

Digitalna povijest umjetnosti i umjetničke mreže u Hrvatskoj 1990-ih i 2000-ih

Sekelj, Sanja

Doctoral thesis / Disertacija

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:059181>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-23**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI



Sanja Sekelj

**DIGITALNA POVIJEST UMJETNOSTI I
UMJETNIČKE MREŽE U HRVATSKOJ 1990-IH I
2000-IH**

Doktorski rad

Zadar, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZADRU
POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Sanja Sekelj

**DIGITALNA POVIJEST UMJETNOSTI I UMJETNIČKE
MREŽE U HRVATSKOJ 1990-IH I 2000-IH**

Doktorski rad

Mentor

dr. sc. Petar Prelog, viši znanstveni suradnik

Komentorica

izv. prof. dr. sc. Željka Tonković

Zadar, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

I. Autor i studij

Ime i prezime: Sanja Sekelj

Naziv studijskog programa: Poslijediplomski sveučilišni studij Humanističke znanosti (smjer: povijest umjetnosti)

Mentor: dr. sc. Petar Prelog, viši znanstveni suradnik

Komentorica: izv. prof. dr. sc. Željka Tonković

Datum obrane: 23. prosinca 2021.

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: humanističke znanosti, povijest umjetnosti

II. Doktorski rad

Naslov: Digitalna povijest umjetnosti i umjetničke mreže u Hrvatskoj 1990-ih i 2000-ih

UDK oznaka: 7(091):004>(497.5)“1990/2000“

Broj stranica: 525

Broj slika/grafičkih prikaza/tablica: 0/189/27

Broj bilježaka: 451

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 478

Broj priloga: 4

Jezik rada: hrvatski

III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:

1. dr. sc. Ljiljana Kolečnik, znanstvena savjetnica, predsjednica
2. izv. prof. dr. sc. Beti Žerovc, članica
3. izv. prof. dr. sc. Dalibor Prančević, član

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada:

1. dr. sc. Ljiljana Kolečnik, znanstvena savjetnica, predsjednica
2. izv. prof. dr. sc. Beti Žerovc, članica
3. izv. prof. dr. sc. Dalibor Prančević, član

UNIVERSITY OF ZADAR
BASIC DOCUMENTATION CARD

I. Author and study

Name and surname: Sanja Sekelj

Name of the study programme: Postgraduate doctoral study in Humanities

Mentor: Senior Research Associate Petar Prelog, PhD

Co-mentor: Associate Professor Željka Tonković, PhD

Date of the defence: 23 December 2021

Scientific area and field in which the PhD is obtained: Humanities, Art History

II. Doctoral dissertation

Title: Digital Art History and Artists' Networks in Croatia in the 1990s and 2000s

UDC mark: 7(091):004>(497.5)“1990/2000“

Number of pages: 525

Number of pictures/graphical representations/tables: 0/189/27

Number of notes: 451

Number of used bibliographic units and sources: 478

Number of appendices: 4

Language of the doctoral dissertation: Croatian

III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation:

1. Senior Research Advisor Ljiljana Kolešnik, PhD, chair
2. Associate Professor Beti Žerovc, PhD, member
3. Associate Professor Dalibor Prančević, PhD, member

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation:

1. Senior Research Advisor Ljiljana Kolešnik, PhD, chair
2. Associate Professor Beti Žerovc, PhD, member
3. Associate Professor Dalibor Prančević, PhD, member



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Sanja Sekelj**, ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom **Digitalna povijest umjetnosti i umjetničke mreže u Hrvatskoj 1990-ih i 2000-ih** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 21. lipnja 2021.

Zahvale

Nemoguće je baviti se mrežama i mrežnom analizom a da samo istraživanje i korištene metode ne osvijeste činjenicu koliko je kolega i prijatelja svojim nesebičnim savjetima, pomoći pri prikupljanju materijala ili podrškom utjecalo kako na samo istraživanje, tako i na njegov konačan proizvod. Zahvaljujem mentoru dr. sc. Petru Prelogu za kontinuiranu podršku, nesebično dijeljenje znanja, kolegijalnost, horizontalan pristup te za pruženje primjera izvrsnosti i čestitosti u akademskom radu. Iz istih razloga zahvaljujem i komentorici izv. prof. dr. sc. Željki Tonković, suradnja s kojom je stalan podsjetnik na širi društveni smisao akademskog rada. Istraživanje je započelo u sklopu projekta ARTNET, prvog projekta iz polja digitalne povijesti umjetnosti u Hrvatskoj, koji se provodio na Institutu za povijest umjetnosti između 2014. i 2018. godine. Zahvaljujem voditeljici projekta dr. sc. Ljiljani Kolečnik na uključivanju u projekt te na slobodi da kroz projektne aktivnosti realiziram i neke od svojih interesa. Velik dio mojih znanja, stavova i razmišljanja o digitalnim metodama razvijao se u dijalogu s voditeljicom projekta i ostalim članovima ARTNET tima, kojima ovim putem također zahvaljujem: dr. sc. Petar Prelog, izv. prof. dr. sc. Željka Tonković, dr. sc. Sanja Horvatinčić, dr. sc. Tamara Bjažić Klarin, dr. sc. Irena Kraševac, izv. prof. Dr. sc. Dalibor Prančević, dr. sc. Artur Šilić, Irena Šimić i Nikola Bojić. Zahvalu dugujem i drugim kolegama i kolegicama s Instituta za povijest umjetnosti, koji su mi posljednjih pet godina bili trajna podrška te su pridonijeli stalnom širenju mojih interesa, osobito dr. sc. Ivana Mance, dr. sc. Vlasta Zajec, dr. sc. Ratko Vučetić, dr. sc. Danko Zelić, dr. sc. Matko Matija Marušić, Iva Raič Stojanović, Ivana Haničar, Lina Šojat te svi članovima kolektiva Instituta.

Ovaj rad nastajao je uz bezuvjetnu podršku i trajne poticaje oca Mladena Sekelja i brata Veljka Sekelja. Osobitu zahvalu dugujem Gordanu Grgiću, pratitelju cijelog istraživačkog procesa, te nizu prijateljica, čija je moralna podrška imala nezamijenjivu ulogu u realizaciji ovog rada: Zvonka Gverić, Sanja Horvatinčić, Ines Vanjak, Ana Kovačić, Ena Hodžić, Lea Vene, Iva Paska i niz drugih. Posebnu zahvalu upućujem akterima i aktericama koji su bili dio mreža vizualno-umjetničke scene devedesetih i dvijetisućitih godina, koji su sa mnom nesebično dijelili informacije i materijale te bez kojih bi moja slika o obrađenom povijesnom razdoblju bila puno skromnija. Osobito zahvaljujem Janki Vukmir, Dejanu Kršiću, Marku Golubu, kustoskom kolektivu WHW, Darku Fritzu, Geertu Lovinku, Sandri Sterle, Goranu Sergeju Pristašu, Igoru Grubiću, Magdaleni Pederin, ali i nizu drugih s kojima

sam tijekom pet godina bila u komunikaciji. Posebnu zahvalu upućujem i anonimiziranim akterima i aktericama umjetničkog polja, koji su se u sklopu projekta ARTNET odazvali na provedbu polu-strukturiranih intervjua te čija su sjećanja uvelike obilježila tijek ovog istraživanja.

Konačno, zahvalu upućujem kolegama i kolegicama iz Čitaonice periodike Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, kao i zaposlenicima svih arhivskih i muzejskih institucija te organizacija civilnog društva u kojima sam tijekom posljednjih pet godina provela dijelove istraživanja: Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Centar za dokumentiranje nezavisne kulture, Clubture, Galerija Kapelica u Ljubljani, Institut za povijest umjetnosti u Zagrebu, Institut za suvremenu umjetnost u Zagrebu, Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Kunstbibliothek u Berlinu, Muzej sodobne umetnosti Metelkova u Ljubljani, Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, SCCA-Ljubljana, Udruga Što, kako i za koga / WHW.

Napomena

Mrežne vizualizacije i prostorni prikazi podataka izrađeni u sklopu ovog doktorskog rada oslanjaju se na metodologiju i alate digitalne povijesti umjetnosti, razvijene u sklopu znanstvenog projekta „ARTNET – Moderne i suvremene umjetničke mreže, umjetničke grupe i udruženja: Organizacijski i komunikacijski modeli suradničkih umjetničkih praksi 20. i 21. stoljeća“ (HRZZ IP-11-2013/6270; 2014.–2018.) te dodatno unaprijeđene u sklopu znanstvenog projekta „GLOB_EXCHANGE – Modeli i prakse globalne kulturne razmjene i pokret Nesvrstanih zemalja: Istraživanje prostorno-vremenske kulturne dinamike“ (HRZZ IPS-2020-01-3992; 2020.–2023.) voditeljice dr. sc. Ljiljane Kolečnik. Oba projekta provela su se ili se provode na Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu te su financirana sredstvima Hrvatske zaklade za znanost.

Sadržaj

1. PREDGOVOR.....	3
1. 1. Mrežna analiza i povijest umjetnosti.....	7
1. 2. Hipoteze i struktura rada.....	12
2. UVOD.....	15
3. Konture „izgubljenog“ „dugog desetljeća“	26
3. 1. „Priča“ o devedesetima i ranim dvijetisućitima: pregled dosadašnjih znanstvenih i stručnih spoznaja o vizualno-umjetničkoj sceni u Hrvatskoj	31
3. 2. Prema analizi umjetničkih mreža u Hrvatskoj devedesetih i dvijetisućitih godina.....	47
4. Mreža kao inherentna struktura umjetničkog polja: teorijsko-metolodoška podloga istraživanja.....	55
4. 1. Mrežna analiza kao metoda	59
4. 1. 1. Odabir podatkovnog uzorka i granice mreže.....	65
4. 1. 2. Opis korištenih digitalnih alata.....	71
4. 2. Ciljevi istraživanja i interpretacija podataka	74
5. Rezultati i diskusija	79
5. 1. Profili časopisa i pozicije likovnih kritičara	79
5. 1. 1. Fanzin, magazin, megazin, metazin, memezin – <i>Arkzin</i>	81
5. 1. 2. <i>Kontura art magazin</i>	89
5. 1. 3. Dvotjednici <i>Vijenac</i> i <i>Zarez</i>	96
5. 1. 4. Usporedba pozicije likovnih kritičara.....	113
5. 2. Središnji akteri vizualno-umjetničke scene prema hrvatskoj likovnoj kritici	116
5. 2. 1. Fokus na umjetnike.....	119
5. 2. 1. 1. Kvantitativni pregled osnovnih karakteristika multimodalnih mreža i prostorna distribucija spomenutih umjetnika	119
5. 2. 1. 2. Identifikacija središnjih umjetnika prije i nakon 2000. godine i mehanizmi samoorganiziranja vizualno-umjetničke scene.....	124
5. 2. 1. 3. Identifikacija umjetnika / kritičara u multimodalnim mrežama	150
5. 2. 2. Fokus na institucije.....	152

5. 2. 2. 1. Kvantitativni pregled osnovnih strukturnih karakteristika bimodalnih mreža i prostorna distribucija spomenutih institucija.....	152
5. 2. 2. 2. Identifikacija središnjih institucija prije i nakon 2000. godine i mehanizmi samoorganiziranja vizualno-umjetničke scene.....	159
5. 2. 3. Analiza „kulturalnih struktura“ na vizualno-umjetničkoj sceni.....	180
5. 2. 3. 1. Dinamika kulturalnih struktura prije 2000. godine.....	185
5. 2. 3. 2. Dinamika kulturalnih struktura nakon 2000. godine.....	201
5. 3. Uloga časopisa u artikulaciji konvencija na vizualno-umjetničkoj sceni.....	225
5. 3. 1. Unutarnja dinamika časopisa.....	226
5. 3. 2. Kvantitativna usporedba osnovnih strukturnih karakteristika likovno-kritičarske produkcije časopisa.....	232
5. 3. 3. Identifikacija središnjih pasivnih aktera prema časopisima i usporedba njihova prinosa „kulturalnim strukturama“ vizualno-umjetničke scene.....	242
6. ZAKLJUČAK.....	282
SAŽETAK.....	291
SUMMARY.....	293
POPIS LITERATURE.....	295
POPIS TABLICA.....	324
POPIS DIJAGRAMA.....	326
POPIS KARTI.....	328
PRILOG I – PROTOKOL ZA PROVEDBU POLU-STRUKTURIRANIH NARATIVNIH INTERVJUA.....	330
PRILOG II – POPIS PROVEDENIH POLU-STRUKTURIRANIH NARATIVNIH INTERVJUA.....	332
PRILOG III – POPIS LIKOVNIH KRITIČARA PREMA ČASOPISIMA I BROJU LIKOVNIH KRITIKA PREMA GODINAMA.....	334
PRILOG IV: MREŽNE VIZUALIZACIJE S POPISOM.....	357

1. PREDGOVOR

U tekstu objavljenom 2013. godine pod naslovom „Is There a 'Digital' Art History“, koji je značajno obilježio daljnju formaciju diskursa o digitalnoj povijesti umjetnosti, Johanna Drucker usporedila je utjecaj koji ima upotreba digitalnih alata i metoda u polju povijesti umjetnosti s uvođenjem kritičke teorije u povijest umjetnosti tijekom osamdesetih godina. Međutim, dok je poticaj za uvođenje kritičke teorije došao iz akademske zajednice, upotreba digitalnih alata i metoda se pojavila kao posljedica već izmijenjene infrastrukture same povijesti umjetnosti. Riječima Druckerove, ta „infrastruktura je toliko brzo naturalizirana da je uzimamo zdravo za gotovo, poput unutarnjeg vodovoda ili električnog svjetla. Sve se humanističke znanosti reformuliraju na križanju između tehničkih i kulturnih formacija. Međuzavisnost tehničkog i kulturnog života nikada prije nije bila toliko brzo aktivirana u preoblikovanju objekata, praksi te njihove koncepcije.“¹ I zaista, gotovo je nemoguće danas zamisliti kako bi izgledao (ili – kako je izgledao) znanstveni, stručni ili kustoski rad bez pogodnosti koje pružaju nove tehnološke mogućnosti, poput *online* komunikacije ili veće dostupnosti primarne i sekundarne građe, bilo one koja je od same svoje koncepcije namijenjena *online* okolišu, bilo one koja nastaje kao rezultat sve većeg broja digitalizacijskih projekata.

Dok je, dakle, korištenje *online* izvora podataka te digitalnih komunikacijskih i prezentacijskih alata već sasvim uobičajeno u načinu na koji produciramo znanje unutar polja, te predstavlja ono što Johanna Drucker naziva „digitaliziranom“ poviješću umjetnosti, „digitalna“ povijest umjetnosti, shvaćena kao korištenje „analitičkih metoda omogućenih razvojem računalne tehnologije“, prema mišljenju je autorice 2013. godine još uvijek bila u svojoj preliminarnoj fazi.² Iako je od tada do danas mnogo učinjeno kako na planu afirmacije i daljnjeg razvoja raznorodnih digitalnih metoda u povijesti umjetnosti, tako i na planu njihove institucionalizacije, ipak i dalje ne postoji jedinstven način na koji im se pristupa ili na koji se one koriste, dok su neki od problema koji se javljaju prilikom njihove primjene još uvijek prisutni. Između ostaloga, diskusije koje su se među zajednicom digitalnih povjesničara umjetnosti vodile prije osam godina – poput odnosa kvantitativne i kvalitativne analize podataka, uloge pojedinih disciplina unutar interdisciplinarnih projekata, pristranosti

¹ Johanna Drucker, „Is There a 'Digital' Art History?“, *Visual Resources*, 29: 1-2, 2013., str. 7.

² Isto, str. 7 i 12.

koje leže u pozadini svake podatkovne strukture korištene pri izradi vizualizacija – još uvijek odjekuju prilikom pojave novih i sustavnijih digitalnih istraživanja.

Jedan od razloga zbog kojeg oko nekih pitanja još uvijek ne postoji konačan odgovor zasigurno je kompleksna komunikacija različitih aktera te pristalica različitih metodoloških i teorijskih pristupa na temelju čije se interakcije razvija čitavo polje. Digitalna povijest umjetnosti u tom se smislu istovremeno razvija u komunikaciji sa širim poljem digitalne humanistike, ostalim humanističkim i društvenim disciplinama koje se prihvaćaju digitalnih istraživanja te analitičkim mogućnostima različitih digitalnih alata, kao i u komunikaciji sa samom poviješću umjetnosti, njezinom vlastitom tradicijom, istraživačkim interesima i epistemološkim pretpostavkama.

Posljedice proliferacije „digitalnih istraživača“ i pratećeg broja digitalnih istraživačkih paradigmi od 2004. godine naovamo vidljive su u premještanju interesa u diskusijama unutar same zajednice digitalne humanistike.³ Te diskusije kreću od potrebe za definiranjem i ograničenjem interesa samoga polja, preko njegove decentralizacije i priznavanja doprinosa različitih humanističkih disciplina, pa sve do uviđanja činjenice o sazrijevanju polja i traženju načina da se specijalistička i uža disciplinarna digitalna istraživanja ponovno artikuliraju na način da se disciplinarne suptilnosti „prevedu“ i vrate u šire polje digitalne humanistike.⁴ Drugim riječima, digitalna humanistika više se ne promatra kao „veliki šator“ ispod kojega se sklanjaju svi akteri u komunikaciji s „digitalnim“,⁵ radi čijega se mnoštva jedva mogu razaznati međusobni dijalozi i dodirne točke, već se promatra kao „prošireno polje“.⁶

³ Godina 2004. datum je prve pojave termina „digitalna humanistika“ u naslovu zbornika koji su uredili Susan Schreibman, Ray Siemens i John Unsworth. Vidi: Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth (ur.), *A Companion to Digital Humanities*. Oxford: Blackwell, 2004. Iako je ono što danas smatramo digitalnom humanistikom postojalo i ranije pod nazivom računalne humanistike (engl. *humanities computing*), u novijoj se literaturi razdoblje oko 2004. godine uzima kao početak „nove digitalne humanistike“ neovisno o gore spomenutom zborniku. Vidi: Steven E. Jones, „The Emergence of the Digital Humanities (as the Network is Everting)“, u: *Debates in the Digital Humanities 2016*, Matthew K. Gold, Lauren F. Klein (ur.). Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2016., str. 3–15.

⁴ Za uvid u razvoj značajnijih diskusija unutar polja digitalne humanistike dobar su pokazatelj uredničke knjige koje se od 2012. godine objavljuju pod naslovom *Debates in the Digital Humanities*. U knjigama se istovremeno objavljuju naručeni znanstveni tekstovi istaknutih autora polja te kraći tekstovi i izjave koje su izazvale goruće diskusije, a izvorno su bile objavljivane na raznim blogovima i društvenim mrežama. Vidi: Matthew K. Gold (ur.), *Debates in the Digital Humanities*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2012.; Matthew K. Gold, Lauren F. Klein (ur.), *Debates in the Digital Humanities 2016*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2016.; Matthew K. Gold, Lauren F. Klein (ur.), *Debates in the Digital Humanities 2019*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2019.

⁵ Matthew K. Gold, „The Digital Humanities Moment“, u: *Debates in the Digital Humanities*, Matthew K. Gold (ur.). Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2012., str. x.

⁶ Lauren F. Klein, Matthew K. Gold, „Digital Humanities: The Expanded Field“, u: *Debates in the Digital Humanities 2016*, Matthew K. Gold, Lauren F. Klein (ur.). Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2016., str. ix–xv. Širina polja i kompleksne silnice koje ga čine jedan su od razloga zašto ne postoji jedinstvena

„Prošireno polje“ digitalne humanistike ne funkcionira, dakle, kroz jedan krovni termin ili definiciju, već kroz ranije naznačen sustav relacija između različitih disciplina, metoda, alata te konteksta u kojima se oni razvijaju. Ako bismo htjeli posegnuti za još jednom metaforom kojom se u recentnim diskusijama pokušalo opisati polje digitalne humanistike, a koja se također veže uz naš interes za unapređenjem digitalnih metoda u povijesti umjetnosti, mogli bismo ga – prema povjesničaru Stephenu Robertsonu – opisati kao kuću sa velikim brojem „disciplinarnih soba“, gdje svaka soba predstavlja ulaz i putokaz pojedinoj disciplini prema širem polju digitalne humanistike.⁷ Takve konceptualizacije polja omogućuju i relacijski pogled na razvoj metoda i alata u historijskom smislu, odnosno shvaćanje načina na koji su pojedine discipline ulazile u dijalog s novim tehnologijama kroz povijest, načine na koji su se unutar pojedinih disciplina rješavale restrikcije koje se javljaju pri upotrebi novih tehnologija u prezentacijske ili istraživačke svrhe, a sukladno tomu takav pristup omogućuje i bolje razumijevanje prednosti i restrikcija digitalnih metoda i alata koji su nam danas na raspolaganju.

Usudili bismo se ustvrditi da je digitalna povijest umjetnosti, slično kao i digitalna povijest, relativno rano započela zagovaranje ovakvog segmentnog i relacijskog pristupa polju digitalne humanistike. Još je 2013. godine povjesničarka umjetnosti Nuria Rodríguez Ortega pisala da digitalnu povijest umjetnosti treba uspostaviti u skladu s metodološkim i epistemološkim specifičnostima same povijesti umjetnosti, ne gubeći istovremeno dodir sa zbivanjima u širem polju digitalne humanistike, te da u razmatranju odnosa povijesti umjetnosti i informacijskih tehnologija u obzir treba uzeti cjelokupan *svijet umjetnosti*, koji bi uključivao i djelatnost muzeja, likovnu kritiku, umjetničke publikacije i recepciju umjetničkih djela.⁸ U razdoblju od pisanja toga teksta pa do danas svjedočimo rastu broja *custom-made* digitalnih alata i proliferaciji istraživačkih projekata iz polja digitalne povijesti umjetnosti, pojavi specijaliziranih časopisa u kojima se istraživači bave, između ostaloga, upravo i

definicija polja. Vidi, na primjer, stranicu „What is Digital Humanities?“ na kojoj je prikupljeno preko 800 različitih definicija: Jason Heppler, „What is Digital Humanities?“. Vidi: <https://whatisdigitalhumanities.com/> (pristupljeno 9. listopada 2020.).

⁷ Stephen Robertson, „The Difference Between Digital Humanities and Digital History“, u: *Debates in the Digital Humanities 2016*, Matthew K. Gold, Lauren F. Klein (ur.). Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2016., str. 290.

⁸ Nuria Rodríguez Ortega, „It's Time to Rethink and Expand Art History for the Digital Age“, *The Iris: Behind the Scenes at the Getty*, 5. ožujka 2013. Vidi: <https://blogs.getty.edu/iris/its-time-to-rethink-and-expand-art-history-for-the-digital-age/> (pristupljeno 8. listopada 2020.).

historijskim dodirima između povijesti umjetnosti i računalnih tehnologija⁹ te pokretanju specijaliziranih ljetnih škola i konferencija. Recentno objavljena knjiga *A Routledge Companion to Digital Humanities and Art History* također svjedoči širinu pristupa u polju digitalne povijesti umjetnosti, ali i širenja fokusa interesa polja koje ne uključuje samo istraživačke metode u povijesti umjetnosti kao znanstvenoj disciplini, već upravo i djelatnost muzeja i edukacijskih ustanova.¹⁰

Vratimo li se nakratko na uvriježene metode u digitalnoj humanistici, odnosno prihvatimo li tvrdnju Elijaha Meeksa iz 2011. godine u kojoj je kao temelje digitalne humanistike prepoznao tekstualnu, mrežnu i prostornu analizu (dodajući da bi s vremenom slikovna analiza mogla postati četvrti temelj)¹¹ te je usporedimo s tekstovima objavljenim u Routledgeovoj knjizi, možemo ustvrditi ne samo da su te metode već široko prihvaćene i da je slikovna analiza s vremenom doista dobila na važnosti, već i da su tim metodama dodane i neke druge, poput razvoja video igara, virtualne i proširene stvarnosti, 3D modeliranja ili drugih digitalnih alata namijenjenih pohrani ili izučavanju ne-objektne umjetnosti. Bogatstvo korištenih metoda i alata te njihove različite genealogije dodatno kompliciraju ranije opisanu komunikaciju između digitalne povijesti umjetnosti i digitalne humanistike. Drugim riječima, je li ulaz u „zajedničku sobu“ digitalne humanistike lakši kroz „disciplinarne sobe“ ili kroz specifične „metodološke sobe“? Ili postoje li između „disciplinarnih soba“ specifični „metodološki koridori“ koji olakšavaju komunikaciju između pojedinih humanističkih i društvenih disciplina? Ili možda, u konačnici, digitalna humanistika nije jedna soba već čitav niz „zajedničkih prostorijskih“? Ovdje opisane relacije između različitih disciplina, metoda i alata jedan su od fokusa ove disertacije, makar je on od samoga početka sužen. Naime, iako nas zanimaju relacije između digitalne humanistike i (digitalne) povijesti umjetnosti, u ovoj se disertaciji tom odnosu pristupa prvenstveno kroz prizmu koncepta mreže i mrežne analize.

⁹ Vidi na primjer: Benjamin Zweig, „Forgotten Genealogies: Brief Reflections on the History of Digital Art History“, *International Journal for Digital Art History*, 1, 2015., str. 39–49; Anna Bentkowska-Kafel, „Debating Digital Art History“, *International Journal for Digital Art History*, 1, 2015., str. 51–64; Elli Doukarakidou, „Reframing Art History“, *International Journal for Digital Art History*, 1, 2015., str. 67–83. I sami smo se bavili trasiranjem moguće povijesti digitalne povijesti umjetnosti u domaćem kontekstu. Vidi: Sanja Sekelj, „Tajna revolucija treće veličine: prilog povijesti odnosa računalnih tehnologija i povijesti umjetnosti“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 41, 2017., str. 233–242.

¹⁰ Kathryn Brown (ur.), *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*. London–New York: Routledge, 2020.

¹¹ Elijah Meeks, „More Networks in the Humanities or Did Books Have DNA?“, *Digital Humanities Specialist*, 6. prosinca 2011. Vidi: <https://dhs.stanford.edu/visualization/more-networks/> (pristupljeno 8. listopada 2011.).

1. 1. Mrežna analiza i povijest umjetnosti

Kako bismo preciznije objasnili poticaje koji su nas naveli na višegodišnje istraživanje čiji je rezultat ova doktorska disertacija, nakratko ćemo se zadržati na dva primjera kvantitativnih istraživanja, oba objavljena u utjecajnom znanstvenom časopisu *Science*, koja su nastala korištenjem „velikih“ (ili barem – „većih“) količina podataka s ciljem detektiranja do sada nepoznatih strukturnih obrazaca u umjetničkom polju, a čija bi analiza trebala pružiti novi pogled na kompleksne društvene i umjetničke procese te – posljedično – potaknuti nova istraživačka pitanja. Članak Maximiliana Schicha i suradnika, objavljen 2014. godine, pružio je makroskopsku perspektivu razvoja umjetničkih centara tijekom više od dvije tisuće godina na temelju podataka o mjestu rođenja i mjestu smrti više od 150 000 „uglednih pojedinaca“.¹² Analiza objavljena u članku Samuela Fraibergera i suradnika krajem 2018. godine ponudila je mrežnu analizu izložbene aktivnosti gotovo 500 000 umjetnika, temeljem koje su autori izveli zaključke o obrascima postizanja uspjeha u umjetničkom polju, odnosno o razlozima koji pojedine umjetnike eventualno mogu dovesti i do prestanka aktivnog bavljanja umjetničkom praksom.¹³

Članak iz 2014. godine, popraćen i pokretnom vizualizacijom objavljenom na platformi *YouTube*,¹⁴ od trenutka svoje objave do danas već je više puta bio predmet kritičke analize.¹⁵ Naime, osvrćući se u samom početku članka na tenziju koja postoji između kvalitativnih i kvantitativnih metoda u povijesnim istraživanjima, autori iznose mišljenje da je – ustvari – riječ o komplementarnim pristupima: „Potrebne su nam istovremeno kvantitativne metode kako bismo identificirali statističke pravilnosti, te kvalitativni pristupi kako bismo objasnili utjecaj lokalnih devijacija od otkrivenih općih uzoraka.“¹⁶ Iz perspektive digitalne povijesti umjetnosti problem, međutim, nije u prijedlogu kombinacije kvalitativnog i kvantitativnog istraživanja, već u zaključcima koje su autori ponudili temeljem kvantitativne analize. Naime, u članku se, između ostaloga, naglašava historijska važnost centara poput

¹² Maximilian Schich et al., „A network framework of cultural history“, *Science*, 6196, 2014., str. 558–562.

¹³ Samuel P. Fraiberger et al., „Quantifying reputation and success in art“, *Science*, 6416, 2018., str. 825–829.

¹⁴ Nature Video, „Charting culture“, *YouTube*, 31. srpnja 2014. Vidi: https://www.youtube.com/watch?v=4gIhRkCcD4U&feature=emb_title (pristupljeno 8. listopada 2020.).

¹⁵ Vidi na primjer: Miriam Kienle, „Between Nodes and Edges: Possibilities and Limits of Network Analysis in Art History“, *Artl@s Bulletin*, 3, 2017., str. 4–6, 8–13; Ljiljana Kolešnik, „On Digital Art History: The Objectives and the Results of the Project ARTNET“, u: *Modern and Contemporary Artists' Networks. An Inquiry into Digital History of Art and Architecture*, Ljiljana Kolešnik, Sanja Horvatinčić (ur.). Zagreb: Institute of Art History, 2018., str. 8.

¹⁶ Schich et al., „A network framework of cultural history“, str. 558.

Rima, Londona ili Pariza, ističe se premještanje središta umjetničkog života iz Europe u Sjedinjene Američke Države nakon Drugoga svjetskog rata ili se zaključuje kako ponašanje „otkrivenih“ centara prati pravilo kolokvijalna imena „bogati postaju bogatiji“. Drugim riječima, lokacija koja u jednom trenutku svoje povijesti dosegne razinu umjetničkog centra najvjerojatnije će zbog samog svojeg statusa i dalje privlačiti veći broj umjetnika od ostalih lokacija. Pogledamo li pokretnu vizualizaciju dostupnu na platformi *Youtube*, uz gore naznačeni – i u povijesti umjetnosti općepoznati narativ – razvoja „univerzalne“ povijesti umjetnosti, primjećujemo također da se u njoj umjetnička aktivnost događa samo u Europi i Sjevernoj Americi.

U dosadašnjim je kritikama već naglašavana zapadnocičnost ovih vizualizacija, izostanak socijalne osjetljivosti, nevidljivost društvenih mehanizama koji utječu na procese marginalizacije određenih društvenih skupina ili ponavljanje ranijih povijesnoumjetničkih narativa koji su zahvaljujući teorijskim obratima od osamdesetih godina nadalje već odavno prevladani.¹⁷ S jedne je strane kritizirana činjenica da se kompleksnost društvenih, političkih i umjetničkih relacija, koje sve utječu na formiranje neke lokacije kao umjetničkog centra, u ovim analizama svodi na lokacije rođenja i smrti (pa se čak u obzir i ne uzimaju druge lokacije koje su za razvoj pojedinog umjetnika ili same umjetnosti mogle imati i veću važnost), rezultirajući estetski privlačnom vizualizacijom čija zavodljiva „jednostavnost“ može dovesti do ishitrenih i često pogrešnih zaključaka o pojedinim povijesnim procesima. S druge strane, važnim se pokazalo pitanje strukturiranja podataka: koji se podaci koriste? Kako su oni strukturirani? Što je sve uključeno u zbirku podataka, a što je izostavljeno? Što nam ti podaci zaista govore te kako korištenje pojedinih podataka odgovara unaprijed postavljenom istraživačkom pitanju? Drugim riječima, podaci (isto kao i digitalni alati) nisu objektivni prirodni fenomeni koji *čekaju* interpretaciju, nego svaka zbirka podataka već predstavlja interpretaciju, odnosno skriva niz odluka koje su kroz određeno vrijeme donošene o njezinoj arhitekturi i sadržaju.¹⁸

¹⁷ Kienle, „Between Nodes and Edges“, str. 4–6, 8–13.

¹⁸ Riječima Johanne Drucker, „digitalizacija nije reprezentacija nego interpretacija“. Vidi: Drucker, „Is There a 'Digital' Art History?“, str. 12. Johanna Drucker jedna je od najproduktivnijih istraživačica iz polja digitalne humanistike koja se bavi društvenom konstruiranošću podataka i vizualizacija. Vidi također: Johanna Drucker, „Humanities Approaches to Graphical Display“, *Digital Humanities Quarterly*, 1, 2011. Dostupno na: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/1/000091/000091.html> (pristupljeno 8. listopada 2020.); Johanna Drucker, „Blind Spot: Information Visualization and Art History“, u: *A Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*, Kathryn Brown (ur.). London–New York: Routledge, 2020., str. 18–31.

Međutim, Schichu i suradnicima ipak treba priznati da su jasno naveli izvore podataka koje su koristili te da su adresirali pristranosti u analizi koje proizlaze iz njihova korištenja, jasno naglašavajući da se u konačnici njihova vizualizacija svodi na podatke vezane uz Europu i Sjevernu Ameriku.¹⁹ Schich je, štoviše, i u kasnijim člancima adresirao problem nevidljivosti ili barem podzastupljenost umjetnika iz „perifernih“ geografskih lokacija u velikim i dobro financiranim bazama podataka poput Getty Union List of Artist Names (inače jednim od izvora podataka za njegov članak iz 2014. godine), izražavajući nadu da bi projekti ovoga tipa mogli biti snažan argument za njihovu nadopunu.²⁰

Za razliku od članka objavljenog 2014. godine, kod Fraibergera i suradnika nam nisu u potpunosti jasne granice korištenih podataka, osim što znamo da su uz pomoć drugih *online* izvora nadopunjeni podaci inače dostupni na stranicama poput *ArtFacts* i *Artprice*.²¹ Kao što je ranije naznačeno, Fraiberger i suradnici su iskoristili podatke o izložbenoj aktivnosti gotovo 500 000 umjetnika kako bi generirali vizualizaciju koja omogućuje praćenje kretanja umjetnika kroz institucije, a zatim i vizualizaciju koja identificira „globalni“ institucionalni okoliš i njegove „najprestižnije“ aktere, čiji se utjecaj odražava i na prestiž samih umjetnika, a posredno i na cijene koje njihovi umjetnički radovi postižu na svjetskom tržištu umjetnina. Očekivano, kao središnje aktere autori spominju skupinu „značajnih europskih i sjevernoameričkih institucija“ (između ostaloga, institucije poput Muzeja moderne umjetnosti i Guggenheima u New Yorku), dok su regionalne skupine institucija u Europi, Aziji, Južnoj Americi i Australiji gusto međusobno povezane, ali s malim brojem veza prema središnjem, najprestižnijem klasteru.²² Fokusom na individualne umjetničke karijere, autori su također zaključili da umjetnici koji izložbenu aktivnosti započnu u prestižnim institucijama najčešće više ne izlažu u institucijama manjeg prestiža; da u mnogim zemljama umjetnici započnu i završe svoje karijere u manje prestižnim institucijama ili da se mali broj umjetnika uspije probiti iz manje prestižnih u najprestižnije institucije, i to najčešće u prvih deset godina svoje karijere. Zaključno, autori ustvrđuju da njihova analiza ukazuje na stratifikaciju umjetničkog svijeta koja omogućuje ili onemogućava pristup umjetnicima te da bi njezina kvantifikacija mogla dovesti do formiranja pravednijih politika koje bi u ovakav sustav uvele ravnotežu.²³

¹⁹ Schich et al., „A network framework of cultural history“, str. 558.

²⁰ Maximilian Schich, „Figuring out Art History“, *International Journal for Digital Art History*, 2, 2016., str. 50.

²¹ Fraiberger et al., „Quantifying reputation and success in art“, str. 825. Dodatne informacije o podacima dostupne su u dodatnim materijalima objavljenim uz članak na stranicama časopisa *Science*.

²² Isto, str. 825.

²³ Isto, str. 827.

Uz već ranije spomenutu problematiku korištenih podataka (gdje nisu u potpunosti jasne njihove granice te se koriste već unaprijed strukturirane *online* baze podataka u kojima je umjetnost „perifernih“ sredina u najmanju ruku podzastupljena), dvojbena bismo također mogli smatrati i činjenicu da se zaključci izvode *en gros* za razdoblje duže od trideset godina (1980.–2016.), odnosno da se u obzir ne uzima prostorno-vremenska dinamika odnosa između institucija i pojedinih lokacija. Nadalje, umjetnici su u članku predstavljeni kao pasivni akteri unutar umjetničkog sustava i tržišta, čija je jedina motivacija „uspon“ prema najprestižnijim institucijama te se ne razmatra čitav niz estetskih i političkih odabira samih umjetnika pri izboru mjesta izlaganja. Autori nisu ni jasnije definirali kako shvaćaju pojam prestiža institucije, odnosno nisu naznačili kompleksne društveno-političke, prostorne ili ekonomske mehanizme zahvaljujući kojima određene institucije unutar svijeta umjetnosti zauzimaju vodeće uloge. Ne treba također zaboraviti da ni same institucije nisu pasivni akteri te da u nekim slučajevima usmjerenost na lokalnu zajednicu upravo odražava misiju i interese same institucije. Međutim, čak i ako zanemarimo ovaj niz pitanja i zadržimo se na interpretaciji koju je mogao ponuditi ovakav tip vizualizacije (koji smjera uspostaviti odnose između umjetnika, institucija i njihove veze s umjetničkim tržištem), iz perspektive digitalne povijesti umjetnosti možda bi bilo zanimljivije analizirati vrste i stilove umjetničkih djela koja su u određenom razdoblju u trendu (i zašto?), ili vidjeti koji umjetnici i kakva umjetnička produkcija povezuje određene institucije (i zašto?) te koje su sličnosti i razlike u tom smislu između izlagačkih aktivnosti pojedinih institucija. Bi li takva topologija mreže ponudila nešto drugačiju sliku? Drugim riječima, ne bi li nas u interpretaciji više zanimalo način na koji je ova mreža nastala te narativi koji su je oblikovali i pratili?

Već smo ranije naznačili da je jedan od ciljeva ove disertacije upravo razvoj metodologije digitalne povijesti umjetnosti, odnosno mrežne analize u polju povijesti umjetnosti. Unatoč kritikama, smatramo da gore opisani primjeri mogu poslužiti kao dobar putokaz prednostima korištenja digitalnih alata i velikih količina podataka za detektiranje obrazaca unutar kulturnog i umjetničkog polja – obrazaca koji proizlaze iz međusobnih odnosa različitih aktera i koji su više od zbroja njihovih međusobnih karakteristika. Međutim, gore navedene kritike i pitanja također daju uvid i u restrikcije njihova korištenja te ukazuju na potrebu da se odnos kvantitativne i kvalitativne razine analize i njihova naknadna interpretacija u slučaju (digitalne) povijesti umjetnosti moraju ponovno promisliti iz same discipline.

Drugi cilj pri izradi ove disertacije tiče se samog sadržaja mreža koje ćemo ovdje obraditi. Naime, smatramo da odabir studija slučajeva ili uzoraka podataka u slučaju kvantitativne analize nije nebitan te da već i sam taj odabir mnogo govori o našim metodološkim i interpretativnim pretpostavkama. Vidjeli smo u gore opisanim primjerima da su vizualizacije bile generirane temeljem već dostupnih i ranije strukturiranih podataka, u kojima je umjetnost „perifernih“ sredina najčešće podzastupljena. To je u velikom broju dosadašnjih studija dovelo do ponovne reprodukcije već postojećih odnosa moći u polju povijesti umjetnosti, odnosno do naglašavanja primata Zapadnog svijeta umjetnosti. Budući da se nismo mogli zadovoljiti krajnje krnjim dostupnim podacima o hrvatskoj umjetnosti, jedan od ciljeva od samoga je početka bio stvaranje strukturiranih podataka i resursa koji će moći poslužiti za daljnja istraživanja u povijesti umjetnosti – bilo digitalnoj, bilo „analognoj“. Razdoblje devedesetih i ranih dvijetisućitih godina u hrvatskoj umjetnosti gotovo je u potpunosti neobrađeno, opterećeno tadašnjim teškim društveno-političkim i ideološkim prilikama, a nedostatak sustavnih domaćih istraživanja toga razdoblja posebno odjekuje prilikom pregledavanja sve većeg broja kompendija posvećenih „postkomunističkoj“ ili „(bivšoj) Istočnoj Europi“ ili u međunarodnim izložbenim projektima u kojima se pojedini fenomeni karakteristični za područje Srednje i Istočne Europe nakon 1989. godine promatraju jednoznačno, zanemarujući gotovo u potpunosti specifične lokalne kontekste.²⁴ Mrežna analiza je stoga u ovom radu primijenjena kako bi se opisale struktura i dinamika vizualno-umjetničke scene u Hrvatskoj između 1991. i 2006. godine, kako bi se istaknuo širok dijapazon različitih aktera koji su na njoj istovremeno aktivni te kako bi se – uz njezinu primjenu – identificirali i opisali načini na koje se scena samoorganizira, kao i razlozi koji stoje u pozadini dinamičnih procesa približavanja i razilaženja specifičnih aktera. Uvide o strukturi i dinamici vizualno-umjetničke scene u Hrvatskoj, nastale temeljem empirijskog istraživanja, promatramo kao nužan preduvjet za kompleksnije shvaćanje kako nekih do sada već istaknutih umjetničkih fenomena ili aktivnosti pojedinih aktera, tako i za sveobuhvatnije razumijevanje relacija s inozemnim akterima i pozicije hrvatske umjetnosti u transnacionalnom umjetničkom kontekstu nakon 1989. godine.

²⁴ Vidi, na primjer, razgovor između Aarona Moultona i Geerta Lovinka povodom otvorenja izložbe *The Influencing Machine* u Galeriji Nicodim u Bukureštu (14. 3. – 20. 4. 2019.), posvećene Soros centrima za suvremenu umjetnost. Aaron Moulton, Geert Lovink, „'The Soros Center was a Perfect Machine': An Exchange between Aaron Moulton and Geert Lovink“, *Art Margins Online*, 15. srpnja 2017. Vidi: <https://artmargins.com/the-soros-center-was-a-perfect-machine-a-dialogue-between-aaron-moulton-and-geert-lovink/> (pristupljeno 11. listopada 2020.).

1. 2. Hipoteze i struktura rada

Temeljna pretpostavka ovog istraživanja – koja je utjecala na odabir podataka, metoda i alata – jest da se vizualno-umjetnička scena razvija u interakciji različitih tipova individualnih i kolektivnih aktera, koja stvara dinamičnu mrežnu strukturu umjetničkog polja. Akteri ulaze u već formirane mrežne formacije, upućuju se u postojeće relacije i načine na koje scena funkcionira, no svojim ih aktivnostima mogu i mijenjati. Istovremeno su na sceni prisutni i aktivni akteri različitih estetskih i ideoloških opredjeljenja te se promjene u umjetničkom polju događaju solidariziranjem i grupiranjem nekih aktera ili čak i sukobom između društvenih krugova različitih stavova i ciljeva. Drugim riječima, mreža umjetničkog polja stalno je u pokretu i nastaje kao rezultat međudjelovanja različitih silnica.

S obzirom na to da nam je cilj bio analizirati takvu vrstu dinamike na vizualno-umjetničkoj sceni, kao izvor podataka odabrali smo stručne časopise i likovnu kritiku. Dok je jedan od razloga takve odluke izostanak većeg broja strukturiranih izvora podataka koji bi mogli poslužiti kao temelj za kvantitativnu analizu, drugi razlog proizlazi iz gore opisanog shvaćanja umjetničkog polja kao mreže. Naime, krenuli smo od pretpostavke da će podaci o likovnim kritičarima te umjetnicima i institucijama o kojima oni pišu, ekstrahirani iz stručnih časopisa različitih uredničkih i tematskih profila, pružiti kompleksnije razumijevanje procesa kojima se oblikuje vizualno-umjetnička scena, odnosno da će pružiti uvid i u različite društvene krugove paralelno prisutne na sceni. Istovremeno nam je bilo važno koristiti izvor podataka koji ćemo moći podvrgnuti jasnim i nedvosmislenim kriterijima na temelju kojih biramo, ekstrahiramo i strukturiramo podatke. Drugim riječima, bilo nam je važno da „granice mreže“ možemo „zatvoriti“ temeljem objektivnih kriterija kako bismo izbjegli često prisutne probleme u kvantitativnim istraživanjima u kojima se vizualizacije podataka koriste kao ilustracija unaprijed postavljenih teza.

Budući da je riječ o pristupu čija se primjena još nije sasvim uvriježila u polju povijesti umjetnosti, teorijsko-metodološku podlogu istraživanja detaljnije ćemo opisati u jednom od idućih poglavlja. Međutim, kako je digitalna povijest umjetnosti polje koje se razvija u komunikaciji sa širim područjem digitalne humanistike, odnosno s nizom drugih humanističkih i društvenih disciplina koje se prihvaćaju digitalnih istraživanja, važno je istaknuti da je i naše istraživanje započelo u dijalogu s nizom istraživača i istraživačica iz polja povijesti umjetnosti, sociologije te informacijske i komunikacijske tehnologije. Dijalog

je uspostavljen u sklopu projekta „Moderne i suvremene umjetničke mreže, umjetničke grupe i udruženja. Organizacijski i komunikacijski modeli suradničkih umjetničkih praksi 20. i 21. stoljeća – ARTNET“, prvog projekta posvećenog razvoju digitalne povijesti umjetnosti u Hrvatskoj, koji se provodio na Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu između 2014. i 2018. godine.²⁵ Uz kritičke rasprave o razvoju polja, diskusije o različitim aspektima analize i interpretacije podataka te razmjene znanja kako među članovima i članicama tima, tako i s pozvanim istraživačima, jedan od rezultata rada na projektu bila je i baza podataka *Croatian Artist Network Information System* (CAN_IS). Baza podataka s komplementarnim vizualizacijskim sučeljem nastala je kao rezultat interdisciplinarnе suradnje upravo s ciljem istraživanja umjetničkih mreža u 20. i 21. stoljeću te je imala presudnu važnost u našem istraživanju.²⁶

Ovaj je rad u nastavku podijeljen na tri poglavlja. S obzirom na to da je razdoblje kojim se bavimo iznimno slabo istraženo, prvo poglavlje donosi detaljan pregled dosadašnjih znanstvenih i stručnih spoznaja o razvoju umjetničkog polja u Hrvatskoj u devedesetima i ranim dvijetisućitima: dan je osvrt na poziciju hrvatske umjetnosti u rastućem broju istraživanja i kompendija posvećenih „bivšem Istoku“ i „postkomunističkoj Europi“ te pregled dosadašnjih istraživanja umjetničkog polja u Hrvatskoj. Poglavlje također donosi detaljniju elaboraciju razloga zbog kojih smo u istraživanju kao izvor koristili podatke vezane uz likovnu kritiku te objašnjenje vremenskih granica istraživanja (1991.–2006.).

U drugom poglavlju vraćamo se teorijsko-metodološkoj podlozi istraživanja, nastaloj na razmeđi (digitalne) povijesti umjetnosti, sociologije umjetnosti, analize društvenih mreža i relacijske sociologije. Dodatno je pojašnjeno shvaćanje umjetničkog polja kao mreže, unutar koje se časopisi i likovni kritičari razmatraju kao aktivni akteri, koji svojim aktivnostima usmjeravaju i oblikuju polje o kojem pišu. Ovaj dio disertacije također daje uvid u načine na koje funkcionira mrežna analiza kao metoda te pregled osnovne terminologije. Uz prikaz korištenih digitalnih alata, detaljno je opisan način na koji smo odredili granice mreža, odnosno kriteriji na temelju kojih smo odabrali časopise te ekstrahirali i strukturirali podatke.

²⁵ Voditeljica projekta bila je dr. sc. Ljiljana Kolečnik, a članovi i članice projektnog tima dr. sc. Irena Kraševac, dr. sc. Petar Prelog, dr. sc. Tamara Bjažić Klarin, dr. sc. Željka Tonković, dr. sc. Dalibor Prančević, dr. sc. Artur Šilić, dr. sc. Sanja Horvatinčić, Nikola Bojić, Ivana Meštrov i Sanja Sekelj. Projekt je proveden uz financijsku podršku Hrvatske zaklade za znanost. Za više o projektu vidi: ***, „artnet“. Vidi: <https://www.art-net-ipu.org/> (pristupljeno 13. lipnja 2021.).

²⁶ Za različite mogućnosti koje nudi CAN_IS baza podataka i primjenu digitalnih alata za povijesnoumjetnička istraživanja vidi: Kolečnik, Ljiljana (ur.), *Život umjetnosti. Časopis za suvremena likovna zbivanja*, 99, 2016; Kolečnik, Ljiljana, Horvatinčić, Sanja (ur.), *Modern and Contemporary Artists' Networks. An Inquiry into Digital History of Art and Architecture*. Zagreb: Institute of Art History, 2018.

Na kraju poglavlja taksativno su navedeni ciljevi istraživanja prema tipu mreža i analiza koje ćemo na njima provesti.

Treće i središnje poglavlje disertacije donosi rezultate istraživanja te je podijeljeno na tri dijela: u prvom dijelu fokus je postavljen na analizu časopisa i identifikaciju njihovih društvenih krugova; u drugom dijelu bavimo se akterima o kojima aktivni akteri pišu – umjetnicima i institucijama te na temelju analiza zaključujemo o dinamici vizualno-umjetničke scene; zadnji dio rezultata gradi na prethodna dva dijela te se bavi analizom prinosa pojedinih društvenih krugova dominantnim narativima na sceni. Analizi su priloženi dijagrami, tablice, prostorni prikazi podataka te mrežne vizualizacije na temelju kojih smo izvodili zaključke.²⁷

Međutim, budući da je iz svega navedenog jasno da je u našem istraživanju mreža istovremeno i tema i metoda, raspravu započinjemo kratkim pregledom teorijskog i povijesnog razvoja koncepta mreža i različitih načina na koji se shvaća i koristi, kao i raspravom o načinima na koji se pojam do sada koristio u polju povijesti umjetnosti.

²⁷ Sve vizualizacije i njihov popis objavljeni su u **Prilogu IV – Mrežne vizualizacije s popisom**. Budući da smo koristili veće količine podataka koje nije moguće u potpunosti sagledati u malom formatu, sve su vizualizacije također pohranjene u .pdf formatu na CD-u priloženom disertaciji te su na njima vidljiva i imena pojedinih aktera, koja smo u tiskanom obliku zbog preglednosti morali izostaviti.

2. UVOD

U knjizi posvećenoj analizi umjetničkih radova i artefakata popularne kulture, nastalih s namjerom afektivne recepcije koncepta mreže i njezinih karakteristika, teoretičar i povjesničar kulture Patrick Jagoda piše:

„Pristupajući našem mrežnom imaginariju kao problemu, pisanje povijesti mreže bio bi nemoguć poduhvat, kao da je 'mreža' diskretna, obuhvatna stvar s jedinstvenim podrijetlom i jasnim referentom. (...) [M]reže su ontološki sklizak teren, pristupa im se istovremeno kao objektivnim stvarima u svijetu – prirodnim strukturama ili infrastrukturnim tehnologijama – te kao metaforama ili konceptima koji mogu uhvatiti nove kvalitete međupovezivanja u našem vremenu.“²⁸

Iako pojam mreže nije isključivo vezan uz 20. stoljeće,²⁹ naš je „mrežni imaginarij“ uvelike određen tehnološkim i geopolitičkim promjenama koje su zahvatile svijet u proteklom stoljeću, a pogotovo na samom prijelazu u novo tisućljeće. Globalizacijski procesi, tokovi međunarodnog kapitala, popularizacija interneta kroz informacijski sustav *World Wide Web*, veća prometna povezanost i financijska dostupnost putovanja, a zatim i pojava druge generacije *Web*-a s popularnim i globalno protežnim participativnim i društvenim platformama – sve su to procesi i događaji koji utječu na način na koji danas percipiramo i shvaćamo pojam mreže. U literaturi koja mrežama pristupa na popularno-znanstveni i pregledni način te u radovima pojedinih novomedijskih teoretičara, nije neobično naići na izjave poput „mreže su svugdje“³⁰ ili „sve je povezano“.³¹ Pojmom mreže opisuje se široki raspon društvenih, financijskih, bioloških, epidemioloških, kulturnih i tehnoloških procesa i fenomena, tako da mreža istovremeno može označavati strukturnu podlogu ljudskog genoma, terorističke organizacije ili prirodnog ekosustava, način širenja pandemije, osobni društveni krug pojedinca na jednoj od *online* društvenih mreža ili društveni, poslovni i kulturni organizacijski oblik.³² Nije, također, neobično da u literaturi koja se bavi određenim aspektom

²⁸ Patrick Jagoda, *Network Aesthetics*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 2016., str. 4.

²⁹ Alexander R. Galloway, „Networks“, u: *Critical Terms for Media Studies*, W. J. T. Mitchell, Mark B. N. Hansen (ur.). Chicago–London: The University of Chicago Press, 2010., str. 280–283; Albert-László Barabási, *U mreži. Zašto je sve povezano i kako misliti mrežno u znanosti, poslovanju i svakodnevnom životu*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2006., str. 9–16.

³⁰ Galloway, „Networks“; Geert Lovink, *The Principle of Notworking: Concepts in Critical Internet Culture*. Amsterdam: HvA Publicaties, 2005., str. 20.

³¹ Barabási, *U mreži*.

³² Već citirana Barabásijeva knjiga te knjiga o mrežama u izdanju Oxford University Press iz serije „A Very Short Introduction“ objašnjavaju osnovne karakteristike mreža upravo na tako široko postavljenom dijapazonu

mreža ili u kojoj se uvodi novi semantički sloj o mrežama narativ započinje upravo njihovom klasifikacijom, bilo da je riječ o metaforičkim podjelama u kojima se pokušava naglasiti različitost mrežnih oblika, vrijednosti i motivacija, bilo da je riječ o podjelama koje se odnose na tradiciju upotrebe pojma u opisivanju stvarno postojećih fenomena. Tako, na primjer, Alexander Galloway razlikuje „lanac trijumfa“ i „mrežu propasti“,³³ dok Umberto Eco radi razliku između „linearnog labirinta“, „labirinta“ (engl. *maze*) i „mreže“.³⁴ Luc Boltanski i Ève Chiapello iznose mišljenje da krajem 20. stoljeća mreže postaju normativan koncept kojim se počinju opisivati svi stvarno postojeći fenomeni, međutim dodaju da se do nedavno pojam najčešće koristio kako bi se opisale „distribucijske mreže“ ili „organizacije tajnog karaktera (mreže otpora)“. Dodaju, nadalje, kako je krajem 20. stoljeća pojam rehabilitiran zahvaljujući ubrzanom tehnološkom razvoju i istraživanju fleksibilnih struktura u društvenim znanostima radi čega je na prijelazu tisućljeća pojmom mreže moguće opisati novu fazu kapitalističkog načina proizvodnje.³⁵ Bruno Latour razlikuje „tehničke mreže“ (poput kanalizacije, struje ili interneta) i mrežu kao „organizacijski oblik“, dodajući toj podjeli mrežu kao teorijski koncept.³⁶ Iako smatra da mreže postoje oduvijek, Manuel Castells iznosi mišljenje da je mreža postala najčešći organizacijski oblik na prijelazu iz 20. u 21. stoljeće zbog ubrzanog tehnološkog razvoja, spajajući na taj način gore spomenute podjele.³⁷ Tehnološke promjene i popularizacija interneta na prijelazu tisućljeća te nova faza razvoja kapitalističkog sustava prema nekim su autorima dovele i do razvoja novih organizacijskih oblika, poput „organiziranih mreža“³⁸ i „projektnih organizacija“.³⁹ Riječima francuskog filozofa i sociologa Bruna Latoura, ideatora teorije aktera-mreže, „riječ mreža je toliko dvosmislena da

primjera. Vidi: Barabási, *U mreži*; Guido Caldarelli, Michele Cantanzaro, *Networks. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

³³ Galloway, „Networks“, str. 280–283.

³⁴ Umberto Eco, „The Encyclopaedia as Labyrinth“, u: *Networks*, Lars Bang Larsen (ur.). London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014., str. 30. Knjiga *Networks* općenito je dobar pregled različitih narativa o pojmu mreže: Lars Bang Larsen (ur.), *Networks*, London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014.

³⁵ Luc Boltanski, Ève Chiapello, „The New Spirit of Capitalism“, u: *Networks*, Lars Bang Larsen (ur.). London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014., str. 155–156.

³⁶ Bruno Latour, „Network: A Concept, Not a Thing Out There“, u: *Networks*, Lars Bang Larsen (ur.). London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014., str. 69.

³⁷ Manuel Castells, „Communication Power“, u: *Networks*, Lars Bang Larsen (ur.). London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014., str. 180–184.

³⁸ Vidi: Ned Rossiter, „Organized Networks: Transdisciplinarity and New Institutional Forms“, u: *Networks*, Lars Bang Larsen (ur.). London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014., str. 95–99; Geert Lovink, „Orgnets in Practice“, u: *Networks*, Lars Bang Larsen (ur.). London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014., str. 107–109.

³⁹ Boltanski, Chiapello, „The New Spirit of Capitalism“, str. 156–157.

smo je odavno trebali napustiti“.⁴⁰ Problem s pojmom mreže, prema Latouru, upravo je činjenica da je s vremenom prihvatio previše značenja te stoga njegova primjena može izazvati pomutnju ako ga koristimo kao teorijski koncept uz pomoću kojega objašnjavamo stvarno postojeće fenomene koji ne moraju nužno imati oblik mreže. Međutim, s obzirom na to da je naše današnje shvaćanje svijeta uvelike obilježeno mrežama, i sam Latour priznaje da je danas taj pojam gotovo nemoguće zaobići ili ga napustiti. „Mrežni idealizam“ koji je pratio razvoj interneta tijekom devedesetih godina 20. stoljeća zamijenile su slike mreža kao perfidnih, podmuklih i skrivenih veza korupcije, kriminala i eksploatacije te se umjesto neograničenih mogućnosti komunikacije i moguće političke akcije koja iz nje proizlazi o mrežama danas sve više govori kroz perspektivu njihovih opipljivih granica.⁴¹ Mreže su kao pojam toliko normalizirane u našem svakodnevnom životu da ne primjećujemo njihovo stvarno značenje i moć ili ih uopće ne primjećujemo. Međutim, izdanje festivala za umjetnost i digitalnu kulturu *transmediale* u Berlinu iz 2020. godine ponovno je postavilo mrežu kao središnji pojam današnjice. Riječima Kristoffera Gansinga, autora izložbe *The Eternal Network* postavljene u sklopu festivala, iako može djelovati da bi pojam mreže trebalo ostaviti u devedesetim godinama 20. stoljeća (zajedno s teorijom aktera-mreže, „usponom mrežnog društva“, raspravama o *World Wide Web*-u i filmovima poput *Matrixa*), upravo ga je danas važno ponovno promisliti s obzirom na njegove potencijale i ograničenja: što mreža znači danas i je li moguće pomiriti mrežni idealizam devedesetih s današnjom, stvarno postojećom mrežnom kulturom?⁴²

Vratimo li se na knjigu na početku poglavlja citiranog Patricka Jagode, mogli bismo se složiti s autorom da je na naš „mrežni imaginarij“ najviše utjecao razvoj tri paralelna i isprepletena narativa o mrežama: znanstveni, medijski i geopolitički.⁴³ Iako razvoj tih narativa

⁴⁰ Latour, „Network: A Concept, Not a Thing Out There“, str. 69.

⁴¹ Kritika mreža i mrežne kulture u postojećoj se literaturi najviše odnosi na analizu internetskih društvenih mreža i na mreže međunarodnog kapitala. Dobar primjer iz polja teorije novih medija, a koji smjera zahvatiti šire društveno-kulturne procese jest najnovija knjiga umjetnika i teoretičara James Bridlea. Vidi: James Bridle, *New Dark Age: Technology and the End of the Future*. London: Verso, 2018.

⁴² Kristoffer Gansing, „Introduction: Network Means and Ends“, u: *The Eternal Network: The Ends and Becomings of Network Culture*, Kristoffer Gansing, Inga Luchs (ur.). Amsterdam: Institute of Network Cultures, Berlin: transmediale e. V., 2020., str. 8–12. Izložba se održala u Haus der Kulturen der Welt u Berlinu od 28. siječnja do 1. ožujka 2020. Uz već citiranu knjigu, objavljen je i katalog izložbe te je objavljen tematski broj časopisa *APRJA* u cijelosti posvećen istraživačkim mrežama. Vidi: Kristoffer Gansing, Inga Luchs (ur.), *The Eternal Network: The Ends and Becomings of Network Culture*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, Berlin: transmediale e. V., 2020.; Kristoffer Gansing, „Reconsidering Networks“, *transmediale*, 7. kolovoza 2020. Vidi: <https://transmediale.de/content/reconsidering-networks> (pristupljeno 26. listopada 2020.); Christian Ulrik Andersen, Geoff Cox (ur.), *APRJA*, 9: 1, 2020.

⁴³ Jagoda, *Network Aesthetics*, str. 10–14.

pratimo kroz cijelu drugu polovicu 20. stoljeća, sva tri narativa doživljavaju svoj vrhunac upravo devedesetih godina. Dok smo se medijskog i geopolitičkog narativa u kratkim crtama već dotakli, važno je apostrofirati i razvoj znanstvenog narativa, budući da je razvoj digitalne povijesti umjetnosti – odnosno mrežne analize u polju povijesti umjetnosti – omogućen upravo razvojem medijskog i znanstvenog narativa. Iako upotrebu pojma „mreža“ za opis i analizu društvenih struktura tradicija analize društvenih mreža smješta još u prvu polovicu 20. stoljeća, a začeci mrežne znanosti najčešće se trasiraju do 18. stoljeća kada su postavljeni temelji teorije grafova,⁴⁴ upravo krajem 20. stoljeća mrežna analiza postaje etablirano polje istraživanja. Uz pojavu sve većeg broja informacijskih alata za analizu podataka, *boom* metode ogledao se prvenstveno u transdisciplinarnom interesu za primjenu mrežne analize te u formiranju mrežne znanosti kao zasebnog i koherentnog interdisciplinarnog istraživačkog polja.⁴⁵

Iako je primjena mrežne analize u povijesti umjetnosti relativno novijeg datuma, sama upotreba termina „mreža“ već je posve uobičajena. Gore spomenuti narativi koji su utjecali na oblikovanje našega mrežnog imaginarija ostavili su posljedice i u polju povijesti umjetnosti, pa bismo mogli ustvrditi da se pojam – premda prisutan i ranije – sve češće upotrebljava od kraja 20. stoljeća. Na tu je proliferaciju utjecao, prije svega, razvoj medijskog i geopolitičkog narativa, odnosno razvoj novih komunikacijskih tehnologija i interneta te dezintegracija komunističkih sustava u Europi. Upotrebu termina u literaturi zbog njegove bismo učestalosti u mnogim slučajevima mogli opisati kao klišej, no ipak je moguće izdvojiti dva glavna konteksta u kojima ga se upotrebljava: prvi se odnosi na mrežu kao posljedicu komunikacije unutar umjetničkog polja, dok se drugi odnosi na mrežu kao organizacijski oblik.

Mreža kao cilj i posljedica direktne komunikacije između umjetnika ili umjetnika i ostalih aktera umjetničkog polja središnji je pojam za dvije umjetničke vrste: *mail art* i *net art*.⁴⁶ Uz demokratizaciju proizvodnje i recepcije umjetnosti, institucionalnu kritiku i kritiku umjetničkog tržišta, umjetnički eksperiment s već uobičajenim ili novim tehnologijama, upravo je mogućnost direktne komunikacije između aktera srodnih estetskih i ideoloških

⁴⁴ Barabási, *U mreži*, str. 17–21.

⁴⁵ Za kratki pregled historijata analize društvenih mreža vidi: Peter J. Carrington, John Scott, „Introduction“, u: *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*, John Scott, Peter J. Carrington (ur.). London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications, 2011., str. 1–4; Stephen P. Borgatti et al., „Network Analysis in the Social Sciences“, *Science*, 323, 2009., str. 892–893.

⁴⁶ Za *mail art* vidi na primjer: Chuck Welch (ur.), *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Calgary: University of Calgary Press, 1995. Za *net art* vidi na primjer: Rachel Greene, *Internet Art*. London–New York: Thames & Hudson, 2004.

uvjerenja – koja nije ovisila o postojećim državnim ili tržišnim mehanizmima distribucije umjetnosti i koja je omogućila dijalog između aktera na geografski udaljenim lokacijama – stvorila transnacionalnu i transdisciplinarnu mrežu aktera. I jedna i druga mreža bile su samoorganizirane zajednice umjetnika, a kasnije i kustosa, teoretičara i ostalih aktera umjetničkog polja, u kojima se njegovala horizontalna komunikacija između članova, u kojoj su – barem načelno – svi članovi imali jednake mogućnosti participacije. Te su se mreže zbog svoje otvorenosti mogle širiti u nepredviđenim smjerovima, prihvaćati nove članove i rasti, dijelovi su se mreže mogli izdvajati u zasebne ogranke, pojedini su članovi mogli uspostavljati privremene jake veze sa svrhom kreativne suradnje i umjetničke produkcije, a mreža je s vremenom mogla stagnirati i nestati ili se ponovno pokrenuti u drugačijem obliku. Strategije i vizije aktera *mail arta* i danas se često apostrofiraju u krugu novomedijskih teoretičara i umjetnika kao prethodnik komunikacije na internetskim mailing listama poput *Nettimea* ili *Syndicatea* te kao potencijal kroz koji bismo i danas mogli kritički pristupiti mrežnoj kulturi. Konkretno, upravo je koncept „vječne mreže“ Roberta Filioua, francuskog umjetnika povezanog s pokretom Fluxus, poslužio kao konceptualni temelj ranije spomenute izložbe *The Eternal Network*, postavljene u sklopu festivala *transmediale*, u kojoj se – prema Filiou – mreža promatra istovremeno kao zajednica ljudi i kao metafora za organizaciju rada i umjetničke produkcije unutar zajednice.⁴⁷ Riječima novomedijskog kritičara Alessandra Ludovica, *mail art* je bio iznimno važan za razvoj rane internetske umjetnosti upravo iz razloga jer je figuru umjetnika zamijenila figura umrežitelja (engl. *networker*): *networker* u *mail artu* je nova figura u kulturi; umjesto konvencionalnih individualnih radova, on stvara kontekste za kolektivnu ekspresiju.⁴⁸

Kraj hladnoratovske podjele svijeta na blokove i sve veća prisutnost koncepta mreže u kolektivnom imaginariju od devedesetih godina 20. stoljeća nadalje potaknuli su, dakle, sve veći broj povijesnoumjetničkih istraživanja koja kreću od odbacivanja „metodološkog nacionalizma“ te se – umjesto toga – fokusiraju na transnacionalne umjetničke susrete i razmjene. Pišući o *mail art* prijedlogu simboličkog naziva *NET* poljskih umjetnika Andrzeja Kostołowskog i Jarosława Kozłowskog iz 1971. godine, Klara Kemp-Welch napominje kako se u slučaju globalne *mail art* mreže nije, međutim, radilo o jednoj mreži, već o mnogo

⁴⁷ Kristoffer Gansing, „Introduction: Network Means and Ends“, str. 8.

⁴⁸ Alessandro Ludovico, „Network Topologies: From the Early Web to Human Mesh Networks“, u: *The Eternal Network: The Ends and Becomings of Network Culture*, Kristoffer Gansing, Inga Luchs (ur.). Amsterdam: Institute of Network Cultures, Berlin: transmediale e. V., 2020., str. 62.

isprepletenih mreža koje su – uz *mail art* umjetnike – uključivale i krugove iz konkretne poezije, performansa i konceptualne umjetnosti.⁴⁹ Kao karakteristike tih i takvih mreža autorica navodi povezivanje odozdo, stvaranje nove solidarnosti, stvaranje osjećaja zajedništva usprkos i preko nacionalnih granica. Bile su aktivne, moćne i nezaustavljive, ali – mogli bismo dodati – i isprepletene i kompleksne, budući da nije bilo neobično da akteri paralelno sudjeluju u radu više različitih mreža te da u njima zauzimaju različite uloge. Alternativni komunikacijski kanali i izložbeni prostori vođeni od strane umjetnika su, riječima poljskog povjesničara umjetnosti Piotra Piotrowskog, pokazali da „međunarodna umjetnost može funkcionirati bez obzira na podjelu svijeta na Istok i Zapad, bez obzira na sustav umjetničkih institucija i tržište umjetnina, odnosno da može funkcionirati zahvaljujući jednostavnoj snazi privatnih kontakata i mreža“.⁵⁰

Istraživanja eksperimentalnih umjetničkih mreža šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća fokusirala su se, dakle, ponajviše na aspekte samoorganizacije umjetnika i ostalih aktera umjetničkog polja koji su kroz komunikaciju i „nezainteresiranu kolektivnu akciju“⁵¹ stvarali alternativne, neformalne oblike društvenosti te alternative topografije i kartografije svijeta.⁵² Istraživanje nastanka i razvoja alternativnih, međunarodnih i samoorganiziranih zajednica umjetnika, odnosno transnacionalnih umjetničkih mreža, kroz prepisku, dijeljenje materijala, produkciju publikacija, direktne susrete i zajedničku izložbenu aktivnost, postalo je i *sine qua non* u istraživanju historijskih avangardi.⁵³ Pišući o vezama između avangardi i neoavangardi koje su se razvijale na različitim lokacijama u Europi, Darko Šimičić će zaključiti: „U umjetnosti 20. stoljeća, forma časopisa i ostalih publikacija pokazala se od ključne važnosti u stvaranju jake mreže, uspostavljajući na taj način efikasan komunikacijski sustav umjetnosti, prvenstveno između umjetnika, ali u širem značenju i između kulturnih

⁴⁹ Klara Kemp-Welch, „Autonomy, Solidarity, and the Antipolitics of the NET“, u: *Extending the Dialogue*, Urška Jurman, Christian Erharter, Rawley Grau (ur.). Ljubljana: Igor Zabel Association for Culture and Theory, Berlin: Archive Books, Vienna: ERSTE Foundation, 2016., str. 173.

⁵⁰ Piotr Piotrowski, *Avangarda u sjeni Jalte: Umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.–1989*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011., str. 280.

⁵¹ Kemp-Welch, „Autonomy, Solidarity, and the Antipolitics of the NET“, str. 175.

⁵² Među brojnom literaturom vidi na primjer: Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*. London–Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2018.; Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski (ur.), *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*. Budapest–New York: Central European University Press, 2016.; Klara Kemp-Welch, Cristina Freire, „Artists' Networks in Latin America and Eastern Europe“, *ARTMargins*, 1: 2-3, 2012., str. 3–13.

⁵³ Među brojnom literaturom vidi na primjer: Sascha Bru et al. (ur.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin: de Gruyter, 2009.; Gábor Dobó, Merse Pál Szeredi (ur.), *Local Contexts / International Networks. Avant-Garde Journals in East-Central Europe*. Budapest: Petöfi Literary Museum – Kassák Museum, Kassák Foundation, 2018.

centara zapadne, središnje i istočne Europe“.⁵⁴ Drugim riječima, umjetničke su mreže historijskih avangardi također stvarale „alternativnu europsku zajednicu“.⁵⁵

Uz ovakve neformalne i samoorganizirane mreže, od devedesetih godina 20. stoljeća u kulturnom je polju sve prisutnija i ideja mreže kao organizacijskog oblika. O međunarodnim izložbama velikog formata, različitim bijenalima i trijenalima, često se pisalo kroz prizmu stvaranja mreža koje bi trebale omogućiti međunarodni dijalog, razmjenu iskustva i umjetničku suradnju. Tako je, primjerice, europsko bijenale suvremene umjetnosti *Manifesta*, jedna od izložbenih manifestacija koja je obilježila devedesete godine 20. stoljeća, opisivana upravo kao mreža – i to ne kao mreža između država ili gradova, već mreža između ljudi.⁵⁶ S obzirom na činjenicu da je ideja *Manifeste* bila umrežavanje u „novoj Europi“ bez granica, izložba nije bila postavljena na istom mjestu, već je svake dvije godine bila održavana na novoj lokaciji, a svako je izdanje kurirao drugi kustoski tim. Iako je *Manifesta* specifična po pitanju mjesta održavanja, strategija izmjene tema i kustosa karakteristična je i za ostale međunarodne izložbe velikoga formata.⁵⁷ Za razliku od ranije opisanih neformalnih i samoorganiziranih mreža umjetnika, umrežavanje je ovdje povezano s jednokratnim događajem, precizno situiranim u prostoru i vremenu. Participacija u događaju može biti povod za uspostavljanje jakih veza između pojedinih aktera te dovesti do daljnjih suradnji, međutim cilj umrežavanja nije uspostavljanje okvira i uvjeta za daljnje djelovanje umjetničke zajednice. Ovaj bismo tip umrežavanja mogli povezati s ranije spomenutom „projektnom organizacijom“ kako su je opisali Luc Boltanski i Ève Chiapello. U projektnoj organizaciji društvena struktura poprima projektnu formu: riječ je o entitetu „čija se struktura sastoji od mnoštva projekata koji povezuju različite ljude, neki od kojih mogu sudjelovati u nekoliko projekata. Budući da je u samoj prirodi ovoga tipa projekta da ima početak i kraj, projekti se

⁵⁴ Darko Šimičić, „From Zenit to Mental Space: Avant-garde, Neo-avant-garde, and Post-avant-garde Magazines and Books in Yugoslavia, 1921–1987“, u: *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Dubravka Djurić, Miško Šuvaković (ur.). Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003., str. 295.

⁵⁵ Sascha Bru, „Borderless Europe, Decentering Avant-Garde, Mosaic Modernism“, u: *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Sascha Bru et al. (ur.). Berlin: de Gruyter, 2009., str. 8.

⁵⁶ Thomas Boutoux, „A Tale of Two Cities: Manifesta in Rotterdam and Ljubljana“, u: *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic (ur.). Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005., str. 206–207.

⁵⁷ Za više o međunarodnim izložbama velikoga formata vidi: Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic (ur.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005.; Charles Green, Anthony Gardner, *Biennials, Triennials and documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2016.

nastavljaju i uzimaju jedan od drugoga, rekonstruirajući radne grupe ili timove u skladu s prioritetima i potrebama.⁵⁸

Možda najvažniji primjer mrežnog organizacijskog oblika u Europi devedesetih godina jest mreža Soros centara za suvremenu umjetnost (SCCA), koja je nastala u okviru organizacije Institut Otvoreno društvo američkog poduzetnika Georgea Sorosa. Mreža SCCA-a sastojala se od dvadeset SCCA centara u osamnaest zemalja srednje i istočne Europe, a njihovi su temeljni ciljevi bili usmjereni ka uspostavljanju komunikacije i razmjene između bivših komunističkih država, podupiranju suvremene umjetničke proizvodnje u lokalnim sredinama te osiguravanju uvjeta za punu participaciju umjetnika iz bivših socijalističkih zemalja u globalnoj umjetničkoj razmjeni.⁵⁹ Već iz popisa temeljnih ciljeva SCCA-ova postaje jasno da se umrežavanje putem programa trebalo istovremeno odvijati na lokalnoj, regionalnoj i globalnoj razini. Umrežavanje se moglo odnositi na stvaranje veza između umjetnika, kustosa ili umjetnika / kustosa i institucija, gdje je SCCA najčešće funkcionirao kao posrednik u komunikaciji i pri stvaranju personalnih mreža. Uzmemo li u obzir prostor umrežavanja, treba ipak naglasiti da je – barem u Hrvatskoj – postojala razlika između umrežavanja na lokalnoj razini te na regionalnoj i globalnoj razini, gdje je posrednička uloga SCCA-a imala veću težinu. Naime, iako su svi centri funkcionirali prema unaprijed zacrtanim smjernicama, svaki se trebao suočiti i sa specifičnim lokalnim problemima. Stoga su lokalni kulturni radnici (zaposlenici i članovi savjeta SCCA-a) imali razmjernu slobodu u prilagođavanju smjernica lokalnome kontekstu. Već smo ranije zaključili da je SCCA-Zagreb ostvario „hibridan model djelovanja na transnacionalnom i lokalnom nivou – između 'organizacije' i 'mreže'“.⁶⁰ Drugim riječima, dok bismo međunarodno umrežavanje u kojem SCCA ima posredničku ulogu također mogli opisati terminom „projektne organizacije“, lokalno je ipak više bio usmjeren na jačanje već postojećih kapaciteta te na podupiranje samoniklih i samoorganiziranih inicijativa.

Za kraj 20. i početak 21. stoljeća specifičan je također i eksponencijalni rast međunarodnih kulturnih mreža kao organizacijskog modela unutar europskih kulturnih politika. Za razliku od ranijih mreža kulturnih politika koje su najčešće funkcionirale prema

⁵⁸ Boltanski, Chiapello, „The New Spirit of Capitalism“, str. 157.

⁵⁹ Soros centrom za suvremenu umjetnost Zagreb i njegovim specifičnim praksama umrežavanja već smo se bavili. Vidi: Željka Tonković, Sanja Sekelj, „Godišnje izložbe Soros centra za suvremenu umjetnost Zagreb kao mjesto umrežavanja = Annual exhibitions of the Soros Center for Contemporary Art as a Place of Networking“, *Život umjetnosti*, 99, 2016., str. 78–93.

⁶⁰ Isto, str. 90.

modelu „nacionalnih predstavništva“, na prijelazu tisućljeća rast bilježe strukturirane transnacionalne mreže koje imaju formalno članstvo, koje su usmjerene na dugoročnu suradnju svojih članica izvan provedbe specifičnih projekata, a osnivane su uglavnom kako bi olakšale razmjenu informacija i iskustava te upostavljanje međunarodnih kontakata i suradnji.⁶¹ Dok je devedesetih godina među takvim mrežama imperativ bio uspostavljanje komunikacije i dijeljenje informacija, početkom tisućljeća vidljiv je trend njihove prostorne i / ili funkcionalne specijalizacije koja je odraz pomicanja težišta s uspostavljanja komunikacijskih kanala na prirodu sadržaja koji se njima prenosi te odraz svijesti o tome da se odluke o kulturnim politikama ipak uglavnom donose i provode na nacionalnim i lokalnim razinama.⁶² Tipičan primjer takve mreže za devedesete godine iz Hrvatske je mreža *Culturelink*, osnovana 1989. godine od strane UNESCO-a i Vijeća Europe, a čiji je koordinator Institut za razvoj i međunarodne odnose u Zagrebu,⁶³ dok trend specijalizacije mreža na početku tisućljeća u Hrvatskoj možemo pratiti u pojavi mreža koje su služile za programsku i zagovaračku aktivnost unutar civilnog društva. Najvažnije među njima svakako su *Savez udruga Klubtura / Clubture*, osnovan 2002. godine, te *Zagreb – kulturni Kapital Europe 3000*, osnovan 2003. godine.⁶⁴ Iz perspektive karakteristika mreža, mogli bismo zaključiti da je unutar ovoga organizacijskog oblika devedesetih godina naglasak bio na održavanju slabih veza između članica, gdje slaba veza označava povezanost s akterima izvan vlastitog najužeg kruga pa stoga upravo ona omogućava pristup novim informacijama.⁶⁵ S druge strane, početkom tisućljeća naglasak je premješten na formiranje jakih veza putem zajedničke konceptualizacije i provedbe programa ili čak i zajedničke akcije u vidu utjecaja na opće uvjete umjetničke i kulturne produkcije. U tom se smislu spomenute mreže približavaju modelu već ranije spomenutih „organiziranih mreža“. Riječima Geerta Lovinka,

⁶¹ Za više o tome vidi: Raimund Minichbauer, Elke Mitterdorfer, *European Cultural Networks and Networking in Central and Eastern Europe*. Vienna: IG Kultur Österreich, 2000.; Yudhishtir Raj Isar, „Cultural networks and cultural policy: some issues and imperatives“, u: *Networks. The Evolving Aspects of Culture in the 21st Century*, Biserka Cvjetičanin (ur.). Zagreb: Institute of International Relations, Culturelink Network, 2011., str. 45–51.

⁶² Nada Švob-Đokić, „Cultural networks and cultural policies: a missing link“, u: *Networks. The Evolving Aspects of Culture in the 21st Century*, Biserka Cvjetičanin (ur.). Zagreb: Institute of International Relations, Culturelink Network, 2011., str. 26.

⁶³ Za više o mreži Culturelink vidi: ***, „Network Overview“, *Culturelink Network*. Vidi: <https://www.culturelink.org/network/index.html> (pristupljeno 28. listopada 2020.).

⁶⁴ Više o mrežama Clubture i Zagreb – kulturni Kapital Europe 3000 vidi u: Emina Višnić, *Kulturne politike odozdo. Nezavisna kultura i suradničke prakse u Hrvatskoj*. Amsterdam–Bukurešt–Zagreb: Policies for Culture, 2008.

⁶⁵ „Snaga slabih veza“ kultno je istraživanje sociologa Marka Granovettera iz sedamdesetih godina 20. stoljeća. Za više o tome vidi: Barabási, *U mreži*, str. 49–52.

„umjesto daljnjeg istraživanja (i iskorištavanja) slabih veza, organizirane mreže tragaju za jakim vezama unutar manjih jedinica koje izrastaju iz *peer-to-peer* susreta“.⁶⁶

Za razliku od ovih već postojećih upotreba pojma mreža u povijesti umjetnosti, mrežna analiza u digitalnoj povijesti umjetnosti usmjerena je na sustavnu strukturalnu analizu mreža čije su osnovne sastavnice čvorovi i njihove međusobne relacije. U tom kontekstu termin čvorovi odnosi se na entitete poput osoba (umjetnika, kustosa, teoretičara itd.), institucija, izložbi ili časopisa, odnosno na aktere i produkte svijeta umjetnosti, dok se termin relacije tiče njihovih međusobnih i često višestrukih odnosa. Nadovezujući se na tradiciju analize društvenih mreža kako je razvijana unutar znanstvenog polja sociologije, mrežna analiza u digitalnoj povijesti umjetnosti počiva na pretpostavci da se određeni društveni i kulturni fenomeni ne mogu objasniti isključivo temeljem karakteristika pojedinaca ili pojedinih društvenih grupa, već temeljem njihove participacije u strukturiranim društvenim odnosima.⁶⁷ Njen je fokus, dakle, usmjeren na relacije između različitih tipova aktera (npr. pojedinaca, grupa, institucija) čiji zbir formira strukturu koja istovremeno omogućuje i ograničava njihovo djelovanje. Drugim riječima, akcije, intencije, ponašanje ili vrijednosti aktera sagledavaju se u kontekstu njihova pristupa resursima, omogućenog posredstvom konkretnih relacija, te u kontekstu njihove pozicije unutar čitave strukture mreže koju te relacije grade.

Kako bi se opisala struktura mreže te pozicije i odnosi između pojedinih aktera, unutar tradicije mrežne analize razvijen je čitav niz teorijskih koncepata, izračuna i digitalnih alata. Neki od termina koje smo iskoristili u ovome poglavlju za elaboraciju dosadašnjeg korištenja pojma mreža u povijesti umjetnosti bit će važni i u poglavljima koja slijede, budući da se radi o terminologiji koja je dio teorijske i metodološke aparature mrežne analize: samoorganizacija, fleksibilnost, horizontalnost, neformalne strukture, rast i dinamika mreže, umrežavanje putem jednokratnih događaja, povezivanje odozdo, paralelizam više različitih mreža, posrednička uloga aktera, društveni krugovi ili jake i slabe veze. Dok ćemo se teorijskim i metodološkim pretpostavkama ove doktorske disertacije više baviti u drugome poglavlju, važno je ipak preciznije naznačiti granice unutar kojih mrežu promatramo u ovome radu zbog već naznačenoga kompleksa isprepletenih semantičkih slojeva vezanih uz pojam mreže. Za razliku od ranije opisanih strukturiranih fenomena poput mreža kulturne politike ili

⁶⁶ Lovink, „Orgnets in Practice“, str. 108.

⁶⁷ Vidi na primjer: Barabási, *U mreži*; Caldarelli, Catanzaro, *Networks*; Alain Degenne, Michel Forsé, *Introducing Social Networks*. London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications, 1999.

neformalnih oblika kulturne i umjetničke suradnje koja može ili ne mora doprinijeti stvaranju okvira za umjetničku produkciju, u našoj ćemo analizi mreži prvenstveno pristupiti kao inherentnoj strukturi umjetničkog polja koja nastaje posredstvom relacija nekoliko osnovnih entiteta: časopisa, institucija i osoba (likovni kritičari i umjetnici).

3. Konture „izgubljenog“ „dugog desetljeća“

Već je u uvodnim poglavljima ovoga rada postalo jasno da je gotovo nemoguće započeti priču o umjetnosti devedesetih i ranih dvijetisućitih godina bez referiranja na ondašnje društvene, političke i tehnološke promjene, čiji je utjecaj imao globalnu protežnost te je u najvećoj mogućoj mjeri zahvatio i polje umjetničke produkcije. Godina 1989. predstavila je kraj blokovske podjele svijeta, početak dezintegracije komunističkih režima u Europi te je postala simboličan početak novoga razdoblja. Odvijajući se usporedno s kulminacijom rasprave o kraju povijesti i „postideološkim“ društvima, to je novo razdoblje u prvim godinama bilo obilježeno valom optimizma, temeljenom na vjeri u „Novu Europu“ bez granica, u kojoj je moguć slobodan protok ljudi, novca, informacija i umjetnosti. Početni je optimizam bio dodatno ojačan i razvojem novih komunikacijskih tehnologija, odnosno pojavom informacijskog sustava *World Wide Web*, kojim se šira javnost mogla koristiti od 1991. godine i koji je dodatno podupirao teze o svijetu bez granica. Međutim, proklamirano je jedinstvo svijeta i Europe ubrzo postalo predmetom sveobuhvatne kritike u kojoj su s jedne strane isticane političke, društvene, kulturalne i tehnološke razlike između država objedinjenih pod zajedničkim nazivnikom „Istočne“ ili „postkomunističke“ Europe, dok je s druge strane isticanje toga jedinstva razotkriveno kao „mentalno“ učvršćivanje ranijih fizičkih granica i stvaranje prostora-vremena u kojemu bi Istok Europe trebao izvršiti još jednu, „nadoknadnu revoluciju” kako bi u potpunosti mogao postati dijelom jedinstvenoga i demokratskoga svijeta.⁶⁸ Riječima kulturalnog teoretičara Borisa Budena, društva s povijesnim iskustvom komunizma od devedesetih postaju „djeca” koju tek treba odviknuti od loših navika te ih približiti Zapadu koji postoji izvan vremena i prostora.⁶⁹ S vremenom se proces tranzicije prema demokraciji sve više počinje promatrati kao eufemizam za „brutalan val primitivne akumulacije kapitala“ koji je označio rastakanje „države blagostanja“ i njezinih institucija.⁷⁰

⁶⁸ Sintagmu „nadoknadna revolucija“ u ovom je smislu iskoristio Jürgen Habermas u knjizi *Die Nachholende Revolution*. Preuzeto iz: Boris Buden, *What to do with the question „What will the Balkans look like in 2020?“ = Was tun mit der Frage „Wie wird der Balkan im Jahr 2020 aussehen?“*. Vienna: ERSTE Stiftung, 2011., str. 15.

⁶⁹ Isto, str. 17–18; Boris Buden, „Children of Post-communism“, u: *Welcome to the Desert of Post-Socialism: Radical Politics After Yugoslavia*, Srećko Horvat, Igor Štikis (ur.). London–New York: Verso, 2015., str. 123–141.

⁷⁰ Vidi na primjer: Maria Hlavajova, Simon Sheikh, „Editors' Note: Forming the West“, u: *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, Maria Hlavajova, Simon Sheikh (ur.). Utrecht: BAK, basis voor actuele kunst; Cambridge, MA: MIT Press, 2016., str. 22–23.

Na tragu kritike Borisa Budena, prema kojoj se Istok u očima Zapada trebao osloboditi vlastite prošlosti (iz koje, uostalom, ništa i nije mogao naučiti), od početka 21. stoljeća pratimo proliferaciju znanstvenih istraživanja, stručnih članaka, kompendija tekstova autora iz „Istočne“ Europe i kustoskih projekata kojima je cilj komparacija različitih društveno-političkih i kulturalnih trajektorija pojedinih europskih država nastalih nakon raspada Sovjetskog Saveza i Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Iako je terminologija kojom se označava geografski prostor u fokusu tih studija neujednačena, pa se paralelno koriste termini „Istočna“, „postsocijalistička“, „postkomunistička“, „Srednjoistočna“ te „Srednja i Istočna“ Europa,⁷¹ ono što je jasno iz popisa država čija se umjetnost u njima obrađuje jest da je glavni parametar klasifikacije upravo njihovo zajedničko iskustvo komunizma te da se njihovim „sučeljavanjem“ pokušavaju uspostaviti sličnosti, ali i razlike u razvoju umjetničkog polja naspram specifičnog šireg društveno-političkog konteksta, vlastite umjetničke tradicije i odnosa prema međunarodnoj umjetničkoj sceni.

U afirmaciji toga novoga pristupa povijesti umjetnosti Srednje i Istočne Europe, u kojemu se inzistira na *bottom-up* komparaciji različitih iskustava, nezaobilaznu ulogu imao je poljski povjesničar umjetnosti Piotr Piotrowski sa svojim prijedlogom horizontalne povijesti umjetnosti.⁷² Izrastao na temelju „prostornog obrata“ koji je od sredine 1990-ih promijenio istraživačke paradigme niza društvenih i humanističkih znanosti, metodološki pristup horizontalne povijesti umjetnosti Piotra Piotrowskog – slično kao i „geohistorijski“ pristup Thomasa DaCoste Kaufmanna – polazi od premise da u interpretaciji umjetničkih fenomena u obzir ne treba uzeti samo vremenske okvire, već i one prostorne.⁷³ Budući da prostor nije

⁷¹ Vidi, na primjer: Piotrowski, *Avangarda u sjeni Jalte*; Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: Reaktion Books, 2012.; Ana Janevski, Roxana Marcoci, Ksenia Nouril (ur.), *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*. New York: Museum of Modern Art, 2018.; Aleš Erjavec (ur.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2003.; Béata Hock, Anu Allas (ur.), *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*. New York–London: Routledge, 2018.; Izabel Galliera, *Socially Engaged Art After Socialism: Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*. London–New York: I.B. Tauris, 2017.; György Galántai, Julia Klaniczay (ur.), *Artpool: The Experimental Art Archive of East-Central Europe*. Budimpešta: Artpool, 2013.; Edit András (ur.), *Transitland: Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009*. Budimpešta: Ludwig Museum, 2009.

⁷² Za opis metode horizontalne povijesti umjetnosti vidi: Piotrowski, *Avangarda u sjeni Jalte*, str. 13–32; Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, 15–52; Piotr Piotrowski, „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History“, *Umění art*, 5, 2008., str. 378–383; Piotr Piotrowski, „Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde“, u: *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of the Continent*, Sascha Bru, Peter Nicholls (ur.). Berlin: De Gruyter, 2009., str. 49–58.

⁷³ Vidi: Thomas DaCosta Kaufmann, „Introduction“, u: *Time and Place: The Geohistory of Art*, Thomas DaCosta Kaufmann, Elizabeth Pilliod (ur.). Aldershot–Burlington: Ashgate, 2005., str. 1–19. Za opći pregled

statičan i neutralan, već da su u njega također upisani diskursi moći, cilj interpretacije umjetničkih fenomena iz ove perspektive jest stoga opis i analiza dinamičkog odnosa između subjekta i njegove okoline, dinamika relacija između pojedinih lokacija, odnosno – u konačnici – uspostavljanje „trijalektike“ prostora, vremena i društva.⁷⁴

Ne umanjujući vrijednost dosadašnjih istraživanja poslijeratne i suvremene umjetnosti nastalih pod zajedničkim geografskim određenjem „Srednje i Istočne Europe“ te ne poričući njihovu daljnju potrebu, ipak treba naglasiti da su ona u slučaju Hrvatske (a i ostalih država nastalih nakon raspada Jugoslavije) samo djelomično zadovoljavajuća. Uzmimo za primjer knjigu Piotra Piotrowskog *Art and Democracy in Post-Communist Europe* koja se bavi umjetnošću Srednje i Istočne Europe nakon 1989. godine,⁷⁵ odnosno vremenskim razdobljem koje je u fokusu ove disertacije.

Krećući od ponovne teorijsko-metodološke elaboracije horizontalne povijesti umjetnosti, Piotrowski pristupa analizi umjetnosti regije kroz tri temeljna pojma, za koje smatra da su obilježila društveno-politički kontekst ovih država na kraju 20. stoljeća, a slijedom toga i njihovu umjetničku produkciju: povijest, memorija i demokracija. U fokusu komparacije sadržajno srodnih umjetničkih radova koji su istovremeno nastajali u različitim državama je odnos pojedinih sredina prema nasljeđu komunizma i različiti društveno-politički problemi koje su umjetnici adresirali u svojim radovima nakon 1989. godine, slijedom čega dolazi i do različitih interpretativnih „okvira“ za pojedina umjetnička djela.⁷⁶ Riječima Piotra Piotrowskog, „iako je komunizam završio prije više od dvadeset godina, povijest i povijesna ili povijesno-umjetnička memorija još uvijek mogu ponuditi uspješne referentne okvire za analizu suvremenih političkih i povijesnih procesa“.⁷⁷

S obzirom na to da se u knjizi interpretaciji umjetničkih fenomena pristupa iz perspektive odnosa prema razdoblju komunizma ili njegovu slomu, Jugoslavija se u knjizi spominje na svega nekoliko mjesta i to najčešće samo kako bi je se – nakon opisanog određenog konteksta – istaknulo kao iznimku. Jedino mjesto na kojemu se pristupa detaljnijoj

dinamike artikulacije „prostornog obrata“ u društvenim i humanističkim znanostima te njegovih disciplinarnih specifičnosti vidi: Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*. Berlin: De Gruyter, 2016., str. 211–243.

⁷⁴ Termin „trijalektika“ prostora, vremena i društva u kontekstu „prostornog obrata“ referira se na Edwarda W. Soju, jednog od najgorljivijih zagovornika metode kritičke prostorne perspektive od kraja osamedesetih godina 20. stoljeća. Vidi, na primjer: Edward W. Soja, „Taking Space Personally“, u: *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, Barney Warf, Santa Arias (ur.). London–New York: Routledge, 2009., str. 11–35

⁷⁵ Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*.

⁷⁶ Za interpretaciju pojma „okvir“ kako ga koristi Piotrowski vidi: Piotrowski, *Avangarda u sjeni Jalte*, str. 29–31.

⁷⁷ Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, str. 57.

analizi pojedinih umjetničkih radova iz država nastalih nakon raspada Jugoslavije jest u segmentu memorije, odnosno u analizi umjetničkih pristupa problemu sjećanja i zaboravljanja. Analizirajući radove Grupe Spomenik, Darinke Pop-Mitić i Milice Tomić iz Srbije te Sanje Iveković iz Hrvatske, Piotrowski zaključuje kako je njihov pristup „prilično različit“ od umjetnika iz ostalih zemalja jer referentan okvir za radove nije „trauma komunizma (...) budući da je jugoslavenska varijanta bila manje traumatična (...) već trauma rata“. ⁷⁸ Drugim riječima, ako se prema postavljenoj teorijsko-metodološkoj podlozi društveno-politički kontekst postkomunističkog razdoblja pojedine zemlje sagledava u relaciji s prethodnim razdobljem, čini se da je za razumijevanje situacije umjetničkog polja devedesetih i ranih dvijetisućitih u Hrvatskoj ipak nužno dodatno naglasiti ne samo drugačiji i traumatičniji raspad komunističkog sustava, već i njegovu drugačiju poziciju i razvoj tijekom druge polovice 20. stoljeća. Iako spominje Rezoluciju Informbiroa iz 1948. godine i kulturnu liberalizaciju koja se dogodila nakon nje ili činjenicu da je umjetnička scena Jugoslavije više nalikovala umjetničkim scenama Zapadne nego Istočne Europe, ⁷⁹ Piotrowski ne ulazi dublje u analizu specifične pozicije Jugoslavije u hladnoratovskom razdoblju, odnosno ne osvrće se na jugoslavensku poziciju „nesvrstavanja“ – politiku zbog koje Jugoslavije nije pripadala ni Istoku ni Zapadu, već se našla između dva bloka. Vrijedi u ovom kontekstu također naglasiti i činjenicu da je u Hrvatskoj krajem devedesetih i početkom dvijetisućitih godina, u trenutku kada je „kustoski safari“ zapadnoeuropskih kustosa i kritičara u zemlje Istočne Europe polagano jenjavao, ⁸⁰ u tijeku niz povijesno-umjetničkih istraživanja pojedinačnih umjetničkih fenomena, polja i opusa vezanih uz razdoblje pedesetih i šezdesetih godina, u kojima se naglašava upravo ta specifičnost jugoslavenske pozicije za razvoj suvremene umjetnosti i strukture umjetničkog polja u Hrvatskoj. ⁸¹ U kontekstu navedenih promjena od početka

⁷⁸ Isto, str. 175. Za analizu navedenih radova vidi: Isto, str. 175–183.

⁷⁹ Isto, str. 68 i 74.

⁸⁰ Sintagma „kustoski safari“ preuzeta je iz teksta Claire Bishop o fenomenu izložbi istočnoeuropske umjetnosti velikoga formata, karakterističnih za devedesete godine. Vidi: Claire Bishop, „Introduction“, u: *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, Ana Janevski, Roxana Marcoci, Ksenia Nouril (ur.). New York: Museum of Modern Art, 2018., str. 67–71.

⁸¹ Među važnijim doprinosima svakako treba istaknuti istraživanja Ljiljane Kolečnik o hrvatskoj umjetnosti i likovnoj kritici pedesetih godina, te istraživanja Ješe Denegrija o grupi EXAT 51 i Novim tendencijama, objavljenima upravo na samom kraju 20. i početku 21. stoljeća. Vidi: Ljiljana Kolečnik (prir.), *Hrvatska likovna kritika 50-ih godina : izabrani tekstovi*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1999.; Ljiljana Kolečnik, *Hrvatska likovna kritika i zbivanja na hrvatskoj likovnoj sceni pedesetih godina*. Doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2000.; Jerko Denegri, *Umjetnost konstruktivnog pristupa. EXAT 51 i Nove tendencije*. Zagreb: Horetzky, 2000. Za širi popis literature o umjetnosti pedesetih i šezdesetih godina u Hrvatskoj vidi fusnotu šest u: Ljiljana Kolečnik, *Između Istoka i Zapada: hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006., str. 16–17.

devedesetih godina nadalje, načina na koji se pristupalo pisanju povijesti umjetnosti svih postkomunističkih zemalja iz perspektive „univerzalne“ povijesti umjetnosti te specifične društveno-političke i kulturalne situacije u Hrvatskoj devedesetih godina, možemo reći da su ta istraživanja – zajedno sa nizom kustoskih projekata ostvarenih u tom razdoblju – predstavljala način prihvaćanja i aktualizacije vlastitog nasljeđa.

Iako uvidamo korisnost gore navedene metode komparacije umjetničke produkcije različitih zemalja srodnih ili usporedivih iskustva, ovdje dajemo prednost idiografskom istraživanju fokusiranom na polje umjetničke produkcije devedesetih i ranih dvijetisućitih u Hrvatskoj, zadržavajući pritom premisu da je u analizi događaja, umjetničkih radova i pozicija pojedinih aktera na sceni u obzir nužno uzeti i iskustvo „stvarno postojećeg komunizma“ te utjecaje njegove dezintegracije. Osim ranije navedenog nedostatka razumijevanja različitih specifičnosti ovoga prostora, razlog za lokalizaciju istraživanja je i dosadašnja slaba znanstvena i stručna produkcija o umjetnosti povijesnog razdoblja kojim se ovdje bavimo. Riječima Sandre Križić Roban i Jelene Pašić u pitanju postavljenom Aleksandru Battisti Iliću i Ivani Keser, umjetnicima čija je umjetnička praksa obilježila devedesete i rane dvijetisućite, „[u] umjetničkom smislu [devedesete su] ostal[e] (...) najnedefiniranije desetljeće koje nam je jako blisko, o kojem svi sve znamo – a zapravo ne znamo ništa“.⁸²

Uz recentnost razdoblja, usudili bismo se ustvrditi da je jedan od razloga slabe obrađenosti upravo i ranije spomenuta trauma rata, ali i trauma posljedica društvene i ekonomske tranzicije u kapitalistički sustav te trauma jačanja nacionalističkog diskursa u javnoj sferi. Naime, čini se da je često iznimno teško „misliti devedesete“ bez razmišljanja o vlastitom traumatičnom iskustvu – situacija koju su dodatno otežala događanja na društveno-političkoj i kulturnoj sceni posljednjih godina.⁸³ Kako pišu Orlanda Obad i Petar Bagarić, urednici recentno objavljenog zbornika *Devedesete: Kratki rezovi*, „devedesete u hrvatskom

⁸² Sandra Križić Roban, Jelena Pašić, „Devedesete ili o shvaćanju procesa“, *Život umjetnosti*, 90, 2012., str. 89.

⁸³ Za usporedbu „konzervativne revolucije“ devedesetih godina i suvremenog trenutka u popularno-stručnoj literaturi vidi, na primjer: Jurica Pavičić, „Bozanić bi trebao biti posljednji koji smije govoriti o nadi“, *Autograf*, 2. siječnja 2018. Vidi: <https://www.autograf.hr/bozanic-bi-trebao-biti-posljednji-koji-smije-govoriti-o-nadi/#more-45546> (pristupljeno 17. lipnja 2020.). Iako nekoliko godina ranija, jedna od vidljivijih akcija suvremene kulturne scene, kojom se aktualnom društvenom poretku uputila kritika zbog „zaokreta u desno“ metodom usporedbe s devedesetim godinama jest ponovno izdanje jednog broja časopisa *Arkzin* 2013. godine, s podnaslovom „Vratile se devedesete, vraća se i *Arkzin!*“. *Arkzin* (1991.–1998.) je bio jedan od rijetkih medija koji je sustavno kritizirao društvene anomalije u homogeniziranom nacionalističkom diskursu devedesetih godina. Vidi: Ivor Fuka, „Novine kakve bismo i sami čitali: Vratile se devedesete, vraća se i *Arkzin*“, *Lupiga*, 20. studenoga 2013. Vidi: <https://www.lupiga.com/vijesti/novine-kakve-bismo-i-sami-citali-vratile-se-devedesete-vraca-se-i-arkzin> (pristupljeno 17. lipnja 2020.).

jeziku funkcioniraju kao pojam koji označava mnogo više od jednog desetljeća“.⁸⁴ Također su naglasili da je cilj objavljenih istraživanja i zbornika kao cjeline bio odmaknuti se od prevladavajućih političkih i društvenih mitova, pokušati izbjeći naširoko prihvaćene interpretacije „po kojima je, naknadno i iz današnje perspektive, svašta što se u tom razdoblju odigravalo nekako samorazumljivo i jasno“, te „premotati i usporiti“ događaje kako bi se provjerile i revalorizirale dosadašnje interpretacije.⁸⁵ „Premotavanje“ i „usporavanje“ je također pristup primijenjen u ovome radu u kojemu sustavnom analizom dostupnih izvora, uz pomoć kvalitativnih i kvantitativnih metoda, smjeramo – iz nove perspektive – sagledati dosadašnje interpretacije umjetnosti devedesetih i ranih dvijetisućitih godina te ukazati na dosad nedovoljno obrađene aktere i dinamike na vizualno-umjetničkoj sceni. No kako bi naše kvantitativne analize dobile dodatan kontekstualni okvir, potrebno je detaljnije se osvrnuti na dosadašnja istraživanja umjetničkog polja u Hrvatskoj.

3. 1. „Priča“ o devedesetima i ranim dvijetisućitima: pregled dosadašnjih znanstvenih i stručnih spoznaja o vizualno-umjetničkoj sceni u Hrvatskoj

Na zahtjev Vijeća Europe skupina je hrvatskih stručnjaka, predvođena sociologom Vjeranom Katunarićem i stručnjakinjom za kulturni razvoj i kulturne politike Biserkom Cvjetičanin, tijekom 1996. i 1997. godine pristupila izradi nacionalnog izvještaja o stanju kulturne politike u Hrvatskoj. U izvještaju objavljenom 1998. godine daje se pregled razvojnih trendova hrvatske kulturne politike od 1990. godine nadalje te analiza njezinih instrumenata i područja, pregled razvoja kulturne politike prema kulturnim djelatnostima i njezinih transverzalnih aspekata, poput međunarodne kulturne suradnje.⁸⁶ Izvještaj o nacionalnoj kulturnoj politici tako pruža stručni i uopćeni uvid u društvenu poziciju kulture i umjetnosti u Hrvatskoj u tranzicijskom razdoblju te predstavlja neizostavan okvir za promatranje dinamike polja umjetničke produkcije kao cjeline, kao i za promatranje pozicija i

⁸⁴ Orlanda Obad, Petar Bagarić, „Kratki rezovi, dugi ožiljci (uvod)“, u: *Devedesete. Kratki rezovi*, Orlanda Obad, Petar Bagarić (ur.). Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, 2020., str. 11.

