

U sredini koja je drastično suočena s odumiranjem bilo kakve (samo)kritičnosti, suvislih kriterija vrednovanja i promoviranja autentičnih vrijednosti, odnosno posljedica te erozije koja sustavno nagriza sve više područja kulturne produkcije, Damiru Fabijaniću, čini se, nije preostalo drugo doli ući „u središte stvari.“ U nedostatku drugih mogućnosti komuniciranja, autor bira govor u prvom licu. Britak i beskompromisno kritički opredijeljen prema pojavama u vlastitoj svakodnevnici, kako u javnomedijskom tako i u okviru institucija kulture o kojima se najčešće konsenzusom šuti, Fabijanić je podjednako uvjerljiv kao autor fotografskih zapisa, u dokumentiranju vlastitog viđenja stvarnosti, otvaranju rasprave o komercijalizaciji umjetnosti, propitivanju podjele na umjetničku fotografiju i druge žanrovske kategorije, kada ironizira pseudocivilizacijske tekovine novokomponirane hrvatske kulture.

Izložba objedinjava 12 zasebnih cjelina, a svaka tema sastoji se od fotografija i tekstova koji umjesto uobičajenih objašnjenja kakva prate izložke koriste tekstualni oblik izjava, komentara ili opisa da bi se dodatno istaknulo kontekst u kojem su radovi nastali. Postav je koncipiran kao instalacija koja uspostavlja komunikacijske kodove tragom iskustava konceptualnih praksi, odnosno polazišta o dematerijalizaciji umjetničkog predmeta kao estetskog objekta. Ujedno, pomoću tih tekstova pratimo kroniku jednog fotografskog zalaganja, pokazujući nekoliko konstanti ovog autorskog opusa, kako na razini tema i sadržaja tako i autorskog pristupa. Umjesto objektivnog, neutralnog promatrača Fabijanić se opredijelio za manje lagodnu poziciju angažiranog sudionika, što dodatno ističe autoreferencijalnu dimenziju njegovih radova i njihovu prepoznatljivu interpelativnu snagu. Analogna struktura primijenjena je i u ovoj knjizi, gdje se također potiče na aktivan odnos prema gledanju/čitanju. Već na početku podrazumijeva ulazak „U središte stvari“ premještajući težište s estetske ugone na kompleksne odnose koncepta, fotografije kao medija i medijalizacije izložbe kao modusa prezentacije. Umjesto konvencionalne monografske prezentacije namijenjene prezentiranju autorskog opusa, osmišljena je na način bliži knjizi umjetnika zasnovanoj na statementima i fotografijama. Stoga je za naslovnu temu izložbe odabrao detalj stabla s trga u San Sebastiánu (2012) koji na najdrastičniji način pokazuje varljivu „dokumentarnost“ fotografije. Naime, detalj debla s otvorom i teksturom izbrazdane kore, odnosno „motiv“ do te mjere nalikuje anusu neke životinje snimljene iz neposredne blizine da tek uz pomoć popratnih podataka postajemo svjesni zablude. Fotografija s gotovo nevjerojatnom lakoćom preuzima ulogu zamjenskog analogona, izazivajući „na drugi pogled“ splet dojmova, od odbojnosti i nevjerice do osvješćivanja kamo nas može odvesti zaslijepljenost perceptivnom udešenošću. To je ujedno i ključna riječ za medijalizaciju izložbe u cjelini, odnosno negaciju sustavnog osiromašivanja svođenjem bogatstva vizualnog jezika na jednoznačne, banalizirane, manipulirane odnose. Umjesto toga, uspostavlja hibridno „novo pismo“¹ zasnovano na eksplicitnoj dijalektici odnosa fotografske slike i teksta.

