

Godišnje izložbe Soros centra za suvremenu umjetnost Zagreb kao mjesto umrežavanja

ŽELJKA TONKOVIĆ
SANJA SEKELJ

Annual exhibitions of the Soros Center for Contemporary Art Zagreb as a place of networking

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

PREDAN: 14.9.2016.
PRIHVAĆEN: 11.10.2016.
UDK: [061.43:7.037/.038](497.5)

SAŽETAK: U radu se uz pomoć interdisciplinarnе metodologije analiziraju godišnje izložbe Soros centra za suvremenu umjetnost Zagreb (SCCA-Zagreb) održane između 1993. i 1998. godine, kao mjesto umrežavanja na hrvatskoj likovnoj sceni. Uz kontekstualizaciju rada centra SCCA-Zagreb u tranzicijskom kontekstu i izložbi SCCA-a u kulturnom kontekstu 1990-ih, rad se ponajviše oslanja na primjenu eksplorativne mrežne analize, čiji su rezultati kontekstualizirani u svjetlu povijesnoumjetničkih interpretacija. Pritom se posebno analiziraju i interpretiraju položaji pojedinih članova mreže. Takav pristup omogućuje uvid u unutarnju dinamiku mreže SCCA-a stvorene izložbenom djelatnošću te pruža smjernice za daljnja istraživanja djelatnosti SCCA-a na lokalnom, regionalnom i transnacionalnom nivou.

KLJUČNE RIJEČI: SCCA-Zagreb, mrežna analiza, 1990-e

GORAN TRBULJAK, ... STAR I ČELAV TRAŽIM... GALERIJU, 1994.
FOTOGRAFIJA; BORIS CVJETANOVIĆ.

GORAN TRBULJAK, ... OLD AND BALD I SEARCH FOR... A GALLERY, 1994.
PHOTO: BORIS CVJETANOVIĆ.

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

RECEIVED: SEPTEMBER 14TH 2016
ACCEPTED: OCTOBER 11TH 2016
UDC: [061.43:7.037/.038](497.5)

ABSTRACT: Using interdisciplinary methodology, this paper analyses the annual exhibitions of the Soros Center for Contemporary Art Zagreb (SCCA-Zagreb) held between 1993 and 1998, as a place of networking within the Croatian visual arts scene. In addition to approaching the work of the SCCA-Zagreb in the transitional context and the exhibitions of the SCCA in the cultural context of the 1990s, this paper mostly relies on the application of exploratory network analysis, contextualizing its results within an art historical framework. Specifically, the positions of individual members in the network are analysed and interpreted. Such an approach provides us with insight into the internal dynamics of the SCCA network created by its exhibition activities, as well as offers guidelines for further research of the SCCA activities on the local, regional and transnational level.

KEYWORDS: SCCA-Zagreb, network analysis, 1990s

Uvod

Soros centar za suvremenu umjetnost (SCCA) u Zagrebu osnovan je 1993. godine kao *spin-off* za suvremenu umjetnost hrvatskog Instituta Otvoreno društvo (osnovan 1992.) koji je funkcionirao kao dio mreže Sorosevih fundacija, otvaranih u srednjoj i istočnoj Europi od sredine 1980-ih godina. Potpomažući projekte iz područja obrazovanja, civilnog društva, zdravlja, okoliša te izdavaštva i kulture, temeljna zadaća Instituta u svim zemljama u kojima je djelovao bila je olakšati proces tranzicije, odnosno proces prelaska iz „zatvorenog”, komunističkog u demokratsko, „otvoreno društvo”.¹ Centri za suvremenu umjetnost trebali su pridonijeti toj „normalizaciji” i osigurati uvjete za punu participaciju umjetnika iz bivših socijalističkih zemalja u globalnoj umjetničkoj razmjeni. Osnivanju mreže SCCA-a 1992. godine prethodilo je otvaranje dokumentacijskog centra u Budimpešti 1985. godine, čija je inicijalna zadaća bila prikupljanje dokumentacije o modernoj i suvremenoj umjetnosti.² Nakon što je njegovo vođenje preuzela Suzanne Mészöly, 1992. mijenja naziv u Soros centar za suvremenu umjetnost te započinje izgradnju mreže srodnih institucija u ostalim državama srednje i istočne Europe. Do kraja 1998. godine uspostavljeno je ukupno 20 SCCA centara u 18 država (slika 1).³ Opće programske smjernice mreže SCCA-a, definirane na temelju iskustava mađarskoga Centra, uključivale su stvaranje sveobuhvatne dokumentacije o lokalnoj modernoj

Introduction

The Soros Center for Contemporary Art (SCCA) in Zagreb was established in 1993 as a *spin off* for contemporary art of the Croatian Open Society Institute (founded in 1992), which functioned as a part of Soros’ network of foundations established across Central and Eastern Europe since the mid-1980s. By sponsoring projects from the field of education, civil society, health, environment, as well as publishing and culture, the basic task of the Institute, in all the countries where it had been founded, was to make the process of transition easier, i.e. the transition from the “closed” communist into an “open” democratic society.¹ The Centers for Contemporary Art were supposed to contribute to this “normalization” and ensure the conditions for the full participation of artists from former socialist countries in the global art exchange. The opening of the Documentation Center in Budapest in 1985, whose initial task was to collect documentation on modern and contemporary art, preceded the founding of the SCCA Network in 1992.² Under Suzanne Mészöly’s management, the Center was renamed to the Soros Center for Contemporary Art and began building a network of affiliated institutions in other Central and Eastern European countries. By the end of 1998, twenty SCCA Centers had been established in eighteen countries (Figure 1).³ The general programme guidelines of the SCCA network, based on the experiences drawn from the work

i suvremenoj umjetničkoj sceni, organizaciju godišnje izložbe i pružanje financijske potpore institucijama i pojedincima koji se bave suvremenom umjetnošću, a zagrebački je SCCA, uz te smjernice, stavio poseban naglasak i na poticanje izdavaštva. Sudjelovao je u regionalnim projektima usmjerenima uspostavljanju suradnje unutar mreže SCCA-a (npr. program SCARP), a pokrenut je i program dodjele stipendije za inozemne rezidencije i usavršavanje umjetnika, na temelju kojeg je u razdoblju od 1993. do kraja 1998. realizirano 30 rezidencijalnih programa, od čega 22 u Sjedinjenim Američkim Državama (slike 2 i 3).⁴..... Cilj SCCA-a bio je uključivanje u lokalnu suvremenu umjetničku proizvodnju, odnosno pridruživanje – gdje je god to bilo moguće – postojećim institucijama suvremene umjetnosti. Slijedom takve prakse, zagrebački SCCA u prvo je vrijeme djelovao u sklopu Galerije suvremene umjetnosti.⁵ Zaposlenici i članovi Savjeta SCCA-a, kao i cijela struktura pojedinih Instituta Otvoreno društvo, bila je sastavljena od lokalnih intelektualaca, aktivista i kulturnih radnika koji su imali razmjernu slobodu u definiranju i provođenju

lokalnih programa.⁶ Iako su svi ti centri djelovali prema unaprijed zacrtanim smjernicama mreže SCCA-a, svaki od njih morao se suočiti sa specifičnim, lokalnim problemima, koji su utjecali i na način primjene tih smjernica i na ostvarene rezultate. S obzirom na društveno-političku situaciju u kojoj se Hrvatska nalazila 1990-ih, potaknuta raspadom Jugoslavije i ratom koji je uslijedio, opravdano je postaviti pitanje bi li se nezavisna kulturna scena bez podrške SCCA-a i ostalih Sorosevih fundacija uspjela do kraja desetljeća artikulirati u kulturalni kompleks koji signalizira kontinuitet praksi iz socijalizma.⁷..... Teza od koje smo započeli istraživanje definira i zagrebački SCCA i ostale sastavnice Soroseve fundacije kao model kulturnog umrežavanja tipičan za 1990-te godine, koji je pak u globalnim okvirima usko vezan uz novu razvojnu paradigmu informacijskog doba (*information age*) i umreženog društva (*network society*).⁸ Riječ je o razdoblju presudno obilježenom naglim razvojem novih informacijsko-komunikacijskih tehnologija i slijednim procesom umrežavanja svih sustava ili odnosa koji upotrebljavaju nove tehnologije. Najvažnije jedinice gospodarskog,

PROSTORNA DISTRIBUCIJA MREŽE SOROS CENTARA ZA SUVREMENU UMJETNOST (SCCA) U SREDNJOJ I ISTOČNOJ EUROPI. AUTOR: ARTUR ŠILIĆ. SLIKA 1



FIGURE 1 SPATIAL DISTRIBUTION OF THE SOROS CENTERS FOR CONTEMPORARY ART (SCCA) NETWORK IN CENTRAL AND EASTERN EUROPE. MADE BY ARTUR ŠILIĆ.

of the Hungarian Center, included the creation of comprehensive documentation on the local modern and contemporary art scene, the organization of annual exhibitions and providing financial support to institutions and individuals from the contemporary art scene. Alongside these guidelines, the SCCA-Zagreb put additional emphasis on incentivising publishing. It participated in regional projects whose purpose was to establish collaboration within the SCCA network (for example, SCARP programme) and launched a grant programme for foreign residencies and artist training. Consequently, in the period from 1993 until the end of 1998, 30 residential programmes had been realized, 22 of which in the U.S. (Figure 2 and 3).⁴..... The SCCA's goal was to participate in the local contemporary art production, i.e. to affiliate itself – wherever it was possible – with the already existent institutions of contemporary art. Thus, in the beginning, the Zagreb SCCA acted within the Gallery of Contemporary Art.⁵ The employees and members of the SCCA Advisory Board, as well as the whole structure of individual Open Society Institutes, comprised of

local intellectuals, activists and cultural workers who were free, to a certain extent, to draft and implement local programmes.⁶ Although all the Centers adhered to the set guidelines of the SCCA network, each faced specific local problems, which influenced both the application of these guidelines and the achieved results. Given the socio-political situation in Croatia in the 1990s, the breakup of Yugoslavia and the war that ensued, it is reasonable to wonder if, by the end of the decade, the independent cultural scene would have managed to articulate itself into a cultural complex that signals the continuity of practices from socialism had it not received the support of the SCCA and other Soros' foundations.⁷..... Our thesis is based on defining the SCCA-Zagreb and other members of the Soros' Foundation as a model of cultural networking typical of the 1990s and closely connected to the new global development paradigm of the *information age* and the *network society*.⁸ This period was marked by the sudden development of new information and communications technologies and the sequential process of networking of all the systems or



REZIDENCIJALNI BORAVCI HRVATSKIH UMJETNIKA U EUROPI REALIZIRANIH UZ POTPORU SCCA-ZAGREB OD 1993. DO 1998. GODINE. AUTOR: ARTUR ŠILIĆ. SLIKA 2

FIGURE 2 RESIDENCIES OF CROATIAN ARTISTS IN EUROPE, REALIZED WITH THE SUPPORT OF SCCA-ZAGREB BETWEEN 1993 AND 1998. MADE BY ARTUR ŠILIĆ.