⁸⁵ Isto, str. 10–15. Zbornik uključuje širok raspon tema iz disciplina poput ekonomije, politologije, sociologije, etnologije i kulturne antropologije, teatrologije i kroatistike, međutim niti jedan se tekst ne dotiče vizualnih umjetnosti.

⁸⁶ Vidi: Biserka Cvjetičanin, Vjeran Katunarić (ur.), *Kulturna politika Republike Hrvatske: nacionalni izvještaj*. Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Institut za međunarodne odnose, 1998.

aktivnosti pojedinih aktera u razdoblju nakon 1990. / 1991. godine. Iako se u izvještaju obrađuju i kulturna područja i djelatnosti koje nisu u fokusu ove disertacije (poput glazbe, izvedbenih umjetnosti, filma itd.), u svakom slučaju u obzir treba uzeti upravo opće značajke kulturne politike koje su uvelike utjecale i na aktivnosti aktera vizualnih umjetnosti.

Ističući u samom početku kako za razliku od gospodarske i političke tranzicije „normativna koncepcija kulturne tranzicije [u Hrvatskoj] nije [bila] dovoljno jasna“, Katunarić i Cvjetičanin navode da se kulturna tranzicija u svim istočnoeuropskim državama odvijala na tri razine: organizacijskoj, vrijednosnoj i simboličkoj. Prema mišljenju autora, iako je na organizacijskoj razini došlo do nekih promjena, one su u Hrvatskoj ipak bile najvidljivije na simboličkoj razini koju opisuju kao razinu u kojoj „prošlost i kulturna baština služ[e] kao 'dekoracija' programa novih političkih elita“.⁸⁷ Proizlazi da kultura i umjetnost iz perspektive državnog aparata u ovome razdoblju nisu mogle igrati aktivnu društvenu ulogu, već ih se shvaćalo na reduktivan način: kao izraz tradicionalnih vrijednost i odraz kratkoročnih političkih ciljeva, kao dekoraciju ili oblik zabave i razonode. Upravo je takvo pasivno shvaćanje kulture i umjetnosti generiralo njezin doživljaj kao proračunskog tereta, koji bi u većoj mjeri trebalo preusmjeriti ka slobodnom tržištu. Kao simptome reduktivnog shvaćanja uloge kulturnog i umjetničkog stvaralaštva također možemo istaknuti i dijelove *Nacionalnog izvještaja* koji se odnose na obrazovanje i kulturnu potrošnju. Naime, početkom devedesetih godina smanjene su satnice likovne i glazbene kulture u osnovnim školama s dva na jedan sat tjedno. Iako se ta redukcija službeno odvila pod egidom rasterećenja satnice, mišljenje je autora izvještaja da je do takvog poteza došlo zbog marginalne pozicije tih predmeta u školama te nerazumijevanja spoznajne uloge likovnog i glazbenog odgoja za obrazovni proces u cjelini.⁸⁸ Također, analiza kulturne potrošnje prije i nakon 1990. godine pokazala je da je sudjelovanje u kulturi nakon 1990. godine u padu, a pogotovo aktivnosti poput odlazaka na koncerte, u kino, kazališta te galerije i muzeje, koje su se gotovo prepolovile.⁸⁹

Procesi restuaracije i distinkcije nacionalnog prostora te potreba za učvršćivanjem nacionalnog jedinstva i identiteta, dodatno ojačani ratnim stanjem u prvoj polovici devedesetih godina, pokrenuli su kampanju takozvane „duhovne obnove“ koja je u likovnim umjetnostima značila povezivanje „elemenata nacionalne kulture i povijesti“, zaokupljenost

⁸⁷ Isto, str. 250.

⁸⁸ Isto, str. 101.

⁸⁹ Isto, str. 90.

ratnom tematikom, masovnu produkciju s domoljubnim motivima, isticanje elemenata prednacionalne likovne baštine (poput motiva pletera) kao simbola hrvatskog nacionalnog identiteta, porast umjetničke produkcije s religioznom tematikom te isticanje naivne umjetnosti kao nacionalnog umjetničkog stila.⁹⁰ S obzirom na to da se razlikovanje nacionalnog prostora na razini kulturne politike i u praksi trebalo istovremeno napraviti i naspram susjednih država i naspram vlastite socijalističke prošlosti, suvremena je umjetnost – prema mišljenju aktera umjetničkog polja – najčešće bila zanemarivana, brisana i uvijek isključena iz procesa službene reprezentacije. Negativan odnos prema suvremenoj umjetnosti i umjetničkom nasljeđu iz razdoblja socijalizma mogao se iščitavati kako iz konkretnih poteza vladajućih struktura, tako i iz izjava pripadnika političke elite, među kojima je najvjerojatnije najslikovitija ona jednog od predsjedničkih kandidata izgovorena tijekom predizborne kampanje 1990. godine u kojoj upozorava da je vrijeme da s „komunističkom ideologijom nestane i diktatura avangarde“ u umjetnostima.⁹¹ Kao što je situaciju s početka devedesetih godina opisala jedna hrvatska kustosica i likovna kritičarka, to je bio „jedan horor, jedan pokušaj zanemarivanja jednog razvoja i tokova i fenomena koji su obilježili hrvatsku suvremenu umjetnost [...], sve od tamo negdje razdoblja sredine 1950-ih do 1990-ih, tamo gdje se ona približila najvažnijim internacionalnim tendencijama, dakle pokušaj brisanja svega [...] za što postoji termin, manje ili više nespretan, 'konzervativne revolucije'. Tada se pokušalo uspostaviti nešto što bi bila nacionalna umjetnička paradigma“.⁹² S te bismo strane mogli uzeti kao simptomatičnu i činjenicu da kratki pregled razvoja likovne baštine u Hrvatskoj, u dijelu *Nacionalnog izvještaja* posvećenom likovnim umjetnostima, staje na osnivanju i djelovanju Udruženja umjetnika Zemlja od 1929. do 1935. godine, kao pojavi koja je bila važna pretpostavka za razvoj suvremenog naivnog slikarstva.⁹³ Iako se u jednom

⁹⁰ Isto, str. 126–127.

⁹¹ Izjava je preuzeta iz izlaganja Vlastimira Kusika na simpoziju Međunarodnog udruženja likovnih kritičara AICA, održanom pod nazivom *Položaj avangardi u kontekstu političkih promjena u Europi* u Zagrebu u prosincu 1994. godine. Vidi fusnotu 29 u: Tonković, Sekelj, „Godišnje izložbe Soros centra za suvremenu umjetnost Zagreb kao mjesto umrežavanja“, str. 92.

⁹² Izjava je preuzeta iz intervjua koji su se provodili u sklopu projekta ARTNET od kraja 2015. do 2017. godine. Citat je izvorno objavljen u: Željka Tonković, Sanja Sekelj, „Duality of Structure and Culture: A Network Perspective on the Independent Cultural Scene in Zagreb and the Formation of the WHW Curatorial Collective“, u: *Modern and Contemporary Artists' Networks. An Inquiry into Digital History of Art and Architecture*, Ljiljana Kolešnik, Sanja Horvatinčić (ur.). Zagreb: Institute of Art History, 2018., str. 171. Za više o provedenim intervjuima vidi: Isto, str. 168–169.

⁹³ Cvjetičanin, Katunarić, *Kulturna politika Republike Hrvatske: nacionalni izvještaj*, str. 126–127. Važno je, međutim, istaknuti činjenicu da je u izvještaju prisutna referencija na pokušaje uspostavljanja naivnog slikarstva kao nacionalnog umjetničkog stila: „tako naglašenim predstavljanjem hrvatskog likovnog stvaralaštva preko

dijelu ističe činjenica da Hrvatska u tom trenutku još uvijek nema svoj Muzej suvremene umjetnosti, ipak se ne spominje niti jedan događaj važan za razvoj vizualnih umjetnosti u drugoj polovici 20. stoljeća, pa tako ni međunarodno relevantne manifestacije koje je u drugoj polovici 20. stoljeća provodila Galerija suvremene umjetnosti, pravni prethodnik današnjeg Muzeja suvremene umjetnosti.

Temeljem dostupnih podataka i obavljenih analiza, Biserka Cvjetičanin i Vjeran Katunarić kulturnu politiku Hrvatske do 1998. godine zaključno opisuju kao „podržavanje osjećaja nacionalnog jedinstva i kohezije putem spektakularizacije“, odnosno kao „učvršćivanje nacionalnog kulturnog interesa i marketizacije“.⁹⁴ Drugim riječima, od osam općih ciljeva kulturne politike naznačenih u dokumentu *Strategija razvitka Republike Hrvatske* iz 1990. godine, autori zaključuju da su se u praksi provodila samo dva: „uspostava prioriteta i hijerarhije vrijednosti“ s naglaskom na selektivno poticanje kulturnih sadržaja „koji su podobni za afirmaciju nacionalnog identiteta i kohezije“ te poticanje „privatne inicijative i poduzetništva“.⁹⁵ Autori, međutim, također naglašavaju kako je u Hrvatskoj do 1998. godine ipak postojala kulturna i umjetnička produkcija drugačijeg ideološkog predznaka, ali se ona odvijala u okvirima produkcijskih mogućnosti civilnog društva, najčešće podupiranog od strane alternativnih izvora financiranja poput hrvatskog ogranka Instituta Otvoreno društvo američkog poduzetnika mađarskog porijekla Georgea Sorosa. Drugim riječima, „nepoćudni“ sadržaji nisu se zabranjivali, ali se nisu ni financirali od strane tijela državnih vlasti, radi čega Cvjetičanin i Katunarić zaključuju da su kulturnopolitički interesi u Hrvatskoj devedesetih godina „prilično oštro podijeljeni između vladajuće (neo)konzervativne hegemonije i jedne slabo organizirane i resursima oskudnije sfere civilnog društva s eksplicitno ili implicitno drukčijim ideološkim orijentacijama i shvaćanjima kulture“.⁹⁶

Više od dvadeset godina nakon objavljivanja nacionalnog izvještaja o kulturnim politikama najveći broj do sada provedenih istraživanja o umjetničkoj sceni devedesetih i ranih dvijetisućitih u Hrvatskoj bavi se upravo tom resursima oskudnijom sferom civilnog

naivne umjetnosti svijetu, čemu pridonosi državna kulturna politika, stječe se pogriješan dojam o Hrvatskoj kao ruralnoj zemlji, zemlji neobrazovanih ljudi koje moderna i postmoderna strujanja još nisu dotakla.“ Isto, str. 127.

⁹⁴ Isto, str. 248 i 251.

⁹⁵ Isto, str. 25–27 i 251. Uz ova dva spomenuta, ostali opći ciljevi kulturne politike bili su: sloboda umjetničkog i kulturnog stvaralaštva, dezideologizacija kulture, uspostava profesionalizma i odgovornosti, uspostava funkcionalnosti i optimalne organizacije kulturnih ustanova, stimulacija nadarenih i uspješnih pojedinaca, ustanova i programa te stimulacija pluralizma kulturnih inicijativa.

⁹⁶ Isto, str. 28.

društva, za koju se oko prijelaza tisućljeća uvriježio naziv „nezavisna kulturna scena“. Iako su u postojećoj literaturi naglašeni prijevori oko naziva tog kulturalnog kompleksa te ni ne postoji konsenzus oko jedinstvene definicije, ipak se najčešće poseže za onom prema kojoj se nezavisna scena formalno određuje kao skup „samoosnovani[h] organizacija koje nisu u vlasništvu države, grada ili nekih trećih subjekata, u kojima osnivači i članovi samostalno odlučuju i upravljaju organizacijama, a financijski ne ovise isključivo o jednom izvoru financiranja te samostalno odlučuju o njima“.⁹⁷ Drugim riječima, nezavisnu kulturu čine organizacije civilnog društva koje su u Hrvatskoj nastajale uglavnom od 1991. godine naovamo, a kojima je područje djelovanja vezano uz kulturu i umjetnost.

Dosadašnja istraživanja nezavisne kulture mogli bismo podijeliti na ona koja se bave nezavisnom scenom kao zaokruženim fenomenom koji se zbog svoje specifične pozicije unutar kulturnog sustava i društva u cjelini suočava sa sebi svojstvenim izazovima, ali i pokazuje specifične načine umjetničke produkcije, te na istraživanja koja su vezana uz monografske obrade rada i razvoja pojedinih organizacija, mreža ili kulturnih fenomena. Iako se na ovome mjestu nećemo previše baviti programskom djelatnošću pojedinih organizacija, važno je istaknuti da su te monografije, s jedne strane, dio općeg trenda – vidljivog od otprilike kraja prvog desetljeća 21. stoljeća – samohistorizacije i samokontekstualizacije vlastitog djelovanja od strane organizacija civilnog društva, dok s druge strane predstavljaju vrijednu nadopunu uopćenim analizama nezavisne scene kao cjeline, u kojima se rijetko ulazi u raznolikost tema i kompleksnost programa pojedinih organizacija.⁹⁸ Neovisno o postavljenim granicama istraživanja, i u jednom i u drugom slučaju autori navedenih istraživanja su u najvećem broju slučajeva sami akteri nezavisne scene, dok se tek u posljednjih nekoliko godina javlja interes vanjskih istraživača za ovu temu.

U produkciji istraživanja vezanih uz nezavisnu kulturu kao zaokružen fenomen prednjače zagrebačke udruge Kurziv, koja vodi internetski portal Kulturpunkt.hr, te Kulturtreger, udruga koja vodi klub Booksa u kojem je od 2011. godine smješten i

⁹⁷ Dea Vidović, „Razvoj hrvatske nezavisne kulturne scene (1990.–2002.) ili što sve prethodi mreži Clulture“, u: *Clulture: Kultura kao proces razmjene 2002.–2007.*, Dea Vidović (ur.). Zagreb: Savez udruga Klultura, 2007., str. 20.

⁹⁸ Vidi: Ivana Bago, Olga Majcen Linn, Sunčica Ostoić (ur.), *Kontejner: Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology*. Zagreb: Kontejner; Berlin: Revolver Publishing, 2010.; Sven Cvek, Boris Koroman, Sunčica Remenar, Sanja Burlović (ur.), *Naša priča: 15 godina ATTACK!-a*. Zagreb: Autonomni kulturni centar, 2013.; Tomislav Medak, Petar Milat (ur.), *Prospects of Arkzin = Izgledi Arkzina*. Zagreb: Arkzin, Multimedijalni institut, 2013.; Što, kako i za koga / WHW (ur.), *Galerija Nova: Kronologija 1975–2014*. Zagreb; Što, kako i za koga / WHW, 2014.; Kornel Šeper, Ante Perković (ur.), *Močvara i priča o URK-u = Močvara and the story of URK*. Zagreb: Udruženje za razvoj kulture „URK“, 2018.; Ana Kovačić, Sanja Sekelj, Lea Vene (ur.), *Strujanja: 34 godine Galerije Miroslav Kraljević*, 2020.

community arhiv Centar za dokumentiranje nezavisne kulture. Fizički arhiv s materijalima stvorenim na nezavisnoj sceni nadopuna je dvije godine ranije pokrenutom arhivu usmene povijesti, dostupnom pod nazivom *Abeceda nezavisne kulture* na portalu Kulturpunkt.hr, koji se sastoji od intervjua s protagonistima scene od devedesetih godina naovamo.⁹⁹ Treća važna organizacija u produkciji istraživanja vezanih uz razvoj nezavisne scene je Clubture, suradnička mreža organizacija nezavisne kulture osnovana 2002. godine, koja uglavnom objavljuje istraživanja vezana uz organizacijske, infrastrukturne i financijske kapacitete organizacija u svrhu utjecaja na kulturne politike i poboljšanja pozicije nezavisnih aktera u kulturnom polju ili publikacije namijenjene afirmaciji i široj recepciji organizacija nezavisne scene.¹⁰⁰ Ovom bismo popisu mogli također dodati i produkciju istraživačkog odjela Zaklade „Kultura Nova“, javne zaklade osnovane 2011. godine s ciljem pružanja stručne i financijske pomoći organizacijama civilnog sektora iz područja kulture, a koja se također odnosi na istraživanje kapaciteta organizacija civilnog društva u svrhu poboljšanja njihove pozicije ili u svrhu poticanja novih institucionalnih modela međusektorske suradnje.¹⁰¹ Dok se istraživanja Clubturea i Zaklade „Kultura Nova“ direktno bave podkapacitiranošću organizacija civilnog društva u smislu ljudskih, prostornih i financijskih resursa s krajnjim ciljem utjecaja na kulturne politike, istraživanja i inicijative udruga Kurziv i Kulturtreger nastoje prikupiti i obraditi segmente povijesti nezavisne scene kako ona ne bi pala u zaborav, i to upravo iz razloga njezine stalne infrastrukturne i financijske nestabilnosti. Naime, kako stoji u misiji projekta *Abeceda nezavisne kulture* i arhiva Centar za dokumentiranje nezavisne kulture, ove su se udruge prihvatile zadatka istraživanja i dokumentiranja nezavisne scene jer se pojedinačne organizacije uglavnom tim problemom nisu sustavno bavile – nekada zbog nerazumijevanja važnosti čuvanja dokumentacije, ali u najvećem broju slučajeva upravo zbog

⁹⁹ Od 2009. godine do danas objavljeno je više od 80 intervjua. Vidi: ***, „Abeceda nezavisne kulture“, *Kulturpunkt*. Vidi: <https://www.kulturpunkt.hr/category/rubrikaprojekt/projekti/abeceda-nezavisne-kulture> (pristupljeno 30. lipnja 2020.).

¹⁰⁰ Vidi na primjer: Kruno Kardov, Ivana Pavić, Emina Višnić, *Istraživanje nezavisnog kulturnog sektora: mreža Klubtura / Clubture*. Zagreb: Savez udruga Klubtura, 2006.; Dea Vidović (ur.), *Clubture: Kultura kao proces razmjene 2002.–2007.* Zagreb: Savez udruga Klubtura, 2007.; Edgar Buršić, *Mreža Clubture: mapiranje organizacija izvaninstitucionalne kulture*. Zagreb: Savez udruga Klubtura / Mreža Clubture, 2014.

¹⁰¹ Vidi na primjer: Valerija Barada, Jaka Primorac, Edgar Buršić, *Osvajanje prostora rada: Uvjeti rada organizacija civilnog društva na području suvremene kulture i umjetnosti*. Zagreb: Zaklada „Kultura Nova“, 2016.; Dea Vidović (ur.), *Uradimo zajedno. Prakse i tendencije sudioničkoga upravljanja u kulturi u Republici Hrvatskoj*. Zagreb: Zaklada „Kultura Nova“, 2018. Uz produkciju istraživanja ovoga tipa, Zaklada „Kultura Nova“ od 2017. godine svoj je Program podrške financiranja organizacija civilnog društva obogatila i novim programskim područjem pod nazivom „Podrška za organizacijsko i umjetničko pamćenje“, a putem kojega se financiraju upravo projekti historizacije nedovoljno obrađenih organizacija, umjetnika ili umjetničkih područja.

njihove nesigurne pozicije.¹⁰² Kao direktni otežavajući faktori provedbe sustavnog institucijskog pamćenja spominju se, primjerice, logika projektnog financiranja, koja dovodi do hiperprodukcije programa u svrhu samoodržanja, što ne ostavlja dovoljno ljudskih i financijskih kapaciteta za sekundarne djelatnosti poput čuvanja i obrade dokumentacije, ili nedostatak prostornih resursa, gdje se dokumentacija – u stalnim seljenjima organizacija iz jednog prostora u drugi – oštećuje ili čak u potpunosti gubi.¹⁰³

Istraživanja nezavisne scene kao zaokruženog fenomena najčešće opisuju ključne događaje za razvoj scene od 1991. godine naovamo, interpretirajući ih u društveno-političkom kontekstu njihova odvijanja. Premda fokusirana na razvoj jednog dijela kulturnog polja, ona predstavljaju nezaobilaznu referencu pri istraživanju umjetnosti devdesetih i dvijetisućitih godina upravo iz razloga jer jedina predstavljaju pokušaj šire kontekstualizacije dinamike kulturne proizvodnje u tom povijesnom razdoblju, povezujući događaje važne za razvoj nezavisne scene s ranije opisanim karakteristikama kulturne politike. Kako ističe Dea Vidović, jedna od najprominentnijih istraživačica nezavisne kulturne scene, dinamiku razvoja tog segmenta kulture nemoguće je sagledati neovisno od šireg društveno-političkog konteksta jer „pozicija ovog kulturnog polja u bitnoj mjeri proizlazi iz odnosa kulturne politike prema njemu te mu mjesto određuju institucionalni kriteriji – financijski, infrastrukturni i organizacijski“.¹⁰⁴

Iz takvog pozicioniranja nezavisne scene proizlazi i prevladavajuća perspektiva iz koje se pristupa njezinom tumačenju u dosadašnjim istraživanjima. Naime, većina je studija usmjerena upravo na istraživanje i opisivanje uvjeta u kojima djeluju akteri nezavisne kulture, dinamiku promjene tih uvjeta u korelaciji s promjenama kulturnopolitičkih interesa vladajućih struktura te u korelaciji sa strategijama i aktivnostima samih aktera nezavisne scene, usmjerenih ka poboljšanju vlastite pozicije.¹⁰⁵ Temeljem analize tih faktora pristupa se razradi

¹⁰² ***, „Što je Abeceda nezavisne kulture?“, *Centar za dokumentiranje nezavisne kulture*, 5. siječnja 2016. Vidi: <http://abcdnk.hr/o-nama/sto-je-abeceda-nezavisne-kulture> (pristupljeno 30. lipnja 2020.).

¹⁰³ Isto.

¹⁰⁴ Dea Vidović, „Nezavisna kultura u Hrvatskoj (1990.–2010.)“, u: *Dizajn i nezavisna kultura*, Maroje Mrduljaš, Dea Vidović (ur.). Zagreb: Savez udruga Klubtura / Clubture, UPI-2M PLUS, KURZIV – Platforma za pitanja kulture, medija i društva, 2010., str. 20. Dea Vidović, trenutna upraviteljica Zaklade „Kultura Nova“, također je od početka tisućljeća aktivna na nezavisnoj kulturnoj sceni: radila je na organizaciji manifestacije *UrbanFestival* udruge [BLOK] – Lokalna baza za osvježenje kulture od 2000. do 2005., u Savezu udruga Klubtura na koordiniranju programa razmjene između 2005. i 2008. te je bila glavna urednica portala za nezavisnu kulturu *Kulturpunkt.hr* između 2005. i 2011. Vidi: Dea Vidović, *Razvoj novonastajućih kultura u gradu Zagrebu od 1990. do 2010.* Doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2012., str. 13.

¹⁰⁵ Među studijama koje obuhvaćaju opis i analizu razvoja nezavisne kulturne scene od 1990. godine naovamo vidi: Vidović, „Nezavisna kultura u Hrvatskoj (1990.–2010.)“; Vidović, *Razvoj novonastajućih kultura u gradu*

različitih faza razvoja nezavisne scene, raspravlja se o primjerenosti naziva tog kulturalnog kompleksa ili se nezavisnu scenu pokušava preciznije definirati u odnosu prema javnim institucijama i ostatku organizacija civilnog društva koje djeluju izvan kulturnog polja. S obzirom na to da se u ovoj disertaciji bavimo relacijama između različitih tipova aktera, društvenim strukturama koje nastaju njihovom interakcijom te njihovom dinamikom kroz određeno vremensko razdoblje, u obzir svakako treba uzeti dosadašnje spoznaje o dinamici razvoja nezavisne scene te spoznaje o međusobnim relacijama nezavisnih aktera, kao i o onima koje se formiraju izvan toga kompleksa.¹⁰⁶

Sva dosadašnja istraživanja jasno razlikuju prve dvije faze razvoja nezavisne scene, koje su odijeljene takozvanim „trećesiječanjским“ parlamentarnim izborima 2000. godine na kojima je Hrvatska demokratska zajednica prvi puta nakon proglašenja samostalnosti Republike Hrvatske izgubila izbore, a nova je vladajuća koalicija, predvođena Socijaldemokratskom partijom, nakon pobjede u sektoru kulture provela reforme koje su pogodovale konsolidaciji i rastu nezavisne scene. Godine 2001. revidiran je Zakon o udrugama, nakon čega proces osnivanja udruga postaje mnogo jednostavniji; vlada je donijela Zakon o kulturnim vijećima, čime je proces financijskog podupiranja projekata u sklopu natječaja za javne potrebe u kulturi postao transparentniji; vlada i Sorosev Institut Otvoreno društvo (IOD) potpisali su sporazum temeljem kojega je Ministarstvo kulture na sebe preuzelo obavezu financiranja projekata koje je do tada podupirao IOD, a slijedom toga je u sklopu natječaja za javne potrebe u kulturi formirano i Vijeće za medijsku kulturu (kasnije preimenovano u Vijeće za nove medijske kulture, odnosno Vijeće za inovativne umjetničke i kulturne prakse) preko kojega su se u najvećoj mjeri financirali programi nezavisne scene. Te

Zagreb od 1990. do 2010.; Nataša Bodrožić, *Development of the Independent Cultural Sector in Croatia*. Master thesis. Belgrade: University of Arts Belgrade; Lyon: Université Lyon 2, 2009.; Sepp Eckenhaussen, *Scenes of Independence. Cultural Ruptures in Zagreb (1991–2019)*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2019.

¹⁰⁶ S obzirom na to da nas u ovoj disertaciji prvenstveno zanimaju odnosi između aktera, strukture koje oni sačinjavaju i njihova dinamika kroz vrijeme, nećemo se upuštati u rasprave oko primjerenosti naziva tog kulturalnog kompleksa. Važno je, međutim, spomenuti da je od devedesetih godina nadalje u opticaju bilo više različitih naziva (alternativna kultura, subkultura, kontrakultura, urbana kultura i tako dalje), dok se od 2000. godine nadalje najčešće koriste termini „nezavisna kultura“ i „izvaninstitucionalna kultura“. Ta je problematika dobro obrađena u dosadašnjim studijama, te su u nekima od njih ciljevi istraživanja bili usmjereni upravo na formuliranje novih, primjerenijih naziva. Dea Vidović je tako u svojoj doktorskoj disertaciji predložila naziv „novonastajuće kulture“, dok je Sepp Eckenhaussen u svojoj studiji predložio promjenu singulara u plural, odnosno promjenu naziva iz „nezavisna kultura“ u „nezavisne kulture“. Vidi: Vidović, *Razvoj novonastajućih kultura u gradu Zagreb od 1990. do 2010.*; Eckenhaussen, *Scenes of Independence. Cultural Ruptures in Zagreb (1991–2019)*. Za kratki pregled terminološke problematike vidi: Vidović, „Nezavisna kultura u Hrvatskoj (1990.–2010.)“, str. 20–21. U ovoj disertaciji koristimo termine „nezavisna kultura“ i „nezavisna scena“ kao nazive koji imaju najdužu genealogiju te koji su i danas najčešće u upotrebi od strane samih aktera scene.

su promjene, kao i osnivanje Nacionalne zaklade za razvoj civilnog društva 2003. godine, pridonijele naglom porastu broja organizacija civilnog društva iz područja kulture. Istovremeno s promjenom kulturnopolitičkih okvira, u razdoblju nakon 2000. godine dolazi i do povezivanja aktera nezavisne scene, odnosno do formiranja suradničkih i projektnih mreža koje su služile kao sredstvo decentralizacije umjetničke i kulturne produkcije, kao sredstvo međusobnog podupiranja i jačanja organizacija civilnog društva kroz razmjenu iskustava i programa te kao institucionalni okvir putem kojega su se te organizacije mogle izboriti i za veću vidljivost svojih programa, ali ponajviše za zajedničko djelovanje u vidu daljnjeg utjecaja na kulturne politike. U tom se smislu kao najvažnije suradničke mreže s početka novoga tisućljeća navode već ranije spomenuti Savez udruga Klubtura ili Clubture, osnovan 2002. godine, platforma Zagreb – Kulturni kapital Europe 3000 i takozvana „plutajuća“ platforma POLICY_FORUM, obje osnovane 2003. godine.¹⁰⁷ Različiti institucionalni kriteriji koji su određivali poziciju nezavisne kulture prije i nakon 2000. godine utjecali su, dakle, i na njezinu organizaciju pa se tako ona prije 2000. godine opisuje kao „atomizirana“ i „okrenuta prema sebi“, što znači da pojedine organizacije civilnog društva djeluju više-manja samostalno i fokusirane su na provedbu vlastitih programa, dok je nakon 2000. godine „dominantna tendencija povezivanje i suradnja u svrhu (ili s posljedicom) proizvodnje okvira, odnosno modela za djelovanje scene kao cjeline“.¹⁰⁸

Dok je granica između prve i druge faze razvoja nezavisne scene u svim istraživanjima prilično jasna, daljnja periodizacija uglavnom nije jasno naznačena: zaključna godina većine dosadašnjih istraživanja sukladna je trenutku u kojem se pojedino istraživanje provodi, pa se iz opisa razvoja scene razaznaju ključni događaji za njezin daljnji razvoj, ali ne i miljkazi koji bi na nedvosmislen način ukazali na kraj jedne i početak druge faze. Među takvim događajima ističu se, primjerice, naponi nezavisne scene za dobivanje gradskog prostora za nezavisnu kulturu i kulturu mladih, započeti 2005. godine održavanjem manifestacije *Operacija: grad* u Zagrebu i dovršeni 2008. godine kada je osnovan POGON – Centar za nezavisnu kulturu i mlade, prva kulturna institucija u Hrvatskoj nastala na temelju

¹⁰⁷ Za više o navedenim suradničkim mrežama vidi: Višnić, *Kulturne politike odozdo. Nezavisna kultura i suradničke prakse u Hrvatskoj*, str. 16–33. Za mrežu Clubture vidi također: Vidović, *Clubture: Kultura kao proces razmjene 2002.–2007.*; ***, „Clubture“, *Clubture*. Vidi: <https://www.clubture.org/> (pristupljeno 21. srpnja 2020.).

¹⁰⁸ Višnić, *Kulturne politike odozdo*, str. 12.

javno-civilnog partnerstva;¹⁰⁹ formiranje inicijative Pravo na grad od strane nekoliko organizacija nezavisne kulture 2006. godine te njihov angažman oko pokušaja da se spriječi devastacija Cvjetnoga trga u Zagrebu u narednim godinama ili osnivanje već ranije spomenute Zaklade „Kultura Nova“ 2011. godine.¹¹⁰ Iznimka u ranijoj tvrdnji – da periodizacija nakon 2000. godine nije jasno naznačena – jest studija Seppa Eckenhaussena, objavljena 2019. godine, u kojoj autor razlikuje četiri jasno delimitirana razdoblja, od kojih su za ovu disertaciju relevantna prva dva. Uz ranije spomenutu prvu fazu do 2000. godine, koja je prema autoru obilježena autonomizmom, pacifizmom, anti-nacionalizmom te potpunim djelovanjem izvan institucionalne sfere, Eckenhausen drugu fazu razvoja nezavisne kulture stavlja između 2000. i 2007. godine te navodi da je ona bila obilježena „svjesnim korištenjem liberalnih diskursa i prividnom normalizacijom liberalnog kapitalizma“, povećanjem broja nezavisnih aktera, stvaranjem mrežnih organizacija s ciljem utjecaja na kulturne politike, diversifikacijom izvora financiranja, „brisanjem granica između nezavisne i institucionalne kulture“ te „ulaskom [nezavisne kulture] u institucionalnu sferu“.¹¹¹ Promjena oko 2007. godine bila je obilježena globalnom ekonomskom krizom, a na nezavisnoj se kulturnoj sceni ogledala preusmjerenjem fokusa na većinska pitanja, poput rada ili javnog dobra, u narednim godinama.¹¹²

Dok je iz dosadašnjih istraživanja jasno da nezavisnu kulturu uglavnom čine organizacije civilnog društva ili nezavisne umjetničke inicijative, također je razvidno i to da taj pravni okvir nije jedini čimbenik koji potvrđuje pripadnost neke organizacije ovom kulturnom kompleksu. Štoviše, riječima Dee Vidović, upravo su „karakteristike, vezane uz

¹⁰⁹ Za više o tome vidi: Vidović, *Razvoj novonastajućih kultura u gradu Zagrebu od 1990. do 2010.*, 185–192; Dea Vidović, „Taktičke prakse u pristupima lokalnim kulturnim politikama u Zagrebu = Tactical Practices in Approaching Local Cultural Policies in Zagreb“, *Život umjetnosti*, 86, 2010., str. 22–35; Ana Žuvela, „Pogon – Zagrebački centar za nezavisnu kulturu i mlade u Zagrebu“, u: *Uradimo zajedno. Prakse i tendencije sudioničkoga upravljanja u kulturi u Republici Hrvatskoj*, Dea Vidović (ur.). Zagreb: Zaklada „Kultura Nova“, 2018., str. 198–215; Tomislav Medak, „Otvorene institucije i reforma kulturnog sistema“, u: *Otvorene institucije. Institucionalna imaginacija i kulturna javna sfera*, Teodor Celakoski, Miljenka Buljević, Tomislav Medak, Emina Višnić (ur.). Zagreb: Savez udruga Operacija grad, 2011., str. 26–27; ***, „Rekli su o POGONU, prvoj kulturnoj ustanovi u regiji temeljenoj na civilno-javnom partnerstvu“, u: *Otvorene institucije. Institucionalna imaginacija i kulturna javna sfera*, Teodor Celakoski, Miljenka Buljević, Tomislav Medak, Emina Višnić (ur.). Zagreb: Savez udruga Operacija grad, 2011., str. 55–58.

¹¹⁰ Za više o tome vidi: Vidović, *Razvoj novonastajućih kultura u gradu Zagrebu od 1990. do 2010.*, str. 191–192, 200 i 219; Eckenhausen, *Scenes of Independence*, str. 117–121; Bodrožić, *Development of the Independent Cultural Sector in Croatia*, str. 76–81; Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa*. Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga, 2013., str. 1899–1911; Ana Kovačić, Sanja Sekelj, Lea Vene, „Znam neke osnovne stvari: O procesima privatizacije u Hrvatskoj kroz umjetničke projekte i javne akcije“, *Život umjetnosti*, 94, 2014., str. 126.

¹¹¹ Eckenhausen, *Scenes of Independence*, str. 28–29. Prema autoru, treća faza razvoja trajala je od 2007. do 2013. godine, dok četvrta traje do danas. Za više o prve dvije faze razvoja vidi: Isto, str. 61–111.

¹¹² Isto, str. 115.

estetske, ideološke i vrijednosne odabire, one koje ih dodatno, pa čak i presudno, povezuju“.¹¹³ Iako nezavisna kultura obuhvaća heterogeni niz organizacija civilnog društva, koje su usmjerene na različite kulturne djelatnosti ili koje brišu granice tradicionalnih umjetničkih disciplina, koje su dosegle različite razine profesionalnosti i institucionalnog razvoja te koje se (ponekad) obraćaju različitim publikama, ipak su u svima, dakle, prisutne iste ili srodne organizacijske, političke i estetske komponente koje ih povezuju. Između ostalog, u literaturi se navode vrijednosti poput otvorenosti, solidarnosti, poštivanja razlika, umrežavanja, suradnje na nacionalnoj i međunarodnoj razini, kritičkog odnosa prema društvenoj stvarnosti, horizontalnog i participativnog načina rada, interakcije između umjetničkog i ostalih društvenih polja, neprofitne logike, sklonosti umjetničkome eksperimentu ili osiguravanja uvjeta za formiranje novih oblika kolektivnog djelovanja.¹¹⁴ Navedene vrijednosti te isti ili srodni uvjeti rada, odnosno ranije spomenuti institucionalni kriteriji koji određuju poziciju polja, također su do sada bili faktor na temelju kojega se određivala pozicija nezavisne kulture u relaciji s drugim institucijama unutar istog ili iz drugih sektora. Tako je, s jedne strane, dobro poznato tvrdnja prema kojoj su organizacije civilnog društva iz kompleksa nezavisne kulture, zbog uvjeta rada te česte interdisciplinarnosti ili transdisciplinarnosti suradnje, bliže drugim organizacijama civilnog društva čija primarna djelatnost nije u polju kulture nego javnim institucijama iz područja kulture.¹¹⁵ S druge strane, između „nezavisnih institucija“ i javnih kulturnih institucija često se uspostavlja oštra dihotomija u kojoj se nezavisna kultura opisivala kao fleksibilna, hibridna, umrežena, dinamična i interaktivna, a „institucionalna kultura“ kao statična, homogena, izolirana i pasivna.¹¹⁶ Iako opisi povijesnog razvoja nezavisne scene od devedesetih godina naovamo donekle rješavaju problem ovako postavljenih krutih opozicija, pa iz pojedinih opisanih suradnji saznajemo o povremenom približavanju ili razilaženju različitih institucionalnih aktera, čini se da oštro grupiranje aktera prema institucionalnom ključu, kojemu su automatski pridružene i određene vrijednosti, ipak ne zahvaća dovoljno duboko u kompleksne relacije i promijenjive strukture suvremene umjetničke scene devedesetih i ranih dvijetisućitih godina. Iz takvih narativa, između ostaloga, najčešće izostaju organizacije i akteri nezavisne kulturne scene koji nisu imali predvodničke uloge u izgradnji njezine strukture nakon 2000.

¹¹³ Vidović, „Nezavisna kultura u Hrvatskoj (1990.–2010.)“, str. 21.

¹¹⁴ Isto, str. 14 i 21; Eckenhaussen, *Scenes of Independence*, str. 23–26.

¹¹⁵ Vidović, „Nezavisna kultura u Hrvatskoj (1990.–2010.)“, str. 20.

¹¹⁶ Vidi, na primjer: Vidović, *Razvoj novonastajućih kultura u gradu Zagrebu od 1990. do 2010.*, str. 9 i 135–136.

godine, detaljnije analize razvoja nezavisne scene izvan Zagreba,¹¹⁷ analize umjetničke produkcije pojedinih organizacija koje bi dodatno rasvijetlile zajedničke vrijednosti scene, uloge različitih tipova aktera u procesu umjetničke produkcije, promjene dinamike nezavisne scene uzrokovane angažmanom novih generacija i tako dalje. Gledajući povijesni razvoj nezavisne scene i njezino povremeno približavanje javnim kulturnim institucijama, koje nastaje kao rezultat inicijative pojedinaca,¹¹⁸ također se postavlja pitanje jesu li ti suodnosi isti i istovremeni u svim kulturnim djelatnostima, zatim na koji način uspostavljeni kontakt i kratkotrajna suradnja utječu na aktere iz javnog sektora, odnosno na koji se način kroz ovo razdoblje mijenjaju javne institucije u kulturi (i mijenjaju li se uopće?), te postoje li akteri koji istovremeno djeluju i u jednom i u drugom sektoru (odnosno između njih) i što njihova fluidna pozicija znači za strukturu umjetničke scene u cjelini. Usredotočimo li se na polje vizualnih umjetnosti, koje je u fokusu ove disertacije, iznimno se važnima čine pitanja koja – nakon kratkog opisa razvoja likovne scene devedesetih i ranih dvijetisućitih – o suodnosu „institucionalne“ i „vaninstitucionalne“ kulture postavlja Jasna Jakšić:

„Može li se reći da se suvremena umjetnost u posljednjih dvadeset godina u Zagrebu uglavnom događala, stvarala i izlagala izvan institucija? Ili da je poticaj za njezino izlaganje u institucijama nerijetko dolazio izvana? Ako jest, kakvom i kojem institucionalnom sustavu oponira? Kakav *mainstream* predstavlja Muzej suvremene umjetnosti, koji je sedamdesetih godina generirao *novu umjetničku praksu* [...] [...] Koja je pozicija Hrvatskog društva likovnih umjetnika? Koliko je HDLU tradicionalno povezan sa salonskim manifestacijama s jedne strane, a koliko s institucionalno vaninstitucionalnom, barem u povijesnoj perspektivi, Galerijom proširenih medija s druge strane? Nemaju li neke važnije gradske galerije, poput [...] Galerije Miroslav Kraljević, ili Galerije Nova, ali i Galerije Vladimir Nazor, barem djelomično auru 'nezavisnih'? Daleko od toga da bi se moglo uzeti kao pravilo, ali povijest institucionalne i vaninstitucionalne kulture u kontekstu suvremene umjetnosti

¹¹⁷ Malobrojne studije razvoja specifičnih aspekata nezavisne kulturne scene izvan Zagreba dodatno potvrđuju činjenicu da – iako posljednjih godina postoji relativno velika produkcija o ovome fenomenu – i dalje izostaju usmjerenija istraživanja koja bi se bavila specifičnim lokalnim kontekstima. Vidi: Vidović (ur.), *Uradimo zajedno*, str. 97–197; Hrvoje Pašalić, *Nezavisna kulturna scena grada Zadra: pravo na prostor kao preduvjet djelovanja*. Diplomski rad. Zadar: Odjel za sociologiju Sveučilišta u Zadru, 2020.

¹¹⁸ Tonković, Sekelj, „Duality of Structure and Culture“, str. 185; Vidović, „Nezavisna kultura u Hrvatskoj (1990.–2010.)“, str. 20 i 38.

nerijetko okuplja iste prostore, osobnosti, i baštini iste priče. Samo je ponekad teško odrediti koja bi strana bila lice, a koja naličje.“¹¹⁹

Komentari i pitanja koja postavlja Jasna Jakšić za nas su utoliko važniji jer se u ovome radu ne bavimo isključivo nezavisnom kulturnom scenom, već nam je namjera opisati i analizirati dio dinamike struktura koje omogućuju umjetničku produkciju u polju vizualnih umjetnosti između 1991. i 2006. godine, kao i relacije i pozicije više različitih tipova aktera koji te strukture sačinjavaju. Fokus koji smo u ovome dijelu posvetili nezavisnoj kulturnoj sceni s jedne strane proizlazi iz činjenice da je neosporno da su, riječima likovnog kritičara Marka Goluba, „nezavisni“ akteri – koji su se na likovnoj sceni počeli aktivnije javljati na prijelazu tisućljeća – inaugurirali „potpuno nov[u] publik[u], potpuno nov sistem pravila, potpuno nov[e] model[e] odnosa između publike, izvođača i institucionalnih medijatora, model[e] prezentacije [i] financiranja“.¹²⁰ S druge strane, istraživanja koja se bave nezavisnom kulturnom scenom u našem su slučaju relevantna i zato jer se indirektno dotiču i različitih relacija na široj umjetničkoj sceni, kao i zato jer jedina predstavljaju pokušaj šireg zahvaćanja konteksta u kojima se odvija umjetnička produkcija, pružajući na taj način vrijedan „okvir“ za naše rezultate. Nije nam, naime, poznat niti jedan primjer u kojemu se na sličan način pokušalo pristupiti analizi razvoja javnog kulturnog sustava ili pojedinom njegovom akteru. Kao iznimku od izrečenoga mogli bismo promatrati monografiju Hrvatskog društva likovnih umjetnika (HDLU), objavljenu povodom 150. godišnjice njegova osnivanja, međutim i u tom je slučaju veći fokus stavljen na razdoblje između 1868. i 1991. godine.¹²¹ Devedesete i prvo desetljeće dvijetisućitih godina prisutni su jedino u tekstu Sandre Križić Roban, u kojemu autorica na temelju analize kataložne i hemerotečne građe promatra razvoj kustoskih koncepcija i odnos prema javnom prostoru unutar dijela izložbenog programa HDLU-a od kraja Drugoga svjetskog rata do 2008. godine.¹²²

¹¹⁹ Jasna Jakšić, „Sve je povezano: izvaninstitucionalni kontekst kritičkih praksi“, u: *From Consideration to Commitment: Art in Critical Confrontation to Society*, Dušan Dovč, Vesna Milosavljević, Jasna Soptrajanova, Dea Vidović (ur.). Belgrade: SEEcult.org; Ljubljana: SCCA, Center for Contemporary Arts – Ljubljana; Zagreb: Kurziv – Platform for Matters of Culture, Media and Society; Skopje: ForumSkopje, 2011., str. 22–24.

¹²⁰ Marko Golub, „Obrnuto ispričana priča: uzorci urbane scene Zagreba = A Story Told in Reverse: Patterns in the Urban Scene of Zagreb“, *Život umjetnosti*, 73, 2004., str. 39. Vidi također: Tonković, Sekelj, „Duality of Structure and Culture“; Jelena Pašić, „Devedesete: borba za kontekst = The 1990s: Struggling for the Context“, *Život umjetnosti*, 90, 2012., str. 12–21.

¹²¹ Vidi: Irena Kraševac (ur.), *150 godina Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Umjetnost i institucija*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Institut za povijest umjetnosti, 2018.

¹²² Sandra Križić Roban, „Nezaobilazan vizualni krajolik“, u: *150 godina Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Umjetnost i institucija*, Irena Kraševac (ur.). Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Institut za povijest umjetnosti, 2018., str. 324–343. Devedesete i dvijetisućite godine referirane su još jedino u tekstu Petre Šlošel, koji se bavi izložbenim prostorima HDLU-a tijekom 150 godina: Petra Šlošel, „Izložbeni prostori Društva

Osim istraživanja nezavisne kulturne scene i spomenute monografije HDLU-u, u kojoj razdoblje nakon 1991. godine čini iznimno malen dio, postoji svega još desetak objavljenih monografija, kataloga i studija koje se na problemski način bave hrvatskom umjetnošću devedesetih i ranih dvijetisućitih, od kojih većinu čine tekstovi objavljeni u katalogima i deplijanima izložbi. Često je riječ o izložbama ili studijama u kojima su granice istraživanja određene prema umjetničkom mediju, a u njihovom je fokusu teorijska i / ili formalna analiza pojedinih umjetničkih radova za koje autori smatraju da su simptomatični za razdoblje i za medij u kojemu su nastajali. „Okviri“ istraživanja razlikuju se od studije do studije te ih nije moguće u potpunosti svoditi pod isti nazivnik, pogotovo zato jer svaki umjetnički medij sa sobom nosi i specifičan set teorijskih pitanja te pretpostavlja specifične relacije s ostalim akterima umjetničkog i šireg društvenog polja. Razina kontekstualizacije pojedinih umjetničkih radova također se razlikuje od slučaja do slučaja, isto kao i vremenske odrednice istraživanja koje se najčešće postavljaju u skladu s razvojem umjetničkog medija, iako možemo ustvrditi da se većina analizirane umjetničke produkcije odnosi na razdoblje nakon 1991. godine. Među istraživanjima i izložbenim projektima ovoga tipa možemo spomenuti izložbu *Insert – Retrospektiva hrvatske video umjetnosti* u organizaciji zagrebačkog Muzeja suvremene umjetnosti, koja se održala 2005. godine u Zagrebu i 2006. godine u Rijeci,¹²³ te istraživanja Suzane Marjanić o povijesti performansa u Hrvatskoj od sedamdesetih godina naovamo i Sandre Uskoković o metodama i strategijama umjetnosti u javnom prostoru na kraju prošlog i početku novoga tisućljeća.¹²⁴ Iako također posvećen razvoju jednog umjetničkog medija, tekst Klaudija Štefančića koji je pratio izložbu *Nove mreže novih medija*, održanu u velikogoričkoj Galeriji Galženica 2008. godine,¹²⁵ specifičan je jer u razvoju

umjetnosti, ULUH-a i HDLU-a tijekom povijesti“, u: *150 godina Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Umjetnost i institucija*, Irena Kraševac (ur.). Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Institut za povijest umjetnosti, 2018., str. 361–366.

¹²³ Izložba *Insert – Retrospektiva hrvatske video umjetnosti*, u organizaciji Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, održala se u 19. paviljonu Zagrebačkog velesajma od 20. 9. do 16. 10. 2005. godine, te u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci od 23. 3. do 16. 4. 2006. godine. Kustoski tim izložbe činili su Tihomir Milovac, Silva Kalčić, Antonia Majača i Branko Franceschi. Vidi: Tihomir Milovac (ur.), *INSERT – Retrospektiva hrvatske video umjetnosti = Retrospective of Croatian Video Art*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2008.

¹²⁴ Vidi: Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa*; Sandra Uskoković, *Anamnesis. Dijalozi umjetnosti u javnom prostoru*. Zagreb: UPI-2M PLUS d.o.o., 2018.

¹²⁵ Izložba *Nove mreže novih medija* održala se u Galeriji Galženica u Velikoj Gorici od 9. 5. do 1. 6. 2008. godine. Kustos izložbe bio je Klaudio Štefančić. Klaudio Štefančić, „Nove mreže novih medija“, *Galerija Galženica*. Vidi: http://galerijagalzenica.info/sites/files/nove_mreze_novih_medija.pdf (pristupljeno 31. srpnja 2020.). Za više o razvoju novomedijske umjetnosti u Hrvatskoj od istog autora vidi: Klaudio Štefančić, „Transparentno polje društvene napetosti – novi mediji u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti 90-ih“, *Život umjetnosti*, 93, 2013., str. 86–93.

novomedijske umjetnosti od devedesetih godina nadalje ne stavlja fokus na analizu pojedinih umjetničkih radova, već detektira društvene krugove – okupljene oko časopisa, organizacija civilnog društva i javnih institucija – koji participiraju u umjetničkoj produkciji. Opisujući „mreže koordiniranih aktivnosti mnogo različitih ljudi“, koje omogućuju nastanak i recepciju umjetničkih djela, tekst Klaudija Štefančića pruža obrise jednog specifičnog „svijeta umjetnosti“ u bekerovskom smislu te ga to u metodološkom smislu približava interesima ove disertacije.¹²⁶ To je tako tim više što autor unutar „novomedijskog svijeta umjetnosti“ razlikuje više različitih društvenih krugova koji imaju različite početne pozicije, različite strategije i konačne ciljeve, a stoga i različit pristup resursima toga svijeta umjetnosti.¹²⁷

Uz navedene kataloge i studije, postoji još nekoliko publikacija i izložbenih projekata koji su bili konceptijski postavljeni na način da se devedesete godine pokušaju sagledati kao zaokruženo i završeno razdoblje, iako i u tim slučajevima često postoje dodatne granice u konceptu prema umjetničkom mediju ili čak i prema užoj geografskoj lokaciji. Među primjerima izložbi s medijskim ograničenjem možemo spomenuti *Lekcije iz '91.* iz 2016. godine i *Izbliza i osobno: rat u Hrvatskoj* iz 2018. godine, obje u organizaciji udruge Organ vida,¹²⁸ koje su bile posvećene fotografskoj produkciji u Hrvatskoj i bivšoj Jugoslaviji tijekom ratnih devedesetih godina ili izložbu *Kraj stoljeća, kraj slikarstva? Hrvatsko slikarstvo u devedesetim godinama* iz 2005. godine koja je – riječima Sandre Križić Roban – preferirala „kontinuitet doajena i gotovo u potpunosti izbjeg[la] mladu generaciju slikara“.¹²⁹ Među katalogima s dodatnim geografskim fokusom važno je spomenuti publikaciju *Riječke devedesete* u izdanju riječkog Multimedijalnog centra iz 2006. godine,¹³⁰ nastalu uz neformalni dio Festivala novih umjetnosti FONA 05 u sklopu kojega je predstavljena riječka umjetnička produkcija devedesetih godina. Kataloški dio publikacije te kraći uvodni tekstovi

¹²⁶ Howard Becker, *Svjetovi umjetnosti*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2009., str. 13. Polazeći od ideje da je umjetničko djelo rezultat kolektivnog djelovanja, Becker u svojem kapitalnom djelu opisuje suradničke mreže, resurse, konvencije, načine distribucije i recepcije umjetničkih djela za koje smatra da svi zajedno čine pojedine „svjetove umjetnosti“ bez kojih ne bi bilo umjetničkih djela kao konačnih produkata takvih suradnji.

¹²⁷ Štefančić u interpretaciji razvoja novomedijske umjetnosti u Hrvatskoj razlikuje tri glavna društvena kruga: prvi uključuje Antiratnu kampanju, Zamir Transnational Net, časopis *Arkzin* i udrugu Multimedijalni institut, drugi uključuje aktere okupljene oko festivala *Media Scape*, a treći Odsjek za dizajn vizualnih komunikacija na Umjetničkoj akademiji u Splitu i splitski *Međunarodni festival novog filma*.

¹²⁸ Izložba *Lekcije iz '91.* održala se u Galeriji Zvonimir u Zagrebu od 14. do 24. 9. 2016. godine, a izložba *Izbliza i osobno: rat u Hrvatskoj* u Muzeju ratne fotografije u Zagrebu od 11. do 30. 9. 2018. godine. Kustosica obje izložbe je Sandra Vitaljić. Deplijani objavljeni uz izložbe dostupni su u udruzi Organ vida.

¹²⁹ Križić Roban, „Nezaobilazan vizualni krajolik“, str. 343. Izložba *Kraj stoljeća, kraj slikarstva? Hrvatsko slikarstvo u devedesetim godinama* održala se u Domu hrvatskih likovnih umjetnika od 27. 1. do 28. 2. 2005. godine. Kustos izložbe bio je Zdenko Rus. Vidi: Zdenko Rus, *Kraj stoljeća, kraj slikarstva? = Fin de siècle, end of painting?*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2005.

¹³⁰ Krešo Kovačiček (ur.), *Riječke devedesete*. Rijeka: Multimedijalni centar, 2006.

Damira Čargonje, Berislava Valušeka, Branka Cerovca, Nataše Lah i Kreše Kovačičeka dodatno potvrđuju ranije izrečenu tvrdnju o iznimnoj vrijednosti i daljnjoj potrebi za istraživanjem umjetničkih scena i umjetničke produkcije izvan isključivo zagrebačke sredine, budući da – kao što je vidljivo iz ove publikacije – lokalne kulturne politike te specifični problemi i odnosi među akterima također imaju značajan utjecaj na polje umjetničke produkcije. Osim već navedenih, važno je također spomenuti izložbu *Ispričati priču* u organizaciji zagrebačkog Muzeja suvremene umjetnosti iz 2001. godine, koja predstavlja najraniji pokušaj „suočavanja“ s traumatičnim razdobljem devedesetih godina.¹³¹ Sintagma „ispričati priču“ iz naslova izložbe u pratećim se tekstovima koristi na više načina, od ukazivanja na probleme koje postavlja određivanje periodizacije i naglašavanja performativnosti diskurzivnih praksi u tekstu Leonide Kovač do opisivanja dominantnih umjetničkih strategija tijekom devedesetih godina, u kojima „pričanje priče“ predstavlja potrebu za komunikacijom i dijalogom, u tekstu Jadranke Vinterhalter.¹³² Iako katalog izložbe ne predstavlja sveobuhvatnu analizu umjetničke produkcije u Hrvatskoj devedesetih godina, s vremenske distance možemo ustvrditi da je njegova vrijednost u ranom pokušaju izdvajanja pojedinih kritičkih umjetničkih praksi iz područja vizualnih umjetnosti koje su tada nastajale unatoč i usprkos ranije opisanim pokušajima homogenizacije nacionalnog prostora te u afirmaciji različitih osobnih narativa i življenog iskustva devedesetih godina, koja dolazi do izražaja ne samo u uvodnim tekstovima, već i u segmentu koji donosi kratke osvrte likovnih umjetnika na situaciju devedesetih godina.¹³³

Posljednja publikacija koju izdajamo kao pokušaj interpretacije devedesetih godina kao zaokruženog i završenog razdoblja jest 90. broj časopisa *Život umjetnosti* koji je u cijelosti posvećen posljednjem desetljeću 20. stoljeća, odnosno pojedinim njegovim dionicama i umjetničkim praksama. Kako u izdanju ne postoji uži tematski fokus, tako u cjelini časopisa pojedini tekstovi djeluju gotovo kao fusnote prema široko postavljenom

¹³¹ Izložba *Ispričati priču* održala se u Muzeju suvremene umjetnosti na Katarininom trgu i u Gliptoteci Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti od 1. 10. do 28. 10. 2001. godine. Kustosice izložbe bile su Marija Gattin, Leonida Kovač i Jadranka Vinterhalter. Vidi: Marija Gattin, Leonida Kovač, Jadranka Vinterhalter (ur.), *Ispričati priču = To Tell a Story*, katalog izložbe. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2001.

¹³² Leonida Kovač, „Ispričati priču“, u: *Ispričati priču = To Tell a Story*, Marija Gattin, Leonida Kovač, Jadranka Vinterhalter (ur.). Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2001., str. 8–12; Jadranka Vinterhalter, „Preporuka za čitanje: tekstovi umjetnika“, u: *Ispričati priču = To Tell a Story*, Marija Gattin, Leonida Kovač, Jadranka Vinterhalter (ur.). Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2001., str. 46–67.

¹³³ Uz već spomenute tekstove Leonide Kovač i Jadranke Vinterhalter, u katalogu su objavljeni još tekstovi Nadežde Čačinović, Branka Franceschijska i Nataše Ilić. Kraćim osvrtima na situaciju devedesetih godina katalogu su doprinijeli Damir Babić, Simon Bogojević Narath, Vlasta Delimar, Alen Floričić, Željko Kipke, Goran Petercol, Renata Poljak, Damir Sokić, Sandra Sterle i Mladen Stilinović.

naslovu „Devedesete“.¹³⁴ Čini se, međutim, da je upravo to i bila koncepcija urednice časopisa Sandre Križić Roban, proizašla iz potrebe da se interpretaciji devedesetih godina pristupi iznova i sustavno te izvan isključivo osobnih sjećanja još uvijek aktivnih aktera umjetničkog polja. U tom smislu, riječima urednice, objavljeni članci predstavljaju „točke' čijim umrežavanjem će jednoga dana postati moguće sveobuhvatnije definirati 'izgubljeno' desetljeće“.¹³⁵

3. 2. Prema analizi umjetničkih mreža u Hrvatskoj devedesetih i dvijetisućitih godina

Pregled dosadašnjih znanstvenih i stručnih spoznaja o razvoju umjetničkog polja u Hrvatskoj devedesetih i ranih dvijetisućitih godina objelodanio je nekoliko problema, koji su utoliko značajniji kada vizualno-umjetničkoj sceni pristupamo kao dinamičnoj strukturi koju želimo istovremeno analizirati uz pomoć kvalitativnih i kvantitativnih metoda. Već smo u uvodnim poglavljima vidjeli da mrežna analiza zahtijeva veću količinu strukturiranih podataka te da sami podatkovni uzorci, koje ćemo podvrgnuti analizama, uvelike utječu i na dobivene rezultate. Stoga je dosadašnje znanstvene i stručne spoznaje, kao i dostupne arhivske i ostale izvore uopće, nužno dodatno razmotriti i iz perspektive dostupnosti i održivosti podataka: koji su podaci dostupni i što nam oni govore? Postoje li narativi, događaji i akteri koji su iz dosadašnjih interpretacija u potpunosti izostavljeni? U kojem bi smislu mrežna analiza kao metoda iz polja digitalne povijesti umjetnosti mogla doprinijeti razumijevanju dinamike razvoja vizualno-umjetničke scene? Drugim riječima, što ćemo i zašto strukturirati, vizualizirati i analizirati?

Pregled koji smo ponudili u ovome poglavlju pokazuje, dakle, da su istraživanja umjetničkog polja devedesetih i dvijetisućitih godina još uvijek u svojim začecima. Do sada objavljene studije bave se segmentima pojedinačnih umjetničkih opusa ili – kao što smo vidjeli – kompleksom nezavisne kulturne scene. Već smo ranije napomenuli da su nam

¹³⁴ *Život umjetnosti. Časopis za suvremena likovna zbivanja*, 90, 2012. Uz već citirani tekst Jelene Pašić te intervju s umjetnicima Aleksandrom Battistom Iličem i Ivanom Keser, koji su vodile Sandra Križić Roban i Jelena Pašić, u broju se još obrađuju sljedeće teme: fotografija devedesetih u Hrvatskoj (Marina Viculin), umjetnička praksa Edite Schubert (Leonida Kovač), radovi nastali u devedesetima umjetnica Kate Mijatović, Božene Končić Badurine i Vlaste Žanić (Ivana Mance) te javni prostor i izgradnja Zagreba devedesetih godina (Saša Šimpraga).

¹³⁵ Sandra Križić Roban, „Nesigurnost i izmještenost 'zaboravljenog' desetljeća = Insecurity and Displacement in the 'Lost' Decade“, *Život umjetnosti*, 90, 2012., str. 9.

istraživanja nezavisne scene iznimno važna jer pokušavaju interpretirati događaje važne za razvoj toga kompleksa u svjetlu širih društveno-političkih promjena, kao i zato jer njihovi autori često – barem indirektno – obrađuju pojedine faze razvoja kroz odnose različitih aktera. Međutim, koncentriramo li se na područje vizualnih umjetnosti neovisno o institucionalnom kontekstu njegove produkcije, ipak bismo se na kraju usudili ustvrditi – parafrazirajući već ranije citirani tekst Sandre Križić Roban – da je slika koju dobivamo u najbolju ruku fragmentarna te se dobro obrađeni historijski fragmenti javljaju upravo kao „točke“ i dijelovi još „izgubljene“ priče. Smatramo da navedeno vrijedi pogotovo za razdoblje devedesetih godina.

Naime, iako se u istraživanjima kao prva faza razvoja nezavisne scene uzima čitavo razdoblje devedesetih godina, dosadašnje su studije bile koncentrirane na opisivanje opće kulturne klime desetljeća, ističući svega nekoliko aktera i događaja koji su iskočili iz opće, tmurne atmosfere: osnivanje udruga Art radionica Lazareti (ARL) u Dubrovniku 1989. godine i Labin Art Express (LAE) u Labinu 1991. godine; aktivnosti Antiratne kampanje i njezina fanzina *Arkzin*, pokrenutih 1991. godine; osnivanje i aktivnosti udruge Attack! iz Zagreba, osnovane 1997. godine; akcije umjetnika Igora Grubića *Crni peristil*, izvedena u Splitu 1998. godine, i *Knjiga i društvo – 22 %*, organizirana u Zagrebu 1998. godine u suradnji s udrugom Attack!; umjetnički projekt *Gen XX* Sanje Iveković iz 1998. godine; *25. Salon mladih* u organizaciji Hrvatskog društva likovnih umjetnika u kojem su, zahvaljujući kustoskom konceptu Tihomira Milovca, sudjelovali i pojedini akteri nezavisne scene (ARL, Attack!, Umjetnička udruga URA iz Rijeke, Gripe Art projekt i 21. proljeće iz Splita); osnivanje udruga Multimedijalni institut 1999. godine i *Što, kako i za koga? / WHW* 2000. godine. Ovomu popisu još možemo dodati nekoliko češće isticanih umjetničkih projekata ili organizacija, koji se ne smtaraju nužno dijelom genealogije nezavisne scene: izložba *EgoEast: Hrvatska umjetnost danas*, održana u sklopu *23. Salona mladih* 1992. godine; izložba *Nova hrvatska umjetnost*, održana u Modernoj galeriji 1993. godine; procesualni projekt *Weekend Art* umjetnika Aleksandra Battiste Ilića, Ivane Keser i Tomislava Gotovca; *Izložba jela i pića* u kustoskoj koncepciji Mladena Stilinovića, održana 1994. godine u Galeriji proširenih medija; aktivnosti i godišnje izložbe Soros centra za suvremenu umjetnost Zagreb te *33. Zagrebački salon* u koncepciji slovenskog kustosa Igora Zabela, održan 1998.

godine.¹³⁶ Iz popisa ovih najčešće isticanih događaja možemo izvući nekoliko zaključaka. Kao prvo, aktivnosti spomenutih udruga i organizacija u pregledima vizualnog stvaralaštva najčešće ostaju slabo ili u potpunosti neobrađena, tako da o njihovim vrijednostima i programima saznajemo malo što više od informacije da su postojale ili da su predstavljale kontrapunkt vladajućoj nacionalističkoj klimi i sa njom povezanom anakronom produkcijom slabe umjetničke kvalitete. Kao drugo, vidimo da se većina ovdje istaknutih aktivnosti ipak dogodila na samome kraju devedesetih godina, pa bismo mogli ustvrditi da se takvim pregledima dodatno produbljuje ideja o devedestima kao o razdoblju u kojem se ništa nije događalo.¹³⁷

U promišljanju devedesetih dodatne se nedoumice javljaju krenemo li o njima razmišljati kroz već uvriježene pravce razvoja nezavisne scene ili kroz pozicije pojedinih aktera – organizacija i osoba / umjetnika. Naime, u već više puta citiranoj studiji Dea Vidović nezavisnu scenu dijeli na dva pravca: „onaj koji dolazi iz subkulture i onaj koji bi u umjetničkom i profesionalnom smislu mogao pripadati tzv. institucionalnoj kulturi.“¹³⁸ Budući da se u ovoj disertaciji bavimo strukturama vezanim uz produkciju vizualnih umjetnosti, ovdje nas zanima pravac definiran kao blizak „tzv. institucionalnoj kulturi“ u kojemu se akteri bave tradicionalnim umjetničkim djelatnostima koje obogaćuju „uvođenjem i praćenjem novih tendencija suvremene kulture“ te koje nastaju kao „rekacija na postojeće stanje kulturne ponude [...] koja najčešće nije marila za umjetnička i kulturna dostignuća izvan kategorija nacionalnog, tradicionalnog i konzervativnog, na jednoj strani, te komercijalnog na drugoj strani“.¹³⁹ Kao primjere takvog promišljanja umjetnosti i kulture autorica navodi već spomenute udruge ARL i LAE, te nezavisnu izvedbenu grupu Montažstroj, dok bismo im iz razdoblja nakon 2000. godine mogli pridružiti važne kustoske kolektive i udruge poput WHW-a, Kontejnera ili BLOK-a. U ovom je kontekstu zanimljiva

¹³⁶ Usp. Golub, „Obrnuto ispričana priča“; Jakšić, „Sve je povezano“; Vidović, „Nezavisna kultura u Hrvatskoj (1990.–2010.)“; Pašić, „Devedesete: borba za kontekst“. Važno je ovdje još jednom naglasiti da se dosadašnje studije nezavisne scene bave čitavim njenim kompleksom koji uključuje aktivnosti vezane uz različite kulturne djelatnosti. Budući da se i kroz već spominjane suradničke platforme poput *Clubturea* njeguje ideja suradnje i zajedništva različitih aktera nezavisne scene, izdvajanje segmenata koji se tiču vizualnih umjetnosti u neku je ruku moguće samo na analitičkoj razini. Ustvrdili bismo, međutim, da ako i dolazi do suradnje između pojedine članice nezavisne scene i javne kulturne institucije, ta se suradnja najvjerojatnije ipak odvija u domeni iste kulturne djelatnosti.

¹³⁷ Slična je percepcija kazališta i izvedbenih umjetnosti tijekom devedesetih godina. Usp. Agata Juniku, „Teatar (u teatru) devedesetih“, u: *Devedesete. Kratki rezovi*, Orlanda Obad, Petar Bagarić (ur.). Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, 2020., str. 153–156.

¹³⁸ Vidović, „Nezavisna kultura u Hrvatskoj (1990.–2010.)“, str. 14.

¹³⁹ Isto, str. 17–18.

također i autoričina opservacija da „[u] estetsko-konceptualnom smislu [...] nove kulturne, kritičke i umjetničke prakse“ u pojedinim slučajevima ulaze i u institucije: „bilo da je riječ o onima koje anticipiraju rad samoorganiziranih kolektiva; onima koje i same prakticiraju horizontalne strukture rada; onima koje svojim programima promoviraju nove oblike, načine i modele djelovanja i izražavanja; onima koje u svojem programskom okrilju počinju producirati radove autora kritičkog pogleda koji su vezani uz nezavisnu kulturu ili pak onima koji kombiniraju dva ili više opisanih pristupa.“¹⁴⁰ Kao primjeri takvih institucija navode se Galerija Nova, Galerija Miroslav Kraljević, Galerija VN, Galerija Galženica i Studentski centar u Zagrebu. Iz kasnijih referenca na neke od programa koji su se u pojedinima od njih provodili a bili su važni za nezavisnu kulturu, možemo zaključiti da se s „institucionalnim preuzimanjem strategija nezavisne scene“ ipak misli na razdoblje nakon 2000. godine. Međutim, smatramo da je ovdje važno barem na analitičkoj razini postaviti dva pitanja koja – u krajnjoj liniji – mogu biti relevantna za način na koji ćemo strukturirati podatke. Prvo se tiče pozicije i / ili (ne)pripadnosti pojedinih organizacija nezavisnoj kulturi ili barem njihovo približavanje tomu kompleksu, a drugo pozicije umjetnika u razvoju scene vizualnih umjetnosti.

Dok je situacija s pripadnošću pojedinih organizacija kompleksu nezavisne scene jasnija u slučaju novih udruga građana (čiji broj počinje rasti na prijelazu tisućljeća), ipak treba upozoriti i na neke specifične slučajeve čija kompleksnost najčešće proizlazi upravo iz njihove dugovječnosti. Konkretno mislimo na organizacije osnovane za vrijeme socijalističke Jugoslavije koje su tijekom devedesetih morale prilagoditi svoje unutarnje strukture ili institucionalne veze novim organizacijskim paradigmama. Kao primjer za to može poslužiti Galerija Miroslav Kraljević (GMK) koja se, vidjeli smo, navodi kao institucija (ili čak i „gradska galerija“)¹⁴¹ koja se zbog načina rada ili kritičkog umjetničkog programa nakon 2000. godine približila nezavisnoj sceni. Galerija Miroslav Kraljević osnovana je, međutim, kao jedna od sekcija Kulturno-umjetničkog društva INA (KUD INA) 1986. godine, koje se već tijekom devedesetih godina registriralo kao udruga građana. GMK bismo, dakle, prema pravnoj organizaciji već od devedesetih godina mogli smatrati dijelom civilnog društva, a nipošto kao javnu instituciju u kulturi. Također, ideja GMK-a kao „institucije bliske nezavisnoj sceni“ dovodila se u vezu s kustoskim programom Antonije Majače i Ivane Bago od 2005. godine nadalje, odnosno udrugom građana Delve – Institut za trajanje, mjesto i

¹⁴⁰ Isto, str. 20.

¹⁴¹ Jakšić, „Sve je povezano“, str. 24.

varijable koju su pokrenule 2008. godine i preko koje su provodile jedan dio izložbenih i diskurzivnih projekata. Dio galerijskog programa tako su u jednom razdoblju zapravo paralelno provodile dvije udruge građana vođene od strane istih ljudi, gdje je – mogli bismo reći – u najboljem slučaju stvorena dinamika istovjetnosti ili ravnopravnosti između dva subjekta, a u najgorem je GMK stavljen u poziciju pružatelja prostora. Kompleksnost i hibridnost ove specifične situacije proizlazi i iz činjenice da je GMK – bez obzira što je bio dio udruge građana KUD INA – svoj program održavao u suterenskim prostorijama državne naftne kompanije INA d.d. te da je ista ta tvrtka osiguravala troškove hladnog pogona prostora i troškove plaće voditelja galerije do 2012. godine.¹⁴² Kasniji tekstovi i kritike pojedinih izložbenih projekata GMK-a bez zadržke, međutim, smještaju tu udruhu, ili bolje rečeno – jednu od sekcija udruge građana inače posvećene amaterskom umjetničkom stvaralaštvu, u nezavisnu kulturnu scenu: Marko Golub će tako udruge WHW, Kontejner i GMK navesti kao aktere nezavisne scene koji su najbolje odigrali ulogu korektora i nadopune učinaka institucionalne kulture, dok će Bojan Krištofić iste tri udruge nazvati „trijumviratom“ nezavisne scene, dodajući im kao četvrtog važnog aktera udruhu BLOK.¹⁴³

Dok bi se na temelju specifičnoga primjera GMK-a moglo raspravljati da li je za pripadnost kompleksu nezavisne scene važniji kritički umjetnički program ili opći – u slučaju nezavisne scene najčešće prekarni – uvjeti rada, ipak ćemo na ovome mjestu još samo postaviti pitanje o ulozi umjetnika u formiranju nezavisne scene u užem smislu i strukture vizualno-umjetničke scene u širem smislu. Naime, mogli smo primijetiti da su nekoliko mjesta u popisu događaja koji su obilježili devedesete godine zauzeli pojedini umjetnici ili od strane umjetnika organizirane kolektivne umjetničke akcije. Takvo isticanje pojedinih umjetničkih radova ili aktivnosti umjetnika za formiranje strukture scene se u do sada objavljenim studijama, međutim, rijetko više događa za razdoblje nakon 2000. godine, osim ako – naravno – pojedini umjetnici nisu istovremeno i akteri unutar neke udruge građana. Upravo udruge građana, a ne pojedinačne osobe, nakon 2000. godine postaju središnji akteri na nezavisnoj sceni. Vezano uz ranije citiranu tvrdnju Dee Vidović da pojedine javne institucije u kulturi s vremenom „počinju producirati radove autora kritičkog pogleda koji su vezani uz nezavisnu kulturu“, postavlja se pitanje postoje li, dakle, umjetnici koji su

¹⁴² Za više o specifičnoj povijesti GMK-a vidi: Kovačić, Sekelj, Vene (ur.), *Strujanja*.

¹⁴³ Marko Golub, „(Ne)ovisnost i diskontinuitet – Što, kako i za koga Galerija Nova?“, *dizajn.hr*, 29. srpnja 2013. Vidi: <http://dizajn.hr/blog/neovisnost-i-diskontinuitet-sto-kako-i-za-koga-galerija-nova/> (pristupljeno 2. studenoga 2020.); Bojan Krištofić, „Nemamo se čega sramiti“, *Kulturpunkt*, 28. listopada 2015. Vidi: <https://www.kulturpunkt.hr/content/nemamo-se-cega-sramiti> (pristupljeno 2. studenoga 2020.).

isključivo vezani uz nezavisnu scenu i koji ne surađuju ili izlažu u javnim institucijama u kulturi? Ili bolje rečeno – jesu li javne institucije u kulturi zaista u nemogućnosti proizvoditi ili barem izlagati kritičke umjetničke prakse? I zašto? Kao što smo već ranije napomenuli, koja je uloga organizacija, umjetnika, kustosa ili teoretičara koji su svojim aktivnostima vezani uz različite institucionalne kontekste? Kako se tijekom devedesetih mijenjaju kulturalni narativi koji prate umjetničku produkciju i koja je razlika u tom smislu vidljiva prema razdoblju nakon 2000. godine? Banalno rečeno: koji su akteri zapravo činili strukturu vizualno-umjetničke scene devedesetih godina (iz koje su već ranije spomenuti umjetnici i institucije iskočili) te kako se struktura tih aktera promijenila nakon 2000. godine?

Kako bismo dobili neposredan i širi pregled razvoja umjetničkog polja devedesetih i ranih dvijetisućitih godina u istraživanje smo krenuli kroz provedbu intervjua s istaknutim akterima umjetničkog polja toga razdoblja. U razdoblju između 2015. i 2017. provedeno je ukupno 28 polu-strukturiranih intervjua, prosječnog trajanja od devedeset minuta, u kojima su sami akteri govorili o svojim praksama umrežavanja, najvažnijim institucijama, prostorima, umjetnicima i projektima, međunarodnim suradnjama, načinima na koje su se informirali o događajima u svijetu umjetnosti, odnosima javnih institucija u kulturi i nezavisne scene te posljedicama društveno-političkog konteksta i različitih modela financiranja na razvoj umjetničkog polja.¹⁴⁴ Već su prve analize intervjua potvrdile neka od ranije iznesenih stajališta, poput negativnih posljedica nacionalističke klime i utjecaja kulturnih politika na razvoj umjetničkog polja ili značajne uloge nezavisne scene za razvoj vizualno-umjetničke scene na prijelazu tisućljeća. Međutim, iako su sami akteri često kretali od izjave o nemogućnosti umjetničke produkcije u takvom „ideološki neugodnom i teškom“ kontekstu ili od izjave da se devedesetih godina po pitanju vizualne umjetnosti skoro ništa nije događalo, ipak se iz intervjua može razabrati čitav niz različitih aktera (institucija, umjetnika, kustosa itd.) koji su u tom razdoblju surađivali, provodili projekte i producirali umjetničke radove unatoč i usprkos takvom društveno-političkom kontekstu. Devedesete je godine obilježilo privremeno zatvaranje određenih izlagačakah prostora, nedostatak mjesta okupljanja kojima bi

¹⁴⁴ Intervjui su se provodili u sklopu projekta ARTNET, a njihovu je provedbu pokrenula dr. sc. Željka Tonković. Uz Željku Tonković i autoricu ovoga teksta, u njihovoj su provedbi sudjelovali i drugi članovi projektnog tima ARTNET: dr. sc. Sanja Horvatinčić, Ivana Meštrović i dr. sc. Dalibor Prančević. Dok su nama za izradu ove disertacije bili korisni kao strategija mapiranja praksi i aktera aktivnih unutar umjetničkog polja devedesetih i ranih dvijetisućitih te za mapiranje promjena narativa vezanih uz suradničke prakse, u sklopu projekta ARTNET koristili smo ih prvenstveno za provedbu kvalitativne strukturalne analize, odnosno upravo za produktivan dijalog kvalitativnih i kvantitativnih metoda. Vidi: Tonković, Sekelj, „Duality of Structure and Culture“. Vidi također Prilog I i Prilog II u ovoj disertaciji za uvid u strukturu i popis intervjua. Kako bismo dobili neposredan uvid u relacije na sceni, intervjui su od samoga početka anonimizirani.

gravitirala čitava scena, koja je bila uglavnom neformalno organizirana oko manjih društvenih krugova.¹⁴⁵ Pojedini prostori, organizacije ili pojedinačni akteri mogli su u određenom razdoblju odigrati važnu ulogu, da bi potom – barem u percepciji aktera scene – upali u razdoblje neaktivnosti.

Vratimo li se na pitanje dostupnosti i održivosti podataka, postavlja se, dakle, pitanje na koji način pristupiti mrežnoj analizi dinamike vizualno-umjetničke scene. Na koji način prikazati i analizirati u ovom poglavlju opisana razilaženja i približavanja, podjele između različitih struja ili društvenih krugova na sceni? Kako aktivirati do sada „izgubljene“ aktere, mnoštvo koje se ipak javlja u individualnim sjećanjima aktera toga razdoblja, i uključiti ih u već postojeće narative o razvoju scene? Budući da – uz poneku iznimku – ne postoje sistematizirani popisi umjetničkih programa institucija u ovom razdoblju, analiza strukture i dinamike scene kroz izložbenu aktivnosti u ovome bi trenutku bila gotovo nemoguć poduhvat. Naime, važno je imati na umu da za razliku od koncepta umjetničke grupe ili umjetničkog udruženja, mreže nemaju prirodne granice, stoga se „granice mreže“ zbog istraživačkih razloga određuju na analitičkoj razini. U ovome radu koristili smo „nominalističku strategiju“, što podrazumijeva da granice mreže određuje istraživač prema unaprijed postavljenom kriteriju.¹⁴⁶ Kao što smo vidjeli u uvodnim poglavljima, rezultati mrežne analize uvelike ovise o korištenim podacima. Ako bismo i koristili izložbenu aktivnost za analizu dinamike razvoja scene, a cilj nam je ukazati na različite pozicije aktera, ključ prema kojem bismo *a priori* odredili granice mreže za razdoblje između 1991. i 2006. – a da ipak uključimo širi spektar različitih aktera – nije posve jasan.

Kako bismo uspjeli na taj način prikazati i analizirati dinamiku vizualno-umjetničke scene, odlučili smo stoga njezinoj inherentnoj strukturi i kulturalnim narativima koje su je pratili pristupiti kroz medij časopisa i likovne kritike. Pretpostavka od koje smo krenuli jest da će likovna kritika iz časopisa različitih fokusa i uređivačkih politika zahvatiti širi spektar likovnih događaja te da će ponuditi različite poglede na suodnose društveno-političke i umjetničke paradigme, a da ćemo uz pomoć mrežne analize aktera povezanih s likovnom kritikom – bilo kao subjekt, bilo kao objekt – uspjati detektirati njihove različite odnose koji su više od njihova pukoga zbroja. Vodili smo se riječima povjesničarke umjetnosti Ljiljane Kolečnik prema kojoj je „likovna kritika u neraskidivoj vezi s duhovnim kretanjima i

¹⁴⁵ Tonković, Sekelj, „Duality of Structure and Culture“.

¹⁴⁶ Vidi na primjer: Stephen P. Borgatti, Daniel S. Halgin, „On Network Theory“, *Organization Science*, 5, 2011., str. 1169–1170.

kulturnom praksom određenog vremena [...] S obzirom na to da zadatak likovno-kritičarskog gledanja prije svega zahtijeva jasnoću gledanja, likovna kritika je inkluzivnija od povijesnoumjetničkih studija, manje selektivna pri izboru umjetničke građe, sposobna dati puno širi uvid u cjelinu situacije te stoga iznimno prikladna kao uporište relativno nepristrane pripovijesti o likovnim zbivanjima određenog razdoblja.¹⁴⁷ Prednost korištenja podataka vezanih za likovna kritiku jest i ta da iako je fokus likovno-kritičarske aktivnosti u najvećoj mjeri vezan uz događanja na domaćoj vizualno-umjetničkoj sceni, likovni kritičari u ovome razdoblju ipak prate i pišu o izložbama, festivalima i događajima izvan Hrvatske. Drugim riječima, iako smo na samome početku objasnili razloge za lokalizaciju istraživanja, podaci koje koristimo u ovoj disertaciji ipak pružaju širu sliku od one isključivo nacionalne, ali o njoj govore iz jedne određene perspektive. Ako bismo čitav, globalni svijet umjetnosti gledali kao na jednu cjelovitu mrežu, mogli bismo reći da analize ponuđene u ovoj disertaciji pružaju lokalni i prostorom određeni pogled na njezinu strukturu.

Prije nego se detaljnije latimo teorijskih i metodoloških postavki ovoga rada te preciznije opišemo izbor časopisa i podataka koje smo koristili u analizi, važno je još osvrnuti se na vremenske granice istraživanja. Kao što smo vidjeli u ranije dostupnim periodizacijama, prvo razdoblje smješteno je između 1991. i 2000. godine i njegovo je određenje vezano uz veće društveno-političke promjene koje su se odrazile i na polje kulture. Kao gornju vremensku granicu istraživanja odredili smo 2006. godinu, i to ponajviše iz dva razloga. U prosincu 2006. godine dovršeni su svi pregovori Republike Hrvatske i Europske Unije vezani za kulturu i kulturnu baštinu, čime je Hrvatska stekla preduvjete da od 2007. godine participira u programu financiranja kulturnih projekata Europske Unije „Kultura 2007.–2013.“. Pravo prijave na te natječaje imale su i javne institucije u kulturi i udruge građana, a obavezna suradnja na europskoj razini postulirana tim natječajima uvelike mijenja i strategije i načine umrežavanja lokalnih institucija i ostalih aktera.¹⁴⁸ Drugi je razlog da je 2006. godine zatvoren Sorosev Institut Otvoreno društvo (IOD), koji je djelovao u Zagrebu od 1992. godine. Iako se s vremenom Soroseva financijska potpora polju kulture smanjivala, zatvaranje IOD-a na simboličkoj razini možemo shvatiti kao kraj perioda kojim su započele devedesete godine.

¹⁴⁷ Kolečnik, *Između Istoka i Zapada*, str. 12–13.

¹⁴⁸ Za više o hrvatskoj participaciji u programu „Kultura 2007.–2013.“ vidi: Martina Borovac Pečarević, *Perspektive razvoja europske kulturne politike: interkulturni dijalog i multikulturalnost*. Zagreb: AGM, 2014., str. 154–156.

4. Mreža kao inherentna struktura umjetničkog polja: teorijsko-metolodoška podloga istraživanja

Kritički pregled dosadašnjih istraživanja dinamike polja vizualnih umjetnosti u Hrvatskoj devedesetih i ranih dvijetisućitih godina ukazao je na njegovu fragmentarnu obrađenost koja je do sada uglavnom bila fokusirana na mali broj individualnih opusa, specifičnih umjetničkih vrsta ili specifičnih sektora umjetničke produkcije. Već smo ustvrdili da se ta fragmentarnost odnosi pogotovo na devedesete godine, gdje su u ponuđenoj „priči“ u kratkim crtama artikulirani pokušaji kontrole polja umjetničke produkcije od strane državne vlasti te je identificiran mali broj aktera koji su se svojim aktivnostima takvim pokušajima odupirali, uspostavljajući na taj način kontinuitet s umjetničkim praksama iz razdoblja socijalizma i stvarajući nove vrijednosti (pogotovo nakon 2000. godine). Mali broj aktera koji figurira u takvim prikazima, kao i izbjegavanje suočavanja s „traumatičnim“ i „ideološki teškim“ pokušajima stvaranja državotvorne umjetnosti (u vidu detaljnijeg istraživanja strategija i mehanizama kojima se ta kontrola pokušala uspostaviti), kao da dodatno potvrđuju teze o devedesetima kao razdoblju „u kojemu se ništa nije događalo“.

Svako istraživanje nužno daje prednost određenim akterima, fenomenima i narativima na račun onih izostavljenih, ovlaš spomenutih i nedovoljno obrađenih. Tako ni ovdje ni u kojem slučaju ne možemo tvrditi da je narativ koji ćemo ponuditi zatvoren i cjelovit. Međutim, mrežna analiza (i kvantitativne metode općenito) omogućuje da vizualno-umjetničkoj sceni pristupimo kao kompleksnom polju interakcije mnoštva različitih aktera, čija komunikacija, zajedničke aktivnosti i suradnje, estetska i ideološka približavanja i razilaženja tvore mrežu koja omogućuje umjetničku produkciju, odnosno da u narativu identificiramo i aktiviramo veći broj različitih aktera nego što bismo to mogli korištenjem uobičajenih metoda. Drugim riječima, u ovome se radu ne bavimo umjetničkim djelima, konkretnim umjetničkim opusima ili profilima i povijestima pojedinih kulturnih institucija, već strukturama, interakcijama, procesima i narativima koje pojedinačni akteri svojim aktivnostima stvaraju, kojima se prilagođavaju ili ih stubokom mijenjaju. Iako zbog kompleksnosti polja umjetničke produkcije (ali i načina funkcioniranja mrežne analize) ni ovdje nismo mogli uključiti sve aktere koji u njemu participiraju, smatramo da na temelju korištenih podataka i njihove analize možemo zaključivati o temeljnim silnicama i trendovima koji su ga oblikovali iz ptičje perspektive. Ovdje ponuđeni narativ promatramo

kao kontekstualni okvir koji ocrtava dinamiku polja vizualnih umjetnosti između 1991. i 2006. godine, koji se može dodatno širiti i nadograđivati daljnjim kvantitativnim i kvalitativnim analizama istih podataka ili čak i širenjem izvora i opsega podataka s ciljem pluriperspektivnog pristupa polju vizualnih umjetnosti shvaćenom kao mreža.

Već smo u uvodnom poglavlju naznačili da mrežu unutar ovoga rada promatramo kao inherentnu strukturu umjetničkog polja, koja nastaje posredstvom relacija nekoliko različitih tipova aktera (časopisa, institucija i osoba, odnosno likovnih kritičara i umjetnika) te da su korišteni podaci ekstrahirani iz likovne kritike objavljujane u stručnim časopisima između 1991. i 2006. godine. Čvorovi unutar generiranih mreža, koje čine temelj naših analiza, predstavljaju, dakle, neke od ključnih aktera koji participiraju u umjetničkom polju i svojim ga aktivnostima oblikuju.

Unutar našeg podatkovnog modela, časopisi i likovni kritičari su aktivni akteri, oni koji svojim odabirima aktera i pojava o kojima se piše u likovnoj kritici ocrtavaju kontekst produkcije i recepcije umjetničkog djela, svojim ga aktivnostima dalje oblikuju i nadograđuju te na taj način aktivno utječu i na njegovu kasniju historizaciju. Sam časopis već možemo promatrati kao mrežu aktera, sastavljenu od glavnog urednika, članova uredništva, dizajnera, stalnih i povremenih autora te niza pomoćnog osoblja koje sudjeluje u njegovoj produkciji i distribuciji. Urednička politika časopisa utječe na odabir tema koje se u njemu obrađuju te na specifičan pristup u njihovoj obradi, kao i na izbor stalnih i povremenih suradnika, obraćajući se na taj način specifičnim društvenim krugovima čitatelja. U izboru časopisa koje smo ovdje obradili (*Arkzin, Kontura, Vijenac, Zarez*) likovni kritičar je u pravilu samo jedan od tipova aktera unutar suradničkih mreža časopisa, odnosno samo jedan od aktera čije aktivnosti utječu na formiranje profila časopisa. Drugim riječima, on i njegovi odabiri u konstantnoj su interakciji s akterima i fenomenima iz drugih umjetničkih i društvenih polja. Prateći, komentirajući, interpretirajući i utječući na načine percepcije i recepcije aktualnih likovnih događaja, ni likovni kritičar kao autor ni časopis kao medij nisu isključivo kroničari zbivanja na umjetničkom i širem društveno-kulturnom polju. Oni svojim aktivnostima istovremeno oblikuju i usmjeravaju stvarnost koju komentiraju i interpretiraju. U tom se smislu možemo složiti s riječima povjesničarke umjetnosti Barbare Pezzini kada kaže da umjetnički časopisi „aktivno konstruiraju kritičku situaciju (...) konstruiraju kritiku čak i ako je pod krinkom reportaže“.¹⁴⁹ S obzirom na to da možemo ustvrditi da su tijekom trajanja većeg dijela

¹⁴⁹ Barbara Pezzini, „Introduction“, *Visual Resources*, 1-2, 2015., str. 6.

promatranog povijesnog razdoblja časopisi i dalje bili glavno sredstvo informiranja o likovnim događajima te da je popularizacija i šira upotreba interneta tek bila u začecima (pogotovo unutar nacionalnih okvira), čak i kratke obavijesti o izložbenim aktivnostima određenih umjetnika, odnosno odabir da se istakne aktivnost određenog umjetnika naspram svih onih mogućih, također u tom smislu možemo shvatiti kao „konstruiranje kritičke situacije“.

Za razliku od časopisa i likovnih kritičara, institucije i umjetnici u našim su analizama pasivni akteri, odnosno oni akteri o čijim se aktivnostima piše. Kao što smo već istaknuli, zbog strukture podatkovnog modela u analizama se nećemo baviti umjetničkim djelima, individualnim umjetničkim opusima, kao ni intencijama i odabirima samih umjetnika i institucija. Uloge koje je likovnoj kritici i umjetnosti u pedesetim godinama 20. stoljeća dodijelila Ljiljana Kolečnik mogu poslužiti i na ovome mjestu: iako je likovna umjetnost „glavna protagonistica“ priče, pristupamo joj kroz poziciju njezina „naratora“ – likovne kritike.¹⁵⁰ Pojačanu prisutnost određenih umjetnika i institucija u likovnoj kritici određenoga trenutka, izmjene najprisutnijih umjetnika i institucija kroz vrijeme ili razlike koje su u tom smislu vidljive u usporedbi različitih časopisa shvaćamo kao signal o aktualnim trendovima na vizualno-umjetničkoj sceni. Njihove izmjene mogu ukazivati na pojavu i cirkulaciju novih umjetničkih praksi, ideja i značenja, a razlike između časopisa na njihov drugačiji profil formiran intenzivnijim praćenjem određenih likovnih fenomena te, slijedom toga, usmjerenost ka drugačijim društvenim krugovima i drugačije poimanje društvene uloge same umjetnosti. Cilj je ovakvoga pristupa, dakle, pokušati očitati kompleksnost vizualno-umjetničke scene u ovome razdoblju i njezine promjene kroz vrijeme.

Strukturu i dinamiku vizualno-umjetničke scene, čije se obrise trudimo opisati, mogli bismo označiti i već spomenutim terminom Howarda Beckera „svijet umjetnosti“. Već smo napisali da Becker umjetničko djelo promatra kao rezultat kolektivne aktivnosti (od ideje preko produkcije do distribucije i recepcije) koja je omogućena poznavanjem „konvencija“: akteri uključeni u proces produkcije i konvencije koje uređuju njihove aktivnosti čine svijet umjetnosti. Beckerovim riječima, pojam svijeta umjetnosti koristi se „za označivanje mreže ljudi čija suradnička djelatnost, organizirana putem zajedničkog znanja o konvencionalnim načinima rada, proizvodi onu vrstu umjetničkih djela po kojima je taj svijet umjetnosti

¹⁵⁰ Kolečnik, *Između Istoka i Zapada*, str. 12–16.

poznat“.¹⁵¹ I dalje: „Oblici suradnje mogu biti efemerni, no često postaju više ili manje rutinski, proizvedeći obrasce kolektivnog djelovanja koje možemo nazvati svijetom umjetnosti.“¹⁵² U daljnjim analizama Becker se trudi identificirati različite tipove aktera i aktivnosti koje obavljaju u sklopu tako shvaćene kolektivne djelatnosti („karakteristične vrste radnika i svežanj zadataka što tu obavljaju“),¹⁵³ njihove međusobne odnose te konstantnu dinamiku svjetova umjetnosti, koja je posljedica kako spomenute interakcije, tako i svjesnih ili nesvjesnih te željenih ili nužnih odstupanja od konvencionalnih načina rada. S obzirom na to da u analize uključuje i utjecaj države, distribucijskih sustava umjetnosti i različitih publika na svjetove umjetnosti, da opisuje pozicije različitih aktera prema ulozi koju u njima obavljaju ili prema stupnju pridržavanja konvencija te napore pojedinaca i grupa pri osnivanju novih „svjetova“, Beckerov model i dalje može pružiti koristan uvid u kompleksnost raznorodnih silnica koje oblikuju i utječu na dinamiku umjetničkog polja i njegovu poziciju u društvu.¹⁵⁴

U našem je slučaju Beckerov model koristan upravo jer umjetničko polje shvaća kao dinamičku suradničku mrežu u kojoj se ideje, značenja i načini rada oblikuju kroz interakciju različitih aktera. On je i unutar analize društvenih mreža, kako je razvijana unutar sociologije, također već prepoznat kao važan teorijsko-metodološki okvir koji bi trebalo dalje razvijati kako u teorijskom smislu, tako i u smislu njegove prilagodbe i nadogradnje temeljem rezultata empirijskih istraživanja. Prema mišljenju sociologa Wendy Bottero i Nicka Crossleyja, iako je pojam mreže jedan od ključnih elemenata Beckerovih svjetova umjetnosti, on ipak ostaje nedovoljno definiran: „Beckerova obrada mreža je skicozna te ne uspijeva u potpunosti zahvatiti činjenicu da su mreže društvene 'strukture' koje stvaraju kako prilike tako i ograničenja za svoje članove. Nedostaje joj sustavno ispitivanje pozicijskih odnosa te ne

¹⁵¹ Becker, *Svjetovi umjetnosti*, str. 24.

¹⁵² Isto, str. 32.

¹⁵³ Isto, str. 39.

¹⁵⁴ Prvi put objavljena početkom osamdesetih godina 20. stoljeća, Beckerova je analiza bila i predmetom kritika u vidu skicoznosti opisa interakcije aktera i konvencija, nezadovoljavajuće artikulacije značenja umjetničkog djela u društvu, nekonzistentnih stavova o važnosti inovacije ili izostanka tradicije te prostornog i povijesnog konteksta kao silnica koje također utječu na svjetove umjetnosti i njihove konvencije. Neovisno o tome, čini se da je Beckerov model i dalje koristan okvir za razumijevanje kompleksnosti i dinamike raznih umjetničkih polja, služeći najčešće kao baza koja se nadograđuje novim teorijskim i metodološkim spoznajama. Vidi na primjer: Hans van Maanen, „The Institutional Pragmatism of Howard S. Becker and Paul DiMaggio“, u: *How to Study Art Worlds*, Hans van Maanen. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009., str. 31–51; Lee Robert Blackstone, „'The Spider Is Alive': Reassessing Becker's Theory of Artistic Conventions through Southern Italian Music“, *Symbolic Interaction*, 3, 2009., str. 184–206; Paula Guerra, Pedro Costa (ur.), *Redefining Art Worlds in the Late Modernity*. Porto: Universidade de Porto, 2016.

navodi u potpunosti karakteristike mreža.¹⁵⁵ Dok se navedeni nedostaci mogu nadograditi uz pomoć performansi mrežne analize (čija je prednost istovremeno i ta da može dati dodatne uvide u cirkulaciju konvencija i resursa unutar mreža), prema Bottero i Crossleyju prednost je Beckerova modela upravo u stavljanju naglaska na relacije između *pojedinačnih* aktera.¹⁵⁶ Spoj mrežne analize kao metode i Beckerova modela omogućuje, dakle, kako analizu strukturnih karakteristika cjelovitih mreža, shvaćenih kao rezultat interakcije pojedinačnih aktera, tako i pojačani fokus na relacije, aktivnosti i pozicije pojedinačnih aktera unutar mreža.

Kako bismo u potpunosti shvatili ovako opisanu mrežu kao inherentnu strukturu umjetničkog polja, potrebno je detaljnije se osvrnuti na mogućnosti mrežne analize kao metode. Ovo poglavlje u nastavku je podijeljeno na dva dijela. U prvom dijelu fokus je stavljen na formalne aspekte mrežne analize, njezine performanse i mogućnosti te su detaljnije opisani korišteni podaci i digitalni alati. Opis mrežne analize kao metode na početku prvoga dijela uglavnom je fokusiran na kratak opis temeljnih pojmova s ciljem stvaranja osnovnog uvida u način funkcioniranja metode i korištenih digitalnih alata. Ti se pojmovi dodatno obrazlažu u kontekstu našega istraživanja u nastavku poglavlja o metodologiji i u poglavlju u kojem su izloženi naši rezultati, a kasnije se uvode i drugi pojmovi. Drugi dio ovoga poglavlja preciznije navodi ciljeve istraživanja prema vrsti korištenih podataka, osvrće se na načine analize konkretnih mreža te zahvaća problematiku kvantitativnog i kvalitativnog odnosa interpretacije podataka.

4. 1. Mrežna analiza kao metoda

Već smo u uvodnom poglavlju istaknuli da mrežna analiza počiva na pretpostavci da se određeni društveni i kulturni fenomeni ne mogu objasniti isključivo temeljem karakteristika pojedinaca ili pojedinih društvenih grupa, već temeljem njihove participacije u strukturiranim društvenim odnosima. Mrežna analiza fokusirana je, dakle, na izučavanje društvenih struktura koje shvaća kao mreže društvenih relacija, odnosno naglasak stavlja

¹⁵⁵ Wendy Bottero, Nick Crossley, „Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations“, *Cultural Sociology*, 5, 2011., str. 100.

¹⁵⁶ Isto, str. 104.

upravo na interakciju između različitih aktera: relacije su elementi koji tvore kompleksnu topologiju društvenih i kulturnih mreža unutar kojih je pojedinačni akter samo jedan čvor. Ideje, značenja i vrijednosti unutar društva formiraju se posredstvom interakcije i komunikacije različitih aktera, a njihova se transmisija odvija upravo putem ranije uspostavljenih relacija. Brzina i načini transmisije informacija i značenja unutar topologije mreže ovise o broju i gustoći ostvarenih relacija, a njihova dostupnost za pojedinoga aktera ovisna je o obrascu njegovih uspostavljenih relacija, odnosno njegovoj poziciji unutar mreže. Mrežna analiza kao „skup metoda za sustavno istraživanje društvenih struktura“¹⁵⁷ obuhvaća, dakle, metode usmjerene ka analizi strukturnih karakteristika cjelovitih mreža, uspostavljenih društvenih odnosa te položaja pojedinačnih aktera unutar mreža.

Osnovni gradivni elementi mreže su akteri / čvorovi i relacije / veze. Čvorovi unutar mreže mogu biti individualni i kolektivni entiteti. Od aktera koje smo već spomenuli, u našem su slučaju osnovni individualni entiteti likovni kritičari i umjetnici, dok su časopisi i institucije kolektivni entiteti. Od individualnih entiteta u našim će se mrežama pojaviti još autori tekstova, a od kolektivnih izdanja časopisa i umjetničke grupe. Mreže vizualno-umjetničke scene mogle bi biti sastavljene od još niza različitih aktera: individualni akteri (kustosi, financijeri), kolektivni akteri (institucije, financijeri), događaji (izložbe, projekti, diskurzivni događaji), objekti (katalozi izložbi, pisma, umjetnička djela), lokacije, ideje (umjetnički stilovi) itd. Relacije predstavljaju različite vrste odnosa između aktera, a čvorovi istovremeno mogu biti povezani jednom ili više vrsta relacija. Različite vrste relacija koje uspostavljaju akteri umjetničkog polja mogli bismo podijeliti na formalne i neformalne veze:¹⁵⁸ formalne veze uključuju različite vrste profesionalnih suradnji poput zajedničke suradnje na izložbama, koautorstva ili članstva u istoj organizaciji, dok neformalne veze predstavljaju relacije uspostavljene izvan profesionalne suradnje, poput prijateljstva ili obiteljskog odnosa.

Usudili bismo se ustvrditi da je većina aktera unutar suvremene vizualno-umjetničke scene povezana višestrukim relacijama, što bi – rječnikom mrežne analize – značilo da su mreže vizualno-umjetničke scene višestruke (engl. *multiplexed networks*).¹⁵⁹ To je, s jedne strane, posljedica činjenice da akteri unutar polja veoma često obnašaju različite uloge, što

¹⁵⁷ Degenne, Forsé, *Introducing Social Networks*, str. 1.

¹⁵⁸ O formalnim i neformalnim oblicima društvenosti te različitim vrstama veza vidi: Isto, str. 29–45.

¹⁵⁹ Charles Kadushin, *Understanding Social Networks*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2012., str. 35–37.

rezultira sve kompleksnijim obrascima njihovih relacija: umjetnici istovremeno mogu biti kustosi, likovni kritičari, dizajneri časopisa i publikacija, ravnatelji institucija, voditelji organizacija civilnog društva; kustosi su često istovremeno autori tekstova, likovni kritičari, teoretičari, kolekcionari, zaposlenici ili vanjski suradnici institucija te članovi raznih stručnih tijela; institucije mogu surađivati u projektima kao organizatori, suorganizatori, pružatelji prostora ili financijeri itd. S druge strane, uspješna profesionalna suradnja često može rezultirati i uspostavljanjem neformalnih odnosa između aktera (poput prijateljstva ili konflikta) ili se, pak, profesionalna suradnja može ostvariti kao posljedica već postojećeg neformalnog odnosa. Relacije unutar mreža stoga nemaju isti sadržaj, ali ni snagu ni smjer. Veza između dva individualna aktera koji su istovremeno povezani formalnim i neformalnim odnosom ili koji učestalije profesionalno surađuju jača je (engl. *strong tie*) od veze između dva aktera koji su tijekom karijere surađivali jednom ili tek nekoliko puta. Što se tiče smjera, veze unutar mreža mogu biti simetrične ili asimetrične: primjerice, možemo pretpostaviti da je odnos prijateljstva između dva individualna aktera simetričan, isto kao i odnos dvaju suorganizatora nekog umjetničkog događaja, dok je odnos kustosa i umjetnika unutar izložbe asimetričan – kustos je taj koji vrši odabir umjetnika za svoju izložbenu koncepciju. Svi ti faktori (sadržaj, jake i slabe veze, smjer) utječu na strukturu mreže, pozicije aktera i protok informacija unutar mreže.

Relacije se mogu uspostavljati između istih ili različitih skupova aktera. Primjerice, pri analizi nas mogu zanimati načini cirkulacije umjetničkih ideja unutar neformalnih mreža umjetnika i drugih individualnih aktera umjetničkog polja. Između aktera mogu biti uspostavljene višestruke relacije različite težine, koje će utjecati na brzinu i načine transmisije umjetničkih ideja te na položaje pojedinih aktera, no početna je premisa pri generiranju takvih mreža da svaki čvor ima mogućnost uspostavljanja relacija sa svim ostalim čvorovima unutar mreže. U takvim je slučajevima riječ o jednomodalnim mrežama (engl. *unimodal networks*).¹⁶⁰ Za razliku od njih, u slučaju bimodalnih ili bipartitnih mreža (engl. *two-mode networks*, *bipartite networks*) struktura je konstruirana od dva različita skupa čvorova.

¹⁶⁰ Za primjere analize jednomodalnih mreža iz polja povijesti umjetnosti vidi na primjer: Ljiljana Kolešnik, Nikola Bojić, Artur Šilić, „Rekonstrukcija personalne mreže Almira Mavigniera i njezina relacija prema prvoj izložbi *Novih tendencija*. Primjer primjene mrežne analize i mrežne vizualizacije u povijesti umjetnosti = Reconstruction of Almir Mavignier's Personal Network and Its Relation to the First *New Tendencies* Exhibiton. The Example of the Application of Network Analysis and Network Visualisation in Art History“, *Život umjetnosti*, 99, 2016., str. 56–77; Tamara Bjažić Klarin, „CIAM *networking* – Međunarodni kongres moderne arhitekture i hrvatski arhitekti 1950-ih godina = CIAM Networking – International Congress of Modern Architecture and Croatian Architects in the 1950s“, *Život umjetnosti*, 99, 2016., str. 38–55.

