

Vesna Vuković

Neovisna istraživačica
HR - 10000 Zagreb

Prikaz / Review

UDK / UDC: 7.075Srhoj, V.:7.036/.038(497.5)

DOI: 10.15291/ars.4358

Vinko Srhoj, *Crno na bijelo i vice versa*

Vinko Srhoj, *Black on White and Vice Versa*

Vinko Srhoj, *Crno na bijelo i vice versa*, (ur. Ivica Župan), HS AICA, Durieux, Zagreb, 2023., 874 str., ilustrirano, 14 x 20,5 cm, meki uvez, ISBN 978-953-56967-7-3 (HS AICA), ISBN 978-953-188-548-5 (Durieux)

SAŽETAK

Tekst predstavlja i analizira knjigu Vinka Srhoja *Crno na bijelo i vice versa*, koja obuhvaća njegove izabrane napise o umjetnosti iz posljednjih četiriju desetljeća, i to iz nekoliko registara, od znanstvenih radova i izlaganja na znanstvenim skupovima, preko kritika u stručnim časopisima i dnevnim novinama, sve do polemika i političkih intervencija u javnoj sferi. Pristupa joj se iz rakursa transformacija umjetničkog polja i krize kritike koje su uokvirile i kritičarov „radni staž” da bi se u tom svjetlu sagledala važnost njegova zahvata. Srhoj je kritičar „staroga kova”, ali njegov kritičarski postupak nipošto nije modernistički distanciran, on utopijski aspekt kritike nužan za modernistički projekt spaja s postmodernom kritikom (modernističkih) stubova institucije umjetnosti. Zbirka skladno uvezuje autorove preokupacije, tematske, estetske i teorijske, te predstavlja i svojevrsni pregled domaćeg modernog i suvremenog kiparstva i slikarstva, u kontekstu umjetničkog razvoja na lokalnoj i međunarodnoj umjetničkoj sceni te u svojem društveno-političkom kontekstu.

Ključne riječi: umjetnička kritika, modernizam, postmodernizam, kriza kritike

ABSTRACT

This review presents and analyses Vinko Srhoj's book *Black on White and Vice Versa*, a compilation of his selected writings on art spanning the last four decades. The selection includes texts of various genres, ranging from scholarly papers, conference talks, and reviews in professional journals, magazines, and daily newspapers to polemics and political interventions in the public sphere. The examination is contextualized within the transformation of the artistic field and the crisis of art criticism, elements that have significantly shaped Srhoj's career, with the aim of underscoring the significance of his contributions. While Srhoj is a critic of the "old school," his *critical procedure* is by no means modernistically distanced: instead, he skilfully blends the utopian dimension of art criticism, integral to the modernist project, with a postmodern critique targeting the (modernist) pillars of the art institution. The collection of texts seamlessly synthesizes the author's thematic, aesthetic, and theoretical concerns, offering a comprehensive overview of Croatian modern and contemporary sculpture and painting, contextualized within the broader landscape of artistic developments on both the local and international art scenes, as well as within its own socio-political setting.