REZIDENCIJALNI BORAVCI HRVATSKIH UMJETNIKA U SJEDINJENIM AMERIČKIM DRŽAVAMA REALIZIRANIH UZ POTPORU SCCA-ZAGREB OD 1993. DO 1998. GODINE. AUTOR: ARTUR ŠILIĆ. SLIKA 3

FIGURE 3 RESIDENCIES OF CROATIAN ARTISTS IN THE USA, REALIZED WITH THE SUPPORT OF SCCA-ZAGREB BETWEEN 1993 AND 1998. MADE BY ARTUR ŠILIĆ.



društenog i kulturnog života postale su mreže, otvorene strukture izgrađene od međusobno povezanih čvorova. U članku se primarno bavimo lokalnom mrežom SCCA-a, izniklom iz organizacije godišnjih izložbi, u razdoblju od osnivanja zagrebačkog Centra 1993. do njegova formalnog istupanja iz institucionalnog okvira Sorosevih fundacija 1998. godine, kada se transformira u udruhu građana pod nazivom Institut za suvremenu umjetnost – SCCA. Na opravdanost odluke da svoja istraživanja pozicioniramo unutar tako određenoga vremenskog okvira upućuje i kronologija zbivanja unutar lokalne kulture toga vremena, koja je vremenski povezana s prvim „valom“ razvoja nezavisne scene, kako ga je definirao Paul Stubbs.⁹ Početak tog razdoblja u polju likovne umjetnosti obilježilo je prvo samostalno sudjelovanje Hrvatske na Venecijanskom bijenalu 1993. godine, kao i izložba *Nova hrvatska umjetnost* održana u Modernoj galeriji u Zagrebu, koju Marijan Susovski vidi kao trenutak istupa nove generacije umjetnika i pojave novih likovnih fenomena.¹⁰ Njegov kraj, oko 1998. godine, višekratno je istaknut kao ključan za daljnji razvoj lokalne kulture, zbog događaja poput Arkzinova reizdanja *Komunističkog manifesta*, akcije Igora Grubića u suradnji s ATTACK!-om pod nazivom *Knjiga i društvo – 22%* te koncepcije *25. Salona mladih* u koji je njezin autor Tihomir Milovac po prvi put uključio i aktere nezavisne umjetničke scene.¹¹

Djelovanje Soros centara za suvremenu umjetnost u tranzicijskom kontekstu

Kao što primjećuje Biserka Cvjetičanin, kulturne mreže imaju iznimnu važnost jer omogućuju razmjenu ideja i uspostavljanje suradnje, potiču otvorenu kulturnu komunikaciju i dijalog te mobiliziraju različite oblike povezivanja.¹² S obzirom na organizacijsko-komunikacijski model i prakse djelovanja, SCCA-Zagreb, zajedno s Institutom Otvoreno društvo, predstavlja jednu od prvih organizacija koje su usvojile profesionalizirani i projektno orijentirani model rada. Prema Paulu Stubbsu, takav organizacijski ustroj predstavljao je zaokret u odnosu na tzv. prvi val građanskog aktivizma u Hrvatskoj, što ovaj autor pripisuje utjecaju stranih donatora koji su preferirali birokratske i tehnokratske organizacijske strukture i prakse.¹³ Slično viđenje Soroseve fundacije i organizacija koje su se na njoj temeljile donosi i Geert Lovink.¹⁴ Suprotstavljajući organizacije i mreže kao različite oblike djelovanja, Lovink zaključuje da su devedesete godine 20. stoljeća bile obilježene „organizacijama“ koje su postupno kolonizirale civilno društvo i kulturnu scenu. Prema Lovinku, riječ je o birokratsko-korporativnom modelu koji se iz zapadne Europe prenio u postkomunistička društva srednje i jugoistočne Europe bez kritičkog promišljanja mogućih posljedica usvajanja takvog modela po civilno društvo.¹⁵ Stoga uspostavljanje novih tipova organizacijskih struktura poput mreže SCCA centara u

postsocijalističkim zemljama zahtijeva kontekstualizaciju u okvirima tranzicijskih promjena koje su uz izmjenu ekonomskih i političkih struktura zahvatile i kulturni sektor. Kulturne tranzicije, kako ih tumači Švob-Đokić, „uključuju radikalne promjene u kulturnom stvaralaštvu i kulturnoj proizvodnji, u organizaciji kulturnih djelatnosti i ukupne kulturne infrastrukture, u promjeni kulturnih institucija i u dinamiziranju promjene kulturnih vrijednosti i kulturnih identiteta“.¹⁶ Nadalje, važno je primijetiti da tranzicijske promjene u kulturi nisu označavale isključivo napredak u odnosu na prethodno stanje. Primjerice, kako primjećuju Tomić-Koludrović i Petrić, prvo desetljeće tranzicije u Hrvatskoj bilo je obilježeno napuštanjem profesionalnih standarda uspostavljenih u socijalističkom, samoupravnom sustavu, regresijom kulturnog ukusa i antimodernizmom.¹⁷ Situacija na hrvatskoj kulturnoj sceni 1990-ih godina mogla bi se stoga opisati kao stanje prijepora između dviju suprotstavljenih tendencija: između težnji ka uspostavljanju homogenoga nacionalnog kulturnog identiteta s jedne strane i nužnosti prihvaćanja novih kulturnih vrijednosti, organizacijskih modela i praksi s druge strane. Naime, ionako složeni procesi kulturne tranzicije odvijali su se u kontekstu globalnih promjena koje su uključivale liberalizaciju tržišta i uspon novih informacijsko-komunikacijskih tehnologija. Sve je to neizbježno utjecalo i na redefiniranje uloge kulture i umjetnosti.¹⁸

Metode

U istraživanju i obradi građe primijenjene su metode razvijene unutar povijesti umjetnosti i sociologije. U segmentu prikupljanja podataka i obrade primarne građe (arhivska, hemerotečna) upotrijebljene su već uvriježene metode povijesti umjetnosti (arhivsko istraživanje, analiza, kontekstualizacija, interpretacija), čiji je rezultat interpretacija izložbi SCCA-a u društveno-političkom i kulturnom kontekstu Hrvatske 1990-ih.¹⁹ Budući da je rad fokusiran na analizu društvene mreže SCCA-a generirane godišnjim izložbama, rad se oslanja na primjenu mrežne analize, pristupa koji se razvija unutar sociologije i drugih društvenih znanosti te obuhvaća skup metoda i tehnika koje omogućuju precizno definiranje i mjerenje karakteristika društvene strukture.²⁰ Primjenom eksplorativne mrežne analize precizno se utvrdila veličina, sastav i neka strukturalna obilježja mreže, a rezultati su kontekstualizirani u svjetlu povijesnoumjetničkih interpretacija. Kako bi se odredile granice mreže, u radu je primijenjena „nominalistička strategija“²¹ koja podrazumijeva da granice mreže definira istraživač, i to na temelju unaprijed postavljenih (teorijskih) kriterija. Za potrebe ovog rada granice društvene mreže koja se u razdoblju od 1993. do 1998. razvijala kroz realizaciju godišnjih izložbi u organizaciji centra SCCA-Zagreb uspostavljene su na temelju podataka dobivenih iz kataloga godišnjih izložbi.

relations which used these new technologies. Networks – open structures built of interconnected nodes – became the most important components of economic, social and cultural life. This paper primarily deals with the local network of the SCCA, which emerged from the organization of annual exhibitions, in the period from the establishment of the Croatian Center in 1993 until it officially left the institutional framework of Soros' foundations in 1998 and transformed into a civic association named the Institute for Contemporary Art – SCCA. The decision to situate our research within such a specific timeframe is also upheld by the chronology of events within the local culture of that period and its co-occurrence with the first “wave” of development of the independent scene, as defined by Paul Stubbs.⁹ The beginning of that period in the field of visual arts was also marked by the first independent participation of Croatia at the Venice Biennale in 1993, as well as by the exhibition *New Croatian Art*, held in the Modern Gallery in Zagreb, which Marijan Susovski described as a moment of emergence of a new generation of artists and new art phenomena.¹⁰ The end of this period, around 1998, had continually been marked as being crucial for the further development of the local culture due to the events such as the re-publishing of *The Communist Manifesto* by Arkzin, the performance *Book and Society – 22%* by Igor Grubić in collaboration with ATTACK!, and the *25th Youth Salon*, whose curator Tihomir Milovac made an unprecedented decision to include actors from the independent art scene.¹¹