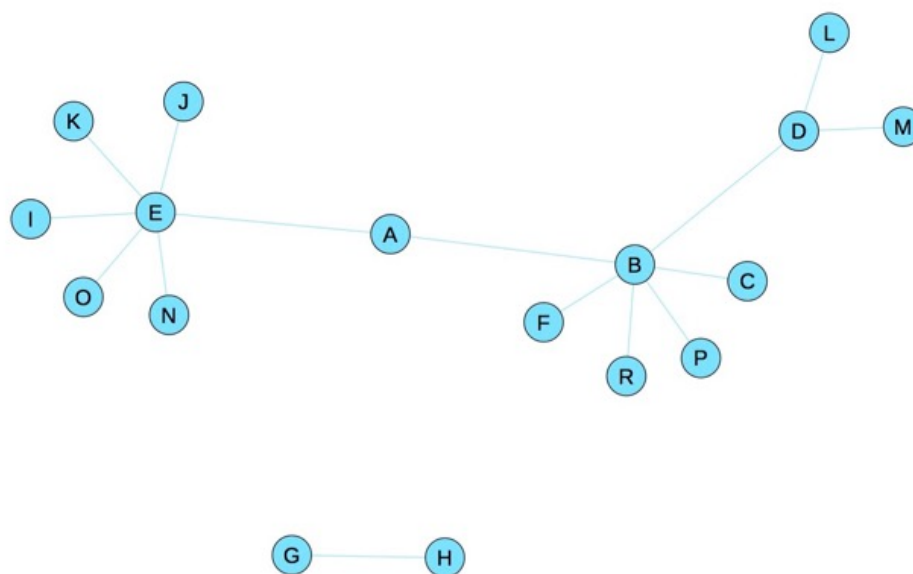
Analitički fokus usmjeren je na odnose između dva skupa, što znači da su u tim slučajevima eventualne relacije između istog skupa čvorova „žrtvovane“. Drugim riječima, relacije se u bipartitnim mrežama mogu uspostavljati samo između dva različita skupa aktera. Kao primjer bipartitne mreže možemo navesti mrežu u kojoj jedan skup čvorova čine izložbe, a drugi umjetnici koji su na njima sudjelovali. Iako među umjetnicima mogu postojati višestruke relacije, veze se unutar mreže uspostavljaju samo između izložbi i umjetnika.¹⁶¹ Čvorove koji predstavljaju istu vrstu entiteta (npr. osobe) također možemo analitički promatrati kao dva različita skupa čvorova: primjerice, mreža kustosa i umjetnika u kojoj se čvorovi uspostavljaju samo između ta dva skupa ili – kao što je slučaj u našem istraživanju – mreže likovnih kritičara i umjetnika.

Uobičajen način analize bipartitnih mreža podrazumijeva analizu odnosa čvorova iz jednoga skupa putem njihove zajedničke veze s drugim skupom, odnosno transformaciju bimodalne u jednomodalnu mrežu afilijacije (engl. *affiliation networks*).¹⁶² Vratimo li se primjeru mreže konstruirane od izložbi i umjetnika, takav način analize može značiti bilo fokus na umjetnike, bilo fokus na izložbe. U slučaju fokusa na umjetnike, izložba predstavlja događaj koji omogućuje uspostavljanje relacije između umjetnika koji na njoj sudjeluju, dok su u drugom slučaju izložbe na kojima sudjeluje više istih umjetnika strukturno bliže. Načini interpretacije te blizine ovise kako o postavljenom istraživačkom pitanju, tako i o daljnjem kvalitativnom istraživanju.

Prije nego opišemo podatke koje smo koristili te načine na koje smo ih strukturirali, još ćemo se osvrnuti na mogućnosti koje mrežna analiza pruža pri analizi položaja pojedinačnih aktera unutar mreže. Kako bismo preciznije objasnili osnovne pojmove, konstruirali smo jednostavnu jednomodalnu mrežu (**Viz. 1**) koja se sastoji od 17 čvorova između kojih je uspostavljeno 15 veza. Mrežu čine dvije nepovezane komponente (engl. *components*) od kojih se jedna sastoji od samo dva čvora, dok je 15 čvorova spojeno u jednu divovsku komponentu (engl. *giant component*).

¹⁶¹ Za primjer analize bipartitnih mreža u polju povijesti umjetnosti vidi na primjer: Petar Prelog, „Udruženje umjetnika Zemlja (1929.–1935.) i umjetničko umrežavanje = The Association of Artists Zemlja (1929–1935) and Artist Networking“, *Život umjetnosti*, 99, 2016., str. 26–37.

¹⁶² Za više o odnosu jednomodalnih i bimodalnih mreža te o mrežama afilijacije vidi: Stephen P. Borgatti, Daniel S. Halgin, „Analyzing Affiliation Networks“, u: *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*, John Scott, Peter J. Carrington (ur.). London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications, 2011., str. 417–433; Wouter de Nooy, Andrej Mrvar, Vladimir Batagelj, *Exploratory Social Network Analysis with Pajek*. New York: Cambridge University Press, 2005., str. 103–106.



Vizualizacija 1. Primjer jednostavne jednododalne mreže.

Već smo rekli da brzina i načini cirkulacije informacija ovise o strukturnim karakteristikama cjelovitih mreža, a da pristup tim informacijama za pojedinoga aktera ovisi o njegovom položaju. Mrežna analiza omogućuje, dakle, i fokus na pojedine čvorove, no oni se uvijek razmatraju unutar strukture cjelovite mreže.¹⁶³ Različiti položaji aktera i različite razine dostupnosti informacija ili resursa koje iz njih proizlaze označavaju raspodjelu moći unutar mreže: bolja strukturna pozicija aktera može značiti da će čvor imati brži pristup informacijama ili čak i da može kontrolirati njihov protok.

Postoji nekoliko načina na koji možemo razmatrati „centralnost“ čvora. Središnjim akterima mreže možemo smatrati one čvorove koji su najpovezaniji, odnosno one koji imaju najviše uspostavljenih direktnih relacija. Ti akteri imaju najviše vrijednosti osnovne mjere centralnosti (engl. *degree centrality*). U slučaju gore konstruirane vizualizacije radi se o čvorovima E i B koji imaju šest uspostavljenih veza, dok gotovo 80 % čvorova unutar vizualizacije ima samo jednu vezu. Čvorovi koji su spojeni u divovsku komponentu samo vezom s jednim od ta dva čvora dobivaju informacije koje kolaju mrežom isključivo zahvaljujući toj relaciji (primjerice I, J, K, O i N koji imaju uspostavljenju vezu samo s čvorom E). No osnovna mjera centralnosti u obzir uzima samo neposredan okoliš čvora. Uzmemo li u obzir strukturu cjelovite mreže, središnjim čvorovima možemo smatrati one

¹⁶³ Fokus koji mrežna analiza istovremeno omogućuje na cjelovitu mrežu i na pojedinačne aktere unutar njezine strukture najvjerojatnije je razlog zbog kojega su Wendy Bottero i Nick Crossley istaknuli korisnost Beckerovih svjetova umjetnosti za mrežnu analizu.

aktere koji obnašaju ulogu posrednika ili mosta (engl. *gatekeeper*, *bridge*) između nekoliko različitih skupina čvorova te zbog te pozicije imaju mogućnost kontrole nad protokom informacija. Mjera međupoloženosti (engl. *betweenness centrality*) označava koliko često akter zauzima položaj posrednika. S obzirom na to da u gornjoj vizualizaciji čvorovi E i B imaju dosta veći broj ostvarenih relacija od ostalih čvorova, oni će ponovno imati i najviše vrijednosti mjere međupoloženosti (čvor E je posrednik prema I, J, K, O i N). Međutim, prema ovoj se mjeri ističu pozicije čvorova A i D: čvorovi L i M dobivaju informacije isključivo putem veze s čvorom D, dok bi kidanje veze između čvorova A i B značilo prestanak komunikacije između dva najpovezanija čvora u mreži. Lakši pristup informacijama mogu imati i čvorovi koji možda nemaju velik broj uspostavljenih relacija, ali su povezani s najaktivnijim akterima u mreži. U slučaju gore konstruirane mreže, prema vrijednostima ponderirane mjere centralnosti (engl. *eigenvector centrality*) ističe se pozicija čvora A koji jedini ima direktnu vezu s dva najaktivnija čvora u mreži. Posljednja mjera centralnosti – centralnost blizine (engl. *closeness centrality*) – označava stupanj nezavisnosti čvora unutar mreže. Ova mjera izražava udaljenost od drugih članova mreže, a njezina je vrijednost veća u slučajevima kada čvor ima pristup što većem broju drugih aktera bez pomoći posrednika. U slučaju gornje vizualizacije u tom se smislu ponovno ističe čvor A koji je povezan s dva najpovezanija čvora u mreži. Zaključno možemo reći da centralnim akterom u ovoj vizualizaciji možemo smatrati čvor B koji prema svim mjerama centralnosti zauzima prvo mjesto. Iako čvor E ima iste vrijednosti osnovne mjere centralnosti, njegove vrijednosti ponderirane mjere centralnosti i mjere međupoloženosti malo su niže, dok je prema centralnosti blizine u slabijoj poziciji od čvora A.¹⁶⁴

Kratak opis načina na koji funkcioniraju mjere centralnosti nužan je kako bismo dobili uvid u osnovne mehanizme mrežne analize. Međutim, važno je odmah napomenuti da način interpretacije središnjih aktera ili odnosa središnjih i perifernih aktera ovisi o korištenim podacima. Primjerice, manju komponentu na gornjoj vizualizaciji, sastavljenu od dijade čvorova G i H, možemo smatrati perifernom jer uopće nema pristup informacijama koje kolaju divovskom komponentom. Međutim, ovisno o podacima tu bismo izdvojenu poziciju mogli shvatiti i kao prednost – kao poziciju nezavisnosti, veće mogućnosti inovacije itd. Drugim riječima, karakteristike mreže, pojedinih relacija i pozicija razmatraju se i interpretiraju kontekstualno unutar modela mreže. Isto kao što mreža omogućuje i ograničava

¹⁶⁴ Više o mjerama centralnosti vidi u: Degenne, Forsé, *Introducing Social Networks*, str. 132–139; de Nooy et al., *Exploratory Social Network Analysis with Pajek*, str. 62–64, 127–128, 131–132.

aktivnosti pojedinih čvorova, isto tako mrežna analiza i korišteni podatkovni model pružaju određene prednosti, ali i ograničenja. Mjere centralnosti, kako smo ih ovdje opisali, najčešće se primjenjuju pri analizi jednododalnih mreža, dok u slučaju bimodalnih mreža treba biti pažljiviji pri njihovoj interpretaciji. Vratimo li se nakratko na primjer bimodalne mreže umjetnika i izložbi, viša vrijednost osnovne mjere centralnosti i mjere međupoloženosti neće imati isto značenje u slučaju izložbi i u slučaju umjetnika. Također, kompleksnost „stvarnih“ odnosa unutar ranije opisanog načina povezivanja aktera umjetničkog polja gotovo je nemoguće u potpunosti prenijeti u format potreban za analizu uz pomoć digitalnih alata, odnosno u model je gotovo nemoguće uključiti sve aktere koji su u stvarnosti činili dio umjetničkih mreža. Svi rezultati mrežne analize trebaju stoga uzeti u obzir i ograničenja samih podataka.

4. 1. 1. Odabir podatkovnog uzorka i granice mreže

Važnost izvora i izbora podataka komplementarnih znanstveno-istraživačkim pitanjima već smo naglasili u predgovoru. Komentirajući dva teksta u kojima su korištene digitalne metode, na istom smo mjestu istaknuli razloge zbog kojih smo se upustili u dugotrajan proces manualnog prikupljanja i strukturiranja podataka: zbog malog broja sustavnih istraživanja vezanih uz razdoblje devedesetih i dvijetisućitih godina, kao i malog broja dostupnih strukturiranih podataka, jedan od ciljeva rada od početka je bio generiranje resursa koji će moći poslužiti za daljnja istraživanja u povijesti umjetnosti. Također smo već naznačili i razloge zbog kojih smo kao izvor podataka koristili stručne časopise i u njima objavljenju likovnu kritiku: budući da je vremensko razdoblje kojim se ovdje bavimo slabo obrađeno, časopise i likovnu kritiku prepoznali smo kao izvor podataka čijom bismo kvantitativnom analizom mogli dobiti najneposredniji uvid u zbivanja, aktere i njihove odnose na vizualno-umjetničkoj sceni.

Ranije smo istaknuli da podaci nisu objektivni prirodni fenomeni, a da sam odabir i način strukturiranja podataka već podrazumijeva interpretaciju.¹⁶⁵ Pristajemo također uz

¹⁶⁵ Drucker, „Is There a 'Digital' Art History?“. O važnosti interpretacije, ulozi povjesničara umjetnosti u digitalnim projektima i kontekstualnoj interpretaciji podataka vidi također: Nuria Rodríguez Ortega, „Digital Art History: An Examination of Conscience“, *Visual Resources*, 1-2, 2013., str. 129–133; Nuria Rodríguez Ortega, „Digital Art History: The Questions that Need to Be Asked“, *Visual Resources*, 1-2, 2019., str. 6–20; Christophe

mišljenje Johanne Drucker prema kojoj je pitanje metapodataka i informacijske strukture sve samo ne objektivno, depolitizirano i nekritičko te da je transformacija „kompleksnog problema u podatkovni model“ vježba koja omogućuje shvaćanje načina na koji se podaci mogu pojmiti na teorijskoj razini te se nalazi „u središtu pitanja kako modeliramo interpretaciju“.¹⁶⁶ Potreba za transparentnošću i etičkom upotrebom podataka još je značajnija kada u obzir uzmemo ograničenja mrežne analize.¹⁶⁷ S obzirom na to da podatkovni model ne može uključiti sve aktere koji su u stvarnosti participirali u umjetničkim mrežama, ni sve njihove višestruke relacije, nužno je odmah na početku odrediti granice mreža. Način na koji ih odredimo kasnije će također biti značajan faktor pri njihovoj interpretaciji: vraćanje na unaprijed postavljena ograničenja podatkovnog modela vodi sam odabir provedenih analiza, ali i načine na koji ćemo tumačiti određene mrežne karakteristike (prisjetimo se odnosa divovske i manje komponente na **Vizualizaciji 1**). Drugim riječima, pristup interpretaciji podataka kroz prizmu granice mreža omogućuje stalno vraćanje na tri temeljna pitanja: Što nam podaci zapravo govore? Tko je sve izostavljen iz konstruiranih i analiziranih mreža? Zauzimaju li možda neki akteri, ranije definirani kao važni za razvoj scene, u ovim mrežama periferne uloge i iz kojih razloga?

Pri određivanju granica mreža unutar analize društvenih mreža moguće je odabrati jednu od dvije postojeće strategije: realističku i nominalističku. U našem smo istraživanju koristili nominalističku strategiju: dok realistička strategija pretpostavlja da granice mreže definiraju sami njezini članovi na temelju relacije koja je u fokusu istraživanja, nominalistička strategija podrazumijeva da granice i sastav mreže određuje istraživač prema unaprijed uspostavljenom kriteriju.¹⁶⁸ Prema Stephenu Borgattiju i Danielu Halginu, realistička strategija kreće od pretpostavke da postoji „'istinita' mreža relacija“ u stvarnosti koju istraživač treba otkriti, dok nominalistička strategija „smatra da svako mrežno pitanje

Leclercq, Paul Girard, „The Experiments in Art and Technology Datascape“, u: *Keys for Architectural History Research in the Digital Era*, Juliette Hueber, Antonio Mendes da Silva (ur.). Pariz: Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2014., str. 50–65. Tom temom bavili smo se i sami: Sanja Sekelj, „Qualitative Approaches to Network Analysis in Art History: Research on Contemporary Artists' Networks“, u: *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*, Kathryn Brown (ur.). London – New York: Routledge, 2020., str. 120–134.

¹⁶⁶ Johanna Drucker, Claire Bishop, „A Conversation on Digital Art History“, u: *Debates in the Digital Humanities 2019*, Matthew K. Gold, Lauren F. Klein (ur.). Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2019., str. 326–331.

¹⁶⁷ Transparentnost i etička upotreba podataka u nizu su društvenih i humanističkih znanosti već naglašavani kao ključni aspekti istraživanja baziranih na podacima, pogotovo u kontekstu *big data* paradigme. Vidi na primjer: Angela Daly, S. Kate Devitt, Monique Mann, *Good Data*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2019.

¹⁶⁸ Vidi na primjer: Borgatti, Halgin, „On Network Theory“, str. 1169–1170.

(primjerice, 'Tko su tvoji prijatelji?' ili 'Od koga tražiš savjete?') generira svoju vlastitu mrežu“ te da odabir kreće od istraživačkog pitanja.¹⁶⁹ Temeljem dosadašnjih znanstvenih spoznaja, u našem smo istraživanju krenuli, dakle, od pretpostavke da će analiza stručnih časopisa i u njima objavljene likovne kritike pružiti najneposredniji uvid u aktere i njihove odnose te da će omogućiti identifikaciju društvenih krugova i promjenu trendova prisutnih na vizualno-umjetničkoj sceni.

Prva granica koju smo postavili odnosi se na izbor časopisa. Zbog dužine vremenskoga razdoblja koje obrađujemo, odlučili smo se koncentrirati na stručne časopise za koje pretpostavljamo da sustavnije i u većoj mjeri prate događanja na vizualno-umjetničkoj sceni od dnevnih novina te da bi njihova analiza treba dati precizniji uvid u dinamiku, aktere i odnose na sceni.¹⁷⁰ Iako se u ovome razdoblju likovna kritika barem povremeno objavljuje u nizu kulturnih časopisa, konačni je odabir pao na njih četiri: *Arkzin*, *Kontura*, *Vijenac* i *Zarez*. Četiri časopisa različitih uredničkih politika te uglavnom različitih tematskih opsega i fokusa imaju nekoliko zajedničkih formalnih karakteristika: 1) svi časopisi izlaze u Zagrebu, no tematskim opsegom pretendiraju zauzeti mjesto relevantnih medija na nacionalnoj razini; 2) u određenom vremenskom odsječku (dakle, ne nužno u trajanju čitavog obrađenog vremenskog razdoblja) izlaze u kontinuitetu i bez dužih prekida; 3) vizualno-umjetničku scenu redovito (ili barem češće) prate posredstvom likovne kritike, odnosno putem tekstova o aktualnim događajima na vizualno-umjetničkoj sceni, poput izložbi, festivala, multimedijalnih događaja ili projekcija. Način na koji smo definirali ove kriterije tako je iz podatkovnog modela isključio neke stručne časopise koji su nesumnjivo bili važni za razvoj umjetničke scene, no u kojima podaci vezani uz likovnu kritiku nisu bili dovoljno konzistentni za uključivanje u ovaj model. To se, primjerice, odnosi na časopise *Quorum*, *Libra Libera* i *Frakcija* koji su povremeno objavljivali važne teme i tekstove o izložbama, performansima i općenito vizualnim umjetnostima, no koji su primarno fokusirani na polje književnosti i izvedbenih umjetnosti.¹⁷¹ Podatkovnom modelu nismo mogli prilagoditi ni časopis *Radionica* koji jest

¹⁶⁹ Isto, str. 1170.

¹⁷⁰ Fokus na stručne časopise kreće od ideje o likovnom kritičaru kao povlaštenom pratitelju vizualno-umjetničkih događaja, koji svojim aktivnostima prati i usmjerava razvoj polja. S obzirom na to da stručni časopisi okupljaju veći broj aktera iz struke, pretpostavka je da će podaci iz tih časopisa pružiti najneposredniji uvid u dinamiku i trendove prisutne na sceni. Međutim, buduća bi istraživanja u obzir svakako trebala uključiti i likovnu kritiku koja se objavljuje u dnevnim novinama, a koju ovdje nismo uključili prvenstveno iz razloga opsega i količine.

¹⁷¹ *Quorum* – časopis za književnost izlazi od 1985. godine. *Libra Libera* – časopis za književnost i drugo izlazila je u izdanju Studentskog centra u Zagrebu između 1995. i 1999. godine, te u izdanju udruge Attack! između 1999. i 2017. godine. Časopis za izvedbene umjetnosti *Frakcija* izlazio je između 1995. i 2015. godine u izdanju

bio posvećen vizualnim umjetnostima, no u kojem su uglavnom objavljeni tekstovi problemskog karaktera, dok su se aktualni likovni događaji pratili tek u manjoj mjeri.¹⁷² Iz sličnih je razloga iz modela isključen i časopis *04: Megazin za hackiranje stvarnosti*.¹⁷³ On, doduše, nije bio vezan isključivo za polje vizualnih umjetnosti, nego je pratio događaje i teme iz različitih umjetničkih polja, koji su bila vezani uz formiranje nezavisne kulturne scene. Likovna se kritika, međutim, u njemu javljala tek povremeno. Od relevantnih časopisa devedesetih i dvijetisućitih godina iz modela je također izostao i časopis *Up & Underground*.¹⁷⁴ u časopisu je nakon prvih nekoliko brojeva vidljiv snažan zaokret od praćenja aktualnih događaja prema artikulaciji suvremene teorije umjetnosti s jedne strane, dok s druge strane kod njega nema ni neprekinutog tijeka izlaženja (razmaci između izlaska dva broja mogu biti dugi i nekoliko godina). Važan medij i izvor informacija u vremenskom razdoblju kojim se bavi ova disertacija bila je i televizijska emisija *Transfer*. Ona jest u najvećoj mjeri bila posvećena praćenju aktualnih likovnih i multimedijalnih događaja, no nije uključena u podatkovni model zbog različitog formata koji utječe i na načine o kojima se unutar nje govori o umjetnicima i institucijama.¹⁷⁵

Nakon časopisa, iz kojih su u mreže uključena sva izdanja časopisa i svi autori koji su u njima pisali tekstove, sljedeća ograničenja odnose se na samu likovnu kritiku. Iako u radu koristimo termin likovna kritika, kriterij prema kojemu smo zapravo uključivali tekstove u podatkovni model bio je određen prigodom povodom koje se objavljuje tekst. Prigoda u tom slučaju znači da je tekst objavljen kao informacija, rekacija, komentar, interpretacija ili sud o aktualnom vizualno-umjetničkom događaju. Iako većina tekstova koje smo uključili u model zaista predstavlja likovnu kritiku kao takvu, u granice mreže ušli su i podaci iz tekstova u

Centra za dramske umjetnosti. Za više o časopisima *Libra Libera* i *Fracija*, usko povezanim s nezavisnom kulturom, vidi: Luka Ostojić, „Sloboda je imala cijenu“, *Kulturpunkt*, 16. lipnja 2020. Vidi: <https://www.kulturpunkt.hr/content/sloboda-je-imala-cijenu> (pristupljeno 14. travnja 2020.). Digitalizirani brojevi Fracije dostupni su *online*: ***, „Povijest Fracije“. Vidi: <https://fracija.cdu.hr/pages/> (pristupljeno 14. travnja 2020.).

¹⁷² Časopis *Radionica* izlazio je u izdanju udruge Institut za suvremenu umjetnost u Zagrebu između 2002. i 2005. godine. Ukupno je izašlo šest brojeva časopisa, od čega jedan dvobroj.

¹⁷³ Časopis *04: Megazin za hackiranje stvarnosti* izlazio je u izdanju platforme Clubture između 2004. i 2006. godine. Svi brojevi dostupni su *online*: ***, „04 – Megazin za hakiranje stvarnosti“, *Clubture*. Vidi: <https://clubture.org/nula-cetiri> (pristupljeno 14. travnja 2021.).

¹⁷⁴ Časopis *Up & Underground* počeo je izlaziti 1995. godine. Prva dva broja izašla su u izdanju kluba Gjuro II, dok kasnije izlazi u izdanju udruge Bijeli val. Nekoliko brojeva izašlo je u suizdanju s udrugom Community Art. Od broja šest nadalje dostupan je *online*: ***, „Up & Underground“. Vidi: <https://up-underground.com/> (pristupljeno 14. travnja 2021.).

¹⁷⁵ *Transfer* se emitirao na Hrvatskoj radioteleviziji između 1995. i 2010. godine. Za više o emisiji vidi: Marko Golub, „TRANSFER 1995.–2010. / Otvoreni arhiv Vol. 2“, *Hrvatsko dizajnersko društvo*, 10. siječnja 2014. Vidi: <http://dizajn.hr/blog/transfer-1995-2010-otvoreni-arhiv-vol-2-10-1-18-1-2014/> (pristupljeno 14. travnja 2021.).

formatu intervjua ili kraćih obavijesti, pod uvjetom – naravno – da su objavljeni povodom aktualnog vizualno-umjetničkog događaja. Uz to što smo već i sam odabir da se u časopisu objavi informacija o jednoj izložbi naspram svih onih mogućih definirali kao „konstruiranje kritičke situacije“, drugi razlog vezan je uz konzistentnost izvora i podataka. Naime, kvaliteta i sadržaj pojedinog tekstualnog formata varira između časopisa i različitih likovnih kritičara. Tekst koji shvaćamo kao jednostavnu obavijest ili informaciju o izložbi u nekim slučajevima ipak donosi interpretaciju i vrijednosni sud vizualno-umjetničkih činjenica, dok, pak, u drugim slučajevima tekst koji bismo mogli shvatiti kao likovnu kritiku kao takvu ne ide puno dalje od nabiranja osoba i institucija uključenih u organizaciju izložbe. Razlikovanje podatka ekstrahiranih iz likovne kritike i kraćih obavijesti u analizama je olakšano činjenicom da su autori kraćih obavijesti u pojedinim časopisima uvijek isti likovni kritičari. Drugim riječima, iako u nastavku ovoga rada i dalje koristimo „likovnu kritiku“ i „likovne kritičare“ kao operativne termine kojima imenujemo izvore podataka i jedan skup čvorova u mrežama, aktivni su akteri u našim mrežama i likovni kritičari i likovni kroničari. Stoga bi – u kvalitativnom smislu – cjelovitom skupu naših izvora prije odgovarao termin „pisanje o (suvremenoj) umjetnosti“.

S obzirom na to da je „događaj“ glavni kriterij prema kojemu smo uključivali i isključivali tekstove u podatkovni model, neovisno o njihovom formatu, važno je osvrnuti se i na prirodu samog događaja. U najvećem broju slučajeva on predstavlja izložbu, no – zbog hibridnosti određenih umjetničkih vrsta i promjena u izlagačkim praksama – događaj u manjem broju slučajeva može označavati i izvedbu, performans, akciju u javnom prostoru, festival, projekciju ili multimedijalno događanje.¹⁷⁶ Možemo stoga ustvrditi da iako izložbe kao takve ne predstavljaju konkretne čvorove u našem istraživanju, one će ipak biti indirektno prisutne u našim mrežama te zauzimaju važno mjesto u interpretaciji rezultata.

Drugi set podataka čine, dakle, iz likovne kritike ekstrahirane informacije o umjetnicima, umjetničkim grupama i institucijama koji su izlagali na izložbama ili ih organizirali, odnosno o kojima se pisalo u likovnim kritikama. Uz gore opisano načelo „događaja“, pri prikupljanju ovih podataka vodili smo se još dvama kriterijima. Prvi kriterij odnosi se na vremensko razdoblje u kojem su umjetnici bili aktivni. Naime, u obrađenim

¹⁷⁶ S obzirom na to da smo interes pri analizi pasivnih aktera usmjerili na umjetnike, umjetničke grupe i institucije, iz podatkovnog su modela izostali jedino diskurzivni događaji (različite vrste predavanja, razgovora, okruglih stolova, konferencija itd.) kao važno mjesto artikulacije teorijskih, estetskih i društvenih pretpostavki umjetničke produkcije, pogotovo nakon 2000. godine.

časopisima pisalo se i o retrospektivnim ili problemskim izložbama s vremenskim fokusom od srednjega vijeka nadalje. U model smo uključili i takve izložbe pod uvjetom da se bave umjetnošću iz razdoblja nakon Drugoga svjetskog rata. Drugi se kriterij odnosi na umjetničke vrste: iako smo fokusirani na vizualnu umjetnost te ona čini većinu podataka, u mreže smo prema kriteriju događaja uključili i hibridne umjetničke vrste poput eksperimentalnog filma i performansa, kao i neke – u likovnoj kritici – marginalne umjetničke vrste poput dizajna i stripa. Odluka o njihovom uključivanju proizlazi iz pojave sve većeg broja „hibridnih događaja“ u ovom razdoblju, kao i zbog prisutnosti aktera koji su zauzimali važne uloge u poljima različitih umjetničkih vrsta. Pod „hibridni događaj“ mislimo na događanja poput *Međunarodnog festivala novog filma i videa* u Splitu, koji – iako fokusiran prvenstveno na film – u program uključuje i selekciju video umjetnosti te izložbu novomedijskih umjetničkih radova, ili festival *Karantena* u organizaciji Art radionice Lazareti u Dubrovniku, koji – premda fokusiran na kazalište i izvedbene umjetnosti – također uključuje izložbe novomedijske umjetnosti i performanse. Kao primjer možemo navesti još manja multimedijalna događanja, najčešće vezana uz nezavisnu scenu u nastajanju, poput onih vezanih uz zauzimanje Doma mladih u Splitu za nezavisnu kulturu, a koja su uključivala izložbe, diskurzivni program i koncerte,¹⁷⁷ ili događanja u organizaciji udruge Elektra – ženski umjetnički centar, koja su uključivali izložbe, projekcije, radionice i predavanja.¹⁷⁸ S obzirom na to da smo iz tekstova vezanih uz takve događaje u podatkovni model uključili sve aktere koji su u njima sudjelovali, u mrežama se mjestimično pojavljuju i akteri primarno vezani uz druge umjetničke vrste, poput filma, glazbe ili kazališta.¹⁷⁹

Konačan broj izvora iz kojih smo preuzela podatke o umjetnicima, umjetničkim grupama i institucijama iznosi ukupno 4801 likovnu kritiku: njih 119 objavljeno je u *Arkzinu* između 1991. i 1998. godine, 2110 u *Konturi* između 1991. i 2006. godine, 1873 u *Vijencu*

¹⁷⁷ Za više o tome vidi na primjer: Mirko Petrić, „Dom mladih u Splitu“, u: *Uradimo zajedno. Prakse i tendencije sudioničkoga upravljanja u kulturi u Republici Hrvatskoj*, Dea Vidović (ur.). Zagreb: Zaklada Kultura Nova, 2018., str. 185–187; Mirko Vid Mlakar, „Duje Makes His Space“, *Arkzin*, 26, 1994., str. 30; Suzana Kunac, „Izbavljenje iz letargije“, *Arkzin*, 27, 1994., str. 22; Benjamin Perasović, „Art Squat“, *Arkzin*, 27, 1994., str. 22–23; Goran Blagus, „Art Squat – bijeg iz ilegale“, *Kontura*, 31–32, 1994., str. 50.

¹⁷⁸ Vidi na primjer: Marija Kosor, „Rehabilitiran Dan žena“, *Arkzin*, 86, 1997., str. 24–25.

¹⁷⁹ S obzirom na to da fokus ovoga rada nije usmjeren na detaljnu eksplicaciju pozicija pojedinačnih aktera, već na opis dinamike scene, u radu se ne bavimo ni akterima primarno vezanim uz druge umjetničke vrste. Međutim, njihovu veću ili manju prisutnost unutar mreža fokusiranih na vizualne umjetnosti shvaćamo kao signal kontakta i miješanja različitih svjetova umjetnosti te kao potencijalni ulaz za buduća transdisciplinarna istraživanja umjetničkog polja.

između 1993. i 2006. godine te 699 u *Zarezu* između 1999. i 2006. godine.¹⁸⁰ U prvom setu podataka, vezanim uz podatke o časopisima, u našim se mrežama nalazi ukupno 665 čvorova koji predstavljaju izdanja časopisa i 6698 onih koji označavaju autore tekstova, dok drugi set obuhvaća 6473 likovna kritičara i umjetnika, 192 umjetničke grupe i 1293 institucije.

4. 1. 2. Opis korištenih digitalnih alata

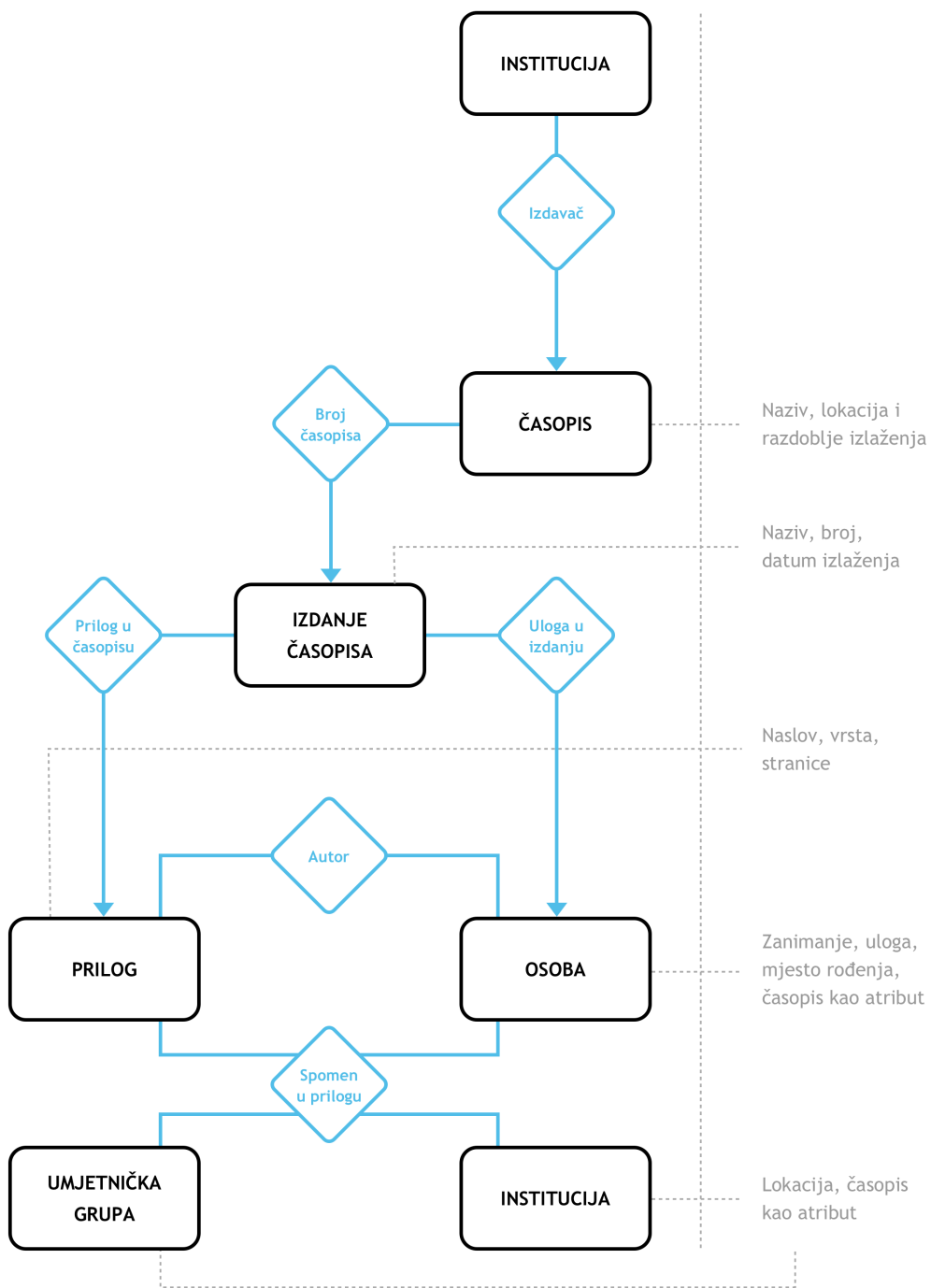
Nakon što smo objasnili prirodu podataka koje smo koristili u istraživanju, nužno se još osvrnuti na načine na koje smo ih strukturirali i njima manipulirali, odnosno na digitalne alate koje smo koristili u tu svrhu.

Osnovni alat koji smo koristili u istraživanju je baza podataka *Croatian Artist Network Information System* (CAN_IS), razvijena u sklopu projekta ARTNET. Riječ je o relacijskoj bazi podataka koja omogućuje pohranu, pretragu i obradu informacija te je razvijena upravo sa specifičnim ciljem istraživanja umjetničkog umrežavanja u 20. stoljeću. Struktura baze podataka omogućuje upis osnovnih kategorija svjetova umjetnosti relevantnih za procese umrežavanja te njihova višestruka svojstva, a kategorije su povezane već unutar same baze. Od kategorija CAN_IS omogućuje upis podataka vezanih uz osobe, umjetničke grupe, institucije, platforme, pisma, društvene kontakte, publikacije, časopise, arhitektonske projekte, umjetnička djela, izložbe, arhitektonske natječaje, diskurzivne i povijesne događaje, umjetničko-kulturne projekte i financiranje. Svaka od kategorija dodatno je dekonstruirana na svojstva i veze s ostalim kategorijama. Primjerice, kategorija osobe omogućuje upis svojstava osobe (ime i prezime, datum te mjesto rođenja i smrti, spol, zanimanje, medij, nacionalnost), dok relacijski model baze omogućuje upis njezinih veza s drugim gore navedenim kategorijama (izložba, časopis, publikacija, institucija, diskurzivni događaj itd.) uz specifikaciju uloge koju je u jednoj od njih obnašala (kustos, umjetnik, urednik, autor teksta, ravnatelj, dizajn postava, član upravnog odbora itd.). Svojstva kategorije izložbe obuhvatit će tako attribute poput naziva izložbe te mjesta i datuma održavanja (uz omogućen upis više datuma i lokacija za putujuće izložbe), a bit će povezana s kategorijama institucije (sudionici, organizatori, pružatelji prostora, financijeri itd.), osoba (sudionici, organizatori), diskurzivnih

¹⁸⁰ U Prilogu III objavljen je kompletan popis autora tekstova prema časopisu, s informacijom o broju objavljenih likovnih kritika prema godini.

dogadaja, umjetničkih djela i publikacija (katalog izložbe). Relacijski model baze omogućuje jednostavno dodavanje novih kategorija, svojstava i njihovih međusobnih veza, odnosno formalne je karakteristike same baze moguće prilagođavati i nadograđivati spoznajama proizašlim iz istraživačkog procesa. Veze između različitih kategorija i pojedinačnih entiteta sadržane su već u strukturi same baze, a moguće ih je vizualizirati uz pomoć komplementarnog vizualizacijskog sučelja. Selektiranje podataka za vizualizaciju vrši se uz pomoć sustava tagova koji se direktno upisuju u bazu prilikom upisa entiteta. Jednostavna analiza vizualizacija moguća je, dakle, već is samog CAN_IS-a, čija je velika prednost mogućnost prikaza višestrukih relacija, no sučelje omogućuje i preuzimanje podataka o mrežama u formatu koji je moguće dodatno obrađivati i u drugim vizualizacijskim alatima (.csv).

Već smo spomenuli da smo u istraživanju baratali s tri osnovne kategorije podataka (osobe, institucije i časopisi), a za potrebe našega istraživanja baza podataka je nadograđena kako bi uključila relaciju između autora priloga te spomenutih umjetnika, umjetničkih grupa i institucija te relaciju između izdanja časopisa i drugih kategorija prisutnih u bazi. Struktura podataka koje smo upisivali u CAN_IS bazu podataka prikazana je na **Dijagramu 1**, na kojemu su jasno vidljive i relacije na koje smo se fokusirali pri izradi i analizi vizualizacija: uloga u izdanju (autorstvo teksta) i spomen u prilogu.



Dijagram 1. Prikaz podatkovnog modela korištenog pri istraživanju.

Dok smo CAN_IS bazu i sučelje koristili prvenstveno za strukturiranje, osnovnu vizualizaciju i jednostavnu analizu podataka, kompleksnije smo manipulacije i analize podataka radili u programu *Gephi*. Riječ je o *open source* vizualizacijskoj platformi za mrežnu analizu koja je od svoje prve pojave 2008. godine – zbog svoje otvorenosti, preglednosti i prilagođenosti korisniku – doprinijela rastućem broju istraživača koji su se upustili u mrežna istraživanja. Prednost otvorenog koda je okupljanje velike zajednice istraživača iz različitih disciplina oko *Gephija*, što je rezultiralo pojavom značajnog broja videa i priručnika za analizu, programskih dodataka za specifične vrste analiza, razvijenih od strane same zajednice, te diskusijskih lista.¹⁸¹

Posljednji alat koji smo koristili, ali u mnogo manjoj mjeri, odnosi se na vizualizaciju svojstva lokacije u slučaju kategorije umjetnika i institucije. Riječ je o alatu *Tableau Public* uz pomoć kojega smo napravili prostorne vizualizacije mjesta rođenja umjetnika i osnivanja umjetničke grupe te lokacije institucija.¹⁸²

4. 2. Ciljevi istraživanja i interpretacija podataka

Temeljem prirode prikupljenih i strukturiranih podataka, vizualiziranih uz pomoć CAN_IS-a i *Gephija*, u istraživanju smo odredili tri temeljna fokusa koji odgovaraju dijelovima poglavlja s rezultatima analiza:

- 1) profili časopisa i pozicije likovnih kritičara: s obzirom na to da u analizama koristimo podatke ekstrahirane iz likovne kritike objavljujane u časopisima različitih profila, uredničkih politika, ritma izlaženja i različitog profila suradnika, prvi dio rezultata daje uvid u okolnosti osnivanja četiri korištena časopisa i u njihov sadržaj. Pod pretpostavkom da profil časopisa, odnosno njegova urednička politika, utječe kako na profil suradnika koji u njemu objavljuju, tako i na događaje o kojima se piše, politika je časopisa – slično kao i granice mreža – važno „ograničenje“ koje treba uzeti u obzir

¹⁸¹ Gephi vizualizacijsko sučelje dostupno je *online* za besplatno preuzimanje. Vidi: ***, „Gephi“. Vidi: <https://gephi.org/> (pristupljeno 13. travnja 2021.). Na službenim internetskim stranicama Gephija dostupna je i diskusijska lista te niz edukacijskih videa. Za osnove o Gephiju te pregled njegovih analitičkih mogućnosti vidi: Ken Cherven, *Network Graph Analysis and Visualization with Gephi*. Birmingham: Packt Publishing, 2013.; Ken Cherven, *Mastering Gephi Network Visualization*. Birmingham: Packt Publishing, 2015.

¹⁸² Tableau Public dostupan je *online* za besplatno preuzimanje. Vidi: ***, „Tableau public“. Vidi: <https://public.tableau.com/en-us/s/> (pristupljeno 13. travnja 2021.).

pri interpretaciji podataka. Časopisi se također razlikuju prema mjestu koje unutar njihova sadržaja zauzima likovna kritika: kako bismo utvrdili poziciju likovnih kritičara unutar časopisa, konstruirali smo bimodalne mreže izdanja časopisa i autora tekstova povezanih relacijom „uloga u izdanju“, koje smo u uz pomoć *Multimode Network* dodatka u *Gephiju* transformirali u jednomodalne mreže afilijacija. Prema ranijem objašnjenju, rezultat je, dakle, jednomodalna mreža autora u kojoj su akteri povezani ako su objavili tekst u istom izdanju časopisa. Analiza pozicije pojedinačnih aktera iskorištena je također kako bi se identificirali središnji likovni kritičari unutar svakog časopisa.

- 2) središnji akteri vizualno-umjetničke scene prema hrvatskoj likovnoj kritici: kako bismo napravili kvantitativnu analizu sadržaja likovnih kritika, konstruirali smo dva seta bimodalnih mreža u kojima su čvorovi likovni kritičari i umjetnici, odnosno likovni kritičari i institucije, povezani relacijom „spomen u prilogu“. Iako je riječ o bimodalnim mrežama s dva različita seta čvorova, u analizi smo fokusirani na samo jedan od setova, a u vizualizacije su uključeni umjetnici i institucije iz svih časopisa. Kao što smo napomenuli, u analizi se ne bavimo specifičnim umjetnicima i njihovim opusima, odnosno specifičnim institucijama i njihovim povijestima, već središnje umjetnike i institucije te njihove promjene kroz vrijeme shvaćamo kao odraz promjene trendova na vizualno-umjetničkoj sceni. Prema dosadašnjim spoznajama o razvoju vizualno-umjetničke scene, analiza je fokusirana na usporedbu razdoblja prije i nakon 2000. godine.
- 3) uloga časopisa u artikulaciji konvencija na vizualno-umjetničkoj sceni: nakon što smo analizirali i opisali dinamiku vizualno-umjetničke scene, sljedeći dio analize fokusiran je na prinos aktivnih aktera njezinom oblikovanju. Ovaj je dio istraživanja također baziran na analizi bimodalnih mreža likovnih kritičara i umjetnika, odnosno likovnih kritičara i institucija, s jedinom razlikom da su granice mreže određene i objavom unutar pojedinoga časopisa. Takav pristup omogućuje usporedbu sadržaja pojedinoga časopisa s rezultatima dobivenim pri analizi cjelovitog seta podataka, ali i usporedbe između časopisa, što dodatno pridonosi razlikovanju njihovih profila i identifikaciju njihovih uloga na vizualno-umjetničkoj sceni.

Iz pregleda tipova vizualizacija koje čine temelj našega istraživanja jasno je da istim podacima pristupamo iz nekoliko različitih perspektiva te da kvantitativne rezultate

interpretiramo uspoređivanjem pojedinih aspekata različitih mreža. No prije nego krenemo s preciznijim opisom provedenih analiza i prikazom njihovih rezultata, nužno je još osvrnuti se na pojam dinamike mreža te na međudnose različitih silnica koje utječu na promjenu njihovih struktura.

Opisujući Beckerov model naglasili smo da ideje i značenja unutar mreža nastaju interakcijom aktera te da su svjetovi umjetnosti u konstantnoj dinamici koja je posljedica kako te i takve interakcije, tako i potencijalnih odstupanja od konvencionalnih načina rada. Drugim riječima, ako i pristajemo uz jednu od temeljnih premisa mrežne analize da struktura mreže omogućuje i ograničava djelovanje svojih aktera, mreže ipak nisu statične i nepromjenjive već akteri konstantno utječu na njihovu strukturu, mijenjajući na taj način vlastite pozicije, strukturu cjelovitih mreža te utječući na značenja koja njima kolaju. Situacija „stvarnih“ mreža dodatno se komplicira uzmemo li u obzir već spomenute višestruke uloge i relacije aktera: akteri, naime, istovremeno participiraju u više različitih, ali međusobno povezanih mreža (povezanih, primjerice, akterima koji obnašaju ulogu posrednika) te promjena u jednoj od njih može prouzročiti kaskadu promjena u drugim, s njom više ili manje povezanim mrežnim formacijama. Fokusiramo li se na pojam mreže kao inherentne strukture umjetničkoga polja, iako svaki novi akter umjetničkog polja ulazi u već postojeće strukture, mreža se njegovom pojavom i njegovim obrascima uspostavljenih relacija u većoj ili manjoj mjeri mijenja, a vlastitim djelovanjem može odabrati hoće li postojeće konvencije mreže reproducirati ili ih pokušati mijenjati.

Dok ovaj opis naglašava međusobne odnose strukture mreže i aktivnosti aktera, treći aspekt koji utječe na dinamiku mreža možemo, prema Mustafi Emirbayeru i Jeffu Goodwinu, imenovati „kulturalnim strukturama“.¹⁸³ Mreže i akteri koji ih čine ne postoje, naime, u zrakopraznom prostoru, već u konkretnom prostoru i vremenu koji također utječu na njihove strukture, kao i na značenja i resurse uz pomoć kojih ih akteri mogu mijenjati. Struktura mreža, aktivnosti aktera i mehanizmi njihova povezivanja ovise, dakle, i o povijesnom kontekstu i kulturalnim obrascima koji su akterima u određenom trenutku na raspolaganju, odnosno i same kulturalne strukture pružaju mogućnosti i ograničavaju aktere te ih oni svojim aktivnostima također mogu reproducirati ili mijenjati. Citirajući Thedu Skocpol, Emirbayer i Goodwin naglašavaju da dostupnost određenih „kulturalnih idioma“ utječe na „samu definiciju grupa, njihovih interesa te njihovih međusobnih relacija“ te dalje zaključuju: „Kulturalne

¹⁸³ Mustafa Emirbayer, Jeff Goodwin, „Network Analysis, Culture, and the Problem of Agency“, *American Journal of Sociology*, 6, 1994., str. 1411–1454.

strukture također ograničavaju aktere na način da onemogućuju artikulaciju određenih argumenata u javnom diskursu ili, ako i jesu artikulirani, da se ne mogu povoljno interpretirati od strane drugih ili uopće shvatiti. (...) No kulturne formacije također i omogućuju povijesne aktere na mnoge načine – primjerice, utječući na njihova shvaćanja društvenog svijeta i njih samih, konstruirajući njihove identitete, ciljeve i aspiracije te predstavljajući određene probleme kao važne i istaknute naspram onih koji to nisu.¹⁸⁴

Uvidi koje o dinamici mreža dobivamo od Emirbayera, Goodwina i ostalih predstavnika relacijske sociologije tiču se već ranije navedenih prednosti i ograničenja mrežne analize kao metode, kao i već spomenutih diskusija o odnosu kvantitativne i kvalitativne interpretacije podataka unutar polja digitalne povijesti umjetnosti i digitalne humanistike. Suočavanjem diskusija iz jednog i drugog polja postaje, naime, jasno da se metode iz drugih disciplina ne bi trebale posuđivati olako, već da je – uz dobro poznavanje izvora i strukture podataka te bazično razumijevanje načina na koji funkcioniraju digitalni alati – nužno i poznavanje disciplinarnog konteksta u kojem su se razvijale određene analitičke metode, odnosno diskusija koje su pratile njihov razvoj i načina na koji se unutar tog polja pristupilo rješavanju određenih problema. Promatrajući umjetničke mreže iz relacijske perspektive, istraživanje strukture i kulture nemoguće je odvojiti, odnosno moguće ih je odvojiti samo na analitičkoj razini, dok kompleksnost interakcije strukture, kulture i ljudske aktivnosti – uz kvantitativna mrežna istraživanja – nužno uključuje i segment kvalitativnog prikupljanja i analize podataka, uz pomoć kojega je moguće adresirati ograničenja mrežne analize kao skupa kvantitativnih metoda.¹⁸⁵

Uzimajući u obzir dinamiku mreža, odnosno činjenicu da akteri određene pozicije unutar strukture mreža najčešće zauzimaju samo privremeno, uz to što smo iz istog seta podataka konstruirali nekoliko različitih tipova vizualizacija, u istraživanju smo ih također „sjekli“ na različite manje vremenske odsječke s ciljem preciznije identifikacije promjena u strukturi i u pozicijama središnjih aktera. S obzirom na to da likovna kritika „nužno i neizbježno razotkriva i prirodu izvanumjetničkih (ideoloških, političkih, povijesnih)

¹⁸⁴ Isto, str. 1440.

¹⁸⁵ Usp. Ann Mische, „Relational Sociology, Culture, and Agency“, u: *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*, John Scott, Peter J. Carrington (ur.). London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications, 2011., str. 80–97; Betina Hollstein, „Qualitative Approaches“, u: *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*, John Scott, Peter J. Carrington (ur.). London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications, 2011., str. 404–416; Nick Crossley, „Relational sociology and culture: a preliminary framework“, *International Review of Sociology*, 1, 2015., str. 65–85.

pripovijesti koje okružuju područje kulture i umjetnosti“,¹⁸⁶ njezino korištenje kao izvora podataka pokazalo se pogodno i za kombinaciju kvantitativnog i kvalitativnog izučavanja kulturalnih struktura. Dok bolju poziciju određenih umjetnika i institucija u bimodalnim mrežama već možemo shvatiti kao signal pojačane prisutnosti nekih „kulturalnih idioma ili mješavine idioma“ u određenom trenutku, fokus na sam sadržaj likovnih kritika u kojima su se aktivnosti središnjih pasivnih aktera tumačile i vrednovala omogućio je identifikaciju diskurzivnih okvira i kulturalnih narativa koji su kritičarima u određenom trenutku bili na raspolaganju. Drugim riječima, analiza sadržaja likovne kritike omogućuje identifikaciju kulturalnih i političkih diskursa koji su utjecali na mrežu vizualno-umjetničke scene, daje uvid u načine na koji su oni utjecali na odabire aktivnih aktera te pridonosi kontekstualnoj interpretaciji podataka.

¹⁸⁶ Kolečnik, *Između Istoka i Zapada*, str. 15.

5. Rezultati i diskusija

5. 1. Profili časopisa i pozicije likovnih kritičara

Analizu dinamike vizualno-umjetničke scene započinjemo akterima koji u našem podatkovnom modelu imaju aktivne uloge, odnosno od onih koji svojim odabirima sudjeluju u formiranju polja umjetničke produkcije, oblikujući na taj način i povijesni identitet događaja i aktera o kojima pišu. Pri analizi časopisa krećemo od pretpostavke da svaki od njih na vizualno-umjetničkoj sceni teži zauzimanju specifične pozicije koja se izražava kroz uredničku politiku časopisa, različite tematske fokuse i načine na koji se oni obrađuju te kroz odabir stalnih i povremenih suradnika. Kao što smo napisali, časopis već sam po sebi možemo shvatiti kao mrežu sastavljenu od glavnog urednika, uredništva, dizajnera te stalnih i povremenih suradnika. Drugim riječima, svaki časopis možemo shvatiti kao mjesto okupljanja jednog društvenog kruga ili možemo reći da je društveni krug okupljen oko jednog časopisa društveno kohezivan. U analizi društvenih mreža ideja kohezije počiva na pretpostavci da će akteri sličnih ili srodnih karakteristika u mreži biti bolje povezani,¹⁸⁷ što bi u slučaju časopisa značilo da sadržajne i estetske smjernice određene uredničkom politikom časopisa okupljaju autore srodnih afiniteta te srodnih estetskih i / ili ideoloških vrijednosti. Možemo također ustvrditi da pristajanje uz vrijednosti određene uredničkom politikom pojedinoga časopisa vrijedi pogotovo za aktere koji u mrežama zauzimaju središnje pozicije te da bi promjena centralnih aktera također mogla ukazivati na promjene u uredničkoj politici časopisa. Takve promjene možemo, dakle, shvatiti kao razilaženje između uredničke politike časopisa i autora ili kao pojačan interes za teme kojima se bavi određeni središnji akter. Međutim, postoji naravno i mogućnost da pojedini akteri / likovni kritičari svojom aktivnošću obnašaju uloge posrednika između različitih časopisa, neovisno o njihovim različitim vrijednostima.

S obzirom na to da prema ovako postavljenom okviru profil časopisa utječe kako na odabir likovnih kritičara, tako i na pasivne aktere o čijim se izložbenim aktivnostima piše, cilj je ovoga poglavlja opisati sličnosti i razlike između korištenih časopisa te identificirati središnje likovne kritičare koji su činili dio njihovih društvenih krugova. Pri određivanju

¹⁸⁷ Degenne, Forsé, *Introducing Social Networks*, str. 78–85; de Nooy et al., *Exploratory Social Network Analysis with Pajek*, str. 61–76.

profila časopisa u obzir su uzete okolnosti osnivanja časopisa, tematski opseg objavljenog ukupnog sadržaja, istaknuti su oni događaji koji su značili proširenje aktivnosti ili nagli zaokret u uredničkoj politici i – konačno – analizirane su mreže autora svakoga časopisa. Uz identifikaciju središnjih likovnih kritičara, mreže autora ukazuju na poziciju same likovne kritike unutar časopisa, dok promjena suradnika kroz vrijeme također upućuje i na nagle ili diskretne promjene u njihovim strukturama.

Kao što smo napomenuli u poglavlju o teorijsko-metodološkoj podlozi ovoga rada, za analizu strukture za svaki smo časopis konstruirali seriju bimodalnih mreža izdanja časopisa i autora tekstova povezanih relacijom „uloga u izdanju“, koje smo potom uz pomoć *Multimode Network* dodatka u *Gephiju* transformirali u jednododalne mreže afilijacija u kojima su autori povezani ako su objavili tekst u istom izdanju.¹⁸⁸ Već smo istaknuli da je riječ o uobičajenom postupku u mrežnoj analizi kada je fokus usmjeren na jedan set podataka (u ovom slučaju na autore), pri čemu se participacija u istom događaju (izdanje časopisa) shvaća kao signal o postojanju veza između osoba koje u njemu sudjeluju, kao mogućnost za buduće uspostavljanje veza ili se participacija u istim događajima shvaća kao rezultat srodnih afiniteta osoba.¹⁸⁹ S obzirom na to da nas zanimaju diskretne promjene u dinamici časopisa, za svaki od njih smo napravili mreže autora prema godini: osam mreža u slučaju *Arkzina*, njih šesnaest u slučaju *Konture*, trinaest u slučaju *Vijenca* te njih osam u slučaju *Zareza*.¹⁹⁰ U svim jednododalnim mrežama u ovom poglavlju veličina čvorova usklađena je s osnovnom mjerom centralnosti (engl. *degree centrality*), a crvenom su bojom dodatno naglašeni čvorovi koji predstavljaju autore likovnih kritika.

¹⁸⁸ Iako bimodalne mreže pružaju dobar prvi uvid u veličnu mrežu i odnose između aktera (povremeni suradnici smješteni su na rubovima mreže, dok se oni stalni nalaze u središtu vizualizacije), s obzirom na to da ćemo se fokusirati na analizu jednododalnih mreža autora, a da je u većini slučajeva golim okom nemoguće detektirati veće promjene između mreža, u radu je objavljeno tek nekoliko bimodalnih mreža kao ilustracija istraživačkog procesa. Sve bimodalne mreže dostupne su u CAN_IS vizualizacijskom sučelju. Podaci o broju kategorija čvorova iz bimodalnih su mreža prikazane u dijagramima.

¹⁸⁹ Za više o tom postupku i općenito o mrežama afilijacije vidi: Borgatti, Halgin, „Analyzing Affiliation Networks“, str. 417–433.

¹⁹⁰ Iako *Vijenac* službeno počinje izlaziti 1993. godine, s obzirom na to da je u toj prvoj godini objavljen samo jedan broj, pridružili smo ga mreži autora iz 1994. godine.

5. 1. 1. Fanzin, magazin, megazin, metazin, memezin – *Arkzin*

Časopis *Arkzin* počeo je izlaziti 1991. godine kao fanzin Antiratne kampanje Hrvatske te je do prestanka njegova izlaženja 1998. godine objavljeno ukupno 106 brojeva. Antiratna kampanja (ARK), krovna organizacija mirovnog pokreta u Hrvatskoj,¹⁹¹ bila je, dakle, prvi izdavač časopisa, dok ga od listopada 1994. godine izdaje novoosnovana izdavačka kuća *Arkzin* d.o.o. Od časopisa koji su korišteni kao izvor podataka za analize u ovoj disertaciji *Arkzin* je ujedno i jedini časopis čijoj je ulozi unutar civilnog društva u širem smislu te nezavisne scene i polja vizualnih umjetnosti u užem smislu posvećeno više pažnje u dosadašnjim pregledima razvoja umjetničke scene nakon 1991. godine. Uz isticanje njegove uloge u pojedinim autorskim istraživanjima, *Arkzin* je bio i tema izložbe postavljene 2013. godine u Galeriji Nova u organizaciji zagrebačke udruge Multimedijalni institut. Povodom izložbe digitalizirani su svi brojevi časopisa te je izdan katalog u kojemu je napravljena i kratka kronologija s osnovnim informacijama o izdavačima, fazama, formatima i tematima.¹⁹² Prema kriteriju promjene formata, *Arkzin* je u razdoblju između 1991. i 1998. godine prošao ukupno tri faze: u prvoj je fazi bio fanzin (1991.–1992.), u drugoj novina (1993.–1997.), a u trećoj magazin (1997.–1998.). U fanzinskoj je fazi *Arkzin* uređivala grupa urednika, unutar koje su uredničku ulogu u kontinuitetu obnašali Vesna Janković i Miroslav Ambruš Kiš, dok su Zoran Oštrić, Vesna Teršelić i Vladimir Desnica sudjelovali u produkciji pojedinih brojeva. Poziciju glavne urednice od 1993. do 1997. godine obnašala je Vesna Janković. Godine 1997. ona postaje direktorica tvrtke *Arkzin*, a na mjestu glavnog urednika mijenja je Dejan Kršić.

Inicijalno osnovan kao glasilo ARK-a koje je trebalo pridonijeti vidljivosti mirovnih inicijativa u Hrvatskoj i regiji te uspostavljanju transrepubličke komunikacije između srodnih organizacija, *Arkzin* brzo postaje mnogo više od isključivo izvora informacija o mirovnom pokretu. Uz dekonstrukciju nacionalnih mitologema te izvještavanja o temama koje u službenim medijima uglavnom nisu bile prisutne (poput deložacija ili prigovora savjesti), *Arkzin* je također objavljivao tekstove o feminizmu, LGBT pravima, okolišu, makrobiotici, cyberkulturi i medijskim politikama, *rave* i fanzinskoj sceni, novim filmovima, stripovima,

¹⁹¹ Za više o Antiratnoj kampanji Hrvatske vidi: Vesna Janković, Nikola Mokrović (ur.), *Antiratna kampanja 1991.–2011. Neispričana povijest*. Zagreb: Documenta – Centar za suočavanje s prošlošću, Antiratna kampanja, 2011.

¹⁹² Vidi: Medak, Milat, *Prospects of Arkzin = Izgledi Arkzina*, str. 16–17. Izložba je održana u Galeriji Nova u Zagrebu od 28. svibnja do 12. lipnja 2013.

izložbama, izvedbama i koncertima; pratio je i održavao kontakt sa zapadnoeuropskom novomedijskom scenom te je objavljivao tekstove i prijevode teoretičara poput Slavoj Žižeka, Renate Salecl, Terryja Eagletona, Geerta Lovinka ili Andreasa Broeckmanna. Tako će povjesničar umjetnosti i kustos Klaudio Štefančić ustvrditi da se *Arkzin* postupno „od političkog fanzina, preko političkog dvotjednika [...] sve više mijenjao da bi u drugoj polovici 90-ih postao hibridni magazin u kojem su se politika, kultura, teorija i umjetnost križali, miješali i preklapali na način na koji hrvatska medijska scena nije bila navikla“,¹⁹³ a kustos i likovni kritičar Marko Golub da je „[upravo] taj pluralizam bio [...] snažan politički statement, pljuska u lice jednome društvu i kulturi zaljubljenog u svoju monolitnost, zatvorenost i provincijalizam“.¹⁹⁴

Arkzin je bio, dakle, puno više od izvora informacija o mirovnom pokretu. Bio je „važno mjesto, susretnište, sjecište“,¹⁹⁵ „dio scene i dio priče o medijskom aktivizmu“,¹⁹⁶ „hibridni magazin za kulturu i politiku“, „medijski projekt“, „kulturni pogon“,¹⁹⁷ „duhovni generator scene“ te „važan akter na sceni i važno mjesto okupljanja“ koje je imalo „ulogu međusobnog prepoznavanja“.¹⁹⁸ *Arkzin* je otvarao nove teme te je imao ulogu posrednika u povezivanju hrvatskih aktivista, kritičara, umjetnika i teoretičara s europskom novomedijskom zajednicom (pogotovo krugom koji je gravitirao oko nizozemskog festivala *Next 5 Minutes*). Bio je otvoren za suradnje kako na međunarodnoj, tako i na lokalnoj razini u kojoj je služio kao mjesto susreta, diskusije, edukacije, eksperimenta i solidarnosti.¹⁹⁹ Eksperimentalnost se nije ogledala samo u uredničkom ili sadržajnom smislu, već je možda bila najvidljivija u dizajnu kojega je karakterizirala „[r]adikalna dekonstruktivistička estetika [...] i snažno naglašena 'vizualnost'“ utemeljena na „istraživanju tipografije i taloženju grafičkih i sadržajnih slojeva“.²⁰⁰ Dizajn u slučaju *Arkzina* nije služio samo kao okvir

¹⁹³ Štefančić, „Nove mreže novih medija“.

¹⁹⁴ Marko Golub, „Kadar po kadar: NEP – Arkzin – WHW“, u: *Art is Not a Mirror, it is a Hammer*, Marko Golub, Dejan Kršić. Zagreb: Što, kako i za koga? / WHW, Hrvatsko dizajnersko društvo, 2016., str. 23.

¹⁹⁵ Janković, Mokrović, *Antiratna kampanja 1991.–2011.*, str. 88.

¹⁹⁶ Isto, str. 222.

¹⁹⁷ Štefančić, „Transparentno polje društvene napetosti“, str. 87–88.

¹⁹⁸ Tonković, Sekelj, „Duality of Structure and Culture“, str. 180.

¹⁹⁹ Usp. Leonardo Kovačević, Srećko Pulig, Stipe Ćurković, „Kako smo implementirali Europu i pritom postali siromašni“, *Novosti*, 5. veljače 2011. Vidi: <https://arhiva.portalnovosti.com/2011/02/kako-smo-implementirali-europu-i-pritom-postali-siromasni/> (pristupljeno 29. siječnja 2021.).

²⁰⁰ Maroje Mrduljaš, „Dizajn za nezavisnu kulturnu scenu u Hrvatskoj“, u: *Dizajn i nezavisna kultura*, Maroje Mrduljaš, Dea Vidović (ur.). Zagreb: Savez udruga Klubtura / Clubture, UPI-2M PLUS, KURZIV – Platforma za pitanja kulture, medija i društva, 2010., str. 66. Za više o dizajnu *Arkzina* vidi također: Štefančić, „Transparentno polje društvene napetosti“, str. 88–89.; Štefančić, „Nove mreže novih medija“; Golub, „Kadar po kadar“, str. 19–25; Maroje Mrduljaš, „Anatomija Rutinih magazina i časopisa“, u: *Fragmenti dizajnerske*

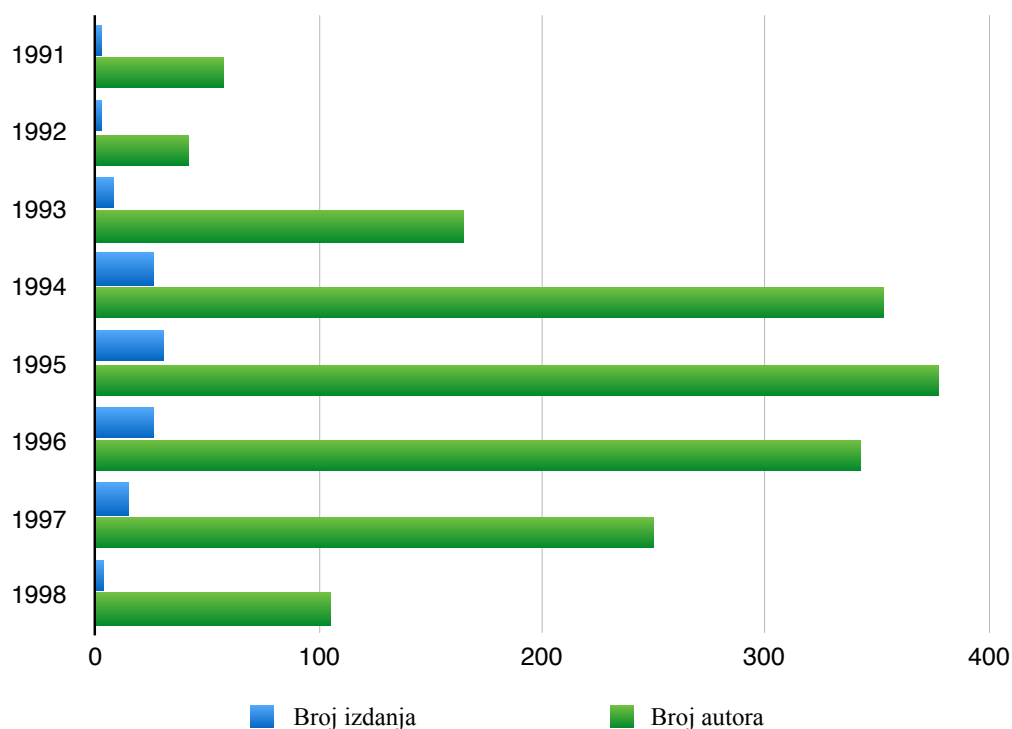
sadržaju, već je također imao diskurzivnu ulogu. Riječima Borisa Budena, „*Arkzinov* grafički dizajn i sam je kombinacija suvremene umjetnosti, suvremene filozofije i kulturne kritike“.²⁰¹ Uz sve navedeno, *Arkzinova* uloga kao „duhovnog generatora“ scene u slučaju vizualnih umjetnosti ogleda se i u pokretanju izložbe posvećene reizdanju *Komunističkog manifesta* 2000. godine, koja je rezultirala formiranjem kustoskog kolektiva Što, kako i za koga? / WHW, jednog od najznačajnijih kustoskih kolektiva i udruga građana u Hrvatskoj u novom tisućljeću.²⁰² Drugim riječima, iako 1998. godine prestaje izlaziti časopis, *Arkzin* je i danas prisutan kao izdavačka kuća i akter na kulturnoj sceni.

Promjene u veličini *Arkzinove* mreže prema broju izdanja i različitih autora, izvedene iz bimodalnih mreža izdanja časopisa i autora (**Viz. 2** i **Viz. 3**) i prikazane na **Dijagramu 2**, prate ranije uspostavljenu kronologiju časopisa: nakon skromnog početka izlaženja časopisa tijekom fanzinske faze 1991. i 1992. godine slijedi porast i razdoblje najveće aktivnosti u novinskoj fazi između 1993. i 1997. godine te lagano opadanje ritma izlaženja i broja autora u magazinskoj fazi od 1997. godine. Broj različitih autora u svakoj pojedinoj godini uglavnom je u korelaciji s povećanjem ili smanjenjem broja izdanja časopisa.

povijesti. Dokumenti Vol. 1: 2009.–2019., Marko Golub (ur.). Zagreb: Hrvatsko dizajnersko društvo, 2019., str. 325–326; Dea Vidović, „Najprisutniji dizajner na nezavisnoj kulturnoj sceni“, *Kulturpunkt*, 7. rujna 2010. Vidi: <https://www.kulturpunkt.hr/content/najprisutniji-dizajner-na-nezavisnoj-kulturnoj-sceni-0> (pristupljeno 11. studenoga 2020.).

²⁰¹ Preuzeto iz: Mrduljaš, „Dizajn za nezavisnu kulturnu scenu u Hrvatskoj“, str. 66.

²⁰² Za više o formiranju kustoskog kolektiva WHW vidi: Tonković, Sekelj, „Duality of Structure and Culture“, Una Bauer, „Crvene niti kontinuiteta i kolaboracije“, *Kulturpunkt*, 9. ožujka 2010. Vidi: <https://www.kulturpunkt.hr/content/crvene-niti-kontinuiteta-i-kolaboracije-0> (pristupljeno 11. studenoga 2020.).



Dijagram 2. Prikaz broja čvorova u *Arkzinovim* mrežama autora prema kategoriji čvora.

Iako je iz gore ponuđenog pregleda dosadašnjih istraživanja o *Arkzinu* jasno da je časopis imao značajnu ulogu u razvoju nezavisne kulturne scene i općenito vizualne kulture u Hrvatskoj te da je bio usmjeren na mnogo šire društveno i kulturno polje od onoga vizualnih umjetnosti, osam jednomodalnih mreža autora (**Viz. 4 – Viz. 11**) pokazuje da se ta njegova uloga tek u manjoj mjeri reflektirala kroz praćenje aktualnih likovnih događaja. U fanzinskoj fazi između 1991. i 1992. godine *Arkzin* je bio fokusiran na diseminaciju informacija vezanih uz mirovni pokret, povezivanje sa sličnim grupama u ostalim zemljama nastalim nakon raspada Jugoslavije, na analize društveno-političkih događaja te gotovo uopće nije pratio likovne ni druge kulturne događaje. Kako pokazuju mrežne vizualizacije, u kojima su pozicije likovnih kritičara označene crvenom bojom, broj likovnih kritičara u *Arkzinu* gotovo je zanemariv i 1993. godine: u mreži autora – u kojoj se prema poziciji i veličini čvora jasno razabire središnja jezgra najaktivnijih autora (Toni Gabrić, Srđan Dvornik, Boris Rašeta, Dražena Peranić, Zehrudin Isaković, Gojko Marinković itd.),²⁰³ klasteri dobro međusobno povezanih ali manje aktivnih autora na rubovima vizualizacije te niz autora koji djeluju kao

²⁰³ Riječ je o šest najaktivnijih autora u *Arkzinovoj* mreži 1993. godine, s osnovnom mjerom centralnosti višom od 0,8. Toni Gabrić jedini je autor koji je te godine pisao u svim izdanjima *Arkzina*, stoga vrijednost osnovne mjere centralnosti u njegovom slučaju iznosi 1.

mostovi između pojedinih rubnih i središnjega klastera – u toj su mreži samo dva čvora označena crvenom bojom (Boris Trupčević i Milivoj Đilas). Iako se ne nalaze u središnjem klasteru najaktivnijih autora te imaju dvostruko manju vrijednost osnovne mjere centralnosti od najaktivnijeg čvora (0,4939 u slučaju Borisa Trupčevića i 0,4878 u slučaju Milivoja Đilasa), u kontekstu mreže koju karakterizira velik broj slabije povezanih čvorova njihove su pozicije unutar strukture ipak značajne. Međutim, zaključujući prema profilu časopisa i broju likovne kritike objavljene u *Arkzinu* (ukupno 119 tekstova), dobra pozicija pojedinih autora povezanih s likovnom kritikom u ovome slučaju ne mora nužno označavati i prominentnu poziciju same likovne kritike u sadržaju časopisa. Uvid u sadržaj časopisa iz 1993. godine tako pokazuje da je, primjerice, Boris Trupčević sudjelovao u tri izdanju *Arkzina* sa četiri različita priloga, no samo je jedan od njih uključen u bazu podataka. Milivoj Đilas također je sudjelovao u tri izdanja časopisa sa sedam različitih priloga, no također je samo jedan prošao kriterije kojima smo odredili granice mreža. Teme kojima se ovi autori bave sežu, dakle, od praćenja aktualnih likovnih događaja, preko razgovora s glumcima i izvedbenim umjetnicima, kritike koncerata, informacija o novim strip albumima i gašenju kulturnih časopisa, pa sve do problema samoubojstva mladih, prava seksualnih manjina i legalizacije lakih droga.

Već nam ova, za likovnu kritiku skromna godina ukazuje na važnu karakteristiku *Arkzina* i s njim povezanih autora – gotovo niti jednog autora uključenog u *Arkzinov* popis likovne kritike ne bismo mogli okarakterizirati isključivo atributom likovnog kritičara, dok kod većine njih polje vizualnih umjetnosti nije ni primarna sfera njihove aktivnosti. Širinu tema kojima se bave ovi autori shvaćamo kao odraz poimanja umjetnosti i kulture unutar *Arkzina* općenito: umjetnost nije autonomna sfera ljudske djelatnosti, već je dio kompleksnih društveno-političkih procesa. Drugim riječima, umjetnost i kultura ne mogu ne biti politične – pozicija koju će članovi *Arkzinove* redakcije nedvosmisleno iskazati u seriji gotovo manifestnih uvodnika objavljivanih pod naslovom „Was ist Arkzin?“ od travnja 1996. do lipnja 1997. godine. Već se u jednom od prvih uvodnika tako, primjerice, tvrdi da je *Arkzin*

„[m]jesto na kojem nema striktno podjele na visoku i nisku kulturu, niti se politička pitanja razmatraju odvojeno od kulturnih i obratno. Mi znamo da je politika bez kulture besmislena i vulgarna, dok je kultura bez političkog isprazna i akademska. *Arkzin* otvara prostor teorijski inspiriranim analizama društvenog života, kritici institucionaliziranog pogona nacionalne kulture.“²⁰⁴

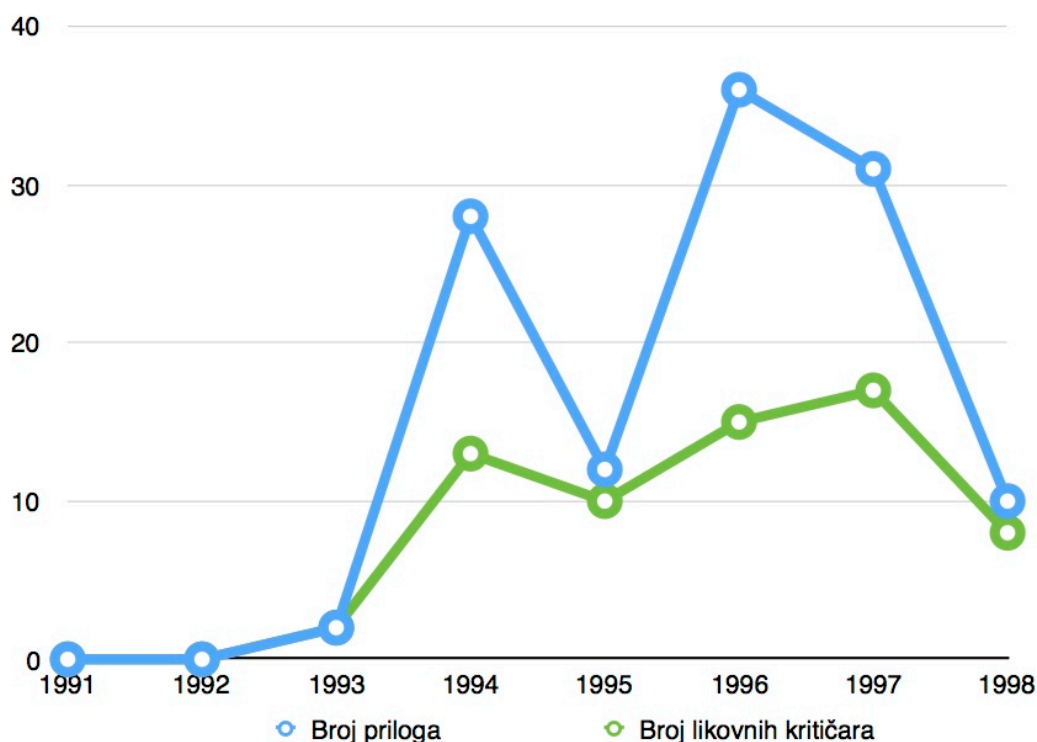
²⁰⁴ *** „Was ist Arkzin [2]“, *Arkzin*, br. 64, 1996., str. 2.

Uz to što se *Arkzin* unutar tih uvodnika pozicionira kao glasilo transdisciplinarno shvaćene nezavisne kulturne scene („koju stvaraju i izražavaju različite omladinske subkulture, mirovne grupe, grupe za ljudska prava, ženske grupe, eko aktivizam...“) i kao gradbeni element civilnog društva usmjeren na „mlađu urbanu generaciju (...) tajanstvenu generaciju X“,²⁰⁵ u dva su uvodnika također opisani i stavovi vezani uz funkciju kritike u časopisu i društvu općenito. Iako je u njima kritika široko shvaćena, odnosno ne spominje se direktno i / ili isključivo likovna kritika, u kontekstu ranije opisane sprege kulturne i političke paradigme te visoke i niske kulture, ti nam stavovi u svakom slučaju pružaju okvir koji treba uzeti u obzir pri razmatranju tekstova koji su ušli u našu bazu podataka. Prema *Arkzinovoj* redakciji, zadaća je kritike „dekonstrukcija objekta kritike“ – kritika treba biti teorijski postavljena, ideološki pozicionirana te pružiti širi kontekst recepcije umjetničkog djela, odnosno sam objekt promatra se kroz perspektivu društva u kojemu se ta djela proizvode, distribuiraju i recipiraju. Druga važna izjava odnosi se na jezik i potencijalne autore kritike, budući da je „oštra i beskompromisna“ kritika karakteristična za *Arkzin* „spontana, usmena kritika, kritika publike, promatrača i učesnika [...]“ te najčešće „nastaje u svakodnevnim razgovorima“.²⁰⁶ Upravo ova druga izjava ključ je za razumijevanje prisutnosti velikoga broja autora samo rubno vezanih uz polje vizualnih umjetnosti u našim podacima.

Vratimo li se mrežama autora, u razdoblju od 1994. godine do kraja izlaženja časopisa raste broj autora likovne kritike. Prema broju i poziciji tih aktera te prema broju objavljenih tekstova (**Dijagram 3**) možemo zaključiti da su najaktivnije godine za likovnu kritiku bile 1994., 1996. i 1997. godina. Tih godina, dakle, ne samo da je pojačana likovno-kritičarska produkcija, već se i njezini autori nalaze u središnjem, najpovezanim klasteru ili barem u njegovoj neposrednoj blizini (**Viz. 7, Viz. 9, Viz. 10**).

²⁰⁵ Isto; ***, „Was ist Arkzin“, *Arkzin*, br. 63, 1996., str. 2.

²⁰⁶ Usp. ***, „Was ist Arkzin [13]: Što će nama kritika?“, *Arkzin*, br. 76, 1996., str. 2.; ***, „Was ist Arkzin [27]: Zašto pop kultura?“, *Arkzin*, br. 91, 1997., str. 2.



Dijagram 3. Odnos broja likovnih kritičara i broja objavljenih kritika u *Arkzinu* između 1991. i 1998. godine

Možemo općenito zaključiti da je većina autora koja je u *Arkzinu* pisala o aktualnim likovnim događajima unutar mreža dobro povezana u smislu broja veza i pozicije u mreži te da se svega nekoliko likovnih kritičara nalazi na rubovima mreža. U pravilu središnje pozicije (ili one neposredno pridružene središnjem dijelu mreža) zauzimaju autori kojima je – kao Đilasu i Trupčeviću 1993. godine – likovna kritika samo jedno od ili čak i rubno područje interesa. Širenje interesa izvan disciplinarnih granica ponekad vrijedi i u slučaju u časopisu aktivnijih autora i autorica obrazovanih u polju povijesti umjetnosti: primjerice, iako je sa objavljenih pet likovnih kritika jedna od najaktivnijih kritičarki u 1994. godini, povjesničarka umjetnosti Nela Gubić svoju je središnju poziciju unutar mreže (jedan od središnji tri crvena čvora) također zaslužila širim tematskim rasponom svojih tekstova (ukupno četrnaest tekstova u 1994. godini).

Suodnos likovne kritike i ostalih tematskih interesa pojedinih autora moguće je uspostaviti temeljem popisa središnjih likovnih kritičara prema godinama, prikazanim u **Tablici 1**. Prvi stupac donosi popis središnjih likovnih kritičara prema ukupnom broju ostvarenih veza unutar mreže, dok su u drugom stupcu navedeni oni najaktivniji prema broju

objavljenih kritika. U popis središnjih aktera prema broju objavljenih kritika uključeni su svi autori koji su unutar pojedine godine objavili više od jedne kritike.

Tablica 1. Popis središnjih likovnih kritičara prema broju veza i broju likovnih kritika u *Arkzinu* između 1994. i 1998. godine.

	CENTRALNOST PREMA BROJU VEZA (ENGL. <i>DEGREE CENTRALITY</i>)	SREDIŠNJI AKTERI PREMA BROJU LIKOVNIH KRITIKA
1994.	M. Đilas (0,795), N. Gubić (0,613), A. Janjatović Zorica (0,525), Mirko Vid Mlakar (0,426), Z. Razbor (0,375)	M. Đilas (6), N. Gubić (5), Z. Razbor (4), G. Blagus (2), A. Janjatović Zorica (2)
1995.	V. Grgić (0,43), N. Gubić (0,289), M. Krivak (0,276), A. Janjatović Zorica (0,247), K. Petrinović (0,244)	N. Gubić (2)
1996.	M. Kanat (0,932), I. Marković (0,856), K. Petrinović (0,762), S. Kunac (0,533), F. Rihtman (0,489)	I. Marković (7), M. Kanat (7), F. Rihtman (5), S. Kunac (4), K. Petrinović (4)
1997.	B. Popović (1), K. Petrinović (1), P. Garmobonzia (1), M. Kanat (0,875), I. Marković (0,867), G. Ivanović (0,771), Intelktualna kooperativa Bastard (0,767), F. Rihtman (0,686), D. Kršić (0,658), M. Stažnik (0,61)	F. Rihtman (6), I. Marković (4), K. Petrinović (4), D. Kršić (2), M. Stažnik (2), M. Kanat (2)
1998.	I. Marković (1), M. Kanat (0,865), K. Petrinović (0,721), F. Rihtman (0,701), M. Strpić (0,701), M. Megla (0,5)	F. Rihtman (3)

Zbog malog broja objavljenih kritika prema godini, visoka vrijednost osnovne mjere centralnosti sugerira veću produktivnost autora izvan praćenja aktualnih likovnih događaja. Taj slučaj *de facto* vrijedi za sve središnje autore prema broju veza i poziciji unutar mreža, a posebno dolazi do izražaja u slučajevima kada autor nije naveden u drugom stupcu (što znači da je unutar godine objavio samo jednu likovnu kritiku), ali se prema broju ostvarenih veza nalazi među središnjim autorima mreže (primjerice, Igor Marković s osnovnom mjerom centralnosti 1 u 1998. godini). Kao primjer činjenice da isključivo bavljenje vizualnim umjetnostima unutar časopisa neće doprinijeti boljem položaju unutar mreže autora može poslužiti pozicija Gorana Blagusa u 1994. godini: s obzirom na to da je te godine devet autora napisalo samo jednu likovnu kritiku, Blagusova je pozicija prema broju napisanih kritika istaknuta. No budući da se nije bavio drugim temama, vrijednost njegove osnovne mjere centralnosti iznimno je niska (0,017).

Uvidom u popis središnjih autora likovnih kritika možemo još ustanoviti promjenu u časopisu između 1995. i 1996. godine: prema poziciji unutar mreže, broju nesporednih kontakata i broju objavljenih kritika kao središnji likovni kritičari u razdoblju 1994.–1995.

ističu se Milivoj Đilas, Zlatan Razbor, Nela Gubić i Ana Janjatović Zorica. U razdoblju od 1996. godine nadalje oni više ne pišu o aktualnim likovnim događajima,²⁰⁷ a kao središnji kritičari ističu se Igor Marković, Franjo Rihtman, Milan Kanat i Kruno Petrinović.

5. 1. 2. *Kontura art magazin*

Časopis *Kontura art magazin* bilježi kontinuitet u izlaženju od 1991. godine do danas. U razdoblju do 2006. godine, zaključnoj godini ovoga istraživanja, izašao je 91 broj, od čega 22 dvobroja. Inicijalno je *Kontura* pokrenuta u okviru Kluba studenata povijesti umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, što se djelomično odražava i u samom sadržaju prvih brojeva. Uz praćenje aktualnih događaja u kulturi i umjetnosti, prvi brojevi također uključuju izvještaje sa studentskih terenskih nastava ili korisne informacije za studente povijesti umjetnosti. Skromnost prijeloma i količine sadržaja karakterističnih za prva dva broja iz 1991. godine zamijenjeni su već od trećeg broja iste godine *glossy* magazinom s većom količinom sadržaja, novim tematskim dionicama te velikom količinom reprodukcija umjetničkih radova i postava izložbi u boji. Od tog trećeg broja iz 1991. godine časopis počinje izlaziti u okviru novoosnovanog društva *Kontura d.o.o.*

Kontura je u početku bila konceptualno samoodređena kao „časopis za kulturu i umjetnost“. Iako je od samoga početka u sadržaju naglasak stavljen na vizualne umjetnosti, inicijalno je *Kontura* ipak smjerala pokriti šire područje kulture te je objavljivala i manji broj tekstova posvećenih filmu, glazbi ili književnosti. Do usmjerenijeg fokusa na vizualne umjetnosti, uz povremeno objavljivanje tekstova o dizajnu i arhitekturi, dolazi već od rujna 1992. godine, kada se *Kontura* iz „časopisa za kulturu i umjetnost“ pretvara u „art magazin“. Direktor poduzeća *Kontura d.o.o.* i prvi urednik časopisa (do 66. broja iz 2001. godine) bio je Zdravko Mihočinec. Od kraja 2001. godine Mihočinec se u okviru izdavačke djelatnosti poduzeća *Kontura* vodi kao glavni urednik *Konturinih* izdanja, a poziciju glavnog urednika časopisa – u razdoblju kojim se bavi ovaj rad – godinu će dana obnašati povjesničarka umjetnosti Branka Hlevnjak (od kraja 2001. do kraja 2002. godine) da bi je potom preuzeo povjesničar umjetnosti i teoretičar Krešimir Purgar.

²⁰⁷ Zlatan Razbor nakon 1995. godine više neće pisati u *Arkzinu*, dok ostalo troje autora povremeno objavljuje tekstove, ali u manjem intenzitetu nego do 1996. godine.

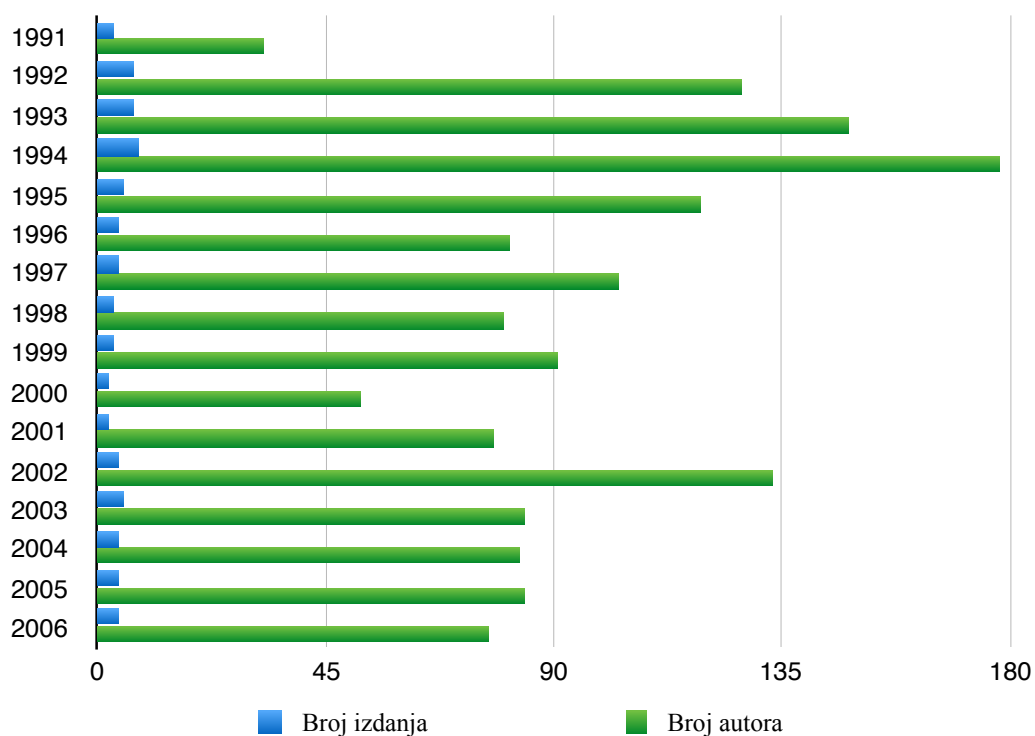
Promjena pozicije Zdravka Mihoćinca kao glavnog urednika časopisa i direktora Konture poklopila se sa širenjem Konturinih djelatnosti. Naime, u listopadu 2002. godine osnovana je Aukcijska kuća KONTURA d.o.o. kao „prva službena tvrtka u Hrvatskoj za organiziranje i vođenje javnih aukcija umjetnina, kao i za posredovanje između prodavatelja i kupaca u kupoprodaji umjetnina“. Licenca za poslove trgovine kulturnim dobrima koju je Kontura primila od strane Ministarstva kulture Republike Hrvatske, ovlastilo ju je kao „jedino mjesto u Hrvatskoj gdje se kulturna dobra [...] zakonito mogu prodavati na javnoj aukciji“.²⁰⁸ Aukcijskoj je kući od svibnja 2004. godine pridodana i djelatnost Galerije Kontura. Ona je, s jedne strane, trebala biti nadopuna aktivnostima aukcijske kuće u smislu mjesta za procjenu tržišne vrijednosti umjetnina i mjesta za kupoprodajne aktivnosti između službeno organiziranih Konturinih aukcija, dok je, s druge strane, smjerala izgraditi i „određenu izlagačku politiku“.²⁰⁹ Ta je izlagačka politika ipak također usko povezana s tržišnim aktivnostima poduzeća te obuhvaća tematske izložbe umjetnika iz razdoblja hrvatske moderne umjetnosti te izložbe recentnih ostvarenja hrvatskih suvremenih umjetnika.

Iako u razdoblju od šesnaest godina veličina *Konturinih* bimodalnih mreža autora i izdanja varira (**Viz. 12 – Viz. 15**), na temelju broja čvorova prema kategoriji čvora (**Dijagram 4**) možemo zaključiti da je u ranim devedesetima postojala tendencija da časopis s vremenom poprimi mjesečni ritam izlaženja, dok je broj objavljenih izdanja između 1998. i 2001. godine – najvjerojatnije zbog problema financijske prirode – pao na samo dva ili tri izdanja godišnje.²¹⁰ Ipak, barem od 1996. godine nadalje možemo zaključiti da je *Kontura* smjerala biti časopis s kvartalnim ritomom izlaženja. Promjene u broju autora prema godini uglavnom prate broj objavljenih izdanja te je veličina mreže u tom smislu (i uz manje varijacije) također relativno stabilna od 1996. godine nadalje, kada se broj zadržava na oko 80–85 različitih autora prema godini.

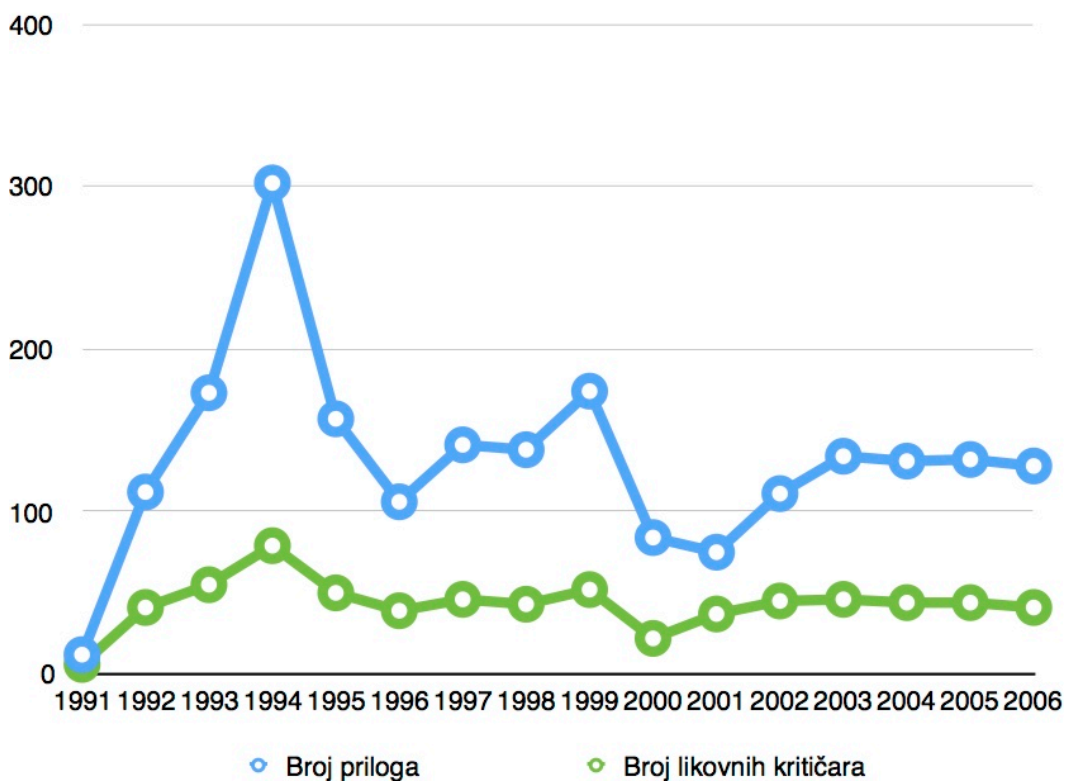
²⁰⁸ *** , „O nama“, *Kontura*. Vidi: <https://kontura.com.hr/o-nama/> (pristupljeno 16. listopada 2020.).

²⁰⁹ Isto.

²¹⁰ Pišući o *Sedmom trijenalu hrvatskog kiparstva*, Goran Blagus osvrnut će se i na uskraćivanje potpore Ministarstva kulture časopisu. Usp. Goran Blagus, „Vanity Fair: 7. Triennale hrvatskog kiparstva“, *Kontura*, 64–65, 2000., str. 31–32.



Dijagram 4. Prikaz broja čvorova u *Kontur*inim mrežama autora prema kategoriji čvora.



Dijagram 5. Odnos broja likovnih kritičara i broja objavljenih kritika u *Konturi* između 1991. i 2006. godine.

Prema ranije opisanom profilu časopisa i njegovom fokusu na vizualne umjetnosti, likovni kritičari očekivano čine velik dio ukupne strukture jednododalnih mreža autora (**Viz. 16 – Viz. 31**). Iako je njihova istaknuta pozicija vidljiva od samoga početka, konsolidacija *Konture* kao „art magazina“ od kraja 1992. godine vidljiva je i u mrežama, u kojima upravo likovni kritičari uvijek čine većinu središnjeg, najpovezanijeg i najaktivnijeg klastera autora. Temeljem broja likovnih kritičara i objavljenih priloga koji su ušli u našu bazu podataka (**Dijagram 5**) također možemo zaključiti da je njihov suodnos uravnotežen, odnosno da povećanje ili opadanje broja likovnih kritika prati povećanje ili opadanje broja likovnih kritičara, dok su i jedna i druga vrijednost u korelaciji s ranije opisanim promjenama u ritmu izlaženja časopisa. Slično kao što smo – neovisno o manjim varijacijama – za veličinu *Konturine* mreže od 1996. godine nadalje zaključili da pokazuje tendenciju kvartalnog izlaženja te uključuje u prosjeku oko osamdeset autora, tako i broj likovnih kritičara najčešće iznosi 40–45 različitih autora, dok prosječan broj objavljenih kritika iznosi između 130 i 140 prema godini.

Iako su *Konturine* mreže autora i prema broju izdanja i prema broju autora u prosjeku manje od ostalih obrađenih časopisa, strukturna je sličnost s ostalim časopisima ta da unutar svake godine postoji manji broj iznimno dobro povezanih autora, koji u mrežama zauzimaju središnje pozicije i čine užu krugu suradnika, te veći broj onih koji sa časopisom surađuju samo povremeno te zauzimaju rubne pozicije u mrežama. Međutim, s obzirom na to da su mreže manje, distribucija osnovne mjere centralnosti ravnomjernije je raspoređena nego u ostalim časopisima te se čak i akteri na rubnim pozicijama odlikuju visokim postotkom ostvarenih mogućih relacija. Tako i najmanje povezani akteri u *Konturi* najčešće imaju 40–50 % ostvarenih relacija, naspram 2–10 % ostvarenih relacija u slučaju *Arkzinovih* autora u njegovom najaktivnijem razdoblju, odnosno 5–10 % ostvarenih relacija u slučaju *Vijenčevih* i *Zarezovih* rubnih aktera.

Tvrđnju da većinu produkcije unutar časopisa nosi manji broj užeg kruga suradnika moguće je iščitati i iz popisa središnjih likovnih kritičara prema broju ostvarenih veza i prema broju objavljenih kritika (**Tablica 2**). U tablicu su uključeni svi likovni kritičari koji su unutar jedne godine objavili tri ili više likovnih kritika te oni koji imaju preko 80 % ostvarenih relacija.

Tablica 2. Popis središnjih likovnih kritičara prema broju veza i broju likovnih kritika u *Konturi* između 1991. i 2006. godine.

	CENTRALNOST PREMA BROJU VEZA (ENGL. <i>DEGREE CENTRALITY</i>)	SREDIŠNJI AKTERI PREMA BROJU LIKOVNIH KRITIKA
1991.	Z. Mihočinec (1), D. Ratković (0,906), R. Margaretić (0,906), S. Pavković (0,906)	S. Pavković (6)
1992.	N. Beroš (1), O. Vujović (1), S. Pavković (1), T. Maroević (0,96), L. Muzurović (0,833)	O. Vujović (19), S. Pavković (13), N. Beroš (7), L. Muzurović (6), D. Grubić (5), J. Depolo (4), Ž. Kipke (4), M. Šigir (4), F. Vukić (3), D. Krušić (3), G. Blagus (3)
1993.	T. Maroević (1), N. Beroš (1), G. Blagus (1), S. Pavković (1), L. Muzurović (1), V. Babić (0,931), S. Križić Roban (0,891), O. Vujović (0,891), E. Quien (0,877)	O. Vujović (17), E. Quien (17), G. Blagus (15), S. Pavković (12), L. Muzurović (10), N. Beroš (7), S. Križić Roban (6), M. Šigir (6), V. Kusik (5), V. Babić (5), T. Maroević (5), J. Vukmir (5), D. Glavan (5), Ž. Kipke (4), S. Cvetnić (3)
1994.	S. Križić Roban (1), D. Glavan (1), O. Vujović (1), G. Blagus (1), J. Franić (1), L. Muzurović (1), T. Horvatić (0,909), M. Susovski (0,892), S. Stanačev (0,858), M. Šigir (0,853), Đ. Šinko (0,824), V. Gudac (0,813)	G. Blagus (22), O. Vujović (20), E. Quien (20), S. Stanačev (16), L. Muzurović (15), J. Franić (15), S. Pavković (14), D. Demonja (11), G. Quien (10), D. Glavan (9), T. Horvatić (7), S. Križić Roban (7), M. Šigir (7), F. Kritovac (7), N. Beroš (6), S. Špoljarić (5), S. Kačunko (5), N. Butić (5), J. Galjer (5), D. Šimičić (5), M. Vukić (4), D. Jalšić (4), V. Gudac (3), V. Babić (3), T. Maroević (3), R. Šimunović (3), N. Ivančević (3), I. R. Janković (3), E. Turković (3)
1995.	G. Blagus (1), D. Grubić (1), E. Quien (1), Z. Mihočinec (1), J. Franić (1), S. Stanačev (1), J. Dujmović (1), I. R. Janković (0,889), F. Turner (0,889), N. Ivančević (0,872), M. Donadini Kostović (0,872)	G. Blagus (22), E. Quien (22), I. R. Janković (16), S. Stanačev (9), O. Vujović (7), J. Franić (7), D. Grubić (7), N. Ivančević (6), J. Dujmović (5), S. Pavković (4), F. Turner (4), F. Kritovac (3), D. Glavan (3)
1996.	O. Vujović (1), I. R. Janković (1), G. Blagus (1), E. Quien (1), F. Turner (1), J. Franić (1), Đ. Šinko (1), I. Kordić (0,875), V. S. Gabout (0,85), S. Stanačev (0,825), J. Dujmović (0,825)	I. R. Janković (14), E. Quien (14), J. Franić (13), G. Blagus (13), O. Vujović (5), S. Stanačev (4), N. Albaneže (3), D. Grubić (3)
1997.	I. R. Janković (1), S. Cvetnić (1), G. Blagus (1), V. S. Gabout (1), E. Quien (1), M. Bešlić (0,852), F. Kritovac (0,843)	E. Quien (31), I. R. Janković (18), J. Franić (14), G. Blagus (14), V. S. Gabout (9), O. Vujović (4), T. Lalin (3), S. Pavković (3), S. Cvetnić (3)
1998.	I. R. Janković (1), G. Blagus (1), N. Albaneže (1), V. S. Gabout (1), E. Quien (1), M. Donadini Kostović (1)	E. Quien (29), I. R. Janković (23), V. S. Gabout (11), G. Blagus (11), N. Albaneže (6), M. Donadini Kostović (5), F. Kritovac (4), S. Špoljarić (3), M. Ramljak Purgar (3)
1999.	N. Beroš (1), S. Špoljarić (1), I. R. Janković	E. Quien (42), V. S. Gabout (25), I. R.