Keywords: art criticism, modernism, postmodernism, crisis of art criticism

Zadnja dva desetljeća obilježio je govor o krizi umjetničke kritike, nerijetko uz dijagnoze o postkritičkom stanju. Transformacije umjetničkog polja koje su započele kasnih 60-ih godina 20. stoljeća nisu, naravno, zaobišle ni kritiku kao jedan od njegovih stožernih stubova; postmoderna se kritika već 70-ih godina usmjerila na modernističku objektivnost i pobudila sumnju u kritičke mogućnosti institucija i kritičku distanciju kritičara. U toj su transformaciji i časopisi, kao važna mjesta refleksije suvremene umjetničke proizvodnje i njezine valorizacije, izgubili svoju pivotalnu poziciju, a kritike u dnevnim novinama gotovo izumrle. Studija slovenske sociologinje kulture Maje Breznik *O krizi kritike. Kritika in kritičko pisanje v besedilih o likovni/vizualni umetnosti* analizira broj objavljenih kritika između 1986. i 2016. godine u nekoliko odabranih lokalnih dnevnih novina pokazavši kako je broj kritika u tom 30-godišnjem razdoblju pao s 23 na svega četiri mjesečno.¹ Relativno recentnije se, umjesto poziva na modernističko obnavljanje kritike iz najčešće konzervativnih pozicija, razlozi njezinu premještanju na periferiju polja traže i u njegovoj osebujnoj ekonomiji: *boomu* umjetničkog tržišta (na zapadu) od 80-ih godina, paralelno s neoliberalnim reformama i povlačenjem države iz javno financirane kulture, ali i sve većoj podređenosti umjetnosti kapitalu kroz globalizaciju umjetničkih aparata, vidljivu u hipertrofiji *blockbuster* izložbi, bijenala, sajмова. Povjesničar umjetnosti i kritičar Benjamin Buchloh tako govoreći o sve većoj moći umjetničkog tržišta, naglašava i strukturnu promjenu stručnjačke funkcije. Tržište, tvrdi Buchloh, traži *eksperte*, a ne kritičare. Prognana iz masovnih medija, kritika se najprije skrila pod okrilje akademije, gdje se oblikovao specifičan amalgam teorije i kritike, ono što danas poznajemo pod terminom *theory-crit*, „akademsko-umjetnički kompleks”, u svakom slučaju ona vrsta pisanja u kojem se različiti teorijski koncepti, nespojive filozofske škole i tradicije miješaju i proizvoljno „apliciraju” na umjetničku praksu, u takorekuć slobodnoj igri. U tim je procesima, česta je zamjerka danas, kritika, zajedno sa svojim institucionalnim i proizvodnim uvjetima, izgubila i svoj epistemološki autoritet te se pretvorila u legitimacijski diskurs.

Knjizi sabranih kritika Vinka Srhoja, prošle godine umirovljenog redovitog profesora na Odjelu za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zadru, pod naslovom *Crno na bijelo i vice versa* treba pristupiti upravo iz toga kuta jer ćemo jedino tako moći sagledati težinu autorova kritičarskog zahvata, onkraj prvoloptaške fascinacije njezinom monumentalnošću u fizičkom obliku. U izdanju Hrvatske sekcije Međunarodnog udruženja likovnih kritičara (AICA) i zagrebačkog Durieuxa, ovo opsežno izdanje obuhvaća izabrane (*sic!*) Srhojeve napise o umjetnosti iz posljednjih četiriju desetljeća, i to iz nekoliko registara, od znanstvenih radova i izlaganja na znanstvenim skupovima, preko kritika u stručnim časopisima i dnevnim novinama sve do polemika i političkih intervencija u javnoj sferi. Strukturirana je najprije u dvije velike cjeline, sugerirane crno-bijelim u naslovu, dakle na pozitivne i negativne napise, zatim unutar tih velikih cjelina na one formalne koje su odijeljene po principu „težine” na „poznastvenjenu kritiku”, „nešto podebljanu kritiku” koja obuhvaća časopisnu kritiku, izložbene koncepcije i tekstove u izložbenim katalozima, te na članke iz svakodnevne novinske produkcije. Raščlanjivanje po formalističkom principu vrlo često proizvodi stanovitu sterilnost, dijeljenje među svjetovima visoke znanstvene misli i svakodnevne potrošne kritike, u konačnici i dijeljenje njihovih *upotreba* (da prizovemo Hoggartovu upotrebu pismenosti), međutim u ovom izdanju to nikako nije slučaj. Štoviše, iste teme, pristupi i problemi prožimaju njegove tekstove u svim registrima, a u smislu objekata kritike obuhvaćaju široki luk umjetničkih fenomena čitavog 20. i početka 21. stoljeća. Te su teme: nacionalni izraz u umjetnosti, figuracija u slikarstvu i kiparstvu, javna plastika i njezina umjetnička i politička funkcija, postmoderna u hrvatskoj umjetnosti, a posebno u svojoj regionalnoj, mediteranskoj varijanti. Stoga ova zbirka predstavlja i svojevrsni pregled modernog i suvremenog



kiparstva i slikarstva, u širokom kontekstu umjetničkog razvoja na međunarodnoj umjetničkoj sceni, ali i u okvirima lokalnih umjetničkih zbivanja te – ništa manje važno – u svojem društveno-političkom kontekstu.