The work of Soros Centers for Contemporary Art in the transitional context

As noted by Biserka Cvjetičanin, cultural networks are of great importance because they enable an exchange of ideas and promote cooperation. They encourage open cultural communication and dialogue, as well as mobilize various forms of networking.¹² Regarding the organizational-communicational model and practices of the SCCA-Zagreb, together with the Open Society Institute, it was one of the first organizations that adopted a professionalized and project-oriented work model. According to Paul Stubbs, such an organizational structure marked a turn from the so-called first wave of citizen activism in Croatia, which this author attributes to the influence of foreign donors who preferred bureaucratic and technocratic organizational structures and practices.¹³ Geert Lovink takes a similar approach to the Soros Foundation and associated organizations.¹⁴ By contrasting organizations and networks as different forms of action, Lovink concludes that the 1990s were marked by “organizations” that completely colonized civil society and the cultural scene. According to Lovink, it was a bureaucratic-corporate model transferred from Western to post-communist Central and Eastern Europe, without critical reflection on how the adoption of such a model might affect civil society.¹⁵ Thus, the forming of new types of organizational structures, such as the network of the SCCA

Centers in post-socialist countries, needs to be contextualized in the framework of transitional changes which, apart from the economic and political structures, also affected the cultural sector. Cultural transitions, as interpreted by Švob-Đokić, “include radical changes in cultural activity and production, in the organization of cultural activities and overall cultural infrastructure, changing of cultural institutions and accelerating the change of cultural values and cultural identities.”¹⁶ Moreover, it is important to note that transitional changes in culture did not exclusively bring progress when compared to the previous period. For example, as noted by Tomić-Koludrović and Petrić, the first transitional decade in Croatia was marked by the abandonment of professional standards set in the socialist self-management system, the regression of cultural taste and antimodernism.¹⁷ Therefore, it could be said that the 1990s Croatian cultural scene was defined by a strenuous relationship between two opposing tendencies: on the one hand, the aspiration to establish a homogeneous national cultural identity and, on the other hand, the necessity to accept new cultural values, organizational models and practices. In fact, the already complex processes of cultural transition were also unfolding in the context of global changes, which included the liberalization of the market and further development of new information and communications technologies. It all inevitably affected how the role of culture and art was redefined.¹⁸

Methods

Data research and analysis were based on a methods developed within the fields of art history and sociology. In the phase of collecting data and processing primary resources (archives, press-clippings), we used well-established methods in art history (archival research, analysis, contextualization, interpretation), resulting in the interpretation of the SCCA exhibitions in the socio-political and cultural context of Croatia during the 1990s.¹⁹ The focus of this paper is the analysis of the SCCA social network generated from the research of annual exhibitions. We relied on the application of network analysis, an approach developed within the field of sociology and other social sciences that comprises of methods and techniques allowing accurate definition and the measuring of the features of social structures.²⁰ By applying exploratory network analysis, the size, content and certain structural features of the network were determined in detail, while the results were contextualized in the light of art historical interpretations. In order to determine the network boundaries, we used “a nominalist strategy”²¹, which presupposes that network boundaries are defined by the researcher on the basis of pre-set (theoretical) criteria. For the purposes of this research, the boundaries of the social network, taking shape from 1993 to 1998 through the annual exhibitions organized by the SCCA-Zagreb, were determined on the basis of the information gathered

Iz kataloga su popisani svi akteri koji su bili aktivno uključeni u organizaciju i realizaciju izložbi i popratnih kataloga: sudionici (umjetnici i povjesničari umjetnosti), kustosi i organizatori izložbi, članovi Savjeta SCCA-Zagreb i članovi međunarodnog žirija.

Izložbe SCCA-a u kulturnom kontekstu 1990-ih

Intencija godišnjih izložbi SCCA-a bila je istraživanje različitih medija, uvođenje novih ideja, umjetnika ili teorijskih pristupa, a zasnivale su se na jasno definiranom kustoskom konceptu, prema kojem su i odabrani izlagači – bilo javnim natječajem bilo izravnim pozivom upućenom određenome umjetniku ili umjetničkoj grupi. Godišnje izložbe SCCA-a najčešće su bile popraćene simpozijem na kojem se raspravljalo o problemima povezanima s koncepcijom izložbe, u sklopu koje je međunarodni žiri birao i nagrađivao najuspješniji individualni nastup. SCCA-Zagreb u promatranom je razdoblju organizirao četiri godišnje izložbe: *Riječi i slike*,²² *Checkpoint*,²³ *Otok*²⁴ i retrospektivnu izložbu *Grupa šestorice autora*.²⁵ Iako 1997. godine nije održana godišnja izložba, u sklopu programa SCARP realiziran je tjedan performansa *Javno tijelo* u suradnji s centrima SCCA-a u Sarajevu i Varšavi.²⁶ Sve su se navedene aktivnosti odvile u Zagrebu, uz iznimku izložbe *Otok*, održane u Dubrovniku. Promatramo li izložbe SCCA-a u relaciji s ostalim izložbenim projektima iz toga vremena, može se primijetiti da su u općim crtama slijedile razvoj izložbenog

formata kroz devedesete: od klasične izložbe koja je izborom umjetnika i središnjim konceptom smjerala reafirmaciji radikalnih umjetničkih praksi iz razdoblja socijalističke Jugoslavije do izložbe koja – iako i dalje počiva na istim temeljima – te prakse pokušava prilagoditi potrebama suvremenog trenutka. To u prvom redu podrazumijeva stvaranje mjesta na kojemu bi se, uz izložbenu djelatnost, razvijali raznoliki diskurzivni programi te poticale rasprave i participacija šireg kruga građana, kako bi se pokušala ispuniti praznina nastala naglim gašenjem omladinske, urbane kulture iz razdoblja socijalizma.²⁷ Takva orijentacija bila je reakcija na niz odluka pripadnika političkog vrha s početka 1990-ih, kojima je stvoren dojam kako je imperativ suvremene umjetnosti odmak od umjetničkih praksi i poetika iz razdoblja socijalizma. To se prvenstveno manifestiralo kroz financiranje određenih, uskih segmenata „državotvorne“ umjetnosti, odnosno sadržaja koji su „podobni za afirmaciju nacionalnog identiteta“²⁸ i koji zorno demonstriraju hrvatsku pripadnost europskom kulturnom krugu. Dojam su pojačavale i druge odluke tadašnje državne administracije, poput (privremenog) zatvaranja Galerije PM, obustavljanje Eurokaza, festivala eksperimentalnoga europskoga kazališta, obustavljanje Tjedna suvremenog plesa, kao i Salona mladih nakon njegova izdanja iz 1992. godine, prema koncepciji grupe EgoEast koja se temeljila na promišljanju suodnosa suvremenih umjetničkih praksi i umjetnosti od grupe

EXAT '51, preko grupe Gorgona i međunarodnoga pokreta Novih tendencija, sve do konceptualne umjetnosti 1970-ih i 1980-ih godina.²⁹ Takva (politička) orijentacija ubrzo je potaknula val kritika kulturnih djelatnika, jer je njome bila ugrožena ne samo suvremena umjetnička produkcija već i nekoliko godina ranije započeta akcija lobiranja za preseljenje Galerije suvremene umjetnosti iz neadekvatnih prostorija na Trgu Katarine Zrinske i za otvaranje Muzeja suvremene umjetnosti.³⁰ Godišnje izložbe SCCA-a mogu se stoga svrstati u tu struju likovne scene, a kao primjere opisanog razvoja izložbenog formata možemo uzeti prvu i treću izložbu. Izložba *Riječi i slike*, koja je u fokusu imala prikaz diskurzivnog i nediskurzivnog sloja umjetničkog djela, a u kojoj je većina sudjelujućih umjetnika stasala za vrijeme artikulacije poetika Nove umjetničke prakse, reprezentativna je za prvu opisanu kategoriju. Za drugu kategoriju simptomatična je izložba *Otok*, temeljena na koncepciji Slavena Tolja i održana u Dubrovniku u sklopu godišnjeg programa Art radionice Lazareti (ARL).³¹ Krećući od promišljanja o pitanju društvenog položaja umjetnosti i njezinih mogućnosti u uspostavljanju komunikacije među pojedinim „otocima“, izložba je postavljena na dvanaest različitih lokacija u Dubrovniku, što je rezultiralo koncepcijski istinski suvremenom izložbom sa *site-specific* umjetničkim radovima, čija je intencija bila da uđu u neku vrstu komunikacije s prolaznicima ili sa samim Gradom.³²

Organizacijska i sudionička struktura izložbi SCCA-a

Kako bi se prikazala i analizirala organizacijska i sudionička struktura godišnjih izložbi zagrebačkog SCCA-a, konstruirana je mreža na slici 4, koja uključuje sve osobe koje su sudjelovale u realizaciji godišnjih izložbi u organizaciji centra SCCA-Zagreb (uključujući i *Javno tijelo*). S obzirom na vrstu podataka upotrijebljenih u analizi, akteri su grupirani prema ulozu (npr. član međunarodnog odbora, umjetnik na izložbi itd.).³³ Na vizualizaciji je različitim bojama označeno pet različitih vrsta relacija: (1) izlaganja na izložbama, (2) članstva u organizacijskim odborima, (3) članstva u međunarodnom žiriju, (4) autorski prilozu u izložbenim katalozima i (5) kuriranje izložbi. Riječ je o kompleksnoj mreži koja objedinjuje višestruke relacije među akterima (slika 4).³⁴ Kvantitativna analiza mreže pokazuje kako je u realizaciji godišnjih izložbi sudjelovalo više od stotinu različitih aktera (N = 104) koji su uspostavili ukupno 175 relacija, uključujući sudjelovanja na izložbama i u različitim organizacijskim tijelima. Najveći dio mreže čine umjetnici – sudionici izložbi (N = 62), dok su na drugom mjestu suradnici u katalozima (N = 39). Ukupno gledano, najaktivniji članovi mreže, koji se ističu najvećim brojem relacija, djelatnici su centra SCCA-Zagreb (Janka Vukmir, Branka Stipančić, Jadranka Vinterhalter i Darko Šimičić). Nadalje, u analizi su posebno zanimljive višestruke uloge pojedinih aktera, a najvećim brojem različitih uloga ističe se Slaven Tolj. Javlja se kao umjetnik na

from the annual exhibition catalogues. This study includes all the actors mentioned in the catalogues who had actively participated in the organization and realization of the exhibitions, as well as accompanying catalogues: participants (artists and art historians), curators and exhibitions' organizers, members of the SCCA-Zagreb Advisory Board and members of the international jury panel.