	(1), S. Cvetnić (1), G. Blagus (1), N. Albaneže (1), V. S. Gabout (1), E. Quien (1), Lj. Fabricius-Ivšić (1), R. Jarak (1), A. Škunca (1), M. Bockovac Droždek (1), B. Arh (1), S. Pavičić (0,911), J. Franić (0,911)	Janković (16), G. Blagus (9), R. Jarak (7), M. Bešlić (5), S. Cvetnić (4), S. Špoljarić (3), S. Salamon (3), N. Albaneže (3), M. Bockovac Droždek (3), I. Vukoja (3)
2000.	Z. Maković (1), N. Beroš (1), I. R. Janković (1), G. Blagus (1), V. S. Gabout (1), E. Quien (1), S. Pavičić (1), R. Jarak (1), I. Vukoja (1)	E. Quien (37), I. R. Janković (10), V. S. Gabout (8), G. Blagus (6), R. Jarak (3), N. Beroš (3)
2001.	I. R. Janković (1), V. S. Gabout (1), O. Majcen (1), S. Pavičić (1), A. Družđak (1)	B. Hlevnjak (10), V. S. Gabout (8), I. R. Janković (7), O. Majcen (5), G. Blagus (5), N. Bobinec (3), M. Špoljar (3)
2002.	D. Glavan (1), B. Hlevnjak (1), L. Domić (1), Lj. Fabricius-Ivšić (1), N. Bobinec (1), M. Alilović (1), J. Kralj (1), N. Albaneže (0,848), I. Habek (0,848), G. Sirotić (0,84)	D. Glavan (11), V. S. Gabout (9), N. Bobinec (8), L. Topić (8), M. Alilović (7), V. Tolić (5), I. Körbler (5), I. Habek (4), B. Hlevnjak (4), Z. Poznić (3), T. Prgomet (3), Lj. Fabricius Ivšić (3), L. Domić (3), G. Sirotić (3), E. Dubrović (3)
2003.	N. Albaneže (1), S. Ostoić (1), K. Purgar (1), D. Glavan (0,867), L. Topić (0,867), I. Župan (0,867), P. Golušić (0,843), V. Srhoj (0,843)	L. Topić (17), N. Bobinec (11), S. Ostoić (10), Ž. Himbele (9), I. Župan (6), T. Bačić (5), S. Kalčić (5), N. Albaneže (5), D. Prančević (5), I. Mance (4), D. Glavan (4) A. Koljanin (4), P. Golušić (3), O. Majcen (3), I. R. Janković (3)
2004.	N. Albaneže (1), L. Topić (1), M. Ramljak Purgar (1), I. Župan (1), K. Purgar (1), A. Koljanin (1), T. Bačić (1), K. Štefančić (0,853)	L. Topić (21), T. Bačić (10), N. Albaneže (8), A. Koljanin (8), N. Savić (7), M. Ramljak Purgar (7), I. Župan (7), S. Ostoić (4), S. Salamon (3), P. Golušić (3), K. Štefančić (3), D. Glavan (3), B. Benčić (3), A. Majača (3)
2005.	N. Albaneže (1), L. Topić (1), K. Purgar (1), T. Bačić (1), M. Kolendić (1), S. Špoljarić (0,879), B. Hlevnjak (0,879), A. Koljanin (0,879), M. Belina (0,879), I. Rončević (0,879), D. Glavan (0,831), G. Quien (0,831), V. S. Gabout (0,831), M. Ramljak Purgar (0,831), I. Župan (0,831)	L. Topić (33), I. Župan (9), V. S. Gabout (7), T. Bačić (5), N. Albaneže (4), N. Klobučar (4), N. Savić (4), M. Ramljak Purgar (4), G. Quien (4), A. Koljanin (4), M. Kolendić (3), J. Babić (3), I. Rončević (3), I. R. Janković (3), D. Glavan (3), B. Hlevnjak (3)
2006.	N. Albaneže (1), L. Topić (1), A. Koljanin (1), S. Stanačev (1), Ž. Kipke (0,907), D. Glavan (0,907), G. Quien (0,907), I. Župan (0,907), T. Bačić (0,907), N. Klobučar (0,828), V. Babić (0,828), I. Rončević (0,828)	S. Stanačev (15), L. Topić (12), A. Koljanin (10), I. Župan (9), T. Bačić (8), I. Rončević (6), N. Klobučar (5), V. Srhoj (4), S. Križić Roban (4), I. Prosoli (4), V. S. Gabout (3), V. Babić (3), I. R. Janković (3), G. Quien (3), D. Glavan (3), B. Benčić (3)

Iako je u popisu središnjih aktera vidljiva konstantna dinamika strukture *Konturinih* mreža autora, veću promjenu u smislu promjene užeg kruga suradnika možemo

nedvosmisleno postaviti tek na početak tisućljeća kada dolazi do postavljanja novih urednika na čelo časopisa. Dvojica autora, Enes Quien i Goran Blagus, koji su gotovo tijekom čitavog posljednjeg desetljeća 20. stoljeća činili okosnicu čitave tekstualne produkcije unutar časopisa, zauzimali središnje pozicije u mreži te su posljednjih nekoliko godina bili zaslužni i za polovicu ukupne likovno-kritičarske produkcije, od 2001. godine imaju prvo smanjen broj ostvarenih veza i objavljenih priloga, dok od 2003. godine nestaju iz mreža. Novi suradnici polako se pojavljuju na rubnim pozicijama unutar mreža autora već od 2001. / 2002. godine, kada časopis uređuje Branka Hlevnjak, no upravo mlađa generacija likovnih kritičara postaje središnji, uži krug suradnika od 2003. godine nadalje, kada časopis počinje uređivati Krešimir Purgar. Kontinuitet središnjih pozicija prema broju veza i broju objavljenih kritika zauzima njih nekoliko, od kojih većina istovremeno u većoj ili manjoj mjeri surađuje i sa *Zarezom*: Leila Topić, Sunčica Ostoić, Olga Majcen, Ivana Mance, Ana-Marija Koljanin i Toma Bačić. Iako su povremeno objavljivali i tijekom devedesetih godina, nakon promjena uredništva 2002. i 2003. godine istaknute će pozicije u mreži – uz mlađe suradnike – u kontinuitetu također zauzimati još povjesničari umjetnosti Ivica Župan i Darko Glavan.

Uz Enesa Quiena i Gorana Blagusa, tijekom devedesetih godina još se nekoliko likovnih kritičara odlikuje kontinuitetom centralnosti. Prvenstveno mislimo na uloge i likovno-kritičarsku produkciju Saše Pavkovića, Olge Vujović, Lamije Muzurović, Sande Stanačev i Jasminke Franić. Njihova je pozicija unutar mreža istaknuta do 1998. godine, kada većina njih prestaje pisati za *Konturu*, dok ih se nekolicina još godinu-dvije nalazi u mrežama, ali s iznimno smanjenom produkcijom (primjerice, Jasminka Franić). Dok se nestanak iz mreža ili opadanje tekstualne produkcije ovih autora može dovesti u vezu s opadanjem broja objavljenih izdanja unutar godine, u trenutku kada je u veličini mreža vidljiva tendencija da *Kontura* postane časopis s mjesečnim ritmom izlaženja (otprilike 1992.–1995.) u mrežama je također prisutan i veći broj iznimno aktivnih likovnih kritičara, od kojih će njih nekoliko istovremeno zauzimati prominentne pozicije u mrežama *Vijenca* (primjerice, Nada Beroš, Sandra Križić Roban, Željko Kipke, Tonko Maroević ili Ružica Šimunović). Iako počinju objavljivati već od 1996. godine, Nikola Albaneže i Višnja Slavica Gabout u mrežama će zauzeti prominentnije uloge tek nakon odlaska gore spomenutih suradnika 1998. godine te će u većoj ili manjoj mjeri zadržati kontinuitet i nakon ranije istaknutih promjena glavnih urednika. Naime, nakon što je časopis preuzeo Krešimir Purgar, on je podijeljen na dva dijela: prvi uređuje Purgar, dok drugi – uže vezan uz aktivnosti

Aukcijske kuće i Galerije Kontura – uređuje Albaneže. Konačno, uz veće ili manje promjene u dinamici *Konturinih* mreža autora, samo jedna kritičarka u promatranom razdoblju bilježi kontinuitet pisanja neovisno o promjenama uredništva: riječ je o Ivi Radmili Janković koja je kao autorica tekstova prisutna između 1994. i 2006. godine, i to najčešće s velikim brojem objavljenih kritika i postotkom ostvarenih veza.

S obzirom na to da je, među obrađenim časopisima, *Kontura* jedina fokusirana gotovo isključivo na vizualne umjetnosti, likovni kritičari – kao što smo već napomenuli – očekivano čine velik dio mreža, a bavljenje likovnom kritikom akterima najčešće osigurava dobre pozicije unutar njihove topologije. Međutim, razmotrimo li popis središnjih likovnih kritičara, ipak vidimo razlike između broja objavljenih kritika i broja ostvarenih veza unutar mreža. Za razliku od *Arkzina*, gdje je takva razlika označavala širi spektar interesa pojedinih autora, u slučaju *Konture* do razlike dolazi zbog aktivnosti autora koji su pratili izložbe posvećene umjetničkoj produkciji prije Drugoga svjetskog rata (a koja prema kriterijima određivanja granica mreža nije ušla u našu bazu podataka) te onih koji su pisali o umjetnicima ili o nekim aspektima suvremenog svijeta umjetnosti (poput tržišta umjetnina) izvan praćenja aktualnih likovnih događaja. Slijedom toga, dok je u prosjeku postotak crvenih čvorova u *Konturinih* mrežama već veći nego u ostalim obrađenim časopisima, čak ni plava boja čvora ne označava nužno autora koji ne piše o suvremenoj vizualnoj umjetnosti ili se ne bavi likovnom kritikom, već onoga koji zbog samog sadržaja tekstova nije prošao kriterije određivanja granica mreža.

5. 1. 3. Dvotjednici *Vijenac* i *Zarez*

Prvi broj dvotjednika *Vijenac* u izdanju Matice hrvatske u hrvatskom se medijskom prostoru pojavio u prosincu 1993. godine te se u kontinuitetu objavljuje do danas. U razdoblju kojim se bavi ovaj rad izašlo je ukupno 335 brojeva, od čega šesnaest dvobroja i osam trobroja.²¹¹ Dvotjednik *Zarez* u izdanju poduzeća Druga strana d.o.o. počeo je izlaziti u veljači 1999. godine te je u kontinuitetu izlazio do 2016. godine. U razdoblju kojim se bavi

²¹¹ Brojevi *Vijenca* od 1999. do danas dostupni su online: ***, „Vijenac“, *Matica hrvatska*. Vidi: <https://www.matica.hr/Vijenac/> (pristupljeno 21. studenoga 2020.). Za bibliografiju *Vijenca* od 1993. do 2003. godine vidi: Libuše Jirsak (prir.), *Vijenac. Bibliografija 1993.–2003.* Zagreb: Matica hrvatska, 2006.

ova doktorska disertacija izašlo je 195 brojeva, od čega 22 dvobroja.²¹² Iako je početak izlaženja ovih dvotjednika razdvojen samo nekoliko godina, zbog „iznimne događajnosti“²¹³ koja karakterizira devedesete godine u Hrvatskoj društveno-politički i kulturni konteksti 1993. i 1999. godine svjetovima su daleko. Postoji, međutim, nekoliko razloga zbog kojih *Vijenac* i *Zarez* obrađujemo zajedno. Prvi se odnosi na sličan format i intenzitet izlaženja, zbog kojega možemo pretpostaviti da će podaci vezani uz likovnu kritiku, a koje ćemo koristiti u daljnjim analizama, također biti sličnih razmjera. Naime, i jedan i drugi časopis su dvotjednici novinskog formata koji – uz vizualne umjetnosti – ravnopravno obrađuju i aktualne događaje iz ostalih kulturnih djelatnosti: književnost, kazalište i izvedbene umjetnosti, film, glazbu itd. Drugi je razlog da su u historijskom smislu sudbine ovih časopisa isprepletene i povezane, pa bismo čak mogli ustvrditi da od trenutka kada u medijskom i kulturnom prostoru postoje oba časopisa, oni predstavljaju lice i naličje kulturne scene u Hrvatskoj.

Časopis *Vijenac* pokrenut je usred rata, u trenutka kada je kulturni život u zemlji bio sveden na minimum te kada je razina komunikacijske kulture u hrvatskim novinama bila iznimno niska, karakterizirana „ograničavanj[em] pluralizma ideja i stavova te u nekim slučajevima i jednostranog izvještavanja“ u kojemu je sadržaj novina u velikoj mjeri bio odraz političke kulture.²¹⁴ Prvi je urednik *Vijenca*, povjesničar Slobodan Prosperov Novak (1993.–1995.), to razdoblje opisao kao „iznimno nepovoljnu klimu, klimu linča, ružnih svakodnevnih napada i potpune financijske nestašice“ te kao „godine rata, početke tajkunizacije i svekolikog osiromašenja“ u kojemu je *Vijenac* – kada je osnovan – predstavljao rijetko mjesto okupljanja hrvatskih intelektualaca i kulturnjaka.²¹⁵ Za razliku od *Arkzina*, društveni krug oko *Vijenca* možemo shvatiti kao *mainstream* hrvatskog kulturnog prostora, čiji su urednici, članovi redakcije i suradnici bili dobro poznati književnici, likovni kritičari, profesori društvenih i humanističkih znanosti, a čiji je izdavač bila „najstarija

²¹² Arhiva *Zareza* dostupna je online: ***, „Arhiva“, *Zarez*. Vidi: <http://www.zarez.hr/arhiva> (pristupljeno 21. studenoga 2020.). Za više o razlozima zbog kojih je *Zarez* prestao izlaziti vidi: Martina Domladovac, „Volja za nastavkom rada“, *Kulturpunkt*, 28. travnja 2016. Vidi: <https://www.kulturpunkt.hr/content/volja-za-nastavkom-rada> (pristupljeno 21. studenoga 2020.); Ostojić, „Sloboda je imala cijenu“.

²¹³ Sintagma je preuzeta iz već citiranog teksta Orlande Obad i Petra Bagarića. Vidi: Obad, Bagarić, „Kratki rezovi, dugi ožiljci (uvod)“, str. 12–13.

²¹⁴ Blanka Jergović, „Komunikacijska kultura hrvatskih novinara: medijska scena 1994.“, *Društvena istraživanja*, br. 6, 2003., str. 996.

²¹⁵ Davorka Vukov Colić, „*Vijenac* – od lovora do logora“, *Vijenac*, br. 124, 1998., str. 4.

hrvatska kulturna institucija“, osnovana još u 19. stoljeću kao dio ilirskog pokreta.²¹⁶ S obzirom na institucionalnu povijest Matice hrvatske i njezinu državotvornu ulogu te na profile stalnih i povremenih suradnika časopisa, upravo slučaj *Vijenca* možda najbolje odražava ranije opisano podijeljeno, „čemerno“ i „ideološki teško“ razdoblje devedesetih godina u Hrvatskoj. Naime, već se u jednom od prvih uvodnika Slobodan Prosperov Novak osvrnuo na napade na *Vijenac* od strane državnog vrha te vodećih dnevnih novina u kojima se časopis opisivao riječima „Matica hrvatska a filozofija srpska“ te kao mjesto u kojem „Žikino kolo plešu liberali, komunisti, jugići i masoni“.²¹⁷ Drugi će urednik časopisa, pjesnik i esejist Boris Maruna (1995.–1997.), kasnije ustvrditi da je problem *Vijenca* bio taj da se od samoga početka kritički postavio prema vlasti.²¹⁸ Uz praćenje aktualnih događaja iz raznih kulturnih djelatnosti, *Vijenac* je obično otvarao uvodnik glavnog urednika ili jednog od članova redakcije s komentarom na aktualne društvene i kulturne događaje, a prvih je nekoliko stranica časopisa bilo rezervirano za kolumniste (poput Jurice Pavičića ili Zlatka Galla) koji su također najčešće komentirali političke odluke, događaje i izjave sa direktnim i indirektnim posljedicama za kulturno polje i klimu u zemlji. Između ostaloga, u prvim je godinama *Vijenac* redovito izvještavao o aktivnostima tadašnje ministrice kulture, *ad hoc* kulturnim politikama, lošoj materijalnoj situaciji umjetnika, komentirao je stavove državnog vrha i dnevnih novina o Sorosevim fondacijama, objavljivao teorijska razmatranja o fenomenu nacionalizma, pratio je i izvještavao o restriktivnoj situaciji u javnim medijima te pratećem zakonodavstvu ili je dekonstruirao pojedine političko-performativne „rituale“ u javnom prostoru.²¹⁹ Važno je, međutim, istaknuti da je *Vijenac* tada okupljao autore različitih estetskih i političkih vrijednosti, čiji su se tekstovi – često sasvim suprotnih stajališta – na stranicama časopisa nalazili jedni do drugih. Zbog takve različitosti tema, autora i ideoloških opredijeljenja jedan će od suradnika *Vijenca*, teoretičar i povjesničar književnosti Zoran Kravar, časopis u razdoblju između 1993. i 1998. godine opisati sljedećim riječima: „*Vijenac*

²¹⁶ O povijesti *Vijenca* prije devedesetih godina 20. stoljeća vidi: Josip Bratulić, „Vijenac za hrvatsku književnost“, *Vijenac*, br. 200, 2001. Vidi: <https://www.matica.hr/vijenac/200/vijenac-za-hrvatsku-književnost-15650/> (pristupljeno 21. studenoga 2020.).

²¹⁷ Slobodan Prosperov Novak, „Who are those guys?“, *Vijenac*, br. 5, 1994., str. 1. Prosperov Novak kasnije će istaknuti da je te 1994. godine protiv *Vijenca* bila podignuta (pa brzo povučena) i tužba zbog blaćenja lika predsjednika Republike Hrvatske. Vidi: Vukov Colić, „Vijenac – od lovora do logora“, str. 4.

²¹⁸ Vukov Colić, „Vijenac – od lovora do logora“, str. 5.

²¹⁹ Za ovo posljednje vidi na primjer: Zlatko Gall, „Kult sličnosti“, *Vijenac*, br. 38, 1995., str. 1; Zlatko Gall, „Kumova slama“, *Vijenac*, br. 72, 1996., str. 7.

je bio kompliciran i svojeglav [...] doimao se šašavo razbarušenim [...] nije bio uhvatljiv ni sa svjetonazorskog stajališta [...] nije bio ni generacijski list.²²⁰

Naznačeno trvenje između vladajućih struktura i *Vijenca* (ili – bolje rečeno – između različitih viđenja uloge i pozicije umjetnosti i kulture u društvu) svoj je vrhunac doživjelo 1998. godine, u vrijeme kada je glavna urednica bila teoretičarka književnosti Andrea Zlatar (1997.–1998.), transformirajući se, međutim, u sukob između časopisa *Vijenac* i njegova izdavača Matice hrvatske. Iako je iz objavljenih tekstova i transkripata u *Vijencu* jasno da su konture sukoba iznimno kompleksne, iz dostupnih izvora proizlazi da je direktan povod za sukob, koji je eskalirao tijekom ljeta 1998. godine, bilo to što je Matica hrvatska uskratila dozvolu da se objavi knjiga Branka Matana *Domovina je teško pitanje*, inače pripremljena kao prvo izdanje novopokrenute „Biblioteke Vijenac“. Dok kvaliteta sadržaja same knjige nikada nije dovedena u pitanje, problematičnom se pokazala njezina oprema, odnosno fotografija na stražnjem omotu knjige koja je prikazivala hrvatski sabirni logor Dretelj u Bosni i Hercegovini za vrijeme rata. Nakon uskrate dozvole za tisak, Matica hrvatska službenim je dopisom otkazala suradnju dvojici izvršnih urednika *Vijenca* – već spomenutom Branku Matanu te Mariju Bošnjaku „zbog niza nekorektnosti koje su učinili spram Matice hrvatske“, što je shvaćeno kao zadiranje u ovlasti glavne urednice časopisa.²²¹ Do vrhunca sukoba dolazi početkom listopada 1998. godine kada je organizirana tribina pod nazivom *Kakav nam Vijenac treba?* u Hrvatskom novinarskom društvu u Zagrebu te je održana sjednica Upravnog odbora Matice hrvatske, na kojoj se – između ostaloga – raspravljalo i o uredničkoj politici *Vijenca*. Upravni je odbor istaknuo tri temeljna urednička problema *Vijenca*: u časopisu je premalo pažnje posvećeno aktivnostima Matice hrvatske, premalo je pažnje posvećeno aktualnim događajima izvan Zagreba te, možda najvažnije, doveden je u pitanje prvi, najistaknutiji dio časopisa s komentarima aktualnih događaja, odnosno dio časopisa koji se „posvećuje temama politike koje 'intoniraju' *Vijenac* na način koji nije prihvatljiv najvećem dijelu članova Upravnog odbora“.²²² Prema mišljenju Matice hrvatske, *Vijenac* je – kako je pisalo u podnaslovu – trebao biti „novina Matice hrvatske za književnost, umjetnost i znanost“, a „stranačku politiku“ i „strančarenje lijevo i desno“ trebalo je svesti na

²²⁰ Iva Pleše, Katarina Luketić, „*Vijenac* je zanimljivo pitanje“, *Vijenac*, br. 124, 1998., str. 21.

²²¹ Vidi dokumentaciju objavljenu uz tekst Deana Duda: Dean Duda, „Poštujte naše znakove“, *Vijenac*, br. 123, 1998., str. 3. Vidi također: Andrea Zlatar, „Obadva, obadva, oba su pala...“, *Vijenac*, br. 123, 1998., str. 2.

²²² Andrea Zlatar, „Od promemorije do priopćenja Matice hrvatske o *Vijencu*“, *Vijenac*, br. 124, 1998., str. 2.

minimum ili u potpunosti izbaciti.²²³ Riječima Lava Znidarčića, tadašnjeg predsjednika Časnog suda Matice hrvatske, „*Vijenac* je pozvan da bude daleko od onoga što nas dijeli: daleko od politike, stranačkih i osobnih obračuna, daleko od strančarstva, daleko od pripadanja društvima za raspodjelu honorara. Matica hrvatska nedržavna je i nepolitička ustanova, pa takva mora biti i sva njezina djelatnost pa i njezine novine *Vijenac*“.²²⁴ Iz ove izjave, kao i iz usporedbe stavova članova Matice te drugih aktera kulturnog polja, najčešće stalnih ili povremenih suradnika *Vijenca*, jasno je da je u pitanje dovedena upravo društvena pozicija umjetnosti i kulture, gdje je se s jedne strane gleda kao na autonomno područje ljudske aktivnosti, a s druge strane kao na praksu duboko uronjenu u društveno-političke procese. Tako će, primjerice, filozof i politolog Damir Barbarić u obranu *Vijenca* ustvrditi da je kritika shvaćena kao „nepristajanje na navodno samorazumljive vrijednosti [...] uistinu nerv svake istinske i žive kulture“,²²⁵ književni kritičar Velimir Visković na sličnom će tragu reći da je priroda svakog časopisa za kulturu „da se poigrava političkim stereotipova, jer je u biti svake umjetničke djelatnosti da inzistira na razaranju stereotipova“, a bivši izvršni urednik Mario Bošnjak napomenut će da je *Vijenac* gledao na politiku „toliko koliko ona kulturi interferira, gleda što je interes kulture prema politici, a što je nasilno ideologiziranje kulturnih činjenica“.²²⁶ Zanimljivo je također da je među raznorodnim glasovima i mnogo onih koji su smatrali da *Vijenac* nije bio dovoljno kritičan prema društvenoj i kulturnoj stvarnosti, ali da je neovisno o tome ipak ponudio barem mali izlaz iz medijskog jednougla. Tako će, na primjer, profesor književnosti i teoretičar Nenad Ivić ustvrditi da se *Vijenac* oteo čvrstoj kontroli „metamorfoze bez promjene [...] previše da zadovolji vezire službene kulture, premalo da donese stvarnu promjenu“, dok će politički analitičar Žarko Puhovski kritiku prisutnu u *Vijencu* nazvati „nježnim grickanjem nacionalnih veličina“ te se upitati hoće li *Vijenac* i dalje ostati „demokratski ukras“ ili će „nastaviti s onim elementima svojega dosadašnjeg djelovanja koji rade na kritičkoj alternativni“.²²⁷ Iako su pojedinci uže povezani s *Vijencem* ili drugim izdavačkim projektima Matice hrvatske čak tvrdili da je sukob zapravo trajao već nekoliko godina, u svakom se slučaju inicijalni sukob oko Matanove knjige razgranao u nekoliko zasebnih ali međusobno povezanih problema: pitanje odnosa između kulture i politike; odnos

²²³ Vidi izjavu tadašnjeg predsjednika Matice hrvatske Josipa Bratulića u: Pleše, Luketić, „*Vijenac* je zanimljivo pitanje“, str. 21.

²²⁴ Pleše, Luketić, „*Vijenac* je zanimljivo pitanje“, str. 19.

²²⁵ Isto, str. 21.

²²⁶ Divna Ćorić, „Kakav nam *Vijenac* treba?“, *Vijenac*, br. 124, 1998., str. 25 i 22.

²²⁷ Pleše, Luketić, „*Vijenac* je zanimljivo pitanje“, str. 19 i 21.

između uredništva časopisa i njegova izdavača te njihovim ulogama u procesu izdavanja časopisa; pitanje odnosa unutar same Matice hrvatske i njezine uloge u društvu; pitanje medijskih sloboda općenito te, konačno, pitanje budućnosti samoga *Vijenca* – treba li *Vijenac* ostati u okrilju Matice hrvatske ili bi se iz nje trebao izdvojiti?

Rasprava o institucionalnom okviru *Vijenca* pokrenuta je još za vrijeme tribine u Novinarskom domu, dva dana prije sjednice Upravnog odbora na kojemu se raspravljalo o njegovoj uredničkoj politici. Dok su neki tvrdili da bi *Vijenac* s ovim uredništvom trebao ostati u okviru Matice hrvatske (bilo jer predstavlja siguran infrastrukturni i financijski okvir za njegovo izdavanje, bilo jer predstavlja protutežu ostalim aktivnostima Matice, okarakteriziranim u najbolju ruku kao konzervativne, a u najgoru kao nacionalističke), bilo je i mnogo onih koji su pledirali za pokretanje *Novog Vijenca*. Riječima tada prisutne Karmen Bašić, izvršne direktorice Instituta Otvoreno društvo, temeljno pitanje nije ono o prirodi i ulozi *Vijenca*, već o prirodi i ulozi časopisa općenito – kakav nam kulturni list treba?²²⁸

U studenom 1998. godine Matica hrvatska donijela je pravilnik o radu uredništva i izdavanju *Vijenca*, kojim je ojačala vlastitu ulogu u izdavanju časopisa, te je raspisala poziv za novog glavnog urednika.²²⁹ Novo je uredništvo počelo raditi u siječnju 1999. godine te su ulogu glavnoga urednika, u razdoblju kojim se ovdje bavimo, obnašali još Mladen Kuzmanović (1999.–2001.) i Ivica Matičević (2001.–2008.). Naspram Matičinih novina „za književnost, umjetnost i znanost“, uredništvo je *Vijenca* iz 1998. godine pristupilo osnivanju novog časopisa za kulturu. Časopis je počeo izlaziti pod imenom *Zarez* u veljači 1999. godine, u izdanju novoosnovanog poduzeća simboličnoga naziva Druga strana (a čiji su dioničari bili članovi same redakcije) te je bio konceptualno samoodređen kao „dvojtjednik za kulturna i društvena zbivanja“. Stara redakcija *Vijenca* te dio kulturne redakcije Radija 101²³⁰ uglavnom su se preselili u *Zarez*, prva glavna urednica bila je Andrea Zlatar (1999.–2002.), a nakon nje tu su ulogu do kraja 2006. godine obnašali još Boris Beck (2002.), Katarina Luketić (2002.–2003.) i Zoran Roško (2003.–2009.).

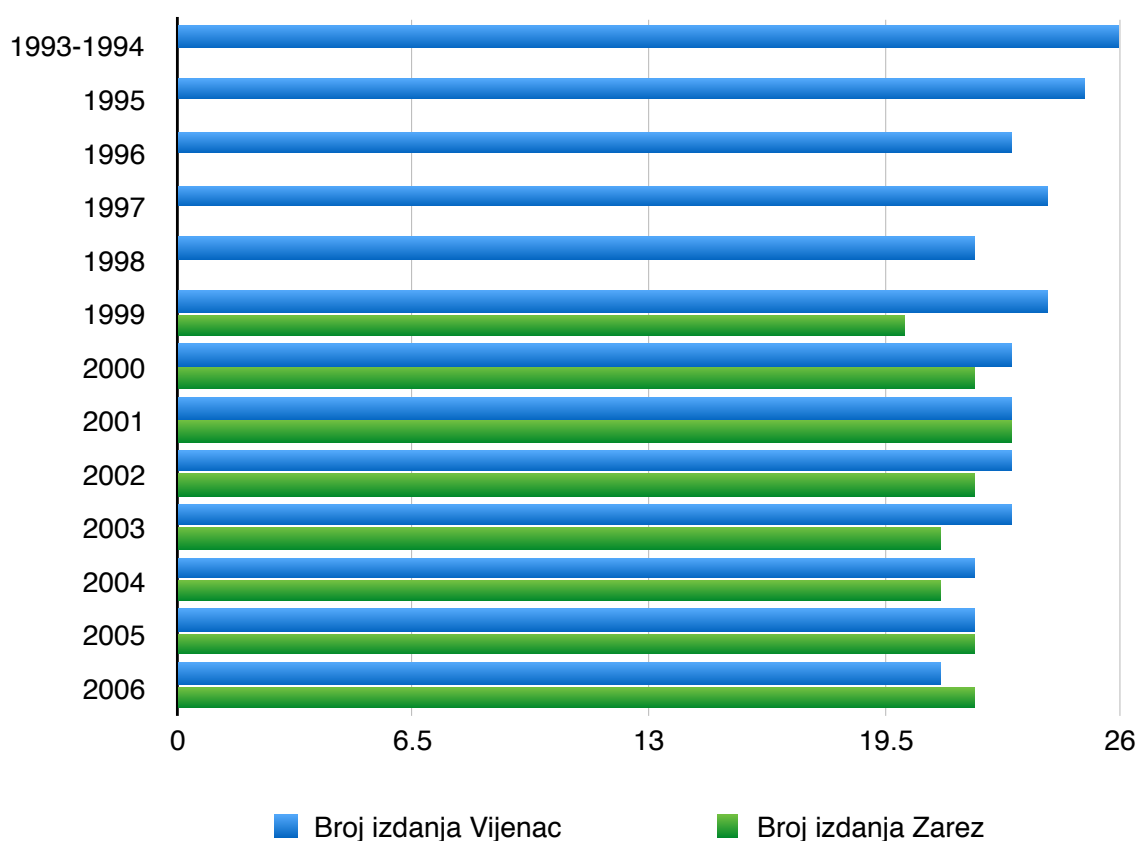
U odnosu na ranije obrađene mreže *Arkzina* i *Konture*, *Vijenčeve* i *Zarezove* bimodalne mreže izdanja časopisa i autora tekstova (**Viz. 32** i **Viz. 33**) pokazuju dvije

²²⁸ Ćorić, „Kakav nam *Vijenac* treba?“, str. 25.

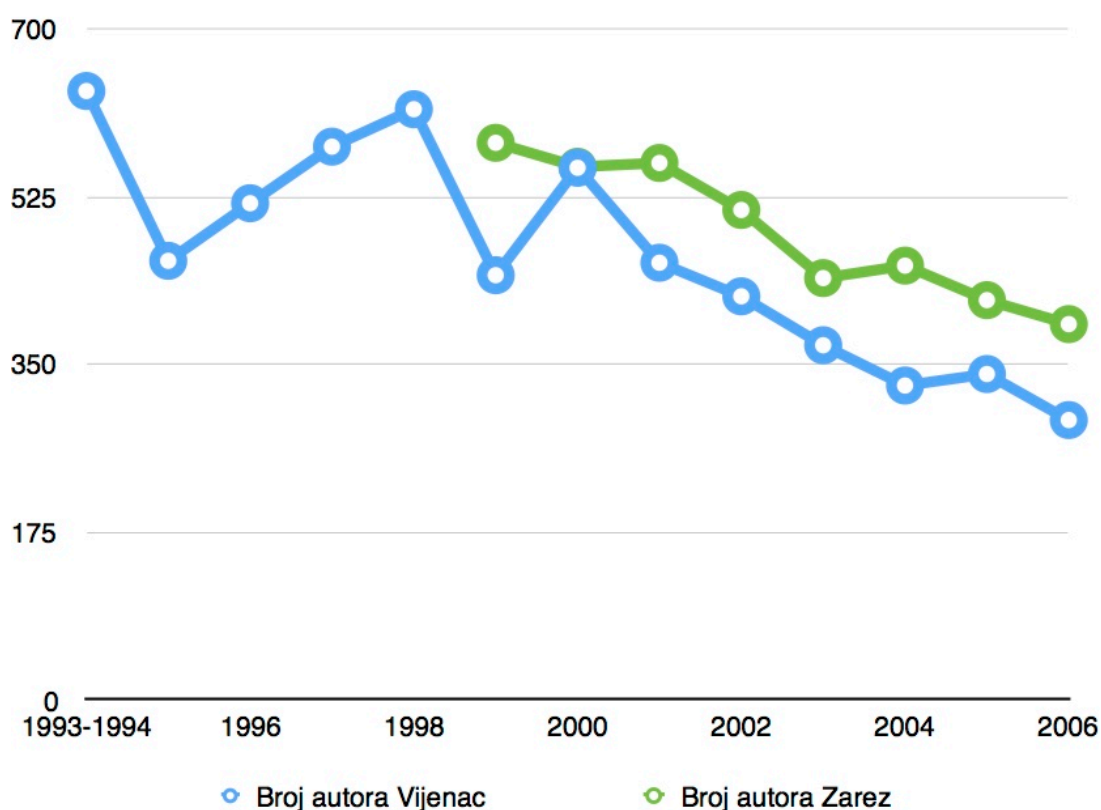
²²⁹ Usp. Andrea Zlatar, „Horror vacui“, *Vijenac*, br. 125., 1998., str. 1–2; Davorka Vukov Colić, „Košnica ili konjušnica“, *Vijenac*, br. 125, 1998., str. 20; Andrea Zlatar, „*Vijenac*, novine koje nestaju“, *Vijenac*, br. 127, 1998., str. 1.

²³⁰ Za uvid o tadašnjim događanjima u Radiju 101 vidi: Iva Pleše, „Drugi dan nezavisnosti“, *Vijenac*, br. 127, 1998., str. 17.

značajne razlike: prva razlika odnosi se na veličinu mreža, gdje su mreže *Vijenca* i *Zareza* razmjerno veće od onih ranije obrađenih, dok se druga razlika odnosi na njihovu strukturnu stabilnost tijekom promatranoga razdoblja. Usporedba veličine mreža ovih dvaju časopisa pokazuje da je broj izdanja tijekom godina relativno konzistentan te bismo male promjene u vrijednostima mogli pripisati razlici u broju objavljenih dvobroja ili trobroja u pojedinoj godini (**Dijagram 6**). Za razliku od toga, broj autora tekstova prema godini pokazuje značajnije varijacije (**Dijagram 7**). Stalno opadanje broja autora od početka novoga tisućljeća posebno je primjetno u slučaju *Vijenca* kod kojega je u razdoblju prije promjene uredništva 1999. godine vidljiva tendencija širenja kruga autora.



Dijagram 6. Veličina mreža *Vijenca* i *Zareza* prema broju izdanja časopisa.

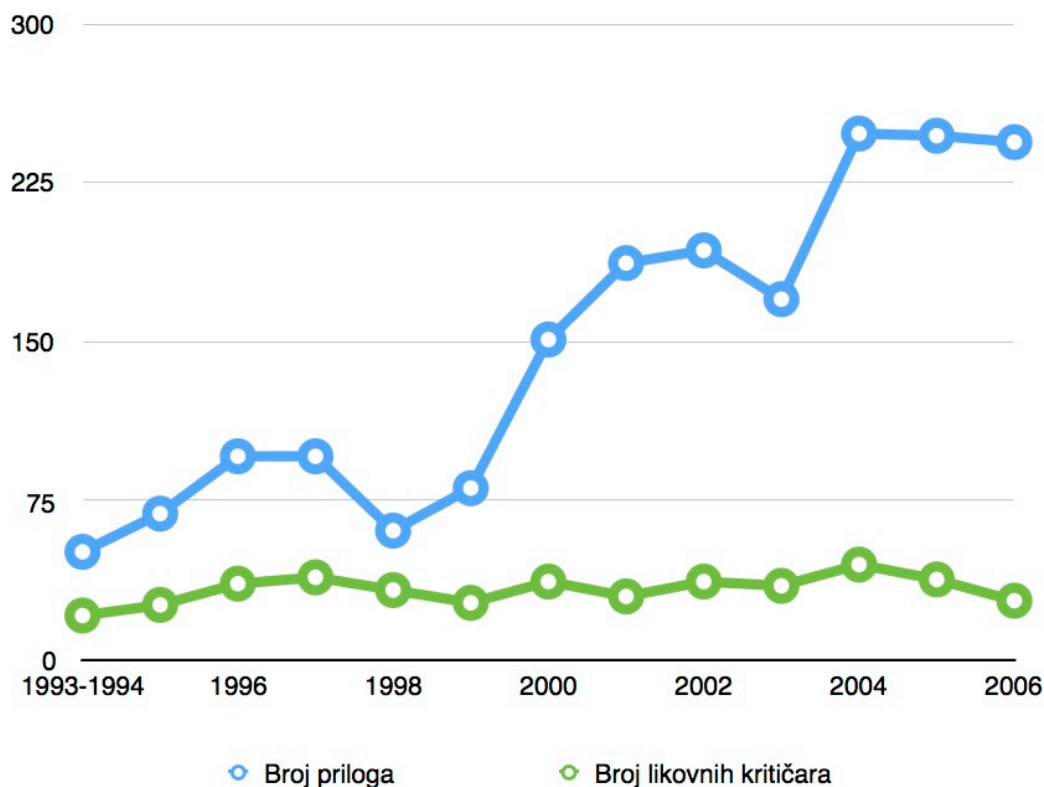


Dijagram 7. Veličina mreža *Vijenca* i *Zareza* prema broju autora u časopisu.

Prema opisanim profilima časopisa i širini tematskih područja u fokusu njihova interesa, likovni kritičari očekivano čine samo manji dio prisutnih autora unutar jednomodalnih mreža obaju časopisa.

Premda čine samo manji dio mreža, trinaest jednomodalnih mreža autora *Vijenca* (**Viz. 34 – Viz. 46**) pokazuje da je gotovo tijekom svake godine otprilike polovica likovnih kritičara dobro povezana te se nalazi u središnjem ili njemu neposredno pridruženom klasteru, dok se druga polovica kritičara nalazi na rubovima mreža. Odnos broja likovnih kritika i kritičara (**Dijagram 8**) pokazuje da je broj likovnih kritičara u čitavom promatranom razdoblju relativno konzistentan te iznosi u prosjeku između 30 i 35 kritičara prema godini. Taj je prosjek samo u nekim godinama iznimno niži ili iznimno viši, kao na primjer 1993. / 1994. godine (kada je 51 objavljeni prilog napisao 21 likovni kritičar) ili 2004. godine (kada je 248 objavljenih priloga napisalo 45 likovnih kritičara). Za razliku od broja autora, broj

priloga uvrštenih u bazu podataka nakon 1999. godine u stalnom je porastu te se čak gotovo i udvostručuje 2000. i 2004. godine.²³¹



Dijagram 8. Odnos broja likovnih kritičara i broja objavljenih kritika u *Vijencu* između 1993. i 2006. godine.

Središnji likovni kritičari prema broju ostvarenih veza i prema broju objavljenih kritika navedeni su u **Tablici 3**. U popis su uključeni svi autori koji su unutar pojedine godine objavili tri ili više likovnih kritika, odnosno oni koji su ostvarili više od 50 % mogućih veza. Njihovom usporedbom s brojem likovnih kritičara prema godini ponovno možemo zaključiti da unutar časopisa postoji krug stalnih suradnika koji objavljuju više i češće, dok se veći broj likovnih kritičara u mreže uključuje povremeno i prema potrebi.

²³¹ Jedan od razloga ovoga povećanja je uvođenje rubrika „Likovni globus“ i „U fokusu“ u kojima su se objavljivale kratke obavijesti o događajima vezanim uz vizualne umjetnosti i fotografiju. Iako su takve vrste kratkih vijesti postojale u svim časopisima, u *Vijencu* je nakon 2000. godine njihov broj iznimno velik te značajno utječe na kvantitativne podatke koje ovdje razmatramo.

Tablica 3. Popis središnjih likovnih kritičara prema broju veza i broju likovnih kritika u *Vijencu* između 1993. i 2006. godine.

	CENTRALNOST PREMA BROJU VEZA (ENGL. <i>DEGREE CENTRALITY</i>)	SREDIŠNJI AKTERI PREMA BROJU LIKOVNIH KRITIKA
1993. / 1994.	Z. Maković (0,954), T. Maroević (0,716)	Z. Maković (8), Ž. Kipke (6), N. Beroš (6), Ž. Košćević (4), G. Blagus (4), T. Maroević (3), L. Kovač (3)
1995.	D. Vukov Colić (0,962), Z. Gall (0,943), N. Ožegović (0,849), N. Beroš (0,752), S. Križić Roban (0,621), A. Kontrec (0,601), D. Mojaš (0,592)	N. Beroš (18), R. Šimunović (6), Z. Maković (5), Ž. Kipke (5), S. Križić Roban (5), S. Cvetnić (4), J. Galjer (3)
1996.	G. Cvitan (0,941), D. Nenadić (0,934), B. Beck (0,791), M. Đurđević (0,785), D. Mojaš (0,756), A. Petrušić (0,756), K. Luketić (0,715), N. Beroš (0,669), S. Križić Roban (0,649), N. Rizvanović (0,618), F. Turner (0,564), T. Bačić (0,502)	N. Beroš (10), S. Križić Roban (10), D. Mojaš (8), R. Šimunović (7), S. Vidulić (5), T. Bačić (5), A. Petrušić (4), Ž. Košćević (4), Ž. Kipke (4), F. Turner (3), I. R. Janković (3), J. Pintarić (3), J. Vukmir (3), K. Luketić (3)
1997.	K. Luketić (0,909), D. Vukov Colić (0,881), D. Puhovski (0,789), S. Rahelić (0,774), T. Maroević (0,756), D. Mojaš (0,689), N. Beroš (0,649), J. Pintarić (0,638), D. Nenadić (0,635), M. Protrka (0,633), T. Bačić (0,586), S. Cvetnić (0,564), S. Križić Roban (0,548)	D. Mojaš (8), T. Bačić (7), N. Beroš (7), Ž. Kipke (6), S. Cvetnić (6), I. R. Janković (6), K. Brnad (5), S. Križić Roban (4), I. Kraševac (4), D. Puhovski (4), K. Luketić (3), J. Pintarić (3), E. Turković (3)
1998.	G. Cvitan (1), I. Žaknić (0,743), R. Jarak (0,731), D. Mojaš (0,583), V. Kirinić (0,577), J. Pintarić (0,567), N. Beroš (0,546), I. Šrot (0,543)	M. Franulić (6), R. Jarak (5), Ž. Kipke (4), T. Bačić (4), N. Beroš (3), M. Ramljak Purgar (3), I. R. Janković (3)
1999.	R. Šimunović (0,728), R. Margaretić (0,667), I. Župan (0,628), S. Samac (0,599), N. Vrkljan Križić (0,595), T. Maroević (0,565)	S. Samac (16), R. Šimunović (12), R. Margaretić (11), I. Župan (8), V. Babić (3), S. Pavković (3), S. Cvetnić (3), M. Bešlić (3)
2000.	I. Šimat Banov (0,924), M. Kružić (0,884), Z. Kuzmić (0,826), I. Ružić (0,772), K. Lokotar (0,754), O. Međugorac (0,698), D. Šišmanović (0,691), K. Galović (0,678), T. Maroević (0,64), P. Granec (0,637), I. Župan (0,631), G. Ostović (0,559), I. Brezovečki Biđin (0,528), N. Vrkljan Križić (0,521)	M. Kružić (37), I. Brezovečki Biđin (22), I. Šimat Banov (12), I. Župan (9), I. Körbler (9), P. Granec (6), M. Sveštarov Šimat (5), P. Madžarević (4), M. Bešlić (4), E. Cvetkova (4), R. Šimunović (3), N. Vrkljan Križić (3), K. Lokotar (3), J. Galjer (3)
2001.	I. Ružić (1), I. Körbler (1), M. Kružić (1), K. Lokotar (0,971), I. Brezovečki Biđin (0,945), D. Marković (0,861), I. Šimat Banov (0,843), P. Madžarević (0,841), P. Granec (0,696), N. Vrkljan Križić (0,564)	M. Kružić (64), I. Brezovečki Biđin (42), I. Körbler (21), P. Madžarević (8), P. Granec (7), N. Lah (5), M. Sveštarov Šimat (5), K. Lokotar (4), D. Prančević (4), E. Cvetkova (3)
2002.	V. Penezić (1), I. Ružić (1), M. Kružić (1), K. Lokotar (1), I. Brezovečki Biđin (0,852), J.	M. Kružić (58), I. Brezovečki Biđin (52), I. Körbler (9), M. Sveštarov Šimat (5),

	Marušić (0,692), I. Šimat Banov (0,657), I. Körbler (0,614), M. Sveštarov Šimat (0,552), L. Jirsak (0,511), H. Turković (0,509)	M. Viculin (4), G. Skoko (3), E. Cvetkova (3), A. Kovač (3)
2003.	L. Žigo (0,959), M. Kružić (0,951), K. Lokotar (0,897), D. Radić (0,788), I. Šimat Banov (0,775), I. Körbler (0,747), J. Mihelčić (0,699), R. Perić (0,636), T. Maroević (0,536), I. Brezovečki Biđin (0,531), L. Jirsak (0,523), R. Šimunović (0,509), A. Kovač (0,506)	M. Kružić (53), I. Brezovečki Biđin (24), T. Šoškić Masnec (15), R. Perić (12), I. Körbler (9), A. Kovač (7), R. Šimunović (5), I. Šimat Banov (5), M. Sveštarov Šimat (3), J. Mihelčić (3), I. Brežanski (3), D. Prančević (3)
2004.	M. Kružić (1), A. Vranić (1), T. Čegir (0,896), T. Šoškić (0,831), K. Lokotar (0,816), K. Orelj (0,776), B. Vujanović (0,764), I. Šimat Banov (0,685), I. Pasini (0,642), S. Horvat (0,599), I. Körbler (0,577), M. Matić (0,556), T. Kurelec (0,507)	M. Kružić (64), T. Šoškić Masnec (46), D. Ivan (21), K. Orelj (15), M. Matić (9), I. Pasini (8), B. Vujanović (8), I. Körbler (7), I. Šimat Banov (6), B. Slijepčević (5), A. Kovač (5), M. Viculin (4), I. Mostarčić (4), D. Prančević (4), S. Horvat (3), R. Šimunović (3), R. Boras (3), O. Vujović (3), M. Franulić (3)
2005.	M. Kružić (1), J. Mihelčić (0,808), S. Horvat (0,728), T. Šoškić (0,719), I. Rončević (0,719), D. Ivan (0,713), B. Vujanović (0,69), D. Nenadić (0,669), T. Čegir (0,637), L. Jirsak (0,637), I. Körbler (0,598), K. Orelj (0,548), T. Bonić (0,545), Ž. Marciuš (0,536), S. Sumpor (0,528), O. Vujović (0,504), A. Kovač (0,501)	M. Kružić (90), T. Šoškić Masnec (37), D. Ivan (35), Ž. Marciuš (6), M. Špoljar (6), I. Körbler (6), A. Kovač (6), R. Boras (5), I. Rončević (5), S. Leskovar (4), K. Orelj (4), I. Šimat Banov (4), S. Sumpor (3), R. Vojvoda (3), R. Ratkovčić (3), O. Vujović (3), M. Franulić (3), B. Vujanović (3)
2006.	I. Ružić (1), M. Kružić (1), B. Vujanović (0,804), D. Ivan (0,635), T. Maroević (0,628), I. Körbler (0,618), I. Rončević (0,594), S. Križić Roban (0,56), T. Šoškić (0,549), K. Lokotar (0,536), Ž. Čorak (0,505)	M. Kružić (106), T. Šoškić Masnec (34), D. Ivan (32), B. Vujanović (11), S. Križić Roban (7), L. Gudelj (5), K. Orelj (5), Ž. Marciuš (4), V. Babić (4), M. Franulić (4), I. Körbler (4), B. Benčić (4), A. Kovač (3)

Veća promjena u popisu središnjih likovnih kritičara jasno je vidljiva nakon promjene uredništva 1999. godine, a odnosi se kako na opsežniju promjenu kruga suradnika za vizualne umjetnosti, tako i na suodnos središnjih aktera prema broju veza i broju likovnih kritika unutar pojedine godine. Iako je u popisu i prije i nakon 1999. godine vidljivo da postoje likovni kritičari čija produktivnost i pozicija unutar mreža varira iz godine u godinu (pa se naglo javljaju u mrežama na istaknutim pozicijama, da bi već u idućim godinama nestali ili zauzeli rubne pozicije), postoji nekoliko likovnih kritičara čija se pozicija ističe u razdoblju prije i nakon 1999. godine, premda s drugačijim obrascem uspostavljenih relacija. Prema broju objavljenih tekstova, broju ostvarenih veza i kontinuitetu aktivnosti u čitavom

vremenskom razdoblju između 1993. i 1998. godine ističe se pozicija Nade Beroš koja je u tom razdoblju obnašala ulogu članice uredništva za likovne umjetnosti. Kontinuitet aktivnosti – premda promjenjiva intenziteta – u svih pet godina prisutan je još samo kod Sandre Križić Roban, Željka Kipkea i Želimira Košćevića, no još se nekoliko autora – uz poziciju u mreži i broj objavljenih tekstova – odlikuje učestalošću suradnje: Ružica Šimunović, Davor Mojaš i Sanja Cvetnić.²³² Na temelju broja objavljenih tekstova manju promjenu unutar časopisa možemo detektirati između 1995. i 1996. godine, no ona se nije manifestirala radikalnom izmjenom stalnog kruga suradnika, već samo dodavanjem manjeg broja iznimno aktivnih novih autora (Iva Radmila Janković, Toma Bačić i Jadranka Pintarić).

Kao i u ranijim primjerima, veći broj likovnih kritika ne mora nužno značiti i bolju poziciju unutar mreža. Drugim riječima, iako u *Vijencu* do 1999. godine isključivo bavljenje suvremenom vizualnom umjetnošću može biti razlog dobre pozicije pojedinih likovnih kritičara (poput većine onih ranije spomenutih), ipak se prema osnovnoj mjeri centralnosti najčešće ističu kritičari s manjim brojem objavljenih kritika. Postoji nekoliko razloga njihove istaknute pozicije. Neki od autora vodili su stalne kolumne koje su se samo ponekad ili rijetko bavile aktualnim likovnim događajima. Takav je slučaj sa Zlatkom Gallom i njegovom istaknutom pozicijom 1995. godine, kada je u sklopu svoje kolumne pisao o izložbi u umaškoj Galeriji Dante,²³³ ili sa istaknutom pozicijom Zvonka Makovića 1994. godine, koji – iako je i autor najvećega broja likovnih kritika – svoju istaknutu poziciju unutar mreže duguje ponajprije širem rasponu kulturnih tema prisutnih unutar kolumne. Drugi razlog nesrazmjera između dobre pozicije i broja kritika može biti u tome da autor – uz likovnu kritiku – istovremeno aktivno djeluje unutar drugog umjetničkog polja (poput Tonka Maroevića 1994. i 1997. godine, koji je u *Vijencu* objavljivao više poezije nego likovne kritike) ili da autor zapravo aktivno objavljuje kritike vezane uz drugo umjetničko polje, no povremeno piše i o likovnim događajima (poput Dine Puhovski 1997. godine, koja je primarno objavljivala tekstove vezane uz glazbu) ili o hibridnim manifestacijama koje su – poput *Festivala novog filma i videa* u Splitu – uključivale segmente vezane uz vizualne umjetnosti (poput Diane Nenadić 1996. i 1997. godine). Konačno, u popisu se javlja nekoliko autora koji su bili dio najužeg suradničkog kruga časopisa, a koji – premda najčešće uže povezani s jednim

²³² Popisu bismo eventualno mogli dodati i Floru Turner koja u razdoblju do 1999. godine u bazi podataka nije navedena samo 1998. godine, no – uz iznimku 1996. godine kada je navedena u tablici – njezina je likovno-kritičarska produkcija o suvremenoj umjetnosti skromnija te su se njezini interesi više vezali uz praćenje umjetnosti iz razdoblja izvan fokusa ove disertacije.

²³³ Zlatko Gall, „Blues za društveno stigmatizirane”, *Vijenac*, 45, 1995., str. 16.

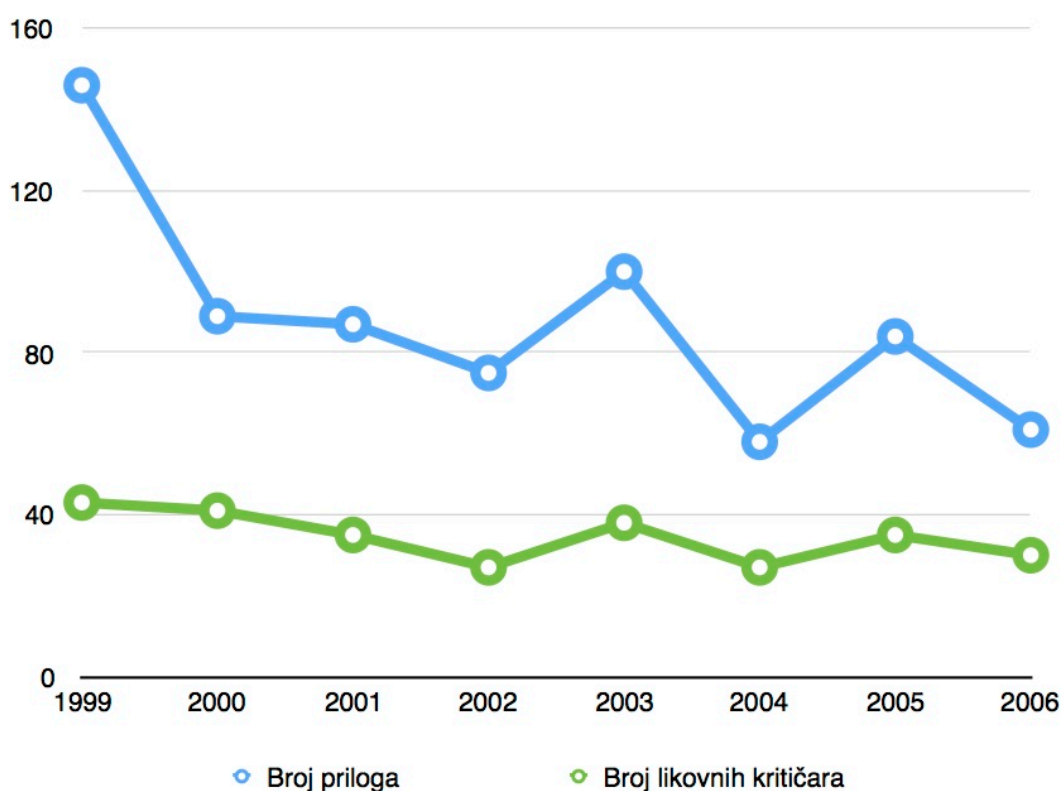
umjetničkim poljem – ipak bilježe kontinuitet objavljivanja tekstova šireg tematskog raspona, među kojima aktualni likovni događaji predstavljaju samo jedan manji dio (poput Davorke Vukov-Colić, Srđana Rahelića, Katarine Luketić ili Grozdane Cvitan).

Promotrimo li popis središnjih likovnih kritičara, a pogotovo onaj njegov dio koji se odnosi na aktere s najvišim vrijednostima osnovne mjere centralnosti, vidljiva je njihova radikalna promjena nakon 1999. godine. Iako će neki likovni kritičari nastaviti surađivati s *Vijencem* i nakon izmjene uredništva (poput Ružice Šimunović, koja postaje članica uredništva zadužena za likovne umjetnosti, ili još nekolicine manje aktivnih autora poput Jasne Galjer, Nade Vrkljan Križić ili Markite Franulić), ipak većinu onih najaktivnijih čine novi suradnici. Stalan krug suradnika za vizualne umjetnosti počinje se ustaljivati tek od 2000. godine kada počinju izlaziti rubrike „Likovni globus“ i „U fokusu“, zamišljene kao presjek izabranih vijesti o aktualnim događajima iz vizualnih umjetnosti i fotografije. Prvu je rubriku vodio Marko Kružić, dok su rubriku posvećenu fotografiji vodile Iva Brezovečki Biđin te kasnije Tanja Masnec Šoškić i Dina Ivan. Iako su ovi autori objavljivali i likovne kritike kao takve, visoke vrijednosti u broju objavljenih tekstova i dobre pozicije u mrežama duguju ponajprije svojim kroničarskim aktivnostima. Uz njih, svega još nekoliko autora ističe se kontinuitetom objavljivanja kroz većinu razdoblja do 2006. godine. Puno je češći slučaj da se kritičari javljaju rijetko, s tek pokojim tekstom, ili da su iznimno aktivni godinu ili dvije pa zatim nestanu iz mreža ili zauzmu rubne pozicije. Među onima aktivnijima ističu se dvojica koji su u časopisu vodili stalne rubrike unutar kojih su povremeno pisali i o aktualnim likovnim događajima: Ive Šimat Banov, s kolumnom unutar dijela časopisa posvećenog likovnim umjetnostima, te Kruno Lokotar, sa stalnim angažmanom u dijelu časopisa koji je nosio naziv „Marginekologija“, a u kojem su se najčešće u formi intervjua obrađivale – kako govori naziv – aktivnosti mlađih umjetnika i kustosa s margine interesa svijeta umjetnosti. Od autora koji su dobre pozicije u mreži zaslužili isključivo pisanjem o aktualnim likovnim događajima, kontinuitet objavljivanja prisutan je i u slučaju Ive Körbler (do 2006.) te Margarite Sveštarov Šimat i Elene Cvetkove (do 2003.). Slično kao i u razdoblju prije 1999., na temelju stalnih suradnika iz polja vizualnih umjetnosti, manju promjenu unutar časopisa možemo smjestiti oko 2003. godine kada u *Vijencu* počinje pisati veći broj mlađih stalnih suradnika (Dalibor Prančević, Ante Kovač, Barbara Vujanović, Martina Matić i Ksenija Orelj).

U odnosu na razdoblje prije 1999., nakon te godine pisanje o aktualnim likovnim događajima autorima može osigurati dobre pozicije unutar *Vijenčevih* mreža. Iako postoje razlike u suodnosu broja ostvarenih veza i objavljenih likovnih kritika, ipak za većinu središnjih autora prema osnovnoj mjeri centralnosti možemo zaključiti da se radi prvenstveno o likovnim kritičarima. Nesrazmjer između pozicije u mreži i broja likovnih kritika najčešće označava razliku između broja ukupno objavljenih tekstova i onih koji su ušli u našu bazu podataka: naime, čest je slučaj da su autori više pisali o izložbama posvećenima razdoblju prije Drugoga svjetskog rata, koje nije bilo u fokusu ove disertacije (primjerice, aktivnost Libuše Jirsak koja 2002., 2003. i 2005. ima preko 50 % uspostavljenih mogućih relacija, no čija je likovno-kritičarska produkcija o suvremenoj umjetnosti minimalna). I dalje se u mrežama pojavljuju autori samo marginalno povezani s vizualnim umjetnostima: prvi razlog tomu jest vođenje kolumni ili stalnih rubrika u časopisu, čiji fokus nije isključivo na aktualnim likovnim događajima (primjerice, Predrag Madžarević te već ranije spomenuti Ive Šimat Banov i Kruno Lokotar), dok je drugi razlog ponovno paralelna aktivnost u dva umjetnička polja (Tonko Maroević) ili pisanje o umjetničkim vrstama nastalima na sjecištima različitih umjetnosti, odnosno o onima koje su od interesa za kulturne aktere iz različitih umjetničkih polja, poput performansa, dizajna ili eksperimentalnog filma i videa (primjerice, Diana Nenadić, Igor Ružić ili Vinko Penezić). Dok su gore navedeni razlozi bolje povezanosti unutar mreža isti kao i u prethodnom razdoblju, nakon 1999. godine ipak je u najvećoj mjeri vidljivo izostajanje onog užeg kruga suradnika koji su bilježili tekstualnu produkciju širokog raspona interesa, izvan specifičnih umjetničkih polja.

Slično kao i kod *Vijenca*, osam jednomodalnih mreža autora u slučaju *Zareza* (**Viz. 47** – **Viz. 54**) također pokazuje neravnomjernu distribuciju osnovne mjere centralnosti te se u mrežama jasno ističe središnji krug stalnih suradnika, okružen većim brojem povremenih suradnika, odnosno onima koji su sudjelovali u produkciji jednog izdanja. Dinamika mreže autora također pokazuje da je prve godine izlaženja produkciju časopisa iznjeo manji broj uže povezanih suradnika. Dok je u iduće tri godine postojala tendencija širenja suradnika (s većim brojem suradnika većih vrijednosti osnovne mjere centralnosti), već od 2003. godine pratimo tendenciju – paralelnu s opadanjem broju autora – ponovnog „zbijanja redova“, a koja je u mrežama pogotovo vidljiva od 2004. godine nadalje. Broj i pozicija likovnih kritičara unutar tih mreža varira, no ponovno bismo mogli uspostaviti strukturnu sličnost sa mrežama *Vijenca* utoliko što vidimo da je dio likovnih kritičara dobro povezan te čini dio središnjeg kruga

autora, dok se dio javlja tek povremenim tekstovima o aktualnim likovnim događajima. Odnos broja likovnih kritičara i objavljenih likovnih kritika (**Dijagram 9**) također pokazuje da je broj likovnih kritičara u cijelom razdoblju relativno konzistentan te uglavnom iznosi između 35 i 40 likovnih kritičara prema godini. Taj je prosjek samo u nekim godinama malo niži – 2002. i 2004. godine kada je u mrežu uključeno 27 likovnih kritičara, odnosno 2006. godine kada ih ima 30. Uz iznimku 2002. i 2004. godine kada je broj likovnih kritičara u *Vijencu* dosta veći (razlika od desetak kritičara), brojevi likovnih kritičara u dva časopisa su ili podudarni ili čak i nešto veći u *Zarezu*. Međutim, za razliku od *Vijenca* koji bilježi rast tekstova uključenih u našu bazu podataka, u *Zarezu* u razdoblju od osam godina vidimo prvo naglo opadanje broja likovnih kritika na prijelazu iz 1999. u 2000. godinu, a zatim također relativnu konzistenciju s povremenim varijacijama u njihovom broju.²³⁴



Dijagram 9. Odnos broja likovnih kritičara i broja objavljenih kritika u *Zarezu* između 1999. i 2006. godine.

²³⁴ Još jednom podsjećamo da su za veliki rast broja objavljenih priloga u *Vijencu* u velikoj mjeri zaslužne rubrike „Likovni globus“ i „U fokusu“, kojima raste broj nakon 2000. godine. Sličan tip priloga objavljavao se i u *Zarezu*, no u njegovom slučaju njihov broj od 2000. / 2001. godine opada.

Središnji likovni kritičari s osnovnom mjerom centralnosti većom od 0,5 te oni s tri ili više objavljenih likovnih kritika prema godini navedeni su u **Tablici 4** te prema popisu ponovno vidimo da je za većinu objavljenih kritika prema godini zaslužan tek manji broj likovnih kritičara.

Tablica 4. Popis središnjih likovnih kritičara prema broju veza i broju likovnih kritika u *Zarezu* između 1999. i 2006. godine.

	CENTRALNOST PREMA BROJU VEZA (ENGL. <i>DEGREE CENTRALITY</i>)	SREDIŠNJI AKTERI PREMA BROJU LIKOVNIH KRITIKA
1999.	A. Juniku (1), G. Ulrich, S. Rahelić (1), G. Cvitan (0,963), D. Profeta (0,937), K. Luketić (0,91), S. Sabolović (0,843), R. Jarak (0,77), M. Jelić (0,601), D. Nenadić (0,582), O. Majcen (0,575), S. Ostoić (0,536), M. Špoljar (0,522)	S. Sabolović (43), O. Majcen (12), A. Juniku (11), R. Jarak (8), K. Luketić (7), M. Špoljar (6), S. Ostoić (6), A. Kuštre (4), G. Ulrich (4), A. Maračić (3), B. Stipančić (3), I. R. Janković (3), N. Ilić (3)
2000.	G. Ulrich (0,927), G. Cvitan (0,922), R. Jarak (0,845), S. Rahelić (0,81), K. Luketić (0,794), D. Kršić (0,699), A. Juniku (0,63), S. Sabolović (0,545), M. Krivak (0,5)	S. Sabolović (11), N. Ilić (10), R. Jarak (6), R. Ratkovčić (5), S. Kalčić (5), G. Cvitan (4), I. R. Janković (4), M. Špoljar (4), A. Dević (3), D. Kršić (3), E. Turković (3), M. Krivak (3)
2001.	G. Cvitan (0,933), M. Pavlinović (0,722), S. Kalčić (0,686), G. Ulrich (0,686), L. Topić (0,656)	L. Topić (16), S. Kalčić (14), G. Ulrich (5), M. Pavlinović (5), S. Ostoić (4), D. Šimičić (3), D. Kršić (3), N. Ilić (3), O. Majcen (3)
2002.	T. Matasović (0,972), G. Ulrich (0,925), M. Pavlinović (0,89), K. Nikolić (0,8), A. Juniku (0,78), L. Topić (0,729), I. Slunjski (0,725), I. Marković (0,652), S. Kalčić (0,607)	L. Topić (14), S. Kalčić (10), G. Ulrich (9), I. Marković (5), O. Majcen (5), S. Ostoić (5), I. R. Janković (4), F. Mesić (3), I. Mance (3)
2003.	N. Petrinjak (1), G. Cvitan (0,965), M. Gržinić (0,94), M. Pavlinović (0,938), Ž. Jerman (0,9), G. Ulrich (0,879), A. Juniku (0,788), B. Beck (0,747), L. Topić (0,596), S. Kalčić (0,507)	M. Pavlinović (19), L. Topić (8), S. Kalčić (8), I. R. Janković (6), M. Gržinić (5), S. Ostoić (5), Ž. Kipke (5), I. Marković (4), O. Majcen (4), A. Juniku (3), G. Ulrich (3), G. Cvitan (3), I. Mance (3)
2004.	Ž. Jerman (1), G. Cvitan (1), M. Pavlinović (1), G. Ulrich (0,975), S. Klopota (0,975), K. Luketić (0,727), N. Petrinjak (0,676), M. Gržinić (0,639), S. Kalčić (0,592), S. Marjanić (0,586)	S. Kalčić (11), Ž. Jerman (5), A. Sekso (4), M. Pavlinović (4), A. Majača (3), F. Mesić (3), I. R. Janković (3)
2005.	Ž. Jerman (1), G. Ulrich (0,971), T. Matasović (0,968), S. Marjanić (0,9), S. Kalčić (0,699), N. Petrinjak (0,673), I. Župan (0,62),	I. Župan (13), S. Kalčić (13), S. Marjanić (8), G. Ulrich (4), I. Mance (4), R. Ratkovčić (4), R. Vojvoda (4), I. R. Janković (3)
2006.	S. Marjanić (1), T. Matasović (0,9), M.	I. Župan (8), S. Marjanić (7), B. Greiner (4),

Hrgović (0,854), G. Cvitan (0,815), G. Ulrich (0,641), N. Petrinjak (0,549)	G. Cvitan (4), I. Mance (4), J. Jakšić (4), A. Maračić (3), S. Kalčić (3)
---	---

Na popisu središnjih kritičara prema broju ostvarenih veza vidimo prisutnost autora koji su do 1999. godine bili vezani uz druge medije, u najvećoj mjeri uz *Vijenac* te u manjoj mjeri uz Radio 101 (primjerice, Grozdana Cvitan, Agata Juniku, Katarina Luketić, Dušanka Profeta, Srđan Rahelić). Njihova uloga u likovno-kritičarskoj produkciji unutar *Zareza* najviše dolazi do izražaja u prve dvije godine izdavanja časopisa, dok u kasnijim godinama kontinuitet povremenog praćenja likovnih događaja možemo pratiti još kod Grozdane Cvitan i Agate Juniku. Međutim, usporedbom središnjih likovnih kritičara prema povezanosti i broju kritika u *Zarezu* i *Vijencu* do 1999. godine, vidimo da najveći broj najaktivnijih likovnih kritičara u *Zarezu* ipak čini skupina novih aktera, odnosno akterica. Riječ je o Silvi Kalčić (jedinoj autorici koja bilježi kontinuitet objavljivanja u *Zarezu* u gotovo svim godinama te članici uredništva zaduženoj za vizualne umjetnosti od 2003. godine), Leili Topić (koja je iznimno aktivna između 2001. i 2003.) te skupini autorica povezanih sa nezavisnom scenom, odnosno kustoske kolektive WHW i Kontejner: Sabina Sabolović, Nataša Ilić i Ana Dević te Olga Majcen i Sunčica Ostoić.²³⁵ Od autora i autorica koji su do 1999. godine bili aktivniji i u *Vijencu*, u *Zarezu* je u kontinuitetu istaknuta samo prisutnost Ive Radmile Janković. Ostali kritičari čije smo uloge istaknuli u *Vijencu* do 1999. godine samo će povremeno pisati u *Zarezu*, no – uz iznimku Željka Kipkea čija je produktivnost pojačana 2003. godine – njihova produkcija ne ističe se ni brojem tekstova ni kontinuitetom objavljivanja (primjerice, Nada Beroš s pet tekstova u osam godina, Sandra Križić Roban s dva teksta, Ružica Šimunović s jednim tekstom ili Toma Bačić s četiri teksta). Među autorima likovnih kritika – bilo prema broju tekstova, bilo prema broju veza – u popisu je također vidljiva i skupina autora koji su tijekom devedesetih godina bili vezani uz *Arkzin*: Dejan Kršić, Igor Marković i Marijan Krivak.²³⁶

Usporedbom umreženosti likovnih kritičara sa brojem objavljenih kritika vidimo da isključivo praćenje aktualnih likovnih događaja osigurava dobru povezanost unutar mreže samo najaktivnijim autorima, poput Sabine Sabolović u prve dvije godine te Silve Kalčić i Leile Topić u narednim godinama. Uz već ranije istaknute autore koji su devedesetih godina bili povezani s *Vijencem* ili *Arkzinom*, a za koje možemo pretpostaviti da im je likovna kritika

²³⁵ Među njima, Sabina Sabolović je prije dolaska u *Zarez* bila dio kulturne redakcije Radija 101.

²³⁶ Tom bismo popisu eventualno mogli dodati i Natašu Petrinjak, no ona je u *Arkzinu* bila aktivna samo 1993. godine te se tada nije bavila praćenjem aktualnih likovnih događaja.

samo jedan od interesa, u popisu se ističe još nekoliko autora kod kojih u većini mreža postoji nesrazmjer između broja objavljenih kritika i broja ostvarenih relacija. Riječ je ponovno o autorima koji su u časopisu pisali stalne kolumne (poput Željka Jermana ili Marine Gržinić od 2002. godine), vodili stalne rubrike s kraćim tekstovima o širem spektru aktualnih kulturnih događaja (poput Milana Pavlinovića i Gioie-Ane Ulrich) ili su povremeno popratili događaje vezano uz hibridne umjetničke vrste (poput Diane Nenadić ili Ivane Slunjski).

Temeljem središnjih likovnih kritičara te ranije istaknute distribucije osnovne mjere centralnosti, diskretnu promjenu unutar *Zarezovih* mreža možemo istaknuti oko 2003. godine. Ona, međutim, nije toliko nedvosmislena kao u ranijim primjerima, odnosno sve se promjene događaju u malim pomacima i postepeno. U smislu najaktivnijih likovnih kritičara možda je najvidljivija promjena ona koja se odnosi na prestanak ili smanjivanje likovno-kritičarske produkcije akterica uže vezanih uz nezavisnu scenu, a koju bismo mogli smjestiti između 2003. i 2004. godine: iako članice kustoskog kolektiva WHW 2003. godine još uvijek pišu u *Zarezu*, njihova je produkcija uvelike smanjena u odnosu na prve godine izlaženja časopisa, dok od 2004. godine više ne objavljuju tekstove. Članice udruge Kontejner još su uvijek iznimno aktivne 2003. godine te se njihova produkcija u časopisu smanjuje tek od naredne godine. Premda smanjenog obujma, one će ipak zadržati kontinuitet suradnje sa *Zarezom* do kraja promatranog razdoblja.

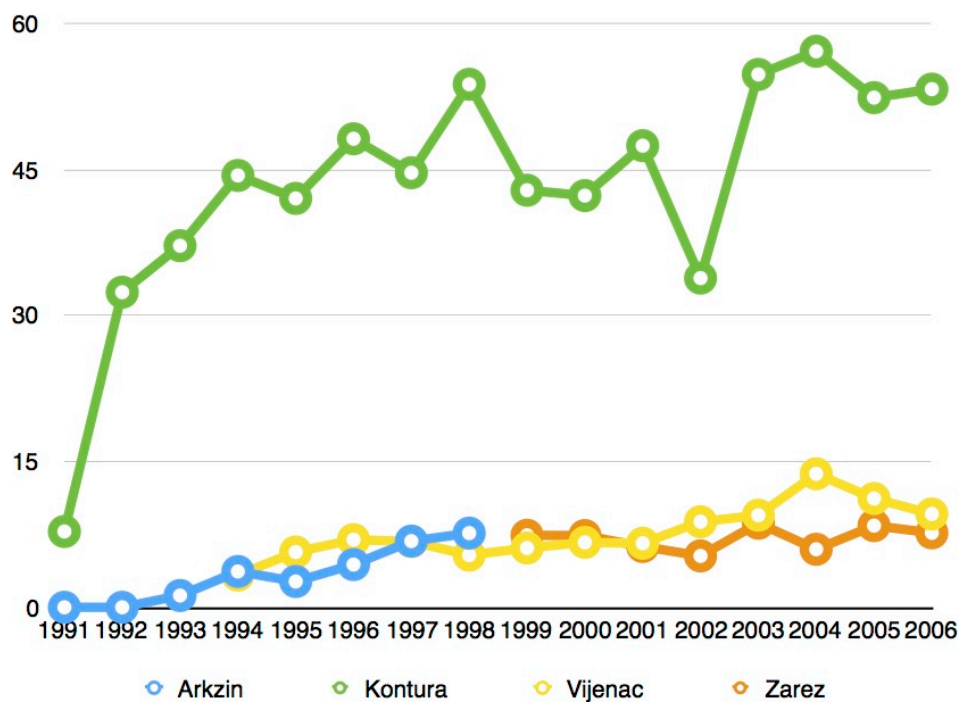
5. 1. 4. Usporedba pozicije likovnih kritičara

Iako ćemo finalne zaključke o kohezivnosti društvenih krugova pojedinih časopisa moći donositi tek nakon što u mrežnu analizu uključimo i pasivne aktere, analiza jednomodalnih mreža autora ipak je pokazala da je svaki časopis okupljao specifičan i sebi svojstven društveni krug suradnika te da su tek rijetki iznimno aktivni kritičari obnašali posredničke uloge između različitih časopisa. Međutim, mreže časopisa su dinamičke strukture na čiju topologiju utječe niz unutarnjih i vanjskih faktora. Stoga jezgru stalnih i najaktivnijih suradnika niz godina mogu činiti isti autori, neki se unutar mreža mogu javljati tek povremeno, a cijeli se društveni krugovi mogu seliti s jednog na drugo „mjesto okupljanja“.

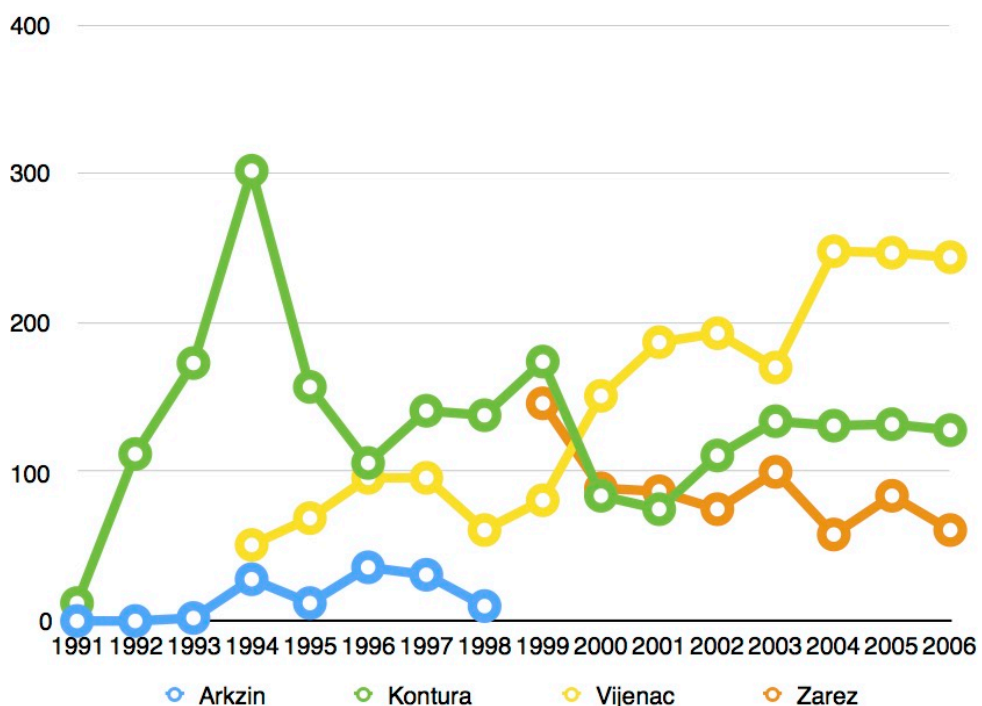
Promjene u dinamici časopisa prema strukturi suradnika također su signal o vremenski situiranom približavanju ili razilaženju pojedinih časopisa. Prema provedenim analizama pozicije pojedinih čvorova unutar mreža, za tri časopisa koji su izlazili do 1999. godine možemo zaključiti da su – neovisno o povremenim istim suradnicima – ipak uglavnom održavali vlastitu ekologiju. Istaknutiju je ulogu posrednika između *Vijenca* i *Konture* do 1999. godine obnašala tek Iva Radmila Janković, a isti su se časopisi donekle približili tek oko 1994. / 1995. godine. Iako je *Zarez* osnovan kao reakcija na događanja oko *Vijenca* i Matice hrvatske te se dio društvenog kruga *Vijenca* „preselio“ u *Zarez*, ipak vidimo da velik dio društvenog kruga *Zareza* čini nova, mlađa generacija likovnih kritičara. U posljednjih pak nekoliko godina koje smo ovdje obradili vidljivo je približavanje društvenih krugova *Zareza* i *Konture*.

S obzirom na to da smo uz pomoć mrežne analize potvrdili neke očekivane radikalne promjene suradnika prouzrokovane opisanim sukobima (poput one u slučaju *Vijenca* i *Zareza*), ali i detektirali diskretne promjene u strukturi mreža svakog časopisa, tek ćemo uključivanjem pasivnih aktera u jednadžbu moći zaključiti je li promjena suradnika prouzročila i premještanje fokusa u samom sadržaju časopisa. Drugim riječima, znači li promjena društvenog kruga časopisa i promjenu umjetnika i institucija o kojima se u časopisu piše? Diskretnim promjenama unutar strukture časopisa vratit ćemo se u trećem dijelu rezultata, no zanimljivo je ovdje istaknuti da su neke od godina koje smo istaknuli kao prijelomne za povijest samih časopisa, u smislu promjene suradnika, u korelaciji sa zbivanjima na širem društvenom i kulturnom planu: primjerice, skromna prisutnost časopisa za kulturu ili fokus na teme izvan kulture i umjetnosti u prve tri ratne godine, pojava novih časopisa i lagano uključivanje likovnih događaja u njihov sadržaj u posljednje dvije ratne godine te porast broja suradnika i likovnih kritika nakon promjene vlasti 2000. godine.

Sadržaju časopisa ograničenom njihovom mrežom suradnika vratit ćemo se u trećem dijelu rezultata, dok u idućem poglavlju donosimo mrežni prikaz spomenutih umjetnika i institucija u svim časopisima. Krećući od ideje o likovnom kritičaru kao povlaštenom pratitelju likovnih događaja, podatke ekstrahirane iz likovne kritike shvaćamo kao odraz zbivanja i promjena na vizualno-umjetničkoj sceni. Važno je pritom imati na umu razlike u broju objavljenih kritika i pozicijama likovnih kritičara unutar mreža svakog časopisa (**Dijagram 9 i 10**), budući da oni također utječu na strukturu i sadržaj tih mreža.



Dijagram 10. Postotak likovnih kritičara unutar mreža autora časopisa.



Dijagram 11. Broj objavljenih likovnih kritika prema časopisu.

5. 2. Središnji akteri vizualno-umjetničke scene prema hrvatskoj likovnoj kritici

Držimo li se pretpostavke da svaki od časopisa različitih profila i (uglavnom) sebi svojstvenih društvenih krugova likovnih kritičara na vizualno-umjetničkoj sceni teži zauzimanju specifične pozicije, mogli bismo ustvrditi da svaki od njih barem u nekoj mjeri teži i specifičnim odabirima pasivnih aktera o čijim aktivnostima objavljuje likovne kritike, ali i da postoje oni pasivni akteri čija umjetnička i programska aktivnost nadilazi tako definirane podjele. Slijedimo li isti tok razmišljanja, možemo također ustvrditi da će korištenje i objedinjavanje podataka o spomenutim umjetnicima i institucijama iz svih časopisa u istim mrežama tako pružiti širu sliku o događanjima na vizualno-umjetničkoj sceni, odnosno dati uvid u najširi dijapazon umjetničkih praksi i različitih aktera istovremeno prisutnih na sceni.

Sa svrhom kvantitativne analize sadržaja likovnih kritika i identifikacije središnjih pasivnih aktera na vizualno-umjetničkoj sceni, konstruirali smo dvije serije bimodalnih mreža u kojima čvorove predstavljaju likovni kritičari i umjetnici (5. 2. 1.) te likovni kritičari i institucije (5. 2. 2.), povezani relacijom „spomen u prilogu“. U svim vizualizacijama likovni kritičari označeni su zelenom bojom, a pasivni akteri plavom bojom. Međutim, u mrežama sastavljenim od likovnih kritičara i umjetnika pratimo pojavu aktera koji u mrežama obnašaju višestruke uloge, odnosno istovremeno su i aktivni umjetnici i autori likovnih kritika. S obzirom na to da će obrasci njihovih relacija biti drugačiji od aktera koji u mrežama imaju samo jednu ulogu te da će zbog toga i njihove vrijednosti centralnosti biti drugačije, identificirat ćemo ih i njihove pozicije obraditi u zasebnom poglavlju (5. 2. 1. 3.). Umjetnici / kritičari u mrežama su označeni crvenom bojom: budući da ih, dakle, tretiramo kao treći set čvorova, u slučaju njihove prisutnosti riječ je o o multimodalnim mrežama.

Iako smo ponovno fokusirani na jedan set čvorova (umjetnike i institucije), u ovom slučaju analizu smo proveli na bimodalnim mrežama, odnosno mreže nismo transformirali u jednomodalne mreže afilijacija. Odluka o tome proizlazi iz samih podataka: zbog prirode likovno-kritičarske aktivnosti takva transformacija u korist pasivnih aktera ne bi pružila sasvim pouzdane rezultate te bi čak mogla navesti i na pogrešne zaključke o središnjim akterima u prostoru hrvatske likovne kritike. Naime, u takvoj bi transformaciji jednomodalni okoliš mreže previše ovisio o opsegu i intenzitetu aktivnosti te stilu pisanja pojedinoga likovnog kritičara, potencijalno formirajući klastere pasivnih aktera čija je jedina poveznica

pozamašna produkcija nekolicine likovnih kritičara.²³⁷ S obzirom na to da je većina dostupnih statističkih alata u Gephiju namijenjena analizi jednododalnih mreža, odnosno da alat pri izračunima (primjerice, mjera centralnosti) u obzir uzima sve čvorove u mreži neovisno o kategoriji, u analizi treba biti oprezan pri interpretaciji brojčanih rezultata. Konkretno, za razliku od prethodno analiziranih mreža autora, u kojima smo apsolutne vrijednosti osnovne mjere centralnosti u tablicama pretvorili u proporcije (vrijednosti između 0,00 i 1,00), što omogućuje usporedbu čvorova između mreža različitih veličina, u ovim bimodalnim mrežama barataćemo s apsolutnim vrijednostima koje upućuju na stvarni broj spomena u prilogu pasivnog aktera, odnosno broj likovnih kritičara koji su o njemu pisali.

Već smo nekoliko puta istaknuli da se u analizi ne bavimo specifičnim opusima umjetnika i programskim aktivnostima institucija, nego da promjene središnjih aktera u hrvatskoj likovnoj kritici shvaćamo kao odraz promjena trendova na vizualno-umjetničkoj sceni. Pri svakoj smo se analizi trudili „aktivirati“ što veći broj pasivnih aktera, no kako mreže uključuju nekoliko tisuća različitih umjetnika, odnosno nekoliko stotina različitih institucija, većina pasivnih aktera i dalje ostaje nevidljiva. Međutim, dok ćemo pri poimeničnoj identifikaciji aktera njihov manji, prema vrijednostima istaknutiji, broj uzimati kao reprezentativan za zbivanja na vizualno-umjetničkoj sceni te ćemo u njihovim prisutnostima i izmjenama zaključivati i o postojećim „kulturalnim strukturama“, uz pomoć mrežne analize o promjenama trendova možemo zaključivati i prema nekim kvantitativnim karakteristikama cjelovitih mreža.

S obzirom na to da nas u analizi zanima dinamika vizualno-umjetničke scene, u ovom smo poglavlju konstruirali mreže prema dva različita vremenska kriterija. Krećući od dosadašnjih znanstvenih spoznaja o razvoju umjetničkog polja, prvi dio analize u svakom je potpoglavlju fokusiran na usporedbu vizualno-umjetničke scene prije i nakon 2000. godine. Budući da su podaci o umjetnicima i institucijama za rane devedesete (1991.–1993.) preuzeti gotovo isključivo iz *Konture*, strukturne karakteristike mreže i spomenuti akteri u razdoblju između 1994. i 1999. godine uzeti su kao reprezentativni za devedesete godine. Kvantitativna

²³⁷ Razlike u broju spomenutih umjetnika prema likovnom kritičaru nastaju zbog intenziteta likovno-kritičarske produkcije pojedinoga autora, ali ovise i o činjenici piše li pojedini likovni kritičar o samostalnim ili grupnim izložbama te – ako je riječ o grupnim izložbama – o odluci koliko će umjetnika u kritici istaknuti. Također, s obzirom na to da stalni suradnici pojedinih časopisa (oni koji su u prethodnom poglavlju imali najviše vrijednosti osnovne mjere centralnosti) pišu o širem spektru aktualnih događaja na vizualno-umjetničkoj sceni te stoga spominju više različitih umjetnika i institucija, klasteri i pozicije središnjih pasivnih aktera u – na taj način transformiranim – mrežama više bi ukazivali na prisutnost iznimno aktivnih kritičara nego što bi pružili mogućnost identifikacije najprisutnijih pasivnih aktera u likovnoj kritici.

usporedba cjelovitih mreža prije i nakon prijelaza tisućljeća u obzir uzima veličinu mreže, distribuciju težinskoga stupnja (engl. *weighted degree*)²³⁸ te prostornu distribuciju spomenutih pasivnih aktera (prikazanu na kartama uz pomoć alata *Tableau Public*). Iako identifikacija središnjih čvorova u ovako ograničenim mrežama može pružiti uvid u aktere čije su aktivnosti ostavile najviše traga u likovnoj kritici i obilježile pojedina razdoblja u razvoju vizualno-umjetničke scene, ona ipak ne pruža uvid u diskretne promjene na sceni te omogućuje samo bazično zaključivanje o obrascima prisutnim u podacima. Stoga je u svakom potpoglavlju konstruirana i serija vizualizacija za svaku godinu zasebno (po trinaest vizualizacija prema kategoriji podataka). Pri analizi središnjih aktera u ovim mrežama razmotrili smo određene attribute čvorova (poput prostorne distribucije ili generacijske pripadnosti) i s njima povezane promjene, no također smo dijelom već uključili i kvalitativne podatke: vraćanje na upisane podatke u CAN_IS bazi podataka i u samu likovnu kritiku omogućilo nam je razmatranje toga postoje li određene izlagačke strategije umjetnika i institucija koje su polučile pojačani interes likovnih kritičara. Drugim riječima, riječ je o interpretaciji razloga zbog kojih su se određeni akteri našli na samom vrhu likovno-kritičarskog interesa.

Takva istraživačka i interpretativna strategija ukazuje na činjenicu da korišteni digitalni pristupi nisu samo alati za pohranu i lakši pristup podacima, već da se istraživanje artikulira u razmišljanju *kroz* digitalne procese, a sama interpretacija počinje već odabirom i unosom određenog podatkovnog uzorka. Unos podataka u bazu, izrada mrežnih vizualizacija, manipulacije podataka uz pomoć alata za mrežnu analizu dio su istraživačkog i interpretativnog procesa koji je iterativan i stalno autorefleksivan. Međutim, iako razmatranje izlagačkih strategija već uključuje kvalitativne podatke i njihovu interpretaciju, takav fokus ipak i dalje ne pruža uvid u „kulturalne strukture“ koje su, kako smo istaknuli, u određenom prostoru i vremenu također omogućavale i ograničavale aktivnosti aktera. Stoga posljednji dio ovog poglavlja (5. 2. 3.) uključuje dubinsko iščitavanje likovnih kritika u kojima se razmatrala umjetnička praksa središnjih aktera.

²³⁸ Težinski stupanj je osnovna mjera centralnosti koja u obzir uzima i težinu veze. Težina veze između likovnog kritičara i pasivnog aktera u našem je slučaju veća ako je likovni kritičar više puta pisao o pasivnom akteru, odnosno odgovora broju likovnih kritika u kojima ga je likovni kritičar spomenuo.

5. 2. 1. Fokus na umjetnike

5. 2. 1. 1. Kvantitativni pregled osnovnih karakteristika multimodalnih mreža i prostorna distribucija spomenutih umjetnika

Polazeći od ranije utvrđenih razdoblja razvoja vizualno-umjetničke scene u Hrvatskoj, generirali smo tri multimodalne mreže likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara (**Viz. 55 – Viz. 57**) s glavnim ciljem identifikacije središnjih umjetnika prema hrvatskoj likovnoj kritici prije i nakon 2000. godine. Drugim riječima, cilj nam je ispitati prati li promjenu društveno-političke i kulturne paradigme 2000. godine i promjena u strukturi i sadržaju likovne-kritičarske produkcije. Prije nego poimence identificiramo središnje umjetnike te opišemo sličnosti i razlike u odabirima likovnih kritičara prema razdobljima, osvrnut ćemo se na osnovne strukturne karakteristike generiranih mreža koje su zbog preglednosti prikazane u **Tablici 5**.

Tablica 5. Pregled osnovnih strukturnih karakteristika multimodalnih mreža umjetnika, likovnih kritičara i umjetnika / kritičara za razdoblja 1991.–1993., 1994.–1999. i 2000.–2006.

	Broj čvorova	Broj veza	Broj likovnih kritičara + umjetnika / kritičara	Broj umjetnika	Broj komponenta	Divovska komponenta
1991.–1993.	779	1126	77 + 6	696	11	96,28 %
1994.–1999.	3149	5922	265 + 22	2862	27	98,06 %
2000.–2006.	4423	9036	304 + 34	4085	29	98,08 %

Kao što je vidljivo i golim okom, tijekom čitavog promatranog razdoblja dolazi do povećanja mreža i broja spomenutih umjetnika u hrvatskoj likovnoj kritici. Mreže kontinuirano rastu, no uzmemo li u obzir dužinu trajanja razdoblja obuhvaćenog pojedinom mrežom, on je pogotovo primjetan u usporedbi prve dvije mreže kada se prosjek broja spomenutih umjetnika prema godini povećava za 51 %, dok je rast prosjeka u trećoj naspram druge mreže 18,26 % prema godini. Eksponencijalni rast broja spomenutih umjetnika iz prve u drugu mrežu možemo objasniti kako stagnacijom likovnog života u prvim godinama rata, tako i manjkom časopisa koji bi pratili eventualnu likovnu aktivnost u Hrvatskoj i inozemstvu. Kao što smo već istaknuli, podaci za razdoblje između 1991. i 1993. godine govore *de facto* više o interesima jednog časopisa, nego o interesima šire likovno-kritičarske

zajednice.²³⁹ U tablici su također prikazani i podaci o broju komponenata mreže i veličini divovske komponente. Tijekom čitavog promatranog razdoblja raste broj manjih izdvojenih komponenata, sastavljenih uglavnom od dijada likovnih kritičara i umjetnika, koje možemo promatrati kao rezultat specifičnih interesa pojedinih likovnih kritičara. Njih čine umjetnici o kojima ostali likovni kritičari nisu pisali. Međutim, usporedimo li njihov broj s veličinom divovske komponente (najveća komponenta unutar mreže), vidimo da je – neovisno o rastu broja komponenata – postotak prisutnosti izdvojenih kritičara i umjetnika u mrežama otprilike podjednak i iznimno malen.

Na mrežama je također golim okom vidljivo da postoji veći broj umjetnika koji su u danom razdoblju spomenuti samo jednom: riječ je o gustim nakupinama plavih čvorova koje je najlakše primijetiti u najmanjoj od mreža (**Viz. 55**). U mrežama i u prostoru hrvatske likovne kritike ne zauzimaju, dakle, svi umjetnici jednake pozicije: o nekima se piše ovlažno, dok se umjetničku praksu i aktivnosti drugih prati detaljno i kontinuirano; o nekima piše samo jedan likovni kritičar, dok umjetnička praksa drugih pobuđuje interes niza različitih kritičara. Ovdje nas također zanima kakav je omjer umjetnika o kojima se unutar jedne mreže piše samo jedan do dva puta naspram onih koje se u likovnoj kritici spominju češće. Kako bismo uspostavili taj odnos, tri multimodalne mreže u *Gephiju* smo filtrirali na način da smo ograničili početnu granicu težinskog stupnja (engl. *weighted degree*) unutar mreža na vrijednosti dva i tri. U našem konkretnom primjeru to znači da iz filtriranih mreža u prvom slučaju ispadaju umjetnici koji su u promatranom razdoblju u likovnoj kritici spomenuti samo jednom, odnosno samo dva puta u drugom slučaju. Težinski stupanj označava nesporedan broj relacija čvora koji u obzir uzima i njihovu težinu, što ovdje znači da bi se – primjerice – u prvom slučaju u mreži i nakon filtriranja zadržao umjetnik o kojem je pisao jedan likovni kritičar u dva različita priloga.²⁴⁰

Rezultati filtriranja (**Tablica 6**) pokazuju da sve tri mreže većinski čine upravo umjetnici spomenuti u jednom ili dvama objavljenim priložima. Drugim riječima, prostor hrvatske likovne kritike čine nerazmjerne mreže (engl. *scale-free networks*) u kojima je distribucija relacija čvorova raspoređena prema zakonu potencije, što znači da unutar mreže

²³⁹ Godine 1993. u *Arkzinu* su objavljene dvije likovne kritike te je u njima spomenuto pet umjetnika, dok su u *Vijencu* objavljene četiri likovne kritike s trinaest spomenutih umjetnika.

²⁴⁰ U navedenom primjeru umjetnik bi imao samo jednu ostvarenu relaciju, no njezina bi težina (engl. *edge weight*) imala vrijednost dva, pa bi prema kriteriju težinskog stupnja ostao u mreži.

možemo identificirati koncentratore koji imaju višestruko više relacija od ostalih čvorova.²⁴¹ Premda se u našem slučaju ta tvrdnja odnosi prvenstveno na autore tekstova kao aktere koji odlučuju i pišu o određenim umjetnicima, pa stoga u ovim mrežama i imaju najviše relacija, distribucija osnovne mjere centralnosti nerazmjerna je i u slučaju umjetnika. Većinu „ostatka“ koji je ispao iz filtriranih mreža čine, naime, upravo u likovnoj kritici slabo zastupljeni umjetnici.

Tablica 6. Prikaz veličine cjelovitih multimodalnih mreža naspram mreža filtriranih prema težinskom stupnju (engl. *weighted degree* = WD) dva i tri za razdoblja 1991.–1993., 1994.–1999. i 2000.–2006.

	Originalan broj čvorova	Broj čvorova nakon filtriranja (WD = 2)	Broj čvorova nakon filtriranja (WD = 3)
1991.–1993.	779	277 (35,56 %)	151 (19,38 %)
1994.–1999.	3149	1294 (41,09 %)	785 (24,93 %)
2000.–2006.	4423	1831 (41,4 %)	1164 (26,32 %)

Prije nego se fokusiramo na partikularne pozicije određenih umjetnika, usporedit ćemo još jedan od atributa spomenutih umjetnika, odnosno razmotrit ćemo postoji li između mreža razlika u prostornoj distribuciji spomenutih umjetnika prije i nakon 2000. godine. Za izradu karata (**Karta 1** – **Karta 3**), na kojima je prikazana prostorna distribucija spomenutih umjetnika unutar mreža, korišteni su podaci o državi rođenja umjetnika.²⁴² Ove prostorne vizualizacije mogu pružiti uvid u šire trendove na likovnoj sceni, obrasce prisutne u podacima te pružiti sliku o konturama umjetničkog prostora koji se prati u hrvatskoj likovnoj kritici. Međutim, imajući na umu ranije istaknute kritike o simplifikacijama umjetničkih fenomena, proizašlim iz jednostrane i pristrane interpretacije podataka, važno je istaknuti da se u ovom slučaju zaista radi o grubim obrisima granica umjetničkog prostora u hrvatskoj likovnoj kritici, čijoj se interpretaciji treba pristupiti *cum grano salis*. Naime, iako države rođenja umjetnika u mnogim slučajevima mogu biti važan faktor pri analizi suodnosa različitih lokacija, one ipak u obzir ne uzimaju nacionalnost, migracije umjetnika ni lokaciju na kojoj se umjetnik nalazi (privremeno ili trajno) u vremenskom razdoblju prikazanom na pojedinoj karti. Neovisno o tim ogradama, čak i ovakva gruba prostorna atribucija u ovom nam slučaju

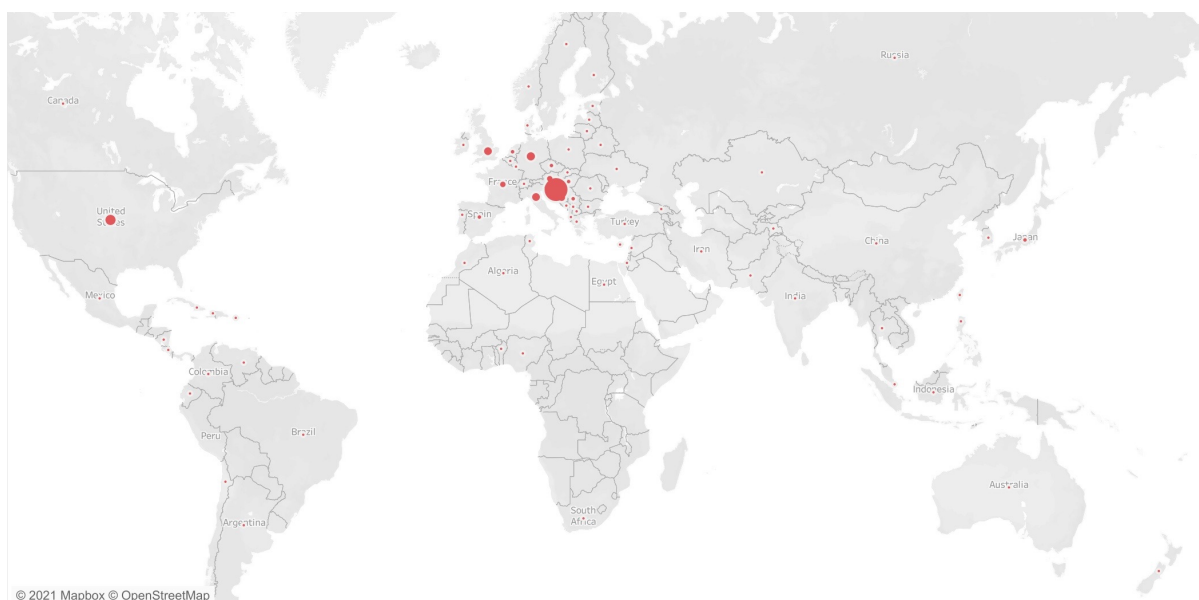
²⁴¹ Za više o nesrazmjernim mrežama vidi: Caldarelli, Catanzaro, *Networks*, str. 61–65; Barabási, *U mreži*, str. 73–87.

²⁴² Za bolji uvid kartama je moguće pristupiti u interaktivnom obliku putem platforme *Tableau Public*. Poveznice na *online* karte nalaze se u Popisu karti.

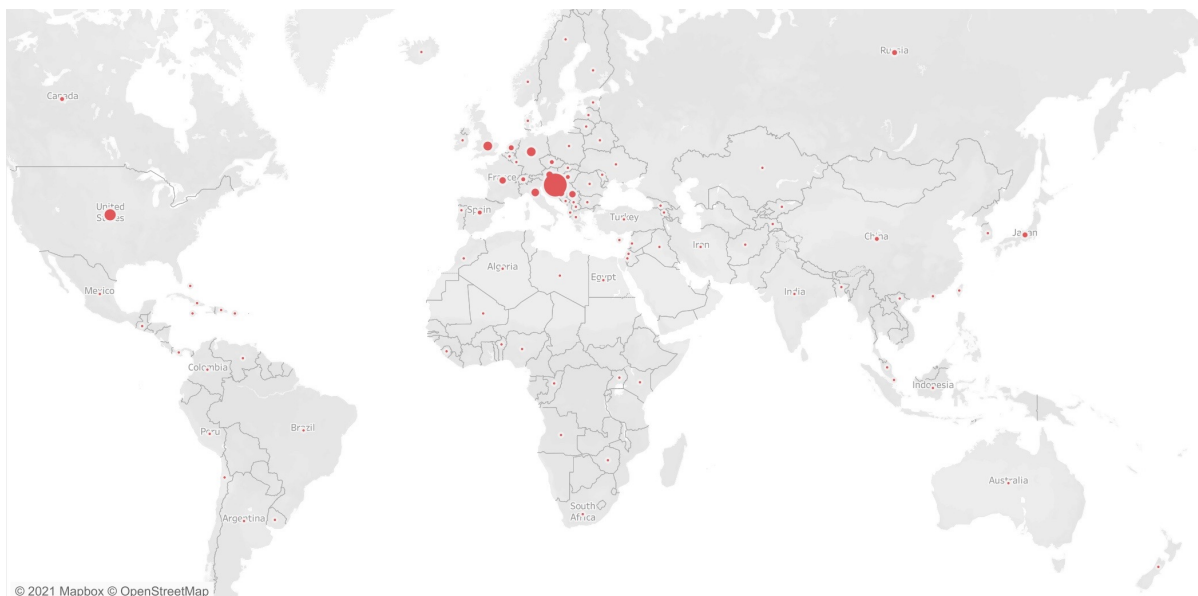
može pomoći pri temeljnom cilju ove analize, a to je da sagledamo postoje li kvantitativne razlike u trendovima u hrvatskoj likovnoj kritici prije i nakon 2000. godine.



Karta 1. Prostorna distribucija spomenutih umjetnika prema državi rođenja između 1991. i 1993. godine.



Karta 2. Prostorna distribucija spomenutih umjetnika prema državi rođenja između 1994. i 1999. godine.



Karta 3. Prostorna distribucija spomenutih umjetnika prema državi rođenja između 2000. i 2006. godine.

Usporedba sve tri karte pokazuje kontinuitet prostornog fokusa likovnih kritičara u slučaju spomenutih umjetnika u razdoblju između 1991. i 2006. godine. Očekivano i logično, većina je likovne kritike uvijek usmjerena na praćenje aktivnosti umjetnika iz Hrvatske, a kontinuitet viših vrijednosti bilježi još prisutnost umjetnika iz Sjedinjenih Američkih Država (koje su sa nešto manje od 6 % u prvoj i oko 8 % u drugoj i trećoj mreži druga najснаžnija lokacija na karti) i Europe, u kojoj je likovna kritika uglavnom uvijek fokusirana na umjetnike susjednih zemalja i zemalja zapadne Europe (Slovenija, Bosna i Hercegovina, Italija, Austrija, Njemačka, Velika Britanija, Francuska). Razlika koja postoji između karata, a koja je logična posljedica već ranije utvrđenog rasta mreža, jest porast broja spomenutih umjetnika na lokacijama koje bilježe kontinuitet, ali i širenje prostornog opsega koje pratimo u sve tri karte. Ono je vidljivo i unutar Europe, u kojoj je s vremenom s barem pokojim spomenutim umjetnikom pokrivena umjetnička produkcija svih europskih zemalja, ali pogotovo na ostalim kontinentima. Izuzmemo li SAD, nakon slabe zastupljenosti izvan europskih umjetnika u razdoblju do 1993. godine, širenje prostornog opsega u razdoblju do 2000. godine odnosi se na veću zastupljenost umjetnika iz Srednje i Južne Amerike, Sjeverne Afrike, Bliskog Istoka i niza azijskih zemalja, dok se nakon 2000. godine proširuje i pokrivenost Afrike te Središnje i Jugoistočne Azije. Vidljivo je, međutim, da se u svim tim slučajevima radi o iznimno malom broju spomenutih umjetnika prema lokaciji. Kao drugu razliku možemo istaknuti činjenicu da

s općim rastom broja spomenutih umjetnika od prve do treće mreže raste i apsolutni broj umjetnika iz Hrvatske, no u strukturi cjelovite mreže njihov se postotak s vremenom smanjuje (57,18 % u prvoj, 41,33 % u drugoj te 35,81 % u trećoj mreži), što sugerira da se s vremenom u likovnoj kritici sve više piše o izlagačkim aktivnostima stranih umjetnika. Važno je pritom također imati na umu da kvantitativna nadmoć određene lokacije na karti ne mora nužno značiti da će umjetnici iz tih zemalja zauzimati i najbolje pozicije u strukturi mreža.