Srhoj je, možemo sa sigurnošću ustvrditi, kritičar „staroga kova”, i kao takav nikako ne prijanja uz sliku umjetničkog kritičara danas kakvu smo ocrtali uvodno. Ali njegov *kritičarski postupak* nipošto nije modernistički distanciran, on utopijski aspekt kritike nužan za modernistički projekt (koji je usmjeren budućnosti) spaja s postmodernom kritikom (modernističkih) stubova institucije umjetnosti, kao što su autor ili s njime povezan autorski opus. Možda je to najuočljivije u izboru, onom znanstvenom i onom kritičarskom, da pažnju obraća *outsajderima*, onima koji su u povijesti umjetnosti ostali po strani. Tako se posvećuje proučavanju rada kipara Jurja Škarpe, njegovoj ekspresionističkoj dionici koja je u okvirima lokalne povijesti umjetnosti međuratnog razdoblja ostala skrajnuta. Na isti će način zahvatiti i kipare iz Meštrovićeve radionice i u njegovoj sjeni, u studiji o Hvaraninu Šimi Dujmoviću, „gotovo ogledn[om] primjer[u] stjecaja negativnih okolnosti uza sudjelovanje usuda samoizolacije ... koji su ga izuzeli iz korpusa domaće likovne umjetnosti (ne

bilježi ga čak ni ... benevolentna *Hrvatska likovna enciklopedija*”, str. 54). Na ovom je slučaju Srhoj otvorio i mnogo šire pitanje odnosa majstora i klesara te susljedno i pitanje autorstva, odnosno autorske funkcije. Upravo će nju, poststrukturalistički apostrofiranu autorsku funkciju, na više mjesta u knjizi dovoditi u pitanje, kritizirajući činjenicu da kritičari odveć lako pristaju na kvalitetu priznatih umjetnika i da njihove radove ne promatraju, već ih posvećene aurom uspjeha njihovih tvoraca naslijepo vrednuju. Za razliku od te komforne, pa i konformističke pozicije, Srhoj poziva na *gledanje*. I ne samo kritičare koje eksplicitno proziva, nego i same gledatelje u najširem smislu ove riječi. Mogli bismo otići i korak dalje pa ustvrditi kako Srhoj, i to posebno u kritikama velikih bijenalnih i komercijalnih izložbi, dijeli gledatelje od publike. Gledatelj je za Srhoja onaj koji zaista gleda, dok publika pasivno konzumira. A gledatelje, najprije kao čitatelje, Srhoj u svojim tekstovima, časopisnim i dnevnim novinskim, poučava pravim ministudijama o pojedinim umjetnicima ili umjetničkim fenomenima, ne spuštajući pritom stupanj ozbiljnosti i kompleksnosti, čak i kad se obraća najširem čitateljstvu.

Transformacije umjetničkog polja i sve veće podređivanje izložbi vremenu brze potrošnje najčešće apostrofira pišući o Venecijanskom bijenalu, pa uz prikaze pojedinih njegovih izdanja redovito donosi i osvrte na lateralne događaje, popratne izložbe u Veneciji ili umjetničke pojave skrajnute na rubove polja. Srhoj ne štedi ni domaće predstavljanje na ovoj manifestaciji, strogim očima gleda hrvatske paviljone i njihove izložbene koncepcije i realizacije. Njegovu kritiku kritike kao legitimacijskog diskursa i njegova stezanja kruga na usku stručnu publiku najotvorenije nalazimo u osvrtu na nastup Tome Savića Gecana na prošlom bijenalu 2022. godine. Srhoj će kritizirajući slabu prezentaciju hrvatskog paviljona očešati Gecana kao autora koji ne želi objašnjavati „ni govorom ni vizualijama” svoje radove: „Gecan je tako od objašnjenja pratećih kustosa, kritičara, performerera, stvorio bogat svijet referencija, u nesrazmjeru sa svojim doista minimaliziranim inputom koji poput oglodane kosti baca u svijet teorijske misli, odnosno nadgradnje tumačenja djela...” (str. 606). Tu šutnju umjetnika Srhoj u konačnici vidi u osnovi u umjetnikovu „prezir[u] prema publici” (str. 607), „kojoj ne želi olakšati komunikaciju s njegovim djelom” (str. 608).