Parafrazirajući medij retrospektivne izložbe, Fabijanić s ironijskim odmakom govori o vlastitim „preranim radovima“ iz kojih osim djetinje radosti fotografiranja

¹ Denis Roche, *Ellipse et Laps*, Paris, Maeght, 1991.

možemo iščitati i potencijal: sposobnost preobrazbe „očuđujućih“ motiva u svakodnevnom, kao i sklonost eksperimentalnim pristupima (fotogrami) koja se očituje u egzaktnom, gotovo znanstvenom pristupu istraživanju medija sve do recentnih fotografija. S druge strane, usporedba prvih i najnovijih radova očituje širinu raspona u pristupu; od onih koji se zasnivaju na neposrednom vizualnom iskustvu, odnosno fotografija koje se zasnivaju na činjenici da je pojedinu strukturu uočio kao fotografiju, do pažljivo proračunatih, konstruiranih kompozicija u kojima je fotografija zastupljena kao jedan od segmenata.

Zasebnu dionicu čine tematske cjeline u kojima se neposredno referira na izložbe. Nimalo slučajno, težište ove izrazito polemički koncipirane dionice postavljeno je na manifestaciju Zagrebačkog salona. Naime, usprkos brojnim argumentima koji već odavno govore u prilog anakronosti ovakvog modela revijalne izložbe, ona još uvijek umjetno održava na životu odavno prevladanu podjelu na tzv. lijepe i primijenjene umjetnosti, arhitekturu i dizajn kao osnovu suvremene umjetničke produkcije. Bez friziranja, Fabijanić kroz vlastite radove s prethodnih Salona, prihvaćene i odbijene, kritički progovara o institucionaliziranom okviru suvremene umjetničke scene, njegovim mehanizmima cenzure i uspostavljanja kontrole nad kulturnom produkcijom. Tako na primjeru vlastitih fotografija ukazuje na nerijetko potpuno arbitrarno klasificiranje: jednom je „umjetnička,“ drugi put „komercijalna“ djelatnost, postajući tako metaforom vlastitog vremena i sredine. U prilog navedenome najbolje govore segmenti ove izložbe koji su koncipirani i predstavljeni 1999. godine na samostalnoj izložbi autora kao dobitnika Velike nagrade 31. Zagrebačkog salona. Pri tome vlastite radove koristi kao citate da bi u novom kontekstu (ponovo) ukazao na pitanja kakva su, primjerice, status fotografije u suvremenoj hrvatskoj umjetničkoj produkciji, dokazujući da je njegovo propitivanje u kategorijama autonomnog estetskog objekta apsurdno.

Među ovim radovima simptomatična je „studija slučaja“ kolaž dubrovačkih uličnih fotografija „Vrata na koljeno“ odbijenih na 27. Zagrebačkom salonu 1992; pa u sklopu diptiha Pismo Vladi, zajedno s kolažom fotografija „Hrvatska na koljenima“ i plakatom „Sjećaš li se toga dana“ ponovo prijavljenih i odbijenih na 46. Zagrebačkom salonu 2011. Razloge toga odbijanja očito treba potražiti u nerazumijevanju ovih zapisa, koji bez estetiziranja, patetike ili uljepšavanja govore univerzalnim vizualnim jezikom o temama kao što je rastakanje kulturne baštine ili propadanje urbanog krajolika, jer je jednostavnije što brže prepustiti ih zaboravu. U povijesno-umjetničkom smislu razmatranja „fotografije kao umjetnosti“ najprovokativniji segment izložbe su dionice u kojima se decidirano iskazuje autorov stav o procesu dekonstruiranja uloge fotografije u ozračju povijesnoumjetničke, kustoske prakse i estetskih sudova. Na primjer, „United Colors of Blenison“ sadrži 4 fotografije 4 crna kvadrata na fotografskom papiru, gdje se fotografija pojavljuje u svojstvu estetskog statementa. Autorov se odmak od uloge institucija u lokalnoj sredini jasno iskazuje podnaslovom „Novi prilozi za Muzej suvremene umjetnosti“ i kvazi-konceptualističkim nazivima radova poput *One Eskimo during the total absence of the Polar light* koji aludiraju na manipuliranje medijem fotografije u proizvodnji hibridnih objekata, gdje slogan „sve prolazi“ poprima isključivo negativno značenje. Upravo taj kritički,

konceptualno artikuliran stav prema hiperprodukciji dvojbenih estetskih vrijednosti, razlikuje Fabijanićeve radove zasnovane na „preuzimanju“ Maljevičevog crnog kvadrata na crnoj podlozi od postmodernističke citatnosti, performativnosti i teatralizacije vizualnog jezika fotografije. Štoviše, kontekst pretvorbe ikoničkog znaka povijesnoumjetničkog diskursa (autora i djela) ovdje kritički ukazuje na okolnosti gdje poništavanje granica između žanrova i medija dovodi do iskrivljenog tumačenja fotografije kao slike. „Sit sam svega,“ glasi poruka 10 hiperrealističkih kolor fotografija hrane, u skali do maksimuma intenziviranih boja koje aludiraju na manirizam „digitaliziranog slikarstva.“