The SCCA exhibitions in the cultural context of the 1990s

The purpose of the SCCA's annual exhibitions was to explore various media, introduce new ideas, artists or theoretical approaches, and they were based on a clearly defined curatorial concept according to which the participants were chosen either by a public tender or direct invitation sent to a certain artist or artist group. The annual exhibitions were often accompanied by a conference where issues related to the concept of the exhibition were discussed, and within which the international jury panel chose and awarded the most successful individual performance. In the observed period, the SCCA-Zagreb organized four annual exhibitions: *Words and Images*,²² *Checkpoint*,²³ *Island*,²⁴ and a retrospective exhibition *The Group of Six Artists*.²⁵ Although no annual exhibitions were held in 1997, a week of performances *Public body* was organized within the SCARP programme and in cooperation with the SCCA Centers in Sarajevo and Warsaw.²⁶ All the above-mentioned events took

place in Zagreb, with the exception of the *Island* exhibition held in Dubrovnik. If we look at the SCCA exhibitions in relation to other exhibition projects from that time, it can be noted that they, in their general outlines, followed the development of the exhibition format in the 1990s: from the classic exhibition that by its selection of artists and core concept tended towards the reaffirmation of radical art practices from socialist Yugoslavia to the exhibition that – although still based on the same foundations – tried to adapt those practices to the current needs. That, above all, meant creating a place where, alongside exhibitions, various discursive programmes stimulating discussion and participation of a wider circle of citizens would be developed. The aim of these would be to fill the void left by the sudden disappearance of youth and urban culture from the socialist period.²⁷ Such a direction was pursued in reaction to a series of decisions made by political leaders in the beginning of the 1990s, which left an impression that the imperative of contemporary art was to distance itself from the art practices and poetics from the socialist period. That was primarily manifested through the financing of certain narrow segments of “nation-building” art, i.e. of the content that was suitable for the affirmation of national identity²⁸ and which clearly demonstrated that Croatia belonged to the European cultural circle. This impression was further reinforced by some other decisions made by the state administration at that time. For instance, the

temporary closing of the PM Gallery, the suspension of Eurokaz, the festival of experimental European theatre, the suspension of the Contemporary Dance Week and the *Youth Salon*, after its 1992 edition. The 1992 *Youth Salon* was curated by the EgoEast group and based on the concept of exploring the correlations between contemporary art practices and previous ones, starting with the EXAT '51 group, over the Gorgona Group and the international movement New Tendencies, all the way to the conceptual art of the 1970s and 1980s.²⁹ Such (political) orientation soon brought about a wave of criticism from cultural workers because not only had it jeopardized the contemporary art production, but also the lobbying efforts for relocating the Gallery of Contemporary Art from its inadequate quarters on St. Catherine's Square and for the opening of the Museum of Contemporary Art that had started a few years earlier.³⁰ The annual SCCA exhibitions can thus be classified as belonging to this oppositional tendency within the art scene, while the first and the third exhibition can be considered as exemplifying the above-mentioned developmental stages of the exhibition format. The first stage is represented by the exhibition *Words and Images*, which focused on displaying discursive and non-discursive layers of artworks, with the majority of its participants establishing themselves during the articulation of the New Art Practice poetics. On the other hand, the *Island* exhibition, curated by Slaven Tolj and held in Dubrovnik as part

of the annual programme of the Art workshop Lazareti (ARL), is emblematic of the second stage.³¹ Taking the question of the social status of art and its ability to foster communication between individual “islands” as its starting point, the exhibition was set at twelve different locations in Dubrovnik, resulting in a conceptually truly contemporary exhibition with *site-specific* artworks, whose purpose was to engage the passers-by or the City itself in some form of communication.³²

Organisational and collaborative structure of the SCCA exhibitions

In order to portray and analyse the organisational and collaborative structure of the SCCA-Zagreb exhibitions, the network in Figure 4 was constructed – it includes everyone who participated in organizing the annual exhibitions of the SCCA-Zagreb (including *Public Body*). Due to the nature of the data used in the analysis, the participants were sorted according to their roles (for example, a member of an international panel, a featured artist in an exhibition, etc.).³³ Five types of connections are indicated by different colours in the visualisation: (1) being featured in an exhibition, (2) membership in organisational committees, (3) membership in an international jury panel, (4) contributing to the exhibition catalogues and (5) curating the exhibitions. It is a complex network that encompasses multiple connections between the actors.³⁴ A



izložbi *Checkpoint*, na kojoj dobiva nagradu Međunarodnog žirija za rad *Una bella favola*. U sklopu izložbe *Otok* postavljene godinu dana kasnije javlja se u ulogama kustosa, člana međunarodnog žirija i člana Savjeta SCCA-a, a nakon toga sudjeluje u tjednu performansa *Javno tijelo*. Uz ranije uspostavljene profesionalne relacije s pojedinim djelatnicima SCCA-a, za istaknutu ulogu Slavena Tolja u mreži SCCA-a zaslužna je i njegova pozicija unutar kulturne scene toga vremena općenito, te ona zaslužuje dodatna istraživanja iz perspektive mrežne analize u lokalnom kontekstu (njegovu poziciju unutar kompleksa hrvatske likovne scene 1990-ih), kao i u europskom kontekstu, s obzirom na to da u tom razdoblju stječe i međunarodno priznanje. Vrijedi ovdje istaknuti da je izlagao na 10. *documenti* u Kasselu, zahvaljujući pozivu Catherine David, francuske povjesničarke umjetnosti, kustosice i članice međunarodnog žirija na izložbi *Checkpoint*.³⁵ Osim mogućnosti analize pojedinih relacija, vizualizacija je i signal o raširenosti mreže SCCA-a. Većina je umjetnika sudjelovala samo na jednoj izložbi, uz njih nekolicinu koji se javljaju na dvjema (npr. Mladen Stilinović, Vlado Martek, Slaven Tolj, Tomislav Gotovac). Budući da su izložbe uglavnom ipak bile pozivnoga tipa, takvu situaciju možemo tumačiti i kao svjesnu odluku priređivača da kroz godišnje izložbe predstavi što veći broj umjetnika. O raširenosti društvene mreže SCCA-a svjedoči i prisutnost velikog broja povjesničara umjetnosti, koji su ovdje prisutni uglavnom

ZAPOSLENICI SCCA-ZAGREB (S LJEVA NA DESNO: JANKA VUKMIR, JADRANKA VINTERHALTER, BRANKA STIPANČIĆ, DARKO ŠIMIČIĆ), 1995. FOTOGRAFIJA: BORIS CVJETANOVIĆ.

EMPLOYEES OF THE SCCA-ZAGREB (FROM LEFT TO RIGHT: JANKA VUKMIR, JADRANKA VINTERHALTER, BRANKA STIPANČIĆ, DARKO ŠIMIČIĆ), 1995. PHOTO: BORIS CVJETANOVIĆ.

quantitative analysis of the network shows that more than a hundred different participants worked on organizing the annual exhibitions (N=104) and that they established 175 relations in total, including their participation in exhibitions and various organisational bodies. The artists – participants in the exhibitions make up the largest part of the network (N=62), followed by the contributors to the catalogues (N=39). Overall, the most active members of the network, with the largest number of connections, are the employees of the SCCA-Zagreb (Janka Vukmir, Branka Stipančić, Jadranka Vinterhalter and Darko Šimičić). Furthermore, the multiple roles of individual actors are especially interesting in the analysis, and Slaven Tolj stands out with the largest number of roles. He was a featured artist in the exhibition *Checkpoint* and awarded for his work *Una Bella Favola* by the international jury panel. A year after that, he curated the exhibition *Island*, as well as served as a member on the international jury panel and the SCCA Advisory Board. After that, he also participated in the performance week *Public Body*. Apart from earlier professionally established connections with certain employees of the SCCA, Slaven Tolj owes his prominent position in the SCCA network to his position in the wider cultural scene of the time. This deserves additional research both from the perspective of network analysis in the local context (considering Tolj's position within the Croatian art scene of the 1990s), as well as in the European context, since

kao autori tekstova u katalogima. Tu prisutnost shvaćamo kao signal o temeljnoj djelatnosti SCCA-a – stvaranju opsežne dokumentacije o odabranim umjetnicima, što je uključivalo i angažiranje relevantnog stručnjaka za pisanje dužega kritičkog teksta. Također upućuje na poticanje izdavaštva, inicijativu zagrebačkog SCCA-a, nastalu zbog prepoznavanja nedostatka stručne literature na lokalnoj razini. Iz vizualizacije je vidljivo da je najviše povjesničara umjetnosti vezano uz izložbe *Riječi i slike* i retrospektivu Grupe šestorice autora, odnosno kataloge koji funkcioniraju više kao sveobuhvatne problemske analize određenog fenomena nego kao klasični katalogi. Kompleksna mreža prikazana na slici 4 radi daljnjih analiza transformirana je u jednomodalnu mrežu koja prikazuje povezanost među osobama koje su na različite načine bile uključene u realizaciju godišnjih izložbi. Riječ je o uobičajenom načinu analize dvomodalnih i multimodalnih mreža pri čemu se takve mreže transformiraju u jednomodalne mreže afilijacija. Takav pristup primjenjuje se u onim slučajevima kada istraživača primarno zanima jedan modalitet podataka (npr. osobe koje sudjeluju u različitim događajima).³⁶ U ovom je slučaju primarni cilj analize bio ispitati različite načine umrežavanja koji su se odvijali na hrvatskoj likovnoj sceni 1990-ih zahvaljujući izložbenom djelovanju centra SCCA-Zagreb te utvrditi položaj pojedinih aktera i tipova aktera u mreži. Kako bi se pobliže analizirao položaj pojedinih aktera u mreži te identificirale

