поетику“ која тежи да покрене политику. Ову конзервирану грађу, утрнула у фондовима локалних институција и у појединим приватним колекцијама, поједини виде као тематску целину која чека прилику да се „прикачи“ на нови талас модернизације и индустријализације, како би се увек изнова приказала у пуном сјају.⁴⁸ Међутим, уколико се одрекнемо својих сенки зарад тржишне репрезентативности (па и на тржишту „културних догађаја“), визуелни израз сенке изгубиће сликовито објашњење и симболичко значење, изгубићемо мисаону дубину, осиромашити прошлост, незаинтересовано ћемо проћи кроз садашњост. Са нама ће и слике престати да мисле. Нећемо знати да ли уопште постојимо, одрађиваћемо тренутне послове, заборавићемо суштинску замршеност наших односа са природом и културом, избрисати ивице објеката, хоризонте тумачења и поравнати будућност. Ако осећате да сте, на основу сенки двојице фотографија са прве и последње фотографије, нарацијом са честим упадљивим предрасудама и наизглед смислено поређаним чињеницама, наведени на помисао да су то сенке оца и сина, Михајла и Драгољуба Марковића, аутора јединствене систематски вођене колекције индустријске фотографије, коју можемо сматрати „кључним ресурсом“ индустријског наслеђа Бора, сматрајте то намером аутора овога текста, који са инерцијом и извесним емоцијама приступа теми. Не замерите на томе, као и на могућем расуђивању на основу предрасуда преко којих смо наведени да посматрамо своје сенке и размишљамо о свом „несвесном“ друштвеном и симболичном деловању. Искористите прилику, пажљиво гледајте фотографије „какве јесу“ и прочитајте текст како бисте критички приступили овој актуелизацији. „Одравните“ и ваше интересовање да је некако завршите без овако замршеног посредовања.

⁴⁸ У том смислу индикативан је, нпр., актуелни пројекат „Француско културно наслеђе у рударском граду“, који „Штампа, радио и филм“ Д.О.О. Бор реализује уз подршку Министарства културе и информисања Републике Србије, објављујући истоимени фелтон у свом листу *Око исјока*, од јула 2018, у којем се не наводе прецизне референце и литература објављивана у часопису којем је подршка поменутог Министарства изостала, вероватно због невешто прераног препакивања тема и одсуства смисла за сензационалистичку бригу према културном наслеђу. Вид. нпр. *Око исјока*, бр. 16 (2018):6.

ЛИТЕРАТУРА

- Бурдије, Пјер. „Друштвена употреба фотографије.“ *Бележница*, бр. 30 (2015): 129–150.
- Дебељковић, Бранибор. *Стара српска фотографија = Old Serbian photography*. Београд: Народна библиотека Србије, 2005.
- Димитријевић, Милан. *На Хомољском друму*. Бор, 2004.
- Ђуровић, Драгољуб. „Стари Бор – сећања.“ *Бележница*, бр. 20–21 (2009): 98–107.
- Едвардс, Елизабет. „Локација, локација: полемика о фотографијама и институционалним праксама.“ *Бележница*, бр. 33 (2017): 5–18.
- Јовановић, Љубомир. „Србија у сликама: одломак.“ *Бележница*, бр. 28 (2014): 159–162. Цела монографија доступна је на: <http://www.unilib.rs/oni-su-gradili-srbiju/data/srbija-u-slikama.pdf>
- Јовановић, Душан. *Злато и бакар источне Србије*. Београд: Српско друштво за историју науке и Археолошки институт САНУ, 2001.
- Јовановић, Слободан Љ. *Бор – историјски њуџокази*. Бор: Скупштина општине, 2001.
- Калчић, Сергије. *Зајечар на старим фотографијама и разгледницама до 1941*. 1. Зајечар: Фото-кино клуб „Тимок“, 1999.
- Калчић, Сергије. *Зајечар на старим фотографијама и разгледницама до 1941*. 2. Зајечар, „Тимок“, 2001.
- Леџер, Лазар. *Друм чесњобродички кроз клисуру реке Грзе* [Сликовна грађа], Београд, 1896. Доступно на: http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Fotodokumenta/Album/AF_28#page/0/mode/1up
- Малић, Горан. *Слике у сребру*, Београд: Фотограм, 2001.
- Марковић, Михајло Н. „Изградња водојаже – Вањиног јаза на Црном Тимоку код Зајечара.“ *Развиџак* бр. 215–216 (2004): 157–161.
- Мијовић, Томислав (ур.). *Историјски архив „Тимочка крајина“ Зајечар 1948–1988*. Зајечар: Историјски архив „Тимочка крајина“, 1988.
- Милић, Даница. *Страни календар у рударству Србије*. Београд: Историјски институт, 1970.
- Наумовић, Слободан. „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 комликовано за јело*, ур. Драган Стојменовић, 75–111. Бор: Народна библиотека Бор, 2013.
- Наумовић, Слободан и Радивојевић, Владимир. *Борски алманах – улична фотографија као заједничка антропологија*. Бор: Народна библиотека Бор, 2015.