Kvantitativna analiza osnovnih strukturnih karakteristika mreža fokusiranih na aktivnosti umjetnika kao temeljnu razliku razdoblja prije i nakon 2000. godine pokazala je, dakle, upravo razliku u količini – širenje prostornog opsega i povećanje broja spomenutih umjetnika. Međutim, neovisno o rastu mreža, vidjeli smo također da one dijele srodne strukturne karakteristike poput broja komponenata, postotka divovske komponente unutar cjelovitih mreža te odnosa umjetnika koji su u kritici zaista samo spomenuti i onih čije se aktivnosti prate sustavno i temeljito. Te nas strukturne sličnosti navode na zaključak da ako i postoji razlika vezana uz umjetnike u hrvatskoj likovnoj kritici prije i nakon 2000. godine, nju treba potražiti u samom sadržaju. Drugim riječima, u idućem ćemo se dijelu analize fokusirati upravo na središnje aktere ove tri mreže na temelju čije ćemo prisutnosti ponovno razmotriti sličnosti i razlike u mrežama prije i nakon 2000. godine.

5. 2. 1. 2. Identifikacija središnjih umjetnika prije i nakon 2000. godine i mehanizmi samoorganiziranja vizualno-umjetničke scene

Strukturu vizualno-umjetničke scene u svakoj od generiranih mreža čini mnoštvo umjetnika različitih nacionalnosti, generacija, izražajnih poetika, produkcijskih i izlagačkih strategija. Dok uz pomoć mrežne analize možemo opisati osnovne karakteristike strukture scene, identificirati središnje aktere u mrežama ili uspoređivati odnose aktera prema specifičnim i unaprijed definiranim atributima (kao što je bio slučaj u ranije analiziranim jednomodalnim mrežama autora tekstova, unutar kojih smo se fokusirali na pozicije likovnih kritičara), kompleksnost ovih mreža – koja proizlazi upravo iz mnoštva različitih umjetničkih pozicija – otežava kombinaciju kvantitativnog i kvalitativnog pristupa pri njihovoj analizi. Naime, ako bismo željeli govoriti o umjetničkim trendovima na likovnoj sceni, prisutnima u hrvatskoj likovnoj kritici, svođenje različitih umjetničkih pozicija na nekoliko različitih

atributa nužno bi dovelo do simplifikacije kako umjetničkih pozicija, tako i suodnosa različitih umjetničkih praksi na likovnoj sceni.²⁴³ S druge strane, iskoristimo li mrežnu analizu kako bismo identificirali i intepretirali položaj pojedinačnih aktera unutar mreža, iz interpretacije ponovno nužno izostaje većina umjetnika prisutnih u mrežama. Opisana kompleksnost korištenja mrežne analize u ovakvim slučajevima najvjerojatnije je i razlog zbog kojega se u dosadašnjim istraživanjima, temeljenim na većim količinama podataka, umjetnicima najčešće pristupalo kroz analizu njihove izlagačke povijesti, a u kojima središnji akteri analize zapravo često postaju institucije u kojima su umjetnici izlagali.²⁴⁴ Srodnom istraživačkom strategijom poslužili smo se i u ovom istraživanju, no povijest izložbi i likovne kritike koja ih je pratila koristili smo kao kvalitativnu nadogradnju temeljem koje smo zaključivali o dinamici i promjenama trendova na vizualno-umjetničkoj sceni. Kao što smo istaknuli u metodološkom poglavlju, iako izložbe u našem istraživanju ne predstavljaju konkretne čvorove, one su ipak prisutne u našim mrežama kao događaji oko kojih se formira kako sama scena, tako i narativi koji je prate.

U ovom ćemo se dijelu poglavlja fokusirati na središnje umjetnike u multimodalnim mrežama te ćemo ih provizorno promatrati kao *pars pro toto* dinamika na likovnoj sceni. Pretpostavka od koje krećemo jest da ako postoje razlike u umjetničkim trendovima prije i nakon 2000. godine, one bi se također trebale odraziti i na izboru umjetnika o kojima se u pojedinom razdoblju najviše piše. Iako ovakav pristup – kao što smo napomenuli – nužno izostavlja većinu umjetnika koji se nalaze u mrežama, tom ćemo nedostatku pristupiti kroz daljnju manipulaciju podataka. Drugačija perspektiva iz koje se pristupa istim podacima tako će u svakoj manipulaciji „aktivirati“ novi niz umjetnika.

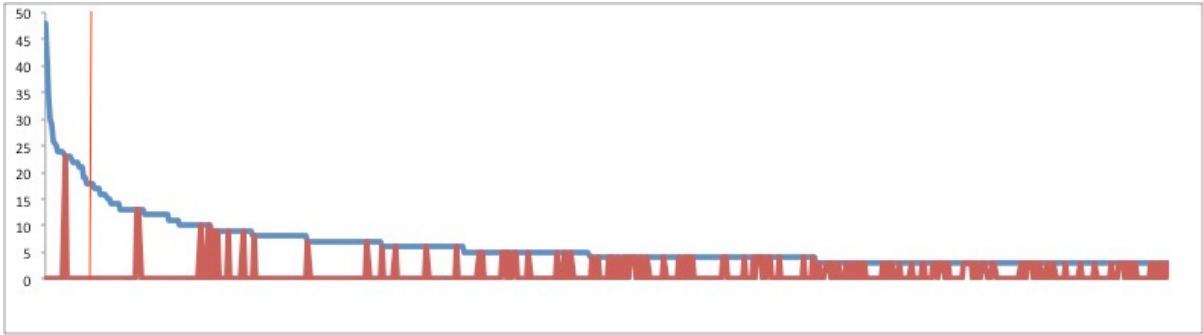
Iako se ne možemo detaljno baviti pozicijama svih umjetnika u multimodalnim mrežama, mrežna analiza ipak omogućuje kvantitativnu usporedbu sličnosti i razlika u odabirima likovnih kritičara prije i nakon 2000. godine. Shvatimo li mrežu koja obuhvaća razdoblje između 1994. i 1999. godine kao reprezentativnu za devedesete godine, analiza cjelovitih mreža za razdoblje prije i nakon 2000. godine pokazuje da se o manjem broju

²⁴³ Primjerice, ako bismo željeli usporediti prisutnost umjetničkih medija na likovnoj sceni prema umjetnicima prisutnima u mrežama, za svakog bismo umjetnika morali odabrati samo jedan medij koji bismo onda uspoređivali preko cjelovite mreže. Potencijalno bi se unutar cjelovite mreže moglo uspoređivati i nekoliko različitih umjetničkih medija, no u tom bi se slučaju moralo uspostaviti rangiranje korištenih medija za svakog umjetnika. Provođenje takvog rangiranja dolazi pod znak pitanja već u pojedinačnim slučajevima transmedijalnih umjetnika, a ta je situacija dodatno otežana kada se analiza provodi na većoj količini podataka.

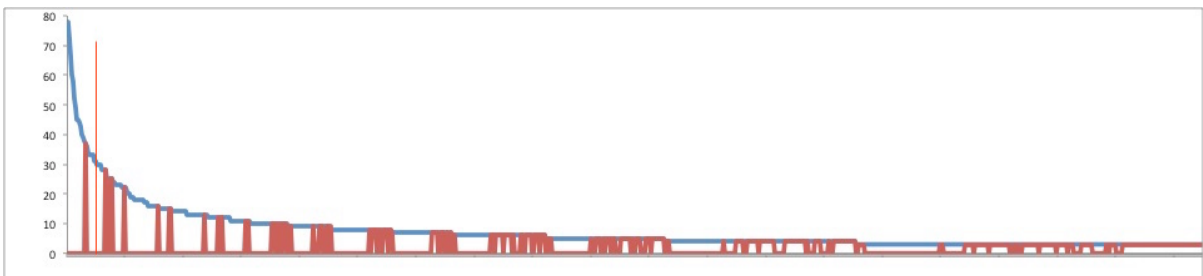
²⁴⁴ Kao primjer dobre prakse takve istraživačke strategije vidi: Júlia Perczel, „Je li struktura kontekst ili sadržaj? Metoda uspoređivanja muzejskih zbirki temeljena na podacima = Is Structure Context or Content? A Data-Driven Method of Comparing Museum Collections“, *Život umjetnosti*, 105, 2019., str. 76–108.

umjetnika piše u kontinuitetu, dok veći dio i jedne i druge mreže čine umjetnici specifični za pojedino razdoblje. Točnije, mreža spomenutih umjetnika prije 2000. godine sastoji se od 61,98 % umjetnika o kojima se pisalo samo u devedesetima i 38,02 % umjetnika o kojima se pisalo u kontinuitetu između 1994. i 2006. godine. U mreži nakon 2000. godine postotak umjetnika o kojima se pisalo i u devedesetima iznosi 26,63 %, a postotak „novih“ umjetnika 73,37 %. Međutim, postoci umjetnika specifičnih za pojedino razdoblje smanjuju se usporedimo li spomenute umjetnike u mrežama filtriranim prema težinskom stupnju dva i tri (**Tablica 6**). U slučaju devedesetih godina, već mreža filtrirana prema težinskom stupnju dva odnosi prevagu u korist umjetnika o kojima se pisalo u kontinuitetu (63,56 %), a taj postotak još više raste u mreži filtriranoj prema težinskom stupnju tri (80 %). U slučaju mreže koja obuhvaća razdoblje nakon 2000. godine, postotak specifičnih umjetnika također opada u obje filtrirane mreže, no umjetnici o kojima se piše u kontinuitetu odnose prevagu tek u mreži filtriranoj prema težinskom stupnju tri (46,09 % u prvom i 59,44 % u drugom filtriranju). Drugim riječima, oko 50 % i jedne i druge mreže čine umjetnici koje se u likovnoj kritici spomenulo samo jednom, i to samo u jednom specifičnom razdoblju, dok ostatak mreža otpada na umjetnike čija se izložbena aktivnost prati u kontinuitetu te na one koje možemo smatrati specifičnim za pojedino razdoblje.

Na **Dijagramima 12 i 13** prikazana je distribucija težinskoga stupnja umjetnika na mrežama filtriranim prema težinskom stupnju tri: plava linija označava umjetnike čija se aktivnost pratila u kontinuitetu između 1994. i 2006. godine, dok su crvenim istacima označene pozicije umjetnika o kojima se pisalo samo u specifičnom razdoblju koje mreža prikazuje. Uz to što se jasno razabire nerazmjerna raspodjela broja relacija među čvorovima i prisutnost koncentratora u mrežama, odnosno umjetnika o kojima se pisalo višestruko više od ostalih, vidljivo je također da većinu iznimno dobro povezanih čvorova čine upravo umjetnici čija se izložbena aktivnost pratila u kontinuitetu. Drugim riječima, iako je većina „specifičnih“ umjetnika izostavljena iz dijagrama (budući da ih je većina bila spomenuta samo jedanput ili dva puta u promatranom razdoblju), i u filtriranim je mrežama rast broja specifičnih umjetnika proporcionalan padu broja relacija.



Dijagram 12. Distribucija težinskog stupnja umjetnika u razdoblju između 1994. i 1999. godine. Prikazani su rezultati mreža filtriranih prema težinskom stupnju tri.



Dijagram 13. Distribucija težinskog stupnja umjetnika u razdoblju između 2000. i 2006. godine. Prikazani su rezultati mreža filtriranih prema težinskom stupnju tri.

Već na temelju ovih analiza možemo zaključiti da je prijelaz iz jednog u drugo razdoblje obilježen kako kontinuitetima, tako i diskontinuitetima. Međutim, iako se o nekim umjetnicima pisalo u oba razdoblja, to ne mora nužno značiti da će isti umjetnici zauzimati najbolje pozicije u mrežama i prije i nakon 2000. godine. Središnji umjetnici u tri multimodalne mreže zbog preglednosti su prikazani u tablicama (**Tablica 7 – Tablica 9**).²⁴⁵ Iako – kao što smo napisali – mrežu koju obuhvaća razdoblje između 1994. i 1999. godine shvaćamo kao reprezentativnu za devedesete godine, popis središnjih umjetnika između 1991. i 1993. godine, nastao gotovo isključivo na temelju podataka iz *Konture*, uzimamo kao orijentir za događanja na umjetničkoj sceni u ranim devedesetima.

²⁴⁵ Okomita crvena linija na **Dijagramima 12 i 13** označava poziciju umjetnika navedenih u tablicama na liniji distribucije težinskoga stupnja.

Tablica 7. Središnji umjetnici u hrvatskoj likovnoj kritici između 1991. i 1993. godine prema mjerama centralnosti.

Središnji umjetnici prema težinskom stupnju (engl. <i>weighted degree</i>)	Središnji umjetnici prema broju ostvarenih veza (engl. <i>degree centrality</i>)	Središnji umjetnici prema međupoloženosti (engl. <i>betweenness centrality</i>)
1. Ivan Kožarić (12)	1. Milivoj Bijelić (11)	1. Željko Lapuh
2. Milivoj Bijelić (12)	2. Ivan Kožarić (10)	2. Mio Vesović
3. Boris Bućan (9)	3. Boris Bućan (7)	3. Milivoj Bijelić
4. Dubravka Rakoci (9)	4. Dubravka Rakoci (7)	4. Boris Bućan
5. Ivo Deković (7)	5. Goran Petercol (7)	5. Pablo Picasso
6. Goran Petercol (7)	6. Branko Ružić (7)	6. Ivica Šiško
7. Mladen Stilinović (7)	7. Mladen Stilinović (6)	7. Branko Ružić
8. Branko Ružić (7)	8. Dražen Grubišić (6)	8. Jonathan Borofsky
9. Dražen Grubišić (7)	9. Goran Trbuljak (6)	9. Tomislav Gotovac
10. Goran Trbuljak (7)	10. Slavomir Drinković (6)	10. Mersad Berber
11. Slavomir Drinković (6)	11. Boris Demur (6)	11. Dražen Trogrlić
12. Boris Demur (6)	12. Lovro Artuković (6)	12. Ivan Posavec
13. Sandro Đukić (6)	13. Ivan Lacković Croata (6)	13. Ivan Lacković Croata
14. Mio Vesović (6)	14. Ivo Deković (5)	14. Miroslav Šutej
15. Mirjana Vodopija (6)	15. Sandro Đukić (5)	15. Ivan Kožarić
16. Daniel Kovač (6)	16. Mio Vesović (5)	16. Dražen Grubišić
17. Siniša Majkus (6)	17. Mirjana Vodopija (5)	17. Slavomir Drinković
18. Zlatko Kopljar (6)	18. Daniel Kovač (5)	18. Dubravka Rakoci
19. Lovro Artuković (6)	19. Siniša Majkus (5)	19. Ivan Rabuzin
20. Ivan Lacković Croata (6)	20. Miroslav Šutej (5)	20. Stephan Lupino

Tablica 8. Središnji umjetnici u hrvatskoj likovnoj kritici između 1994. i 1999. godine prema mjerama centralnosti.

Središnji umjetnici prema težinskom stupnju (engl. <i>weighted degree</i>)	Središnji umjetnici prema broju ostvarenih veza (engl. <i>degree centrality</i>)	Središnji umjetnici prema međupoloženosti (engl. <i>betweenness centrality</i>)
1. Ivan Kožarić (48)	1. Ivan Kožarić (29)	1. Ivan Kožarić
2. Dalibor Martinis (34)	2. Dalibor Martinis (20)	2. Dalibor Martinis
3. Goran Petercol (30)	3. Goran Trbuljak (19)	3. Damir Fabijanić
4. Goran Trbuljak (29)	4. Ivan Picelj (19)	4. Darko Fritz
5. Igor Rončević (26)	5. Đuro Seder (19)	5. Branko Ružić
6. Tomislav Gotovac (25)	6. Miroslav Šutej (18)	6. Ivan Picelj
7. Darko Fritz (24)	7. Goran Petercol (18)	7. Bill Viola
8. Sanja Iveković (24)	8. Vlado Martek (18)	8. Sanja Iveković
9. Miroslav Šutej (24)	9. Branko Ružić (18)	9. Đuro Seder
10. Mladen Stilinović (24)	10. Darko Fritz (17)	10. Vlado Zrnić
11. Ivan Picelj (23)	11. Zlatan Vrkljan (16)	11. Joseph Beuys
12. Đuro Seder (23)	12. Joseph Beuys (16)	12. Goran Petercol

13. Vlado Martek (23)	13. Mladen Stilinović (16)	13. Goran Trbuljak
14. Vlasta Delimar (23)	14. Tomislav Gotovac (16)	14. Zlatan Vrkljan
15. Branko Ružić (22)	15. Julije Knifer (16)	15. Boris Cvjetanović
16. Joseph Beuys (22)	16. Edo Murtić (16)	16. Dubravka Lošić
17. Zlatan Vrkljan (22)	17. Vlasta Delimar (15)	17. Vlado Martek
18. Duje Jurić (22)	18. Boris Demur (14)	18. Aleksandar Ilić
19. Zlatko Keser (21)	19. Duje Jurić (14)	19. Steina Vasulka
20. Mirjana Vodopija (21)	20. Sanja Iveković (14)	20. Marko Živković

Tablica 9. Središnji umjetnici u hrvatskoj likovnoj kritici između 2000. i 2006. godine prema mjerama centralnosti.

Središnji umjetnici prema težinskom stupnju (engl. <i>weighted degree</i>)	Središnji umjetnici prema broju ostvarenih veza (engl. <i>degree centrality</i>)	Središnji umjetnici prema međupoloženosti (engl. <i>betweenness centrality</i>)
1. Ivan Kožarić (78)	1. Sanja Iveković (41)	1. Tomislav Gotovac
2. Sanja Iveković (73)	2. Tomislav Gotovac (37)	2. Ivan Kožarić
3. Dalibor Martinis (67)	3. Ivan Kožarić (35)	3. Sanja Iveković
4. Mladen Stilinović (60)	4. Dalibor Martinis (35)	4. Dalibor Martinis
5. Tomislav Gotovac (58)	5. Mladen Stilinović (34)	5. Goran Trbuljak
6. Andreja Kulunčić (52)	6. Goran Trbuljak (30)	6. Louise Bourgeois
7. Goran Trbuljak (49)	7. Marijan Crtalić (27)	7. Sandra Sterle
8. Ivana Franke (45)	8. Andreja Kulunčić (27)	8. IRWIN
9. Marijan Crtalić (45)	9. Sandra Sterle (26)	9. Mladen Stilinović
10. Andy Warhol (44)	10. Ivana Franke (26)	10. Ivana Franke
11. Alem Korkut (43)	11. Alen Floričić (26)	11. Andy Warhol
12. Kristian Kožul (40)	12. Vlado Martek (24)	12. Boris Cvjetanović
13. Vlasta Žanić (39)	13. Alem Korkut (23)	13. Alen Floričić
14. Duje Jurić (38)	14. Kristina Leko (23)	14. Marijan Crtalić
15. Kristina Leko (37)	15. Vlasta Žanić (23)	15. Jasenko Rasol
16. Vlado Martek (36)	16. Andy Warhol (22)	16. Joseph Beuys
17. Jasenko Rasol (34)	17. Boris Cvjetanović (22)	17. Alem Korkut
18. Ivan Picelj (33)	18. Ines Krasić (22)	18. Tanja Dabo
19. Julije Knifer (33)	19. IRWIN (21)	19. Edo Murtić
20. Edo Murtić (33)	20. Mirjana Vodopija (21)	20. Andreja Kulunčić

Uz pomoć mrežne analize, u svakoj su mreži identificirani središnji akteri prema tri različita kriterija: prema težinskom stupnju, prema broju ostvarenih neposrednih relacija te prema mjeri međupoloženosti. U slučaju naših podataka težinski stupanj označava broj likovnih kritika u kojima je pojedini umjetnik spomenut, odnosno jačinu njegove prisutnosti u prostoru hrvatske likovne kritike, dok osnovna mjera centralnosti označava broj različitih likovnih kritičara koji su pisali o njegovoj umjetničkoj aktivnosti. Slijedom toga, velika razlika između težinskog stupnja i broja neposrednih veza upućuje na činjenicu da je središnja

pozicija pojedinog umjetnika rezultat pojačanog interesa manjeg broja likovnih kritičara. Kao što smo napisali u metodološkom poglavlju, centralnost međupoloženosti ne uzima u obzir neposredan okoliš čvora, već njegovu poziciju unutar cjelovite mreže, te razmatra koliko često akter funkcionira kao posrednik u komunikaciji između ostalih čvorova. U slučaju naših podataka, čvorove s visokom vrijednošću centralnosti međupoloženosti možemo shvatiti kao one umjetnike čija izložbena aktivnost ima posredničku ulogu između različitih likovnih kritičara, odnosno aktera koji su zbog svojih odabira više ili manje udaljeni unutar strukture mreže.

Fokusiramo li se prvo na suodnos vrijednosti težinskog stupnja i neposrednog broja relacija, popis umjetnika u razdoblju između 1991. i 1993. godine gotovo je identičan u oba stupca, a razlike između vrijednosti – ako uopće postoje – su neznatne te odražavaju slabu likovno-kritičarsku produkciju u prvim ratnim godinama. Kako s vremenom ta produkcija raste, tako se povećava i razlika među vrijednostima. No i u drugoj i u trećoj mreži umjetnici o kojima se najviše pisalo istovremeno su i oni koji su uglavnom pobuđivali pozornost najvećeg broja različitih likovnih kritičara. Neznatne razlike u popisima između prvog i drugog stupca gotovo su zanemarive, budući da u kontekstu cjelovitih mreža – u kojima je većina umjetnika spomenuta tek par puta – svi umjetnici s popisa imaju visoke obje vrijednosti (primjerice, o slikaru Igoru Rončeviću, koji je prema težinskom stupnju peti najpovezaniji akter u drugoj mreži, pisalo je trinaest različitih likovnih kritičara; multimedijalna umjetnica Sandra Sterle, koja je deveta najpovezanija akterica prema neposrednom broju ostvarenih relacija u trećoj mreži, spomenuta je u trideset i jednoj likovnoj kritici itd.).

Prema podacima u tablicama možemo također provizorno potvrditi persistiranje interesa likovnih kritičara za prakse određenih umjetnika, ali i opadanje prisutnosti nekih i pojavu novih umjetnika.²⁴⁶ Kontinuitet je naročito prisutan u poziciji Ivana Kožarića, kipara koji je na umjetničku pozornicu stupio još sredinom pedesetih godina 20. stoljeća i koji se u sve tri mreže nalazi na samom vrhu likovno-kritičarskog interesa, a zatim i u visokim vrijednostima niza značajnih umjetnika i umjetnica koji su postali sinonim za nove

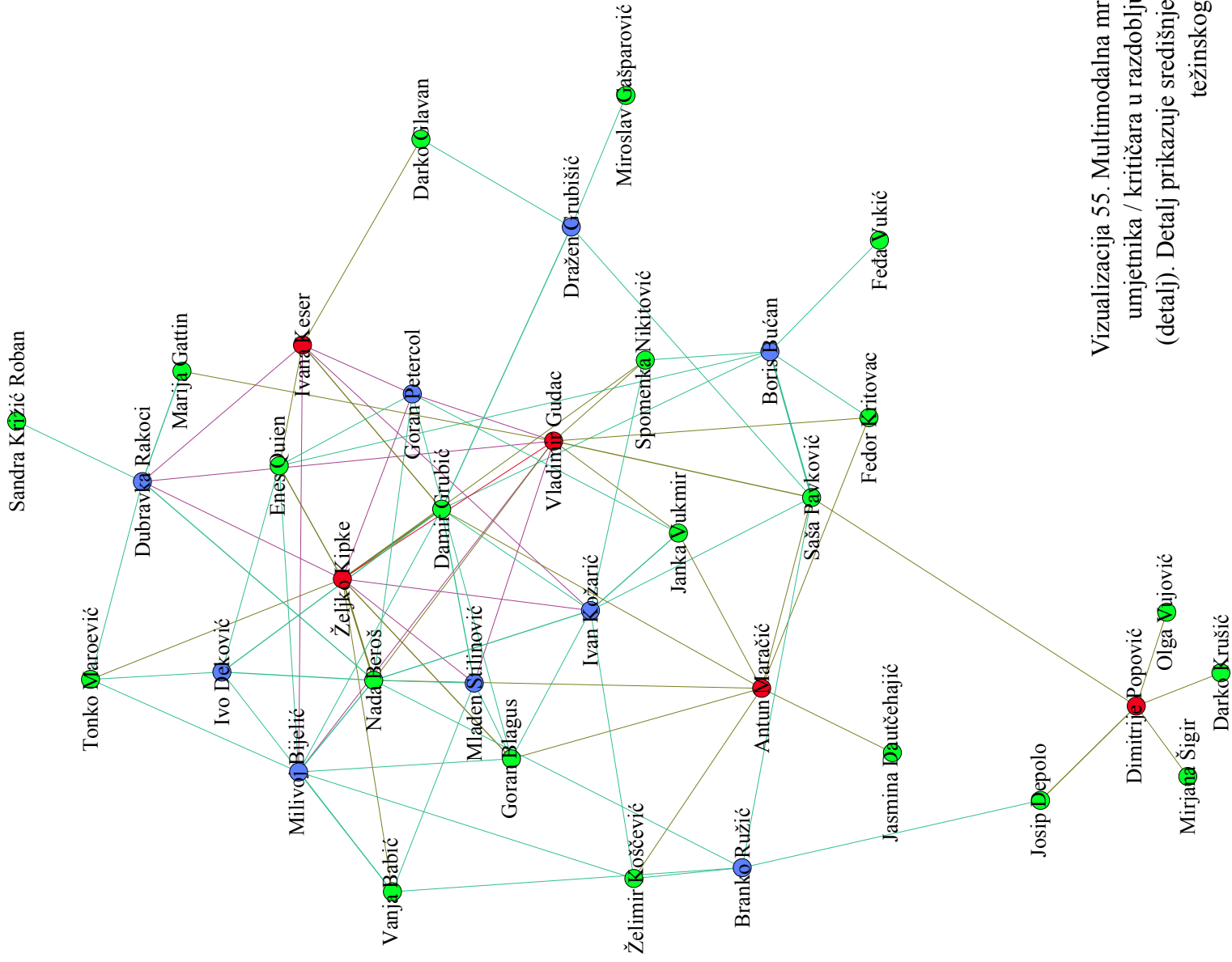
²⁴⁶ Iako u ovom reduciranom popisu primjećujemo sličnosti i razlike između dva razdoblja, kontinuitete i diskontinuitete možemo ustanoviti samo provizorno, budući da je – kao što smo vidjeli na **Dijagramima 12 i 13** – riječ o umjetnicima čija se izložbena aktivnost prati u kontinuitetu i od kojih većina u svim razdobljima u kontekstu cjelovitih mreža ima dobre pozicije (ili barem bolje od većine). Iznimka mogu biti neki mladi umjetnici koji – zbog kasnijeg početka izložbenih aktivnosti – nisu ni mogli ostvariti bolju recepciju u časopisima tijekom devedesetih godina.

umjetničke prakse iz razdoblja sedamdesetih godina 20. stoljeća: Vlasta Delimar,²⁴⁷ Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Mladen Stilinović i Goran Trbuljak. I u drugoj i u trećoj mreži kontinuitet visokih vrijednosti bilježi još nekoliko umjetnika koji su obilježili i umjetnost prethodnih desetljeća, odnosno pojavili su se na vizualno-umjetničkoj sceni – kao i Kožarić – još pedesetih godina: Julije Knifer, Edo Murtić i Ivan Picelj. Dobre pozicije ovih umjetnika u mrežama ne samo da sugeriraju kontinuitet likovno-kritičarskog interesa između razdoblja podijeljenih prijelazom tisućljeća, već i uspostavljanje kontinuiteta s umjetničkim praksama iz razdoblja socijalizma. Važno je, međutim, imati na umu da se u svim navedenim slučajevima radi o umjetnicima koji su tijekom devedesetih i ranih dvijetisućitih godina još uvijek iznimno aktivni u smislu nove umjetničke produkcije.

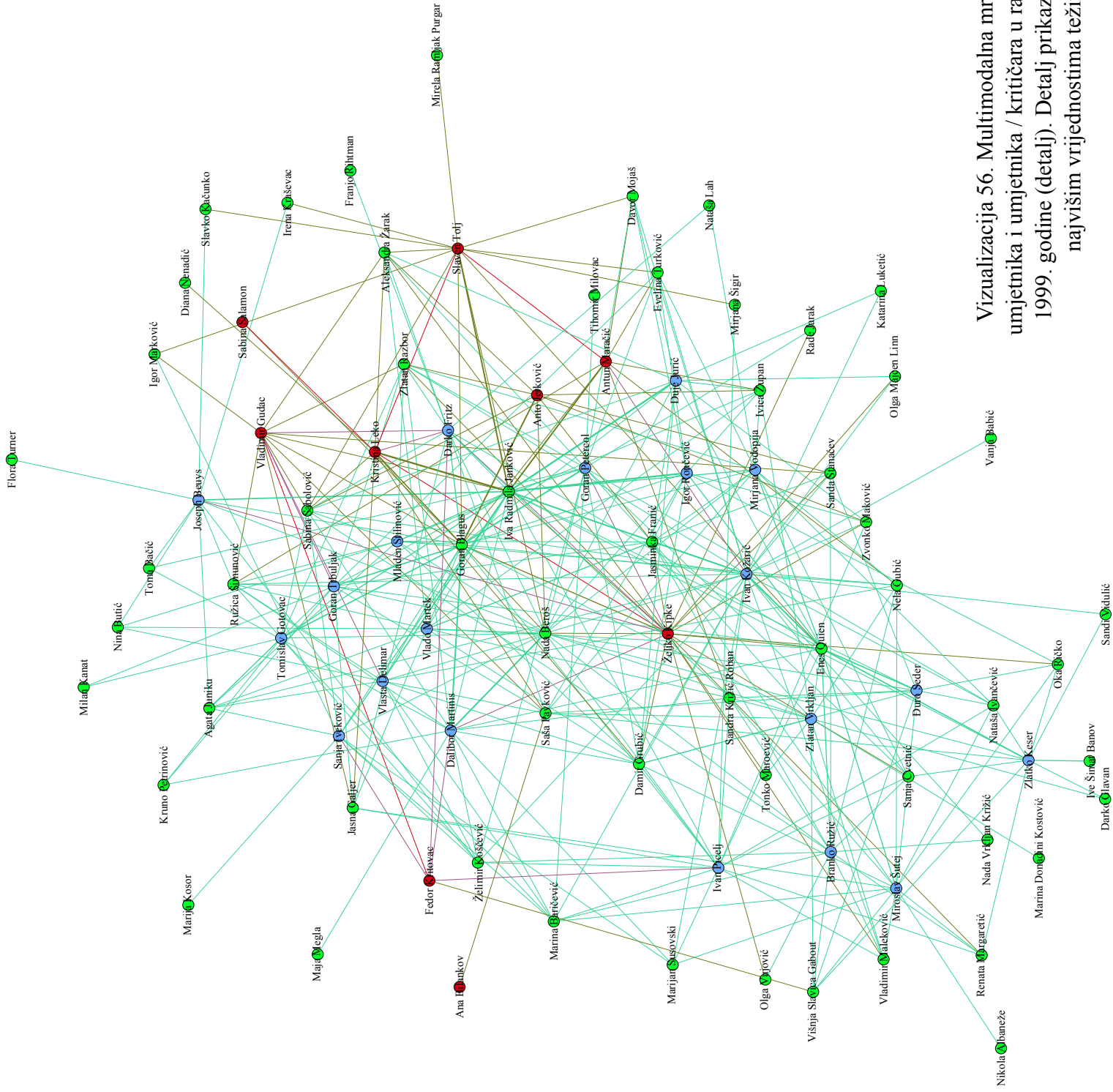
Ovi reducirani popisi središnjih umjetnika prema težinskom stupnju i broju ostvarenih neposrednih relacija zapravo sugeriraju da je likovna kritika tijekom devedesetih godina (1994.–1999.) većinski bila fokusirana upravo na praćenje izložbenih aktivnosti umjetnika već razvijene umjetničke poetike srednje i starije generacije, budući da bismo – prema ovim vrijednostima – tek nekoliko mladih umjetnika mogli shvatiti kao koncentratore na vizualno-umjetničkoj sceni (Darko Fritz, Kristina Leko, Mirjana Vodopija).²⁴⁸ Dok se zbog općenito male likovno-kritičarske produkcije još nekoliko mlađih umjetnika uspjelo istaknuti u ranim devedesetima (Sandro Đukić, Dražen Grubišić, Zlatko Kopljar, Daniel Kovač, Siniša Majkus), čini se da je tek s nastupom nove generacije likovnih kritičara oko prijelaza tisućljeća i mlađim umjetnicima olakšana recepcija u prostoru hrvatske likovne kritike. U mreži koja prikazuje razdoblje između 2000. i 2006. godine značajne uloge tako zauzima nekoliko umjetnica i umjetnika koji su se na vizualno-umjetničkoj sceni pojavili devedesetih godina (Ines Krasić, Kristina Leko, Jasenko Rasol, Sandra Sterle, Mirjana Vodopija, Vlasta Žanić), od kojih neki i na samom kraju toga desetljeća (Marijan Crtalić, Alen Floričić, Ivana Franke, Alem Korkut, Kristian Kožul, Andreja Kulunčić).

²⁴⁷ Prema vrijednostima osnovne mjere centralnosti i težinskoga stupnja, umjetnička praksa Vlaste Delimar se i nakon 2000. godine nalazi na samom vrh likovno-kritičarskog interesa, no ne nalazi se na popisu u **Tablici 9** jer je u tom razdoblju bila i autorica teksta o izložbi. Premda je riječ o tekstu koji je napisala o svojem vlastitom nastupu, prema kriteriju upisa podataka ušla je u kategoriju umjetnika / kritičara. Vidi: Vlasta Delimar, „Marička“, *Zarez*, br. 192, 2006., str. 34. Slijedom ove informacije, jasno je da crveni istak na **Dijagramu 12**, omeđen crvenom linijom koja označava granicu aktera koji su ušli na popis središnjih umjetnika, označava upravo poziciju Vlaste Delimar.

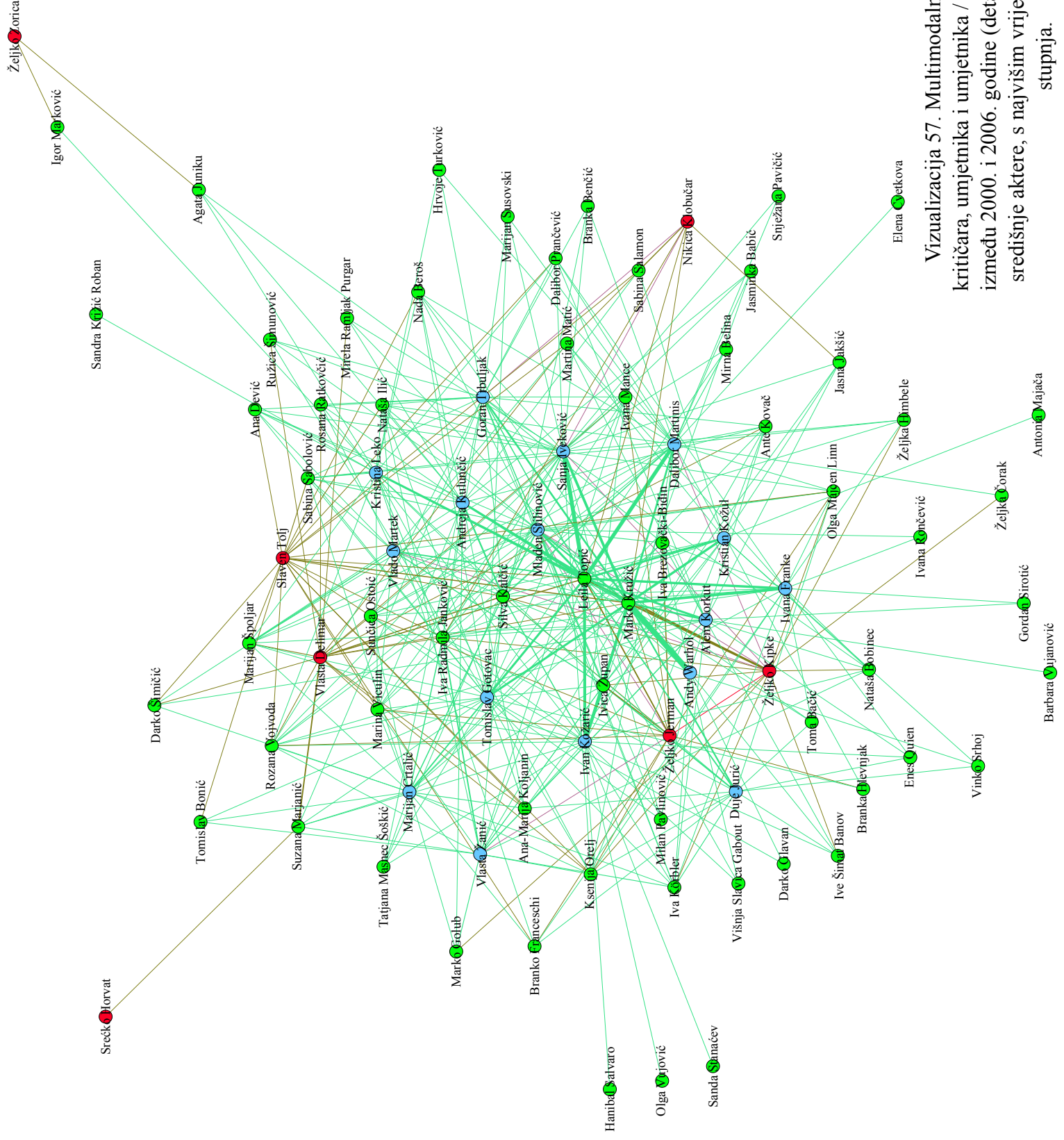
²⁴⁸ Situacija s pozicijom Kristine Leko u drugoj mreži srodna je gore opisanoj situaciji Vlaste Delimar u trećoj mreži, uz iznimku da je Kristina Leko bila autorica dva teksta u kojima se bavila i izlagačkim aktivnostima drugih umjetnika. Vidi: Kristina Leko Fritz, „documenta X – Exhibition of contemporary art“, *Arkzin*, br. 94-95, 1997., str. 6; Kristina Leko Fritz, „Who By Fire?“, *Kontura*, br. 55, 1997. / 1998., str. 94.



Vizualizacija 55. Multimodalna mreža likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara u razdoblju između 1991. i 1993. godine (detalj). Detalj prikazuje središnje aktere, s najvišim vrijednostima težinskog stupnja.



Vizualizacija 56. Multimodalna mreža likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara u razdoblju između 1994. i 1999. godine (detalj). Detalj prikazuje središnje aktere, s najvišim vrijednostima težinskog stupnja.

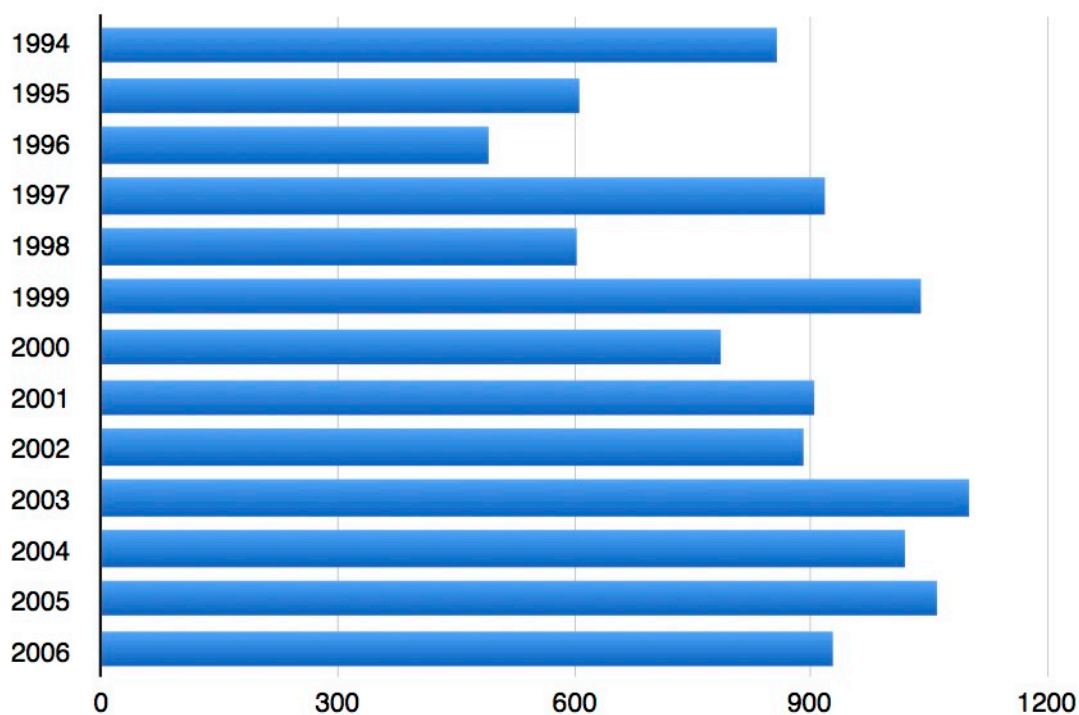


Vizualizacija 57. Multimodalna mreža likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara u razdoblju između 2000. i 2006. godine (detalj). Detalj prikazuje središnje aktere, s najvišim vrijednostima težinskog stupnja.

Algoritam koji smo koristili za rasprostiranje mreža (*Force Atlas*) funkcionira na način da približava čvorove koji imaju više zajedničkih relacija i udaljava one koji ih imaju manje. S obzirom na to da spomenuti umjetnici funkcioniraju kao vezivno tkivo između različitih likovnih kritičara, algoritam približava kritičare sličnih odabira, a na suprotne krajeve mreža smješta one čiji se odabiri uglavnom ili u potpunosti razlikuju. Budući da se na popisima središnjih umjetnika prema osnovnoj mjeri centralnosti nalaze autori o kojima je pisalo najviše različitih likovnih kritičara, očekivano je da će većina njih imati i visoke vrijednosti centralnosti međupoloženosti. U gotovo svim slučajevima s popisa riječ je o umjetnicima o čijoj su izložbenoj aktivnosti pisali kritičari koji zbog svojih ostalih odabira zauzimaju pozicije na suprotnim krajevima mreža, kao što zorno prikazuje pozicija kipara Ivana Kožarića u drugoj mreži (**Viz. 58**). Većina umjetnika s visokom vrijednosti centralnosti međupoloženosti također, dakle, ima i visoke vrijednosti ostalih centralnosti, no svakako je zanimljivo da važne posredničke uloge u mrežama mogu zauzimati i umjetnici o kojima se u hrvatskoj likovnoj kritici nije toliko pisalo. Kao primjer može poslužiti pozicija Steine Vasulke u devedesetima, pionirke video umjetnosti rodom iz Reykjavika, koja u mreži zauzima važnu posredničku ulogu, no o kojoj je u tom razdoblju pisalo samo šest različitih likovnih kritičara (**Viz. 59**). Iako vodeće pozicije u mrežama zauzimaju umjetnici iz Hrvatske, vrijedi istaknuti činjenicu da se kao posrednici u strukturi mreža češće javljaju i strani umjetnici. Uz Josepha Beuysa u drugoj te Andyja Warhola i slovensku umjetničku grupu IRWIN u trećoj mreži, koji su zauzeli istaknute pozicije i prema broju ostvarenih neposrednih relacija, u devedesetima važnu posredničku ulogu unutar strukture mreže – uz Steinu Vasulku – obnaša još Bill Viola, a nakon 2000. godine Louise Bourgeois i Joseph Beuys.

Premda ovi reducirani popisi pružaju uvid u najvažnije umjetnike prema hrvatskoj likovnoj kritici te u raznolikost umjetničkih praksi i potencijalnih „kulturnih idioma“ koji su obilježili pojedino razdoblje, razmatranje središnjih umjetnika iz zaokružene i statične vremenske perspektive čitavog razdoblja ne omogućuje identifikaciju diskretnih promjena u dinamici mreže. Kako bismo dobili uvid u dinamiku i u izlagačke prakse bolje pozicioniranih umjetnika, uz pomoć istih podataka konstruirali smo multimodalne mreže likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara između 1994. i 2006. godine prema svakoj godini zasebno (**Viz. 60 – Viz. 72**). Opće strukturne karakteristike ovih mreža u kvantitativnom su smislu slične kao i one mreža koje su obuhvatile čitava razdoblja: svaka se mreža sastoji od nekoliko manjih komponenata i jedne divovske komponente, koja u gotovo svim godinama čini preko

90 % mreže;²⁴⁹ broj spomenutih umjetnika u pravilu je veći u novom tisućljeću, iako tijekom devedesetih godina bilježi veće fluktuacije (**Dijagram 14**); distribucija težinskoga stupnja ponovno je nerazmjerna, odnosno i unutar svake pojedine godine postoje umjetnici o kojima se piše višestruko više od većine ostalih.



Dijagram 14. Broj spomenutih umjetnika u multimodalnim mrežama likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara prema godini između 1994. i 2006. godine.

Popis središnjih umjetnika prema težinskom stupnju (**Tablica 10**),²⁵⁰ u koji su uključeni svi umjetnici koji su u pojedinoj godini spomenuti u četiri ili više likovnih kritika te su prema vrijednostima podijeljeni u četiri razine, pruža puno kompleksniju sliku o dinamici vizualno-umjetničke scene te uvid u promjenjivu izlagačku aktivnost uključenih umjetnika. Dok kao razlog odabira likovnog kritičara da piše o pojedinim umjetnicima prvenstvo nesumnjivo ima sama njihova umjetnička produkcija, fokus na rezultate analize i vraćanje na upisane podatke omogućuje razumijevanje načina na koje se scena samoorganizira. Naime, već ranije dokazana distribucija težinskoga stupnja prema zakonu potencije upućuje na

²⁴⁹ Jedina iznimka je 1998. godina kada divovska mreža čini 84,83 % mreže.

²⁵⁰ Uz svaku godinu u vrhu tablice navedeno je o kojem se postotku umjetnika radi unutar cjelovite mreže. Masnim slovima označeni su umjetnici o kojima se pisalo samo u jednom razdoblju (1994.–1999. ili 2000.–2006.).

heterogenost mreže u kojoj struktura nastaje kao rezultat nereguliranog kolektivnog djelovanja uključenih aktera. Ta heterogenost i povezivanje aktera u slučaju nerazmjernih mreža nisu, međutim, slučajni. Riječima Guida Caldarellija i Michele Catanzaro, heterogenost „može biti znak skrivenog reda koji nije nametnut odozgo prema dolje, već je generiran od strane elemenata sustava“.²⁵¹ Fokus na karakteristike središnjih aktera i na „događaje“ koji su bili povod za pisanje likovnih kritika tako bi trebao pružiti barem osnovno razumijevanje mehanizama uz pomoć kojih se strukturira vizualno-umjetnička scena. S obzirom na to da pasivni akteri u našim mrežama paralelno mogu zauzimati pozicije u više različitih, manje ili više povezanih mrežnih formacija te se razlikovati u pristupu „resursima“ i dostupnim „kulturnim formacijama“, svaki istaknuti obrazac u podacima također će imati i svoju iznimku. Drugim riječima, obrasce u podacima možemo shvatiti kao „konvencije“ prisutne na vizualno-umjetničkoj sceni, dok iznimke mogu predstavljati signal o odstupanjima od postojećih konvencija.

²⁵¹ Caldarelli, Catanzaro, *Networks*, str. 65

Tablica 10. Središnji umjetnici u hrvatskoj likovnoj kritici prema godini za razdoblje između 1994. i 2006. godine. U tablici su navedeni umjetnici s vrijednošću težinskog stupnja jednakog ili većeg od četiri.

	1994. (5,84 %)	1995. (6,74 %)	1996. (5,9 %)	1997. (4,35 %)	1998. (1,99 %)
≥ 10	I. Kožarić, G. Petercol, V. Delimar , T. Gotovac	D. Fritz	G. Petercol	D. Martinis	
≥ 6	G. Trbuljak, M. Stilinović, S. Iveković, D. Martinis, I. Picelj, D. Rakoci, A. Jerković, J. Knifer, V. Martek, D. Fabijanić, B. Ružić, R. Petrić , D. Sokić, Đ. Seder, I. Lesiak	I. Kožarić, B. Viola, M. Vodopija, D. Martinis, M. Zrinšćak, J. Beuys, G. Petercol, I. Kuduz	I. Kožarić, A. Serrano, I. Rončević, R. Efendić	J. Beuys, V. Martek, G. Richter, S. Tolj, M. Vodopija, K. Turčić, N. June Paik, P. Rist, M. Mori	Đ. Seder
= 5	B. Bućan, M. Šutej, Z. Vrkljan, D. Trogrlić, B. Dimitrijević, A. Srnec, A. Pavetić, M. Vodopija, D. Lošić	V. Zrnić, J. Vaništa, N. Ivančić, Z. Kopljar, D. Mezak, M. Sorola Stančić, M. Hatoum, R. Gober, D. Jurić	B. Cvjetanović, D. Martinis, V. Zrnić, D. Jurić	N. Arbanas, S. Bachrach Krištofić, V. Lipovac, D. Krašković, I. Kabakov, A. Kiefer, R. Trockel	S. Iveković, T. Gotovac, S. Tolj
= 4	Grubimiks Labyrinth , J. Beuys, V. Zrnić, D. Džamonja, T. Savić Gecan, J. Vaništa, Š. Perić, F. Kulmer, D. Hoyka, A. Battista Ilić, M. Lah, N. Radić, S. Luketić, Lj. Perčinlić, D. Kovač, S. Majkus, J. Gerz , I. Rončević, D. Mezak, R. Vilić , R. Vranyczany Azinović, B. Dea Matasić	G. Trbuljak, M. Šutej, D. Jokanović Toumin , S. Polke, N. Arbanas, T. Savić Gecan, Đ. Seder, V. Žanić, S. Majkus, L. Badurina, J. Šikanja, S. Tolj, G. Baselitz, I. Rončević, I. Krašić, I. Šebalj, I. Malčić, D. Byrne	B. Bućan, G. Trbuljak, B. Demur, M. Šutej, E. Schubert, T. Savić Gecan, J. Vaništa, F. Kulmer, M. Antunez Roca, B. Viola, I. Kuduz, D. Fritz, I. Marušić Klif, N. Mikac Cak, D. Grubišić , I. Ladislav Galeta, Đ. Božić, O. Drobnjaković , I. Keser, B. Jurjević	D. Trogrlić, M. Abramović, M. Stilinović, B. Cvjetanović, S. Iveković, I. Picelj, M. Pistoletto, M. Krištofić, D. Kovač, G. Baselitz, L. Bourgeois, M. Cattelan, D. Jurić, J. Mlinar, M. Broodthaers, D. Gordon, R. Lichtenstein, H. Mitrov, A. Kuduz, G. Matta Clark, R. Whiteread, A. Martin, N. Koydl	M. Šutej, Z. Keser, I. Rončević, D. Fritz, P. Manzoni, N. Kavurić- Kurtović, Š. Vulas, I. Grubić

	1999. (6,35 %)	2000. (7,12 %)	2001. (7,96 %)	2002. (7,52 %)
≥ 10	Z. Vrkljan, I. Franke	IRWIN, M. Stilinović, I. Kožarić, V. Martek, R. Poljak, A. Kulunčić	A. Warhol, D. Martinis, M. Crtalić	S. Iveković, I. Kožarić, D. Martinis, M. Crtalić, A. Kulunčić, K. Leko , I. Keser, I. Franke
≥ 6	I. Kožarić, E. Murtić, K. Leko, T. Gotovac, Z. Keser, G. Trbuljak, B. Demur, M. Šutej, M. Stilinović, I. Picelj, O. Petlevski, B. Ružić, D. Jurić, V. Delimar , S. Iveković, F. Kulmer, L. Bourgeois, Ž. Lapuh, M. Vekić, A. Hamilton , O. Kulik	G. Trbuljak, J. Beuys, S. Iveković, M. Rosler, T. Gotovac, D. Fritz, I. Keser, S. Neshat, V. Delimar, T. Savić Gecan, A. Battista Ilić, I. Kuduz, K. Leko , N. Šerić Šoba, I. Grubić	G. Trbuljak, M. Stilinović, S. Iveković, J. Knifer, Ž. Jerman, I. Picelj, R. Poljak, M. Trebotić, V. Delimar, S. Tolj, I. L. Galeta, L. Vukelić, J. Johns, I. M. Bitanga	V. Richter, T. Gotovac, D. Frišić, A. Warhol, J. Rasol, V. Delimar, D. Jurić, A. Korkut, J. Beuys, M. Stilinović, V. Martek, I. Picelj, I. Faktor, L. Raščić, A. Rainer, D. Maljković
= 5	P. Barišić, B. Nauman, B. Cvjetanović, V. Martek, N. Radić, I. Rončević, G. Žuvela, J. Rhoades , A. Warhol, R. Trockel, K. Kozyra, J.-M. Basquiat, D. Adams	B. Nauman, S. Đukić, E. Murtić, K. Turčić, D. Jurić, I. Vučić, M. Tomić	010010101.org , I. Kožarić, J. Beuys, G. Petercol, V. Martek, T. Gotovac, T. Savić Gecan, S. Bogojević Narath, P. Picasso, B. Ljubičić, V. Freljh, A. Kulunčić, I. Vučić, T. Pogačar , D. Appelt , Z. Vucelić	Šikuti Machine , G. Trbuljak, Ž. Kipke, G. Petercol, B. Cvjetanović, A. Ilić, N. Radić, S. Tolj, D. Mezak, I. Krasić, G. Richter, Mangelos, I. Grubić, T. Dabo, N. Koydl, F. Rogić, T. Brajinović
= 4	V. Gudac, D. Martinis, D. Džamonja, M. Jevšovar, Đ. Seder, V. Lipovac, Lj. Perčimlić, S. Tolj, I. Kuduz, I. Krasić, I. Marušić Klif, N. Bilić, K. Kožul, I. Pegan Baće, W. Kenridge, I. Grubić, G. Sudžuka, E. Biuković, A. Maurović, J. Jonge, J. Pollock, T. Miyajima , V. Freljh, L. Vukelić, L. Segal, A. Kulunčić, N. Koydl, L. Artuković, M. Sandberg	Z. Keser, Y. Klein, D. Mezak, I. Krasić, L. Bourgeois, P. Picasso, A. Warhol, I. Franke, F. Rogić, A. Šabić, S. Plasto, A. Kurt, Ž. Kariž , K. Kintera , K. Hlup , D. Babić, T. Pogačar , E. Muka , Rassim , Y. Leiderman , M. Laurette , J.-B. Ganne , M. Backstrom , R. Laing , V. Lewandowsky, S. Taylor-Wood, K. Tadić	EXAT 51, B. Bućan, D. Rakoci, M. Šutej, D. Sokić, K. Sieverding, S. Polke, A. Jerković , E. Schubert, Đ. Seder, E. Murtić, M. Vodopija, D. Frišić, D. Krašković, Z. Keser, Z. Mušič, I. Faktor, D. Mezak, I. Krasić, P. Dabac, O. Franković, R. Hamilton, M. Paladino, J. Rasol, A. Blume , B. Blume , T. Florschuetz , J. Klauke , A. Klein , K. Rinke , S. Junaković, S. Haus , R. Rauschenberg, N. Orel, J. Klarica, Š. Strikoman , Ž. Sarić , H. Sarić , Z. Strižić	Apsolutno , M. Šutej, M. Molnar, E. Murtić, D. Krašković, I. Kuduz, Z. Kopljar, M. Hatoum, M. Cattelán, P. Picasso, B. Ljubičić, J. Koons, M. Merz, C. Sherman, V. Beecroft, R. Poljak, I. Zlobec, S. Neshat, Ž. Zorica, A. Florićić, J. Sugar , M. Parr , S. Nicholson , C. Johnston , P. Kubelka , D. Buren

	2003. (6,53 %)	2004. (5,69 %)	2005. (9,81 %)	2006. (5,93 %)
≥ 10	M. Stilinović, D. Martinis, S. Iveković	S. Iveković, K. Kožul, A. Kulunčić	K. Kožul, T. Gotovac, A. Korkut, I. Kožarić, G. Trbuljak, D. Martinis, I. Franke, A. Florićić, Ž. Kipke, S. Iveković, V. Žanić, T. Buntak, P. Burdelez	I. Kožarić, V. Žanić
≥ 6	I. Kožarić, G. Petercol, I. Krasić, D. Jurić, M. Crtalić, A. Florićić, B. Cvjetanović, Ž. Jerman, T. Gotovac, D. Hirst, E. Murtić, M. Antunez Roca, O. Eliasson, I. Franke, V. Žanić, D. Mezak, K. Leko , A. Opalić, M. Kippenberger, I. Keser, K. Kožul, T. Dabo, A. Korkut, L. Rašićić, A. Hušman , G. Škofić , Ž. Badurina	I. Kožarić, V. Žanić, T. Gotovac, A. Korkut, L. Artuković, M. Stilinović, J. Knifer, K. Turčić, S. Sterle, S. Vujčić , V. Delimar, D. Martinis, I. Picelj, Y. Klein, K. Mijatović, F. Gmelin , I. Eškinja	B. Cvjetanović, Z. Dumanić, M. Stilinović, S. Tolj, D. Jurić, J. Rasol, T. Dabo, L. Artuković, S. Vujčić , D. Maljković , B. Demur, D. Sokić, T. Savić Gecan, M. Vodopija, N. Ivancić, T. Meštrović, D. Stojnić, V. Popović, I. Skvrce , R. Šimrak, I. Picelj, F. West, B. Dimitrijević, Đ. Seder, Z. Kopljar, K. Leko , P. Picasso, A. Warhol, M. Vekić, S. Sterle, B. Šincek, A. Hušman	T. Gotovac, S. Iveković, D. Martinis, A. Kulunčić, D. Očko , J. Knifer, T. Dabo, I. Fijolić , M. Mujčić, G. Trbuljak, G. Petercol, M. Stilinović, S. Đukić, N. Arbanas, M. Vesović, J. Fabre, S. Sterle, I. Franke, D. Maljković
$= 5$	IRWIN, I. Picelj, L. Fontana, M. Vodopija, D. Frišićić, D. Krašković, S. Tolj, M. Bukovac, S. Abadžić , S. Vuk, S. Sierra , V. Popović, M. Rotella , G. Bakić	G. Trbuljak, D. Sokić, V. Martek, D. Džamonja, S. Majkus, S. Tolj, I. Faktor, P. Picasso, T. Buntak, I. Franke, A. Hušman , V. Perkov	IRWIN, Z. Vrkljan, I. Deković, V. Delimar, J. Vaništa, S. Majkus, I. Rončević, I. Malčić, I. Marušić Klif, T. Gverović, K. Kovač, I. Fijolić , S. Labrović , D. Očko , E. Feller , A. Bilankov , G. Bakić	J. Beuys, V. Martek, E. Murtić, M. Vodopija, I. Kuduz, D. Jurić, P. Dabac, T. Buntak, J. Rasol, A. Korkut, M. Crtalić, A. Florićić, S. Vujčić , V. Popović
$= 4$	Blast Theory , P. Barišić, D. Rakoci, V. Delimar, V. Dodig Trokut, Đ. Jandrić, M. Molnar, N. Arbanas, V. Richter, V. Lipovac, S. Bogojević Narath, N. Ivancić, P. Picasso, R. Efendić, K. Mijatović, F. Bacon, M. Vekić, S. Sterle, C. Ofili, D. Sablić , B. Kajmak , R. Rauschenberg, A. Burri, A. Elizabet , M. Bauer, B. Razum , Su-Mei Tse , M. Denki , T. Murakami	Gorgona, Blue Noses , B. Demur, B. Dimitrijević, E. Murtić, V. Vasarely, L. Bourgeois, K. Leko , R. Lichtenstein, V. Fishkin, F. Vučemilović, A. Warhol, O. Kulik, L. Vukelić, A. Murtezaoglu, T. Meštrović, L. Rašićić, I. Fijolić , V. Popović, G. Karabogdan , P. Collins , Arman, I. Midžić , S. Ipsić-Randić , K. Dugeč	OHO, Laibach, D. Rakoci, V. Dodig, V. Martek, J. Knifer, J. R. Soto, E. Murtić, V. Richter, L. Badurina, Z. Keser, F. Morellet, Lj. Ivancić, I. Faktor, K. Turčić, I. Posavec, M. Wallinger, M. Pejghan, J. Baće, P. Grimani, M. Potrč, H. Mitrov, E. Ruscha, R. Poljak, B. Rašica, S. Stilinović, V. Daldon, I. Vlašić, A. Kulunčić, L. Rašićić, S. Abadžić , B. Blasin , M. Dumas, M. Kovačić , T. Čeranić	Gorgona, B. Bućan, B. Cvjetanović, Ž. Jerman, J. Vaništa, V. Knežević, I. Krasić, K. Kožul, P. McCarthy, T. Gverović, K. Stojanovski , D. Stojnić, A. Hušman , Z. Prica, S. Labrović , M. Rožman , M. Babić , A. Peterlik Huseinović , Ž. Brguljan, D. Srdarev

Ranija opservacija o većim mogućnostima prodora mlađih umjetnika u sam vrh interesa likovne kritike nakon 2000. godine u određenoj je mjeri potvrđena i ovim rezultatima. Uz nekoliko iznimaka (poput ranije istaknutih Darka Fritza, Mirjane Vodopije i Kristine Leko), veća je vjerojatnost da će najbolje pozicije u mrežama tijekom devedesetih godina zauzimati umjetnici srednje i starije generacije (rođeni između dvadesetih i pedesetih godina 20. stoljeća), dok je nakon 2000. godine raspodjela pozicija uravnoteženija. Uz povremenu participaciju mlađih umjetnika na revijalnim izložbama od nacionalnog značaja, poput *Zagrebačkog salona* ili *Trijenala hrvatskoga kiparstva*, zajednička karakteristika većine dobro pozicioniranih umjetnika mlađe generacije (onih rođenih šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća) tijekom devedesetih godina jest okupljanje oko svega nekoliko institucija i periodičnih izložaba, od kojih je većina bila namijenjena upravo predstavljanju nadolazećih generacija umjetnika. Mislimo na manifestacije poput *Salona mladih*, u organizaciji Hrvatskog društva likovnih umjetnika (HDLU), koja je nakon četverogodišnje stanke ponovno pokrenuta 1996. godine,²⁵² te pogotovo na *Biennale mladih* u organizaciji Moderne galerije u Rijeci, koje je osnovano 1993. godine kao izložba koja se održava u godinama između *Biennala mladih umjetnika Europe i Mediterana*, s ciljem predstavljanja, promocije i umrežavanja mladih umjetnika iz mediteranskih zemalja.²⁵³ Uz njih i još nekoliko generacijski specijaliziranih izložbi iz 1994. godine, poput serije izložbi studenata Akademije likovnih umjetnosti u Muzejsko-galerijskom centru Gradec i u knjižari Moderna vremena,²⁵⁴ za značajniju pristunost mladih umjetnika u hrvatskoj likovnoj kritici zaslužne su još grupne tematske izložbe organizirane povodom obilježavanja Dana planeta Zemlje 1994. i 1996. godine, koje su se održavale u Vjesnikovoj tiskari na Cvjetnom trgu u

²⁵² Riječima Janke Vukmir, povjesničarke umjetnosti, kustosice i voditeljice Soros centra za suvremenu umjetnost od 1995. godine, *Salon mladih* ukinut je nakon izložbe iz 1992. godine jer Ministarstvo kulture „za nju više [nije imalo] interesa davati novac“, a ponovno je pokrenut 1996. godine zahvaljujući zalaganju Ariane Kralj, ravnateljice HDLU-a između 1992. i 1996. godine. Vidi: Janka Vukmir, „No news – good news“, *Vijenac*, 72, 1996., str. 16–17.

²⁵³ Gradeći na vlastitoj tradiciji organizacije *Biennala mladih jugoslavenskih umjetnika* između 1960. i 1991. godine, Moderna galerija u Rijeci je tijekom devedesetih godina organizirala tri *Biennala mladih* (1993., 1995. i 1997. godine), dok je tijekom čitavog promatranog razdoblja vršila i selekciju umjetnika za „veliko“ *Biennale mladih umjetnika Europe i Mediterana* koje se održava od sredine osamdesetih godina 20. stoljeća. Za više o obama bijenalima vidi: Nataša Ivančević, „Osamnaest godina promocije mladih hrvatskih umjetnika u gradovima mediteranskog bazena = Eighteen years of promoting young Croatian artists in the towns of the Mediterranean basin“, *Život umjetnosti*, 81, 2007., str. 36–47.

²⁵⁴ Vidi: Saša Pavković, „Male izložbe velikog značaja“, *Kontura*, br. 22-23, 1993. / 1994., str. 44; Marina Viculin, „Alu platz 93“, *Kontura*, br. 22-23, 1993. / 1994., str. 58.

Zagrebu,²⁵⁵ te godišnje izložbe Soros centra za suvremenu umjetnost (SCCA) iz 1995. i 1996. godine.²⁵⁶ Iako su neki od umjetnika u tih šest godina imali i u likovnoj kritici popraćene samostalne izložbe (u organizaciji institucija poput HDLU-a, Studija Josip Račić, Galerije Miroslav Kraljević, Galerije Studentskog centra ili Galerije Matice hrvatske), većina njih u mrežama tijekom devedesetih godina ima viši težinski stupanj upravo zbog pojačanog likovno-kritičarskog interesa za ranije navedene manifestacije i grupne izložbe.

Kao što sam ranije istaknuli, postoje i odstupanja od tako postavljena pravila. Ona su u podacima najvidljivija u 1995. i 1999. godini, u kojima upravo dvoje mladih umjetnika (Darko Fritz i Ivana Franke) prema broju spomena u različitim likovnim kritikama u mrežama zauzima najbolje pozicije. Iako su oboje u tim godinama sudjelovali i na bijenalima mladih u organizaciji Moderne galerije u Rijeci, njihove su istaknute pozicije u mrežama rezultat kombinacije intenzivne izlagačke aktivnosti te pojačanoga interesa likovne kritike za njihovu umjetničku praksu. S obzirom na to da se u oba slučaju radi o jednoj samostalnoj te nekoliko revijalnih i grupnih izložbi, u kojima su kritičari uvijek smatrali shodnim istaknuti njihovu participaciju, možemo zaključiti da je njihova umjetnička praksa od strane likovne kritike prepoznata kao značajna novina na vizualno-umjetničkoj sceni. Od ostalih odstupanja od konvencija možemo još identificirati umjetnike čije su istaknute pozicije u mrežama – između ostaloga – rezultat intenzivnije međunarodne izložbene aktivnosti (poput Aleksandra Battiste Ilića u 1994., Ivane Keser u 1996. te Slavena Tolja između 1997. i 1999. godine) ili participacije u „hibridnim događajima“, što u korelaciji s aktivnošću na vizualno-umjetničkoj sceni rezultira interesom šireg spektra različitih kritičara za umjetničku praksu pojedinoga umjetnika (poput Ivana Marušića Klifa u 1996. godini). Kao odstupanje od konvencija mogli bismo shvatiti i samostalne izložbe Tome Savića Gecana u Galeriji Studentskog centra 1994. godine, Đanina Božića u Galeriji Matice hrvatske 1996. godine te dijelom i Ksenije Turčić u Galeriji Zvonimir 1997. godine, budući da su upravo one razlog zbog kojega su umjetnici u

²⁵⁵ Izložbe održavane povodom Dana planeta Zemlje u likovnoj su kritici u kontinuitetu prisutne između 1994. i 1997. godine, no iz analize podataka proizlazi da su upravo one iz 1994. i 1996. godine zaslužne za bolje pozicije nekih mladih umjetnika u mrežama. Organizator svih izložbi je Društvo za unapređenje kvalitete života, dok su se kustosi i lokacije tijekom godina mijenjale. Obje istaknute izložbe održale su se u napuštenoj Vjesnikovoj tiskari na Cvjetnom trgu u Zagrebu; prvu su kurirale umjetnice Magdalena Pederin i Snježana Karamarko, a drugu Tihomir Milovac, kustos zagrebačkog Muzeja suvremene umjetnosti.

²⁵⁶ Riječ je o izložbama *Checkpoint* (Moderna galerija, 1995.), koju su kurirali Janka Vukmir, Jadranka Vinterhalter i Darko Šimičić, i *Otok* (Dubrovnik, 1996.), koju je kurirao umjetnik Slaven Tolj. Za više o godišnjim izložbama SCCA-a vidi: Tonković, Sekelj, „Godišnje izložbe Soros centra za suvremenu umjetnost Zagreb kao mjesto umrežavanja“.

mreži zauzeli značajnije pozicije.²⁵⁷ Logično, uspostavljena konvencija zahvaća veći broj umjetnika, dok iznimaka ima manje te se manifestiraju na specifičan način u slučaju svakog pojedinog umjetnika.

Za razliku od svojevrsne „getoizacije“ umjetnika mlađe generacije tijekom devedesetih godina, generacijski je raspored umjetnika nakon 2000. godine uravnoteženiji te mladi umjetnici ravnopravno zauzimaju pozicije na samom vrhu distribucije težinskog stupnja u gotovo svim godinama. Iako se u kritici i dalje prati *Salon mladih*, povremeno *Biennale mladih umjetnika Europe i Mediterana*, dva nova međunarodna bijenala posvećena mladim umjetnicima u Torinu (2000. i 2002. godine) i Bukureštu (2004. godine), kao i finalna izložba Nagrade Radoslav Putar posvećena umjetnicima do trideset i pete godine (od 2002. godine),²⁵⁸ te iako umjetnici svih generacija i dalje redovito izlažu na revijalnim izložbama, uvidom u izlagačke prakse središnjih umjetnika zapanjuje nagla diversifikacija i povećanje broja umjetničkih događaja u zemlji, koji utječu na pozicije svih generacija umjetnika u mrežama. Diversifikacija događaja odnosi se na ustaljivanje formata tematske i kurirane izložbe kao središnjeg mjesta artikulacije i prezentacije suvremene umjetnosti, kao i na pojavu novih izlagačkih formata, poput *site-specific* izložbi u javnom prostoru te velikoga broja novih festivala.

Jačanje pozicije tematske kurirane izložbe u prostoru hrvatske likovne kritike nakon 2000. godine ukazuje na još jedan odnos konvencije i iznimke u prethodnom razdoblju: u devedesetima je, naime, takav tip izložbe iznimka, dok se kao središnje mjesto prezentacije vizualnih umjetnosti ističu upravo revijalne izložbe. Svega je nekoliko takvih izložbi spomenuto u likovnoj kritici tijekom devedesetih godina: uz već spomenute izložbe *Checkpoint* (1995.) i *Otok* (1996.) u organizaciji SCCA-a,²⁵⁹ te djelomično i izložbe koje su se održale povodom Dana planeta Zemlje, istaknuto mjesto u likovnoj kritici zauzele su

²⁵⁷ Usp. Vanja Babić, „Tomo Savić Gecan“, *Kontura*, br. 30, 1994., str. 50; Leonida Kovač, „Replicirati retorici nemoći“, *Vijenac*, br. 17, 1994., str. 27; Zvonko Maković, „Zapis za Tomu Savić-Gecana“, *Arkin*, br. 18, 1994., str. 28; Jasenka Gudelj, „Đanino Božić u Galeriji MH“, *Vijenac*, br. 57, 1996., str. 39; Jadranka Pintarić, „Od suzvučja do tišine“, *Vijenac*, br. 59, 1996., str. 34; Enes Quien, „Đanino Božić“, *Kontura*, br. 43-44, 1996., str. 42; Enes Quien, „Ksenija Turčić“, *Kontura*, br. 52, 1997., str. 66; Evelina Turković, „Igra odraza“, *Vijenac*, br. 89, 1997., str. 19.

²⁵⁸ Nagradu Radoslav Putar ustanovio je 2002. godine Institut za suvremenu umjetnost, udruga građana registrirana 1998. godine, koja je pravni sljednik Soros centra za suvremenu umjetnost.

²⁵⁹ Zbog opisane prevlasti revijalnih izložbi, sve godišnje izložbe SCCA-a tijekom devedesetih godina predstavljaju odstupanje od konvencija, no o prvoj i četvrtoj se u obrađenim časopisima manje pisalo. Riječ je o izložbi *Riječi i slike* (MSU, 1994.) kustosice Branke Stipančić i retrospektivnoj izložbi Grupe šestorice autora (HDLU, 1998.). Vidi: Goran Blagus, „Testiranje pismenosti“, *Kontura*, br. 33-34, 1994., str. 46; Ivica Župan, „Umjetnost može promijeniti društvo“, *Vijenac*, br. 131, 1998., str. 16-17.

Izložba jela i pića kustosa Mladena Stilinovića, održana u ponovno otvorenoj Galeriji proširenih medija (1994. godine), *Keep that Frequency Clear* kustosa Tihomira Milovca, održana u Domu HDLU-a povodom obilježavanja desete godišnjice Radija 101 (1994. godine)²⁶⁰ te izložba *Kartografi: geo-gnostičke projekcije za 21. stoljeće* kustosa Želimira Košćevića, u organizaciji zagrebačkog Muzeja suvremene umjetnosti (MSU) (1997. godine). Tom bismo popisu mogli pribrojiti još nekoliko grupnih izložbi retrospektivnog karaktera, koje su se bavile istaknutim umjetničkim fenomenima iz druge polovice 20. stoljeća: *Racionalno i spontano*, u organizaciji Moderne galeriji u Rijeci (1994. godine) te *Konstruktivizam i kinetička umjetnost*, u organizaciji MSU-a i HDLU-a (1995. godine), koje su se bavile fenomenima lirske i geometrijske apstrakcije, odnosno artikulacijom konstruktivističkih tendencija od EXAT-a 51 do Novih tendencija u prvim desetljećima nakon Drugoga svjetskog rata, te izložba *Fluxus: donacija Francesca Conza* u organizaciji MSU-a (1999. godine). Možemo ustvrditi da su te izložbe (i neki od umjetnika koji su na njima sudjelovali) zauzele istaknute pozicije unutar kritike upravo jer su bile iznimke od tada ustaljenih konvencija.

Za razliku od toga, u ranim dvijetisućitim godinama višestruko raste i broj tematskih izložbi koje su se kroz suvremenu umjetnost bavile određenim društvenim ili identiteskim problemima, zatim izložbi koje su problematizirale određene formalne aspekte likovnog stvaralaštva (poput svjetla ili monokromije), izložbi novih umjetničkih produkcija sa zadanom središnjom temom ili formatom umjetničkih radova te retrospektivnih izložbi koje su se bavile određenim razdobljima, umjetničkim fenomenima ili razvojem medija. Među velikim brojem takvih izložbi u novom tisućljeću, kao primjere možemo navesti izložbu *Što, kako i za koga, povodom 152. godišnjice Komunističkog manifesta* (HDLU, 2000.), kojom se službeno oformio već spominjani kustoski kolektiv WHW, a koja se – pojednostavljeno rečeno – bavila odnosom ekonomije i umjetnosti, društvene funkcije umjetnosti i propitivanjem komunističke prošlosti, ili izložbu *U prvom licu* (HDLU, 2004.) kustosice Ive Rade Janković, koja je okupila niz umjetnika različitih generacija, s naglaskom na radovima u kojima umjetnici

²⁶⁰ U kritikama vezanim uz *Izložbu jela i pića* te *Keep That Frequency Clear* spomenuti su većinski umjetnici vezani uz novu umjetničku praksu te aktivnosti Galerije PM tijekom osamdesetih godina (poput Mladena Stilinovića, Sanje Iveković, Gorana Petercola, Vlade Marteka, Gorana Trbuljaka, Dubravke Rakoci, Dalibora Martinisa, Tomislava Gotovca, Ivana Kožarića itd.). U sklopu izložbi SCCA-a također se spominju umjetnici vezani uz Galeriju PM, ali i veći broj mladih umjetnika (poput Kristine Leko, Slavena Tolja, Vlaste Žanić, Nine Ivančić, Sandra Đukića, Tome Savića Gecana, Gorana Petercola, Ivana Kožarića, Rine Efendića, Božidara Jurjevića, Igora Rončevića, Duje Jurića itd.).

polemiziraju s vlastitim identitetom u različitim kontekstima.²⁶¹ Pod izložbama sa zadanim formatom radova mislimo, primjerice, na izložbu *Mala špijunka* (HDLU, 2003.) kustosa Stefana Bohnenbergera, u kojoj je sudjelovao niz umjetnika različitih generacija i različitih umjetničkih poetika (od Ivana Kožarića i Dalibora Martinisa do Duje Jurića, Marijana Crtalića i Ivane Franke), u sklopu koje su novonastali radovi bili postavljeni u manje zatvorene kutije te su se mogli vidjeti jedino uz pomoć na kutije postavljenih špijunka.²⁶² Od povećeg broja retrospektivnih izložbi možemo podsjetiti na neke već ranije spomenute izložbe, poput izložbe *Ispričati priču* (MSU, 2001.), koja se bavila umjetnošću devedesetih godina, i *Insert – retrospektiva hrvatske video umjetnosti* (MSU, 2005.), ili istaknuti još neke druge, poput izložbi *Dvadeset godina PM-a* (HDLU, 2001.) i *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti* (HDLU, 2004.).

Nakon 2000. godine kurirana izložba postaje, dakle, konvencija koja supostoji uz do tada dominantne revijalne i samostalne izložbe. Sličan proces možemo pratiti i na primjeru izložbi, akcija i izvedbi koje su u cijelosti bile zamišljene za negalerijske i javne prostore. Dok je tijekom devedesetih u likovnoj kritici istaknuto svega nekoliko takvih događanja (poput već spomenutih izložbi održanih povodom Dana planeta zemlje, izložbe *Otok* u organizaciji SCCA-a, akcije *Knjiga i društvo – 22 %* u organizaciji umjetnika Igora Grubića i udruge ATTACK! 1998. godine ili nekoliko samostalnih nastupa umjetnika, poput onog Dubravke Rakoci u sklopu programa Galerije Dante u Umagu 1994. godine, akcije *Nebo* umjetnika Ivana Kožarića i Ante Jerkovića, održane na Cmroku također 1994. godine, ili dio izložbe Kristine Leko *Glas i kolač* iz 1999. godine, koji je bio postavljen u slastičarnici u Gundulićevoj ulici u Zagrebu),²⁶³ nakon 2000. godine takva je praksa uobičajenija, iako se – za razliku od kurirane izložbe – u kontekstu likovne kritike i dalje često ističe kao nova vrijednost. Primjeri su također višestruki: od izlaganja u negalerijskim i nemuzejskim prostorima poput Zagrebačkog velesajma te tvornica Paromlin i Badel do postavljanja radova

²⁶¹ Vidi na primjer: ***, „Što, kako i za koga“, *Zarez*, br. 32, 2000., str. 19; Ana Dević, Nataša Ilić, „Nama: 1908 zaposlenika, 15 robnih kuća“, *Zarez*, br. 33, 2000., str. 20; Marijan Špoljar, „Umjetnost je refleksija globalnih tendencija“, *Zarez*, br. 36-37, 2000., str. 21; Ana Sekso, „Ich forma umjetnosti“, *Zarez*, br. 125, 2004., str. 17; Marina Viculin, „Zaista uzbudljivi radovi“, *Vijenac*, br. 263, 2004., str. 16.

²⁶² Vidi na primjer: Leila Topić, „Mala špijunka – velika ideja“, *Zarez*, br. 106, 2003., str. 28.

²⁶³ Za samostalne nastupe umjetnika vidi: Leonida Kovač, „Krug nije samo krug“, *Vijenac*, br. 14, 1994., str. 28; Enes Quien, „Dubravka Rakoci“, *Kontura*, br. 28-29, 1994., str. 60; Goran Blagus, „Anto Jerković, Ivan Kožarić“, *Kontura*, br. 27, 1994., str. 47; Zlatan Razbor, „Nebo“, *Arkin*, br. 14, 1994., str. 24; Sabina Sabolović, „Ljubav, priče i kolači“, *Zarez*, br. 6, 1999., str. 4; Iva Radmila Janković, „Kristina Leko: romantična priča, tužna, sa sretnim završetkom“, *Kontura*, br. 60, 1999., str. 73. Važno je, također, napomenuti da je SCCA 1997. godine umjesto godišnje izložbe organizirao tjedan performansa na kojem je sudjelovao niz domaćih i stranih umjetnika, no on u četiri obrađena časopisa uopće nije spomenut.

u „prostorima“ poput uličnih izloga (poput izložbe *Samo za tvoje oči* u organizaciji udruge Elektra 2000. godine, postavljene u uličnom izlogu u Frankopanskoj ulici u Zagrebu),²⁶⁴ preko izložbi u galerijskim prostorima koje su samo nekim umjetničkim radovima zakoračile u javni prostor (poput rada Andreje Kulunčić u sklopu izložbe *Što, kako i za koga?*, održane u HDLU-u 2000. godine, koji je bio postavljen u *lightbox* reklamnim kutijama u centru Zagreba), do manifestacija koje su u cijelosti zamišljene kao komunikacija s javnim prostorom i slučajnim prolaznicima (poput manifestacije *Zadar uživo* kustosice Ive Rade Janković, koja se održavala u Zadru između 2001. i 2004. godine). Kao što smo istaknuli, diversifikacija događaja nakon 2000. godine uključila je i pojavu većeg broja novih festivala koji su se također dijelom ili u cijelosti održavali u javnom prostoru ili u netipičnim izlagačkim prostorima. Uz dva takva festivala koji su pokrenuti još devedesetih godina (*Međunarodni festival novog filma i videa* u Splitu od 1996. te festival *Karantena* u Dubrovniku od 1997. godine), ranih dvijetisućitih veći su interes likovne kritike izazvali još *Urbani festival* u organizaciji udruge BLOK (od 2001.), *Festival nove umjetnosti FONA* u organizaciji Multimedijalnog centra Palach u Rijeci (od 2003.), *Festival prvih* u organizaciji udruge Studio Artless (od 2003.), festival *Touch Me* u organizaciji udruge Kontejner (od 2005.), festival *Visura Aperta* u organizaciji kustosice Davorke Perić u Momjanu (od 2000.) te festivali performansa u Varaždinu (od 2001.) i Osijeku (od 2000.).

Karakteristika bolje pozicije u mreži zbog intenzivnije međunarodne izlagačke aktivnosti, koju smo za neke umjetnike mlađe generacije istaknuli kao odstupanje od konvencija u kontekstu većine zabilježenih mogućnosti mladih umjetnika, zapravo je konvencija uzmemo li u obzir položaje središnjih umjetnika neovisno o generacijskoj pripadnosti. Iako su najbolje pozicije u mrežama gotovo uvijek rezultat kombinacije različitih izlagačkih strategija (grupne i samostalne, domaće i međunarodne izložbe), na temelju rezultata analize možemo zaključiti da je tijekom devedesetih postojala veća vjerojatnost da će pojedini umjetnik zauzeti bolju poziciju unutar strukture mreže ako je imao i relevantnu međunarodnu izložbenu aktivnost. Nakon 2000. godine, umjetnici s najvećim brojem relacija i dalje često sudjeluju na izložbama izvan Hrvatske, no – zbog diversifikacije i povećanja intenziteta likovnog života u zemlji – dobra pozicija u mreži može biti i rezultat participacije isključivo u značajnim domaćim izložbama.

²⁶⁴ Vidi: Janković, Iva Radmila, „Samo za tvoje oči“, *Kontura*, br. 63, 2000., str. 97; Rosana Ratkovčić, „Osobno je političko“, *Zarez*, br. 31, 2000., str. 30.

Međutim, u smislu međunarodne izložbene aktivnosti između dva razdoblja postoje i kontinuiteti, pri čemu mislimo ponajprije na visoke vrijednosti težinskog stupnja onih umjetnika koji su i prije i nakon 2000. godine predstavljali Hrvatsku na *Venecijanskom bijenalu* (Goran Petercol, Mirko Zrinščak i Martina Kramer 1995.; Dalibor Martinis 1997.; Zlatan Vrkljan 1999.; Julije Knifer 2001.; Boris Cvjetanović i Ana Opalić 2003. te Goran Trbuljak, Tomo Savić Gecan, Paško Burdelez, Alen Floričić, Zlatan Dumanić i Boris Šincek 2005. godine).²⁶⁵ Prema podacima objavljenim u **Tablici 7**, koji se odnose na središnje umjetnike u razdoblju između 1991. i 1993. godine, jasno je da je participacija na *Venecijanskom bijenalu* u likovnoj kritici bila značajan događaj i u ranim devedesetima (Milivoj Bijelić, Ivo Deković i Željko Kipke 1993. godine).²⁶⁶ Tijekom čitavog promatranog razdoblja postoji također kontinuitet u praćenju *documente* u Kasselu (Slaven Tolj 1997. te Sanja Iveković, Ivan Kožarić i Andreja Kulunčić 2002. godine) te je izložba popraćena i 1992. godine, kada na njoj nije sudjelovao niti jedan umjetnik iz Hrvatske.²⁶⁷ U likovnoj kritici prate se i druge periodične međunarodne izložbe velikoga formata, no ne tolikim intenzitetom kao što je to slučaj s izložbama u Veneciji i Kasselu te su kritike često fokusirane isključivo na predstavljanje hrvatske participacije. Kontinuitet i veći intenzitet pisanja vidimo još samo u slučaju *Bijenala u São Paulu* (Goran Petercol 1994., Boris Demur 1996. i Zlatko Keser 1998. godine) i europskog bijenala *Manifesta* (Ivana Keser 1996., Sanja Iveković 1998., Tomo Savić Gecan 2000. te Andreja Kulunčić i Igor Grubić 2002. godine), dok su neka druga bijenala intenzivnije popraćena samo u godinama u kojima su na njima sudjelovali i hrvatski predstavnici: *Bijenale u Gwangjuu* 1995. (Dalibor Martinis), *Bijenale u Istanbulu* 1995. (Goran Petercol), *Bijenale u Kyotu* 2003. (Tomislav Gotovac, Ivana Keser, Aleksandar Battista Ilić), *Bijenale u Liverpoolu* 2003. (Sanja Iveković i Andreja Kulunčić) te *Bijenale u Tirani* 2001. i 2005. godine (Marijan Crtalić i Ivana Vučić te Andreja Kulunčić).²⁶⁸ Uz ove periodične izložbe velikoga formata, višem težinskom stupnju nekih umjetnika pridonijela je i participacija u međunarodnim izložbama fokusiranim na predstavljanje

²⁶⁵ Uz službene predstavnike u nacionalnom paviljonu, 2003. godine dva su umjetnika sudjelovala i u središnjoj izložbi: Mladen Stilinović na poziv slovenskog kustosa Igora Zabela te Tomislav Gotovac u sklopu sekcije koju su kurirali Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit Rirkrit Tiravanija.

²⁶⁶ Situacija s pozicijom Željka Kipkea slična je ranije opisanim slučajevima Vlaste Delimar i Kristine Leko, uz iznimku da Kipke redovito i aktivno participira na vizualno-umjetničkoj sceni i kao kritičar, odnosno da su u njegovom slučaju te dvije uloge uravnotežene.

²⁶⁷ Vidi: Tania Schilling, „Kassel“, *Kontura*, br. 6, 1992., str. 5.

²⁶⁸ U likovnoj kritici povremeno nailazimo i na tekstove o drugim bijenalnim izložbama, najčešće također kako bi se popratilo izlaganje hrvatskih umjetnika, no te izložbe nikada u tolikoj mjeri nisu izazvale interes likovnih kritičara. Radi se, primjerice, o *Bijenalu u Aleksandriji*, *Bijenalu u Kairu*, *Prvom balkanskom bijenalu* u Solunu, *Bijenalu u Pragu* te *Bijenalu u Pekingu*.

umjetnosti „bivšeg Istoka i Balkana“, održavanih tijekom devedesetih i početkom dvijetisućitih godina. Važno je, međutim, napomenuti da je njih tek nekoliko u nešto većoj mjeri zaokupilo likovne kritičare u četiri obrađena časopisa. Riječ je o izložbi *Europa, Europa, stoljeće avangarde u srednjoj i istočnoj Europi*, kustosa Christopha Brockhausa i Ryszarda Stanislawskog, održana 1994. godine u Kunst- und Ausstellungshalle des Bundesrepublik Deutschland u Bonnu, te o dvije izložbe posvećene Balkanu: *U potrazi za Balkanijom* kustosa Petera Weibela, Ede Čufer i Rogera Conivera, održana 2002. godine u Neue Galerie u Grazu, te *Krv i med: budućnost je na Balkanu*, kustosa Haralda Szeemanna, održana 2003. godine u Muzeju Essl u Klosterneuburgu.²⁶⁹

Posljednja konvencija koju možemo identificirati na temelju rezultata analize odnosi se na prisutnost stranih umjetnika u mrežama. Već smo pri analizi karata zaključili da je likovna kritika u sva tri na početku definirana razdoblja većinski fokusirana na praćenje aktivnosti hrvatskih umjetnika, no da s vremenom u mrežama raste postotak stranih umjetnika (42,42 % u prvoj, 58,67 % u drugoj i 64,19 % stranih umjetnika u trećoj karti). Popis središnjih umjetnika prema godinama odražava taj trend: pojedini strani umjetnici izazvali su najviše interesa u likovnoj kritici oko prijelaza tisućljeća. Fokusiramo li se prvo na razdoblje do 2000. godine, uvidom u izlagačku aktivnost možemo zaključiti da je veća prisutnost stranih umjetnika u pojedinim godinama u korelaciji s održavanjem međunarodnih izložbi velikog formata, prvenstveno *Venecijanskog bijenala* i *documente*, odnosno da izložbe u Veneciji i Kasselu funkcioniraju kao mostovi prema umjetničkim trendovima na međunarodnoj umjetničkoj pozornici. Ta je konvencija pogotovo vidljiva u 1997. godini – godini u kojoj su se istvoremeno održale obje izložbe te u kojoj se među središnjim akterima našlo više stranih nego domaćih umjetnika. Kao i kod do sada definiranih konvencija, ovdje također postoji svega nekoliko iznimaka, koje su u gotovo svim slučajevima rezultat samostalnih izložbi stranih umjetnika u Hrvatskoj. Među njima se pogotovo ističe pozicija Josepha Beuysa koji je i u kumulativnom popisu središnjih umjetnika za cijelo razdoblje imao visoke vrijednosti (**Tablica 8**): uz praćenje njegova sudjelovanja na izložbama u inozemstvu, u likovnoj je kritici značajno mjesto zauzela njegova samostalna izložba u Galeriji Zvonimir 1997. godine. Ostale samostalne izložbe stranih umjetnika, koje predstavljaju iznimku zbog

²⁶⁹ Za kvantitativnu analizu uloge tih izložbi u promociji hrvatskih umjetnika na svjetskoj umjetničkoj pozornici vidi: Tihana Puc, „Mreže izložbi u 'globaliziranom' polju suvremene umjetnosti – slučaj suvremenih umjetnika iz Hrvatske = Exhibition Networks in the 'Globalized' Contemporary Art Field – the Case of Contemporary Artists from Croatia“, *Život umjetnosti*, 105, 2019., str. 42–75.

njihovih dobrih pozicija, održale su se u MSU-u (Jochen Gerz 1994., David Byrne 1995. i Andres Serrano 1996. godine), klubu Gjuro II (David Byrne 1995. godine), Galeriji Dante u Umagu (Robert Gober 1995. godine), MM centru (Bill Viola 1996. godine) i Zagrebačkom kazalištu mladih (Marcel.lí Antúnez Roca 1996. godine).

Iako i nakon 2000. godine neki strani umjetnici imaju visoke vrijednosti težinskog stupnja zbog sudjelovanja na međunarodnim izložbama velikog formata, za razliku od devedesetih godina u ovom slučaju upravo to predstavlja iznimku. Slovenska grupa IRWIN i Andy Warhol, koji su zauzeli značajne pozicije i u kumulativnim mrežama za cijelo razdoblje (**Tablica 9**), također su imali samostalne izložbe u Zagrebu (IRWIN u MSU-u 2000. godine i Andy Warhol u Umjetničkom paviljonu 2001. godine).²⁷⁰ Slično kao i u devedesetima, međutim, slučaj grupe IRWIN i Andyja Warhola i dalje bismo mogli računati kao iznimku, budući da je glavni kriterij prema kojemu je većina stranih umjetnika ostvarila dobre pozicije u mrežama participacija u tematskim kuriranim izložbama u zemlji. Ranije spominjana diversifikacija vizualno-umjetničkih događaja podrazumijevala je, dakle, i veće uključivanje stranih umjetnika u koncepte domaćih kustosa. Velik broj stranih umjetnika u mreži iz 2000. godine tako je uglavnom rezultat održavanja dvije takve izložbe: već spominjane *Što, kako i za koga?* u HDLU-u te *Mjesto na kojem nisam bio* kustosa Tihomira Milovca, održane u Umjetničkom paviljonu u organizaciji Hrvatskog fotosaveza.²⁷¹ Do kraja promatranog razdoblja veću pozornost likovnih kritičara pobudile su izložbe stranih umjetnika kojima se u Zagrebu predstavila suvremena umjetnost prema kriteriju nacionalnih ili regionalnih granica (baltičke zemlje, Australija, Švedska, Rusija, britanski film i video), umjetnički fenomeni i strane kolekcije s fokusom na umjetnost druge polovice 20. stoljeća,²⁷² a strani su umjetnici uključivani i u koncepcije nekih domaćih revijalnih izložbi, poput *26. Salona mladih* 2001. godine ili *Porečkog anala* 2002. godine. Uzmemo li, dakle, u obzir promjene u izložbenim formatima, ulogu međunarodne izlagačke aktivnosti domaćih umjetnika te pozicije stranih umjetnika u mrežama, možemo zaključiti da je vizualno-umjetnička scena tijekom devedesetih godina u velikoj mjeri bila fokusirana na događaje izvan zemlje, dok je nakon

²⁷⁰ Njima još možemo pridružiti u likovnoj kritici bolje popraćene samostalne izložbe Mimma Rotella u Umjetničkom paviljonu 2003. godine te izložbu Jana Fabrea u Umjetničkoj galeriji u Dubrovniku 2006. godine.

²⁷¹ Na izložbi *Mjesto na kojem nisam bio* sudjelovali su umjetnici i umjetnice poput Marthe Rosler, Shirin Neshat, Miriam Bäckström, Rosemary Laing, Via Lewandowskog ili Sam Taylor-Wood, dok su na izložbi *Što, kako i za koga* sudjelovali umjetnici poput grupe IRWIN, Milice Tomić, Kurta & Plasta, Žige Kariža, Tadeja Pogačara, Edija Muke, Rassima, Yurija Lediernana i Jean-Baptista Gannea.

²⁷² Primjerice, retrospektivna izložba *Zero – europska vizija od 1958. do danas* iz 2004. godine ili *Enigma objekta* iz 2005. godine, kojom je predstavljen izbor umjetničkih radova iz kolekcije Centra Georges Pompidou. Obje izložbe organizirao je MSU.

2000. godine sve veći naglasak stavljan na lokalnu umjetničku aktivnost. Potvrdu ove teze potražiti ćemo u analizi „kulturalnih struktura“ na samom kraju ovog poglavlja.

5. 2. 1. 3. Identifikacija umjetnika / kritičara u multimodalnim mrežama

Već smo na samom početku poglavlja istaknuli da se u mrežama sa spomenutim umjetnicima pojavljuju i akteri koji u mreži igraju dvostruke uloge: istovremeno su i aktivni umjetnici i autori likovnih kritika, odnosno prema našem su podatkovnom modelu istovremeno i aktivni i pasivni akteri. Na mrežama u kojima smo objedinili podatke za tri definirana razdoblja prije i nakon 2000. godine jasno je da se radi o malom broju aktera (čvorovi označeni crvenom bojom): njihov postotak unutar struktura cjelovitih mreža u sva tri slučaju iznosi oko 0.7 %. Također smo već naglasili činjenicu da će zbog višestrukih uloga vrijednosti njihova težinskog stupnja biti više, što je i razlog zbog kojih ih razmatramo zasebno. Iako uvođenje ovih aktera ne mijenja zaključke iznesene o strukturnim karakteristikama mreža, kao ni ranije uspostavljen odnos između konvencija i iznimaka na vizualno-umjetničkoj sceni, njihova je identifikacija u kontekstu ovih mreža poglavito važna u slučaju onih aktera koji bi – da nisu istovremeno figurirali kao likovni kritičari – zauzeli značajnije pozicije među središnjim umjetnicima. U popis središnjih umjetnika / kritičara (**Tablica 11**) uključeni su svi akteri koji čine dio filtriranih mreža prema težinskom stupnju tri.

Tablica 11. Središnji umjetnici / kritičari prema težinskom stupnju između 1991.–1993., 1994.–1999. i 2000.–2006. godine.

1991.–1993.	Vladimir Gudac, Željko Kipke, Ivana Keser, Antun Maračić, Dimitrije Popović
1994.–1999.	Željko Kipke, Fedor Kritovac, Kristina Leko, Sabina Salamon, Vladimir Gudac, Slaven Tolj, Antun Maračić, Ana Bilankov, Anto Jerković, Dejan Kršić, Jelena Perić, Ivana Keser, Željko Zorica, Marina Gržinić, Boris Bakal, Anita Kontrec, Predrag Goll, Ljiljana Kolešnik
2000.–2006.	Srećko Horvat, Željko Kipke, Željko Zorica, Nikica Klobučar, Vlasta Delimar, Željko Jerman, Slaven Tolj, Marina Gržinić, Antun Maračić, Ivana Keser, Branko Cerovac, Dejan Kršić, Josip Pino Ivančić, Boris Greiner, Darko Macan, Dean Jokanović Toumin, Ana Kadoić, Joško Marušić, Vladimir Gudac, Damir Čargonja, Miklós Erhardt, Andriana Škunca, Željko Blaće, Mladen Pejaković, Ratko Petrić, Ivana Percl

Akteri su u tablici navedeni prema vrijednosti težinskog stupnja od najvećeg prema najmanjem, no same vrijednosti nismo istaknuli jer ne pružaju uvid u odnos između dvije uloge pojedinoga aktera.²⁷³ Iz same vrijednosti težinskog stupnja nemoguće je zaključiti koja od dvije uloge je prevagnula u kontekstu granica podataka, i to ponajviše zbog ograničenja digitalnih alata koje smo koristili.²⁷⁴ Obrasci uspostavljenih relacija razlikuju se, dakle, od slučaja do slučaja te nam je ovdje cilj samo istaknuti aktere koji bi – da nisu bili i autori tekstova – zauzeli značajnije pozicije među središnjim umjetnicima.

Neke umjetnike / kritičare spomenuli smo i u dosadašnjim analizama: Željko Jerman i Marina Gržinić vodili su kolumne u *Zarezu* te su se istaknuli brojem likovnih kritika u mrežama toga časopisa oko 2003 / 2004. godine, a odnosi su njihovih dvostrukih uloga otprilike podjednaki; Željko Kipke bio je aktivan kritičar u *Vijencu* tijekom devedesetih godina te je pisao i u *Zarezu*, a istovremeno je bio jedan od hrvatskih predstavnika na *Venecijanskom bijenalu* 1993. godine i općenito imao bogatu izlagačku aktivnost; u analizi multimodalnih mreža prema godinama već smo istaknuli i poziciju Slavena Tolja koji je – vidimo –tijekom gotovo čitavog promatranog razdoblja u obrađenim časopisima objavljivao tekstove; također smo u kontekstu središnjih umjetnika već spomenuli Kristinu Leko i Vlastu Delimar, koje bi – da nisu bile autorice malog broja tekstove – činile dio središnjih umjetnica u kumulativnim mrežama. Slično vrijedi i za u sve tri mreže prisutnu Ivanu Keser. Iz tablice također možemo iščitati i signale o (u metodološkom poglavlju) opisanim „hibridnim događajima“, koji su ovdje reflektirani poglavito kroz prisutnost aktera koji su prvenstveno povjesničari umjetnosti, likovni kritičari ili teoretičari.²⁷⁵

²⁷³ Naime, težinski stupanj aktera u ovom slučaju istovremeno uključuje sve veze i njihove težine prema likovnim kritičarima koji su o dotičnom akteru pisali kao sudioniku događaja, kao i sve veze i njihove težine prema umjetnicima koje je umjetnik / kritičar spomenuo u kontekstu svoje likovno-kritičarske aktivnosti. Može se, dakle, dogoditi da je visoka vrijednost težinskog stupnja posljedica bilo toga da je akter spomenuo veliki broj drugih umjetnika, bilo da je on sam spomenut mnogo puta ili čak da između te dvije opcije postoji ravnoteža. Slučaj – u teoriji – može biti i da je umjetnik / kritičar napisao velik broj likovnih kritika, no da je u njima spomenuo iznimno malen broj umjetnika pa su stoga i vrijednosti njegova težinskog stupnja manje.

²⁷⁴ CAN_IS baza podataka ne omogućuje razlikovanje smjera relacija između čvorova, odnosno veze između svih čvorova su neusmjerene. U slučaju kada bi razlikovanje smjera relacija bilo moguće, umjetnici / kritičari lako bi se uključili i u analize spomenutih umjetnika i u analize likovnih kritičara, i to deaktivacijom tipova veza koje ne odgovaraju fokusu analize. h

²⁷⁵ Primjerice, Ljiljana Kolešnik sudjelovala je u jednom takvom događaju u organizaciji udruge Elektra, koji je – uz izložbeni dio – uključio i projekcije, radionice i predavanja; Srećko Horvat bio je aktivniji kao kritičar u *Vijencu* nakon 2000. godine, no istovremeno je činio i dio interdisciplinarnog tima, koji su kao autori sudjelovali u sklopu *Festivala prvih* 2006. godine; Sabina Salamon također je bila aktivnija kao kritičarka, no sudjelovala je u interdisciplinarnom projektu *Oreste*, predstavljenom na *Venecijanskom bijenalu* 1999. godine. Za dodatno o događajima zbog kojih su ušli u kategoriju umjetnika / kritičara vidi: Kosor, „Rehabilitiran Dan žena“; Goran Blagus, „Primal Scream“, *Kontura*, br. 60, 1999., str. 19–23; Sabina Salamon, „ORESTE na Venecijanskom

Uz gore navedene aktere, među umjetnicima / kritičarima treba još istaknuti poziciju Vladimira Gudca, koji je tijekom devedesetih godina – poput Jermána i Gržinićeve kasnije – također istovremeno podjednako aktivan i kao umjetnik i kao kritičar, te Antuna Maračića, za kojega navedeno vrijedi tijekom cijeloga promatranog razdoblja. Zanimljivo je da je u slučaju ovdje aktivnijih umjetnika / kritičara uglavnom riječ o akterima koji su općenito u svijetu umjetnosti zauzimali višestruke uloge. Primjerice, Antun Maračić je tijekom devedesetih godina također bio voditelj Galerije SC, Galerije Zvonimir i Galerije PM, a nakon 2000. godine i ravnatelj Umjetničke galerije u Dubrovniku; Slaven Tolj bio je voditelj udruge Art radionica Lazareti u Dubrovniku te selektor hrvatskog nastupa na *Venecijanskom bijenalu* 2005. godine; Ivana Keser bila je jedna od kustosica izložbe *Ego East: Hrvatska umjetnost danas* u sklopu *23. Salona mladih* 1992. godine te jedna od suosnivačica udruge Community Art 2000. godine, koja je bila jedan od istaknutijih aktera u počecima organiziranog razvoja nezavisne scene u Hrvatskoj.

5. 2. 2. Fokus na institucije

5. 2. 2. 1. Kvantitativni pregled osnovnih strukturnih karakteristika bimodalnih mreža i prostorna distribucija spomenutih institucija

Postupak koji smo koristili kako bismo razmotrili postoje li razlike u organizaciji vizualno-umjetničke scene prije i nakon 2000. godine u mrežama s umjetnicima ponovit ćemo i na primjeru bimodalnih mreža s institucijama (**Viz. 73 – Viz. 75**). Osnovne strukturne karakteristike ovih bimodalnih mreža (**Tablica 12**) pokazuju slične trendove kao i multimodalne mreže s umjetnicima: tijekom čitavog promatranog razdoblja dolazi do povećanja mreža, odnosno povećanja broja spomenutih institucija u hrvatskoj likovnoj kritici. Njihov prosjek postotka rasta u mrežama gotovo je identičan vrijednostima rasta spomenutih umjetnika te iznosi 49,36 % prema godini iz prve u drugu mrežu, odnosno 18,11 % prema

bijenalu, 1999.“, *Kontura*, br. 61-62, 1999., str. 40–41; Suzana Marjanić, „Mine: u političkoj ne/ravnoteži i snovima“, *Zarez*, br. 193, 2006., str. 32.

godini iz druge u treću mrežu.²⁷⁶ Slično kao i u slučaju multimodalnih mreža, i ovdje vidimo rast broja manjih izdvojenih komponenata, sastavljenih uglavnom od dijada likovnih kritičara i institucija, koje predstavljaju specifične interese pojedinih likovnih kritičara. Većina je likovnih kritičara i spomenutih institucija ipak i dalje povezana u divovsku komponentu, premda je postotak njezine veličine nešto manji nego u slučaju umjetnika.