Danas, kada status fotografije u kontekstu suvremene vizualne umjetnosti ima obilježja transformacije koja drastično mijenja njezine temeljne odlike, ta su pitanja aktualna možda više nego ikada ranije. Značajan udio u toj pojavi „krize“ fotografije kao medija nedvojbeno ima redefiniranje povijesti i teorije fotografije u okviru povijesnoumjetničkog projekta sagledavanja novog značenja fotografije u umjetničkoj praksi 1970-ih i 1980-ih godina. Prema tadašnjim teorijskim polazištima, postmodernizam bismo mogli definirati kao svojevrsnu fotografsku pojavu, fraktalni zbir umjetničkih praksi s parametrima fotografije. Rosalind Krauss definirala je ove tendencije podređivanjem umjetničkog predmeta logici fotografije, njezinoj reproduktivnosti i otpornosti na normativno poimanje autorstva i stila, prožimanjem s fenomenologijom masovne kulture, tvrdokornoj referencijalnosti i problematiziranju estetske autonomnosti.² S druge strane, među najistaknutijim pojavama u mediju fotografije nerijetko se, nasuprot ranijim osvjetničkim pohodima na tradicionalne umjetničke izraze, fotografija (ponovo) povezuje s historijskim slikarstvom ili piktorijalizmom. Ipak, iako u potpuno izmijenjenom, ili bolje rečeno rekonstruiranom obliku, efekt fotografije i dalje preživljava. Prihvatimo li Barthesovu tezu da „rekonstruirati“³ podrazumijeva strukturalističku djelatnost kakvu očituje kritička gesta teksta „Kiparstvo u proširenom polju“⁴ postavlja se pitanje nije li u slučaju fotografije zapravo riječ o mnoštvu različitih, često suprotstavljenih proširenih polja. Tim više začuđuje među njima zastupljenost retorike binarnih suprotnosti u interpretacijama fotografije. Povijest i teorija fotografije, ali i sama fotografija barataju oprekama između umjetnosti i tehnologije, ontološke samobitnosti i tendencioznosti, *punctuma* i *studiuma*, denotativnog i konotativnog, diskurzivnog i dokumentarnog, indeksnog i ikoničkog značenja, fotografije kao arhiva i umjetničke fotografije, te niz drugih. Bilo koja dionica mogla bi postati osnovom proširenog polja. Na primjeru narativnosti i stasisa ta se pojava očituje još od početka 20. stoljeća, kada dolazi do naglog umnožavanja uloga fotografije; od lingvističkih i obilježja arhiviranja do (auto)referencijalnosti. Riječ je o estetici koja objedinjava narativnu dimenziju kompiliranja s tipološkom repetitivnošću, uspostavljajući serije tipova, formata, motiva.

Radovi Damira Fabijanića nazvani „Sažimanje galerije“ izloženi prvi puta u Galeriji Rigo 2010. na najbolji način reprezentiraju autorovu dosljednu

² Rosalind Krauss, „Reinventing the Medium,“ *Critical Inquiry*, 25 (1999.): 289-305.

³ Roland Barthes, „Strukturalistička djelatnost,“ *Suvremene književne teorije*, Miroslav Beker (ur.), Zagreb, Sveučilišna naklada Liber (1988.): 191-207.