Vidimo, Srhoj je u kritici vrlo otvorenih stavova, vrijednosnih ocjena i kriterija, ali uvijek je dijalogičan, a ne preza ni od polemiziranja s autoritetima, kao što su Tonko Maroević, Igor Zidić, Željka Čorak, što je nerijetko vodilo i javnim polemikama. Njegove su kritike i prava kronika našeg vremena pa stoga nadilaze svoju (usko) kritičku funkciju. Među polemikama okupljenim u ovoj knjizi posebno bih istaknula dvije. Najprije, onu s Tonkom Maroevićem oko spomenika borcima stradalima u NOB-u autora Koste Angelija Radovanija, podignutog u Starom Gradu 1954. godine, odnosno polemiku oko njegovih socrealističkih obilježja i općenito fenomena socrealizma u korpusu domaće likovne umjetnosti. Zatim i polemiku s Draženom Katunarićem s početka 90-ih godina 20. stoljeća, reagiranje na Katunarićev napad na Ivicu Župana i autora povodom njihovih valorizacija lokalnih, neprepoznatih avangardističkih pojava, među kojima i zenitizma, sažet u optužbi za „amoralnost propagiranja zenitističkog barberogenija u vrijeme srpske agresije na Hrvatsku” (str. 719). Srhojevim doprinosima polemika se odmaknula od nategnute političke analogije i huškačke geste te se proširila na europski kontekst avangardnih pojava i središnje pitanje odnosa politike i povijesnih avangardi.

Svoje kritike Srhoj redovito stavlja u kontekst ne samo lokalne povijesti umjetnosti nego i internacionalne suvremene umjetnosti. Taj mu komparativni pristup omogućava da djela sagledava i u razvojnoj putanji individualnih umjetnika, ali i na podlozi širih razvoja na umjetničkoj sceni. Kad govori o razvojem na umjetničkoj sceni, ne fokusira se isključivo na one estetske (iako mu je najviše stalo do umjetničkog izraza ili obrade), nego važnost pridaje i drugim aspektima vrednovanja

umjetnosti, a to su prije svega odnosi moći koji grade umjetničko polje. Zatječemo tako u Srhojevim kritikama i neke bourdieuovske natruhe, poput ovih: „U hrvatskoj javnosti najčešće nije bilo nikoga tko bi upozorio na ovu likovnu maskeradu, tek možda poneko darovito dijete ili infantilni idealist izvan svih klanova, neupućen u stroga pravila likovnog cezarizma s nepisanim pravilom o nenapadanju onoga s kim bi se doslovce isplatilo družiti; odnosno unosno poslovati na siromaškom umjetničkom tržištu...” (str. 473) i „... situacija s hrvatskom kritikom iskazuje se kao modernistički paradoks unutar postmodernih okolnosti. No još više naša je kritika pasivni promatrač zbivanja na i tako siromašnoj domaćoj umjetničkoj sceni. Ona se realizira unutar beskonfliktnih i afirmativno-podržavalačkih kategorija, adorantskih kataloških tekstova i apologetskih novinskih osvrt...” (str. 505). Ti nam redci potvrđuju da je riječ o kritičaru širokog zahvata i dubokog razumijevanja društvenih odnosa koji sačinjavaju umjetničko polje.

Jedan od važnih aspekata, odnosno meta autorove kritike jest i komercijalizam u umjetnosti. Autor ga nalazi podjednako kod Mersada Berbera, kao donekle lake mete, ali i – kako utvrđuje – autora kojem se „kritičari ne obraćaju” (gornji citat, str. 473). Također, kod Vatroslava Kuliša, „tog slikara apstraktnih špranci koji se ‘proslavio’ izjavom da njegove slike kupuju ‘ljudi koji žive u luksuznim kućama te voze skupe automobile i na zidovima žele imati adekvatnu slikarsku kvalitetu” (str. 563), ali i Zlatka Price (str. 481). Kritika komercijalizma ne zaustavlja se na moralnoj osudi autora, Srhoj pokazuje kako komercijalizam, kao proizvodnja umjetnosti za brzu prodaju, za sobom neminovno vuče i reprezentacijske postupke koji reproduciraju opresivne društvene odnose. Tako u zapisu o Prici i njegovoj „eksploataciji fenomena kiše” piše: „Pritom ponegdje Pricu više impresioniraju zadigle suknjice pod nalemom vjetra, nego rješavanje likovnog problema koji bi eventualno motivirao izbor takvog frivolnog motiva.” (str. 484). U tekstu o Stephanu Lupinu, fotografovu poetiku i estetiku promatra na podlozi usporedbe s Robertom Mapplethorpom, a razliku artikulira uvidom da Mapplethorpe poništava tradicionalne rodne uloge i razlike, dok „Lupinov stil, međutim, posjeduje relativno mali manevarski prostor motivski vezan uz akt, ispomognut ili bizarnim korzetima ili modnim krpicama. Tako mu polazi za rukom samo razvodniti koncentraciju promatrača stalnim preusmjeravanjem pažnje s tijela na bijesne čarape, sa šminke na prirodnu put, sa slučajne barske poznanice na model vrhunskih tjelesnih performansi. Često, stoga, ne znate gdje počinje reklama za čarape i cipele, a gdje bi trebalo posvetiti čistoj kontemplaciji tjelesnosti...” (str. 465).