Tablica 12. Pregled osnovnih strukturnih karakteristika bimodalnih mreža likovnih kritičara i institucija za razdoblja 1991.–1993., 1994.–1999. i 2000.–2006.

	Broj čvorova	Broj veza	Broj likovnih kritičara	Broj institucija	Broj komponenata	Divovska komponenta
1991.–1993.	241	319	83	158	15	85,93 %
1994.–1999.	905	1659	281	624	32	91,49 %
2000.–2006.	1228	2604	338	890	36	93,4 %

Budući da je i na ovim mrežama golim okom vidljivo da postoji određeni broj institucija koje su u pojedinom razdoblju spomenute samo jednom, jasno je da ni programi svih institucija ne pobuđuju jednak interes likovnih kritičara: programske aktivnosti jednih prati se kontinuirano te pobuđuju interes više različitih likovnih kritičara, dok druge mogu biti istaknute u tek pokojem tekstu. Stoga smo i ove mreže filtrirali prema težinskom stupnju dva i tri. Rezultati filtriranja (**Tablica 13**) pokazuju da ponovno velik dio mreža čine institucije koje su u likovnoj kritici spomenute samo jedanput ili dva puta, no da je postotak institucija koje u mrežama ostaju nakon filtriranja ipak nešto veći nego u slučaju umjetnika. Prema postotku čvorova koji ostaju u mreži možemo očekivati da će distribucija težinskog stupnja opet imati „dugi rep“ karakterističan za nerazmjerne mreže, no da će njegovo „opadanje“ biti nešto blaže nego u slučaju spomenutih umjetnika.

Tablica 13. Prikaz veličine cjelovitih bimodalnih mreža spomenutih institucija naspram mreža filtriranih prema težinskom stupnju (engl. *weighted degree* = WD) dva i tri za razdoblja 1991.–1993., 1994.–1999. i 2000.–2006.

	Originalan broj čvorova	Broj čvorova nakon filtriranja (WD = 2)	Broj čvorova nakon filtriranja (WD = 3)
1991.–1993.	241	106 (43,98 %)	68 (28,22 %)
1994.–1999.	905	428 (47,29 %)	301 (33,26 %)
2000.–2006.	1228	618 (50,33 %)	443 (36,07 %)

²⁷⁶ U dvije likovne kritike objavljene u *Arkzinu* 1993. godine spomenuto je šest institucija, a u četiri likovne kritike objavljene iste godine u *Vijencu* spomenute su četiri institucije.

S obzirom na to da pri izradi prostornih vizualizacija u ovom slučaju uzimamo u obzir podatke o točnim lokacijama institucija, prostorna distribucija spomenutih institucija na globalnoj razini (**Karta 4 – Karta 6**) pruža realniju sliku o granicama umjetničkog prostora prisutnog unutar hrvatske likovne kritike.²⁷⁷ Dok je rast broja spomenutih umjetnika iz prvog prema trećem razdoblju pratilo i širenje prostornih granica podataka, u slučaju spomenutih institucija vidimo da je u sva tri razdoblja hrvatska likovna kritika uglavnom isključivo koncentrirana na praćenje izložbenih događaja u Europi i SAD-u. Izuzmemo li SAD, u likovnoj je kritici prisutno svega nekoliko izvaneuropskih lokacija, i to s iznimno malim brojem spomenutih institucija. U tom smislu kontinuitet u sve tri karte bilježe Brazil i Australija, odnosno Kanada, Kina, Japan, Egipat i Turska između druge (one koju uzimamo kao reprezentativnu za devedesete godine) i treće karte. Prema dosadašnjim analizama već možemo zaključiti da se mali broj institucija u nekim od tih lokacija u cijelosti ili djelomično odnosi na praćenje međunarodnih izložbi velikoga formata (*Bijenale u São Paulu, Bijenale u Aleksandriji, Bijenale u Istanbulu, Bijenale u Sydneyju, Bijenale u Gwangjuu, Bijenale u Pekingu, Bijenale u Kairu*).



Karta 4. Prostorna distribucija spomenutih institucija između 1991. i 1993. godine.

²⁷⁷ Za bolji uvid kartama je moguće pristupiti u interaktivnom obliku putem platform Tableau Public. Poveznice na *online* karte nalaze se u Popisu karti.



Karta 5. Prostorna distribucija spomenutih institucija između 1994. i 1999. godine.



Karta 6. Prostorna distribucija spomenutih institucija između 2000. i 2006. godine.

Razlika između karata odnosi se, dakle, ponajprije na rast broja spomenutih institucija na lokacijama koje bilježe kontinuitet te uravnotežniji raspored spomenutih institucija unutar Europe. Očekivano, najjača lokacija na karti je Hrvatska, no – kao i u slučaju spomenutih umjetnika – postotak broja spomenutih hrvatskih institucija unutar mreža opada s godinama (62,29 % u prvoj, 49,36 % u drugoj te 40,11 % u trećoj karti), sugerirajući da se s vremenom u likovnoj kritici sve više piše o izložbenim aktivnostima stranih institucija. Sjetimo li se porasta izlagačke aktivnosti stranih umjetnika u zemlji nakon 2000. godine, rast postotka stranih institucija u mrežama dijelom je i odraz rasta međunarodnih suradničkih aktivnosti

domaćih institucija. Tijekom devedesetih godina druga najjača lokacija na kartama je Njemačka (oko 10 % u prve dvije mreže), dok se u trećoj karti ona nalazi na trećem mjestu, a primat – nakon Hrvatske – preuzima SAD. Slično kao i kod spomenutih umjetnika, prema kartama možemo zaključiti da je i u ovom slučaju likovna kritika fokusirana prvenstveno na aktivnosti institucija susjednih zemalja i zapadne Europe (Austrija, Francuska, Italija, Slovenija, Velika Britanija), dok broj institucija iz zemalja bivšeg Istočnog bloka nakon 2000. godine jest u porastu, ali je u kontekstu cjelovitih mreža i dalje marginalan. Nakon 2000. godine u mrežama su po prvi put zastupljene i sve postjugoslavenske države.

Temeljem ovih podataka možemo također razmotriti odnos različitih lokacija unutar zemlje (**Karta 7 – Karta 9**). I ove karte pokazuju kontinuitet prostornog fokusa likovnih kritičara prije i nakon 2000. godine: većina je likovne kritike usmjerena na praćenje izložbenih aktivnosti u Zagrebu, dok su ostali gradovi slabije zastupljeni. Ako izuzemo Zagreb kao centar likovnog života u zemlji, vidimo da je likovna kritika u ranim devedesetima usmjerena prvenstveno na praćenje aktivnosti onih institucija koje se nalaze na lokacijama manje pogođenim ratom (sjever Hrvatske s Varaždinom i Čakovcem kao regionalnim središtima te istarski poluotok). U razdoblju koje shvaćamo kao reprezentativno za devedesete godine pratimo širenje prostornog interesa likovnih kritičara, koje se ogleda prvenstveno u pojavi regionalnih centara na jadranskoj obali (Rijeka, Split, Dubrovnik i djelomično Zadar), kojima gravitiraju institucije iz okolnih manjih mjesta (slično vrijedi i za Zagreb u ovom razdoblju). Nakon 2000. godine dolazi do konsolidacije tih gradova kao regionalnih centara te se sve manje piše o aktivnostima institucija izvan većih hrvatskih gradova.



Karta 7. Prostorna distribucija spomenutih institucija u Hrvatskoj između 1991. i 1993. godine.



Karta 8. Prostorna distribucija spomenutih institucija u Hrvatskoj između 1994. i 1999. godine.



Karta 9. Prostorna distribucija spomenutih institucija u Hrvatskoj između 2000. i 2006. godine.

Iako je većina likovne kritike fokusirana na praćenje vizualno-umjetničkih događaja u glavnom gradu Hrvatske, temeljem podataka o prostornoj distribuciji spomenutih institucija unutar Hrvatske, možemo ustvrditi da je u likovnoj kritici postojala načelna težnja ka decentralizaciji, odnosno da likovno-kritičarska aktivnost odražava institucionalne napore za decentralizacijom likovnog života u zemlji. Međutim, važno je i ovdje imati na umu da, s jedne strane, nadmoć određene lokacije na karti ne mora nužno značiti da će institucije iz tih lokacija imati i najbolje pozicije u strukturi mreža, dok, s druge strane, odnosi na kartama prije upućuju na stupanj razvoja institucionalne infrastrukture određenih lokacija.

Kvantitativna analiza osnovnih karakteristika ovih mreža pokazala je, dakle, srodne strukturne trendove kao i u slučaju multimodalnih mreža s umjetnicima: kao osnovna razlika između razdoblja prije i nakon 2000. godine nudi se rast broj institucija čije se prati izložbene programe te manje širenje prostornog fokusa likovnih kritičara unutar zemlje. Iako je prostorna protežnost spomenutih institucija manja nego u slučaju umjetnika te iako većina lokacija pokazuje kontinuitet, manju razliku između devedesetih i ranih dvijetisućitih godina možemo također prepoznati u rastu važnosti SAD-a kao lokacije nakon 2000. godine. Međutim, konačne ćemo zaključke o kontinuitetu konvencija i pojavi odstupanja moći izvesti tek nakon analize središnjih institucionalnih aktera.

5. 2. 2. 2. Identifikacija središnjih institucija prije i nakon 2000. godine i mehanizmi samoorganiziranja vizualno-umjetničke scene

Identifikaciji središnjih institucija pristupamo na isti način na koji smo to učinili i za središnje umjetnike: u samoj se analizi ne bavimo pozicijama specifičnih institucija, njihovim programima i povijestima, već izmjene u središnjim pozicijama unutar strukture mreža shvaćamo kao odraz promjene trendova na vizualno-umjetničkoj sceni. Početna je pretpostavka i u ovom slučaju da ako postoji razlika između trendova prije i nakon 2000. godine, ona bi se trebala odraziti i u sadržaju samih mreža, odnosno trebala bi biti vidljiva i u promijenjenim središnjim akterima. Međutim, važno je napomenuti da se i institucije – kao i umjetnici – također razlikuju prema nemalom broju različitih atributa: lokaciji, datumu osnivanja, načinima organizacije, prostornim i financijskim kapacitetima, broju i vrijednostima ljudi koji ih čine, tipu programa koji provode te publici koja ih prati ili kojoj se većinski obraćaju. Pri upisu podataka tretirali smo ih jednako – kao aktere koji sami ili u suradnji sudjeluju u organizaciji nekog likovnog događaja, i to upisom u kategoriju „institucija“ u CAN_IS bazi podataka. Stoga pojam institucije – kako u ovom poglavlju, tako i u cijelom radu – znači prvenstveno zbir ili cjelinu svih tih aktera, neovisno o razlikama u atributima, dok se u slučaju referiranja na specifičan tip aktera pojam dodatno određuje.²⁷⁸ S obzirom na to da smo podatke upisivali prema kriteriju „događaja“ (najčešće izložbe), ono što je ipak važno imati na umu kao razliku jest da na poziciju aktera može utjecati veći ili manji intenzitet programa, odnosno čak i materijalni uvjeti poput veličine ili broja različitih izložbenih prostora ili nedostatak istih.

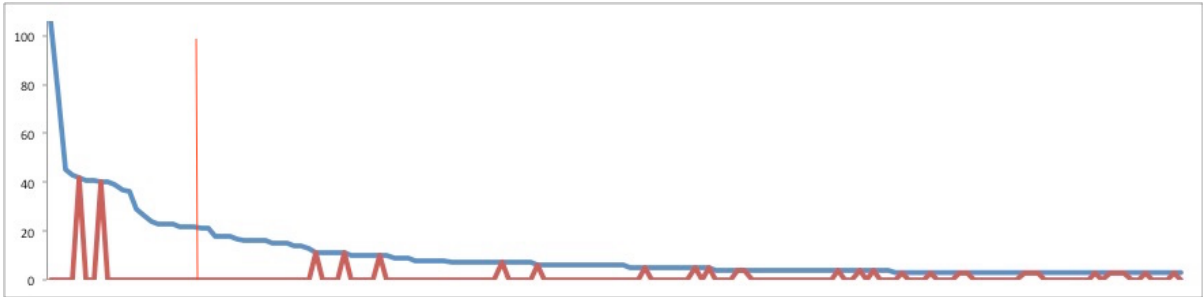
Iako se ni u ovom slučaju nećemo moći baviti pozicijama svih aktera u mrežama, sličnosti i razlike između mreža prije i nakon 2000. godine ponovno možemo opisati na kvantitativan način. Analiza sličnosti i razlika u odabirima spomenutih institucija pokazuje srodne trendove kao i u slučaju multimodalnih mreža s umjetnicima. Naime, usporedimo li cjelovite mreže prije i nakon 2000. godine, odnosi između institucija o kojima se piše u kontinuitetu i onih o kojima se piše samo u jednom razdoblju ponovno odnose prevagu u korist institucija koje možemo smatrati specifičnima za pojedino razdoblje: u mreži koja obuhvaća razdoblje između 1994. i 1999. godine radi se o 56,41 % institucija, a u onoj koja obuhvaća razdoblje nakon 2000. godine o 69,44 % institucija. Taj se postotak ponovno

²⁷⁸ Primjerice, javna institucija u kulturi, organizacija civilnog društva, akteri na nezavisnoj sceni, privatna galerija itd.

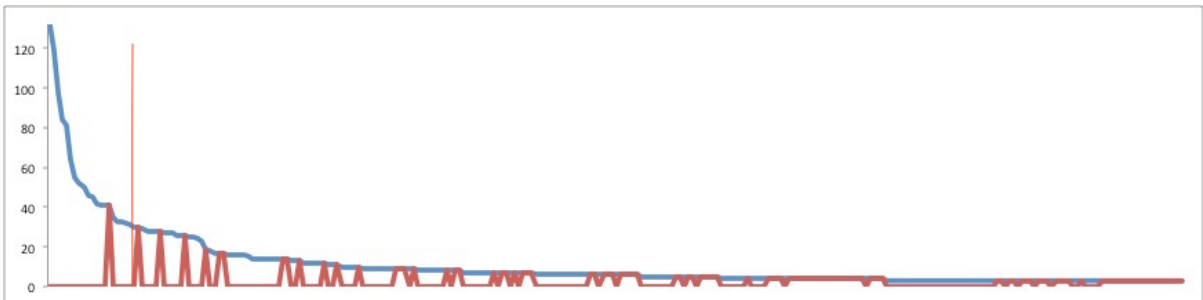
smanjuje u korist institucija o kojima se piše u kontinuitetu ponovimo li analizu na filtriranim mrežama prema težinskom stupnju dva i tri (**Tablica 13**). U slučaju devedesetih godina, 72,62 % filtrirane mreže prema težinskom stupnju dva, odnosno 82,39 % filtrirane mreže prema težinskom stupnju tri čine institucije čije se programske aktivnosti u likovnoj kritici prate kontinuirano. Postotak institucija s kontinuitetom raste i u slučaju mreže koja obuhvaća razdoblje između 2000. i 2006. godine, no one ponovno čine veći dio mreže tek u mreži filtriranoj prema težinskom stupnju tri (48,85 % u prvom i 59,85 % u drugom filtriranju). Drugim riječima, oko 30 % i jedne i druge mreže čine institucije koje su u likovnoj kritici spomenuto samo jedanput, i to samo u jednom specifičnom razdoblju.

U bimodalnim mrežama sa spomenutim institucijama filtriranje također upućuje na drugačije odnose snaga između različitih lokacija unutar mreža: postotak institucija iz Hrvatske u obje mreže višestruko raste, a mijenja se i postotak prisutnosti institucija iz drugih zemalja. Naime, dok smo pri analizi karata istaknuli da je tijekom devedesetih godina druga najjača lokacija na karti Njemačka te da njezinu poziciju nakon 2000. godine preuzima SAD, isključimo li iz mreža institucije koje su spomenute samo jedanput ili dva puta, podaci ukazuju na činjenicu da su se tijekom devedesetih godina najviše pratile programske aktivnosti slovenskih institucija, dok u novom tisućljeću tu poziciju preuzimaju one iz Austrije.

Distribucija težinskog stupnja spomenutih institucija (**Dijagrami 15 i 16**) još jednom potvrđuje neke dosadašnje zaključke: na dijagramima je vidljivo da na vizualno-umjetničkoj sceni postoje institucije koje možemo smatrati konzentatorima unutar struktura mreža, ali i da je opadanje „dugog repa“ ipak blaže nego u slučaju spomenutih umjetnika. To se pogotovo odnosi na mrežu koja obuhvaća razdoblje između 1994. i 1999. godine, u kojoj postoji par institucija o kojima se piše višestruko više od ostalih, no koje slijedi niz institucija sa malim razlikama u vrijednostima težinskog stupnja i koje u kontekstu mreža zauzimaju dobre i gotovo ekvivalentne pozicije. Slično kao i u slučaju multimodalnih mreža s umjetnicima, ovdje također vidimo da je rast broja specifičnih institucija za pojedino razdoblje proporcionalan padu vrijednosti težinskog stupnja (plava linija označava vrijednost težinskog stupnja, dok su crvenim istaknute pozicije specifičnih institucija), ali i da u obje mreže dobre pozicije zauzima nekoliko institucija o kojima se intenzivnije pisalo u samo jednom razdoblju.



Dijagram 15. Distribucija težinskog stupnja institucija u razdoblju između 1994. i 1999. godine. Prikazani su rezultati mreža filtriranih prema težinskom stupnju tri.



Dijagram 16. Distribucija težinskog stupnja institucija u razdoblju između 2000. i 2006. godine. Prikazani su rezultati mreža filtriranih prema težinskom stupnju tri.

Iako već kvantitativna usporedba spomenutih institucija u mrežama devedesetih i ranih dvijetisućitih godina ukazuje na postojanje kontinuiteta i diskontinuiteta, neposredniji uvid u načine samoorganizacije vizualno-umjetničke scene dobit ćemo tek identifikacijom i usporedbom središnjih institucionalnih aktera. Pri identifikaciji institucija čije su aktivnosti obilježile pojedina razdoblja (**Tablica 14 – Tablica 16**) ponovno smo iskoristili vrijednosti težinskog stupnja, broj ostvarenih neposrednih relacija i vrijednost centralnosti međupoloženosti. Kao i pri analizi središnjih umjetnika, vrijednost težinskog stupnja označava broj priloga u kojima je pojedina institucija spomenuta, vrijednost osnovne mjere centralnosti broj različitih likovnih kritičara koji su o njoj pisali, dok raspored institucija prema centralnosti međupoloženosti na vrh stavlja institucije čije programske aktivnosti imaju posredničku ulogu između kritičara koji su zbog svojih ostalih odabira više ili manje udaljeni unutar strukture mreže.

Tablica 14. Središnje institucije u hrvatskoj likovnoj kritici između 1991. i 1993. godine prema mjerama centralnosti.

Središnje institucije prema težinskom stupnja (engl. <i>weighted degree</i>)	Središnje institucije prema broju ostvarenih veza (engl. <i>degree centrality</i>)	Središnje institucije prema međupoloženosti (engl. <i>betweenness centrality</i>)
<ol style="list-style-type: none"> 1. MSU (16) 2. Venecijansko bijenale (15) 3. Umjetnički paviljon (12) 4. GMK (12) 5. Galerija Forum (11) 6. Salon galerije Karas (11) 7. Studio D (10) 8. MGC (10) 9. Galerija CEKAO (8) 10. Moderna galerija (6) 11. MUO (6) 12. Moderna galerija, Rijeka (6) 13. Galerija Dante, Umag (6) 14. Galerija SC (6) 15. Galerija Nova (6) 16. Galerija Galženica (6) 17. Muzej naivne umjetnosti (5) 18. MGC Gradec (5) 19. Galerija Mirko Virius (5) 20. Studio Galerije Forum (5) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. MSU (13) 2. Venecijansko bijenale (12) 3. Umjetnički paviljon (10) 4. Galerija Forum (9) 5. Salon galerije Karas (9) 6. MGC (9) 7. Studio D (8) 8. GMK (6) 9. Moderna galerija (6) 10. MUO (6) 11. Galerija SC (6) 12. Galerija CEKAO (5) 13. Moderna galerija, Rijeka (5) 14. Galerija Nova (5) 15. MGC Gradec (5) 16. Studio galerije Forum (5) 17. Galerija Galženica (4) 18. HDLU (4) 19. Muzej Mimara (4) 20. Kula Lotrščak (4) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. MSU 2. Venecijansko bijenale 3. Salon galerije Karas 4. MGC 5. Moderna galerija, Rijeka 6. Studio D 7. Umjetnički paviljon 8. GMK 9. HDLU 10. Galerija Vincent iz Kastva 11. Galerija SC 12. MUO 13. Galerija Forum 14. Galerija Nova 15. MGC Gradec 16. Galerija robne kuće VAMA 17. Kula Lotrščak 18. Moderna galerija 19. Galerija Galženica 20. Studio galerije Forum

Tablica 15. Središnje institucije u hrvatskoj likovnoj kritici između 1994. i 1999. godine prema mjerama centralnosti.

Središnje institucije prema težinskom stupnja (engl. <i>weighted degree</i>)	Središnje institucije prema broju ostvarenih veza (engl. <i>degree centrality</i>)	Središnje institucije prema međupoloženosti (engl. <i>betweenness centrality</i>)
<ol style="list-style-type: none"> 1. MSU (106) 2. HDLU (79) 3. Umjetnički paviljon (45) 4. Galerija Matice hrvatske (43) 5. MGC (42) 6. Salon galerije Karas (41) 7. GMK (41) 8. Galerija Arteria (40) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. HDLU (47) 2. MSU (46) 3. MGC (30) 4. Umjetnički paviljon (28) 5. Galerija Arteria (25) 6. Salon galerije Karas (23) 7. Galerija Matice hrvatske (22) 8. GMK (22) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. HDLU 2. MSU 3. MGC 4. Umjetnički paviljon 5. Galerija Arteria 6. Galerija Forum 7. GMK 8. Salon galerije Karas 9. Galerija Matice hrvatske 10. Moderna galerija,

9. ULUPUH (40) 10. Galerija Forum (39) 11. Galerija SC (37) 12. Venecijansko bijenale (36) 13. Galerija PM (29) 14. Galerija Klovićevi dvori (26) 15. Galerija Galženica (24) 16. MGC Gradec (23) 17. Moderna galerija, Ljubljana (23) 18. Galerija Nova (23) 19. Kabinet grafike HAZU (22) 20. Studio Josip Račić (22)	9. Galerija Forum (20) 10. Galerija SC (20) 11. ULUPUH (19) 12. MGC Gradec (19) 13. Galerija Klovićevi dvori (17) 14. Venecijansko bijenale (16) 15. Galerija PM (16) 16. Moderna galerija, Ljubljana (16) 17. Studio Josip Račić (16) 18. Moderna galerija, Rijeka (16) 19. KIC (15) 20. Muzej Mimara (15)	Ljubljana 11. MGC Gradec 12. ULUPUH 13. Studio D 14. Venecijansko bijenale 15. Studio Josip Račić 16. Galerija SC 17. Moderna galerija, Rijeka 18. Galerija Klovićevi dvori 19. Cankarjev dom 20. Galerija likovnih umjetnosti, Osijek
--	--	--

Tablica 16. Središnje institucije u hrvatskoj likovnoj kritici između 2000. i 2006. godine prema mjerama centralnosti.

Središnje institucije prema težinskom stupnja (engl. <i>weighted degree</i>)	Središnje institucije prema broju ostvarenih veza (engl. <i>degree centrality</i>)	Središnje institucije prema međupoloženosti (engl. <i>betweenness centrality</i>)
1. MSU (132) 2. HDLU (119) 3. Galerija Klovićevi dvori (98) 4. Umjetnički paviljon (84) 5. Gliptoteka HAZU (81) 6. GMK (64) 7. Galerija PM (55) 8. Salon galerije Karas (52) 9. Galerija Nova (50) 10. Studio Josip Račić (46) 11. Galerija Križić Roban (45) 12. Moderna galerija, Rijeka (42) 13. Galerija SC (41) 14. Galerija Matice hrvatske (41) 15. WHW (41) 16. MUO (35) 17. ULUPUH (33) 18. Zagrebački velesajam (33) 19. Umjetnička galerija, Dubrovnik (32) 20. Galerija umjetnina, Split (31)	1. MSU (61) 2. Umjetnički paviljon (54) 3. HDLU (53) 4. Galerija Klovićevi dvori (44) 5. Gliptoteka HAZU (44) 6. Galerija PM (35) 7. Salon galerije Karas (32) 8. Galerija SC (32) 9. GMK (30) 10. Galerija Nova (30) 11. Studio Josip Račić (30) 12. Galerija Križić Roban (26) 13. WHW (23) 14. Venecijansko bijenale (23) 15. MUO (22) 16. Studentski centar, Zagreb (22) 17. Galerija Matice hrvatske (21) 18. Zagrebački velesajam (21) 19. Galerija VN (20) 20. ULUPUH (19)	1. MSU 2. Umjetnički paviljon 3. HDLU 4. Gliptoteka HAZU 5. Galerija Klovićevi dvori 6. Galerija SC 7. Galerija PM 8. Venecijansko bijenale 9. ULUPUH 10. Salon galerije Karas 11. GMK 12. Galerija umjetnina, Split 13. Galerija Križić Roban 14. Studentski centar, Zagreb 15. Studio Josip Račić 16. MUO 17. Mali salon, Rijeka 18. Galerija Nova 19. Multimedijalni institut 20. Moderna galerija, Ljubljana

Fokusiramo li se ponovno prvo na sudonos vrijednosti težinskoga stupnja i osnovne mjere centralnosti, možemo zaključiti da su popisi središnjih institucija u dva stupca opet u velikoj mjeri podudarni, ali i da su male razlike koje između njih postoje gotovo zanemarive, budući da u svim takvim iznimkama spomenute institucije i dalje imaju visoke vrijednosti bilo težinskog stupnja, bilo ostvarenih neposrednih relacija u usporedbi s ostatkom mreža u kojoj je većina institucija spomenuta tek par puta. Prema vrijednostima u prva dva stupca također ponovno možemo pratiti rast broja uključenih likovnih kritika i aktivnih likovnih kritičara.

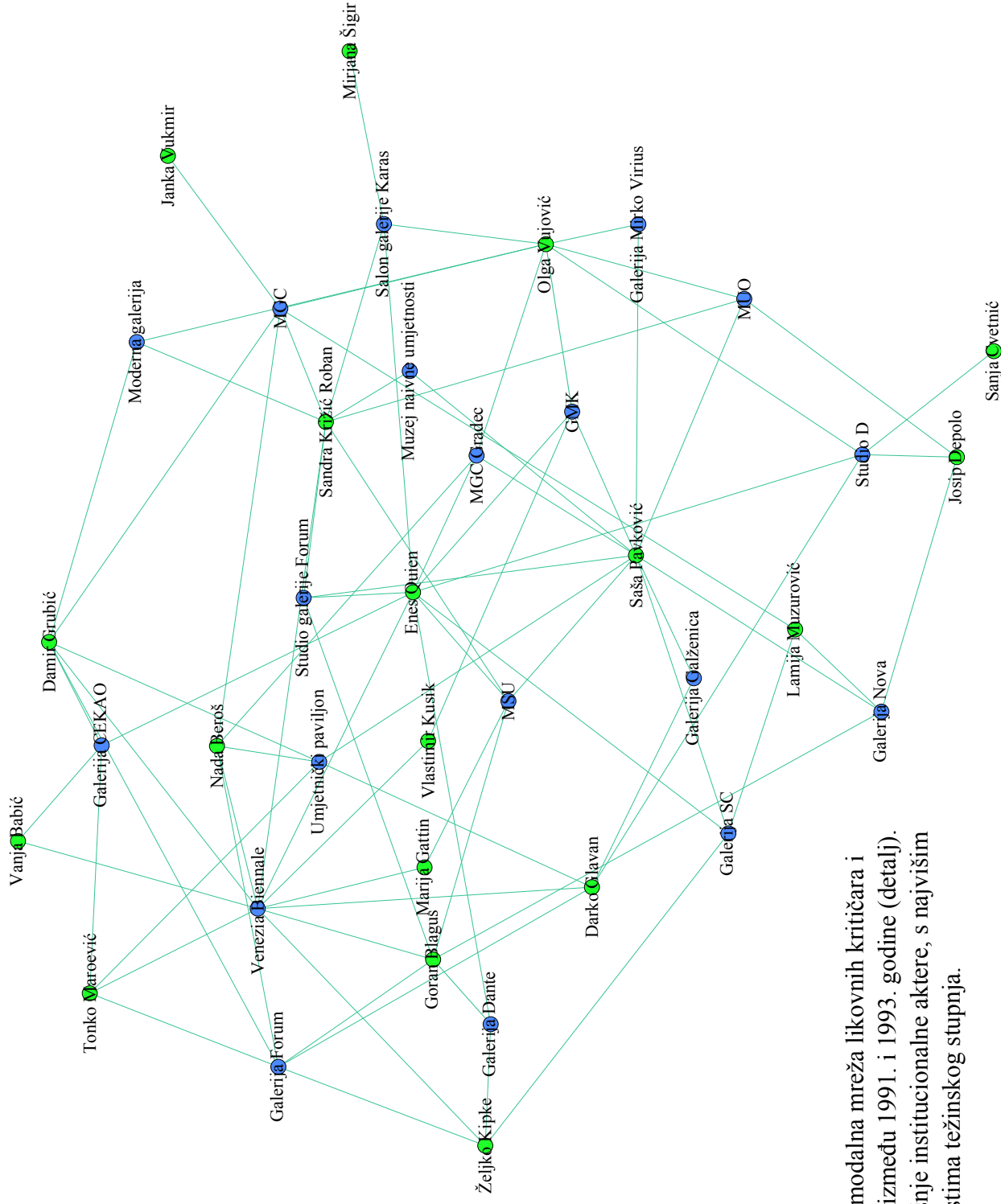
Usporedba središnjih aktera između triju mreža ukazuje na postojanje kontinuiteta i diskontinuiteta u likovnoj kritici, ali omogućuje i da provizorno potvrdimo neke do sada iznijete zaključke. Većina središnjih institucija u ovim mrežama nalazi se u Hrvatskoj, odnosno u Zagrebu. Institucije poput Muzeja suvremene umjetnosti (MSU), Hrvatskog društva likovnih umjetnika (HDLU) i nekih njegovih izlagačkih prostora (Galerija PM, Salon galerije Karas), Umjetničkog paviljona i Muzejsko-galerijskog centra (MGC), odnosno Galerije Klovićevi dvori, i njemu pridruženih manjih izlagačkih prostora poput MGC-a Gradec i Kule Lotrščak,²⁷⁹ koje u sve tri mreže zauzimaju značajne pozicije, možemo smatrati središnjim institucijama posvećenim prezentaciji suvremene umjetnosti u Zagrebu i Hrvatskoj. Uz njih, kontinuitet visokih vrijednosti možemo utvrditi za još nekoliko manjih izlagačkih prostora, poput Galerije Miroslav Kraljević (GMK), Galerije Studentskog centra (Galerija SC), Galerije Matice hrvatske i Studija Josip Račić (iz druge u treću mrežu). Sve se istaknute institucije razlikuju u programskim politikama, prostornim kapacitetima te vremenu i kontekstu osnivanja. Međutim, u većini je slučajeva riječ o javnim institucijama u kulturi te o institucijama koje su izlagački prostori bez vlastitih kolekcija. U slučaju ovog posljednjeg, iznimka je MSU koji – od svojega osnutka 1954. godine u okviru Galerija grada Zagreba kao Galerija suvremene umjetnosti – kontinuirano gradi i vlastitu kolekciju suvremene umjetnosti, no koji tijekom promatranog razdoblja još uvijek ne posjeduje adekvatne prostore za njezinu prezentaciju. Iako su HDLU, GMK i Galerija Matice hrvatske formalno registrirane kao

²⁷⁹ Osnovan osamdesetih godina 20. stoljeća, Muzejsko-galerijski centar sastojao se od Muzejskog prostora, Muzeja Mimara, Kule Lotrščak, Galerije Gradec i Galerije Fortezza. Godine 1999. razdvajaju se Muzej Mimara i Muzejski prostor, koji postaje Galerija Klovićevi dvori. S obzirom na to da se radi o dva drugačija subjekta (jedan u sklopu složenijeg institucijskog organizma i jedan samostalan) pri upisu podataka tretirani su kao dvije različite institucije te se iz tog razloga u mreži koja obuhvaća razdoblje između 1994. i 1999. godine pojavljuju oba – i MGC kao krovna institucija i Galerija Klovićevi dvori kao samostalna institucija. Za kratku povijest Galerije Klovićevi dvori vidi: Irena Kraševac, „Galerija u samostanu, nazvana dvori“, *Kvartal*, 3, 2007., str. 15–17.

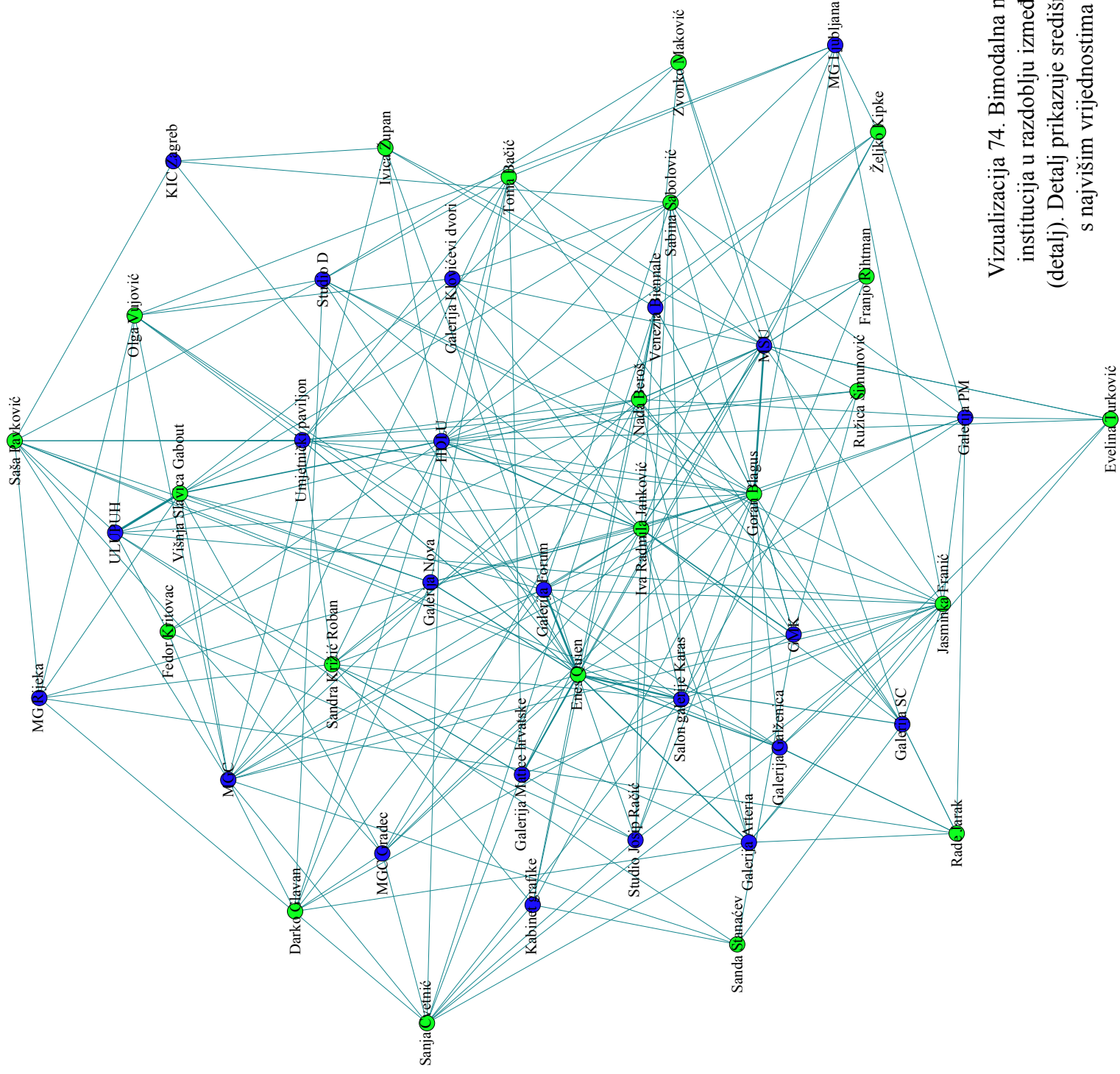
udruge građana,²⁸⁰ u sva tri slučaja riječ je o institucijama osnovanim prije promjene zakonodavnih okvira koji su regulirali slobodno udruživanje građana 1997. godine, odnosno čak i prije osamostaljenja Hrvatske 1991. godine.²⁸¹ Uz već spomenute izdvojene izlagačke prostore HDLU-a i MGC-a, još nekoliko institucija čini dio složenijih institucijskih organizama: Galerija SC dio je Studentskog centra u Zagrebu, GMK je jedna od sekcija Kulturno-umjetničkog društva INA, dok Studio Josip Račić djeluje u sastavu Moderne galerije u Zagrebu.

²⁸⁰ Galerija Matice hrvatske osnovana je krajem 1995. godine kao dio Matice hrvatske.

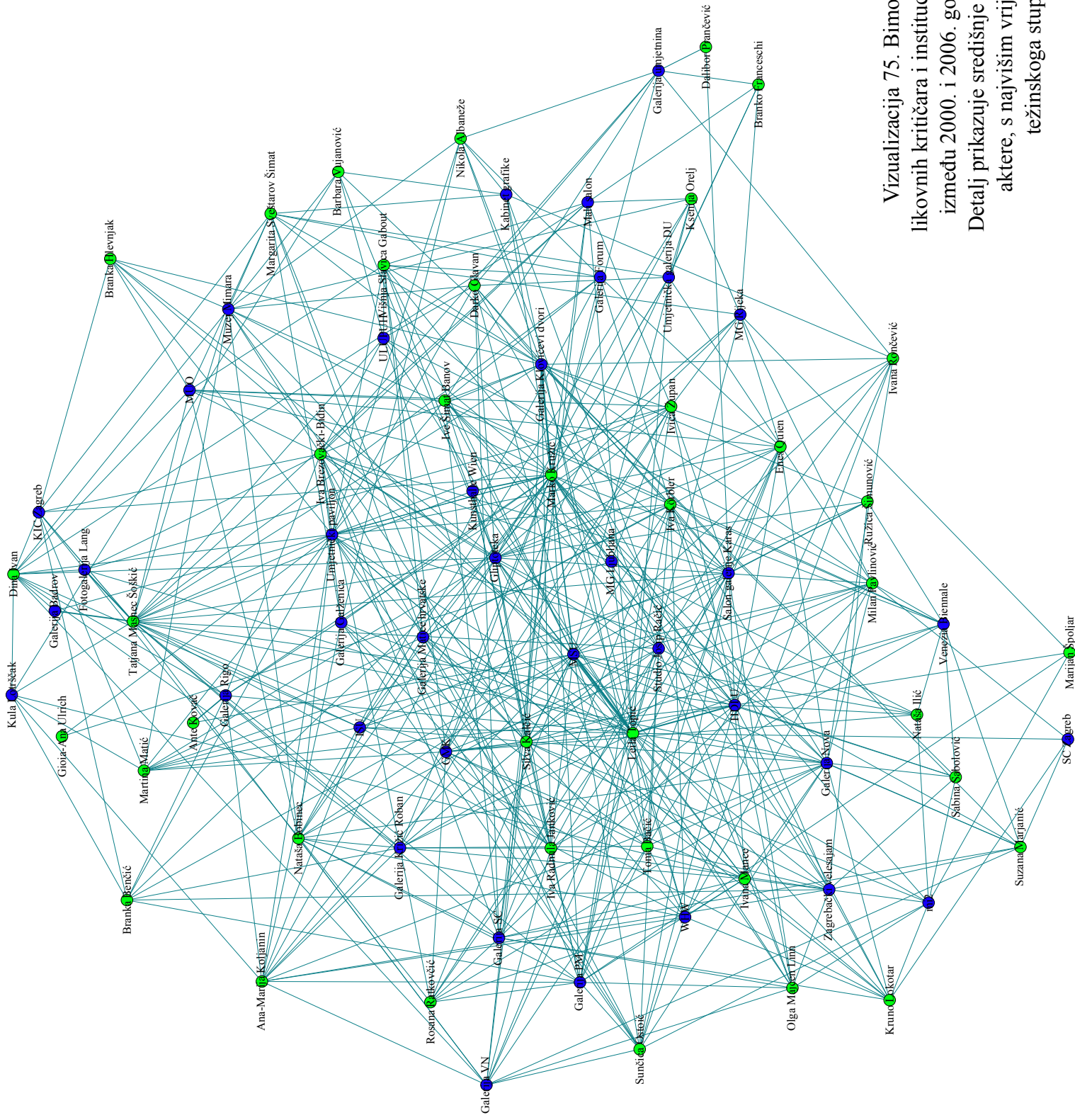
²⁸¹ HDLU i Matica hrvatska osnovani su još u 19. stoljeću, a GMK 1986. godine.



Vizualizacija 73. Bimodalna mreža likovnih kritičara i institucija u razdoblju između 1991. i 1993. godine (detalj). Detalj prikazuje središnje institucionalne aktere, s najvišim vrijednostima težinskog stupnja.



Vizualizacija 74. Bimodalna mreža likovnih kritičara i institucija u razdoblju između 1994. i 1999. godine (detalj). Detalj prikazuje središnje institucionalne aktere, s najvišim vrijednostima težinskoga stupnja.



Vizualizacija 75. Bimodalna mreža likovnih kritičara i institucija u razdoblju između 2000. i 2006. godine (detalji). Detalj prikazuje središnje institucionalne aktere, s najvišim vrijednostima težinskoga stupnja.

Iako u sve tri mreže primjećujemo i nekoliko institucija koje se nalaze izvan Zagreba, istovremenu prisutnost i visoke vrijednosti težinskoga stupnja Moderne galerije u Rijeci, Umjetničke galerije u Dubrovniku i Galerije umjetnina u Splitu u mreži koja obuhvaća razdoblje između 2000. i 2006. godine možemo shvatiti kao signal o konsolidaciji tih gradova na jadranskoj obali kao regionalnih umjetničkih centara. Među njima jedino Moderna galerija u Rijeci bilježi kontinuitet visokih vrijednosti težinskoga stupnja i broja ostvarenih neposrednih relacija i u prethodnim razdobljima, dok su spomenute institucije iz Splita i Dubrovnika ranije marginalno zastupljene.²⁸² Podaci o središnjim institucijama također potvrđuju prethodno iznesene zaključke o važnosti *Venecijanskog bijenala* za domaću vizualno-umjetničku scenu, a temeljem ovih podataka možemo dodatno zaključiti da ono u kontinuitetu izaziva interes velikog broja različitih likovnih kritičara, no da njegova prisutnost u prostoru hrvatske likovne kritike ipak opada nakon 2000. godine, što možemo shvatiti i kao potvrdu ranije iznesene tvrdnje o većoj važnosti lokalne likovne aktivnosti u novom tisućljeću. Ono je ujedno i jedna od rijetkih stranih institucija koja se našla na popisu središnjih institucija prema broju neposrednih relacija u pojedinim razdobljima, dok prisutnost Moderne galerije u Ljubljani u drugom razdoblju na temelju visokoga težinskog stupnja daje dodatnu potvrdu o relevantnosti slovenskih institucija za domaću scenu.

Akteri koji imaju najviše vrijednosti centralnosti međupoloženosti očekivano se u velikoj mjeri podudaraju s popisom aktera o kojima je pisalo najviše različitih likovnih kritičara, odnosno onih aktera koji imaju najviše vrijednosti osnovne mjere centralnosti. I ovdje je, kao i u slučaju multimodalnih mreža s umjetnicima, riječ o institucijama koje igraju posredničku ulogu između kritičara koji se zbog svojih ostalih odabira često u strukturi mreža ne nalaze u neposrednoj blizini. Dok je, dakle, za neke od ranije istaknutih središnjih institucija logično da će njihove programske aktivnosti izazvati interes velikoga broja različitih likovnih kritičara, poput zagrebačkog MSU-a (**Viz. 76**), svakako je zanimljivo da i u slučaju spomenutih institucija tu ulogu često obnašaju institucije koje se nalaze izvan Hrvatske. Primjerice, iako u drugoj mreži ima dobru poziciju u mreži i prema broju spomena u priložima i broju neposrednih relacija, Moderna galerija u Ljubljani u tom je razdoblju još bolje pozicionirana prema mjeri međupoloženosti, a važnu posredničku ulogu igra i u razdoblju nakon 2000. godine, premda njezina prisutnost u prostoru hrvatske likovne kritike

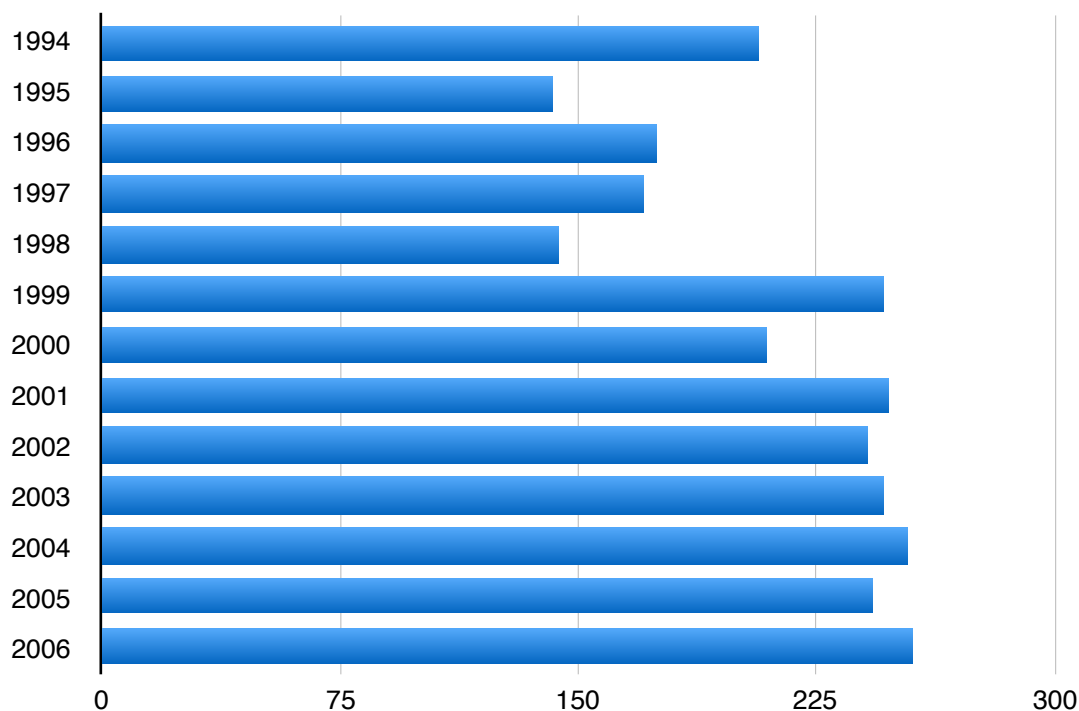
²⁸² Umjetnička galerija u Dubrovniku i Galerija umjetnina u Splitu u likovnoj se kritici između 1991. i 1993. godine uopće ne spominju, dok su između 1994. i 1999. godine samo marginalno zastupljene: težinski stupanj Galerije umjetnina ima vrijednost četiri, a Umjetničke galerije sedam.

blago opada. Važnost slovenskih institucija u devedesetima dodatno potvrđuje i istaknuta posrednička uloga Cankarjevog doma u Ljubljani (**Viz. 77**). Slične uloge obnaša i nekoliko institucija izvan Zagreba te se posebice ističu one koje se prema vrijednostima težinskog stupnja ne nalaze na popisu središnjih institucija, poput Malog salona u Rijeci, ili nekoliko institucija koje imaju iznimno male vrijednosti težinskoga stupnja, poput Galerije Vincent iz Kastva u Puli i Galerije robne kuće VAMA u Varaždinu u ranim devedesetima ili Galerije likovnih umjetnosti u Osijeku između 1994. i 1999. godine (**Viz. 78**).

Iako ovi reducirani popisi pružaju uvid u središnje institucionalne aktere prema ranije definiranim razdobljima, ukazuju na neke kontinuitete i diskontinuitete te dijelom služe kao dodatna potvrda ranije iznesenih zaključaka, oni ipak ne pružaju uvid u dinamiku aktivnosti na sceni s fokusom na institucije. Stoga smo, kao i u slučaju umjetnika, ponovno konstruirali bimodalne mreže likovnih kritičara i institucija prema svakoj godini zasebno (**Viz. 79 – Viz. 91**). Opće strukturne karakteristike i u ovom su slučaju srodne karakteristikama mreža za cjelovita razdoblja: mreže se sastoje od jedne divovske komponente i više manjih komponenata; broj spomenutih institucija u pravilu je veći u novom tisućljeću nego u devedesetim godinama, no do rasta dolazi već 1999. godine (**Dijagram 17**);²⁸³ distribucija težinskoga stupnja i u ovom slučaju slijedi zakon potencije, odnosno u mrežama postoje institucije o kojima se piše višestruko više od većine ostalih. Razlika koju možemo istaknuti naspram mreža koje obuhvaćaju cjelovita razdoblja jest da unutar ovih mreža postoji veći broj manjih komponenata te da je postotak divovske komponente u nekim godinama dosta manji nego u prijašnjim mrežama. To se pogotovo odnosi na razdoblje devedesetih godina kada divovska komponenta uglavnom čini između 70 i 80 % mreža. Uz njihov veći broj, u nekim se godinama također ističu manje izdvojene komponente koje su veće od uobičajenih dijada i trijada likovnih kritičara i spomenutih institucija i koje su dobro međusobno povezane, ali bez relacija s divovskom komponentom. U većini slučajeva riječ je o likovnim kritičarima koji su pisali o događajima izvan Zagreba ili Hrvatske, pa se tako – primjerice – 1995. godine ističe izdvojena skupina britanskih institucija (**Viz. 80**), 1996. godine skupina splitskih i riječkih institucija (**Viz. 81**), a 1997. godine skupina dubrovačkih institucija (**Viz. 82**). Nakon 2000. godine postotak divovske komponente je veći (iznad 80 %, a nakon 2004. godine i iznad 90 %) te ovakvih kompleksnijih manjih komponenata ima manje. Iznimka je 2002. godina kada jedan takav podgraf čine institucije vezane uz – unutar granica podataka – rubne umjetničke

²⁸³ Ovaj podatak nije dovoljan da smjestimo promjenu u načinima samoorganizacije u 1999. godinu, budući da podaci mogu biti odraz većeg broja objavljenih likovnih kritika, što je rezultat pojave novoga časopisa.

vrste, poput eksperimentalnog filma i stripa (**Viz. 87**). Izdvojenost ovih institucija iz divovske komponente ne mora nužno značiti da će one i prema vrijednostima težinskog stupnja imati marginalne pozicije, već prije upućuje na prisutnost specijaliziranih likovnih kritičara.



Dijagram 17. Broj spomenutih institucija u bimodalnim mrežama likovnih kritičara i institucija prema godini između 1994. i 2006. godine.

Popis središnjih institucija prema težinskom stupnju (**Tablica 17**),²⁸⁴ u koji su uključene sve institucije koje su u pojedinoj godini spomenute u četiri ili više priloga te su prema vrijednostima podijeljene u četiri razine, pruža kompleksniju sliku o dinamici vizualno-umjetničke scene iz perspektive spomenutih institucija. Cilj ove analize također je utvrđivanje načina na koji se scena samoorganizira, odnosno konvencija i eventualnih odstupanja, pri čijoj ćemo se identifikaciji u ovom slučaju fokusirati na razmatranje do sada iznesenih opservacija o geografskoj protežnosti institucija te na pojavu novih i novoosnovanih aktera. S obzirom na to da vizualno-umjetničkoj sceni pristupamo kao kompleksnom polju interakcije mnoštva različitih aktera, važno je još jednom istaknuti da su svi akteri, koji čine temelj naših analiza, u stalnoj komunikaciji, kontinuirano utječu jedni na druge i na strukturu

²⁸⁴ Uz svaku godinu u vrhu tablice navedeno je o kojem se postotku institucija radi unutar cjelovite mreže. Masnim slovima označene su institucije o kojima se pisalo samo u jednom razdoblju (1994.–1999. ili 2000.–2006.).

mreža u kojima se nalaze te zajednički sudjeluju u oblikovanju konvencija i iznimaka. Drugim riječima, analizu središnjih spomenutih pasivnih aktera moguće je odvojiti samo na analitičkoj razini, a konvencije kojima se bavimo u kontekstu ovih analiza nadograđuju na naše razumijevanje samoorganizacije scene, izneseno u prethodnom dijelu poglavlja.

Tablica 17. Središnje institucije u hrvatskoj likovnoj kritici prema godini za razdoblje između 1994. i 2006. godine. U tablici su navedene institucije s vrijednošću težinskog stupnja jednakog ili većeg od četiri.

	1994. (15,94 %)	1995. (11,26 %)	1996. (9,71 %)	1997. (14,03 %)	1998. (14,58 %)
≥ 10	MGC, MSU, KIC, Galerija SC, Salon galerije Karas, GMK	MSU, HDLU, Venecijansko bijenale (Venecija)	MSU, Galerija Matice hrvatske, HDLU	MSU, HDLU, Galerija Matice hrvatske, MGC , Venecijansko bijenale (Venecija)	MSU, HDLU
≥ 6	Galerija Forum, HDLU, ULUPUH, MGC Gradec, Galerija Arteria , Galerija Nova, Galerija Hajdarović (Požega), Moderna galerija, Galerija Zvonimir, Galerija PM, Galerija Beck	Galerija Arteria , Studio D, Umjetnički paviljon, Moderna galerija (Rijeka), Galerija Forum, MGC	Galerija Kapelica (Ljubljana), Galerija gradska, MM centar	documenta (Kassel), Galerija SC, Umjetnički paviljon, Galerija Zvonimir, Galerija Nova, Galerija Arteria , MM centar	Umjetnički paviljon, GMK, Studio Josip Račić, Galerija Forum, Klovićevi dvori, ULUPUH, MGC , Galerija Matice hrvatske, ATTACK!
= 5	Moderna galerija (Rijeka), Galerija Dante (Umag), Kabinet grafike HAZU, Galerija Galženica, Salon Ullrich	Galerija PM, Galerija Dante (Umag)	MUO, Galerija Forum, Umjetnički paviljon, Salon galerije Karas, ARL (Dubrovnik), GMK	Salon galerije Karas, Kabinet grafike HAZU, GMK, Studio Josip Račić, Galerija Galženica, Moderna galerija (Ljubljana)	Serpentine Galleries (London), Salon galerije Karas, Galerija Galženica
= 4	MUO, Moderna galerija (Ljubljana), Gliptoteka HAZU, Tate Britain (London), Studio D, Umjetnički paviljon, MKC (Split), Galerija CEKAO, Multimedijalni ženski centar NONA , Studio galerije Forum, Galerija Koprivnica (Koprivnica)	MGC Gradec, ULUPUH, Studio MSU, Mali salon (Rijeka), Galerija Sveta Hrvatska	Moderna galerija (Ljubljana), Galerija Arteria , Tvrđava Gripe (Split) , ZKM , SCCA-Zagreb	MGC Gradec, Galerija Forum, Galerija Dante (Umag), ULUPUH, Galerija Kapelica (Ljubljana)	Moderna galerija (Ljubljana), Galerija PM, Galerija SC, Gliptoteka HAZU, Galerija gradska, Galerija Vjekoslav Karas (Karlovac)

	1999. (13,41 %)	2000. (14,35 %)	2001. (12,09 %)	2002. (12,03 %)
≥ 10	MSU, Klovićevi dvori, HDLU, ULUPUH, Venecijansko bijenale (Venecija), Galerija Arteria , Umjetnički paviljon, Salon galerije Karas, Galerija PM, Galerija SC, GMK	HDLU, MSU, Klovićevi dvori, Umjetnički paviljon, mi2 , Moderna galerija (Ljubljana)	MSU, HDLU, Umjetnički paviljon, Zagrebački velesajam, Galerija PM, GMK, mi2	MSU, Klovićevi dvori, Gliptoteka HAZU, HDLU, Galerija Križić Roban
≥ 6	Muzej Mimara, Galerija Forum, Moderna galerija (Rijeka), Kabinet grafike HAZU, Galerija Galženica, Galerija Matice hrvatske	Galerija SC, Studio Josip Račić, Elektra, MUO, Galerija PM, Salon galerije Karas, ARL (Dubrovnik), GMK, Galerija Forum, MM centar	MUO, Klovićevi dvori, Gliptoteka HAZU, Galerija Matice hrvatske, Salon galerije Karas, Galerija Nova, Filodrammatica (Rijeka), Venecijansko bijenale (Venecija), ULUPUH, Studio Josip Račić	Umjetnički paviljon, GMK, Galerija Forum, Francuski institut, Salon galerije Karas, Kunsthalle Wien, ISU, ULUPUH, KIC, Ars Electronica (Linz), Salon Ullrich, Schirn Kunsthalle (Frankfurt)
= 5	Cankarjev dom (Ljubljana), Galerija Beck, Tate Britain (London), Galerija gradska, MMC Palach (Rijeka)	Galerija Matice hrvatske, Arkzin, Mali salon (Rijeka), Tvornica kulture	Galerija Forum, Kabinet grafike HAZU, Muzej Mimara, ISU, Galerija umjetnina (Split)	Galerija Beck, documenta, Kabinet grafike HAZU
= 4	Moderna galerija (Ljubljana), Kunsthalle Wien, Galerija Grubić, KIC, Mali salon (Rijeka), Galerija Kortil (Rijeka), Generali Foundation (Beč), Gradski muzej Karlovac	Moderna galerija (Rijeka), Gradec, ULUPUH, MAK (Beč), Galerija gradska, Manifesta (Ljubljana), ISU, ATTACK!, Galerija likovnih umjetnosti (Osijek), Galerija VN	Goethe institut, Galerija SC, Hrvatski fotosavez, Umjetnička galerija (Dubrovnik), Galerija Križić Roban, Galerija umjetnina (Slavonski Brod), Klub Močvara, Paromin	Galerija PM, Galerija Matice hrvatske, Muzej Mimara, Studio Josip Račić, Kunsthalle Fridericianum (Kassel), Labin Art Express, BIG (Torino) , Zagrebački velesajam, Leksikografski zavod MK

≥ 10	<p>2003.</p> <p>Gliptoteka HAZU, Umjetnički paviljon, MSU, Venecijansko bijenale (Venecija), GMK, HDLU, Galerija Nova, WHW</p>	<p>2004.</p> <p>MSU, HDLU, Umjetnički paviljon, GMK, Gliptoteka HAZU, Salon galerija Karas, Galerija Nova, Klovićevi dvori, Galerija Badrov</p>	<p>2005.</p> <p>MSU, Klovićevi dvori, HDLU, Moderna galerija (Rijeka), Gliptoteka HAZU, Galerija PM, GMK, Kula Lotrišćak</p>	<p>2006.</p> <p>Klovićevi dvori, HDLU, Umjetnički paviljon, Galerija Nova, WHW, Studio Josip Račić, Kula Lotrišćak</p>
≥ 6	<p>Ars Electronica (Linz), Galerija umjetnina (Split), Galerija Rigo (Novigrad), Umjetnička galerija (Dubrovnik), Galerija Zona, Goethe institut, Galerija PM, Salon galerije Karas, Klovićevi dvori, Essl Museum (Klosterneuburg), Galerija Križić Roban, SC Zagreb</p>	<p>Moderna galerija (Rijeka), Studio Josip Račić, KIC, WHW, Galerija Križić Roban, Camera Austria (Graz), Galerija PM, Galerija SC, Galerija Matice hrvatske, Zagrebački velesajam, Fotogalerija Lang (Samobor), Umjetnička galerija (Dubrovnik), Galerija Galženica, Galerija VN</p>	<p>Salon galerije Karas, WHW, SC Zagreb, Venecijansko bijenale, Galerija SC, Galerija Nova, Umjetnička galerija (Dubrovnik), Fotogalerija Lang (Samobor), KIC, Galerija VN, Galerija Križić Roban, Galerija Matice hrvatske, Galerija umjetnina (Split), Galerija CEKAO, Galerija Badrov</p>	<p>Galerija Matice hrvatske, Fotogalerija Lang (Samobor), MSU, Gliptoteka HAZU, Galerija Galženica, Galerija Križić Roban, Moderna galerija (Rijeka), Galerija PM, Umjetnička galerija (Dubrovnik), Mali salon (Rijeka), Galerija SC, Kunsthalle Wien, Izložbeni prostor porezne uprave, Galerija 01</p>
= 5	<p>Gradec, Galerija SC, Studio Josip Račić, Galerija O.K. (Rijeka), Museo Correr (Venecija)</p>	<p>Moderna galerija, MUO, ISU, MoMA (New York), SC Zagreb, Galerija Rigo (Novigrad), MMC Luka (Pula)</p>	<p>Gradski muzej Varaždin, Moderna galerija (Ljubljana), Centre Georges Pompidou, ULUPUH, Mali salon (Rijeka), Kunstforum (Beč), Zagrebački velesajam, Tate Modern, Galerija Zona, Galerija Rigo, Kuća Bukovac, 25 FPS, Galerija 01</p>	<p>MUO, Ludwig Museum (Beč), Salon galerije Karas, Galerija umjetnina (Split), Tate Modern (London), Galerija Rigo (Novigrad), Galerija Badrov, Galerija Meandar Media, Galerija Mona Lisa</p>
= 4	<p>Moderna galerija (Rijeka), ULUPUH, Kabinet grafike HAZU, Muzej Mimara, Hrvatski fotosavez, Galerija Galženica, Grafički bijenale (Ljubljana), V2 (Rotterdam), Umjetnička akademija (Split), Kunsthau (Graz), Fotogalerija Lang (Samobor), Galerija Badrov, Palača Milesi (Split)</p>	<p>ULUPUH, Muzej Mimara, Mali salon (Rijeka), MMC Palach (Rijeka), Galerija O.K. (Rijeka), Salon Galić (Split), Neue Nationalgalerie (Berlin), British Council, Platforma 9.81, Kula Lotrišćak, Galerija Ghetto (Split), The Photographer's Gallery</p>	<p>MUO, Umjetnički paviljon, Kabinet grafike HAZU, Platform Garant, LAE, Camera Austria, Kontejner, ZFF, Kunsthau Graz, Rooseum Centar, Galerija Mona Lisa</p>	<p>ULUPUH, ISU, Galerija VN, Barutana (Slavonski Brod), Salon Ullrich, BLOK, Gradski muzej Vukovar</p>

Popis središnjih institucionalnih aktera prema godinama u velikoj mjeri potvrđuje sve dosadašnje zaključke te ih – zbog većeg broja uključenih aktera – dodatno kontekstualizira. Fokusiramo li se prvo na institucije izvan Hrvatske, možemo još jednom potvrditi značaj *Venecijanskog bijenala* za domaću vizualno-umjetničku scenu, kao i blago opadanje njegove prisutnosti unutar hrvatske likovne kritike nakon 2000. godine (iako, naravno, u kontekstu cjelovitih mreža i dalje zauzima iznimno značajnu poziciju). Venecijanska je „smotra“ jedna od rijetkih stranih institucija koja se u kritici kontinuirano prati. Podaci također potvrđuju i ranije istaknut značaj *documente* u Kasselu za umjetničku zajednicu u Hrvatskoj, dok su ostale međunarodne izložbe velikoga formata imale veći utjecaj isključivo kao platforma za prezentaciju i promociju umjetničke prakse određenih hrvatskih umjetnika. Uz *Venecijansko bijenale*, *documentu* te pojavu *Bijenala mladih umjetnika* u Torinu u jednoj godini (2002.), zanimljivo je da je prema vrijednostima težinskoga stupnja na popis središnjih institucija početkom tisućljeća dospio još samo do sada nespominjani festival za umjetnost, tehnologiju i društvo *Ars Electronica*, osnovan u Linzu 1979. godine, što – uz prisutnost V2_laboratorija za nestabilne medije iz Rotterdama (inače organizatora festivala *Dutch Electronic Art Festival*) u istom razdoblju – upućuje na veći interes likovno-kritičarske zajednice za novomedijsku umjetnost, odnosno na pojačanu aktivnost aktera čiji su odabiri vezani uz takvu praksu.

Europsko bijenale suvremene umjetnosti *Manifesta* također je dospjelo na popis središnjih institucija, no to isključivo u 2000. godini kada se održalo u Ljubljani. Naime, na temelju analize središnjih institucija u hrvatskoj likovnoj kritici prema godinama, ponovno možemo potvrditi značaj programske aktivnosti slovenskih institucija za domaću umjetničku zajednicu tijekom devedesetih godina te se čini da – iako se njihove aktivnosti u manjoj mjeri prate i kasnije – prisutnost slovenskih institucija opada nakon održavanja *Manifeste* iz 2000. godine. Kao što smo već zaključili, istovremeno u Hrvatskoj dolazi do diversifikacije umjetničkih događaja, proliferacije tematskih kuriranih izložbi te jača naglasak na lokalne likovne aktivnosti. Prema kontinuitetu i vrijednostima težinskoga stupnja, među slovenskim institucijama najznačajniju poziciju zauzima već istaknuta Moderna galerija u Ljubljani, pojavljuje se ljubljanski Cankarjev dom, dok prema kontinuitetu i vrijednostima treba još istaknuti značajnu poziciju ljubljanske Galerije Kapelica. Podaci također potvrđuju da kako se oko prijelaza tisućljeća smanjuje prisutnost institucija iz Slovenije, tako dolazi do pojačanog praćenja izložbenih programa austrijskih institucija. Uz već spomenuti festival u Linzu, većina je likovno-kritičarske aktivnosti fokusirana na programe institucija u Beču i njegovoj

okolici te Grazu (primjerice, Kunsthalle, Generali Foundation, Muzej primjenjenih umjetnosti i Muzej moderne umjetnosti u Beču, Kunsthaus i Camera Austria u Grazu te Muzej Essl u Klosterneuburgu).

Usredotočimo li se na hrvatske institucije koje se nalaze izvan Zagreba, možemo zaključiti da se sličnim intenzitetom i kontinuitetom tijekom devedesetih godina prate programi tek šačice institucija, dok se još nekoliko različitih lokacija javlja samo sporadično, sugerirajući da je dobra povremena pozicija tih institucija unutar mreža rezultat bilo jedne izložbe koja je unutar pojedine godine izazvala veći interes likovno-kritičarske zajednice, bilo intenzivnijeg izložbenog programa institucije u toj godini. Takav je, primjerice, slučaj s boljom pozicijom udruge Art radionica Lazareti (ARL) u Dubrovniku u 1996. godini, kada je u suradnji sa zagrebačkim SCCA-om organizirala već spominjanu izložbu *Otok*, koju je kurirao voditelj ARL-a i umjetnik Slaven Tolj. Slaba prisutnost ili lošije pozicije institucija iz ratom zahvaćenih područja u ovim časopisima te kasnija konsolidacija regionalnih umjetničkih centara sugeriraju da su uvjeti za bolju recepciju programskih aktivnosti institucija izvan Zagreba stvoreni tek nakon 2000. godine.

Tijekom devedesetih godina prema kontinuitetu viših vrijednosti težinskoga stupnja možemo istaknuti tek dvije institucije: Modernu galeriju u Rijeci, koja je u tom razdoblju organizirala već spominjane manifestacije posvećene mladim umjetnicima te retrospektivne izložbe posvećene obradi i prezentaciji dijelova svojega fundusa, te Galeriju Dante, privatnu *café*-galeriju koju je 1986. godine u Umagu osnovao Marino Cettina, koja se u likovnoj kritici istaknula prvenstveno zbog koherentnog programa sastavljenog od velikog broja izložbi stranih i mladih (najčešće novomedijskih) umjetnika. Možemo ustvrditi da je – neovisno o lokaciji – zauzela značajniju poziciju unutar mreža tijekom devedesetih godina upravo zbog programa koji je predstavljao odstupanje od ranije utvrđenih konvencija.²⁸⁵ Prisjetimo li se nekih od izložaba koje smo – u kontekstu analize spomenutih umjetnika – istaknuli kao značajne iznimke, općenito možemo potvrditi ranije istaknutu interakciju svih aktera uključenih u strukturu vizualno-umjetničke scene. Primjerice, institucije koje su organizirale samostalne izložbe stranih umjetnika većega težinskog stupnja tijekom devedesetih godina, i same zauzimaju bolje pozicije unutar strukture mreža: uz MSU, Galeriju Dante i Galeriju

²⁸⁵ Uz ranije istaknute izložbe Dubravke Rakoci iz 1994. godine i Roberta Gobera iz 1995. godine, u likovnoj su kritici istaknuti nastupi stranih umjetnika poput Andresa Serrana (1994.), umjetničke grupe IRWIN (1994.), Zoe Leonard (1997.) i Alexandera Brenera (1997.) te izložbe značajnih domaćih umjetnika poput Mladen Stilinovića (1992.), Sandra Đukića (1992.), Gorana Trbuljaka (1994.) i Ivana Kožarića (1995.).

Zvonimir, dobru je poziciju u 1996. godini zauzela i kazališna institucija Zagrebačko kazalište mladih, upravo zbog bolje recepcije performansa Marcelí Antúneza Roce u likovnoj kritici. Slično je i s Multimedijalnim centrom u Zagrebu 1996. godine, no s obzirom na to da dobru poziciju u mrežama zauzima u više različitih godina, možemo zaključiti da se njegov program ipak prati kontinuirano te da njegova dobra pozicija nije ovisila isključivo o jednom programu.

Iako Rijeka kao lokacija bilježi kontinuitet u visokim vrijednostima težinskoga stupnja, ranije spominjana konsolidacija manjih umjetničkih centara u njezinom se slučaju odnosi ne samo na daljni visoki interes likovnih kritičara za aktivnosti jedne institucije, već i širenje spektra institucija o kojima se piše od 1999. godine nadalje (Multimedijalni centar Palach, Mali salon, Galerija Kortil, Galerija Filodrammatica i Galerija O.K.). Dubrovnik i Split, čije su pojedine institucije tijekom devedesetih godina tek povremeno u mrežama zauzimale bolje pozicije, od 2000. godine češće se javljaju među središnjim institucijama. Kao i u slučaju Rijeke, također se širi spektar institucija iz tih sredina o kojima se piše, dok od 2003. godine nadalje zauzimaju stabilne visoke pozicije (ARL i Umjetnička galerija u Dubrovniku te Galerija umjetnina, Umjetnička akademija, Palača Milesi, Salon Galić i Galerija Ghetto u Splitu).

Ranije opservacije o središnjim zagrebačkim institucijama potvrđene su i analizom ovih mreža, budući da one i u prikazanoj dinamici vizualno-umjetničke scene u gotovo svim godinama zauzimaju mjesta na samom vrhu likovno-kritičarskog interesa. Zanimljivo je, međutim, u ovim mrežama pratiti izostanak nekih ili pojavu novih aktera među središnjim institucijama. U nekim je slučajevima ta promjena prouzrokovana prestankom ili početkom rada institucija. Takav je slučaj s Galerijom Arteria, privatnom galerijom s tržišnim ambicijama, koju je početkom 1994. godine osnovala skupina umjetnika i koju je vodio slikar Zlatan Vrkljan. Prema podacima je vidljivo da je njezina izložbena aktivnost obilježila devedesete godine, dok je njezin nagli izostanak iz mreža od 2000. godine nadalje povezan s njezinim zatvaranjem.²⁸⁶ Na prijelazu tisućljeća isto tako pratimo pojavu velikog broja novih aktera, poput privatne Galerije Križić Roban, čiji je program brzo nakon otvaranja 1999. godine izazvao velik interes likovno-kritičarske zajednice, ali i novih aktera povezanih s nezavisnom scenom. Među njima, najistaknutije pozicije zauzimaju Udruga što, kako i za koga? / WHW, odnosno kustoski kolektiv WHW koji od 2003. godine vodi i zagrebačku

²⁸⁶ O otvaranju Galerije Arteria i ciljevima zbog kojih je osnovana vidi: Saša Pavković, „Galerija 'Arteria'“, *Kontura*, br. 25, 1994., str. 57.

Galeriju Nova, i Multimedijalni institut (mi2) – akteri koji su značajne pozicije na vizualno-umjetničkoj sceni zauzeli i prema mreži koja je obuhvatila cjelovito razdoblje između 2000. i 2006. godine (**Tablica 16**). Uz još nekoliko novih aktera (poput udruga Platforma 9.81 – institut za istraživanja u kulturi, Kontejner – biro suvremene umjetničke prakse, BLOK – Lokalna baza za osvježavanje kulture i 25 FPS), čini se da je nakon 2000. godine olakšana i recepcija programskih aktivnosti organizacija koje su počele djelovati još u prethodnom desetljeću (ARL, Arkzin.com/munications, Elektra – ženski umjetnički centar, Klub Močvara, Labin Art Express). Bolje pozicije nekih od njih tijekom devedesetih godina (poput već spomenutog dubrovačkog ARL-a ili udruge Attack!) javljaju se, dakle, kao iznimka od konvencija.

Prije nego identificirane konvencije razmotrimo kroz prizmu postojećih „kulturalnih struktura“, osvrnut ćemo se još na raniju opservaciju o objektivnim okolnostima koje mogu utjecati na poziciju institucija unutar strukture mreža. Jedna od njih je intenzitet programa, čemu kao primjer može poslužiti pozicija SCCA-a u mrežama devedesetih godina. Nesumnjivo jedna od institucija koja je neizmjerljivo obilježila čitavo desetljeće, SCCA je u našim mrežama među središnjim akterima prisutan isključivo u 1996. godini, u trenutku suorganizacije izložbe *Otok*. Međutim, s obzirom na to da smo podatke strukturirali prema kriteriju „događaja“, SCCA je prema samoj svojoj misiji i ustroju aktivnosti imao lošiju početnu poziciju od institucija čija je primarna aktivnost izložbena, budući da je prema svojim programskim smjernicama trebao organizirati samo jednu izložbu godišnje. Nakon što se registrirao kao udruga građana pod imenom Institut za suvremenu umjetnosti (ISU) 1998. godine i promijenio tip programa koji provodi, vidimo da je i njegova pozicija u mrežama bolja, odnosno da je sudjelovao u organizaciji većeg broja likovnih događaja. Podaci su pristrani i u slučajevima u kojima organizator nije institucija: takav je slučaj sa već istaknutim kustoskim kolektivom WHW, koji u trenutku postavljanja svoje prve – iznimno značajne – izložbe 2000. godine još uvijek nije udruga, te u kritici još uvijek nije predstavljen ni kao kolektiv nego kao grupa „nezavisnih kustosica“. Njegova se pozicija stoga naglo poboljšava od 2003. godine kada postaje udruga i kada počinje voditi zagrebačku Galeriju Nova (iako, dakle, neformalno postoji od prije).

Posljednja okolnost koju smo istaknuli kao faktor koji može utjecati na poziciju institucija u mrežama jest veličina prostora ili nedostatak istog: složeniji institucionalni organizmi s više različitih prostora (poput HDLU-a) ili institucije s većim prostornim

kapacitetima (poput Galerije Klovićevi dvori) zbog mogućnosti intenzivnije izlagačke djelatnosti imaju i veću vjerojatnost da će u mrežama imati bolje pozicije. S druge strane, i dalje malen broj „nezavisnih aktera“ u mrežama nakon 2000. godine možemo dovesti u vezu upravo s manjkom prostornih resursa, koji smo opisali u prvom poglavlju. Strategije provedbe i prezentacije programa onih aktera koji su uspjeli u mrežama zauzeti bolje pozicije se razlikuju, međutim mogli bismo kao najčešće izdvojiti dvije: ili se program odvija u javnom prostoru ili u prostorima druge institucije, koja ima zadovoljavajuće prostorne kapacitete i koja u događaju sudjeluje kao „pružatelj prostora“ ili „suorganizator“. Međutim, u slučaju ove druge strategije, postoji mogućnost da likovni kritičar pri valorizaciji izložbe istakne samo instituciju u kojoj se odvija događaj, a ne i onu koja je njegov glavni organizator. Ta je tvrdnja dobro vidljiva pri usporedbi pozicije WHW-a i Galerije Nova od 2003. do 2006. godine: iako oba aktera zauzimaju visoke pozicije, Galerija Nova najčešće je ipak bolje pozicionirana od WHW-a. Opisane pristranosti u podacima prema prostornim kapacitetima, jasno vidljive na primjeru WHW-a, još su jedan skroman doprinos dosadašnjim istraživanjima o važnosti prostora kao mjesta okupljanja za bolju recepciju programskih aktivnosti nezavisne scene.

5. 2. 3. Analiza „kulturalnih struktura“ na vizualno-umjetničkoj sceni

Do sada smo uz pomoć mrežne analize napravili kvantitativnu usporedbu mreža spomenutih umjetnika i spomenutih institucija prije i nakon 2000. godine, uz pomoć mjera centralnosti smo istaknuli središnje pasivne aktere te smo – razmatranjem nekih njihovih atributa (poput lokacije ili generacijske pripadnosti) i njihovih izlagačkih strategija – identificirali konvencije prisutne na vizualno-umjetničkoj sceni, odnosno načine na koje se scena samoorganizira. Opisali smo i neka vidljiva odstupanja od uobičajenih mehanizama samoorganizacije, koja s vremenom i sama mogu postati konvencije. Kao što smo naglasili na samom početku poglavlja, iako interpretacija razloga zbog kojih nekih akteri zauzimaju značajne pozicije unutar strukture mreža već uključuje kvalitativnu dimenziju te iako njihove pozicije već možemo shvatiti kao signal o prisutnosti određenih „kulturalnih idioma“, ipak ne saznajemo mnogo o samom društvenom i kulturnom kontekstu koji je također utjecao kako na same aktivnosti pasivnih aktera, tako i na odabire onih aktivnih. Poglavlje o strukturi i

dinamici vizualno-umjetničke scene stoga završavamo upravo identifikacijom onoga što su Mustafa Emirbayer i Jeff Goodwin imenovali „kulturalnim strukturama“.²⁸⁷ Dubinsko čitanje tekstova u kojima su spomenuti središnji pasivni akteri, s fokusom na već identificirane konvencije i iznimke, pruža uvid u izvanumjetničke okvire koji su utjecali na umjetničko polje, ali omogućuje i razumijevanje razloga zbog kojih su se dogodile već ranije identificirane promjene u strukturi mreže vizualno-umjetničke scene. Drugim riječima, dok je kvantitativna analiza ponudila odgovore na pitanja „tko?“ i „kako?“, analiza kulturalnih struktura objašnjava „zašto?“.

Budući da su rezultati prijašnjih analiza bili ograničeni i uvjetovani nedostatkom dostupnih izvora, i u ovoj ćemo se analizi fokusirati na razdoblje od 1994. godine nadalje. No s obzirom na to da su događanja u ranim devedesetima stubokom izmijenila kontekst produkcije i recepcije vizualnih umjetnosti, na početku ćemo ipak iznijeti osnovne kulturalne narative prisutne u likovnoj kritici između 1991. i 1993. godine, posvećujući posebnu pažnju potencijalnim tragovima kasnije prisutnih konvencija. Jedan od razloga takve odluke jest upravo činjenica da su neke od dominantnih kulturalnih struktura devedesetih formirane upravo u ranim godinama ovoga desetljeća, a na njih su prvenstveno utjecali izvanumjetnički događaji – dezintegracija Jugoslavije i rat. Godine 1991. reference na rat gotovo u potpunosti dominiraju likovno-kritičarskim diskursom u *Konturi*: objavljujući većinski tekstove u kojima se piše o izložbama posvećenima ratnoj tematici, dominantan je kulturalni narativ zazivanje „jezovite zbilje“, „surove stvarnosti“ ili „Golgote našega naroda“ u kojemu se često umjetniku (i umjetnosti općenito) postavlja zahtjev za „borbu drugim sredstvima“.²⁸⁸ Istovremeno je jasno da je organizacija umjetničkih događaja otežana, pogotovo u slučaju kada sadrže međunarodnu komponentu, dok participacija stranaca u programu služi kao dokaz da „Evropa ipak drži do nas i želi komunicirati s nama“.²⁸⁹ Rat se, naravno, spominje i u kasnijim kritikama, ali u nekoliko paralelnih narativnih struktura kojima se ili želi naglasiti osjećaj bespomoćnosti usred ratnih razaranja ili naglasiti specifičnost nacionalnog identiteta (uz reference na njegove simbole, poput glagoljice, pletera i kršćanstva) ili objasniti razloge otežane umjetničke produkcije te muzejske i galerijske aktivnosti.

²⁸⁷ Emirbayer, Goodwin, „Network Analysis, Culture, and the Problem of Agency“.

²⁸⁸ Usp. Saša Pavković, „Za obnovu hrvatske medijske svijesti“, *Kontura*, br. 3, 1991., str. 15; Dragana Ratković, „Oči istine“, *Kontura*, br. 3, 1991., str. 34–35; Tamara Farkaš, „Lackovićevi apeli zaspalaj Europi“, *Kontura*, br. 3, 1991., str. 35; Saša Pavković, „Umjetnik u pejzažu rata“, *Kontura*, br. 3, 1991., str. 35; Miroslav Gašparović, „Totalni rat u 'očima istine'“, *Kontura*, br. 6, 1992., str. 20.

²⁸⁹ Saša Pavković, „ZGRAF 6“, *Kontura*, br. 3, 1991., str. 14.

Već od samog početka promatranoga razdoblja postoji ideja o potrebi potvrđivanja vlastite pripadnosti europskom kulturnom krugu, pri čemu je u ranijim tekstovima u narativu često implicitno prisutna misao da to za vrijeme Jugoslavije nije bilo moguće.²⁹⁰ Kao jedan od modaliteta te potvrde shvaća se međunarodna umjetnička suradnja: iako se ističe i malobrojna međunarodna aktivnost unutar zemlje, najčešće se naglašava upravo izložbena aktivnost hrvatskih umjetnika u inozemstvu. Spominju se tako direktni pozivi umjetnicama i umjetnicima na participaciju u međunarodnim izložbenim projektima (poput onoga Mladenu Stilinoviću za *Bijenale u Sydneyju* 1992. godine), no naglasak je ipak većinski stavljen na oficijelna predstavljanja Hrvatske, i to ponajprije na *Venecijanski bijenale* 1993. godine. Tekstovi objavljeni o Bijenalu pokazuju paralelnu prisutnost nekoliko različitih prostornih koncepata: prvi je vezan uz središnju koncepciju Achillea Bonita Olive, kojom u fokus stavlja figuru „kulturnog nomada“ i „umjetnost bez geografskih granica“, koja nastaje u globalnom prostoru u kojem više ne postoje „privilegirana mjesta“,²⁹¹ drugi je potreba za prezentacijom i međunarodnom afirmacijom hrvatske umjetnosti, dok je treći uvođenje specifičnog „srednjeeuropskog kulturnog identiteta“.²⁹² Međutim, jasno je da je izbor umjetnika za Bijenale (Milivoj Bijelić, Ivo Deković, Željko Kipke) istovremeno služio kako prezentaciji hrvatske umjetnosti u inozemstvu, tako i za obračune s novom kulturnom politikom unutar zemlje. Odgovarajući na pitanje nije li se pribojavao upita o tome što je kod tih umjetnika specifično hrvatsko, selektor Igor Zidić istaknuo je kako „[m]i više nemamo iluzija o tome da neki folklorni elementi definiraju (moderan) hrvatski rukopis“, dodajući kako je Hrvatska previše često „inzistirala na svojim prošlosnim vrijednostima [a] činjenice koje su vrijedile prije tisuću godina nikoga se danas posebno ne tiču“.²⁹³ Istovremeno je u *Konturi* prisutan i drugačiji pristup istom narativu o međunarodnoj afirmaciji Hrvatske putem umjetnosti, primjerice u tekstu Josipa Depola u kojem objašnjava svoju selekciju umjetnika za *Međunarodno trijenale tapiserije* u Tournaiu: ističući kako je trijenale jedna od prvih prilika da „jedna od najstarijih kultura na tlu Europe“ potvrdi svoje mjesto unutar staroga kontinenta, koji ih je „zbog svojih sebičnih interesa prepusti[o] boljševizmu“, Depolo objašnjava da je mogao birati između umjetnika čijom će umjetničkom praksom dokazati da Hrvatska nije u

²⁹⁰ Usp. Feđa Vukić, „Dizajn je identitet“, *Kontura*, br. 8, 1992., str. 16–17; Marija Gattin, „Dvije izložbe u Italiji“, *Kontura*, br. 11–12, 1992., str. 34–35.

²⁹¹ Vanja Babić, Enes Quien, „Achille Bonito Oliva: Ne mislim se ubiti“, *Kontura*, br. 17–18, 1993., str. 9–12.

²⁹² Misli se na tezu izložbe *Koegzistencija umjetnosti*, koju je u sklopu *Venecijanskog bijenala* postavio Lóránd Hegyi. Na izložbi je sudjelovala i umjetnica Dubravka Rakoci. Vidi: Marija Gattin, „La coesistenza dell'arte“, *Kontura*, br. 17–18, 1993., str. 23.

²⁹³ Nada Beroš, „Igor Zidić: bez vraćanja starih dugova“, *Kontura*, br. 17–18, 1993., str. 13–14.

„onoj famoznoj 'retardaciji' koja poput migrene muči naše zabrinute trendovske veličine“ i onih u čijim je radovima prisutan „naš specifični doprinos“ europskoj umjetnosti, odlučujući se za ove druge.²⁹⁴ Ponovno pripajanje umjetnosti bivših komunističkih zemalja matici europske kulture Depolo razmatra kao preduvjet političkog zajedništva Europe.²⁹⁵

Od izložbi u inozemstvu u kritici je popraćen i *Bijenale grafičke umjetnosti* u Ljubljani, koji se ističe kao primjer uspješne kulture politike te koji pokazuje „kako se male zemlje i mali europski gradovi ne moraju prepustiti čeznutljivom i zavidljivom upiranju pogleda izvan granica vlastitog okružja, iako, dakako, ne mogu poželjeti da postanu svjetski centri velikih i povijesno značajnih izložaba“.²⁹⁶ Međunarodna izložbena aktivnost – u zemlji i inozemstvu – često je istaknuta kao iznimka temeljem koje tek postaje jasna „umrtvljenost“ i „pasivnost“ institucija te koja dokazuje razvoj jedne „privatn[e], potpuno izvaninstitucionaln[e] inicijativ[e] i praks[e]“ koja dokazuje „vitalnost pojedinaca, a ne institucija“.²⁹⁷ Konačno, vezano uz dominantne izložbene formate, iako se u kritici postavlja pitanje koncepcijske redefinicije revijalnih izložbi (prilikom održavanja *Zagrebačkog salona* i *Salona mladih* iz 1992. godine), njihova je recepcija – u kontekstu otežane umjetničke aktivnosti usred rata – uglavnom pozitivna.²⁹⁸ Međutim, uz već ranije istaknuto *Venecijansko bijenale*, središnji je izložbeni događaj u ovom razdoblju ipak bila jedna kurirana izložba – *Nova hrvatska umjetnost* kustosa Igora Zidića, Mladenke Šolman i Zdenka Rusa, održana krajem 1993. godine u Modernoj galeriji u Zagrebu, na kojoj je sudjelovao niz umjetnika različitih poetika, uglavnom srednje i mlađe generacije, između ostaloga i predstavnici nove umjetničke prakse, nove slike i novomedijske umjetnosti. U kritici koja je pratila izložbu prisutni su srodni narativi onima vezanim uz *Venecijansko bijenale*: s jedne se strane ističe da upravo suvremena umjetnost potvrđuje pripadnost Hrvatske europskom kulturnom krugu, dok se s druge strane upućuje kritika službenoj kulturnoj politici i njezinom nemaru kako za tu

²⁹⁴ Josip Depolo, „Što je Tournai nama i što smo mi Tournaiu“, *Kontura*, br. 19, 1993., str. 8.

²⁹⁵ Isto.

²⁹⁶ Sanja Cvetnić, „Arti minori“, *Kontura*, br. 19, 1993., str. 65.

²⁹⁷ Vidi: Janka Vukmir, „VeZagreBerlin“, *Kontura*, br. 17-18, 1993., str. 69; Janka Vukmir, „Dubrovnik – mjesto i sudbina“, *Kontura*, br. 17-18, 1993., str. 76. Zanimljivo je da je od međunarodne izložbene aktivnosti u zemlji istaknuto tek nekoliko događaja koji su se svi odvijali izvan Zagreba i izvan javnih institucija u kulturi: uz izložbu *Dubrovnik – mjesto i sudbina* u organizaciji ARL-a u Dubrovniku, u kritici se spominje aktivnost Galerije Dante u Umagu i udruge Labin Art Express u Labinu.

²⁹⁸ Usp. Fedor Kritovac, „27. Zagrebački salon“, *Kontura*, br. 8, 1992., str. 28–29; Damir Grubić, „XXIII. Salon mladih: mrijestilište 'ženskog pisma'“, *Kontura*, br. 11-12, 1992., str. 24–25; Nada Beroš, „Ars in tempore martis“, *Kontura*, br. 20, 1993., str. 9–13.

istu suvremenu umjetnost, tako i za javne institucije u kulturi.²⁹⁹ U kontekstu toga nemara, koji se ogleda i u otezanju procesa za pronalaskom adekvatnog prostora za Muzej suvremene umjetnosti, te u nedostatku međunarodne izložbene aktivnosti, spominju se i ograničene mogućnosti mladih umjetnika.

Iako smo mehanizme samoorganizacije vizualno-umjetničke scene izveli na temelju podataka od 1994. godine nadalje, tragove nekih od identificiranih konvencija vidimo već i u ranim devedesetima. Prvenstveno se to odnosi na značaj međunarodne izložbene aktivnosti i međunarodnih izložbi velikoga formata te na utjecaj Ljubljane kao referentne strane lokacije, no iz prisutnih je kulturalnih narativa jasno da se kako međunarodne, tako i domaće izložbe suvremene umjetnosti koriste ponajprije kao uporište za agitiranje u lokalnome kontekstu. Drugim riječima, nekoliko je ranije identificiranih konvencija u ranim devedesetima nerazdruživo povezano. Dok je u prvom poglavlju istaknuta privrženost političkih struktura naivnoj umjetnosti u podacima bila vidljiva samo u dobroj poziciji Ivana Lackovića Croate ili Galerije Mirko Virius, opisani narativi objašnjavaju zašto velik dio središnjih umjetnika u ovome razdoblju (**Tablica 7**) čine upravo akteri nove umjetničke prakse i mladi umjetnici koji su gradili na njihovoj tradiciji, odnosno zašto upravo oni čine većinski odabir aktivnih aktera.

U metodološkom smo poglavlju naglasili da kulturalne strukture također omogućuju i ograničavaju mogućnosti aktera. No kao što akteri ulaskom u strukturirane društvene odnose svojom aktivnošću mogu slijediti ili mijenjati postojeće mrežne strukture, isto tako mogu slijediti ili mijenjati postojeće kulturalne strukture. Drugim riječima, kontinuirana prisutnost neke konvencije u podacima ne mora nužno kontinuirano odražavati iste kulturalne narative. S daljnjim fokusom na ranije identificirane konvencije, poglavlje je stoga u nastavku ponovno usredotočeno na razdoblje prije i nakon 2000. godine, no pažnja je posvećena i diskretnim promjenama konvencija kroz vrijeme.

²⁹⁹ Usp. Damir Grubić, „Janusov lik 'nove hrvatske umjetnosti'“, *Kontura*, br. 21, 1993., str. 9–13; Milivoj Đilas, „Povratak u suvremenost“, *Arkzin*, br. 8, 1993., str. 28; Tonko Maroević, „U Zagrebu nešto novo“, *Vijenac*, br. 2, 1994., str. 33–34.

5. 2. 3. 1. Dinamika kulturalnih struktura prije 2000. godine

U razdoblju između 1994. i 1999. godine reference na rat u likovnoj su kritici marginalno prisutne: u prvim je godinama prisutan najčešće indirektno, kao „olovno vrijeme“ ili „tragična stvarnost“ u kojoj se živi, a kasnije uglavnom samo kao tema nekih umjetničkih radova. S vremenom, međutim, sve više raste nezadovoljstvo državnom kulturnom politikom – nemarom za institucije, nedovoljnom financijskom podrškom suvremenoj umjetnosti te prekomjernom podrškom naivi ili umjetnosti ranijih razdoblja. Ono se i dalje najčešće izražava, kao i prije 1994. godine, prilikom uspješnih nastupa hrvatskih umjetnika u inozemstvu ili prilikom održavanja rijetkih tematskih i kuriranih izložbi u zemlji, čija organizacija – usprkos nepovoljnom kontekstu – služi kao podsjetnik na isključivu kulturnu politiku. U tekstu Zlatana Razbora, objavljenom povodom već ranije istaknute izložbe *Keep That Frequency Clear* u Domu HDLU-a 1994. godine, autor ističe da suvremena umjetnost nema podršku države, već da „neki Drugi“ financiraju onaj dio vizualno-umjetničke scene „koja je dijametralno suprotna proklamiranim odrednicama medvedgradske naive“, pri čemu se pod „neki Drugi“ najvjerojatnije misli na Institut Otvoreno društvo i Soros centar za suvremenu umjetnost.³⁰⁰ Neizravno tvrdeći da je ratna situacija često služila kao izgovor za lošu ili neusustavljenu kulturnu politiku, Razbor agitira za umrežavanje, suradnju i samoorganizaciju kulturnih aktera, jer „više se ne radi o dvojbi da li, nego o borbi ZA“. Sličan će stav isti autor iznijeti i u tekstu o izložbi održanoj povodom Dana planeta Zemlje u staroj Vjesnikovoj tiskari na Cvjetnom trgu u Zagrebu iste godine: upravo je nezainteresiranost aktera državne politike za suvremenu umjetnost i njihovo bezrezervno podržavanje naive prisililo istomišljenike na solidariziranje, okupljanje i postavljanje te izložbe.³⁰¹ Iako su je organizirale umjetnice Magdalena Pederin i Snježana Karamarko, izložba nije imala krovnu temu te su umjetnice prije imale ulogu poveznica nego kustosica, što za autora dodatno potvrđuje „činjenicu da su se umjetnici okupili oko IDEJE“.³⁰²

Slične su kritike „državnog ukusa“ iznesene i prilikom *Venecijanskog bijenala* 1995. godine, na kojemu su Hrvatsku – ponovno prema izboru Igora Zidića – predstavljali Goran Petercol, Mirko Zrinščak i Martina Kramer. Središnja koncepcija i izložba prema izboru francuskog likovnog kritičara i ravnatelja Muzeja Picasso u Parizu Jeana Claira, kojom je

³⁰⁰ Zlatan Razbor, „Keep That Frequency Clear“, *Kontura*, br. 27, 1994., str. 42–43.

³⁰¹ Zlatan Razbor, „Ko to tamo tiska?“, *Arkzin*, br. 13, 1994., str. 27.

³⁰² Isto.

obilježena stogodišnjica osnivanja Bijenala, u domaćoj je kritici proglašena debaklom: Clairnova koncepcija *Identitet i drugost* trebala je, naime, prikazati paralelan razvoj znanosti i umjetnosti u proteklih sto godina, no u pregledu je umjetničkog razvoja naglasak stavljen na realistične tendencije i prikaz tijela, dok su izostavljeni svi oni fenomeni koji su zaista nepovratno obilježili umjetnost 20. stoljeća (poput povijesnih avangardi).³⁰³ S druge strane, nastup troje hrvatskih umjetnika primljen je s iznimnim odobravanjem – istaknut je kao „nešto najznačajnije što smo na kulturnom planu postigli otkako smo samostalna država“ upravo iz razloga jer je Zidić ponovno izabrao umjetnike čija djela „korespondiraju s vremenom“. Jasnije je, međutim, da je Zidić zbog toga izbora bio kritiziran unutar zemlje te da mu se – u skladu s Clairnovom koncepcijom – prigovaralo što u izbor nije uvrštena naivna umjetnost.³⁰⁴ Nastup na Bijenalu 1997. godine ponovno je dočekan s velikim odobravanjem likovno-kritičarske zajednice: prema izboru Berislava Valušeka, ravnatelja Moderne galerije u Rijeci, Hrvatsku je na Bijenalu – postavljenom prema središnjoj koncepciji Germana Celanta – predstavljao Dalibor Martinis. Međutim, dok je Martinisova izložba shvaćena kao uspjeh, kritičari su redom osudili u istom prostoru postavljenu povijesnu izložbu profesora sa zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti povodom devedesete obljetnice njezina osnutka. Riječima Nade Beroš, ta se „pasatistička“ izložba u sklopu Bijenala izdvojila prvenstveno po tome „jer nijednoj drugoj državi nije palo na pamet da u službeni program predstavljanja suvremenih dometa u vlastitoj zemlji ugura povijesnu izložbu – *hommage*, oduzimajući time dragocjene stranice u generalnom katalogu Biennala za predstavljanje suvremenog umjetnika“, dok će se Goran Blagus, komentirajući kako je na otvorenju bilo prisutno više pripadnika hrvatske političke elite, upitati kada će donosioci kulturne politike shvatiti da „umjetnost nije roba koja se izvozi potpomognuta političkim dekretima“, već sredstvo kojim se „legitimira suvremenost“.³⁰⁵ Uz predstavljanje Hrvatske na međunarodnim izložbama velikoga formata, negativan odnos prema službenoj kulturnoj politici prisutan je i prilikom isticanja zavidne međunarodne izložbene aktivnosti nekih umjetnika, koja nije organizirana putem službenih državnih kanala. Pišući o izložbi *Zagrebačkog salona* 1995. godine, Nada Beroš će o aktualnoj situaciji u vizualnim umjetnostima tako zaključiti:

³⁰³ Usp. Zvonko Maković, „Catastrophe“, *Vijenac*, br. 39, 1995., str. 16–17; Goran Blagus, „Stisnuto tijelo“, *Kontura*, br. 37-38, 1995., str. 15–21.

³⁰⁴ Vidi: Blagus, „Stisnuto tijelo“.

³⁰⁵ Nada Beroš, „Surfanje sa znojem“, *Vijenac*, br. 91, 1997., str. 23; Goran Blagus, „Nacionalno i transnacionalno“, *Kontura*, br. 53, 1997., str. 20–21.

„Moglo bi se lakonski reći – imamo umjetnost kakvu zaslužujemo (...) To je donekle točno, ali također je točno i to da u sredini u kojoj svaki ozbiljan umjetnički napor, stvaralački ili predstavljački, nailazi na brojne prepreke i nerazumijevanja, u kojoj se, naprotiv, nekritički uzdižu kompromiseri i kičeri (neuništivi K. und K.) svakodnevno servirani kao desert također brojnih kič događanja u prvim programima najmoćnijeg elektronskog medija, a društveno se marginaliziraju autori koji dosljedno ustraju na istraživačkim premisama svojega rada i etičnosti struke, u takvoj, dakle, situaciji nemalen broj umjetnika biva prisiljen usmjeriti svoju energiju izvan lokalnih okvira ili pak raditi u tišini, ne tražeći priznanja javnosti. (...) Kao potvrdu toga kako se Salon sve više zatvara u sebe i postaje neprivaččan umjetnicima čiji je pogled usmjeren dalje od vlastita dvorišta, bit će dovoljno nasumce izvući imena desetak umjetnika kojih nema na Salonu, ali ih zato ima u svijetu (...) Mi, dakle, imamo i umjetnost kakvu ne zaslužujemo.“³⁰⁶

Među takvim umjetnicima i umjetnicama sa zapaženim međunarodnim karijerama i priznanjima, u kritici se spominju, primjerice, Goran Petercol, Ivan Kožarić, Dalibor Martinis, Željko Kipke, Milivoj Bijelić, Ivo Deković, Boris Cvjetanović, Sanja Iveković, Vlado Zrnić, Dubravka Rakoci te Julije Knifer.³⁰⁷ Drugim riječima, većinski upravo oni umjetnici koji su u našim multimodalnim mrežama zauzeli središnje pozicije (**Tablica 7** i **Tablica 8**). Možemo zaključiti da nakon 1994. godine u uspostavljenoj konvenciji bolje pozicije aktera u slučaju međunarodne izložbene aktivnosti postoji gotovo neprimjetna vrijednosna razlika naspram ranih devedesetih. Iako već sredinom 1993. godine postoji latentna kritika državne kulturne politike u tekstovima koji prate međunarodne izložbe, ipak je dominantni narativ vezan uz punu participaciju Hrvatske u (zapadno)europskoj kulturi. Od 1994. godine nadalje narativ o potrebi priključenja, učvršćivanja pozicije ili hvatanja koraka s (uglavnom) europskim umjetničkim zbivanjima i dalje se povremeno javlja u kritici, međutim više je vezan uz pojedinačne likovne kritičare, nego što je obilježje čitave zajednice. Pogotovo nakon prestanka rata na teritoriju Hrvatske 1995. godine. Međutim, o teritoriju, granicama i mjestu Hrvatske na europskoj i svjetskoj karti i dalje se vodi rasprava, no s proširenim setom termina i drugačijom samosviješću.

³⁰⁶ Nada Beroš, „Ni tvar ni duh“, *Vijenac*, br. 49, 1995., str. 16.

³⁰⁷ Usp. Nada Beroš, „Petercol na 4. Biennalu u Carigradu“, *Vijenac*, br. 52, 1995., str. 17; Nada Beroš, „Istočni izazov“, *Vijenac*, br. 41-42, 1995., str. 34; Dejan Kršić, „Izvještaj o stanju“, *Arkzin*, br. 76, 1996., str. 19; Goran Blagus, „Meandri Julija Knifera u Njemačkoj“, *Kontura*, br. 27, 1994., str. 70, Željko Kipke, „Između Beča i New Yorka“, *Vijenac*, br. 6, 1994., str. 28.

Promjena u korištenju i interpretaciji prostornih koncepata je postepena te je također u prvom redu vezana uz međunarodnu izložbenu aktivnost, odnosno uz održavanje izložbi posvećenih prikazivanju umjetnosti „bivšeg Istoka“, od kojih je – tijekom devedesetih godina – u stručnoj periodici najistaknutija već spomenuta *Europa, Europa*, koja se održala 1994. godine u Bonnu i koja je predstavila avangardna strujanja u zemljama bivšeg Istočnog bloka i Jugoslavije tijekom čitavog 20. stoljeća. Premda su na njezin račun iznesene i neke zamjerke (poput one da je izbor umjetnika i radova preuzak kako bi se objasnila kompleksnost umjetničkih zbivanja tijekom cijelog stoljeća), izložba je u kritici ocijenjena pozitivno te je shvaćena kao trenutak konačne valorizacije hrvatske umjetnosti, „zagrljaja dviju Europa“ te kao dokaz činjenice da su sve bivše komunističke zemlje oduvijek bile njezin dio.³⁰⁸ Kao što je u tekstu o izložbi istaknuo Želimir Košćević, kustos zagrebačkog MSU-a:

„Ova je izložba možda sjajna prilika za jasnu poruku lokalnim istočno-srednje-jugoistočnim političarima i nacionalnim glasnogovornicima koji od početka demokracije i njihovim zemljama pričaju o nekakvom povratku u Europu. Istina je da je europski duh od Tallina do Bitole, i od Kijeva do Ljubljane, bio sustavno uništavan i nijekan, ali po svim svojim intelektualnim i kreativnim dostignućima, taj se nesretni 'Istok' nema kamo vratiti: on je uvijek bio Europa, a djela [...] toliko su usadena u europski duhovni i kulturni krug, da je apsurdno govoriti o nekom njihovu 'povratku'.“³⁰⁹

Termini „Istok“ i „Zapad“ od te se godine općenito češće javljaju u kritici i persistiraju do kraja desetljeća, no – uz nekoliko iznimaka – većinom se spominju usputno: kao tema određene izložbe, izložbeni trend ili čak i kao primjer dobre marketinške strategije za bolju recepciju domaće umjetnosti u inozemstvu.³¹⁰ Jedna od ranih iznimaka je kritika izložbe *Prirodno – Umjetnost i priroda u Srednjoj Europi*, koja se održala u Muzeju Ernst u Budimpešti 1994. godine. Postavljena s ciljem ispitivanja drugačijeg odnosa prema prirodi, koji su njegovali umjetnici iz bivših komunističkih zemalja, izložba je zaključno potvrdila razliku u odnosu na Zapad (u odnosu na koji „regija zaostaje u 'žanru'“) u intenzitetu radova, neposrednijem dodiru s prirodom i raznolikosti umjetničkih pristupa. No postavljajući pitanje je li društveno-politički kontekst zaista utjecao na drugačiji odnos prema prirodi u „dvije

³⁰⁸ Usp. Želimir Košćević, „Drugi korijen Europe“, *Vijenac*, br. 14, 1994., str. 29; Marijan Susovski, „Europa, Europa“, *Kontura*, br. 27, 1994., str. 30–31; Marina Baričević, „Zagreb, Bonn, Duisburg“, *Kontura*, br. 30, 1994., str. 22–23.