- Сулензис, Ник. *Одравњивање*. Београд: Центар за промоцију науке, 2016.
- Станковић, Момчило. *Борски рудник: 1902 до 1972*, Бор: Бакар, 1972.
- Стојковић, Драгана. „Мијачка копаница [Христофора Црниловића]: Увод.“ *Гласник Етнографског музеја у Београду*, књ. 64 (2001) 121–122.
- Стојменовић, Драган. „Пеглање преко дугмића: дигитализација фотографских негатива на Завичајном одељењу Народне библиотеке Бор.“ *Гласник Народне библиотеке Србије* (2010/2011): 119–130.
- Тодић, Миланка. *Историја српске фототографије (1939–1940)*. Београд: Просвета и Музеј примењене уметности, 1993.
- Aleksandrić, Miroslav. *Fotografi i fotografski ateljei u Srbiji (1860–1918.)*. Београд: Удружење за прикупљање и презентацију историјске граде Фото музеј, 2012.
- Аврамовски, Џивко. *Treći rajh i Borski rudnik*. Бор: Музеј рударства и металургије „Бор“, 1975.
- Anderson, Benedikt. *Nacija: zamišljena zajednica*. Београд: Plato, 1998.
- Bart, Rolan. *Svetla komora*. Београд: Rad, 1993.
- Benjamin, Valter. „Pisac kao proizvođač.“ У *Eseji*. Београд: Nolit, 1974.
- Dimitrijević, Sergije. *Strani kapital u privredi bivše Jugoslavije*. Београд: Nolit, 1958.
- Edvin, Abot. *Ravanija : isповest господина Квадратића, становника дводимезионог света, о његовом пустволовном путовању у светове с више-манје димензија*. Београд: Златни змај, 2014.
- Gerc, Kliford. *Antropolog kao pisac*. Београд: XX век, 2010.
- Gрада за историјска истраживања о Бору и Мајданпеку : библиотека часописа „Bakar“ . Књ. 16, Radnička solidarnost : Bratinska blagajna : arhivska града : од 1849. до 1939. [1].* Ур. Боривоје Андрејић. Бор: Радна организација штампа, радио и филм, 1979.
- Gрада за историјска истраживања о Бору и Мајданпеку : библиотека часописа „Bakar“ . Књ. 17, Radnička solidarnost : Bratinska blagajna : arhivska града : од 1849. до 1939. [2].* Ур. Боривоје Андрејић. Бор: Радна организација штампа, радио и филм, 1979.
- Gрада за историјска истраживања о Бору и Мајданпеку : библиотека часописа „Bakar“ . Књ. 15, Nova bolnica u Boru : arhivska града.* Ур. Боривоје Андрејић. Бор: Радна организација штампа, радио и филм, 1978.
- Jovanovitch, Douchan. *Serbie orientale – or et cuivre*. Paris: H. Dunod & E. Pinat, 1907.
- Jovanović, Slobodan Lj. „Друштвени и културни процеси у Бору у историјском контексту међуратног раздобља.“ *Zbornik radova Muzeja rudarstva i metalurgije Bor*, књ. V–VI (1987–1990): 189–211.
- Jović, Ivan. „Заштита културних добара радних организација удруженог рада материјалне производње.“ *Etnološke sveske* 3 (1980): 75–86.
- Kostić, Cvetko. *Bor i okolina*, Београд, 1961.

- Mihajlović, Neda. „Arhitektura Bora između dva svetska rata.“ *Zbornik radova Muzeja rudarstva i metalurgije*, br. 6–7 (2009): 117–185.
- Prajs, Derik. „Posmatrači i posmatrani. Fotografija oko nas.“ U *Fotografija: kritički uvod*, prir. Liz Vels, 91–100. Beograd: Clio, 2006.
- Prajs D. i Vels L. „Razmišljanja o fotografiji: debate nekad i sad“, „Konstruisanje dokumentarnog“. U *Fotografija: kritički uvod*, prir. Liz Vels, 51– 65. i 122– 134. Beograd: Clio, 2006.
- Radulović, Miroslav. *Taj divni Bor*. Bor, 2016.
- Radulović, Miroslav. *Bor u 500 slika : [1947– 2009]*. Bor, 2010a.
- Radulović, Miroslav. *Zlatne godine Rudarsko-topioničarskog basena Bor*. Bor, 2010.
- Radulović, Miroslav. *Bor kojeg više nema*. Bor, 1993.
- Romelić, Živka. *O rudarskoj kulturi u Boru : tradicija kao podstrek = The Mining Culture in Bor : tradition as a stimulus*. Bor: Narodna biblioteka Bor, 2017. <http://digitalnizavicaj.org.rs/pdf/texts/413/Zivka17112017saCIPommalipdf.pdf>
- Simić, Vasilije. *Istorijski osvrt na rudarstvo bakarnog rudišta u Boru i okolini*. Bor: Rudarsko metalurški fakultet i Institut za bakar, 1969.
- Toflera, Alfred. *Šok budućnosti*, Beograd: PS Grmeč, 1997.
- Džejmson, Fredrik. *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno simbolični čin*, Beograd: Rad, 1984.
- Vajt, Hajden. *Metaistorija*. Podgorica: CID, 2011.

Архивска грађа и извори:

- „Француско друштво Борских рудника – Концесија Свети Ђорђе“: 1908–1944. 6 албума, Историјски архив Неготин, Одељење у Бору.
- „Министарство шума и рудника Краљевине Југославије, Одељење за рударство. Р. Бр. 11323, Београд 25. јул 1933.“ Историјски архив Неготин, Одељење у Бору.
- „Pismo управника Trgovinskog muzeja iz Beograda, 15. jul 1937. g. i odobrenje direktora Borskih rudnika od 7. i 18. avgusta 1937.“ Историјски архив Неготин, Одељење у Бору.
- Odgovor direktora Borskih rudnika na pismo g. Todora Nešića, fotografa iz Bora, od 4. avgusta 1939. Историјски архив Неготин, Одељење у Бору.