S obzirom na opseg izdanja, nemoguće je u ovako ograničenom prostoru iznijeti sve njegove doprinose, stoga se ograničavam na specifične akcente. Na samom kraju, istaknula bih još kritiku skulptura Ratka Petrića u javnom prostoru Zadra, razloženu u više tekstova i polemika s autorom. Naime, ovaj niz „suprotiva” možda i najplastičnije ilustrira Srhojevu poziciju kritičara: ono što je akademski valorizirao u bijafranskoj figuraciji 70-ih godina 20. stoljeća, doktorskom disertacijom, knjigom i brojnim znanstvenim tekstovima, sad kad piše o Petrićevim javnim radovima – kritizira: „Prelazak iz bijafranske groteske u spomeničku ‘ozbiljnost’ jednostavno nije uspio. Izvedeci zadarske spomenike, Petrić je, nehotice, u njihovu svečanu ozbiljnost i portretnu strogost unio nešto od bijafranske karikaturalnosti. No, dok je u bijafranskoj ‘umjetnosti groze’ stvar s izobličjenjima i disproporcijama držala vodu, na javnim spomenicima ona kompromitira ukupni učinak...” (str. 769). Ta nam polemika zorno svjedoči o kritičarskom *credu* i dosljednosti autora.

Na prvi pogled gusto dizajnirana knjiga, u kojoj gotovo nema bjelina, predaha, na koncu se ukazuje kao vrlo zaokružena cjelina koja sasvim skladno uvezuje autorove preokupacije, tematske i one estetske te teorijske, a finale u polemikama i analizama pop-kulturnih i političkih fenomena daje joj gotovo dramsku napetost.

S obzirom na iznimni doprinos koji predstavlja, da se može koristiti kao svojevrsni pregled prije svega modernog i suvremenog kiparstva i slikarstva, izdanju se na kraju mogu dodati dvije kratke zamjerke. Prvo, činjenica da nije opremljeno indeksom, ne samo ključnih pojmova nego prije svega imena. Indeks bi ponudio sjajan uvid u mrežu i dinamiku domaćeg umjetničkog polja, kao i iznio važne referencije pri obradi određenih autora, umjetnika ili kritičara. Također, imajući na umu Srhojev dug kritičarski staž, blizu polustoljetni (aktivan je od 1976. godine), ne mogu ne primijetiti da su tekstovi napisani prije 90-ih slabo zastupljeni (iz 80-ih svega pet tekstova, iz 70-ih nijedan). Naime, bilo bi neizmjereno korisno steći uvid i u taj rani dio kritičarove produkcije, ne samo iz razloga boljeg upoznavanja s njegovom valorizacijom pojedinih radova i umjetnika već i zbog šire slike pozicije i funkcije kritike u razdoblju kasnog socijalizma.

BILJEŠKE

¹ MAJA BREZNIK, O krizi kritike. Kritika in kritiško pisanje v besedilih o likovni/vizualni umetnosti, Ljubljana: Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, 2016. Dostupno na: [https://www.worldofart.](https://www.worldofart.org/wp-content/uploads/2017/02/Maja_Breznik-O_krizi_kritike.pdf)

[org/wp-content/uploads/2017/02/Maja_Breznik-O_krizi_kritike.pdf](https://www.worldofart.org/wp-content/uploads/2017/02/Maja_Breznik-O_krizi_kritike.pdf) (pristupljeno 18. studenog 2023.)