it is then that he gained international acclaim. It is worth noting that he was also featured in *documenta X* in Kassel, after he was invited by Catherine David, a French art historian, curator and member of the international jury panel at the *Checkpoint* exhibition.³⁵ Apart from the ability to analyse certain relations, the visualisation assists in discerning the scope of the SCCA network. Most of the artists only participated in one exhibition, with several exceptions who participated in two (e.g. Mladen Stilinović, Vlado Martek, Slaven Tolj, Tomislav Gotovac). Since the exhibitions were mostly invitation-only, we can interpret this situation as a deliberate decision by the organizers to present as many artists as possible in annual exhibitions. The presence of a large number of art historians – mostly as contributors to the catalogues – also tells us something about the scope of the SCCA social network. This presence attests to one of the basic activities of the SCCA, i.e. creating an extensive documentation on specific artists, which necessitated the engagement of an established expert for writing a longer critical text. It also points to incentivising publishing – an initiative of the SCCA-Zagreb – that started after recognizing the scarcity of scientific literature at the local level. It is visible from the visualisation that most art historians are connected to the exhibitions *Words and Images* and the retrospective of the Group of Six Artists, that is, to the catalogues which functioned more as a comprehensive problem

kohezivne grupe unutar mreže, provedena je klsterska analiza Girvan-Newmanovom metodom. Riječ je o postupku s pomoću kojeg se na temelju mjere međupoloženosti (*betweenness*) identificiraju klsteri, odnosno kohezivne grupe čvorova u mreži koji su bolje povezani međusobno nego s ostalim čvorovima u mreži (slika 5).³⁷ Ovim postupkom identificirano je ukupno deset kohezivnih grupa unutar mreže (tablica 1). Svi članovi mreže uvršteni su u neku od grupa, s iznimkom Petre Golušić, suradnice u organizaciji *Javnoj tijela*, koja u mreži zauzima izdvojen položaj.

Usporedimo li ove rezultate s prethodnom analizom, vidjet ćemo da je Golušić na slici 4 pridružena članovima centra SCCA-Zagreb. Iako takav smještaj odgovara njezinoj ulozi, nije sudjelovala u drugim aktivnostima pa je u skladu s time obrazac njezinih relacija drugačiji u usporedbi s ostalim članovima Centra, što su potvrdili i rezultati ove analize. Najveća je grupa ona koja okuplja sudionike izložbe *Otok*. Premda ova grupa ima najveći broj članova, ne zauzima središnji položaj u mreži, budući da većina sudionika te izložbe nije sudjelovala na drugim izložbama

KLASTER	NAZIV KLASTERA	BROJ ČLANOVA	PREDSTAVNICI
1	Izložba <i>Otok</i>	24	Tomo Savić-Gecan, Antun Maračić, Boris Cvjetanović i dr.
2	Djelatnici SCCA, članovi Savjeta i suradnici u katalozima <i>Riječi i slike</i> , <i>Grupa šestorice</i>	22	Branka Stipančić, Želimir Košćević, Zvonko Maković, Leonida Kovač, Ješa Denegri i dr.
3	Izložba <i>Riječi i slike</i>	17	Sanja Iveković, Ivan Faktor, Mladen Stilinović i dr.
4	Izložba <i>Checkpoint</i>	14	Slaven Tolj, Mirjana Vodopija, Kristina Leko Fritz i dr.
5	Članovi međunarodnog žirija	11	Catherine David, Alexandre Melo, Din Pieters i dr.
6	Suradnici u katalogu <i>Otok</i>	5	Borivoj Popovčak, Evelina Turković i dr.
7	<i>Javno tijelo</i>	4	Nenad Dančuo, Nebojša Šerić Šoba, Alina Anka Kowalska, Nan Hoover
8	<i>Grupa šestorice</i>	4	Boris Demur, Željko Jerman, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović
9	Članovi Savjeta SCCA	3	Zlatko Gall, Vlastimir Kusik, Ladislav Galeta
10	Petra Golušić	1	Petra Golušić

analysis of a certain phenomenon than as classic catalogues. The complex network, depicted in Figure 4, was converted into a one-mode network portraying the connections between individuals who were in various ways included in organizing the annual exhibitions. This is a typical way of analysing two-mode and multi-mode networks, whereby such networks are converted into one-mode affiliation networks. Such an approach is used in instances where the researcher is primarily interested in one-mode data (for example, individuals participating in various events).³⁶ In

this case, the primary goals of the analysis were to examine the various forms of networking present on the 1990s Croatian art scene and instigated by the SCCA-Zagreb exhibition activities, as well as to establish the position and type of individual actors in the network. In order to analyse more closely the position of individual actors in a network and identify the cohesive groups within it, *Girvan-Newman* cluster analysis algorithm was applied. It is a method based on the measure of betweenness which identifies clusters, i.e. cohesive groups of nodes in a network that

kao ni u upravno-organizacijskim tijelima. Prema položaju u mreži izdvaja se druga grupa po veličini, u kojoj su okupljeni svi članovi centra SCCA-Zagreb, većina članova Savjeta te autori tekstova u katalozima prve i posljednje godišnje izložbe. Na rubovima mreže prostorno se jasno izdvajaju grupe koje okupljaju umjetnike prema sudjelovanju na godišnjim izložbama, a grupe koje se odnose na izložbe i njihov prostorni smještaj unutar mreže omogućuje jasno povezivanje prve i posljednje izložbe i njihovo razlikovanje od ostalih manifestacija SCCA-a. Rezultati ove analize pokazuju kako se pojedine grupe unutar mreže međusobno razlikuju ne samo s obzirom na međusobnu povezanost i položaj koji zauzimaju u mreži nego i na temelju zajedničkih karakteristika (npr. povjesničari umjetnosti). Drugim riječima, grupe unutar mreže SCCA-a uspostavljene su na temelju „mehanizma homofilije” prema kojem akteri koji imaju zajedničke karakteristike naginju međusobnoj povezanosti.³⁸ Primjerice, većini aktera druge grupe zajedničko je to da su povjesničari umjetnosti te da su obnašali više uloga kroz realizaciju godišnjih izložbi. Konačne zaključke o prisutnosti autora tekstova iz prvog i posljednjeg kataloga ne možemo donijeti samo na temelju ove analize, iako je poznato da su neki od njih sudjelovali i u izradi opsežne dokumentacije (npr. Tonko Maroević ili Spomenka Nikitović). Zanimljiva je pozicija Tome Savića Gecana, Borisa Cvjetanovića i Antuna Maračića. Zahvaljujući brojnosti uspostavljenih unutarclusterskih relacija,

POPIS KLASTERA DOBIVENIH GIRVAN-NEWMANOVIM POSTUPKOM.
TABLICA 1
TABLE 1
LIST OF CLUSTERS OBTAINED BY THE GIRVAN-NEWMAN METHOD.

are better connected to each other than to other nodes in the network³⁷ (Figure 5). This method identified ten cohesive groups within the network in total (Table 1). All network actors were placed in one of the groups, with the exception of Petra Golušić, an associate in organizing the event *Public Body*, who holds a separate position in the network. If we compare these results with the previous analysis, we will see that in Figure 4 Golušić is attached to the members of the SCCA-Zagreb. Even though such a position corresponds to her role, she did not participate in other activities thereby making the distribution pattern of her connections different in comparison to the other members of the Center, as was confirmed by the results of this analysis. The largest group contains the participants in the exhibition *Island*. Even though this group has the largest number of members, it does not hold the central position in the network since most of its participants did not take part in other exhibitions or administrative-organisational bodies. According to its prominent position in the network, the second largest group contains all of the members of the SCCA-Zagreb, most of the members of the Advisory Board and the contributors to the first and the last exhibition catalogue. At the edges of the network, the groups encompassing the artists based on their participation in annual exhibitions are easy to distinguish spatially. The groups connected to the exhibitions and their spatial distribution within

sva trojica pripadaju grupi izložbe *Otok*, no zbog sudjelovanja na još jednoj izložbi (*Checkpoint* u Gecanovu slučaju), odnosno još jednom katalogu (*Riječi i slike* u slučaju druge dvojice), imaju različit obrazac uspostavljenih relacija od ostalih aktera unutar te grupe, te djeluju poput medijatora. Vrijedi ovdje također istaknuti Maračićevu i Cvjetanovićevu zajedničku vezu s mrežom uspostavljenom u krugu Galerije PM 1980-ih te duhovno srodstvo Galerije PM s Art radionicom Lazareti, odnosno Toljem.³⁹