³⁰⁹ Košćević, „Drugi korijen Europe“.

³¹⁰ Usp. Darko Glavan, „Neupitna budućnost“, *Vijenac*, br. 20, 1994., str. 22; Tihomir Milovac, „Moderna akcija – suvremena reakcija“, *Kontura*, br. 31–32, 1994., str. 8–12; Nada Beroš, „Nedisciplinirani poluzapadnjak“, *Vijenac*, br. 45, 1995., str. 18–19; Nada Beroš, „Iza videozavjese“, *Vijenac*, br. 50, 1995., str. 16.

Europe“, kritičarka Nada Beroš također eksplicitno zaključuje da su motivi za organizaciju kako ove, tako i ostalih srodnih izložbi nedvojbeno politički: „Očigledno je, naime, da se na kulturnom planu Budimpešta želi nametnuti kao snažno i pokretačko središte 'nove' regije – Srednje Europe – i u tom smislu potiče i ostvaruje niz kulturnih inicijativa.“³¹¹ Ista je autorica sličnu analizu ponudila i za europsko bijenale suvremene umjetnosti *Manifesta* – to „čedo 'postkomunističkog doba“ – 1998. godine, ističući kako „danas nije teško prepoznati u njoj i 'političke odluke' i težnje najviših europskih političkih tijela“.³¹² Proklamirano jedinstvo Europe i svijeta, brisanje granice između centara i periferija te „umjetnost bez geografskih granica“, slavodobitno proglašeni prilikom *Venecijanskog bijenala* iz 1993. godine, ovdje su interpretirani kao pojmovi koji često zapravo znače „umnožavanje 'perifernih situacija“.³¹³

Pojmovi „Istok“ i „Zapad“ u drugačijem su se kontekstu javili još na samom kraju desetljeća – prilikom održavanje izložbe i simpozija *translocation (new) media/art* u Generali Foundation u Beču 1999. godine, koja se bavila odnosom umjetnosti, društva i novih medija. U tom se kontekstu Igor Marković – navodeći kao cilj projekta ispitivanje uloge koju su novi mediji imali u „posthladnoratovskoj Europi, u procesu redefiniranja Istoka i Zapada“ – pita: „Može li se kroz umjetnost i / ili njezinu teoriju i kritiku ta nova geopolitička podjela nadići, kada je ionako već postala besmislena u procesu globalizacije?“³¹⁴ Termini poput „svjetskog ili globalnog sela“, „globalizacije“, „transkulturalnosti“ ili „transnacionalnosti“ u likovnoj su kritici skromno prisutni u prvoj polovici desetljeća te se nešto više – ali uglavnom usputno – koriste tek od 1995. godine, najčešće kako bi se naglasila protežnost medija i tema, umjetničkih strategija, nepostojanje razlika između umjetnosti različitih sredina, prisutnost novih mogućnosti komunikacije ili kako bi se naglasila drugačija dijalektika između svijeta i specifičnoga mjesta.³¹⁵ S obzirom na to da tek krajem desetljeća primjećujemo njihovu intenzivniju upotrebu, njihovu će dinamiku biti potrebno ispitati i u razdoblju nakon 2000. godine.

U kontekstu devedesetih godina možda je važnije u ovom dijelu poglavlja istaknuti da je kompleksnije poimanje suodnosa moći različitih lokacija u konačnici rezultiralo i potrebom

³¹¹ Nada Beroš, „Prirodno i umjetno“, *Vijenac*, br. 8, 1994., str. 26.

³¹² Nada Beroš, „Zastrašujuće ubrzanje osamljenosti“, *Vijenac*, br. 119-120, 1998., str. 36–37.

³¹³ Isto.

³¹⁴ Igor Marković, „Brza kultura“, *Zarez*, br. 4, 1999., str. 20.

³¹⁵ Usp. Hrvoje Turković, „Prevratnički medijski krajolik“, *Vijenac*, br. 40, 1995., str. 30; Sandra Križić Roban, „Od dizajna do redizajna i natrag“, *Vijenac*, br. 50, 1995., str. 15; Nataša Šegota, „Ogledalo/odraz/bi-polarnost“, *Kontura*, br. 37-38, 1995., str. 52–53; Aleksandar Bassin, „Mediteranski susreti u Dubrovniku 1997.“, *Kontura*, br. 53, 1997., str. 58–59; Blagus, „Primal Scream“; Ive Šimat Banov, „U povodu 24. Bijenala u Sao Paulu“, *Vijenac*, br. 124, 1998., str. 37; Ivica Župan, „Spirale transcendentale snage“, *Vijenac*, br. 145, 1999., str. 25.

za drugačijom interpretacijom vlastite umjetničke tradicije ili barem da su ta dva procesa tekla paralelno. Naime, u nekim od tekstova u kojima su se popratili nastupi hrvatskih umjetnika u inozemstvu, naglasak više nije stavljen na ranije razvikano „hvatanje koraka“, pa čak niti na kritiku ili propitivanje često prisutnih teza o „retardaciji“, već upravo na objašnjavanje činjenice da mjesto i vrijeme utječu na značenje korištene umjetničke strategije, a slijedom toga i na značenje forme.³¹⁶ Drugim riječima, razlika se prihvaća, ali se odbacuje nametnuta i ranije često prihvaćana teza o zaostajanju, pa čak i o izdvojenosti od ostatka Europe. Tako će na samom kraju desetljeća u tekstu o izložbenom projektu *Umjetnost i kultura 50-ih*, koja se održavala u Mannheimu, Ludwigshafenu i Heidelbergu, Zvonko Maković napisati:

„Vjerojatno najproblematičniji ako ne i najpogrešniji dio izložbe [...] predstavlja onaj naslovljen 'Istočna Europa'. Tu su, naime, kao da su došli s drugog planeta, predstavljena djela umjetnika iz bivšeg socijalističkog lagersa. U tome su krugu zastupljeni i hrvatski umjetnici [...] Krhkost teze da ovi umjetnici ne dijele iste poetičke probleme s njihovim kolegama na Zapadu, provlači se ne samo kada se promatraju izložena djela, već i u kataložnom tekstu koji prati 'Istočnoeupejce'. Vjerovao sam kako je takva podjela, osobito nakon pada Berlinskog zida, deplasirana. Međutim, ona očito odgovara određenim interesima, i to danas više nego početkom pedesetih godina [...].“³¹⁷

Početke procesa revalorizacije umjetnosti iz druge polovice 20. stoljeća pratimo od otprilike 1994. godine, kada se u kontekstu ranije istaknute izložbe *Prirodno* u Budimpešti izražava žaljenje što u domaćem kontekstu ne postoje ambicije za pokretanjem većeg međunarodnog projekta toga tipa – „[t]im više što je Zagreb svoju ulogu motora i snažna okupljališta suvremenosti imao u nedavnoj prošlosti [...] te bi uistinu imao na čemu graditi“.³¹⁸ Reference na izložbe Novih tendencija, koje su se odvijale u Zagrebu između 1961. i 1973. godine, otada se relativno često javljaju u likovnoj kritici te su dobile dodatan zamah nakon izložbe *Konstruktivizam i kinetička umjetnost* u organizaciji MSU-a, održane u HDLU-u 1995. godine. Organizirana s namjerom predstavljanja važnog dijela fundusa te kao jedna u nizu akcija kojom se lobiralo za rješavanje prostornih kapaciteta institucije, u kojima bi se taj fundus adekvatno smjestio i prezentirao, izložba je – riječima Jasne Galjer – bila

³¹⁶ Usp. Iva Radmila Janković, „Body and the East“, *Kontura*, br. 56, 1998., str. 94; Beroš, „Zastrašujuće ubrzanje osamljenosti“.

³¹⁷ Zvonko Maković, „Umjetnost i kultura 50-ih godina“, *Kontura*, br. 58-59, 1999., str. 27–28.

³¹⁸ Beroš, „Prirodno i umjetno“.

neizmjerne važna jer se radilo „o uspostavljanju neopravdano zanemarena kontinuiteta između moderne i suvremene umjetnosti na ovim prostorima“.³¹⁹ Uz EXAT 51 i Nove tendencije, 1998. godine u HDLU-u je održana i retrospektivna izložba Grupe šestorice autora, aktivna u Zagrebu u razdoblju između 1975. i 1981. godine, kojom je također uspostavljen kontinuitet sa umjetničkim praksama iz razdoblja socijalizma i to onom dionicom te povijesti koja je bila itekako važna u desetljeću u kojem dolazi do sve većeg interesa za promišljanje društvene uloge umjetnosti, umjetnosti u javnom prostoru, performansa i videa.³²⁰ Konačno, 1999. godine u zagrebačkom je MSU-u – u sklopu znanstvenog simpozija *Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi* – održana izložba *Sjećanje na EXAT 51*, kojom se htjelo „podsjetiti, i upoznati, i ukazati na potrebu revalorizacije. Podsjetiti stoga što je umjetnost EXAT-a u svojoj matičnoj sredini, nažalost, više prisutna kao mit, a manje kao dostupna referenca s kojom započinje jedna od najvitalnijih linija suvremene hrvatske umjetnosti“.³²¹ Ovim zagrebačkim inicijativama treba pridružiti i već spomenute retrospektivne izložbe Moderne galerije u Rijeci, postavljene s ciljem prezentacije dijelova fundusa, koji zbog nedostatka adekvatnog prostora – kao ni onaj zagrebačkog MSU-a – nije bio stalno dostupan javnosti.

Prisjećanje na ulogu koju je Zagreb imao za vrijeme Novih tendencija prisutno je i prilikom održavanja jedne od rijetkih kuriranih međunarodnih izložbi tijekom devedesetih godina – već istaknute *Kartografi, geo-gnosističke projekcije za 21. stoljeće*, održane na više lokacija 1997. godine u organizaciji MSU-a.³²² Tom je prilikom Jasna Galjer ustvrdila da kvaliteta izložbe i izloženih umjetničkih radova „definitivno vraća Zagreb na zemljovid svjetskih odredišta suvremene umjetnosti, možda prvi put od vremena Novih tendencija iz sedamdesetih godina“,³²³ a spominje je se i u kontekstu promišljanja značaja koje ima participacija na međunarodnim bijenalnim izložbama. Ističući kako će za hrvatsku umjetnost vjerojatno veći značaj imati nastup Slavena Tolja na kasselskoj *documenti* nego istovremena prezentacija na *Venecijanskom bijenalu*, Berislav Valušek, selektor za Bijenale iz 1997. godine, tako ističe:

³¹⁹ Jasna Galjer, „Ponovni susret s novim tendencijama“, *Vijenac*, br. 37, 1995., str. 20–21.

³²⁰ Vidi: Branka Stipančić, „Radikalizam i meka misao“, *Vijenac*, br. 117, 1998., str. 4–5; Župan, „Umjetnost može promijeniti društvo“.

³²¹ Zvonko Maković, „Subverzivnost još tinja“, *Zarez*, br. 2, 1999., str. 16. Simpozij su organizirali Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske i Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta te je jedan od važnih događaja kojima započinje u prvom poglavlju opisano prihvaćanje i aktualizacija vlastitog nasljeđa.

³²² Izložba se održala u prostoru MSU-a na Gornjem gradu, Umjetničkom paviljonu, Galeriji Studentskog centra, Galeriji Miroslav Kraljević i Galeriji Matice hrvatske.

³²³ Jasna Galjer, „Rasprava o zemljovidima (u suvremenoj umjetnosti)“, *Vijenac*, br. 90, 1997., str. 18.

„Za hrvatsku suvremenu umjetnost bilo bi bolje tražiti druge puteve afirmacije, mimo sajamskih izložbi kakav je Venecijanski bijenale. [...] Biti dijelom svijeta znači i imati taj svijet u svom dvorištu. Mi trebamo izložbe kao što su *Kartografi* kolege Košćevića, osmišljene međunarodne projekte, ne biennialne smotre, već *up to date* projekte međunarodnog ranga kojima ćemo senzibilizirati vlastite pozicije, ali unutar jednog većeg i šireg kruga. Ljubljanska Moderna galerija je dobar primjer takvog djelovanja. Ako se uspijemo približiti tom modelu, venecijanski nastupi bit će nam tek usputna stanica, a ne glavni ranžirni kolodvor, kao što je danas slučaj.“³²⁴

Uz već opisanu skučenost u nacionalne okvire, Valušekova izjava daje uvid u još tri tada aktualna narativa: prvi se tiče promjene u shvaćanju *Venecijanskog bijenala* kao glavnog mjesta promocije suvremene umjetnosti, drugi na značaj Ljubljane kao važne referentne točke, dok treći otvara temu odnosa revijalnih i kuriranih izložbi. Naime, iako su u cjelini primljeni bolje od Clairove izložbe iz 1995. godine, niti jedno od preostala dva *Venecijanska bijenala* iz devedesetih godina (već spomenuto Bijenale iz 1997. godine te ono iz 1999. godine, prema središnjoj koncepciji Haralda Szeemanna) nije više dočekano s onoliko entuzijazma kao Bijenale s početka devedesetih: pod znak pitanja dovodi se podjela u nacionalne paviljone, sve se više spominje utjecaj tržišta na izložbu te se ističe konzervativnost Bijenala i njegova nemoć da artikulira perspektive razvoja suvremene umjetnosti.³²⁵ No za razliku od prijašnjih godina, godine 1999. loše je prihvaćen i nastup hrvatskog predstavnika Zlatana Vrklijana, u izboru selektora Vladimira Malekovića, odnosno „prekinut [je] lanac našega uspješna predstavljanja“.³²⁶ Kritika nastupa, zamišljena kao promišljanje medija slikarstva u desetljeću ubrzanog tehnološkog razvoja i kao isticanje potrebe da se sačuva „slik[a] kao relevantni stvaralački čin“,³²⁷ odnosila se kako na neusklađenost sa središnjom Szeemannovom koncepcijom, usmjerenom na promišljanje aktualnog društvenog trenutka, tako i na teorijsku neutemeljenost elaboracije neponovljivosti slikarskog čina ne-slikarskim sredstvima.³²⁸ Međutim, neovisno o kritikama Vrklijanova

³²⁴ Goran Blagus, „Berislav Valušek: Vjerujem u strategiju iznenađenja“, *Kontura*, br. 52, 1997., str. 25.

³²⁵ Usp. Enes Quien, „Dinamičan umjetnički sajam“, *Kontura*, br. 53, 1997., str. 16–19; Blagus, „Nacionalno i transnacionalno“; Maja Megla, „Skeniranje po Veneciji“, *Arkin*, br. 94–95, 1997., str. 40–45; Željko Kipke, „Kozmičke i neke druge rupe“, *Vijenac*, br. 91, 1997., str. 22; Nada Beroš, „Dvosmjerna transfuzija“, *Zarez*, br. 8, 1999., str. 32; Blagus, „Primal Scream“; Ivica Župan, „Ostvarenje eksplozivne atmosfere“, *Vijenac*, br. 137, 1999., str. 15; Ivica Župan, „Konzervativno i kineski“, *Vijenac*, br. 139, 1999., str. 24–25.

³²⁶ Župan, „Konzervativno i kineski“.

³²⁷ Vladimir Maleković, „Granične točke suvremenog slikarstva“, *Vijenac*, br. 137, 1999., str. 14.

³²⁸ Riječima Marijana Špoljara, izložba „dobrim dijelom promašuje zato što igra na kartu svoje neponovljivosti i svoje izuzetnosti, u njoj nema dilema i sumnji, nego samo beskrajne apodiktičnosti“. Vidi: Marijan Špoljar,

nastupa i *Venecijanskog bijenala* općenito, ono je tijekom devedesetih godina ipak jedan od događaja koji kontinuirano plijeni pažnju velikog broja likovnih kritičara i o kojemu se detaljno izvještava (makar i negativno), što je pokazala kako kumulativna mreža za cjelovito razdoblje, tako i mreže za pojedinačne godine (**Tablica 15** i **Tablica 17**).

Vrijedi još istaknuti da se u kritikama vezanim uz Bijenale često ističe „klastrofobičnost i ksenofobičnost naše sredine“³²⁹ te inertnost i površnost domaćih stručnjaka, čiju se nedovoljnu aktivnost po pitanju promocije i dodatne kontekstualizacije hrvatske umjetnosti u međunarodnim okvirima često uspoređuje sa tadašnjim aktivnostima slovenskih institucija, pogotovo Moderne galerije u Ljubljani. Slovenska se vizualno-umjetnička scena prati od početka definiranog razdoblja, a kritika – većinski vezana uz izložbenu aktivnost Moderne galerije i *Međunarodno grafičko bijenale* – usredotočena je upravo na međunarodne izložbene projekte (poput izložbi Josepha Beuysa, Johna Baldessarija, konstruktivističke umjetnosti iz zbirke Getulia Alvianija te niza grupnih kuriranih izložbi), izložbe kurirane od strane pozvanih stranih kustosa (poput Haralda Szeemanna ili Petera Weibla), retrospektivne izložbe kojima su revalorizarni pojedinci ili umjetnički fenomeni iz razdoblja socijalizma (poput grupe OHO) ili na – u slučaju *Grafičkog bijenala* – redefiniciju medija grafike i formata revijalne izložbe.³³⁰ Slijedom svih tih aktivnosti slovenske institucije i njezini kustosi zadobili su veliki međunarodni ugled – o čemu se u hrvatskoj likovnoj kritici često piše s neprikrivenom zavišću i nezadovoljstvom prema lokalnome kontekstu³³¹ – te možemo reći da je Ljubljana, usprkos očekivanjima da manje sredine ne mogu postati „svjetski centri povijesno značajnih izložaba“,³³² uspjela dokazati upravo suprotno. Visoka pozicija Moderne galerije u Ljubljani (**Tablica 15**) u našim mrežama povezana je, dakle, s geografskom blizinom te međunarodnim i složenim izložbenim programom koji je u to vrijeme u Hrvatskoj postojao samo u natruhama.

„Pretenzija jača od rezultata“, *Zarez*, br. 10, 1999., str. 31. Za kritiku Vrkljanove izložbe vidi također: Župan, „Konzervativno i kineski“, Ivica Župan, „Šareni zračni sendvič“, *Vijenac*, br. 139, 1999., str. 14.

³²⁹ Župan, „Šareni zračni sendvič“.

³³⁰ Usp. Nina Butić, „OHO“, *Kontura*, br. 25, 1994., str. 34; Goran Blagus, „Svaki je čovjek kolekcionar“, *Vijenac*, br. 6, 1994., str. 27; Željimir Košćević, „Crno, bijelo, bjelje“, *Vijenac*, br. 11, 1994., str. 27; Iva Radmila Janković, „John Baldessari: This, not that!“, *Kontura*, br. 45-46, 1996., str. 54; Toma Bačić, „Priča sa čvorovima“, *Vijenac*, br. 84, 1997., str. 18; Željko Kipke, „Osam soba za osam umjetnika“, *Vijenac*, br. 87, 1997., str. 19; Margarita Sveštarov Šimat, „Senzibilne graverske igle“, *Vijenac*, br. 141-142, 1999., str. 18.

³³¹ Usp. Župan, „Konzervativno i kineski“, Župan, „Šareni zračni sendvič“, Nada Beroš, „Popravni – u podrumima“, *Vijenac*, br. 93-94, 1997., str. 22; Kruno Petrinović, „Za život zarađujem radeći na kompjuteru“, *Arkzin*, br. 100-101, 1998., str. 83.

³³² Cvetnić, „Arti minori“.

Veza za Slovenijom postoji i u slučaju rasprave o odnosu revijalnih i kuriranih izložbi. Naime, za izbornika *Zagrebačkog salona* 1998. godine pozvan je Igor Zabel, kustos Moderne galerije u Ljubljani, okupivši na izložbi naziva *Cityscape* umjetnike i radove koji na različite načine promišljaju prostor grada, urbanitet te javni i društveni prostor. Kao što smo napisali, pitanje redefinicije koncepcije salonskih izložbi proteže se od početka desetljeća, no vrhunac doseže prilikom održavanja *30. Zagrebačkog salona* 1995. godine, koji je ocijenjen iznimno loše: bio je „[l]oš, beizdejan, gotovo prazan, iscijeđen, malaksao. Bez krvi i misli, lakrdijaški otužan pokušaj da odigra neku rolu za koju je izgubio scenario“, izložba koja održava „stanje vegetiranja, održavanja učmale žabokrečine, nekakve prosječnosti, nemotiviranosti“. ³³³ Kritičari se redom pitaju o budućnosti Salona, odnosno postavlja se pitanje treba li ga „spašavati“ (i na koji način?) kako bi se održao kontinuitet ili bi li ga bilo bolje ugasiti i ispočetka osmisliti format izložbe koji odgovara vremenu. Komentirajući kako je *Zagrebački salon* bio primoran na sebe preuzeti breme koje je ostavilo gašenje *Salona mladih* nakon 1992. godine, u kritici se krivnja za loše stanje na Salonu uglavnom pripisuje instituciji žirija, koja balansira između stroge selekcije i zadovoljavanja različitih interesa na vizualno-umjetničkoj sceni. ³³⁴ Konkretnih prijedloga za njegovo osuvremenjivanje ima malo, a vizije njegova razvoja nisu podudarne: dok neki misle da treba zadržati svoju demokratičnost i nastaviti s prikazivanjem presjeka recentne produkcije uz strožu selekciju, drugi smatraju da bi Salon trebao biti povjeren jednoj osobi koja bi za učinjeno mogla preuzeti odgovornost. ³³⁵

Pri pripremi idućeg *Zagrebačkog salona*, posvećenog vizualnim umjetnostima 1998. godine, odluka je, dakle, pala na odabir osobe koja za izložbu može preuzeti odgovornost. Zabelova je izložba napravila odmak od dotadašnje koncepcije, prema kojoj bi Salon trebao dati presjek kroz aktualnu produkciju na vizualno-umjetničkoj sceni, nije više trebala pokazati „ono najbolje“ što se na toj sceni u posljednje tri godine proizvelo, već je zamišljena prvenstveno kao komunikacija između sudionika izložbe i recipijenata, kao priča čiji su dijelovi pojedinačni umjetnički radovi, a glavni je narator upravo kustos. Razlika je i vrijednosna: ni izložba ni umjetnički radovi nisu shvaćeni kao objekti univerzalnih vrijednosti i statičnog značenja, već se shvaćaju dinamično i živo, nosioci su više različitih značenja i nikada nisu neutralni. Objašnjavajući razlike u poimanju umjetnosti, umjetnika i izložbi

³³³ Damir Grubić, „Može li gore?“, *Kontura*, br. 39-40, 1995., str. 37–40.

³³⁴ Grubić, „Može li gore?“, Beroš, „Ni tvar ni duh“, Ivica Župan, „Na dnu! XXX. Zagrebački salon“, *Kontura*, br. 41-42, 1995., str. 24–25.

³³⁵ Usp. Grubić, „Može li gore?“, Župan, „Na dnu! XXX. Zagrebački salon“.

između razdoblja kraja 19. stoljeća, kada je u Zagrebu održan prvi *Hrvatski salon*, te kraja 20. stoljeća, Leonida Kovač tako piše:

„[...] na kraju dvadesetog stoljeća, u razdoblju nevjerodostojnosti priče o univerzalnim vrijednostima, evidentno je da je sama činjenica fizičkog postojanja tzv. umjetničkog djela nedostatna ukoliko ne postoji relacija spram određenih adresata, relacija unutar koje će konstitucija značenja postati moguća. Jer, značenja ne postoje *a priori*, ona su određena kontekstom, točnije referencijalnim poljem, u kojemu performativni čin, a tzv. umjetničko djelo to jest, postoji. [...] pitanje koje mi se čini važnijim od onoga je li riječ o Salonu ili o autorskoj koncepciji, glasilo bi komu je i zašto na kraju dvadesetog stoljeća potrebna devetnaestostoljetna institucija Salona: visokobudžetna revijska izložba na kojoj su, bez uvjerljiva razloga, nagomilani radovi sortirani prema medijima i tehnikama izvedbe? [...] Koncepcija koju Zabel potpisuje premješta naglasak s pojedinačnog djela, odnosno njihova zbroja, na proces kulturne produkcije koja je, takva kakva jest, moguća samo u određenom trenutku, u određenom prostoru, unutar mreže međusobno uvjetovanih društvenih praksi.“³³⁶

Iako smo u dosadašnjem pregledu dinamike kulturalnih struktura već istaknuli nekoliko rijetkih tematskih ili kuriranih izložbi, razlika u recepciji Zabelove izložbe u odnosu na one prijašnje proizlazi, između ostalog, i iz promijenjenog društvenog trenutka. Na vizualno-umjetničkoj sceni lagano se pojavljuju novi akteri, jedan se dio scene u manjoj mjeri već solidarizirao i grupirao oko ranijih umjetničkih projekata („oko IDEJE“), a prestankom rata na teritoriju Hrvatske kritika je državne politike postajala sve glasnija (i to ne samo u umjetničkom polju). Iz tih razloga organizacija međunarodne izložbe nije više mogla predstavljati vrijednost samu po sebi. Iako je u široj društvenoj recepciji izložbe i dalje vidljiva potreba za kontinuiranom borbom protiv konzervativne i nacionalističke kulturne politike te njezinih posljedica u medijima,³³⁷ čini se da se tijekom ove izložbe jasnije počinje osjećati i diversifikacija aktera na sceni, odnosno razlike u stavovima i vrijednostima koje se odražavaju i na poimanje uloge umjetnosti u društvu te potrebnih načina njezine prezentacije. Stoga je sama izložba *Zagrebačkog salona* zapravo bila zasijenjena raspravom o smislenosti i

³³⁶ Leonida Kovač, „Sto godina kasnije“, *Vijenac*, br. 116, 1998., str. 22.

³³⁷ Primjerice, u tekstu objavljenom povodom izložbe, Iva Radmila Janković prenosi dio teksta objavljenog u *Zadarskom listu*, u kojem stoji: „Zagrebački salon, koji je uvijek imao revijalni karakter, ove je godine privatiziran od jednog slovenskog 'druga' na način kako to radi Laibach, a radi se o depersonaliziranoj umjetnosti tipičnoj za zemlje u tranziciji, te o komunističko-fašističkom pristupu problemu.“ Vidi: Iva Radmila Janković, „Skandal... tamo gdje ga nije bilo“, *Kontura*, br. 56, 1998., str. 33.

ulozi revijalnih izložbi, o ulozi same umjetnosti te o odnosima moći unutar umjetničkog polja.³³⁸ Iva Radmila Janković tako spominje da se dio polemika, s jedne strane, vodio oko činjenice da je u Zabelov izbor ušao niz umjetnika mlađe generacije (a neki su već afirmirani umjetnici izostavljeni), dok se s druge strane zaoštrila do tada latentno prisutna rasprava o primatu umjetničkih medija.³³⁹

Iz analize kulturalnih struktura proizlazi da se oko 1998. godine mijenja i odnos prema umjetnicima mlađe generacije. Naime, do tada je dominantni narativ bio povezan upravo s njihovim ograničenim mogućnostima prezentacije vlastite umjetničke produkcije, dok se krajem desetljeća bezrezervno nameću kao nosioci novih umjetničkih vrijednosti. Ograničene mogućnosti povezane su i s nedostatkom prostora: već smo spomenuli da je nakon 1992. godine (privremeno) ukinut *Salon mladih*, početkom desetljeća ne funkcionira ni Galerija PM, HDLU je izbačen iz svojih prostora na Starčevićevom trgu u Zagrebu te vodi proces za vraćanjem Doma HDLU-a društvu,³⁴⁰ a prostori koji su tradicionalno bili posvećeni izlaganju „mlade“ umjetnosti – poput Galerije SC – više nisu imali toliko „povjerenje u mlade autore“.³⁴¹ Često se također ističe nemogućnost mladih za upoznavanjem međunarodne umjetničke produkcije, ali i domaće umjetničke baštine druge polovice 20. stoljeća, čime se – najčešće u sklopu revijalnih izložbi – objašnjava njihova mala i / ili lošija produkcija.³⁴² Naime, u tom trenutku ne postoji prostor u kojemu bi se prezentirao fundus MSU-a, dok je postav Moderne galerije zbog ratnih opasnosti pospremljen u depoe. Iz takvog konteksta i proizlazi značaj ranije istaknutih manifestacija, poput *Biennale mladih* u Rijeci ili izložbi organiziranih povodom Dana planeta Zemlje. No u njihovoj recepciji postoje i razlike.

Biennale mladih u kritici je dobro popraćeno i uglavnom pozitivno ocijenjeno, no njegova je recepcija – zbog izložbenog formata – dijelom uključila već spomenute rasprave o uspjesima koje predstavlja organizacija međunarodnih događaja u zemlji u kojoj traje rat, o smislenosti salonskih izložbi na kraju 20. stoljeća te prezentaciji umjetnika prema

³³⁸ Usp. Kovač, „Sto godina kasnije“; Janković, „Skandal... tamo gdje ga nije bilo“; Evelina Turković, „Igor Zabel: razgovor o 33. Zagrebačkom salonu“, *Kontura*, br. 56, 1998., str. 34–35.

³³⁹ „Slična užasavanja spram stranoga selektora i koncepcije bila su izražena u svrstavanju radova na Salonu pod omraženi nazivnik konceptualizma, jednako se pitajući kako je došlo do te 'monstruozne i morbidne ideje da nam se dovede konceptualistički gubernator u naš provincijski gradić...“ Vidi: Janković, „Skandal... tamo gdje ga nije bilo“, str. 33.

³⁴⁰ Za više o prostornim kapacitetima HDLU-a vidi: Šlosel, „Izložbeni prostori Društva umjetnosti, ULUH-a i HDLU-a tijekom povijesti“.

³⁴¹ Nada Beroš, „Ivan Lacković Croata“, *Kontura*, br. 22-23, 1994., str. 67.

³⁴² Vidi na primjer: Enes Quien, „6. Triennale hrvatskog kiparstva“, *Kontura*, br. 54, 1997., str. 40–43.

nacionalnim ili regionalnim kriterijima.³⁴³ Posljednji se *Biennale mladih* održao 1997. godine, nakon ranije istaknute kulminacije rasprave o smislenosti salonskih izložbi, no nastavljena je participacija hrvatskih umjetnika na *Biennalu mladih umjetnika Europe i Mediterana* posredstvom riječke galerije. Godine 1999. u Modernoj je galeriji predstavljena samo hrvatska selekcija za „veliko“ Bijenale u Rimu (na kojemu su sudjelovali umjetnici i umjetnice poput Andreje Kulunčić, Ivane Franke, Kristijana Kožula ili Ines Krasić – dakle, upravo neki od umjetnika i umjetnica koji će zauzeti značajne pozicije u mrežama nakon 2000. godine) te je izložba u kritici istaknuta kao koherentan generacijski istup i kao jedan od rijetkih izložbenih projekata u kojemu se ogleda generacijski drugačiji odnos prema umjetničkim medijima i sadržaju djela. Riječima Marijana Špoljara,

„njihovi radovi najčešće su primjeri prožimanja postupaka, disciplina, medija i tehnika, posve u skladu s temeljnom intencijom da se jeziku pretpostavi govor, tehnologiji poruka. [...] Ako pažljivo čitamo radove ove generacije umjetnika, zapaziti ćemo da je njihov odnos prema umjetnosti, medijima i socijalnom okruženju bitno drugačiji od generacije umjetnika stasalih prije desetak godina. Rezultat toga izmijenjenoga umjetničkog svjetonazora posve je lako odrediti u kvalitetama [...] kao što su aktualnost, multimedijalnost, komunikativnost, osviještenost koncepta i korespondiranje sa suvremenim umjetničkim tokovima.“³⁴⁴

Nove umjetničke vrijednosti (poput okrenutosti društvenom kontekstu i eksperimentiranja s medijima) koje donosi „mlada“ umjetnost spominju se i u kontekstu nekih prijašnjih bijenala, kao što se postavlja i pitanje primjerenosti tipičnih *white cube* galerijskih prostora za njihovu prezentaciju.³⁴⁵ No ta su pitanja pogotovo apostrofirana u kontekstu izložbi održanih povodom Dana planeta Zemlje. Recepcija tih izložbi je drugačija od *Biennala mladih* iz nekoliko razloga. Kao prvo, riječ je upravo o netipičnom izlagačkom prostoru (stara Vjesnikova tiskara, javni prostor ili tunel ispod Griča u slučaju izložbe iz 1995. godine) koji pretpostavlja drugačiju komunikaciju između umjetničkih radova i publike. Drugo, iako je u kritici istaknuto da izložbe predstavljaju „rijetku prigodu“ za upoznavanje produkcije mladih umjetnika, koji se posebno negativno odnose prema

³⁴³ Usp. Nela Gubić, „Detalji života“, *Arkzin*, br. 44-45, 1995., str. 30; Sandra Križić Roban, „Opet nađeni kontekst“, *Vijenac*, br. 41-42, 1995., str. 28; Saša Pavković, „Biennale medijskih dilema“, *Kontura*, br. 53, 1997., str. 52–53.

³⁴⁴ Marijan Špoljar, „U dosluhu s vremenom“, *Zarez*, br. 15, 1999., str. 32.

³⁴⁵ Gubić, „Detalji života“.

„vrijednostima“ službene kulturne politike,³⁴⁶ na izložbama su prisutni i umjetnici srednje generacije (poput Vladimira Gudca, Vlade Marteka, Borisa Cvjetanovića ili Dalibora Martinisa), čime se komunikacija između umjetničkih praksi iz razdoblja socijalizma i onih tek nastajućih u devedesetima ne uspostavlja samo na razini „prezentiranja“, „ponovnog upoznavanja“ ili „podučavanja“, već kroz procese komunikacije i suradnje. Konačno, s obzirom na to da je prva izložba organizirana za vrijeme rata i u trenutku kada je zagrebačka scena ostala bez nekoliko ranije navedenih prostora, zajednički transgeneracijski istup umjetnika ima i određenu političku dimenziju, koja se ne manifestira samo u otporu vladajućem „državnom ukusu“, već također u samom činu suradnje i osvajanja prostora – fizičko zaposjedanje prostora istovremeno je i znak osvajanja simboličkog prostora za suvremenu umjetnost. Ta je dimenzija dodatno ojačana činjenicom da glavni organizator događaja nije neka javna institucija u kulturi, već Društvo za unapređenje kvalitete života – jedna od udruga koje su osnovale Antiratnu kampanju početkom devedesetih godina. Slijedom svih tih okolnosti, prilikom održavanja ovih izložbi s vremenom se sve više počinju propitivati načela funkcioniranja i načini prezentacije umjetnosti u javnim institucijama u kulturi.³⁴⁷

Sličnu je auru „borbe ZA“ u kritici poprimilo još nekoliko srodnih događaja, redom organiziranih izvan Zagreba, u kojima je – možemo pretpostaviti – problem prostora bio još izraženiji: riječ je o skvotiranju Doma omladine u Splitu 1994. godine, događajima u napuštenom rudarskom kompleksu Lamparna u organizaciji udruge Labin Art Express, aktivnostima Art radionice Lazareti u Dubrovniku te dijelom i izložbama priređenim u Tvrđavi Gripe u Splitu.³⁴⁸ Zanimljivo je da se i u tim slučajevima često ističe angažman umjetnika starije ili srednje generacije (primjerice, Tomislava Gotovca ili Ivana Kožarića), čija je osobna prisutnost na netipičnim – često „hibridnim“ – likovnim događajima shvaćena kao podrška nadolazećim generacijama kulturnih aktera. No situacija s prostorima za suvremenu umjetnost i mogućnostima mladih umjetnika ne stoji na mjestu ni u Zagrebu: godine 1994. ponovno je pokrenuta Galerija PM u prostorima Doma HDLU-a; 1996. godine

³⁴⁶ Katarina Luketić, „Dan planeta Zemlje“, *Vijenac*, br. 62, 1996., str. 35.

³⁴⁷ Objašnjavajući dobru recepciju zagrebačke manifestacije u inozemstvu, voditelj udruge Zlatko Pejić prilikom izložbe iz 1996. godine ističe da je „okolnost koja ograničava još veći program proslave [...] činjenica da se u nas njeguje klasični, institucionalni pristup kulturi koji onemogućuje mladima da pokažu svoje nove ideje“, dok pozvani kustos Tihomir Milovac naglašava kako je došlo „do zasićenja galerijskom umjetnošću“. Vidi: Aleksandra Žarak, „Iznenadjenje, igračke & čokolade“, *Arkzin*, br. 63, 1996., str. 20–21.

³⁴⁸ Usp. Mlakar, „Duje Makes His Space“; Perasović, „Art squat“; Blagus, „Art squat – bijeg iz ilegale“; Evelina Turković, „Opasnost!!! Izložba“, *Kontura*, br. 28-29, 1994., str. 32–33; Zlatan Razbor, „Tri dana užitka“, *Arkzin*, br. 48, 1995., str. 32–33; Toni Horvatić, „Ljeto u Splitu“, *Kontura*, br. 39-40, 1995., str. 49.

ponovno se pokreće *Salon mladih* (prilikom kojega se postavlja zahtjev za otvaranjem prostora namijenjenog isključivo umjetnicima mlađih generacija),³⁴⁹ a 1997. godine osnovana je udruga Attack!, još jedan od aktera-organizatora „hibridnih događaja“ na netipičnim izlagačkim mjestima (primjerice, u napuštenoj tvornici igračaka Biserka ili u parku Ribnjak, gdje je mladima – svojim sudjelovanjem – podršku pružila i Sanja Iveković).³⁵⁰

Kao što smo vidjeli na primjeru kvantitativne analize podataka, u kritici se tijekom čitavog razdoblja aktivno prate i izložbe u organizaciji zagrebačkog MSU-a (**Tablica 15** i **Tablica 17**), no uvidom u kulturalne strukture postaje jasno da se muzej tijekom devedesetih godina iscrpljivao u borbi za dodjelu adekvatnog prostora u kojemu bi publici bio stalno dostupan i bogat fundus institucije. Taj je narativ vidljiv kako u kritikama u kojima se pisalo o revijalnim izlozbama ili o izlagačkim aktivnostima hrvatskih umjetnika u inozemstvu (u kojima se nemogućnost pristupa stalnom postavu ove institucije također razmatra kao jedan od faktora koji pridonosi općenito lošem stanju suvremene umjetnosti u zemlji), tako i u kritikama u kojima se pisalo o nekim od istaknutijih projekata MSU-a u ovom razdoblju. Primjerice, u već citiranom tekstu pisanom povodom izložbe *Konstruktivizam i kinetička umjetnost*, Jasna Galjer jasno daje do znanja da je državni vrh otezaao s priznavanjem statusa muzeja Galeriji suvremene umjetnosti pod izlikom da institucija ne posjeduje fundus koji bi to opravdao.³⁵¹ To je otezanje za lokalnu kulturnu zajednicu bilo utoliko skandaloznije što je godinu dana ranije Galerija primitivne umjetnosti, do tada sastavni dio Galerije suvremene umjetnosti, saborskom odlukom izdvojena iz svojeg institucionalnog okoliša i transformirana u Muzej naivne umjetnosti.³⁵² No postojeći prostorni kapaciteti nisu bili nezadovoljavajući samo u kontekstu nemogućnosti izlaganja fundusa, već i u kontekstu postavljanja složenijih međunarodnih izložbi (poput izložbi *Kartografi* ili *Fluxus* iz 1999. godine), pri organizaciji kojih je MSU morao računati na suradnju drugih većih i manjih izložbenih prostora. Nakon godina otezanja i pregovaranja te traženja prihvatljivog prostora (ranih devedesetih rasprava se vodila o prostorima bivšeg Radničkog sveučilišta Moša Pijade, a kasnije o napuštenoj

³⁴⁹ Vukmir, „No news – good news“.

³⁵⁰ Usp. Dina Puhovski, „Tvornice alternativcima!“, *Vijenac*, br. 100, 1997., str. 42; Iva Šrot, „Upornost se isplati“, *Vijenac*, br. 110, 1998., str. 44; Iva Radmila Janković, „Fahrenheit '98“, *Vijenac*, br. 119-120, str. 41.

³⁵¹ Galjer, „Ponovni susret s novim tendencijama“.

³⁵² Tim povodom Marijan Jevšovar piše: „Zašto poseban Muzej za slikarstvo koje je samo popratna pojava u likovnom životu svake zemlje? Zašto nije ostalo u sklopu Muzeja suvremene umjetnosti kojemu je pripadalo? Čini se da, u nekim glavama, naivna umjetnost treba postati hrvatska nacionalna umjetnost? Kakva zabluda. Istovremeno, nemamo Muzej suvremene umjetnosti. Imamo samo skladišta slika.“ Vidi: Marijan Jevšovar, „Tko je tu naivan?“, *Vijenac*, br. 5, 1994., str. 24.

tvornici Paromlin), godine 1998. konačno je donesena odluka o gradnji nove zgrade u Novom Zagrebu.

Privremeno obustavljanje rada nekih prostora i manifestacija, spremanje fundusa u depoe zbog opasnosti od ratnih razaranja te nezavidna politička situacija u kojoj su se našle (barem neke) javne institucije u kulturi razlog je zbog kojega su kritičari nerijetko isticali manje i dinamičnije izložbene prostore kao aktere koji održavaju likovni život u zemlji ili su čak i nosioci novih vrijednosti. Uz već spomenute udruge, tom su titulom okarakterizirani i izložbeni prostori poput Galerije Zvonimir i Galerije Miroslav Kraljević, ali i određeni broj privatnih galerija poput Galerije Arteria i Galerije Beck u Zagrebu, Galerije Hajdarović u Požegi ili Galerije Dante u Umagu.³⁵³ U kontekstu aktera-organizatora „hibridnih događaja“ valja spomenuti da je u kritici 1997. godine istaknuto i osnivanje udruge Elektra, čija je voditeljica bila Sanja Iveković, i koje je – u kontekstu umravljenog likovnog života – shvaćeno kao znak „da pušu neki novi vjetrovi i u nas“.³⁵⁴

Vratimo li se još nakratko na *Zagrebački salon* iz 1998. godine, tvrdnju da se oko toga trenutka na vizualno-umjetničkoj sceni počinje osjećati diversifikacija aktera po pitanju društvene uloge umjetnosti i vrijednosti koje bi trebalo dalje razvijati možemo još nadograditi komentarom o dva događaja koja su se dogodili na samom kraju desetljeća: izložba Fluxusa u organizaciji zagrebačkog MSU-a te Tjedan performansa u organizaciji Multimedijalnog centra Palach u Rijeci, oba iz 1999. godine. Naime, iako je izložba Fluxusa u kritici dobro primljena, dominantni narativ koji je prati vezan je uz sam čin donacije umjetnina Francesca Conze fundusu MSU-a. U tom trenutku dovršenje nove zgrade MSU-a predviđeno je za 2004. godinu, a upravo se na Conzinu donaciju gleda kao na jezgru novog stalnog postava i kao na početak nove orijentacije u akvizicijskoj politici muzeja. Drugim riječima, „borba“ za adekvatni smještaj institucije polagano se transformirala u pronalazak mehanizama uz pomoć kojih bi se muzej nametnuo kao relevantan akter na međunarodnoj umjetničkoj sceni te je kao jedan od načina istaknuta upravo drugačija akvizicijska politika koja ne „kupuje samo nacionaln[u], hrvatsk[u] umjetnost nego i djela što se pojavljuju na velikim svjetskim izložbama“.³⁵⁵ Takvom sakupljačkom i izložbenom politikom i hrvatska bi umjetnost dobila

³⁵³ Usp. npr. Damir Grubić, „Teorijska uporišta“, *Kontura*, br. 22-23, 1994., str. 42; Jasminka Franić, „Mladen Stilinović“, *Kontura*, br. 26, 1994, str. 55; Nada Beroš, „Naslonjač u sudnici“, *Vijenac*, br. 31, 1995., str. 18.

³⁵⁴ Beroš, „Popravni – u podrumima“.

³⁵⁵ Ružica Šimunović, „Užitak darivanja“, *Vijenac*, br. 149, 1999., str. 38. O izložbi vidi također: Branka Stipančić, „Neka bude Fluxus. I bi Fluxus. Amen“, *Zarez*, br. 18, 1999., str. 30–31; Branka Stipančić, „Tu se poznaje Fluxus“, *Zarez*, br. 18, 1999., str. 31.

drugačiju kontekstualizaciju. Iako ne postoje direktne veze između ovog događaja i onoga u Rijeci, usporedba je svejedno zanimljiva jer upućuje upravo na ranije istaknuta razilaženja. Tjedan performansa nastao je u organizaciji jednog novonastalog aktera – Multimedijalnog centra Palach, osnovanog 1998. godine. Okupio je umjetnike srednje i mlađe generacije, koji su izvedbama performansa u različitim dijelovima grada pokušavali uspostaviti komunikaciju sa samim gradom i njegovim stanovnicima, odnosno direktno ih uključiti u umjetnički rad i komentirati društvenu stvarnost. U kritici pisanoj tim povodom, Iva Radmila Janković na kraju teksta zaključuje:

„Ovi telegrafski opisi onoga što se događalo na riječkom tjednu performansa samo su pokušaji ukazivanja na jedan dio domaće scene u segmentu koji je većim dijelom još uvijek neprepoznat, osobito od ustanova koje u grčevitoj potrazi za velikim imenima i prikazivanju već provjerenih vrijednosti rijetko znaju vidjeti ono što im se događa u neposrednoj blizini, a nije, primjerice, ništa lošije od toliko razvikane ukrajinske avangardne scene.“³⁵⁶

Veliki fokus na međunarodnu izložbenu aktivnost tijekom devedesetih godina na kraju se desetljeća, dakle, odrazio i na odnose između različitih tipova aktera na lokalnoj vizualno-umjetničkoj sceni. Naime, referenca na „razvikanu ukrajinsku avangardnu scenu“ direktna je kritika zagrebačkog MSU-a, u kojemu se u rujnu 1999. godine održala izložba ukrajinske umjetnosti devedesetih godina,³⁵⁷ a kojemu se očito zamjera nedovoljna podrška domaćim umjetnicima i ostalim kulturnim akterima. Ostaje za vidjeti da li se i na koji način ti odnosi transformiraju nakon 2000. godine, pogotovo u odnosu na uspostavljenu konvenciju primata lokalne likovne aktivnosti i veće međunarodne izložbene aktivnosti unutar zemlje.

5. 2. 3. 2. Dinamika kulturalnih struktura nakon 2000. godine

Odnos državnog vrha prema suvremenoj umjetnosti uvelike je oblikovao kulturne idiome koji su bili na raspolaganju likovno-kritičarskoj zajednici tijekom devedesetih godina. Parafrazirajući Emirbayera i Goodwina, možemo reći da su političke odluke i direktne

³⁵⁶ Iva Radmila Janković, „Tjedan performansa u Rijeci“, *Kontura*, br. 61-62, 1999., str. 71.

³⁵⁷ Izložba *Budućnost je sada: ukrajinska umjetnost devedesetih*, kustosa Tihomira Milovca i Branke Stipančić, održala se tijekom ljeta 1999. godine.

intervencije u umjetničko polje zaista utjecale na načine na koje su akteri shvaćali svoje neposredno okruženje, na koje su se unutar scene stvarale relacije te da je takva situacija istaknula određene prioritete u aktivnostima i odabirima aktera naspram onih koji to nisu.³⁵⁸ Iako je iz opisanih kulturalnih struktura jasno da su postojali različiti mehanizmi otpora takvim politikama, koji su se krajem desetljeća počeli jasnije artikulirati i unutar samog umjetničkog polja, čini se da je tijekom devedesetih godina između različitih aktera ipak uspostavljena neka vrsta neformalnog i labavog zajedništva i razumijevanja. Možda čak i više od opipljivog i veoma konkretnog zadiranja u umjetničko polje (poput osnivanja Muzeja naivne umjetnosti ili privremenog zatvaranja prostora posvećenih izlaganju eksperimentalnih umjetničkih praksi), na takvo je „grupiranje“ na sceni utjecala borba na simboličkoj razini, odnosno borba protiv revizionističkog prekrajanja povijesti umjetničkog razvoja te borba za očuvanjem kontinuiteta sa umjetničkim praksama iz socijalizma. Stoga ne začuđuje da su središnje pozicije u našim mrežama zauzeli upravo umjetnici starije i srednje generacije – istaknuti pojedinci iz razdoblja modernizma i nove umjetničke prakse (**Tablica 8** i **Tablica 10**), da se u kritici veći naglasak stavljao na njihovu međunarodnu izložbenu aktivnost te da se pomno pratilo djelovanje Moderne galerije u Ljubljani (**Tablica 15**), koja se – donedavno u istoj državi – uspjela uspješno uključiti u međunarodne umjetničke tokove. Možemo također reći da se to „grupiranje“ odvijalo upravo oko „događaja“ koji su predstavljali odstupanje od nekih konvencija (poput rijetkih kuriranih ili međunarodnih izložbi), a manje oko konkretnih prostora. Iako razlike među različitim društvenim krugovima primjećujemo od samog početka razdoblja (primjerice, u načinima na koje se pokušalo aktualizirati umjetničku baštinu iz druge polovice 20. stoljeća ili u vizijama društvene uloge suvremene umjetničke aktivnosti), čini se da su se one mogle jasnije iskazati tek krajem desetljeća, kada je nezadovoljstvo sa situacijom u zemlji doseglo vrhunac, te se u potpunosti artikulirati tek kada je na „trećesiječanjским izborima“ smijenjena dotadašnja vladajuća stranka. Drugim riječima, neovisno o razlikama među društvenim krugovima, otpor prema vladajućoj politici djelovao je kao kohezivno sredstvo na vizualno-umjetničkoj sceni gotovo do kraja desetljeća.

Nakon „trećesiječanjских izbora“ 2000. godine dolazi do temeljite promjene u kulturalnim strukturama. Ona se ogleda u proširenju spektra dostupnih kulturnih idioma koji su akterima bili na raspolaganju, zbog kojega je i bila moguća jasnija definicija različitih društvenih krugova. Međutim, njima i njihovim razlikama bavit ćemo se u idućem poglavlju

³⁵⁸ Usp. Emirbayer, Goodwin, „Network Analysis, Culture, and the Problem of Agency“.

(u kojemu ćemo analize provesti na mrežama s ograničenjem prema samim časopisima), dok ćemo se ovdje i dalje fokusirati na ranije uspostavljene konvencije te na dinamiku već identificiranih kulturalnih struktura u devedesetima. Iznenadna pojava različitih kulturnih idioma već u prvoj godini novoga desetljeća prvenstveno upućuje na činjenicu da su oni u nekom obliku morali postojati i u prethodnom desetljeću, ali da zbog gore opisanih prioriteta nisu mogli jasnije doći do izražaja.

Promjenu u kulturalnim strukturama možda najbolje ocrtava recepcija već nekoliko puta istaknute izložba *Što, kako i za koga, povodom 152. godišnjice Komunističkog manifesta*, koja se održala u Domu HDLU-a u ljeto 2000. godine u organizaciji HDLU-a, udruge Multimedijalni institut, Arkzina te nezavisnih kustosica Ane Dević, Nataše Ilić i Sabine Sabolović (tada još voditeljice Galerije PM-a). Kao što je dobro poznato, izložba je organizacijski i konceptijski povezana s reizdanjem *Komunističkog manifesta* u izdanju Arkzina iz 1998. godine. Riječima samih kustosica, iako izložba kreće od *Komunističkog manifesta*, ona „nipošto nije njegova 'vizualna eksplikacija““, već tekst uzima kao predložak koji u formatu izložbe postaje temelj za dijalog o ekonomiji, neoliberalnom kapitalizmu, globalizaciji, proizvodnim odnosima, povezanosti ekonomije i politike, ideologiji kapitala te načinima na koji se oni manifestiraju u svakodnevnom životu.³⁵⁹ Uz to što je njezina recepcija možda prvi veći vizualno-umjetnički događaj koji u lokalnom kontekstu jasno nameće raspravu o posljedicama tranzicijskih i globalizacijskih procesa te što nastavlja s promišljanjem i redefinicijom formata izložbi (koje „postaju prije velike akcije nego izložbe u klasičnom smislu riječi [...] pravi *work in progress*“),³⁶⁰ izložba je – u kontekstu dominantnih konvencija iz prethodnog desetljeća – bila važna iz još nekoliko razloga.

Jedan od njih je direktno postavljanje dijaloga o komunističkoj prošlosti, njezinim prednostima i nedostacima te posljedicama njegove razgradnje u središte interesa. Naime, iako smo već u analizi prethodnog razdoblja istaknuli nekoliko važnih inicijativa koje su smjerale uspostaviti kontinuitet s umjetnošću iz razdoblja socijalizma, o njima se u velikoj mjeri razgovaralo isključivo u granicama umjetničkog polja te su reference na društveno-politički i kulturni kontekst u kojemu je takva (eksperimentalna) umjetnost nastajala bile skromne. Kao i u nekim prijašnjim konvencijama, to vrijedi pogotovo za početak prošloga razdoblja, dok se otvaranje scene oko 1998. godine u manjoj mjeri odražava i u slobodnijem referiranju na prošlost. Također smo u analizi prijašnjeg razdoblja istaknuli kritiku modela

³⁵⁹ ***, „Što, kako i za koga“.

³⁶⁰ Špoljar, „Umjetnost je refleksija globalnih tendencija“.

izložbi posvećenih „bivšem Istoku“, no propitivanje odnosa „Istoka“ i „Zapada“ uvijek se ticalo ili političke motivacije organizatora ili besmislenosti takvih podjela (budući da je Europa devedesetih godina ujedinjena). Drugim riječima, u nekoj je mjeri interioriziran dominantan diskurs uspostavljen takvim izložbama, prema kojem su umjetničke slobode bile „gažene komunističkom čizmom“, suvremene umjetničke prakse bile su potisnute i isključivi rezultat inicijative pojedinaca koji su djelovali izvan institucija (pa ih stoga Zapad ranije nije ni mogao upoznati),³⁶¹ a specifična pozicija Jugoslavije u hladnoratovskoj raspodjeli moći nije se uopće propitivala. Štoviše, sve do kraja desetljeća ona se i imenom rijetko spominje te se najčešće (ali ipak rijetko) koriste sintagme poput „bivše državne zajednice“, „naš totalitaristički režim“ ili „surovo vrijeme u kojem smo donedavno živjeli“.³⁶² Iz tog konteksta proizlazi i zahtjev WHW-a i njihove izložbe iz 2000. godine „za propitivanjem 'komunističke' prošlosti“ – propitivanje koje je „posljedica kulturne politike proteklog desetljeća u Hrvatskoj, koja je nedovoljnom intelektualnom kontekstualizacijom onemogućila ozbiljnu refleksiju neposredne prošlosti i sadašnjeg 'tranzicijskog' trenutka“.³⁶³ Riječ je, dakle, o ponovnom prisvajanju i aktualiziranju prošlosti kako bi se osigurala djelatna i politička pozicija aktera u sadašnjosti. Uokviravanjem tog zahtjeva unutar izložbe, ista se pozicija aktivnog društvenog aktera pripisuje i samoj umjetnosti.

Jedna od posljedica ovako postavljene koncepcije izložbe jest i uključivanje umjetnika iz bivših jugoslavenskih republika u samu izložbu i cijelu „akciju“, odnosno pokušaj ponovnog uspostavljanja pokidanih veza sa starim i novim akterima. Slovenija je u prethodnom razdoblju imala istaknutu poziciju u našim mrežama, no ona je ipak rezultat praćenja međunarodnih izložbenih programa slovenskih institucija, a manje pisanja o suvremenoj umjetnosti koja se u to vrijeme tamo producirala. Za razliku od Slovenije, umjetnička produkcija u Srbiji se tijekom devedesetih godina uglavnom ignorirala, a jedinu iznimku od tog pravila moglo je činiti samo iznimno uspješno predstavljanje srpskih umjetnika na *Venecijanskom bijenalu*, poput onoga Marine Abramović iz 1997. godine (**Tablica 10**).³⁶⁴ Zahvaljujući izložbi WHW-a, u 2000. godini dobre pozicije u mrežama

³⁶¹ Usp. npr. Koščević, „Drugi korijen Europe“; Baričević, „Zagreb, Bonn, Duisburg“; Goran Blagus, „Goran Trbuljak“, *Kontura*, br. 45-46, 1996., str. 16–17; Želimir Koščević, „Pod crvenom zvijezdom i žutim zvjezdicama“, *Vijenac*, br. 125, 1998., str. 22.

³⁶² Usp. npr. Baričević, „Zagreb, Bonn, Duisburg“; Sandi Vidulić, „Plavetnilo duha“, *Vijenac*, br. 48, 1995., str. 13; Goran Blagus, „Boris Cvjetanović“, *Kontura*, br. 47-48, 1996., str. 33.

³⁶³ ***, „Što, kako i za koga“.

³⁶⁴ Prvi dokumentirani događaj u hrvatskoj likovnoj kritici, u kojemu je naglasak stavljen na komunikaciju i razmjenu između bivših jugoslavenskih republika jest likovna kolonija u Brežicama u Sloveniji iz 1999. godine.

zauzelo je nekoliko umjetnika iz bivših jugoslavenskih republika, poput Milice Tomić, grupe IRWIN, Žige Kariža, Tadeja Pogačara, Almira Kurta ili Samira Plasta (**Tablica 10**). Iako se u kasnijim godinama pojavljuju samo povremeno, njihovo uključivanje u ovu izložbu svakako moramo shvatiti kao važan generacijski istup novih aktera te kao politički iskaz koji je doprinio dodatnom otvaranju scene i daljnjem povezivanju. No u kontekstu prijašnjih rasprava o prostornim konceptima prisutnim u likovnoj kritici, možda je važnije naglasiti da iako je izložbeni koncept fokusiran na društvene i ekonomske procese u zemljama u tranziciji, kustosice naglašavaju da *Komunistički manifest* „nije samo duhovno nasljeđe zemalja koje prolaze kroz razdoblje tranzicije već pripada univerzalnom intelektualnom korpusu“³⁶⁵ te su iz toga razloga u izložbu uključeni i umjetnici iz Zapadne Europe, također dobro pozicionirani u našim mrežama. Dakle, iako je izložba većinski također usredotočena na „Istok“, promjene uzrokovane prestankom hladnog rata utjecale su na obje polovice europskog kontinenta pa se, stoga, društvena i ekonomska situacija u razdoblju globalizacije uspoređuje na temelju različitih umjetničkih praksi i iskustava.

No kulturni idiom koji će uvelike obilježiti čitavo razdoblje do 2006. godine, a prisutan je na ovoj izložbi, tiče se razumijevanja umjetničkog djelovanja kao dijela složenih društvenih i globalizacijskih procesa. U tom smislu umjetnost nije autonomno polje djelovanje, već itekako podliježe kako diktatu tržišta i novca, tako i politike. Uz pružanje „platforme“ za širi društveni dijalog o temama kojima se bavi izložba, njezina zadaća (kao i ona uključenih umjetničkih radova) također je usmjerena na stalno propitivanje vlastite pozicije, vlastite uvjetovanosti tim istim društveno-političkim i kulturnim kontekstom te vlastite zavisnosti o materijalnim uvjetima umjetničke proizvodnje.

Slični stavovi o „političko[j] prirod[i] i ideološko[j] ulo[zi] svake umjetnosti“ uz pomoć koje možemo „razotkri[ti] tržišno reproduciranje robe, fetišiz[am] tržišta“ izraženi su od strane istih aktera i akterica prilikom samostalne izložbe slovenske grupe IRWIN u zagrebačkom MSU-u iste godine.³⁶⁶ Uz ukorijenjenost muzejsko-galerijskog sustava u šire društvene i ekonomske procese, u tekstovima koji su pratili izložbu IRWIN-a neposrednije je artikulirano još nekoliko bitnih i međusobno povezanih aspekata vezanih uz umjetničko polje.

Vidi: Sabina Sabolović, Katarina Luketić, „Bio sam u raju u Brežicama!“, *Zarez*, br. 15, 1999., str. 30. Riječ je o slikarskoj koloniji za koju je umjetnike odabralo pet selektora: Aleksander Bassin i Joža Hudeček iz Slovenije, Ješa Denegri iz Beograda, Ivica Župan iz Zagreba i Nebojša Vilić iz Skopja.

³⁶⁵ *** „Što, kako i za koga“.

³⁶⁶ Dejan Kršić, „Was ist Kunst“, *Zarez*, br. 43, 2000., str. 20. Vidi također: Ana Dević, Nataša Ilić, Dejan Kršić, Sabina Sabolović, „IRWIN live!“, *Zarez*, br. 44, 2000., str. 24–25. Dejan Kršić bio je bivši grafički dizajner i urednik časopisa *Arkzin* te jedan od pokretača prve izložbe WHW-a iz 2000. godine.

S obzirom na to da je umjetnost ideološka roba, oblikovana pod utjecajem različitih društvenih silnica, umjetničko je djelo potrebno promatrati i interpretirati kontekstualno. Drugim riječima, „[n]e postoji više iluzija naivnog gledatelja / konzumenta kulture koji neopterećen pristupa umjetničkom djelu. Danas nas samo teorija može podučiti kako da uživamo u umjetničkim djelima.“³⁶⁷ O nužnosti kontekstualnog i teorijskog sagledavanja umjetničkog rada govorili su i sami IRWIN-ovci koji su – u intervjuu danom povodom izložbe – temeljem iskustva recepcije vlastitoga rada u različitim sredinama još jednom naglasili da forme nisu nosioci univerzalnih značenja, ali i da je prema njima glavna razlika između „Istoka“ i „Zapada“ upravo u „uvjetima umjetničke produkcije i egzistencije umjetnika“.³⁶⁸

Nastavno na ovaj tip promišljanja, velik dio likovno-kritičarske produkcije do kraja promatranog razdoblja otkriva upravo zaokupljenost načinima funkcioniranja umjetničkog i šireg kulturnog polja, materijalnom pozicijom umjetnika, suodnosom različitih aktera unutar umjetničkog polja te njihovim mogućnostima uspostavljanja dijaloga s publikom i – konačno – ulogom umjetnosti u tako složenim procesima. Naime, iako početak dvijetisućitih godina donosi olakšanje i veliko otvaranje vizualno-umjetničke scene, što je – kao što smo već istaknuli – vidljivo i u prisutnosti većeg broja različitih kulturnih idioma, u tekstovima koji prate izložbene događaje ipak je i dalje stalno prisutna kritika kulturne politike. Nakon što je tijekom devedesetih godina osvojen simbolički javni prostor za suvremenu umjetnost, nakon 2000. godine kritika je vezana prvenstveno uz materijalne uvjete umjetničke produkcije. Važno je, međutim, naglasiti da tu vrstu kritike većinski artikulira upravo nova generacija likovnih kritičara i kritičarki koji su – poput članica WHW-a – u mreže vizualno-umjetničke scene stupili krajem prethodnog desetljeća. Možemo stoga zaključiti da je nova generacija, ušavši u postojeće strukture, svojim aktivnostima odabrala proizvoditi nove kulturalne narative s ciljem stvaranja odmaka od postojećih konvencija.

Neovisno o strukturnim promjenama u kulturnom polju, poput osnivanja kulturnih vijeća s ciljem transparentnije dodjela financijskih sredstava ili olakšavanja procesa za osnivanje udruga građana, ipak je prisutno mišljenje da društvene i političke promjene s početka novog tisućljeća nisu bitno doprinijele boljoj poziciji umjetnosti u društvu. Riječima Nade Beroš,

³⁶⁷ Kršić, „Was ist Kunst“.

³⁶⁸ Dević, Ilić, Kršić, Sabolović, „IRWIN live!“.

„produžuje se *status quo* u kulturnoj politici, protežiraju se projekti koji nikog ne uznemiruju, cementiraju privatni, klanovski interesi, podupiru se minorne i uskozatvorene lokalne vrijednosti, a sve to uz privid živosti i demokratičnosti scene koja je zapravo sve samozadovoljnija, nekritičnija i uspavanija.“³⁶⁹

U kritici se ističu nedovoljna financijska sredstva za područje kulture i umjetnosti, prevelik utjecaj nove kulturne elite (takozvanih „rentijera Trećesiječanjskih izbora“),³⁷⁰ manjak izložbenih prostora, loša opremljenost postojećih izložbenih prostora, nedostatak obrazovanja iz likovne kulture u osnovnim i srednjim školama, pomanjkanje publike za suvremenu umjetnost te loša materijalna situacija umjetnika. Početkom novog tisućljeća tako se uvelike raspravlja o minimalnim financijskim izvorima i lošem ili nikakvom honoriranju umjetničkog rada (koji ovisi isključivo o „menadžerskim sposobnostima samih umjetnika“) – situacija zbog koje su umjetnici sve više prisiljeni emigrirati na Zapad.³⁷¹ Zbog ograničenih mogućnosti izlaganja tijekom proteklog desetljeća, povremeno se još uvijek naglašava problem nedovoljne vidljivosti umjetnika mlađe generacije. Primjerice, jedan od direktnih povoda izložbe *Novi početak* – održane krajem 2000. godine u zagrebačkom Studentskom centru u organizaciji umjetnika Marijana Crtalića i udruge Attack! – bio je upravo okupljanje umjetnika mlađe generacije koji su se zbog ograničenih izlagačkih mogućnosti u prethodnom desetljeću „osjećali marginalizirano“ te su bili nezadovoljni vlastitom pozicijom u društvu.³⁷² Iako se od 2000. godine nadalje sve više uključuju u izložbene programe različitih institucija (**Tablica 10**), ipak se naglašava njihovo odsustvo te zanemarivanje njihova prinosa vizualno-umjetničkom polju u retrospektivnim izložbama posvećenim devedesetim godinama, poput ranije spomenutih *Ispričati priču* iz 2001. godine te *Kraj stoljeća, kraj slikarstva?* iz 2005. godine.³⁷³ Ta je kritika upućena pogotovo izložbi Zdenka Rusa iz 2005. godine, čija je temeljna teza bila da su slikarstvo devedesetih godina iznijeli i obilježili prvenstveno slikari stasali još sedamdesetih i osamdesetih godina, što ga je navelo na zaključak o krizi ili kraju

³⁶⁹ Preuzeto iz: Leila Topić, „Art-e-fact-Ježevo“, *Zarez*, br. 99, 2003., str. 30.

³⁷⁰ Vidi na primjer: Nada Beroš, „Intermezzo između dvaju stoljeća“, *Zarez*, br. 57, 2001., str. 20.

³⁷¹ Silva Kalčić, „Nemoguća priča“, *Zarez*, br. 66, 2001., str. 24–25. Vidi također: Silva Kalčić, Leila Topić, „Umjetnost u gostima“, *Zarez*, br. 67, 2001., str. 38–39; Goran Blagus, „Marijan Crtalić“, *Kontura*, br. 66, 2001., str. 36; Silva Kalčić, „Igra bez granica“, *Zarez*, br. 65, 2001., str. 30; Dalibor Prančević, „Apetiti veliki, rezultati...“, *Vijenac*, br. 217, 2002., str. 10; Sunčica Ostoić, „Daniel Kovač“, *Kontura*, br. 76, 2003., str. 60; Patricia Kiš, „Kunst, a ne hrvatski Jeff Koons“, *Vijenac*, br. 266, 2004., str. 10; Anita Kojundžić, „Glavni događaj u gradu izvan sezone“, *Zarez*, br. 169-170, 2005., str. 18.

³⁷² Rade Jarak, „Improvizacije i skulpturiranje društvene svijesti“, *Zarez*, br. 24, 2000., str. 29.

³⁷³ Usp. Olga Majcen, „Likovne priče iz devedesetih“, *Kontura*, br. 67-68, 2001., str. 42–44; Iva Radmila Janković, „Artentainment“, *Zarez*, br. 65, 2001., str. 29; Leila Topić, „Kraj stoljeća, kraj slikarstva?“, *Kontura*, br. 84, 2005., str. 32–33; Marko Golub, „Konceptualizacija slikarstva“, *Zarez*, br. 149, 2005., str. 13.

slikarstva na koncu stoljeća. Kritika je gotovo unisono odbacila tezu da je slikarstvo devedesetih moglo počivati na aktivnostima doajena slikarske prakse, dok je Leila Topić otišla korak dalje te je promašenost teze i zanemarivanje mladih umjetnika dodatno povezala s problemima funkcioniranja muzejsko-galerijskog sustava:

„Naime, izborom samo pet mladih umjetnika Rus je ukazao na gorući problem kustoske struke. Iz Rusova izbora bjelodana je činjenica da je djelatnost hrvatskih muzejsko-izlagačkih institucija problematična, budući da spomenute institucije i kustosi nisu obraćali pažnju na cijelu plejadu mladih slikara izniknutih ili stasalih u devedesetima, te nisu postavljali izložbe koje bi predstavile dolazeće umjetnike slikarskoga medija.“³⁷⁴

Ova nas izjava uvodi u jedan od središnjih narativa nakon 2000. godine, a to je kritika načina funkcioniranja postojećeg umjetničkog sustava i (javnih) institucija u kulturi. Ona proizlazi kako iz ranije opisanog shvaćanja pozicije umjetničkog sustava kao dijela širih društvenih procesa, tako i iz vizije same umjetnosti kao društvene prakse. Institucijama se zamjera tromost, sporost, zastarjelost, okoštalost i nefleksibilnost, ovisnost o javnim financijama i političkim strukturama te njihovo ustrajanje na statičnim modelima reprezentacije suvremene umjetnosti („institucionalni, 'oficijelni' pristup kulturi“).³⁷⁵ Umjetnost nije autonomno polje koje nastaje zahvaljujući geniju nekolicine talentiranih pojedinaca, a ne bi se trebala zadovoljiti ni prikazivanjem odnosa života i umjetnosti, već bi trebala proizvoditi situacije u kojima postoji mogućnost uspostavljanja dijaloga. Pišući o *Salonu mladih* iz 2003. godine, Leila Topić zaključuje:

„Ovaj Salon dokazuje i da mehanizmi discipliniranja umjetnosti, koja je već tradicionalno premrežena različitim strategijama otpora, savršeno funkcioniraju. Naime, izložba upućuje na činjenicu da je vladajuća društvena elita uspjela proizvesti još jednu generaciju nekonfliktnih i oportunih klimatelja glavama čija umjetnička 'šutnja' znači pristajanje na stanje u kojem žive. [...] na zadovoljstvo svih onih koji

³⁷⁴ Topić, „Kraj stoljeća, kraj slikarstva?“.

³⁷⁵ Igor Marković, „Grad kao forma, događaj i proces“, *Zarez*, br. 88, 2002., str. 31. Vidi također: Sunčica Ostoić, „Arhiv proširenih medija“, *Zarez*, br. 66, 2001., str. 28; Darko Šimičić, „Prostor i vrijeme između“, *Zarez*, br. 83, 2002., str. 29; Silva Kalčić, „Shopping art“, *Zarez*, br. 94-95, 2002., str. 27; Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović, „Petnaest minuta slave za Balkan“, *Zarez*, br. 98, 2003., str. 8-9; Leila Topić, „Izgubljeni u vremenu“, *Kontura*, br. 81, 2004., str. 28-29; Leila Topić, „Daniel Kovač“, *Kontura*, br. 84, 2005., str. 69.

smatraju da je umjetnosti mjesto isključivo u galerijama i muzejima, bez ikakvog provociranja svakodnevnog života.³⁷⁶

Kritika „institucionalnog pristupa kulturi“ s jedne je strane, dakle, uključivala raspravu o tome mogu li institucije uopće odgovoriti na sve zahtjeve stavljene pred umjetnost u suvremeno doba, što je bio povod za zagovaranje netipičnih načina i mjesta izlaganja, dok je s druge strane uključivala i pitanje jesu li one (i jasno definirani odnosi između različitih aktera koje one podrazumijevaju) još uvijek dovoljne za umjetnike koji svoju praksu promatraju kao fluidan proces, komunikaciju i suradnju.³⁷⁷ Važno je, međutim, napomenuti da nakon 2000. godine ipak dolazi do aktivnijeg promišljanja izlagačkih praksi, prostora i odnosa s publikom u nekim javnim institucijama u kulturi te da postoji nekoliko projekata i izložbi koji su dočekani s odobravanjem likovno-kritičarske zajednice. Primjerice, u institucijama poput Umjetničkog paviljona, Gliptoteke HAZU te Galerije Klovićevi dvori i njoj pridružene Kule Lotrščak u ovom su razdoblju organizirani ciklusi izložbi temeljeni na direktnim pozivima umjetnicima (između ostaloga, i onima mlađe generacije) pred koje je jedini postavljeni zahtjev bio da reagiraju na sam izložbeni prostor ili javni prostor oko institucije.³⁷⁸ U našim je mrežama i ekstrahiranim podacima ta programska promjena možda najvidljivija u slučaju Gliptoteke koja je tijekom devedesetih godina bila gotovo nevidljiva, da bi joj se pozicija unutar prostora likovne kritike naglo poboljšala od otprilike 2001. godine nadalje (**Tablica 17**). Te su izložbe često (ali ne i uvijek) uključivale performanse (kao u slučaju ciklusa *Intime* kustosice Jasmine Bavoľjak u Galeriji Klovićevi dvori, s pozvanim umjetnicima poput Tomislava Gotovca, Vlaste Delimar ili Vlaste Žanić) ili instalacije kojima je cilj bio stvaranje iskustva i doživljaja prostora te problematiziranja fenomena percepcije (s pozvanim umjetnicima poput Gorana Petercola, Dubravke Rakoci ili Siniše Majkusa). S iznimnim je odobravanjem također primljena izložba *Here Tomorrow* u organizaciji zagrebačkog MSU-a 2002. godine, koju je kurirala pozvana strana kustosica Roxana Marcoci. Uz nekoliko istaknutih pripadnika starije i srednje generacije (poput Ivana Kožarića, Mladena

³⁷⁶ Leila Topić, „Izgubljeni u vremenu“.

³⁷⁷ Vidi na primjer: Davorka Perić Vučić Šneperger, „Izmicanje stvarnosti iz prostora sigurnosti“, *Zarez*, br. 180, 2006., str. 19.

³⁷⁸ Usp. Klaudio Štefančić, „Slikarica među odljevima“, *Zarez*, br. 55, 2001., str. 29; Gioia-Ana Ulrich, „Umjetnik koji ima žicu“, *Zarez*, br. 141, 2004., str. 16; Martina Matić, „Ži(v)čana masa“, *Vijenac*, br. 279, 2004., str. 18; Iva Radmila Janković, „Potreba zatvaranja u vlastiti svijet“, *Zarez*, br. 153, 2005., str. 19; Marko Golub, „Komunikacijski smisao kulturnih konvencija“, *Kontura*, br. 85, 2005., str. 52–53; Ana Medić, „Doživljaj oslobođen mentalnih i vizualnih asocijacija“, *Zarez*, br. 173, 2006., str. 4; Alison Radovanović, „Maričkin svijet mogućnosti“, *Kontura*, br. 91, 2006., str. 32–33; Iva Radmila Janković, „Vlasta Žanić“, *Kontura*, br. 91, 2006., str. 72–74.

Stilinovića ili Tomislava Gotovca), izložba je većinski predstavila umjetnike mlađe generacije, čijim se radovima smjerao uspostaviti dijalog o temama poput tehnološke i ekonomske globalizacije, rata i tranzicije, kritike institucija ili migracija, doma i kretanja. Izložba se (kao i neki programi MSU-a tijekom devedesetih godina) paralelno odvijala na nekoliko različitih lokacija, no uključila je – uz MSU i Gliptoteku – i neke netipične ili nove izlagačke prostore, poput napuštene tvornice Paromlin, trgovačkog Centra Kaptol te prostorije udruge Multimedijalni institut (Klub MAMA), dok su u samu izložbu kao izlagači uključena još dva „nezavisna aktera“ – udruge Labin art express i Platforma 9,81. Leila Topić tako će zapisati da je ovim projektom „napokon koncipirana izložba koja tvori situacionističku mrežu te postavlja zahtjev pred gledatelja da se uključi u tu mrežu. No ne kao pasivni promatrač / konzument umjetnosti, nego kao aktivni sudionik u iskustvu proizvodnje značenja.“³⁷⁹ No vratimo li se na kritiku institucija i „institucionalnog pristupa kulturi“, čini se bitnim napomenuti da je ona rijetko bila usmjerena na konkretne institucije i njihove programe, već da se više formulirala kao opća kritika mehanizama funkcioniranja kako institucija, tako i cijelog kulturnog sustava. Postoji, međutim, jedna iznimka od te tvrdnje, a to je kritika usmjerena upravo prema zagrebačkom MSU-u koji počinje funkcionirati kao simbol političkog namještanja djelatnika, zaokupljenosti lokalnim vrijednostima, nerazumijevanja „žive umjetničke prakse“ koja se događa oko njega i novih načina njezine prezentacije.³⁸⁰ Referirajući se direktno na MSU te komentirajući kako u njemu ne postoji vizija budućnosti, Dejan Kršić će 2003. godine zapisati:

„Umjesto da umjetnost otvara nove mogućnosti i prostore kreativnosti, birokratoizirana praksa umjetničkih institucija preuzela je najgore modele ponašanja domaće političke scene. [...] Tako imamo situaciju da se putujuće konfekcijske izložbe predstavljaju kao 'događaji godine', da se ništa organizirano ne radi na afirmaciji mladih umjetnika, da se sve što se u i oko Muzeja dogodi, dogodi unatoč instituciji a ne zahvaljujući njoj. [...] Proteklih desetak godina kultura je imala naglašenu reprezentativnu ulogu legitimacije nove hrvatske države [...] no, ono što je još do jučer smatrano 'alternativnim' danas je pravi *mainstream* [...] Danas, u vremenu opće komercijalizacije, upravo država i njezine institucije, moraju snažno podržati tu 'drugu

³⁷⁹ Leila Topić, „Here Tomorrow – početak dijaloga“, *Kontura*, br. 72-73, 2002., str. 50. Vidi također: Leila Topić, „Proizvođači znanja“, *Zarez*, br. 90, 2002., str. 30.

³⁸⁰ Usp. Olga Majcen, „Dvadeset godina PM-a ili možda nešto manje, nećemo cjepidlačiti“, *Kontura*, br. 67-68, 2001., str. 45; Igor Marković, „Nasilna instalacizacija“, *Zarez*, br. 98, 2003., str. 30; Mirela Ramljak Purgar, Krešimir Purgar, „Interview: Želimir Košćević“, *Kontura*, br. 84, 2005., str. 22–27.

scenu' [...] Ne možemo očekivati da društveno relevantna umjetnost nastane sama od sebe, kao rezultat nekog pojedinačnog talenta. Nužan joj je infrastrukturni okvir.³⁸¹

Kritika je, dakle, istovremeno upućena kulturnoj politici i javnim institucijama u kulturi, dok ideju da su značajni vizualno-umjetnički događaji rezultat inicijative pojedinaca (koji djeluju mimo ili usprkos institucijama) možemo – uz prekide – pratiti od početka devedesetih godina. Na suprotnom se spektru, prema većini kritičara, formira nezavisna scena s akterima poput WHW-a, BLOK-a, Kontejnera ili Multimedijalnog instituta, dok niz različitih tipova aktera promišlja o drugačijim strategijama izlaganja. Jedna od njih je već ranije spomenuta umjetnička produkcija koja direktno reagira na izložbeni prostor, dok je druga – kao u slučaju prve izložbe WHW-a – iskorak u javni prostor s nekoliko umjetničkih radova te organizacija niza popratnih izvedbi i predavanja. Neke institucije komunikaciju s javnim prostorom pokušavaju ostvariti korištenjem specifičnih zadatosti vlastitog prostora, odnosno postavljanjem radova u staklene izloge s ciljem simuliranja izloga trgovina ili komentiranja granice privatnog i javnog. Kao primjer možemo navesti izložbu Sanje Iveković *Works of Heart* koja se održala u Studiju Josip Račić 2001. godine, u kojoj umjetnica – postavljenjem rada na stakleni prozor galerije – komentira mehanizme manipulacije karakteristične za reklamnu industriju.³⁸² Kao drugi primjer može poslužiti izložba Jasenka Rasola *Album br. 18*, održana 2004. godine u Salonu galerije Karas, u kojoj su albumi s fotografijama autorove najintimnije svakodnevice također bili postavljeni u izlog izložbenog prostora, odnosno posjetitelj koji je promatrao fotografovu intimnu svakodnevicu i sam je bio izložen očima javnosti.³⁸³ Već smo u ranijim dijelovima ovog poglavlja spomenuli izložbu *Samo za tvoje oči* u organizaciji udruge Elektra, koja se održala u uličnom izlogu u Frankopanskoj ulici u Zagrebu. Spomenuli smo također da MSU dio izložbi organizira u napuštenoj tvornici Paromlin, od početka tisućljeća se za izložbene svrhe koriste i paviljoni Zagrebačkog velesajma, godine 2004. slikar Lovro Artuković održao je izložbu svojih radova u bivšem skladištu Tekstilnog kombinata Zagreba (današnji prostor Laube), zabilježen je također i slučaj u kojem Galerija Križić Roban – umjesto izložbenog – preuzima ulogu radnog prostora umjetnika³⁸⁴ te se producira niz umjetničkih radova u javnom prostoru (primjerice, dio rada Darka Fritza *Migrant Navigator*, produciran na oglasnom panou

³⁸¹ Dejan Kršić, „Skandalozan nerad i nesposobnost“, *Zarez*, br. 96-97, 2003., str. 22–23.

³⁸² Vidi: Orly Lubin, „Komercijalni oglasi i ljudska tragedija“, *Zarez*, br. 66, 2001., str. 26.

³⁸³ Vidi: Martina Matić, „Intimni rituali“, *Vijenac*, br. 277, 2004., str. 12.

³⁸⁴ Sandra Križić Roban, „Od videa do skulpture“, *Kontura*, br. 88, 2006., str. 10.

postavljenom na hrvatsko-slovenskoj granici). U izložbene svrhe počinju se koristiti i prostori Kluba Močvara, od kojega kritika očekuje „da se izložbe neće nizati po kriteriju postojeće autorske prepoznatljivosti, nego osmišljavati vođene idejom kako upravo izlaganje u takvom kontekstu može polučiti neki kolektivni smisao za umjetnost“ ili se hvali „model izlazak-izložba“.³⁸⁵ No vezano uz izlaganje u netipičnom ili javnom prostoru u Zagrebu, u kritici se ističu dva događaja. Prvi je danas gotovo kulturni *26. Salon mladih*, a drugi pokretanje *Urbanog festivala* 2001. godine.

Gradeći na promjenama uvedenim na prethodnom salonu, poput uključivanja stranih umjetnika ili proširenja uključenih umjetničkih disciplina, selektori *Salona mladih* iz 2001. godine (Vuk Ćosić, Michal Koleček, Jurij Krpan, Zoran Roško i Slaven Tolj) postavili su međunarodnu izložbu u više od pedeset metalnih kontejnera na Zagrebačkom velesajmu, kojom se smjeralo propitati odnos individualizma i kolektivizma, staviti naglasak na pitanje odgovornosti umjetničke poruke te na važnost odgovarajuće infrastrukturne i materijalne podrške umjetničkoj produkciji izvan tržišnih mehanizama. U izložbu je uključen niz aktera nezavisne scene iz Hrvatske, regije i Europe (poput Multimedijalnog instituta, Attacka, Kluba Močvara, Platforme 9,81, Soros centri iz Ljubljane i Sarajeva, Galerija Kapelica, Public Netbase iz Austrije itd.) te su – uz izložbu – organizirani koncerti, prostori za druženje, skejt-park, sportska događanja, predavanja i natječaj za teorijske radove. Drugim riječima, sama izložba je transformirana u događaj koji imitira stvarne uvjete umjetničke produkcije – umjetnost uvijek nastaje u komunikaciji i suradnji, nije izdvojena iz drugih društvenih procesa i događa se u konkretnom javnom prostoru.³⁸⁶

Prvi put organiziran 2001. godine, *Urbani festival* u potpunosti se odvijao u javnom prostoru.³⁸⁷ No razlika u odnosu na neke ranije istaknute inicijative za proširenje izlagačkih aktivnosti izvan posvećenog prostora muzeja ili galerije jest u kompleksnijem shvaćanju javnog prostora. Grad i urbanitet promatraju se na relacijski način – prostor koji nas okružuje proizvod je interakcije različitih društvenih silnica (prošlih i sadašnjih), dinamičan je organizam na kojeg konstantno utječu svi akteri te ga mijenjaju svojim aktivnostima. Akteri

³⁸⁵ Ivana Mance, „Fotografija kao oružje“, *Kontura*, br. 75, 2003., str. 48; Antonia Majača, „Brzosklopiva galerija“, *Zarez*, br. 123, 2004., str. 2; Vidi također: Suzana Marjanić, „Mala je ptica prepelica, al' obori konja i junaka“, *Zarez*, br. 155, 2005., str. 34–35.

³⁸⁶ Usp. Silva Kalčić, „Umjetnost na prijelazu tisućljeća“, *Zarez*, br. 48, 2001., str. 20; Sabina Sabolović, „Što, kako i za koga izlagati“, *Zarez*, br. 49, 2001., str. 5; Goran Blagus, „26. Salon mladih – deset teza ZA i PROTIV“, *Kontura*, br. 66, 2001., str. 34–35; Blagus, „Marijan Crtalić“. Dvije članice organizacijskog odbora Salona – Sunčica Ostoić i Olga Majcen – nakon izložbe formiraju kustoski kolektiv (i kasnije udruhu) Kontejner.

³⁸⁷ Organizator festival je udruga BLOK, a festival se održavao u kontinuitetu između 2001. i 2015. godine.

koji utječu na njegovo oblikovanje su istovremeno i građani, ali i kolektivni ili posve apstraktni entiteti, poput politike, tržišta, povijesti ili tradicije. Drugim riječima, grad se shvaća kao polje sukoba, a uloga je umjetnosti da razotkrije različite mehanizme koji utječu kako na naše odnose, tako i na materijalnu stvarnost prostora. Za razliku od 26. *Salona mladih* koji je zamišljen kao „događaj“, aktivnosti udruge BLOK, provedene u sklopu *Urbanog festivala*, možemo shvatiti kao stvaranje „situacija“. Naime, iako je prema naslovu festival, aktivnosti i programi ne održavaju se u kraćem i komprimiranom vremenskom razdoblju i na jednom mjestu, već su vremenski i prostorno disperzirane kroz cijelu godinu i po različitim dijelovima grada. Takvim imenom i načinom organizacije istovremeno se komentira sve veći broj različitih komercijalnih kulturnih sadržaja i rastući sektor kulturnih industrija. Program koji se provodi u sklopu *Urbanog festivala* najčešće se sastoji od diskretnih akcija ili izvedbi u javnom prostoru, koje ponekad mogu predstavljati i samo mali odmak od uobičajenih gradskih situacija. Jednom primjećene, proizvode efekt očuđenja kod slučajnih prolaznika. Prema kritici, upravo je *Urbani festival* možda najbolji primjer prakse koji se nalazi na suprotnom polu „institucionalnog pristupa kulturi“. Opisujući ga riječju „nepretencioznost“, koja se odnosi podjednako na njegove organizacijske i programske karakteristike, Igor Marković piše:

„Rečena nepretencioznost iskazuje se ponajviše na pitanju javne umjetnosti, umjetnosti koja izlazi iz tradicionalnih posvećenih prostora u javnost. Ali ne za naše prilike uobičajenim modusom iznošenja na ulice i trgove tipičnih i tradicionalnih djela, praksi i postupaka 'ostvarujući kontakt' s imaginarnom javnošću, nego inzistiranje na onome što javna umjetnost jest, odnosno onome što ta sintagma ustvari označuje. [...] Javna umjetnost, u pravilu povezana za urbane prostore, uglavnom svoju 'javnost' izvodi iz lokacije održavanja. Međutim, javnost je prije svega psihološki, a ne fizički prostor. [...] I istinska javna umjetnost izvodi svoju 'javnost' ne iz lokacije održavanja, nego iz prirode svojega su/djelovanja s kakofonim razmeđama osobnih interesa, kolektivnih vrijednosti, društvenih pitanja, političkih događaja i širih kulturalnih uzoraka koji obilježavaju naš javni život. [...] Urbani festival stvorio je prostor kulture i komunikacije izvan vladajućih retorika kojima se genrira mitska svijest, kolektivno nesvjesno, stereotipi i predrasude na kojima vladajući diskurs gradi svoje indoktrinarno i manipulativno djelovanje.“³⁸⁸

³⁸⁸ Marković, „Grad kao forma, događaj i proces“.

Promišljanje drugačijih ili netipičnih načina izlaganja suvremene umjetnosti ili organizacija događaja koji se gotovo u potpunosti odvijaju u javnom prostoru pogotovo je zaživjela u sredinama izvan glavnoga grada. No općenito se nakon 2000. godine u kritici sve više prate događaji organizirani izvan Zagreba, potvrđujući ranije utvrđenu konvenciju o konsolidaciji manjih umjetničkih centara (**Tablica 17**). Čini se da se na decentralizaciji umjetničkog života radi sa više strana: dolazi do umrežavanja klubova i postojećih nezavisnih aktera putem mreže Clubture, kojoj je cilj razmjena programa te suradnja na razvoju novih projekata; zagrebački Institut za suvremenu umjetnost (bivši SCCA) surađuje sa nizom institucija i inicijativa izvan Zagreba, od kojih je u kritici najviše pozornosti posvećeno organizaciji projekta *Granice* u Slavonskom Brodu;³⁸⁹ pokreću se već ranije istaknuti festivali performansa u Rijeci, Varaždinu, Osijeku i Štaglincu; krajem devedesetih godina osnovana je Umjetnička akademija u Splitu, a 2005. godine i Akademija primijenjenih umjetnosti u Rijeci; godine 2001. počinju inicijative za pokretanjem *Vukovarskog salona* (koji službeno postoji od 2006. godine); različite se sredine i institucije povezuju razmjenom izložbi aktualne umjetničke produkcije koja nastaje u pojedinim gradovima (primjerice, predstavljanje splitske scene u Zagrebu, istarske scene u Osijeku, razmjena programa dubrovačkih, riječkih i splitskih institucija). Kritika prati te nove inicijative, ali se veća pozornost pridaje i revijalnim izložbama koje postoje od ranije – kao što su *Splitski salon* (od 1969. godine), *Plavi salon* u Zadru (od 1957. godine) ili *Porečki annale* (od 1961. godine) – te aktivnostima manjih galerijskih prostora, poput Galerije Rigo u Novigradu ili Galerije Moira na Hvaru.

Kontekst ovih gradova i sredina razlikuje se od zagrebačkog: oni raspolažu s manje kulturne infrastrukture (na što se ovim različitim inicijativa nastoji upozoriti ili i mijenjati) te s manje publike kojoj je u navici konzumirati kulturne sadržaje, pogotovo one vezane uz suvremenu umjetnost. Stoga je naglasak na potrebi stvaranja komunikacije sa širom publikom i prostorom još izraženiji nego u Zagrebu te zahtijeva drugačije mehanizme pregovaranja između postojećih i novih vrijednosti. Primjerice, ranije istaknuta izložba *U prvom licu* kustosice Ive Radmile Janković, originalno postavljena u zagrebačkom HDLU-u 2004. godine, preseljena je u Umjetničku galeriju u Dubrovniku 2005. godine, s jednom malom razlikom. Antun Maračić, tadašnji voditelj galerije, u prizemlju je postavio autoportrete i druge radove povezane s pitanjem identiteta pojedinca iz fundusa galerije, koji su nastali

³⁸⁹ Usp. Katarina Luketić, „Granice2000“, *Zarez*, br. 39, 2000., str. 5; Jadranka Vinterhalter, „Granice2000“, *Zarez*, br. 41, 2000., str. 30; Martina Matić, „Optimizam u maloj sredini“, *Vijenac*, br. 198, 2001., str. 40; Darko Šimičić, „Grad vidljivih Granica“, *Zarez*, br. 63, 2001., str. 39; Kalčić, „Igra bez granica“.

između 1875. i 1954. godine. Oni su predstavljali svojevrsan prijelaz prema radovima umjetnika nove umjetničke prakse te suvremenim propitivanjima identiteta u medijima fotografije ili videa, na koje dubrovačka publika nije bila toliko navikla, dok su između njih postavljeni radovi iz originalne izložbe u tradicionalnim umjetničkim medijima (poput radova slikara Lovre Artukovića). Drugim riječima, stavljen je jak naglasak na edukacijski aspekt te se nove vrijednosti razmatraju u komunikaciji s tradicijom.³⁹⁰

Kompleksniji mehanizmi pregovaranja koji su bili potrebni pri organizaciji takvih događaja, a pogotovo onih u javnom prostoru, došli su do izražaja i pri organizaciji manifestacije *Zadar uživo* (2001.–2004.), koja je – kao što smo napomenuli ranije – bila u potpunosti namijenjena javnom prostoru. Postavljeni na različitim lokacijama diljem grada, umjetnički radovi su na različite načine uspostavljali komunikaciju sa stanovnicima, konkretnim prostorima te upućivali na određene lokalne karakteristike ili probleme. Primjerice, na prvoj manifestaciji iz 2001. godine, češki umjetnik Jiri Černicky u jednom je izlogu izložio pribor za drogiranje izrađen od češkog kristala, kojim je – uspostavljajući vezu između Zadra i Praga – upozorio na iznimno visok broj ovisnika, dok je Andreja Kulunčić – temeljem komunikacije s građanima – napravila alternativni vodič grada Zadra, kojim je pružena drugačija slika o gradu od one dominantne turističke. No drugačiji odnosi, kao i drugačiji pristup prema umjetnosti, odrazio se u glasnom negodovanju gradskih političkih i crkvenih krugova, zbog čega su neki radovi odstranjeni (između ostalog, upravo rad Jirija Černickog, koji je shvaćen kao poticanje ovisnosti), dok su neki čak i uništeni.³⁹¹ Upravo zbog ovakvih reakcija i nerazumijevanja, naglasak pri organizaciji ovog i srodnih događaja stavljen je kako na edukacijske aspekte, tako i na potrebu kontinuiteta pri njihovoj organizaciji. Uz *Zadar uživo*, kao primjer naglaska na kontinuitetu pri planiranju aktivnosti vezanih uz suvremenu umjetnost može poslužiti još jedan projekt Umjetničke galerije u Dubrovniku: Maračić je 2001. godine uputio poziv na suradnju kustosici Catherine David, čiji finalni produkt nije bila međunarodna izložba, već projekt u trajanju godine dana, koji se sastojao od rezidencija domaćih i stranih umjetnika u samom Dubrovniku, temeljem kojih su nastajali *site specific* umjetnički radovi.³⁹² Naglasak je, dakle, stavljen na procesualnost, dijalog i kontinuiranu prisutnost.

³⁹⁰ Rozana Vojvoda, „Prilozi za autopsihografiju“, *Zarez*, br. 164, 2005., str. 20, 29.

³⁹¹ Ivica Neveščanin, „Zadar uživo – grad na krivo“, *Zarez*, br. 64, 2001., str. 32.

³⁹² Usp. Antun Maračić, „U Gradu – Galerija“, *Zarez*, br. 69, 2001., str. 29; Catherine David, „Izbjeći pojednostavljivanja“, *Zarez*, br. 69, 2001., str. 30; Catherine David, „Grad mišljen kao metropola“, *Zarez*, br. 117, 2003., str. 17.

Potreba za komunikacijom sa širim krugom građana možda je i jedan od razloga zbog kojeg se u manjim gradovima direktnije progovaralo o negativnim aspektima aktualnih politika, ponajprije o privatizaciji javnog prostora i turistifikaciji, koja se negativno odražavala i na vizualnu kulturu gradova („bujanje kič produkcije namijenjene turistima“).³⁹³ U tom smislu je između umjetničkih središta na jadranskoj obali mogao postojati i dijalog, uspostavljen s ciljem šire kontekstualizacije lokalnih problema. Uz već ranije navedene suradnje institucija i razmjene programa, takav tip dijaloga možda najslikovitije ilustrira koncepcija 33. *Splitskog salona*, održanog 2003. godine s podnaslovom „Životna i umjetnička stvarnost hrvatske obale“. Naime, umjesto jednog kustosa, salon je povjeren njima četirima te je svaki od njih bio zadužen za selekciju radova iz vlastite sredine: Antun Maračić za dubrovačko područje, Toni Horvatić za splitsko, Vinko Srhoj za zadarsko i šibensko te Berislav Valušek za Rijeku i Istru. Povezanost jadranske obale i srodnih problema različitih sredina tijekom izložbe je dodatno naglašena umjetničkom akcijom Igora Grubića, koja se sastojala od simultanog uključivanja sirena na čitavom jadranskom akvatoriju – akcija kojom je dio izložbe „proširen“ čitavom jadranskom obalom.³⁹⁴

Do sada opisani kulturalni narativi osvijetlili su okolnosti pod kojima je došlo do uspostavljanja novih konvencija na vizualno-umjetničkoj sceni po pitanju dominantnih izložbenih formata, umjerene decentralizacije umjetničkog života i konsolidacije manjih umjetničkih središta (pogotovo onih na jadranskoj obali) te sve većeg naglaska na lokalnu likovnu aktivnost. Promjena konvencija rezultat je međudjelovanja nekoliko različitih faktora koji kulminiraju oko 2000. godine: prvenstveno mislimo na drastičan zaokret u društveno-političkom kontekstu koji je posljedica smjene vladajuće stranke, koja je nakon desetljeća rata te konzervativne i nacionalističke politike dočekana s olakšanjem i euforijom.³⁹⁵ Upravo je taj događaj naglo doveo na vidjelo različite prakse i aktere koji su (gotovo ispod radara) stasali tijekom prethodnog desetljeća i koji su gradili kako na vlastitim međunarodnim i domaćim iskustvima, tako i na onim događajima koje smo izdvojili kao odstupanja od konvencija tijekom devedesetih, a koji su nesumnjivo pripremili teren za događaje koji su uslijedili.

³⁹³ Usp. David, „Grad mišljen kao metropola“; Maračić, „U Gradu – Galerija“; Branko Cerovac, „Odjeveni otok“, *Zarez*, br. 73, 2002., str. 16; Ivica Župan, „Blitva, sapun, viljuškari...“, *Kontura*, br. 77, 2003., str. 60–61; Branko Franceschi, „Umjetnost s okusom soli“, *Kontura*, br. 79-79, 2003., str. 34–36; Nada Beroš, „O tiraniji razlike“, *Zarez*, br. 146, 2005., str. 18–19.

³⁹⁴ Vidi: Branko Franceschi, „Umjetnost s okusom soli“.

³⁹⁵ Olakšanje i euforiju možda najbolje dočarava dokumentarni film Rajka Grlića i Igora Mirkovića *Novo novo vrijeme* iz 2001. godine. Vidi: ***, „Novo novo vrijeme“, *Youtube*, 15. srpnja 2014. Vidi: <https://www.youtube.com/watch?v=Zow0S9Ng8RQ&t=3803s> (pristupljeno 5. lipnja 2021.).

Isticanje lokalne likovne aktivnosti u razvoju vizualno-umjetničke scene nakon 2000. godine ne znači, naravno, zatvorenost u nacionalne okvire, već usmjerenost na razvoj lokalnih institucionalnih i umjetničkih kapaciteta, što se – između ostaloga – postiže i uz pomoć međunarodne suradnje. Već smo ranije istaknuli da je ona od početka tisućljeća olakšana te da se u programe domaćih institucija uključuje i sve veći broj stranih umjetnika, da se neki programi provode u suradnji sa stranim institucijama, dok visoke vrijednosti težinskog stupnja i dalje imaju međunarodne izložbe velikog formata poput *Venecijanskog bijenala* ili *documente*. Dio stranih umjetnika i inozemnih institucija u mrežama se također javlja u kontekstu prezentacije privatnih umjetničkih zbirki te je njima pridružena i aktivnost rijetkih hrvatskih kolekcionara koji su se fokusirali na akvizicije suvremene umjetnosti.

Od 2001. godine u kritici se s vremena na vrijeme piše o kolekciji Tomislava Klička, odnosno Zbirci Filip Trade, koja se sastoji od suvremenih umjetničkih radova kako doajena hrvatske umjetnosti (poput Ivana Kožarića, Gorana Trbuljaka, Julija Knifera ili Ivana Picelja), tako i umjetnika mlađe generacije (poput Ivane Franke ili Davida Maljkovića). Započeta za vrijeme ratnih godina, zbirka je u kritici predstavljena kao svojevrsan fenomen, jer je Kličko tada bio jedan od rijetkih kolekcionara koji se usredotočio upravo na kolekcioniranje suvremene umjetnosti, unatoč činjenici da je „sustav oficijelnih umjetničkih vrijednosti bio diktiran ponajprije ideološkim odrednicama, čak i kada je bila riječ o privatnim kolekcionarima“ te unatoč zakonima koji „onemogućavaju bilo kakvo, iole, ozbiljnije ulaganje privatnih poduzetnika u suvremenu umjetnost“.³⁹⁶ Prema kritici, Kličko je birao umjetnike koji u to vrijeme nisu bili posebno cijenjeni na umjetničkom tržištu, poboljšavajući na taj način njihove materijalne uvjete života, te je u kritici izražena nada da bi njegova zbirka mogla poslužiti kao primjer drugim privatnim kolekcionarima (koji bi također mogli početi ulagati u suvremenu umjetnost) te da bi općenito mogla potaknuti razvoj umjetničkog tržišta u Hrvatskoj.³⁹⁷ Komentirajući odnos javnog i privatnog kapitala u razvoju umjetničkog polja, Leila Topić zaključuje:

„Privatno financiranje i investiranje može dovesti do 'feudalnog statusa' pojedinih umjetnika [...] no, jednako tako ulaganje države u pojedine umjetnike može dovesti do stvaranja 'službenih državnih umjetnika' [...] No, nema razloga da strahujemo od

³⁹⁶ Leila Topić, „Hrvatski umjetnici u Pragu“, *Kontura*, br. 71, 2002., str. 62–65; Leila Topić, „Umjetnost ne mora biti trošak“, *Zarez*, br. 85-86, 2002., str. 43.

³⁹⁷ Usp. Topić, „Hrvatski umjetnici u Pragu“; Topić, „Umjetnost ne mora biti trošak“; Iva Körbler, „Ime umjetnika i broj referencija“, *Vijenac*, br. 189, 2001., str. 23; Iva Brezovečki-Bidin, „Talenti za razvoj“, *Vijenac*, br. 234, 2003., str. 14.

takvih situacija u Hrvatskoj, jer je, nažalost, Kličko jedini poduzetnik dovoljno hrabar da sustavno investira u suvremenu umjetnost (pa makar po kriterijima koji su relativno konvencionalni), a država, kako se čini, još dugo neće imati osmišljenu strategiju ulaganja u istu. Prisjetimo li se činjenice da se u našim institucijama uglavnom vode borbe za pozicije, a ne za umjetnike i umjetnost, pojava Tomislava Klička zaista je 'dar s neba'. Nadajmo se da njegov primjer neće ostati usamljen te da će se pojaviti još nekoliko mecena spremnih za investiranje u konceptualnu, odnosno neobjektnu umjetnost. Jer Kličko ne samo da je stvorio vrijednu kolekciju nego svojim postupcima pokazuje kako kolekcionar treba brinuti za umjetnike, osmišljeno otkupljivati djela, ali i brinuti se za kvalitetnu prezentaciju zbirke, usprkos neizlječivoj gluhoći državnih institucija kad je riječ o zbivanjima na sceni suvremene umjetnosti.³⁹⁸

Tijekom ovog razdoblja u kritici se također pisalo o dvjema privatnim austrijskim zbirkama lociranim u Beču – zbirci suvremene umjetnosti Zaklade Generali i Kontakt kolekciji Erste banke. Obje su, između ostalog, također otkupljivale radove hrvatskih umjetnika – najčešće predstavnika nove umjetničke prakse (poput Sanje Iveković, Tomislava Gotovca ili Gorana Trbuljaka), no – u slučaju Zaklade Generali – i umjetnika mlađe generacije (poput Andreje Kulunčić). Izložbe o kojima se pisalo u hrvatskoj likovnoj kritici najčešće su se održavale u samom Beču, dok je Zbirka Generali (osnovana 1988. godine) također predstavljena i u Zagrebu 2005. godine.³⁹⁹ Kontakt kolekcija osnovana je 2004. godine, a svoje je prvo predstavljanje doživjela upravo na samom kraju našeg razdoblja – izložbom u bečkom Muzeju moderne umjetnosti Zaklade Ludwig 2006. godine. Slično kao i u slučaju kolekcije Tomislava Klička, stavovi kritike prema izložbama kojima su predstavljene ove zbirke iznimno su pozitivne. U pozitivnim svjetlu gleda se na prikupljanje konceptualne i neobjektne umjetnosti te se ističe svijest ovih korporacija o potrebi oblikovanja suvremenog i društveno osjetljivog imidža. U slučaju Zaklade Generali također je istaknuta njezina usmjerenost na edukaciju publike o suvremenoj umjetnosti, njezina podrška umjetnicima pri produkciji novih umjetničkih radova te općenito stalan autorefleksivan stav prema vlastitoj poziciji unutar umjetničkog polja. U slučaju kolekcije Kontakt, usmjerene na akvizicije umjetničkih radova iz „Srednje, Istočne i Jugoistočne“ Europe, istaknuta je koherentnost kolekcije (koja nastaje zahvaljujući angažiranju lokalnih stručnjaka) koja okuplja slabije

³⁹⁸ Topić, „Umjetnost ne mora biti trošak“.