⁴ Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field,“ *October*, 8 (1979.): 30-44.

opredijeljenost za istraživanje komunikacijskih potencijala fotografije. Izložena je cjelina koju čini pet strukturalno povezanih fotografija gdje se prostor galerije pojavljuje u višestrukim ulogama pozornice i protagonista, pri čemu je koncept ujedno i kontekst. Riječima autora, ova je serija fotografija *hommage* svim prethodnicima koji su sudjelovali u profiliranju njezinog stvarnog i imaginarnog prostora, kako umjetnicima koji su dosad izlagali u galeriji Rigo tako i onima koji su odabirali autore i djela. Tako već na nultoj razini postaje očit sraz dimenzijama nevelikog prostora galerije veličine svega 4,6 x 4,2 m i njegove osebujne memorije. Na svakom od četiri zida izložena je crno-bijela fotografija tog istog zida veličine 75 x 75 cm s crnim rubom. Njima je u eksterijeru pridodana i peta fotografija ulaznog pročelja ovješena u maniri cimera na natpis galerije. Parafrazirajući glasovitu modernističku sintagmu „manje je više“ Fabijanić umjesto neutralne, anonimne „bijeke kocke“ izložbenog prostora ističe njegovo konotativno značenje. To čini kadriranjem isječaka praznine, superponiranjem i interioriziranjem prikazanog i realnog prostora.

„Prazno“ se time pretvara u vlastitu suprotnost; u *genius loci* koji je ujedno i najveći izazov kreativne interpretacije, dijaloga s prethodnicima čiji su tragovi i utjecaji u njemu trajno zabilježeni, ali i poziv budućim izlagačima. Naime, otkako je Roland Barthes ustvrdio da autorstvo i originalnost u smislu uporišne točke, izvora, fokusa značenja i mjerila vrijednosti umjetničkog djela više ne postoje, suočeni smo s činjenicom da djelo ne donosi poruku koju bismo mogli jednoznačno dešifrirati. Analogno tome, Fabijanićeve fotografije u galeriji Rigo usprkos ikonografskom sistemu koji asocira renesansne slikarske kompozicije i nepogrešivom senzibilitetu za isticanje detalja poput fature i svjetla, ne predstavljaju pokušaj konstruiranja umjetničkog predmeta, određenog stilskog obrasca, pohvale ljepoti. To su prije svega slike-objekti koji konstituiraju samosvjesni čin, intertekstualnu igru značenja, pomicanje onkraj objektivne datosti pojedinačnog pogleda kroz objektiv fotografskog aparata. Intervencija se odvija u višestruko kodiranom sustavu koji uključuje i odnose izložbe kao modela prikazivanja i događaja u smislu prostorno-vremenske dispozicije s obzirom na autoreferencijalno polje fotografije.⁵

Naizgled dokumentarne fotografije referiraju se na situacije, predmete, događaje i mjesta koja pripadaju svakodnevnici, ali s namjerom izoštravanja njezinih devijantnih pojava oblika. Među njima su osobito upečatljivi odbačeni ikonički znakovi ideologija i političke moći izjednačeni, kao i simbolička mjesta kulture koja lišena tradicije postaje tek banalna, ispražnjena metafora. Pomno odabranim inscenacijama disparatnih kodova smještenih u zajedničke prostorno-vremenske dimenzije, stvara napetost između prizora i gledatelja. Upravo na tome zasniva se uvjerljivost komentara koji osim stvarnoga uključuje i propitivanje načina na koji je konstruiranje pogleda zastupljeno u svakodnevnom životu i fotografiji kao mediju. Intenzitet osvjetljenja i nadrealni efekti ovih *tableaux* nedvosmisleno ukazuju da je riječ o konstruiranju a ne pukom reproduciranju stvarnosti, na način koji podsjeća na neo-realističku metodu povezivanja isječaka. Na primjer, fotografije

⁵ Dio teksta koji se odnosi na radove „Sažimanje galerije“ objavljen je u katalogu izložbe održane u Galeriji Rigo, Novigrad 2010.

socijalističkih simbola u bukoličkom ambijentu brijunskih otoka, dopunjene autorovim komentarom na temu karikaturalnih, tragikomičnih oblika politiziranosti oko nas ukazuju da laž nerijetko može proći pod istinu. Međutim, ponovno suočavanje s onime što smo već vidjeli, pa ipak zaboravili, omogućuje dinamičnu interakciju, a time i proces razlikovanja lažnog od pravog sjećanja.