Zaključna razmatranja

Sagledamo li sve aktere uključene u organizaciju godišnjih izložbi centra SCCA-Zagreb kao mrežni fenomen, može se zaključiti da je riječ o mreži s ostvarenim malim brojem mogućih relacija. Očekivano, najveći broj relacija ostvarila su četiri aktera najuže povezana s djelovanjem centra SCCA-Zagreb, dok je većina ostalih aktera sudjelovala jednom ulogom u organizaciji jednog događaja. Tu činjenicu možemo promatrati kao svjesnu odluku zaposlenika Centra o širenju mreže, odnosno kao moguće ispunjenje glavnih ciljeva godišnje izložbe – predstavljanje novih pristupa i umjetnika. Uz sudjelovanje velikog broja umjetnika, treba istaknuti i uključivanje velikog broja povjesničara umjetnosti u mrežu, kao i važnu ulogu Slavena Tolja. Budući da na temelju znanja iz povijesti umjetnosti unutar generirane mreže možemo prepoznati druge potencijalne mreže te cirkulacije ideja temeljene

the network enable us to discern a clear connection between the first and the last exhibition, as well as their difference from other SCCA events. The results of this analysis show that different groups within the network do not differ only on the basis of inter-connectivity and their position in the network, but also on the basis of shared characteristics (for instance, belonging to the art history profession). In other words, groups within the SCCA network are formed adhering to “the mechanism of homophily”, according to which participants who share common characteristics tend to interconnect.³⁸ For example, what most actors from the second group have in common is that they are art historians and that they have held numerous roles in setting up the annual exhibitions. Final conclusions about the presence of contributors to the first and the final catalogue cannot be reached only on the basis of this analysis, even though it is well known that some of them have also participated in creating extensive documentation (for example, Tonko Maroević or Spomenka Nikitović). The position of Tomo Savić Gecan, Boris Cvjetanović and Antun Maračić is also interesting. Due to the number of their established connections within the cluster, all three of them belong to the *Island* exhibition group, but their participation in yet another exhibition (in Gecan’s case, *Checkpoint*) or another catalogue (*Words and Images* in the case of the other two) creates a pattern of connections different from

na opetovanoj profesionalnoj suradnji, vizualizacije aktera uključениh u izložbenu aktivnost centra SCCA-Zagreb sugeriraju da Centar unutar lokalne sredine nije toliko djelovao kao novi medij umjetničkog umrežavanja koliko je ovisio o personalnim mrežama pojedinaca uključениh u njegov rad. Takvo tumačenje djelovanja centra SCCA-Zagreb podudara se s općenitim funkcioniranjem Instituta Otvoreno društvo na području bivše Jugoslavije, kako ga je opisao Stubbs. U sredini koja se svakodnevno i brzo mijenjala, djelovanje Instituta u početku je počivalo na *ad hoc* postupcima i stalnim improvizacijama, a glatko funkcioniranje ovisilo je o autonomnosti koju je Soros davao nacionalnim institutima te o pouzdanim suradnicima.⁴⁰ To je značilo da se suradnike biralo na temelju prijašnjih poznanstava i suradnji. Kao što pokazuju rezultati analize, izložbena djelatnost centra SCCA-Zagreb na lokalnom je nivou rezultirala stvaranjem kompleksne društvene mreže, unatoč organizacijskom ustroju Soroseve fundacije koja je, kao što primjećuju Stubbs i Lovink, preferirala tehnokratske i vertikalne „organizacije“ umjesto otvorenih i horizontalnih „mreža“. Moglo bi se stoga zaključiti da je SCCA-Zagreb uspostavio hibridan model djelovanja na transnacionalnom i lokalnom nivou – između „organizacije“ i „mreže“. Iako je organizacija godišnjih izložbi slijedila smjernice zacrtane općim pravilnikom Soros centara za suvremenu umjetnost, zahvaljujući personalnim vezama pojedinih ključnih aktera aktivno uključениh u rad centra SCCA-Zagreb

unutar lokalne likovne scene uspostavljena je komunikacija i model djelovanja *odozdo*. S druge strane, bez obzira na to što je SCCA-Zagreb u organiziranju vlastite djelatnosti uživao velike slobode, ipak je bio dio vertikalne strukture Instituta Otvoreno društvo – Hrvatska, kao i Sorosevih fundacija gledanih globalno. …… Rezultate dobivene primjenom eksplorativne mrežne analize moguće je potvrditi i nadograditi dodatnim interdisciplinarnim istraživanjima. S jedne strane, generiranje mreže u koju bi uz izložbe SCCA-a bile uključene i druge važnije manifestacije dalo bi odgovor na pitanje u kolikoj su mjeri izložbe SCCA-a funkcionirale kao sjecište različitih krugova aktera prisutnih na likovnoj sceni 1990-ih te bi omogućilo izvođenje zaključka o važnosti tih izložbi iz perspektive aktera na sceni. S druge strane, regionalno i transnacionalno umrežavanje SCCA-a u srednjoj i istočnoj Europi, u ovom tekstu ostavljeno po strani zbog manjka dokumentacije, omogućilo bi superponiranje „mrežnog“ i „organizacijskog“ djelovanja SCCA-a, pružilo uvid u međunarodno umrežavanje hrvatskih umjetnika i povjesničara umjetnosti te bi funkcioniralo kao model djelovanja Soros centara za suvremenu umjetnost općenito.

* Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom 6270 *Moderne i suvremene umjetničke mreže, umjetničke grupe i udruženja: Organizacijski i komunikacijski modeli suradničkih umjetničkih praksi 20. i 21. stoljeća*.

the other actors within that group, which, in turn, places them in the roles of mediators. It is worth noting that Maračić and Cvjetanović had a shared connection with the network established around the PM Gallery in the 1980s, as well as the spiritual kinship between the PM Gallery and Art Workshop Lazareti, that is, with Tolj.³⁹

Final considerations

If we look at all the actors who had a role in organizing the annual SCCA-Zagreb exhibitions as a network phenomenon, we can conclude that it is a network with few established connections. As expected, four actors, closest to the activities of the SCCA-Zagreb, established the largest number of overall connections, while most other actors occupy a single role in organizing a single event. This fact can be interpreted as arising from the conscious decision of the Center's employees on how to spread the network, that is, as a possible achievement of the main goals of the annual exhibitions – the presentation of new approaches and new artists. Alongside the participation of a large number of artists, the inclusion of a large number of art historians and the significant role of Slaven Tolj should also be noted. …… Since our knowledge from the field of art history enables us to recognize other possible networks and circulations of ideas based on repeated professional cooperation within the generated network, the visualisations of the actors involved in the exhibition activities of the SCCA-Zagreb suggest that the Center

did not act as much as a new medium of artist networking within the local community as it depended on the personal networks of the individuals involved in the work of the Center. Such an interpretation of the SCCA-Zagreb activities is in line with how the Open Society Institute generally operated in the area of former Yugoslavia, as defined by Stubbs. In a rapidly changing environment, the work of the Institute was first based on *ad hoc* actions and constant improvisations, and smooth functioning depended on the autonomy that Soros granted to the national Institutes and on reliable associates.⁴⁰ This meant that these associates were chosen on the basis of previous familiarity and collaborations. Despite the organizational structure of the Soros Foundation which, as Stubbs and Lovink noted, preferred technocratic and vertical “organisations” over open and horizontal “networks”, the exhibition activities of the SCCA-Zagreb created a complex social network on a local level, as shown by the results of the analysis. We could therefore conclude that the SCCA-Zagreb established a hybrid model of functioning on a transnational and local level – between an “organisation” and a “network”. Even though the organisation of the annual exhibitions followed the guidelines set by the Soros Centers for Contemporary Art, due to personal connections of individual key actors who were actively involved in the work of the SCCA-Zagreb, a *bottom-up* approach was adopted as a communicational and operating model within the local art scene. On the other hand, despite the

¹ George Soros, američki milijarder mađarskog porijekla, svoju ideju „otvorenog društva“ temeljio je na idejama filozofa Karla Poppera. Usp. George Soros, *Podrška demokraciji*, August Cesarec, Zagreb, 1993. i George Soros, *Soros o Sorosu. Izazovi novca*, Antibarbarus, Zagreb, 1997.

² *The Soros Foundation Fine Arts Documentation Center* djelovao je u okviru državne galerije Múcsarnok.

³ Izvor: <http://www.scca.hr/eng/history.html> (pristupljeno 10. lipnja 2016.)

⁴ Većina tih potpora realizirana je u sklopu regionalnog projekta *ArtsLink* koji je bio osmišljen za razmjenu umjetnika između SAD-a i srednje i istočne Europe. Program su organizirali: *National Endowment for the Arts, The Citizen Exchange Council, The Trust for Mutual Understanding, The Soros Foundations inc. i The SCCA Network*. Zahvaljujemo Janki Vukmir koja nam je ustupila navedene informacije.

⁵ U proljeće 1995. SCCA se seli u vlastiti prostor u Berislavićevoj 20.

⁶ Vidi: Paul Stubbs, „Flex Actors and Philanthropy in (Post-)Conflict Arenas: Soros' Open Society Foundations in the Post-Yugoslav Space“, u: *Croatian Political Science Review*, 5, 2013., 114–138.

⁷ Iako je Soroseva potpora udrugama i nezavisnim inicijativama u 1990-ima neosporna, već se od druge polovice 1990-ih počinju javljati kritički osvrti na njegovu prisutnost i djelovanje u srednjoistočnoj Europi, koju na ovome mjestu nismo mogli obraditi. Reakcije su išle u smjeru kritike NGO-izacije, profesionalizacije rada u udrugama, financiranja inicijativa koje održavaju liberalno-gradanske vrijednosti, unifikacije umjetničkog izraza prouzrokovanog djelovanjem centara ili uvođenja projektnog financiranja. Usp. Dejan Kršić, „Alter-native“, u: *Reč*, 628, 2001., 208–217.; Paul Stubbs, „O NGO kobasičarenju“, u: *Arkin*, 2 (9697), 1997., 35–39.; Lidija Kriezner Radojević, „Ograničeno kretanje kulturne proizvodnje“, u: *Život umjetnosti*, 97, 2015., 14–29.; Miško Šuvaković, „Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste“, izvor: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm> (pristupljeno 5. rujna 2016.)

⁸ Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, Blackwell Publishers, Oxford, 1996.

⁹ Vidi: Paul Stubbs, „Networks, Organizations, Movements: Narratives and Shapes of

fact that the SCCA-Zagreb enjoyed a lot of freedom in organising its activities, it was still a part of the vertical structure of the Open Society Institute – Croatia, and of Soros' Foundations on a global level. …… The results obtained by using exploratory social network analysis can be confirmed and extended by further interdisciplinary research. On the one hand, generating a network which would include other important events alongside the SCCA exhibitions would reveal the degree in which the SCCA exhibitions functioned as an intersection of different social circles of the actors present on the 1990s art scene, as well as the importance of the SCCA exhibitions from the perspective of the actors on that scene. On the other hand, the regional and transnational networking of the SCCA in Central and Eastern Europe, left unexplored in this paper due to the lack of documentation, would enable the superimposing of the “networked” and “organisational” activities of the SCCA, provide insight into the international networking of Croatian artists and art historians, and finally, serve as a general operating model of the Soros Centers for Contemporary Art.

* This work has been fully supported by Croatian Science Foundation's funding of the project 6270 *Modern and Contemporary Artist Networks, Art Groups and Art Associations: Organisation and Communication Models of Artist Collaborative Practices in the 20th and 21st Century*.

Three Waves of Activism in Croatia“, u: *Polemos*, 15 (2), 2012., 11–32.

¹⁰ „Ona bi trebala značiti određenu granicu u našoj umjetnosti od koje kreće novo odbrojanje nove hrvatske umjetnosti dolazećih umjetnika i pojava kao sastavnog dijela nove kulturno-političke stvarnosti.“ Citirano u: N. B., „Nova hrvatska umjetnost“, u: *Kontura*, 22–23, 1993., 24–25.

¹¹ Usp. Jelena Pašić, „Devedesete: borba za kontekst“, u: *Život umjetnosti*, 90, 2012., 12–21. i Marko Golub, „Obrnuto ispričana priča: uzorci urbane scene Zagreba“, u: *Život umjetnosti*, 73, 2004., 30–39.

¹² Biserka Cvjetičanin, *Kultura u doba mreža. Oglеди o kulturnoj politici*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2014., 254.

¹³ Stubbs, bilj. 9.

¹⁴ Izvor: <http://www.cfront.org/cf00book/en/geert-soros-en.html> (pristupljeno 25. kolovoza 2016.)

¹⁵ Primjerice, prema Stubbsu, jedna od posljedica djelovanja Instituta Otvoreno društvo bila je stvaranje elitne mreže NGO lidera kojima su glavni izvori financiranja bili projekti koje je podupirao Soros te su se s vremenom etablirali kao ključni akteri u brojnim organizacijama.

¹⁶ Nada Švob-Đokić, „Kontekst kulturne industrijalizacije“, u: Nada Švob-Đokić, Jaka Primorac, Krešimir Jurlin (ur.), *Kultura zaborava. Industrijalizacija kulturnih djelatnosti*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2008., 37.

¹⁷ Inga Tomić-Koludrović, Mirko Petrić, „Hrvatsko društvo – prije i tijekom tranzicije“, u: *Društvena istraživanja*, 16, 4–5, 2007., 867–889.

¹⁸ Milena Dragičević Šešić, Corina Suteu, „Challenges of cultural cooperation in Southeastern Europe: the internationalization of cultural policies and practices“, u: Nada Švob-Đokić (ur.), *The emerging creative industries in Southeastern Europe*, Institut za međunarodne odnose, Zagreb, 2005., 83–104.

¹⁹ U okviru projekta ARTNET, istraživanje modela umrežavanja nakon 1990. godine obuhvatilo je i metodu intervjua s nizom pripadnika nezavisne kulturne scene i institucionalne kulture. U konceptualizaciji protokola intervjuiranja i provedbi intervjua sudjelovali su članovi ARTNET tima Sanja Horvatinić, Ivana Meštrović i Dalibor Prančević.

²⁰ Stanley Wasserman, Katherine Faust, *Social Network Analysis. Methods and*

¹ George Soros, an American billionaire of Hungarian descent, based his “open society” idea on philosopher Karl Popper's work. Cf. George Soros, *Podrška demokraciji*, August Cesarec, Zagreb, 1993, and George Soros, *Soros o Sorosu. Izazovi novca*, Antibarbarus, Zagreb, 1997.

² *The Soros Foundation Fine Arts Documentation Center* was a part of Múcsarnok National Art Gallery.

³ Source: <http://www.scca.hr/eng/history.html> (last accessed on: June 10th 2016).

⁴ Most of the grants were realized as part of a regional project *ArtsLink* which was created for artist exchange between the U.S. and Central and Eastern Europe. The programme was managed by *National Endowment for the Arts, The Citizen Exchange Council, The Trust for Mutual Understanding, The Soros Foundations Inc. and The SCCA Network*. We thank Janka Vukmir who provided this information.

⁵ In the spring of 1995, the SCCA moved to its own space in 20 Berislavićeva Street.

⁶ See Paul Stubbs, „Flex Actors and Philanthropy in (Post-)Conflict Arenas: Soros' Open Society Foundations in the Post-Yugoslav Space“, in: *Croatian Political Science Review*, 5, 2013, 114–138.

⁷ Although Soros' support for the associations and autonomous initiatives in the 1990s is indisputable, already in the second half of the 1990s, his presence and work in Central and Eastern Europe came under scrutiny. The critique revolved around NGO-isation, professionalization of work in associations, financing the initiatives that kept liberal-bourgeois values, unification of artistic expression caused by the work of the Centers, and the implementation of project financing. Cf. Dejan Kršić, „Alter-native“, in: *Reč*, 628, 2001, 208–217; Paul Stubbs, „O NGO kobasičarenju“, in: *Arkin*, 2 (9697), 1997, 35–39; Lidija Kriezner Radojević, „Ograničeno kretanje kulturne proizvodnje“, in: *Život umjetnosti*, 97, 2015, 14–29; Miško Šuvaković, „Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste“, source: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm> (last accessed on: September 5th 2016).

⁸ Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, Blackwell Publishers, Oxford, 1996.

⁹ See Paul Stubbs, „Networks, Organizations, Movements: Narratives and Shapes of Three Waves of Activism in Croatia“, in: *Polemos*, 15 (2), 2012, 11–32.

¹⁰ “It should mark a certain crossing line in our art, a starting point for a new Croatian

Applications, Cambridge University Press, New York, 2009.

²¹ John Scott, *Social Network Analysis: A Handbook*, Sage, Thousand Oaks, CA, 2009.

²² Izložba je održana od 1. prosinca 1994. do 5. siječnja 1995. u Muzeju suvremene umjetnosti prema konceptu Branke Stipančić. Usp. Branka Stipančić (ur.), *Riječi i slike*, katalog izložbe, Institut Otvoreno društvo – Hrvatska, Soros centar za suvremenu umjetnost – Zagreb, Zagreb, 1995.

²³ Izložba je održana od 17. listopada do 7. studenoga 1995. u Modernoj galeriji, prema koncepciji Janke Vukmir, Darka Šimičića i Jadranke Vinterhalter. Usp. Darko Šimičić, Jadranka Vinterhalter, Janka Vukmir (ur.), *Checkpoint*, katalog izložbe, SCCA-Zagreb, Zagreb, 1995.

²⁴ Izložba je održana od 24. kolovoza do 10. rujna 1996., prema konceptu Slavena Tolja. Usp. Slaven Tolj (ur.), *Otok*, katalog izložbe, Soros centar za suvremenu umjetnost – Zagreb, Art radionica Lazareti, Zagreb, Dubrovnik, 1997.

²⁵ Izložba je održana od 19. lipnja do 19. srpnja 1998. u Domu hrvatskih likovnih umjetnika, HDLU, prema konceptu Janke Vukmir i Vlade Marteka. Usp. Janka Vukmir (ur.), *Grupa šestorice autora*, katalog izložbe, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb, 1998.

²⁶ *Javno tijelo* održano je od 14. do 18. listopada 1997. prema koncepciji Jadranke Vinterhalter. Izvor: http://www.scca.hr/programi/public_body/indexh.htm (pristupljeno 25. kolovoza 2016.)

²⁷ Kao reprezentativne primjere navedenog razvoja izložbenog formata možemo uzeti spomenutu *Novu hrvatsku umjetnost* u Modernoj galeriji te izložbe i popratna događanja u napuštenoj Vjesnikovoj tiskari od 1994. godine, kojima se obilježavao Dan planeta Zemlje.

²⁸ Dea Vidović, „Nezavisna kultura u Hrvatskoj (1990.–2010.)”, u: Maroje Mrduljaš, Dea Vidović (ur.), *Dizajn i nezavisna kultura*, Savez udruga Klubtura/Clubture, UPI-2M PLUS d.o.o., KURZIV – Platforma za pitanja kulture, medija i društva, Zagreb, 2010., 11.

²⁹ Osim konkretno poduzimanih akcija, dojam o potrebi odmaka od umjetnosti stvarane za vrijeme socijalističke Jugoslavije stvoren je i nizom izjava pripadnika političke elite danih početkom 1990-ih. Tako npr. likovni kritičar i kustos Vlastimir

Kusik ističe da je u jeku predizborne kampanje 1990. godine jedan od predsjedničkih kandidata posebno naglasio ulogu kulture u procesu državnoga osamostaljenja, upozorivši pritom kako je vrijeme da s „komunističkom ideologijom nestane i diktatura avangarde”. Usp. Vlastimir Kusik, „Suvremena umjetnost i periferija između tradicije i neokonzervatizma”, u: *Kontura*, 33–34, 1995., 20.