Iako ih donekle povezuje bizarnost sadržaja, drugačije je vrste serijalnost tematske cjeline nazvane „Kuća u 12 slika.“ Riječ je o izložbenoj „minijaturi“ koja sjajno ilustrira pretvaranje zatvorenog sistema zadanih strukturalnih činilaca (ograničen broj snimaka u ograničenom vremenskom intervalu, jedan film formata 6 x 6 cm) u kreativni potencijal. Ove fotografije možemo gledati kao svojevrsne zamrznute filmske kadrove u kojima se uvijek iznova ponavlja isti motiv zapuštene kamene kuće s kosturom mačke na ulazu. Prožete atmosferom nadrealnog, odlikuju se snažnim alegorijskim nabojem „fotografije kao melankoličnog predmeta“, gdje se fiktivno doslovno i simbolički preklapa s dokumentiranjem, a prošlo sa sadašnjim. Uspoređujući filmske kadrove i fotografiju, Barthes je svojedobno ustvrdio da dva medija međusobno razlikuju po tome što filmski kadar ima odlike fragmenta, citata koji pokreće asocijativni lanac izvan primarnog narativa.⁶ U ovom slučaju to se očituje u svakom pojedinom, do detalja preciziranom kadru jednako čitko formuliran je i autorov komentar života i fotografije. Međutim, tkanje postaje potpunim tek kada promatrač prostoru između pojedinih „epizoda“ doda vlastitu priču. Fabijanićevi radovi evociraju trope masovnih medija i filma, ali u simbiozi s neposrednošću iskustva kakva odlikuje kanonska djela fotografske tradicije od Alfreda Stieglitza naovamo.

Podjednako uvjerljive u rekonstruiranju slike stvarnosti su i fotografije gdje umjesto „režiranih“ prizora raskošne sceničnosti nalazimo spontano registriranje trenutka. Tako u radovima objedinjenim pod nazivom „Hrvatska na prijelazu tisućljeća/Millennium bug in Croatia“ sučeljava nespojive razine suvremenosti i anakronizma. U suvremenom civiliziranom svijetu „očekivanu“ razinu vizualne pismenosti, odnosno visokotehnologiziranu i estetiziranu stvarnost zamjenjuje nemušti jezik poruka o prodaji stoke i ostalih „domaćih stvari“ uz cestu. Ovi radovi osobito su zanimljivi i kao primjer artikuliranog filmskog pristupa, prije svega promišljenim uvođenjem serijalnosti kao modela konceptualizacije fotografije. Odlike prolaznog „usputnog“ bilježenja, poput dojma s fotografija snimljenih iz automobila u vožnji dodatno ističu karakter hibridne hiperrealnosti fotografija koje su ujedno i sociološke studije, metafore vlastitoga vremena.

Neovisno o povodu i temi, fotografija se nameće kao jedini izbor. Pri tome medij izložbe koristi kao svojevrsni *ready made*; izložba je ujedno komunikacijski kod i značenjska jedinica. Poigravajući se stereotipom retrospektivne izložbe kao linearnog slijeda koji u konačnici konstruira poželjni narativ o autoru i njegovim djelima, namijenjen proizvodnji mita o originalnosti i razvojnoj liniji opusa, Fabijanić koncipira izložbu kao kolaž fragmenata koji u naizgled arbitrarnom poretku preuzimaju funkciju cjeline. Na taj način s jedne strane kritički ukazuje na ispraznost konvencionalnih modela tzv. monografske izložbe kao posredničkog modela između umjetnika i publike, a s druge strane nudi jasne i precizne odgovore

⁶ Roland Barthes, „The Third Meaning : Research Notes on some Eisenstein Stills,“ *Image, Music, Text* Stephen Heath (ur.), London, Fontana Press, (1977.): 52-68.

na niz aktualnih pitanja, od statusa fotografije kao umjetničkog predmeta namijenjenog izlaganju, propitivanja temeljnih odrednica fotografije u kontekstu suvremene umjetničke produkcije, sve do razmatranja mogućih uloga fotografije kao dokumenta, arhiva i vlastitog autorskog udjela u procesu nastanka i recepcije izloženih radova.

Jasna Galjer