³⁰ Lobiranje započinje izložbom *U susret Muzeju suvremene umjetnosti – 30 godina Galerije suvremene umjetnosti* 1986., a nastavlja se izložbama *U susret Muzeju suvremene umjetnosti II.* iz 1994. i *Konstruktivizam i kinetička umjetnost* iz 1995.

³¹ Art radionica Lazareti nezavisna je umjetnička inicijativa koju je Slaven Tolj pokrenuo i vodio od 1988. godine. Više o ARL-u vidi na: http://www.arl.hr/o_nama/about.shtml (pristupljeno 30. kolovoza 2016.)

³² S takvim pristupom izložba je slijedila Toljevu kustostku strategiju unutar Art radionice Lazareti, kako i sam sugerira u uvodnom tekstu kataloga. Usp. Tolj, bilj. 34, 3.

³³ Vizualizacije mreže (slike 4 i 5) izrađene su u aplikaciji *NetDraw Network Visualization*. Stephen P. Borgatti, *NetDraw Network Visualization*, Harvard, MA, Analytic Technologies, 2002.

³⁴ Višestruke mreže (*multiple networks*) jesu one mreže u kojima su akteri povezani različitim tipovima relacija. Usp. Charles Kadushin, *Understanding Social Networks*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2012.

³⁵ Catherine David nakon toga je i dalje ostale vezana uz hrvatsku likovnu scenu. Npr. u razdoblju 2001. – 2003. realizirala je projekt *Dubrovnik – ovdje i drugdje*, u suradnji s Umjetničkom galerijom Dubrovnik i Antunom Maračićem, a bila je jedna od priređivačica filmskog programa na Petim filmskim mutacijama u Zagrebu 2011.

³⁶ Opširnije o ovom postupku vidi Stephen P. Borgatti, Martin G. Everett i Jeffrey C. Johnson, *Analyzing Social Networks*, Sage, London, 2013., 233–239.

³⁷ Ibid., 195–197.

³⁸ Koncept homofilije spada među temeljne koncepte teorije mreža, a prvi put su ga uveli sociolozi Robert Merton i Paul Lazarsfeld 1955., razlikujući homofiliju na temelju statusa od one na temelju zajedničkih vrijednosti. Usp. Kadushin, bilj. 37, 18–21.

³⁹ ARL se programski i estetski potpuno definira već organizacijom prve izložbe,

²² The exhibition was held from 1 December 1994 to 5 January 1995 in the Museum of Contemporary Art and curated by Branka Stipančić. Cf. Branka Stipančić (ed.), *Riječi i slike*, exhibition catalogue, the Open Society Institute – Croatia, the SCCA – Zagreb, Zagreb, 1995.

²³ The exhibition was held from 17 October to 7 November 1995 in the Modern Gallery, and curated by Janka Vukmir, Darko Šimičić and Jadranka Vinterhalter. Cf. Darko Šimičić, Jadranka Vinterhalter, Janka Vukmir (eds.), *Checkpoint*, exhibition catalogue, SCCA-Zagreb, Zagreb, 1995.

²⁴ The exhibition was held from 24 August to 10 September 1996, and curated by Slaven Tolj. Cf. Slaven Tolj (ed.), *Otok / Island*, exhibition catalogue, SCCA – Zagreb, Art workshop Lazareti, Zagreb, Dubrovnik, 1997.

²⁵ The exhibition was held from 19 June to 19 July 1998 in the Croatian Association of Artist (HDLU), and curated by Janka Vukmir and Vlado Martek. Cf. Janka Vukmir (ed.), *Grupa šestorice autora / Group of Six Artists*, exhibition catalogue, Institute of Contemporary Art, Zagreb, 1998.

²⁶ *Public body* was held from 14 to 18 October 1997 and curated by Jadranka Vinterhalter. Source: http://www.scca.hr/programi/public_body/indexh.htm (last accessed on: August 25th 2016).

²⁷ *New Croatian Art* exhibition in the Modern Gallery and the exhibitions and accompanying events held in the abandoned printing house Vjesnik from 1994, commemorating Earth Day, can be considered as representative examples of the aforementioned development of the exhibition format.

²⁸ Dea Vidović, „Nezavisna kultura u Hrvatskoj (1990–2010)”, in: Maroje Mrduljaš, Dea Vidović (eds.), *Dizajn i nezavisna kultura*, Savez udruga Klubtura/Clubture, UPI-2M PLUS d.o.o., KURZIV – Platforma za pitanja kulture, medija i društva, Zagreb, 2010, 11.

²⁹ In addition to concrete actions, the impression that the political elite necessitated distancing from the art created in the period of socialist Yugoslavia was heightened by a number of their statements at the beginning of the 1990s. For example, art critic and curator Vlastimir Kusik notes how one of the presidential candidates, during the election campaign in 1990, emphasized the role of culture in the process of gaining state independence, stating that it was about time that “the dictatorship of the

posvećene zagrebačkoj Galeriji PM. Izvor: http://www.arl.hr/o_nama/about.shtml (pristupljeno 30. kolovoza 2016.)

⁴⁰ Stubbs, bilj. 6, 118–119.

art made up of forthcoming artists and approaches that are an integral part of the new cultural and political reality.” Cited in: N. B., “Nova hrvatska umjetnost”, in: *Kontura*, 22–23, 1993, 24–25.

¹¹ Cf. Jelena Pašić, “Devedesete: borba za kontekst”, in: *Život umjetnosti*, 90, 2012, 12–21. and Marko Golub, “Obrnuto ispričana priča: uzorci urbane scene Zagreba”, in: *Život umjetnosti*, 73, 2004, 30–39.

¹² Biserka Cvjetičanin, *Kultura u doba mreža. Ogledi o kulturnoj politici*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2014, 254.

¹³ Stubbs, note 9.

¹⁴ Source: <http://www.front.org/cf00book/en/geert-soros-en.html> (last accessed on: August 25th 2016).

¹⁵ For example, according to Stubbs, one of the consequences of the Open Society Institute’s work was the creation of an elite network of NGO leaders whose main sources of finance were the projects supported by Soros and who, over time, established themselves as key actors in numerous organizations.

¹⁶ Nada Švob-Đokić, “Kontekst kulturne industrijalizacije”, in: Nada Švob-Đokić, Jaka Primorac, Krešimir Jurlin (ed.), *Kultura zaborava. Industrijalizacija kulturnih djelatnosti*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2008, 37.

¹⁷ Inga Tomić-Koludrović, Mirko Petrić, “Hrvatsko društvo – prije i tijekom tranzicije”, in: *Društvena istraživanja*, 16, 4–5, 2007, 867–889.

¹⁸ Milena Dragičević Šešić, Corina Suteu, “Challenges of Cultural Cooperation in Southeastern Europe: The Internationalization of Cultural Policies and Practices”, in: Nada Švob-Đokić (ed.), *The Emerging Creative Industries in Southeastern Europe*, Institute for International Relations, Zagreb, 2005, 83–104.

¹⁹ Within the ARTNET project, the research of post-1990 networking models included the method of interview with a group of independent art scene members and cultural institutions employees. Sanja Horvatinčić, Ivana Meštrov and Dalibor Prančević, members of the ARTNET team, participated in the conceptualization of the interview protocol, as well as its implementation.

²⁰ Stanley Wasserman, Katherine Faust, *Social Network Analysis. Methods and Applications*, Cambridge University Press, New York, 2009.

²¹ John Scott, *Social Network Analysis: A Handbook*, Sage, Thousand Oaks, CA, 2009.

avant-garde disappeared along with the communist ideology.” Cf. Vlastimir Kusik, “Suvremena umjetnost i periferija između tradicije i neokonzervatizma”, in: *Kontura*, 33–34, 1995, 20.

³⁰ The lobbying began with the exhibition *Towards the Museum of Contemporary Art – Gallery of Contemporary Art’s 30 Years* in 1986, and continued with exhibitions *Towards the Museum of Contemporary Art II* in 1994 and *Constructivism and Kinetic Art* in 1995.

³¹ Art Workshop Lazareti is an independent art initiative, founded in 1988 and led by Slaven Tolj. For more about the workshop, see: http://www.arl.hr/o_nama/about.shtml (last accessed on: August 30th 2016).

³² With such an approach, the exhibition followed Tolj’s curatorial strategy implemented in the Art Workshop Lazareti as he, himself, suggests in the introductory text to the catalogue. Cf. Tolj, note 34, 3.

³³ The visualisation of the network (Figure 4 and 5) was created in the application *NetDraw Network Visualization*. Stephen P. Borgatti, *NetDraw Network Visualization*, Harvard, MA, Analytic Technologies, 2002.

³⁴ Multiple networks are networks in which actors have different types of connections. Cf. Charles Kadushin, *Understanding Social Networks*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2012.

³⁵ Catherine David remained in touch with the Croatian art scene after this. For example, in the period 2001–2003, she curated the exhibition *Dubrovnik – Here and Elsewhere*, in collaboration with the Dubrovnik Art Gallery and Antun Maračić, and she was one of the organizers of the film programme at the *5th Film Mutations* in Zagreb, in 2011.

³⁶ For more information about this method, see Stephen P. Borgatti, Martin G. Everett and Jeffrey C. Johnson, *Analyzing Social Networks*, Sage, London, 2013, 233–239.

³⁷ Ibid. 195–197.

³⁸ The concept of homophily is one of the basic concepts of social network theory, and it was first introduced by sociologists Robert Merton and Paul Lazarsfeld in 1955, by making a distinction between homophily based on status from homophily based on shared values. Compare Kadushin note. 37, 18–21.

³⁹ ARL programme and aesthetics were completely defined at the time of the very

first exhibition, dedicated to the PM Gallery from Zagreb. Source: http://www.arl.hr/o_nama/about.shtml (last accessed on: August 30th 2016).

⁴⁰ Stubbs, note 6, 118–119.