³⁹⁹ Izložba je organizirana u suradnji s MSU-om, a održala se u Galeriji Klovićevi dvori.

poznate i do nedavno marginalizirane autore. Smatra se da bi njihovo objedinjavanje u jednoj kolekciji trebalo omogućiti drugačiji („paralelni“) pogled na povijest umjetnosti druge polovice 20. stoljeća.⁴⁰⁰ U tekstovima koji prate ove aktivnosti, rubno se poteže pitanje odnosa privatnog i javnog financiranja, no ono se ipak najčešće brzo odbacuje u korist kritike prevladavajućeg ukusa domaćih privatnih kolekcionara ili nedovoljne podrške javnih institucija razvoju suvremene umjetničke prakse. Primjerice, pišući o predstavljanju kolekcije Kontakt u Beču 2006. godine, Leila Topić komentira:

„I dok domaći moćnici i dalje radije kolekcioniraju odltimere, jahte, provjerene umjetničke veličine, poput Bukovca ili Murtića, te nekretnine (uz nekoliko časnih izuzetaka), a tvrtke materijalno podržavaju sportaše i spektakularne kulturne projekte, na Zapadu korporacije i društveno osviješteni bogataši najradije sakupljaju suvremenu umjetnost i to ne isključivo zbog njene relativno niske cijene. [...] Naravno, nije problem samo u nedovoljnoj prosvjetljenosti članova odbora pojedinih tvrtki, već i u domaćem sustavu sponzoriranja umjetnosti [...] K tomu, najslabija karika domaće umjetničke scene jest nepostojanje tržišta umjetnina koje bi oformilo stabilan sustav vrijednosti i omogućilo transparentno cirkuliranje kapitala. Uz to, mnoge naše muzejsko-izložbene ustanove i dalje s gađenjem okreću glave od 'prljavog' korporacijskog novca ne uviđajući da je upravo skladna veza korporativnog novca i umjetničke proizvodnje preduvjet za normalno funkcioniranje umjetničkog sustava.“⁴⁰¹

U okolnostima nedostatnog financiranja suvremene umjetnosti i ranije istaknute loše materijalne pozicije umjetnika, ovakav je pozitivan stav s jedne strane logičan. Međutim, s obzirom na to da se velik dio kulturalnih narativa nakon 2000. godine oblikovao upravo oko propitivanja uvjeta umjetničke proizvodnje u kontekstu složenih društvenih i globalizacijskih procesa (između ostalog, i u kontekstu ekonomske globalizacije), ipak iznenađuje činjenica da su ove aktivnosti gotovo bezrezervno prihvaćene te da se prilikom pisanja o ovim kolekcijama nisu dodatno propitali mehanizmi stvaranja vrijednosti u umjetničkom polju ili posljedice koje proizvode u različitim sredinama. Nešto je kritičniji stav zauzet prema privatnoj kolekciji Marinka Sudca, prvi put predstavljenoj javnosti izložbom pod nazivom

⁴⁰⁰ Usp. Leila Topić, „Generali Foundation“, *Kontura*, br. 82, 2004., str. 13; Nikica Klobučar, „Osvajanje prostora umjetnosti“, *Kontura*, br. 87, 2005., str. 24–26; Leila Topić, „'Kontakt' kao sklad“, *Kontura*, br. 89, 2006., str. 14–15. Vidi također i intervju sa Sabine Breitwieser, voditeljicom Zaklade Generali: Nada Beroš, „Korporacije su transparentnije od političara“, *Zarez*, br. 57, 2001., str. 18.

⁴⁰¹ Topić, „'Kontakt' kao sklad“.

Rubne posebnosti, koja se održala 2005. godine u Varaždinu. Sudčeva je zbirka također fokusirana na područje Srednje i Istočne Europe, no sadrži i radove iz razdoblja povijesnih avangardi, te je u Varaždinu izložen upravo izbor radova od povijesnih avangardi do nove umjetničke prakse koji je nastao na području Jugoslavije. No kritika se u slučaju ove kolekcije ne odnosi na samu zbirku ili izložbu (koji se smatraju vrijednim zalogom za buduća istraživanja razvoja suvremene umjetnosti te odnosa države prema ovakvim praksama, za koji se direktno ističe da je bio drugačiji od „ostalih rubova modernizacije“),⁴⁰² već je također usmjerena na kulturne politike i javne institucije u kulturi. Postavlja se, naime, pitanje zašto su ova ključna djela hrvatske umjetnosti završila u privatnoj kolekciji, a ne nalaze se u javnim muzejima i galerijama, koji su – s obzirom na to da financijska situacija nije dopuštala otkupljivanje reprezentativnih djela stranih umjetnika – trebali brinuti barem o vlastitoj umjetničkoj baštini.⁴⁰³

Spomenute privatne austrijske zbirke dio su razloga zbog kojih nakon 2000. godine u mrežama raste prisutnost austrijskih institucija (**Karta 6** i **Tablica 17**), odnosno zbog kojih austrijske institucije preuzimaju poziciju koju su imale slovenske institucije tijekom devedesetih godina. No iako se o aktivnostima austrijskih institucija možda više piše te je zabilježeno nekoliko slučajeva bilateralnih suradnji s institucijama iz Hrvatske, važno je napomenuti da uvid u kulturalne strukture ipak govori da se u kontinuitetu prate i aktivnosti slovenskih institucija: u kritici su i dalje prisutni *Međunarodni grafički bijenale*, Moderna galerija u Ljubljani, a rjeđe se javljaju i neki drugi prostori (poput Galerije ŠKUC ili SCCA-Ljubljana). Povremeno se još uvijek ističe iznimno uspješna programska politika Moderne galerije u Ljubljani, no taj narativ – zbog diversifikacije vizualno-umjetničkih događaja u zemlji – nije više toliko dominantan. Iz istih je razloga drugačiji i fokus likovne kritike kada govorimo o programskim aktivnostima austrijskih institucija. On je vidljiv i u kvantitativnim analizama, i to ponajprije u činjenici da više ne postoji jedna središnja institucija koja bi trebala služiti kao uzor domaćim akterima, već je fokus dispersiran na nekoliko različitih institucija, odnosno usmjeren je na „događaje“.

Uz privatne austrijske zbirke, u hrvatskoj je likovnoj kritici veća pažnja posvećena događajima organiziranim u Grazu 2003. godine, kada je nosio titulu Europske prijestolnice kulture, te nekoliko izložbi posvećenih „balkanskoj“ umjetnosti, koje su se održale upravo u

⁴⁰² Marijan Špoljar, „Kolekcioniranje avangarde“, *Vijenac*, br. 291, 2005., str. 16.

⁴⁰³ Usp. Ivica Župan, „Ima li mjesta za avangardne posebnosti“, *Kontura*, br. 85, 2005., str. 28–29; Ivica Župan, „Prokleta avlija“, *Zarez*, br. 151, 2005., str. 16–17.

austrijskim institucijama. Riječ je o već spomenutim izložbama *U potrazi za Balkanijom* (Neue Galerie Graz, 2002. godine) te *Krv i med: budućnost je na Balkanu* (Muzej Essl, 2003. godine). Tekstovi o ovim, ali i nekim drugim „balkanskim“ izložbama, uvijek uključuju propitivanje središnjeg označitelja oko kojega su formirane koncepcije izložbi: postoji li (i što je) „balkanska“ umjetnost te postoji li specifičan „balkanski identitet“? U skladu s dominantnim kulturalnim narativima, koji umjetničko polje razmatraju u kontekstu širih društvenih procesa, pri analizi ovih izložbi u svakom je slučaju prisutna svijest o tome da „Balkan“ predstavlja najnoviji trend na (Zapadnoj) umjetničkoj pozornici te da su izložbe ovog tipa često samo odraz najnovijih interesa umjetničkog tržišta. „Nasilno“ guranje hrvatske umjetnosti u ovakve ladice, kojima se pokušavala dočarati specifičnost ili čak i egzotičnost umjetničke produkcije nekog šireg regionalnog prostora, dovodila se u pitanje pogotovo u kontekstu samih umjetničkih radova kojima se, u sklopu tih izložbi, razrađuje pojam Balkana. Pišući o *Prvom bijenalu balkanske umjetnosti*, koje se održalo 2005. godine u Solunu, Nada Beroš će upravo na tom tragu zaključiti da se „tiranija razlike [...] pokazala [...] najžilavijom modernističkom dogmom“ te nastaviti:

„Budimo otvoreni: ono što pokazujemo na velikim izložbama nisu razlike [...] nego onu vrstu umjetnosti koju najvjernije opisuje najjednostavniji termin: internacionalna umjetnost. Njezin se jezik bespogovorno rabi, prepoznaje i razumije na svim meridijanima i paralelama, bivajući verificiran institucijskim sustavom umjetnosti i tržištem. Upravo taj sustav odlučuje kada i u kolikoj će mjeri pripustiti lokalne razlike, transformirajući ih u jezik 'internationalne umjetnosti', otvarajući joj put na globalno umjetničko tržište i u svjetske galerije i muzeje.“⁴⁰⁴

No nisu sve „balkanske“ izložbe jednako primljene u kritici. Primjerice, iako je kritika izložbe *U potrazi za Balkanijom* također uključila propitivanje središnjeg označitelja, ona je ipak primljena s relativnim odobravanjem, kao što je bila i serija izložbi objedinjenih pod nazivom *Balkan Konsulat*, koje su se održavale 2002. i 2003. godine u prostoru < rotor > u Grazu. U prvom je slučaju odobravanje objašnjeno činjenicom da izložba nije smjerala publici ponuditi odgovor na pitanje što je Balkan, već je nastojala razotkriti mehanizme zbog kojih se taj prostor (na Zapadu) promatra kao mjesto „kolektivne paranoje“.⁴⁰⁵ S druge strane, *Balkan Konsulat* bio je zamišljen više kao mjesto susreta i uspostavljanja dijaloga: izložbe su

⁴⁰⁴ Beroš, „O tiraniji razlike“.

⁴⁰⁵ Leila Topić, „Balkan nasuprot ostatku svijeta“, *Zarez*, br. 92, 2002., str. 29. Vidi također: Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović, „Petnaest minuta slave za Balkan“.

bile tematski organizirane oko gradova (Beograd, Istanbul, Sankt Peterburg, Prag, Sarajevo), a svaku je kurirano lokalni kustos koji je imao slobodu odabira umjetnika i tema. Iako su izložbe načelno bile organizirane oko gradova, umjetnici često nisu bili grupirani prema nacionalnostima, pa je tako u sarajevskoj izložbi sudjelovalo i nekoliko hrvatskih umjetnika koji su sa Sarajevom dijelili privatne ili profesionalne veze (Slaven Tolj, Kristina Leko, Lala Raščić).⁴⁰⁶

Zapravo je jedino izložba Haralda Szeemanna *Krv i med* primljena izrazito negativno te je shvaćena kao simbol hegemonijskih odnosa Zapada prema „bliskom Drugom“: Zapad treba integrirati Balkan u svoj kulturni krajolik, dok Balkan istovremeno služi kao sredstvo dinamiziranja ustajale Zapadne umjetnosti koja je pala pod diktatom tržišta. Pronicljivu analizu izložbe ponudio je Boris Buden, povezujući promašene ideje kustosa o „balkanskoj“ umjetnosti s političkom stvarnošću tadašnje Europe. Naime, jedan od tekstova u katalogu izložbe napisao je Erhard Busek, tadašnji koordinator „Pakta o stabilnosti Jugoistočne Europe“, navodeći kako se balkanskim „naziva ono stanje koje je koumpirano, nesređeno, i sve drugo no simpatično“.⁴⁰⁷ Stoga preporuča da se termin „Balkan“ zamijeni „Jugoistočnom Europom“ te navodi kako je direktan motiv za priređivanje izložbe širenje Europske Unije na područje Jugoistočne Europe, koje će predstaviti „najzanimljivije područje njihove poduzetničke ekspanzije“. Buden o izložbi oštro zaključuje:

„Nije li to obeshrabrujuće? Jedva da je umjetnost uzela u usta jednu novu utopiju, već je odmah iza ugla s gađanjem mora ispljunuti. [...] Pojam Balkana koji je na tlu društvene stvarnosti s odvratnošću odbačen, biva smjesta ponovo integriran na razini estetskog ukusa. [...] Što prezreniji objekt njezina obožavanja u stvarnosti, to intenzivnije može ona uživati u svojoj subverzivnosti. [...] Tako se čitava ta balkanska umjetnička utopija razotkriva kao projekcija zapadne nostalgije za emancipacijom, odnosno za stanjem u kojem umjetnost u svom vlastitom društvenom realitetu još ima što za reći i gdje se njezina djelotvornost ne može istog trena reducirati na efekte umjetničkog tržišta.“⁴⁰⁸

Uzmemo li u obzir kritike ovih izložbi, u kojima su se ponekad direktno navodili interesi Austrije za uspostavljanjem kulturnih veza s Jugoistočnom Europom zbog političkih i

⁴⁰⁶ Iva Radmila Janković, „Balkan kao modni hit“, *Zarez*, br. 119-120, 2003., str. 22. Na temelju provedenih intervjua (Prilog II) poznato nam je također da je < rotor > bio važno mjesto na kojemu su se uspostavljale veze između mlađih generacija kulturnih aktera s područja Jugoslavije.

⁴⁰⁷ Preuzeto iz: Boris Buden, „Jebe lud zbunjenog“, *Zarez*, br. 107, 2003., str. 10.

⁴⁰⁸ Isto.

ekonomskih razloga, još više začuđuje što takva vrsta analize nije bila prisutna i pri analizi akvizicija ranije obrađenih privatnih kolekcija.

Konačno, prije nego središnje pasivne aktere promotrimo kroz prizmu društvenih krugova okupljenih oko pojedinih časopisa, ukratko ćemo se osvrnuti na međunarodne izložbe velikog formata. Kvantitativna analiza pokazala je da je u prostoru hrvatske likovne kritike nakon 2000. godine veliki značaj imala *documenta* iz 2002. godine te da se u kontinuitetu pratilo *Venecijansko bijenale*. Kao što smo napisali ranije, *documenta* je već od svojeg izdanja iz 1997. godine u domaćim stručnim krugovima shvaćena kao manifestacija koja je preuzela vodeću ulogu u svijetu suvremene umjetnosti. Njezino izdanje iz 2002. godine uključilo je deterritorijalizaciju izložbe iz Kassela (kroz sustav od pet platformi koje su se odvijale u Beču, Berlinu, New Delhiju, Lagosu i na karipskom otočju, s početkom u ožujku 2001. godine), glavni je selektor – Okwui Enwezor – svoju kustosku ulogu podijelio sa šest drugih kustosa, velik je naglasak (kako kroz platforme, tako i na samoj izložbi u Kasselu) bio stavljen na transdisciplinarnost i diskurzivne programe, u kritici je istaknut primat društveno-angažiranih radova i velika prisutnost umjetničkih grupa i kolektiva, a izložba se bavila odnosom globalizacije i postkolonijalizma. U kritici se nekoliko puta obaviještavalo o sustavu platformi te vremenskoj i teritorijalnoj destabilizaciji izložbe, no ipak je veći naglasak stavljen na participaciju tri hrvatska predstavnika – Ivana Kožarića, Sanje Iveković i Andreje Kulunčić.⁴⁰⁹ Kao što je vidljivo u podacima, *Venecijansko bijenale* intenzivno se prati i nakon 2000. godine, no – u skladu s promijenjenom situacijom unutar umjetničkog polja u zemlji te s većim naglaskom na *documenti* kao izložbi koja ukazuje na najrecentnija umjetnička strujanja – čini se da kritika od venecijanske „smotre“ više nema velikih očekivanja. Kritike izložbi iz 2001. i 2005. godine većinski su se koncentrirale na nastupe hrvatskih predstavnika te je jedino ona iz 2003. godine – nastala pod koncepcijom Francesca Bonamija – izazvala nešto više polemike, odnosno analize središnje koncepcije, a jedan od razloga za to možda je upravo činjenica da su na središnjoj izložbi sudjelovali Mladen Stilinović i Tomislav Gotovac.⁴¹⁰ No opći dojam koji ostavlja kritika vezana uz *Venecijansko bijenale* jest da se ono, zbog geografske blizine, nakon 2000. godine više prati po nekoj vrsti inercije.

⁴⁰⁹ Usp. Nataša Ilić, „Documenta 11 i Manifesta 4“, *Zarez*, br. 48, 2001., str. 4; Gioia-Ana Ulrich, „Umjetnost kao događaj“, *Zarez*, br. 83, 2002., str. 46; Leila Topić, „Gospodari kulture“, *Zarez*, br. 84, 2002., str. 30–31; Ljiljana Fabricius Ivšić, „Smjena generacija i koncepata“, *Vijenac*, br. 219-221, 2002., str. 15; Marina Viculin, „Novi prostori, nove slike“, *Vijenac*, br. 219-221, 2002., str. 14.

⁴¹⁰ Usp. Iva Boras, „Veliki show umjesto Velikog Selektora“, *Zarez*, br. 107, 2003., str. 15; Marina Gržinić, „Prženje na venecijanski“, *Zarez*, br. 107, 2003., str. 16; Ružica Šimunović, „Tko je zapravo diktator na

Iako smo ovdje ponudili analizu dinamike vizualno-umjetničke scene s fokusom na identificirane konvencije, važno je imati na umu ranije istaknutu diversifikaciju prisutnih i kritičarima dostupnih kulturnih idioma nakon 2000. godine. Participacija pojedinih društvenih krugova u proizvodnji dominantnog narativa na vizualno-umjetničkoj sceni u novom tisućljeću moći će se jasnije razabrati iz analize likovno-kritičarske produkcije pojedinih časopisa u idućem poglavlju, koju započinjemo kvantitativnom analizom njihova sadržaja.

venecijanskoj smotri?“, *Vijenac*, br. 245-246, 2003., str. 16; Nadia Peručić, „Odbojnost i raznolikost u oku promatrača“, *Vijenac*, br. 245-246, 2003., str. 17; Iva Radmila Janković, „Venecijanska diktatura snova“, *Kontura*, br. 76, 2003., str. 33–35.

5. 3. Uloga časopisa u artikulaciji konvencija na vizualno-umjetničkoj sceni

Dok podatke ekstrahirane iz likovne kritike možemo koristiti kako bismo identificirali središnje aktere u strukturi vizualno-umjetničke scene te na taj način ocrnali njezine prostorne i relacijske karakteristike, iste podatke možemo shvatiti i kao uporište za zaključivanje o naravi, estetskim odabirima i vrijednostima entiteta u kojima su oni objavljeni – časopisima. Situacija u kojoj se o nekim umjetnicima, institucijama i izložbama piše više od drugih (dok neki treći mogu biti posve izostavljeni iz prostora hrvatske likovne kritike) i časopis i likove kritičare, koji čine dio njegova društvenog kruga, stavlja u uloge aktivnih sudionika svijeta vizualnih umjetnosti koji taj svijet istovremeno dodatno artikuliraju i usmjeravaju.

Izbor događaja u trenutku pisanja i objavljivanja možemo shvatiti kao svjestan odabir likovnog kritičara i uredničke politike časopisa, no povezanost tih odabira kroz određeni vremenski period u relacijskoj strukturi mreže omogućuje dublje razumijevanje pozicije ovih aktera na vizualno-umjetničkoj sceni. S obzirom na to da mrežna analiza daje uvid u međusobne odnose podataka vezanih uz likovnu kritiku, topologija mreža spomenutih institucija i umjetnika pruža dodatan uvid u unutarnju dinamiku časopisa te u načine na koje su se promjene urednika i suradnika odrazile na artikulaciju umjetničkih pozicija i trendova. Dok odabir o pisanju i objavljivanju teksta o određenoj izložbi zasigurno jest svjestan, struktura tih odabira kroz vrijeme može stvoriti sliku koja nije sustavno svjesno građena, jer odnose tih odabira kroz duži vremenski period nije moguće kontrolirati na isti način.⁴¹¹ Svaka nova likovna kritika doprinosi, nadopunjuje i potencijalno mijenja profil časopisa. Struktura odabira umjetnika i institucija o kojima se piše tako može poslužiti za preispitivanje uloge časopisa na vizualno-umjetničkoj sceni, odnosno može ukazati jesu li (i u kojoj mjeri) časopisi – temeljem svojih odabira – oko sebe stvarali vlastite društvene krugove te jesu li se, kada i zašto međusobno približavali i razilazili. Drugim riječima, analiza odabira časopisa gradi na rezultatima izloženim u prethodna dva poglavlja: u prvom smo dijelu rezultata – temeljem analize mreža autora časopisa i pozicije likovnih kritičara – zaključili da je svaki časopis oko sebe okupljao jezgru iznimno aktivnih i za sebe specifičnih suradnika koji su činili njegov društveni krug. Objedinjavanjem podataka o pasivnim akterima iz svih časopisa,

⁴¹¹ Na tragu istraživanja Júlíje Perczel, odabire časopisa kroz vrijeme mogli bismo nazvati „povijesnim otiskom“ časopisa. Vidi: Perczel, „Je li struktura kontekst ili sadržaj? Metoda uspoređivanja muzejskih zbirki temeljena na podacima“. Autorica u navedenom tekstu razmatra zbirke tri institucije i njihove akvizicijske povijesti (Centar Georges Pompidou u Parizu, Muzej moderne umjetnosti u New Yorku i Tate Modern u Londonu), uspoređujući predakvizicijsku izložbenu aktivnost umjetnika, koja čini njegov simbolički kapital u trenutku akvizicije.

u drugom smo dijelu rezultata identificirali središnje umjetnike i institucije na vizualno-umjetničkoj sceni te smo – temeljem tih analiza – zaključivali o konvencijama i odstupanjima, odnosno o kulturalnim strukturama koje su također utjecale na načine samoorganizacije scene. Cilj je ovoga poglavlja analizirati jesu li specifični društveni krugovi najaktivnijih autora utjecali i na specifične odabire časopisa te – slijedom tih rezultata – zaključiti kako se pojedini časopisi odnose prema dominantnom narativu o dinamici vizualno-umjetničke scene, izloženom u prethodnom poglavlju. Drugim riječima, koja je uloga časopisa u artikulaciji trendova na sceni i na koji način oni participiraju u održavanju ili mijenjanju konvencija?

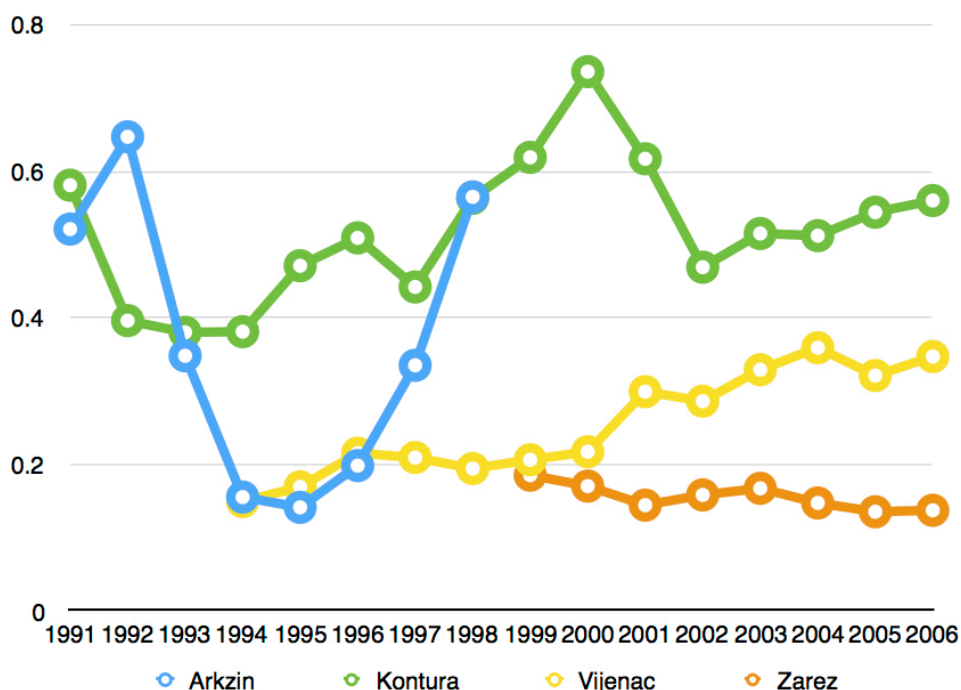
Kao i u prethodnom poglavlju, analiza je provedena na seriji multimodalnih, odnosno bimodalnih mreža likovnih kritičara i pasivnih aktera, no mreže su ograničene i prema samim časopisima. Međutim, na uredničku politiku časopisa i općenito na odabire aktivnih aktera utječu kako vanjski, tako i unutarnji faktori. Prisjetimo li se opisa profila pojedinih časopisa (**5. 1.**), svaki je časopis počeo izlaziti u drugačijim društveno-političkim okolnostima, imali su različite fokuse i različit odnos prema likovnoj kritici, a na njihove su strukture utjecali i unutarnji sukobi (razilaženje između *Vijenca* i *Zareza* vjerojatno je najeklatantniji primjer). Zanima nas, dakle, struktura odabira časopisa kroz duži vremenski period, no – zbog unutarnjih faktora koji utječu na te odabire – ne možemo slijediti raniju periodizaciju omeđenu prijelazom tisućljeća. Stoga analizu započinjemo upravo identifikacijom razvojnih faza koje će na što vjerniji način odražavati unutarnju dinamiku časopisa.

5. 3. 1. Unutarnja dinamika časopisa

Pri analizi jednodimenzionalnih mreža autora već smo zaključili da su neke od promjena u dinamici mreža i strukturi najaktivnijih suradnika časopisa u nekim slučajevima u korelaciji sa zbivanjima na društveno-političkom i kulturnom planu, ali i da u svakom časopisu primjećujemo diskretne promjene koje se odražavaju kroz postepeno pojavljivanje novih i nestanak starih suradnika. Slijedimo li raniju logiku da urednička politika časopisa utječe na odabir likovnih kritičara, odnosno da aktivnost najaktivnijih likovnih kritičara znači pristajanje uz njegovu uredničku politiku, diskretne promjene unutar časopisa trebale bi se odraziti i u strukturnim karakteristikama cjelovitih mreža autora. Kao što smo istaknuli, cilj

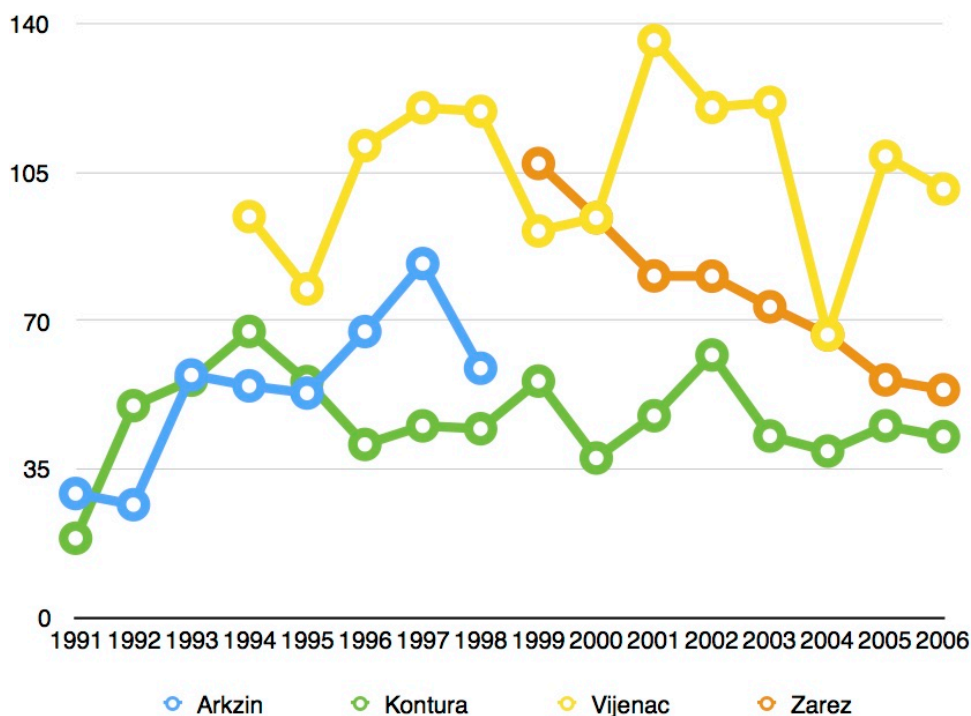
nam je definirati vremenske odsječke temeljem kojih ćemo konstruirati multimodalne i bimodalne mreže likovnih kritičara i pasivnih aktera, odnosno analizirati odnos (i prinos) pojedinog časopisa prema uspostavljenim konvencijama i postojećim kulturalnim strukturama. No s obzirom na to da ograničavanje podataka prema granicama samih časopisa također omogućuje da paralelno razmatramo njihova međusobna sadržajna približavanja i razilaženja u određenim trenucima, namjera nam je definirati razdoblja koja ćemo iskoristiti za konstrukciju mreža svih časopisa kako bismo ih mogli uspoređivati.

Pri definiranju vremenskih odsječaka u obzir ćemo uzeti sve ranije opisane veće ili manje promjene u strukturi i razvojnim fazama časopisa (5. 1.), ali i neke do sada nespomenute strukturne karakteristike jednododalnih mreža (Viz. 4 – Viz. 11, Viz. 16 – Viz. 31, Viz. 34 – Viz. 54), poput njihove gustoće i prosječnoga stupnja (Dijagrami 18 i 19). Gustoća mreže (engl. *density*) označava omjer ostvarenih relacija među čvorovima u odnosu na njihov maksimalni mogući broj, dok prosječan stupanj (engl. *average degree*) označava prosječan broj relacija prema čvoru unutar mreže.⁴¹²



Dijagram 18. Gustoća jednododalnih mreža autora svih časopisa prema godinama.

⁴¹² Za dodatno objašnjenje mjera gustoće i prosječnog stupnja vidi: de Nooy, Mrvar, Batagelj, *Exploratory Social Network Analysis with Pajek*, str. 63–64.



Dijagram 19. Prosječan stupanj čvorova u jednomodalnim mrežama autora svih časopisa prema godinama.

Usredotočimo li se na prvo na gustoću mreža, vidimo da vrijednosti gustoće pojedinih časopisa prate ranije definirane promjene u veličinama bimodalnih mreža časopisa (**Dijagrami 2, 4, 6 i 7**): što je mreža veća, postotak je uspostavljenih relacija manji. Ovdje je ta tvrdnja vidljiva pogotovo u visokoj gustoći *Konturinih* mreža naspram onih *Vijenčevih* i *Zarezovih* te u promjenljivoj gustoći *Arkzinovih* mreža, kod kojeg je visoka gustoća karakteristika godina u kojima je izašlo svega nekoliko izdanja, a niska gustoće onih godina u kojima je časopis izlazio dvotjedno. Budući da gustoća ovisi o veličini mreže, a nama je namjera – između ostalog – uspoređivati mreže časopisa različitih veličina i fokusa, vrijednosti prikazane na **Dijagramu 18** ne možemo uzeti kao sasvim pouzdan pokazatelj kohezije unutar mreža. Vrijednosti prosječnog stupnja (**Dijagram 19**) prikazuju sasvim drugačiju situaciju i dinamiku mreža autora. Međutim, kako bismo ispitali relevantnost ove mjere za određivanje diskretnih promjena u strukturama časopisa, rezultate smo provjerili na dvama primjerima. Prvi je već nekoliko puta naglašeno razilaženje između *Vijenca* i *Zareza*, a drugi je primjer mreža autora *Arkzina*, kao najmanjeg uzorka unutar naših podataka i kao časopisa kojemu je u dosadašnjim istraživanjima posvećeno najviše pažnje.

Dinamika jednomodalnih mreža autora *Vijenca* potvrđuje da se promjena uredništva i suradnika iz 1998. u 1999. godinu odrazila i u vrijednostima prosječnoga stupnja, odnosno u umreženosti pojedinačnih čvorova unutar mreža: nakon kontinuiteta visokog prosječnog stupnja između 1996. i 1998. godine, njegove vrijednosti naglo padaju upravo u tom prijelaznom razdoblju. Prema krivulji prikazanoj na **Dijagramu 19**, diskretne promjene u strukturi *Arkzinovih* mreža skloni smo smjestiti u 1993. i 1996. godinu. Prijelaz iz 1992. u 1993. godinu nedvosmisleno ukazuje na veliku promjenu u umreženosti aktera, a potvrđuju je kako dosadašnja istraživanja, tako i naše dosadašnje kvantitativne analize: razdoblje između 1991. i 1992. godine odgovara fanzinskoj fazi *Arkzina*, u kojoj je izašao mali broj izdanja i u kojem je časopis sadržajno fokusiran na mirovni pokret. Od 1993. godine *Arkzin* postaje novina, uključuje veći broj suradnika te širi raspon tema kojima se bavi. Međutim, s obzirom na to da je u dosadašnjim istraživanjima treća faza razvoja *Arkzina* smještena u 1997. godinu (kada postaje magazin), objašnjenje promjene u vrijednostima prosječnog stupnja zahtijeva dodatna objašnjenja.

Uz to što smo već pri identifikaciji središnjih likovnih kritičara identificirali promjenu u najaktivnijim autorima između 1995. i 1996. godine, relevantnost mjere prosječnog stupnja dodatno je potvrđena i od strane samog uredništva časopisa – u nekoliko uvodnika objavljivanih pod naslovom „Was ist Arkzin?“. U njima se tijekom 1996. godine u više navrata raspravlja o prirodi samog časopisa – uredništvo se samopozicionira naspram društveno-političkog konteksta, kulturnog polja ali i u kontekstu medijskog prostora. Prema *Arkzinu*, svi su mediji „ideološka roba *par excellence*“, a nepriznavanje te činjenice „znači zagovarati ideologiju najgore vrste“. Za razliku od *Arkzina* koji u društvu želi igrati aktivnu ulogu i koji stalno preispituje svoju vlastitu poziciju, „šuplja ideologija novinarskog profesionalizma“ počiva na pretpostavci da postoji pozicija distance s koje se o događajima može izvještavati objektivno, a koja novinara stavlja u „pasivnu poziciju spoznavanja dovršene povijesti“. ⁴¹³ Prvi uvodnik iz 1997. godine prenosi tekst Borisa Rašeta, jednog od središnjih aktera *Arkzinovih* mreža u novinskoj fazi, koji je izvorno bio objavljen u *Ljetopisu srpskog kulturnog društva „Prosvjeta“* u prethodnoj godini. U njemu Rašeta objašnjava da su unutar *Arkzina* od samog početka postojale dvije frakcije: jedna koja je zagovarala načela profesionalnog novinarstva, naginjala ulijevo ali časopis ipak gledala kao na proizvod koji se prodaje na tržištu (frakcija koju je predvodio sam Rašeta), i druga koja je „zagovarala rigidan

⁴¹³ Usp. ***, „Was ist Arkzin [6] ili Ideologija novinarskog profesionalizma“, *Arkzin*, br. 68, 1996., str. 2; ***, „Was ist Arkzin [10]... P od Politike!“, *Arkzin*, br. 73, 1996., str. 2.

pristup“ primjeren fanzinu (ali ne i novinama) i koja je „na kraju – sada, sredinom 1996. – preuzela *Arkzin* da ga možda pošteno i konzekventno – upropastiti do kraja“. ⁴¹⁴ S obzirom na to da je iz navedenoga jasno da je do promjena unutar časopisa došlo tijekom 1996. godine, možemo zaključiti da smo uz pomoć mrežne analize uspjeli identificirati veće (*Vijenac*) i diskretne (*Arkzin*) promjene unutar mrežnih struktura časopisa te da vrijednosti prosječnoga stupnja možemo koristiti kao jedan od faktora pri određivanju vremenskih odsječaka. Štoviše, uvidom u narative koji su pratili promjene u prosječnom stupnju mreža dolazimo i do objašnjenja zašto je promjena u prvom slučaju nagla, a u drugom samo blaga: u *Vijencu* je došlo do nagle promjene većine suradnika, dok u *Arkzinu* postepeno odlazi samo jedna frakcija. Također treba imati na umu da svaka od jednomodalnih mreža autora predstavlja jednu godinu tako da je – temeljem dubljeg ispitivanja *Vijenca* i *Arkzina* – jasno da će promjene do kojih dolazi ranije unutar godine biti i jasnije vidljive u strukturi mreže.

Pri određivanju vremenskih odsječaka za daljnje analize multimodalnih i bimodalnih mreža likovnih kritičara i pasivnih aktera u obzir smo uzeli kako promjene u vrijednostima prosječnog stupnja, tako i rezultate dosadašnjih kvantitativnih i kvalitativnih analiza časopisa (5. 1.). Slijedom tih kriterija, čitavo razmatrano razdoblje između 1991. i 2006. godine podijelili smo na šest manjih vremenskih odsječaka:

- 1) razdoblje 1991.–1993. počinje godinom u kojoj kreću izlaziti časopisi *Arkzin* i *Kontura*. Budući da je 1993. godine objavljen samo jedan broj *Vijenca*, a da su u ovom razdoblju u *Arkzinu* objavljene samo dvije likovne kritike, o čitavom razdoblju zaključuje se gotovo isključivo temeljem podataka objavljenih u *Konturi*. Drugim riječima, podaci koje smo ponudili u prethodnom poglavlju prilikom identifikacije središnjih aktera na vizualno-umjetničkoj sceni zapravo već definiraju sadržaj likovnih kritika objavljenih u *Konturi* (**Tablica 7** i **Tablica 14**). Iz tog se razloga u ovom poglavlju više nećemo zadržavati na ranim devedesetima.
- 2) razdoblje 1994.–1995. odlikuje proliferacija izvora podataka: povećava se broj likovne kritike u *Arkzinu*, počinje izlaziti *Vijenac*, a u *Konturi* postoji tendencija da časopis izlazi mjesečno, što prati i širenja kruga aktivnih likovnih kritičara. Kraj ovog

⁴¹⁴ Boris Rašeta, „Was ist Arkzin [18]“, *Arkzin*, br. 82, 1997., str. 2–3. U jednom od kasnijih uvodnika uredništvo će samo definirati tri faze razvoja *Arkzina*. Iako ne navode godine u kojima dolazi do promjena, tri faze nedvosmisleno ukazuju na promjene koje smo definirali uz pomoć vrijednosti prosječnoga stupnja: u prvoj fazi bio je glasilo Antiratne kampanje, druga faza određena je kao „fantazma novinarske profesionalizacije“, dok treća faza „započinje definitivnim napuštanjem fantazme novinarskog profesionalizma i revitalizacije hibridne naravi arkzin-projekta“. Vidi: Intelektualna kooperativa Bastard, „Was ist Arkzin [23]“, *Arkzin*, br. 87, 1997., str. 2–3.

naspram idućeg razdoblja karakterizira promjena u krugu likovnih kritičara vezanih uz *Arkzin* i prva promjena glavnog urednika te pojava novih suradnika u *Vijencu*, dok u sva tri časopisa možemo detektirati veću promjenu u umreženosti aktera na prijelazu iz 1995. u 1996. godinu (rast prosječnog stupnja u slučaju *Vijenca* i *Arkzina*, te njegov pad u slučaju *Konture*).

- 3) razdoblje 1996.–1998. određeno je promjenama u umreženosti aktera i na prijelazu iz 1998. u 1999. godinu: prosječan stupanj konzistentan je u *Vijencu* te bilježi nagli pad na prijelazu u 1999., u slučaju *Konture* također je konzistentan nakon čega bilježi blagi rast, dok kod *Arkzina* pratimo promjenjive vrijednosti prosječnog stupnja koje završavaju prestankom izlaženja časopisa. Dok će prijelaz iz trećeg u četvrto razdoblje karakterizirati drastična promjena suradnika unutar *Vijenca*, u *Konturi* također oko 1998. godine dolazi do manje promjene kruga suradnika, odnosno iz mreža nestaju neki do tada iznimno aktivni likovni kritičari (poput Saše Pavkovića, Olge Vujović, Lamije Muzurović ili Sande Stanačev)
- 4) novost u razdoblju 1999.–2000. odnosi se, dakle, prvenstveno na prestanak izlaženja *Arkzina*, drastičnu promjenu suradnika u *Vijencu* te na početak izlaženja dvotjednika *Zarez*. Dok je 2000. godina već ranije istaknuta kao prijelomna za dinamiku razvoja vizualno-umjetničke i šire kulturne scene, u unutarnjoj dinamici časopisa također vidimo promjenu u prosječnom broju ostvarenih veza: u slučaju *Zareza* i *Konture* dolazi do malog pada prosječnoga stupnja, dok je takva promjena u slučaju *Vijenca* vidljiva tek iz 2000. u 2001. godinu.
- 5) razdoblje 2001.–2002. ne slijedi u potpunosti vrijednosti prosječnoga stupnja, odnosno u potpunosti je podudarno samo njegovim promjenama u *Konturi*. Ona u ovom razdoblju doživljava prvu promjenu glavnog urednika, dok nakon druge promjene urednika 2003. godine – i s njom povezanom pojavom velikog broja novih središnjih aktera – njezine vrijednosti prosječnog stupnja ostaju stabilne. Iako *Vijenac* i *Zarez* (veću ili manju) promjenu u prosječnom stupnju doživljavaju oko 2004. godine, ustupak pri određivanju razdoblja prema prosječnom stupnju učinili smo kako bismo mogli – kao što smo već napomenuli – paralelno promatrati i uspoređivati mreže vezane uz pojedine časopise.
- 6) posljednje razdoblje obuhvaća godine između 2003. i 2006. Dok smo razloge postavljanja 2003. kao granične godine u slučaju *Konture* već objasnili, u *Zarezu* i

Vijencu također dolazi do promjena oko 2003. godine, premda se one nisu u tolikoj mjeri odrazile na strukturu mreža: tijekom 2002. i 2003. godine u *Zarezu* dolazi do nekoliko izmjena glavnog urednika te počinje lagano opadanje likovno-kritičarske produkcije akterica vezanih uz nezavisnu scenu, a u *Vijencu* se također oko 2003. godine pojavila manja skupina novih suradnika (poput Dalibora Prančevića, Barbare Vujanović, Martine Matić ili Ksenije Orelj).

Ovako definirane vremenske granice mreža koristit ćemo u nastavku poglavlja kako bismo analizirali profile časopisa u smislu njihova sadržaja, međusobno ih usporedili te kako bismo definirali pojedinačne prinose oblikovanju dominantnih kulturalnih struktura. No vrijedi prije toga istaknuti kao zanimljivost da su mreže svih časopisa do 1999. godine doživjele veće ili manje promjene u vrijednostima prosječnog stupnja gotovo u istim trenucima, što također sugerira – kao i analiza kulturalnih struktura u prethodnom poglavlju – da su vanjski faktori imali presudnu ulogu u oblikovanju njihovih odabira tijekom devedesetih godina.

5. 3. 2. Kvantitativna usporedba osnovnih strukturnih karakteristika likovno-kritičarske produkcije časopisa

Prema gore definiranim vremenskim odsječcima, za svaki smo časopis konstruirali dvije serije mrežnih vizualizacija: seriju multimodalnih mreža likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara te seriju bimodalnih mreža likovnih kritičara i institucija. U slučaju *Arzina* govorimo, dakle, o četiri vizualizacije (**Viz. 92, Viz. 93, Viz. 107, Viz. 108**), u slučaju *Konture* i *Vijenca* o deset vizualizacija po časopisu (**Viz. 94 – Viz. 103, Viz. 109 – Viz. 118**), a u slučaju *Zareza* o šest vizualizacija (**Viz. 104 – Viz. 106, Viz. 119 – Viz. 121**). Kao i u prethodnom poglavlju, mreže časopisa prvo ćemo usporediti temeljem osnovnih strukturnih karakteristika, odnosno fokusirat ćemo se na razlike u veličini, kategoriji čvorova i veličini divovske komponente (**Tablica 18** i **Tablica 19**).

Tablica 18. Osnovni podaci o multimodalnim mrežama likovnih kritičara, spomenutih umjetnika i umjetnika / kritičara prema časopisu i definiranom vremenskom odsječku.

	Broj čvorova	Broj veza	Broj likovnih kritičara + umjetnika / kritičara	Broj umjetnika	Divovska komponenta
<i>Arkzin</i> 1994.–1995.	195	200	21	174	86.15 %
<i>Arkzin</i> 1996.–1998.	284	300	26 + 2	256	83.1 %
<i>Kontura</i> 1994.–1995.	1061	1417	90 + 3	968	96.8 %
<i>Kontura</i> 1996.–1998.	1118	1467	80 + 4	1034	96.96 %
<i>Kontura</i> 1999.–2000.	674	726	60 + 3	611	88.13 %
<i>Kontura</i> 2001.–2002.	525	614	67 + 2	456	88 %
<i>Kontura</i> 2003.–2006.	1335	1936	98 + 5	1232	97.08 %
<i>Vijenac</i> 1994.–1995.	504	611	34 + 3	467	98.21 %
<i>Vijenac</i> 1996.–1998.	719	847	72 + 4	643	89.15 %
<i>Vijenac</i> 1999.–2000.	766	846	51	715	89.43 %
<i>Vijenac</i> 2001.–2002.	1018	1206	54 + 1	963	93.03 %
<i>Vijenac</i> 2003.–2006.	1813	2479	84	1729	96.47 %
<i>Zarez</i> 1999.–2000.	743	1070	54 + 4	685	95.15 %
<i>Zarez</i> 2001.–2002.	610	767	46 + 3	561	90 %
<i>Zarez</i> 2003.–2006.	1108	1546	68 + 12	1028	96.21 %

Tablica 19. Osnovni podaci o bimodalnim mrežama likovnih kritičara i spomenutih institucija prema časopisu i definiranom vremenskom odsječku.

	Broj čvorova	Broj veza	Broj likovnih kritičara	Broj institucija	Divovska komponenta
<i>Arkzin</i> 1994.–1995.	57	56	20	37	68.42 %
<i>Arkzin</i> 1996.–1998.	85	86	23	62	81.18 %
<i>Kontura</i> 1994.–1995.	332	464	93	239	85.54 %
<i>Kontura</i> 1996.–1998.	338	426	84	254	85.5 %
<i>Kontura</i> 1999.–2000.	234	254	63	171	71.79 %
<i>Kontura</i> 2001.–2002.	210	241	69	141	69.05 %
<i>Kontura</i> 2003.–2006.	342	542	105	237	91.81 %
<i>Vijenac</i> 1994.–1995.	115	129	34	81	78.26 %
<i>Vijenac</i> 1996.–1998.	201	246	76	125	82.09 %
<i>Vijenac</i> 1999.–2000.	216	262	51	165	79.63 %
<i>Vijenac</i> 2001.–2002.	314	379	55	259	85.99 %
<i>Vijenac</i> 2003.–2006.	505	753	80	425	96.63 %
<i>Zarez</i> 1999.–2000.	222	317	62	160	89.19 %
<i>Zarez</i> 2001.–2002.	182	221	49	133	81.87 %
<i>Zarez</i> 2003.–2006.	270	391	81	189	91.48 %

Iz podataka je vidljivo da posljednje razdoblje između 2003. i 2006. godine u slučaju sva tri tada aktivna časopisa bilježi eksponencijalni rast broja spomenutih umjetnika i

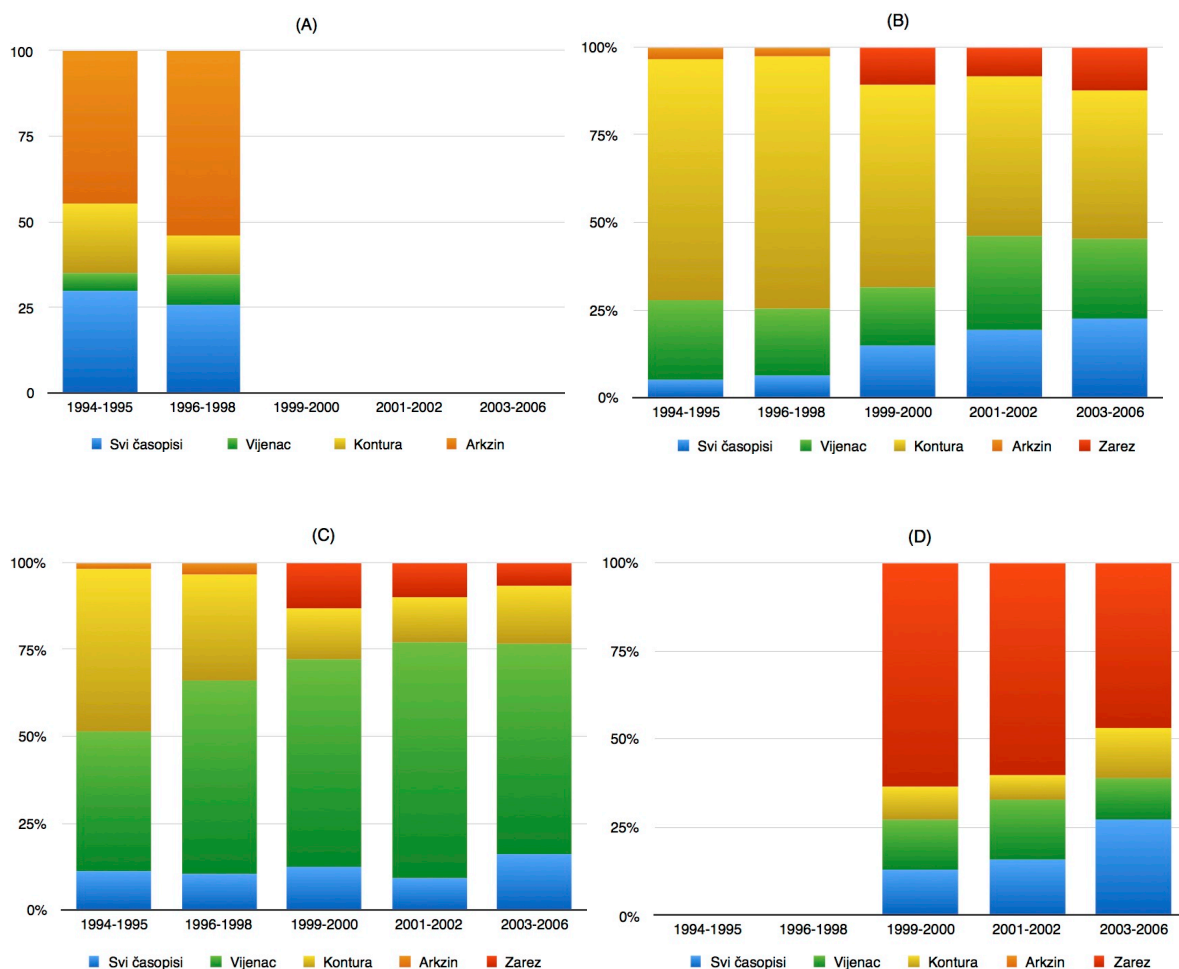
institucija. No uzmemo li u obzir razlike u trajanju vremenskih odsječaka možemo zaključiti da je taj rast realan isključivo u slučaju *Vijenčevih* mreža. Do promjene prosjeka veličina mreža prema godini u *Vijencu* dolazi nakon promjene uredništva 1999. godine, kada se događa nagli rast broja spomenutih institucija (oko 50 %) i spomenutih umjetnika (oko 40 %). Slijedi ponovni rast od gotovo 40 %, odnosno od 25 % u petom razdoblju, nakon čega se vrijednosti zadržavaju na istim ili sličnim razinama. Za razliku od *Vijenca*, najaktivnije razdoblje *Konture* prema broju spomenutih institucija i umjetnika bilo je ono između 1994. i 1995. Od tada nadalje veličina *Konturinih* mreža bilježi nagli pad na prijelazu iz 1995. u 1996. godinu (oko 30 %), broj spomenutih institucija u stalnom je padu do kraja 2006., a – unatoč manjim varijacijama – isto možemo ustvrditi i za multimodalne mreže s umjetnicima.⁴¹⁵ Prosjek broja spomenutih institucija i umjetnika unutar *Arkzinovih* mreža otprilike je jednak u oba razdoblja, dok u slučaju *Zareza* i u jednoj i u drugoj seriji mreža pratimo konstantni ali blagi pad. Do 1999. godine, *Konturine* su mreže oko dva puta veće od *Vijenčevih* te oko pet puta veće od *Arkzinovih*. U razdoblju 1999.–2000. dolazi do konvergencije u veličini *Konturinih*, *Vijenčevih* i *Zarezovih* mreža, dok su u šestom razdoblju *Vijenčeve* mreže 1,4 puta veće od *Konturinih* te 1,7 puta veće od *Zarezovih*.

Možemo zaključiti da dinamika ovih bimodalnih i multimodalnih mreža uglavnom potvrđuje ranije utvrđene promjene identificirane analizom jednomodalnih mreža autora. Ovdje nas, međutim, ponajprije zanima jesu li se i na koji način te promjene u dinamici odrazile u sadržaju časopisa, odnosno u odabiru umjetnika o kojima se piše te institucija čije se prati izložbene programe, te koje su sličnosti i razlike u tim odabirima između različitih časopisa. Iako veličina mreža i u ovom slučaju onemogućuje poimenično navođenje svih uključenih pasivnih aktera, sličnosti i razlike između časopisa ipak možemo analizirati na kvantitativan način.

Polazeći od hipoteze da je mreža svakog časopisa kohezivna te da je svaki od njih većinski oko sebe okupljao aktere srodnih vrijednosti, kvantitativna usporedba spomenutih institucija i umjetnika pokazuje u kojoj se mjeri specifičnost časopisa iskazuje i u praćenju specifičnih umjetničkih događaja. Drugim riječima, postoje li umjetnici i institucije čije aktivnosti prate svi časopisi, odnosno postoje li umjetnici i institucije koje prati samo jedan od obrađenih časopisa te što ti odabiri govore o samim časopisima? Rezultate usporedbe multimodalnih (**Dijagram 20**) i bimodalnih (**Dijagram 21**) mreža prikazujemo za svaki

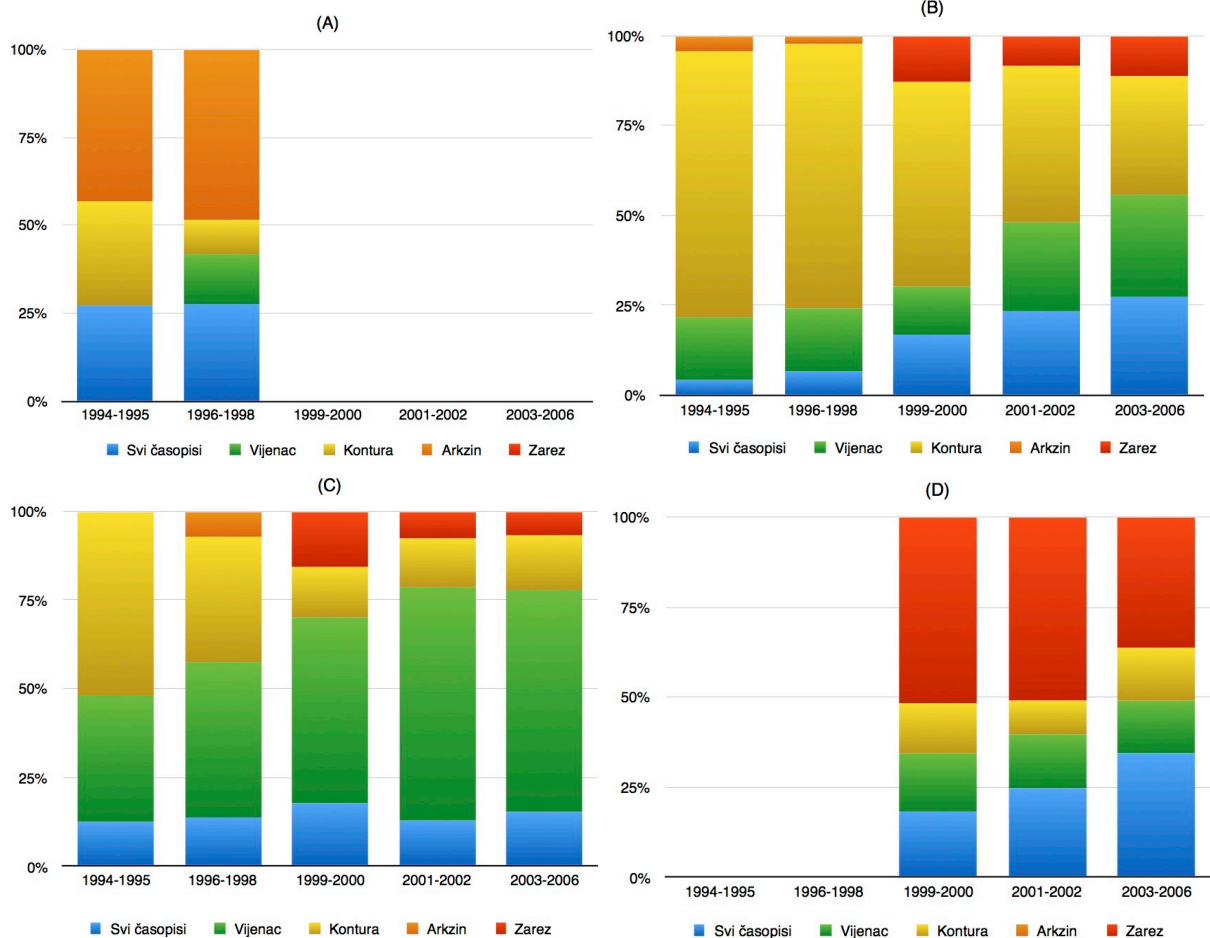
⁴¹⁵ „Manje varijacije“ odnose se na činjenicu da prosjek broja spomenutih umjetnika iz petog u šesto razdoblje bilježi blagi rast, međutim u usporedbi s razdobljem 1994.–1995. ipak se radi o padu od gotovo 40 %.

časopis zasebno: prikazan je postotak umjetnika i institucija unutar strukture svakog časopisa o kojima se piše u svim časopisima, onima koji su specifični za časopis u fokusu te onima o kojima se – uz časopis u fokusu – piše u još jednom od časopisa.⁴¹⁶



Dijagram 20. Kvantitativna usporedba spomenutih umjetnika u multimodalnim mrežama likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara za *Arkzin* (A), *Konturu* (B), *Vijenac* (C) i *Zarez* (D).

⁴¹⁶ Isto je razlikovanje napravljeno i u raspodjeli boja na vizualizacijama: svijetlo plava boja označava aktere o kojima se pisalo u svim časopisima, tamno plava one o kojima se pisalo u *Vijencu*, crvena one koji se pojavljuju samo u *Konturi*, a zelena ili žuta one o kojima se pisalo samo u *Arkzinu* i *Zarezu*.



Dijagram 21. Kvantitativna usporedba spomenutih institucija u bimodalnim mrežama likovnih kritičara i institucija za *Arkzin* (A), *Konturu* (B), *Vijenac* (C) i *Zarez* (D).

Dijagrami pokazuju da unutar svih časopisa postoje srodni strukturni trendovi. I u slučaju spomenutih umjetnika i u slučaju spomenutih institucija ta se strukturna sličnost odnosi prije svega na odnos postotka pasivnih aktera spomenutih samo u časopisu u fokusu i onih spomenutih u svim časopisima. Naime, iz toga odnosa proizlazi da unutar svih razdoblja postoji velik postotak umjetnika i institucija o čijoj se aktivnosti pisalo samo u jednom od časopisa, odnosno da najveći dio mreža svih časopisa čine upravo aktivnosti umjetnika i institucija koje možemo smatrati specifičnima za taj časopis. Postoji unutar svakog razdoblja, također, tek manji dio umjetnika i institucija o kojima se istovremeno piše u svim časopisima, pa ako prihvatimo raniju hipotezu o kohezivnosti društvenog kruga okupljenog oko jednog časopisa, te bismo umjetnike i institucije mogli smatrati i središnjim akterima likovne scene, odnosno onima čija praksa ili aktivnosti nadilaze interese jednog društvenog kruga.

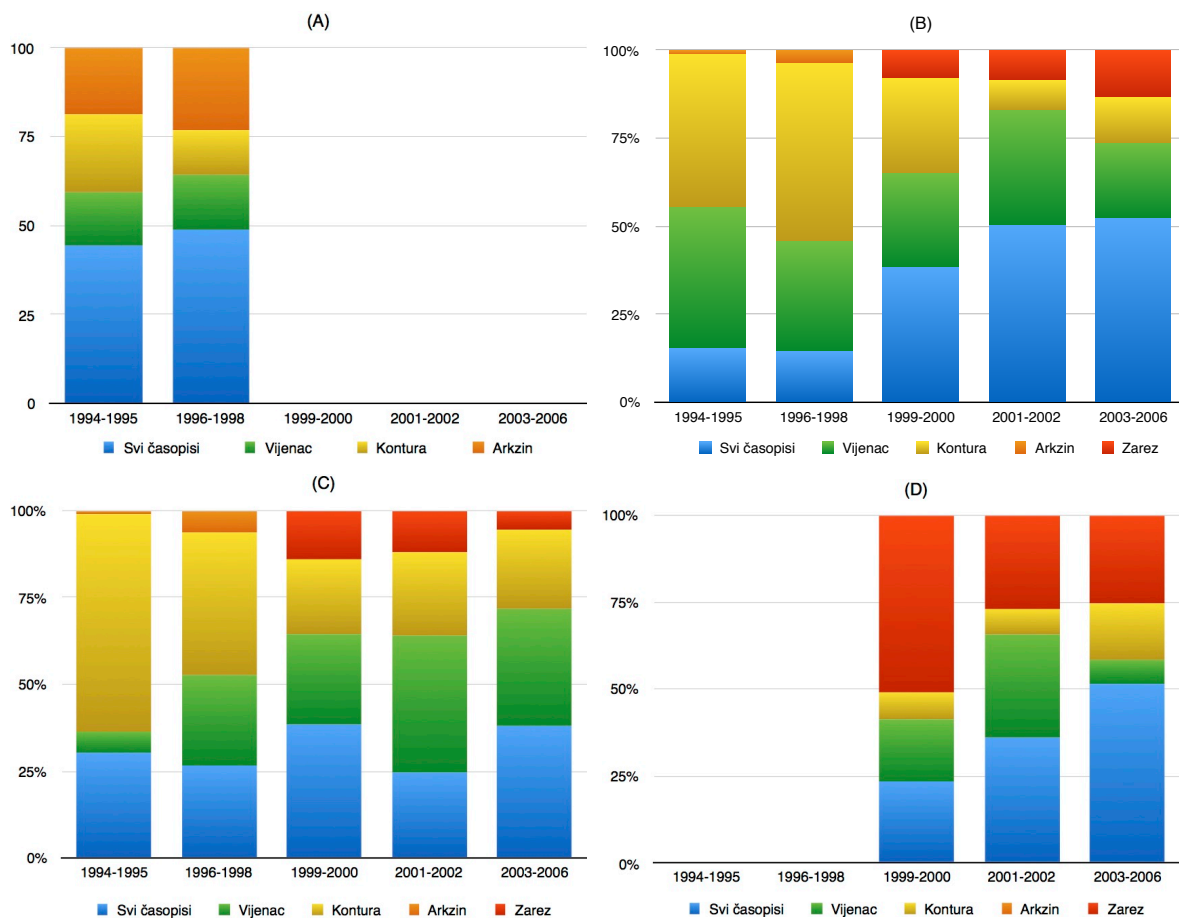
Odnos specifičnosti i srodnosti u odabirima razlikuje se kako unutar različitih časopisa, tako i između kategorije spomenutog pasivnog aktera. Iako je likovno-kritičarska produkcija unutar *Arkzina* bila tek marginalno zastupljena (i to pogotovo ako je usporedimo s istovremenom enormnom količinom likovne kritike objavljujane u *Konturi*), kvantitativna usporedba pokazuje da je i unutar tog malog broja objavljenih tekstova ipak najveći dio sadržaja onaj specifičan za *Arkzin*. Točnije, odnosi tih vrijednosti u *Arkzinu* iz drugog u treće razdoblje relativno su konzistentni: postotak umjetnika specifičnih za *Arkzin* zadržava se na oko 50 %, odnosno u slučaju institucija na oko 45 %, dok je postotak umjetnika i institucija o kojima se piše u svim časopisima unutar *Arkzina* oko 27 %. U *Konturi* je dinamika vrijednosti aktera specifičnih za taj časopis i onih o kojima se piše u svim časopisima obrnuto proporcionalna. Od 1994. do 2006. pada postotak specifičnih aktera, a raste postotak onih zajedničkih: do 1999. godine vrijednosti specifičnih aktera iznose oko 70 % mreža, da bi se u posljednjem razdoblju spustile na oko 40 % u slučaju spomenutih umjetnika, odnosno na oko 30 % u slučaju spomenutih institucija. Istovremeno, postotak zajedničkih aktera do 1999. godine u obje serije mreža iznosi oko 5 %, da bi u posljednjem razdoblju porastao na iznad 20 % u slučaju umjetnika i gotovo 30 % u slučaju institucija. Iako pokazuje manje varijacije, dinamika vrijednosti zajedničkih aktera unutar *Vijenčevih* mreža relativno je konzistentna te se zadržava na malo iznad 10 %. S druge strane, postotak broja specifičnih aktera u stalnom je porastu te nakon 2000. godine u slučaju obje vrste mreža iznosi preko 60 %. Postoci u prva dva razdoblja u kojima pratimo aktivnost *Zareza* su konzistentni, a iznose malo iznad 10 % u slučaju zajedničkih te 60 % u slučaju specifičnih aktera. Dok su te vrijednosti slične onima istovremeno prisutnima u *Vijencu*, u posljednjem razdoblju u *Zarezu* dolazi do rasta postotka zajedničkih i pada broja specifičnih aktera te su postotni odnosi tada bliži onima iz *Konture*.

Iako većinu likovno-kritičarske produkcije svih časopisa čine, dakle, umjetnici i institucije specifični za pojedini časopis, i u slučaju ovih mreža distribucija težinskog stupnja je nerazmjerna, odnosno ima karakteristike „dugoga repa“. Ta je činjenica vidljiva i u samim vizualizacijama, na kojima se oko nekih iznimno aktivnih kritičara jasno razabiru grupacije umjetnika i institucija koje su unutar pojedinog vremenskoga odsječka spomenute samo jednom. Visoki stupanj neravnomjerne distribucije ostvarenih veza unutar mreža vidljiv je ako ranije analizirane cjelovite mreže filtriramo na način da vizualizacija prikazuje samo one čvorove koji imaju težinski stupanj jednak ili veći od dva. To znači da nova serija multimodalnih (**Viz. 122 – Viz. 136**) i bimodalnih (**Viz. 137 – Viz. 151**) mreža prikazuju one

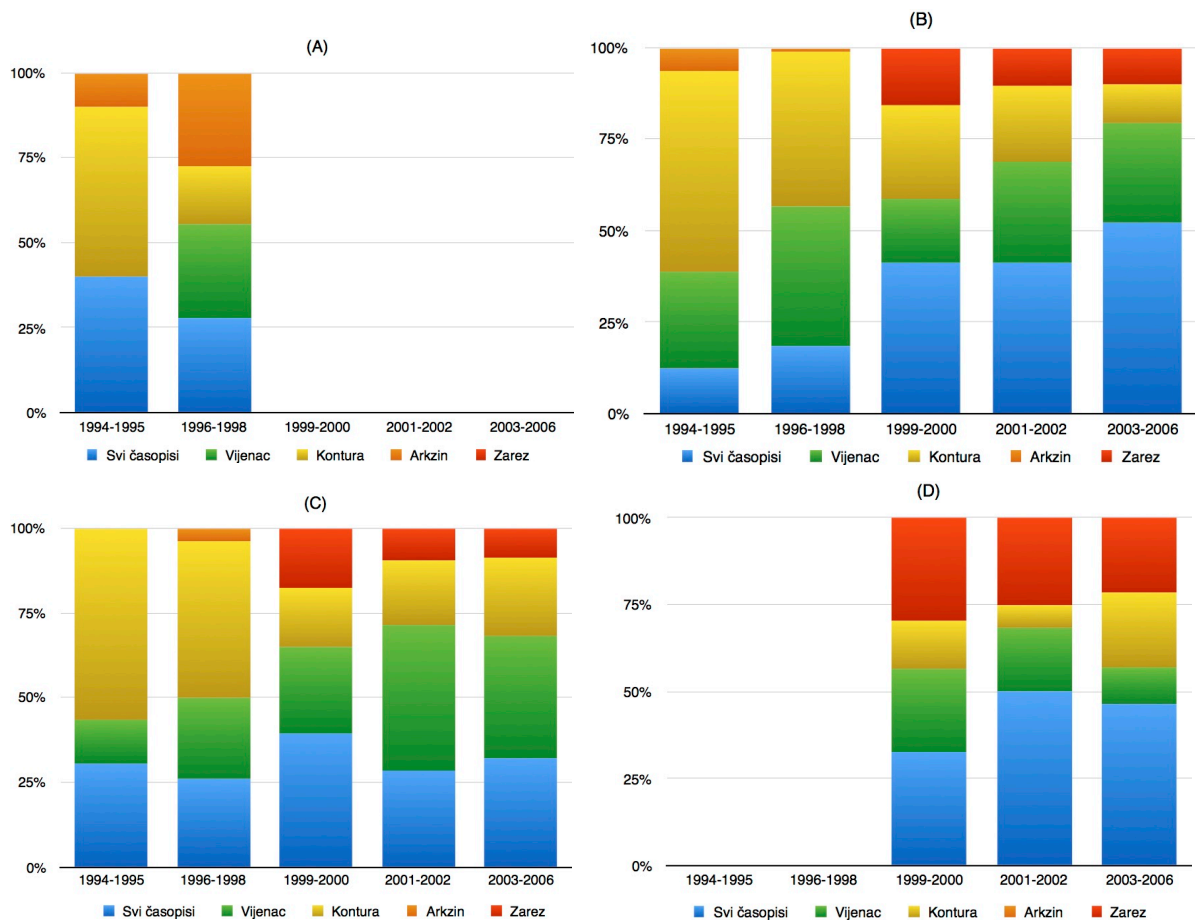
umjetnike i institucije koji su unutar časopisa u pojedinom vremenskom odsječku spomenuti više od jednom.

Filtrirane vizualizacije pokazuju da se većina likovno-kritičarske produkcije unutar svih časopisa odnosi upravo na one pasivne aktere koji su tijekom trajanja određenog vremenskog odsječka spomenuti samo jednom. Postotak vidljivosti čvorova u filtriranim mrežama s umjetnicima samo u rijetkim slučajevima prelazi malo iznad 30 %, dok je u slučaju filtriranih mreža s institucijama – uz iznimku *Zareza* – najčešće između 35 i 45 %.⁴¹⁷ Nerazmjerna distribucija težinskog stupnja također znači da je i unutar filtriranih mreža veći broj aktera spomenut tek dva ili tri puta, dok se o njih tek nekoliko piše više od toga. S obzirom na to da ćemo se – zbog velikog broja spomenutih umjetnika i institucija – u kasnijim analizama međusobnih odnosa časopisa ipak usredotočiti na određene aktere s većim brojem ostvarenih veza, kvantitativnu usporedbu sličnosti i razlika u sadržaju časopisa proveli smo i na filtriranim mrežama (**Dijagram 22** i **Dijagram 23**).

⁴¹⁷ *Zarez* je jedini časopis u čijim se filtriranim mrežama s institucijama postotak vidljivosti zadržava iznad 40, pa čak i 50 %. Točan postotak vidljivosti filtrirane naspram cjelovite mreže naznačen je u opisu svake vizualizacije u **Prilogu IV**.



Dijagram 22. Kvantitativna usporedba spomenutih umjetnika u filtriranim multimodalnim mrežama likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara za *Arkzin* (A), *Konturu* (B), *Vijenac* (C) i *Zarez* (D).



Dijagram 23. Kvantitativna usporedba spomenutih institucija u filtriranim bimodalnim mrežama likovnih kritičara i institucija za *Arkzin* (A), *Konturu* (B), *Vijenac* (C) i *Zarez* (D).

Postoci specifičnih i zajedničkih umjetnika i institucija u filtriranim su mrežama drugačiji, odnosno u mrežama s akterima s težinskim stupnjem jednakim ili većim od dva veći je postotak pristunosti umjetnika i institucija o kojima se istovremeno pisalo u svim časopisima. Iako je u slučaju *Arkzina* i dalje prisutna ravnoteža u odnosu specifičnih i zajedničkih umjetnika, u filtriranim su mrežama količinom prevladali oni zajednički. U *Konturi* nakon 1999. godine istovremeno pratimo nemali rast broja zajedničkih umjetnika (koji dolazi do 50 % u razdoblju 2001.–2002.) i velik pad prisutnosti umjetnika specifičnih za *Konturu*. U *Zarezu* je prisutan sličan trend rasta zajedničkih umjetnika, no postotak se specifičnih umjetnika nakon pada iz 2000. u 2001. godinu zadržava na sličnoj razini. U *Vijencu* postoje veće varijacije u odnosu između specifičnih i zajedničkih umjetnika, međutim – uz iznimku razdoblja 1994.–1995. – možemo ustvrditi da je njihov odnos uravnotežen. Iako

su odnosi različiti u postocima, ovi su trendovi rasta i pada prema časopisu slični i u slučaju filtriranih mreža s institucijama.

Pitanje odnosa specifičnih i zajedničkih aktera o kojima se piše u likovnim kritikama unutar pojedinoga časopisa, popraćeno pitanjem njihova odnosa kada u obzir uzmemo i topologije njihovih mreža, postavlja zanimljivo pitanje o načinima na koje časopisi ostvaruju svoje specifične pozicije na likovnoj i široj kulturnoj sceni. Naime, iz kvantitativne usporedbe sadržaja proizlazi da svaki časopis – temeljem umjetnika i institucijama o kojima se u pojedinom od njih piše – zaista možemo promatrati kao glasilo jednog dijela vizualno-umjetničke scene, odnosno kao mjesto artikulacije vrijednosti pojedinog društvenog kruga, materijalizirano kroz praćenje sasvim određenih umjetničkih događaja. Sadržaj je svakog časopisa u najvećoj mjeri pokrivaio prakse onih umjetnika i programe onih institucija, čija je aktivnost u ostalim časopisima bila nezabilježena. Međutim, iz usporedbe tih odnosa između cjelovitih i filtriranih mreža također proizlazi da se specifičnost časopisa u svim slučajevima i u najvećoj mjeri gradila kroz dijalektiku istaknute manjine i nepreglednog mnoštva koje su činili u sadržaju časopisa marginalni akteri. Premda svaki časopis u najvećoj mjeri prati za sebe specifične umjetničke događaje, u većini se slučajeva ipak radi o akterima s najmanjim mogućim brojem veza. Drugim riječima, u „ostatku“ koji je ispao iz filtriranih mreža – a koji u slučaju umjetnika čini gotovo 70 % i u slučaju institucija gotovo 50 % cjelovitih mreža – najveći su dio činili upravo umjetnici i institucije specifični za pojedini časopis.⁴¹⁸

Specifičnost časopisa možemo, dakle, gledati kao na odnos svih u njemu prisutnih odabira. Međutim, kao odabir društvenog kruga okupljenog oko jednog časopisa možemo gledati i na odluku da se određenim umjetnicima i institucijama u sadržaju časopisa posveti veća pažnja. U daljnjim ćemo se analizama fokusirati upravo na one aktere s većim brojem veza, koji čine dio gore analiziranih filtriranih mreža. Rast postotka zajedničkih umjetnika i institucija u tim mrežama s jedne strane možemo shvatiti kao odraz činjenice da je na likovnoj sceni postojao manji broj umjetnika i institucija čija je aktivnost nadilazila interese partikularnih društvenih krugova, dok s druge strane upravo njihova istovremena prisutnost u tim mrežama omogućuje daljnje usporedne analize koje također mogu ukazati na sličnosti i razlike u pozicijama i vrijednostima časopisa.

⁴¹⁸ Postoci specifičnih umjetnika za pojedini časopis uvijek su iznad 50 %, a često i iznad 60 ili 70 %.

5. 3. 3. Identifikacija središnjih pasivnih aktera prema časopisima i usporedba njihova prinosa „kulturalnim strukturama“ vizualno-umjetničke scene

Kvantitativna analiza spomenutih pasivnih aktera prema časopisima pokazala je da svaki časopis možemo smatrati „mjestom okupljanja“ specifičnog društvenog kruga na vizualno-umjetničkoj sceni, ali i da među njima postoji svojevrsan konsenzus oko toga koji su pasivni akteri u određenom trenutku najvažniji za njezin razvoj. Na temelju usporedbe cjelovitih i filtriranih mreža časopisa, ali i prema rezultatima ranijih kvantitativnih analiza (u kojima smo vidjeli da najbolje pozicije u mrežama zauzimaju akteri o kojima se pisalo u kontinuitetu čitavog promatranog razdoblja), možemo očekivati da će središnje pozicije i u ovim mrežama zauzimati upravo zajednički akteri o kojima se piše u kontinuitetu. Međutim, bez obzira na to dijele li akteri te dvije karakteristike, to ne znači da unutar mrežnog okoliša časopisa imaju jednak značaj i značenje. Drugim riječima, ranije isticana potreba za kontekstualnom interpretacijom podataka dolazi do izražaja pogotovo u ovom slučaju: značaj pojedinog aktera za specifičan društveni krug na vizualno-umjetničkoj sceni iščitava se iz mrežnog konteksta u kojemu se nalazi, odnosno proizlazi iz strukture svih odabira aktivnih aktera. Također, iako se na središnjim pozicijama unutar mreža časopisa mogu nalaziti isti akteri, to ne znači da su njihove dobre pozicije rezultat pisanja o istim događajima – sam odabir događaja utječe na strukturu mreže te na specifične narative koji se razvijaju unutar pojedinog društvenog kruga.

Kako bismo analizirali prinos pojedinih društvenih krugova konvencijama (ili odstupanjima od konvencija) na vizualno-umjetničkoj sceni, iz multimodalnih i bimodalnih mreža spomenutih umjetnika i institucija ekstrahirali smo čvorove s najvišim vrijednostima težinskog stupnja (**Tablica 20 – Tablica 27**).⁴¹⁹ Analizu podataka ponovno ćemo provesti s fokusom na „događaje“ te ćemo mehanizme samoorganiziranja specifičnog društvenog kruga razmotriti kroz prizmu ranije uspostavljenih konvencija.

⁴¹⁹ S obzirom na to da je broj likovne kritike u svakom časopisu i u svakom definiranom vremenskom odsječku drugačiji (a slijedom toga i broj spomenutih pasivnih aktera), donja granica težinskog stupnja u tablicama je određena u kontekstu veličine pojedine mreže. Međutim, u većini slučajeva nismo navodili aktere kojima je vrijednost težinskog stupnja manja od četiri. Ustupak je učinjen jedino za *Arkzin*, u kojemu je – kao što smo istaknuli ranije – objavljen najmanji broj tekstova. Masnim slovima označeni su pasivni akteri specifični za pojedini časopis.

Tablica 20. Središnji umjetnici u *Arkzinu* prema vrijednostima težinskog stupnja (WG).

1994.–1995.	WD = 3: D. Martinis, D. Kovač, D. Mezak, Grubimiks Labyrinth, I. Kožarić, T. Gotovac
	WD = 2: B. Greiner, D. Kracina, D. Byrne, D. Grubišić, D. Rakoci, G. Trbuljak, I. Kuduz, I. Marušić Klif, K. Holmes , Legen, M. Vodopija, M. Stilinović, N. Mikac, N. Žinić, P. Jazvić, S. Habjan, S. Kranjc, T. Savić Gecan, T. Meštrovic, V. Gudac
1996.–1998.	WD = 4: V. Zrnić, D. Živadinov
	WD = 3: Legen, S. Iveković, S. Bogojević Narath, M. Antunez Roca, I. Kuduz, I. Marušić Klif, M. Bukovac, P. Grimani, Stelarc, I. Kočica
	WD = 2: IRWIN, V. Gudac , V. Martek, T. Gotovac, S. Bachrach Krištofić, A. Battista Ilić, S. Tolj, B. Viola, D. Fritz, K. Turčić, Z. Mustać, N. June Paik, M. Peljhan, I. Keser, J. Fabre, N. Hoover, D. Oki, R. Poljak, O. Kulik, B. Matić, I. Matija Bitanga, I. Vučić, I. Popović, A. Brener, B. Tarticchio, J. Ploteau, F. Purg

Tablica 21. Središnje institucije u *Arkzinu* prema vrijednostima težinskog stupnja (WG).

1994.–1995.	WD ≥ 4: MSU, Gjuro II, KIC
	WD = 3: HDLU, MM centar, Multimedijalni kulturni centar (Split)
	WD = 2: Moderna galerija (Rijeka), MGC Zagreb, Labin art express, Vjesnikova tiskara
1996.–1998.	WD ≥ 10: MSU, Galerija Kapelica (Ljubljana), MM centar
	WD ≥ 4: Eurokaz , Moderna galerija (Ljubljana), KIC
	WD = 3: HDLU, ZKM, Attack!, 21. proljeće (Split)

Tablica 22. Središnji umjetnici u *Konturi* prema vrijednostima težinskog stupnja (WG).

1994.–1995.	WD = 10: I. Kožarić
	WD ≥ 6: V. Delimar, G. Trbuljak, G. Petercol, I. Picelj, Đ. Seder, M. Vodopija, Ž. Kipke, M. Šutej, A. Jerković, V. Zrnić, D. Fabijanić, R. Vilić, D. Sokić, A. Maračić, S. Iveković, V. Martek, D. Martinis, J. Knifer, J. Vaništa, I. Lesiak, I. Rončević, D. Fritz, R. Petrić
	WD = 5: B. Bućan, J. Beuys, M. Stilinović, S. Đukić, T. Gotovac, B. Ružić, M. Zrinščak, I. Malčić, M. Vuco, R. Azinović
	WD = 4: D. Rakoci, D. Trogrlić, R. Šimrak, Ž. Jerman, N. Arbanas, S. Švrljuga Milić, T. Savić Gecan, A. Pavetić, D. Krašković, Ž. Janeš, S. Majkus, L. Badurina, N. Ivančić, I. Šebalj, D. Mezak, K. Leko, D. Jurić, D. Lošić, M. Veža, B. Ljubičić, N. Ružić, Đ. Božić, B. Dea Matasić
1996.–1998.	WD ≥ 6: I. Kožarić, M. Šutej, S. Tolj, I. Rončević, D. Fritz, G. Petercol, D. Martinis, Z. Keser, N. Kavurić-Kurtović, N. Koydl, Ž. Kipke, Đ. Seder, E. Murtić, B. Ružić, M. Vodopija, V. Lipovac, A. Vrlić
	WD = 5: P. Barišić, Z. Vrkljan, I. Deković, B. Cvjetanović, N. Arbanas, J. Vaništa, J. Diminić, P. Bogdanić, K. Turčić, Ž. Lapuh, Z. Lončarić, Z. Prica, D. Babić, M. Kolesar
	WD = 4: B. Bućan, G. Trbuljak, D. Trogrlić, J. Beuys, V. Martek, I. Picelj, M. Jevšovar, S. Kopač, F. Kulmer, A. Serrano, D. Fabijanić, D. Friščić, N. Radić, I.

	Lesiak, K. Hraste, S. Majkus, Lj. Njerš, D. Jurić, V. Jordan, J. Mlinar, T. Franović, G. Richter, H. Čavrk, C. Sherman, Š. Vulas, I. Franke, I. Lovrenčić, L. Mjeda, E. Kokot, I. Šiško, I. Rabuzin, S. Šohaj, D. Jelavić, M. Stipanov, J. Krajačić, O. Gliha
1999.–2000.	WD ≥ 6: Z. Keser, Ž. Kipke, E. Murtić, D. Jurić
	WD = 5: I. Kožarić
	WD = 4: Z. Vrkljan, V. Delimar, F. Kulmer, I. Rončević, I. Krasić, A. Korkut
2001.–2002.	WD = 10: D. Martinis
	WD ≥ 6: I. Kožarić, S. Iveković, V. Richter, M. Crtalić, T. Gotovac
	WD = 5: I. Picelj, A. Warhol, I. Franke, A. Kulunčić, M. Kolesar
	WD = 4: G. Trbuljak, E. Murtić, I. Keser
2003.–2006.	WD ≥ 10: K. Kožul, S. Iveković, V. Žanić, A. Korkut, I. Kožarić, D. Martinis, T. Gotovac, T. Buntak, I. Franke, M. Stilinović, A. Floričić, I. Krasić, D. Jurić, S. Sterle, A. Hušman
	WD ≥ 6: G. Petercol, L. Artuković, I. Fijolić, V. Popović, V. Martek, T. Dabo, A. Kulunčić, M. Crtalić, L. Raščić, S. Vujičić, G. Trbuljak, B. Demur, D. Sokić, V. Delimar, M. Vodopija, S. Tolj, D. Maljković, S. Labrović, S. Đukić, Ž. Jerman, M. Molnar, J. Knifer, S. Majkus, Z. Dumanić, I. Rončević, N. Ivančić, V. Knežević, Z. Kopljar, D. Mezak, O. Eliasson, T. Gverović, T. Meštović, S. Vuk
	WD ≥ 5: B. Cvjetanović, B. Dimitrijević, D. Friščić, I. Faktor, M. Barney, K. Leko, M. Cattelan, M. Kippenberger, P. Grimani, A. Warhol, L. Vukelić, D. Sablić, A. Sala, M. Galić, G. Škofić, D. Očko, Ž. Badurina, G. Bakić, V. Perkov

Tablica 23. Središnje institucije u *Konturi* prema vrijednostima težinskog stupnja (WG).

1994.–1995.	WD ≥ 10: MGC, HDLU, Salon galerije Karas, MSU, Galerija Forum, GMK , ULUPUH, Galerija SC, Studio D, Galerija Nova
	WD ≥ 6: Gradec, Galerija Arteria, KIC, Moderna galerija, Galerija Hajdarović (Požega), Galerija PM, Umjetnički paviljon, Galerija Sveta Hrvatska , Galerija Beck, Kabinet grafike HAZU, Studio MSU, Galerija Galženica (Velika Gorica) , Mali salon (Rijeka) , Galerija CEKAO , Salon Ullrich
	WD = 5: MUO, Venecijansko bijenale, Moderna galerija (Rijeka), Galerija Zvonimir, Galerija Dante (Umag), Izložbeni salon Izidor Kršnjavi, Kula Lotrščak
	WD = 4: Moderna galerija (Ljubljana), Galerija VN , Studio Galerije Forum , Galerija Koprivnica , Muzej Međimurja (Čakovec) , Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf)
1996.–1998.	WD ≥ 10: HDLU, MSU, Galerija Matice hrvatske, Galerija Forum, Umjetnički paviljon, Galerija SC, Galerija Arteria, ULUPUH, MGC, Salon galerije Karas
	WD ≥ 6: Galerija Nova, GMK, Studio Josip Račić, Studio D, Galerija Galženica (Velika Gorica), Galerija Klovićevi dvori , Galerija Vjekoslav Karas (Karlovac) , MUO, MGC Gradec, Gliptoteka HAZU, Galerija CEKAO
	WD = 5: Venecijansko bijenale, Mali salon (Rijeka) , Izložbeni salon Filodrammatica (Rijeka) , Muzej broskog Posavlja (Slavonski Brod)
	WD = 4: Galerija Zvonimir, Galerija PM, Galerija Dante (Umag), Kabinet grafike HAZU, Galerija Kula (Split), Royal Academy of Arts (London), Galerija

	Decumanus (Krk), Galerija Sveta Hrvatska, Palača Milesi (Split)
1999.–2000.	WD ≥ 10: ULUPUH, Galerija Klovićevi dvori, Umjetnički paviljon
	WD ≥ 6: Galerija Forum, HDLU, Salon galerije Karas, MSU, Galerija SC, Galerija Arteria
	WD = 5: Gradec, Galerija Galženica
	WD = 4: Galerija PM, Galerija Beck, Galerija Nova, Studio Josip Račić, Galerija likovnih umjetnosti (Osijek), Mali salon (Rijeka), Izložbeni prostor porezne uprave, Galerija VN, Galerija CEKAO, Salon Ullrich, Muzej Međimurja (Čakovec)
2001.–2002.	WD ≥ 10: HDLU, Umjetnički paviljon, MSU, Gliptoteka HAZU
	WD ≥ 6: Zagrebački velesajam, Salon Ullrich
	WD = 5: Galerija Forum, ULUPUH
	WD = 4: Galerija PM, Galerija Beck, Kabinet grafike HAZU, Galerija Matice hrvatske, Muzej Mimara, Galerija Križić Roban, Galerija Koprivnica
2003.–2006.	WD ≥ 20: MSU, HDLU
	WD ≥ 10: Galerija Klovićevi dvori, Galerija PM, GMK, Umjetnički paviljon, Galerija Nova, WHW, Galerija Križić Roban, Moderna galerija (Rijeka), Gliptoteka HAZU, Galerija Mona Lisa , Galerija SC, Salon galerije Karas, Galerija umjetnina (Split), Galerija Galženica (Velika Gorica), Galerija VN
	WD ≥ 6: Venecijansko bijenale, Studio Josip Račić, Umjetnička galerija (Dubrovnik), Galerija Zona, Ludwig Museum (Beč), Kabinet grafike HAZU, Goethe Institut, Galerija Matice hrvatske, Galerija O.K. (Rijeka), Galerija 01, Galerija Kazamat (Osijek)
	WD = 5: Kunsthalle Wien, Izložbeni prostor porezne uprave, Art radionica Barutana (Slavonski Brod), Salon Galić (Split), HULU Split, Zagrebački velesajam
	WD = 4: Galerija Kapelica (Ljubljana), ISU, Mali salon (Rijeka), Galerija Kortil (Rijeka), SC Zagreb, Galerija Kristofora Stankovića, Umjetnička akademija Split, Gradska loža (Zadar), 25 FPS, Fotogalerija Lang (samobor), Istarska sabornica (Poreč)

Tablica 24. Središnji umjetnici u *Vijencu* prema vrijednostima težinskog stupnja (WG).

1994.–1995.	WD ≥ 6: I. Kožarić, G. Petercol, B. Viola, D. Martinis
	WD = 5: J. Beuys, D. Fritz
	WD = 4: B. Bućan, G. Trbuljak, B. Demur, D. Rakoci, V. Delimar, B. Cvjetanović, I. Picelj, J. Knifer, Lj. Perčinlić
1996.–1998.	WD ≥ 6: D. Martinis, G. Richter
	WD = 5: I. Kožarić, G. Petercol, S. Bachrach Krištofić, M. Krištofić, I. Rončević, M. Cattelan , N. June Paik
	WD = 4: G. Trbuljak, J. Beuys, M. Stilinović, B. Nauman , A. Serrano, S. Tolj, B. Viola, D. Jurić, I. Kabakov, S. Vasulka, J. Wall, M. Peljhan, R. Lichtenstein, R. Sluik, R. Korpershoek, R. Trockel, M. Mori
1999.–2000.	WD ≥ 6: E. Murtić, I. Kožarić, J. Beuys, J. Rasol
	WD = 5: M. Šutej, Z. Vrkljan, M. Stilinović, S. Neshat
	WD = 4: G. Trbuljak, P. Barišić, B. Nauman, T. Gotovac, Z. Keser, L. Borugeois, B.

	Ljubičić, I. Franke
2001.–2002.	WD ≥ 10: A. Warhol, D. Martinis
	WD ≥ 6: I. Picelj, J. Rasol, J. Johns , J. Beuys, G. Trbuljak, M. Crtalić, M. Trebotić, P. Picasso, A. Rainer, C. Sherman , G. Richter, R. Hamilton
	WD = 5: D. Fabijanić , D. Friščić, D. Babić, I. Keser, I. Kožarić, I. L. Galeta, J. Kounellis , J. Koons , M. Pistoletto , M. Stilinović, R. Rauschenberg, S. Taylor-Wood, S. Iveković, S. Polke, Ž. Sarić
	WD = 4: A. Kulunčić, B. Bućan, Brassai , D. Judd , D. Jurić, E. Murtić, G. Baselitz , G. Petercol, H. Čavrk, H. Cartier-Bresson, I. Krasić, I. Vučić, I. Faktor, I. Lovrenčić, J. Miro, M. Ray , M. Merz, M. Paladino , M. Šutej, N. Orel, N. Arbanas , N. Koydl, P. Dabac , R. Lichtenstein, V. Delimar, Ž. Jerman, Z. Vucelić, Z. Keser, Z. Mušič , Đ. Seder
2003.–2006.	WD ≥ 10: I. Kožarić, K. Kožul, A. Korkut, E. Murtić, I. Franke, S. Iveković, T. Gotovac, I. Picelj, J. Rasol, S. Abadžić , P. Picasso, B. Cvjetanović, D. Martinis, D. Maljković, G. Trbuljak, M. Vesović, V. Žanić
	WD ≥ 7: A. Floričić, D. Jurić, M. Vodopija, N. Arbanas, S. Sterle, V. Popović, Ž. Kipke , A. Opalić, A. Warhol, J. Knifer, M. Stilinović, V. Richter, V. Delimar, Y. Klein, A. Kulunčić, A. Rainer , D. Sokić, H. Cartier-Bresson , I. Faktor, I. Posavec, J. Beuys, M. Braut , S. Majkus, S. Tolj, T. Buntak, V. Lipovac
	WD = 6: A. Hušman, A. Tapies, D. Hirst, D. Očko, D. Stojnić, D. Džamonja, F. Bacon, G. Bakić, IRWIN, I. Fijolić, I. L. Galeta, J. Vaništa, J. Zanki, K. Kovač, K. Leko, L. Fontana, M. Kippenberger, M. Trebotić , M. Vekić, N. Ivančić, P. Jazvić, P. Dabac, R. Magritte, T. Dabo, T. Pavlović , Z. Vrkljan

Tablica 25. Središnje institucije u *Vijencu* prema vrijednostima težinskog stupnja (WG).

1994.–1995.	WD = 10: MSU
	WD ≥ 6: Venecijansko bijenale, HDLU
	WD = 5: Galerija Arteria, Galerija Dante (Umag)
	WD = 4: Moderna galerija, Moderna galerija (Rijeka), Galerija PM, Tate Britain (London), Umjetnički paviljon
1996.–1998.	WG = 21: MSU
	WD ≥ 10: Galerija Matice hrvatske, HDLU, GMK
	WD ≥ 6: Umjetnički paviljon, Moderna galerija (Ljubljana), MGC, ARL (Dubrovnik), Galerija gradska, Studio Josip Račić
	WD = 5: Serpentine Galleries (London), documenta (Kassel), Salon galerije Karas
	WD = 4: Venecijansko bijenale, Galerija Zvonimir, Neue Galerie Graz , Hayward Gallery (London), Kabinet grafike HAZU, Galerija Sebastian (Dubrovnik), Umjetnička galerija (Dubrovnik), Galerija Galženica (Velika Gorica), Attack!
1999.–2000.	WD ≥ 10: MSU, Galerija Klovićevi dvori, HDLU, Umjetnički paviljon
	WD ≥ 6: MUO, Galerija SC, Kabinet grafike HAZU, Galerija Matice hrvatske, Muzej Mimara, Venecijansko bijenale, Moderna galerija (Ljubljana)
	WD = 4: GMK
2001.–2002.	WD ≥ 10: Galerija Klovićevi dvori, MSU, Umjetnički paviljon, HDLU

	WD ≥ 6: Gliptoteka HAZU, MUO, Kunsthalle Wien, Galerija Forum, Institut français de Zagreb, Kabinet grafike HAZU, Galerija Matice hrvatske, GMK, Galerija umjetnina (Split)
	WD = 5: ULUPUH, Salon galerije Karas, KIC, Zagrebački velesajam, Filodrammatica (Rijeka)
	WD = 4: Galerija Beck, Galerija SC, Centar Pompidou (Pariz), Galerija Šovagović , Schirn Kunsthalle (Frankfurt), San Francisco Museum of Modern Art, Corcoran Gallery of Art (Washington)
2003.–2006.	WD ≥ 20: Galerija Klovićevi dvori, Fotogalerija Lang (Samobor), Galerija Badrov, MSU, Gliptoteka HAZU, HDLU, Umjetnički paviljon
	WD ≥ 10: Kula Lotrščak, Galerija Matice hrvatske, Galerija Rigo (Novigrad), Moderna galerija (Rijeka), Camera Austria (Graz), KIC, Mali salon (Rijeka), Salon galerija Karas, Studio Josip Račić, MUO, Umjetnička galerija (Dubrovnik), MoMA (NYC) , Galerija umjetnina (Split), GMK
	WD ≥ 7: ULUPUH, Muzej Mimara, Galerija Križić Roban, Tate Modern (London), Kunsthau Graz, MMC Luka (Pula), Galerija Galženica (Velika Gorica), WHW, Galerija Gradec , Galerija SC, Galerija Nova, Galerija Spot, Kunsthalle Wien, Galerija Kortil (Rijeka), Grafički bijenale (Ljubljana), Kunsforum (Beč)
	WD = 6: Gradski muzej Varaždin, Galerija Forum, Kabinet grafike HAZU, ISU, Hrvatski fotosavez, Schirn Kunsthalle (Frankfurt), Galerija 01, Fotomuseum Winterthur, Museum der Moderne Salzburg, Galerija Meandar Media

Tablica 26. Središnji umjetnici u *Zarezu* prema vrijednostima težinskog stupnja (WG).

1999.–2000.	WD ≥ 10: IRWIN, S. Iveković, V. Martek, A. Kulunčić, M. Stilinović, K. Leko
	WD ≥ 6: G. Trbuljak, I. Grubić, I. Kožarić, N. Šerić Šoba , A. Battista Ilić, I. Kuduz, I. Keser, R. Poljak, T. Gotovac, M. Rosler, D. Fritz, T. Savić Gecan, V. Delimar
	WD = 5: A. Šabić, A. Kurt, S. Plasto , E. Biuković, I. Franke, I. Marušić Klif , S. Đukić, R. Trockel, S. Xhafa, M. Tomić , A. Warhol
	WD = 4: E. Muka, E. Begić, J.-B. Ganne, K. Matthys, M. Sandberg, Rassim, D. Babić , D. Jurić, G. Sudžuka, I. M. Bitanga , I. Šeremet, K. Kintera , L. Bourgeois, M. Laurette , J. Beuys, Ž. Kariž , N. June Paik, Y. Leiderman, A. Fraser
2001.–2002.	WD ≥ 10: S. Iveković, M. Crtalić
	WD ≥ 6: A. Kulunčić, D. Martinis, R. Poljak, I. Kožarić, M. Stilinović, V. Delimar, K. Leko, V. Martek, S. Tolj, T. Dabo
	WD = 5: T. Savić Gecan, I. Kuduz
	WD = 4: 010010101.org, G. Petercol, T. Gotovac, J. Knifer, D. Friščić, S. Bogojević Narath, D. Mezak, I. Keser, L. Vukelić, B. Dimitrijević , I. Matija Bitanga, L. Raščić, T. Pogačar, R. Ondak
2003.–2006.	WD ≥ 10: I. Kožarić, D. Martinis, M. Stilinović, T. Gotovac, V. Žanić, S. Iveković
	WD ≥ 6: A. Kulunčić, G. Trbuljak, S. Vujičić, K. Leko, T. Dabo, K. Turčić, M. Crtalić, Z. Dumanić, D. Stojnić, G. Petercol, J. Knifer, K. Mijatović, S. Labrović
	WD = 5: A. Korkut, A. Floričić, A. Hušman, B. Cvjetanović, D. Fritz, D. Bilić, D. Jurić, I. Marušić Klif, I. Skvrce, R. Franciszty, S. Tolj, T. Müller

Tablica 27. Središnje institucije u *Zarezu* prema vrijednostima težinskog stupnja (WG).

1999.–2000.	WD ≥ 10: MSU, HDLU, Galerija PM, Multimedijalni institut , GMK
	WD ≥ 6: Salon galerije Karas, ARL (Dubrovnik), Moderna galerija (Ljubljana), Elektra, Moderna galerija (Rijeka), Galerija gradska, MMC Palach
	WD = 5: Venecijansko bijenale, Galerija SC, Mimara, ISU, Studio Josip Račić, Arkzin , Galerija Klovićevi dvori
	WD = 4: Cankarjev dom (Ljubljana), Kunsthalle Wien, MM centar, Generali Foundation (Beč)
2001.–2002.	WD ≥ 10: MSU, HDLU, GMK, Multimedijalni institut
	WD ≥ 6: Galerija PM, Gliptoteka HAZU, ISU, Galerija Križić Roban, Salon galerije Karas, Studio Josip Račić, Ars Electronica (Linz)
	WD = 4: Galerija Kapelica (Ljubljana) , Galerija Klovićevi dvori, Paromlin
2003.–2006.	WD ≥ 10: MSU, Galerija Nova, Gliptoteka HAZU, HDLU, WHW, SC Zagreb, Galerija PM, GMK, Venecijansko bijenale
	WD ≥ 6: Umjetnički paviljon, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb film festival , Umjetnička galerija (Dubrovnik), Galerija SC, Ars Electronica (Linz), Galerija Ghetto (Split), ULUPUH, Salon galerije Karas, Galerija Križić Roban, Kontejner
	WD = 5: Moderna galerija (Rijeka), Studio Josip Račić, Galerija Zona
	WD = 4: MM centar, Platform Garanti (Istanbul) , Labin art express, MMC Palach (Rijeka), Galerija O.K. (Rijeka), Galerija VN, Zagrebački velesajam, HDLU Varaždin, Platforma 9.81, BLOK, Rooseum (Malmö)

Već prvi uvid u podatke potvrđuje ranije izrečenu tvrdnju o egzistenciji svojevrsnog konsenzusa na vizualno-umjetničkoj sceni, odnosno o tome da se u svim časopisima u velikoj mjeri najviše piše o istim umjetnicima i institucijama. Svi su središnji pasivni akteri iz kumulativnih mreža za cjelovita razdoblja dobro pozicionirani u svim časopisima (primjerice, kipar Ivan Kožarić koji je u sva tri razdoblja bio akter s najvišim vrijednostima težinskoga stupnja). No također su vidljiva razilaženja te različiti mrežni konteksti u kojima se akteri pojavljuju.

Fokusiramo li se prvo na razdoblje između 1994. i 1995. godine, i za *Arkzin* i za *Vijenac* možemo ustvrditi da su se orijentirali na mijenjanje postojećih konvencija, ali su promjenama kulturalnih struktura pristupali iz sasvim drugačijih pozicija te su imali drugačije strategije i vizije razvoja umjetničkog polja. Na temelju središnjih aktera te odabira događaja zbog kojih oni u mrežama zauzimaju centralne pozicije možemo zaključiti da se dominantna strategija *Vijenca* sastojala upravo od ranije opisanog sučeljavanja nametnute kulturne politike i „državnog ukusa“ s uspješnim nastupima hrvatskih umjetnika u inozemstvu. S druge strane, *Arkzin* je većinski fokusiran na odstupanja koja su se događala unutar zemlje, poput izložbi organiziranih povodom Dana planeta Zemlje. Iako i jednu i drugu poziciju možemo

shvatiti kao borbu za uspostavljanjem izgubljenog kontinuiteta, među njima ipak postoji razlika. Strategija je *Vijenca* da će aktivna afirmacija hrvatskih umjetnika u inozemstvu olakšati ponovnu afirmaciju suvremene umjetnosti u zemlji te da će omogućiti vraćanje na točku u kojoj je prirodan razvoj umjetničkog polja zaustavljen. *Arkzin* se ne opterećuje „vraćanjem“, već je više fokusiran na „novi početak“ – on će se dogoditi kroz suradnju umjetnika različitih generacija te će nužno rezultirati i novim vrijednostima. Držimo li se terminologije Howarda Beckera, usudili bismo se ustvrditi da je cilj *Vijenca* ponovno uspostavljanje konvencija koje su vrijedile prije 1991. godine, dok *Arkzin* smjera formirati novi „svijet umjetnosti“, ali to čini – između ostalog – i korištenjem resursa svjetova umjetnosti koji su postojali prije devedesetih godina. Naime, *Arkzin* je u ovom razdoblju prvenstveno fokusiran na događaje u organizaciji novih aktera, no ipak je u narativima često naglašena podrška aktera srednje ili starije generacije, što možemo shvatiti kao strategiju legitimacije novih vrijednosti u umjetničkom polju (poput sudjelovanja Tomislava Gotovca u Art squatu u Splitu ili Ivana Kožarića u događajima u organizaciji udruge Labin Art Express). Opisana strategija *Vijenca* može se potkrijepiti i činjenicom da se među središnjim umjetnicima nalazi samo jedan umjetnik mlađe generacije (Darko Fritz), no i u tom se slučaju radi o akteru sa širokom međunarodnom suradničkom mrežom i reputacijom.⁴²⁰

Uvidom u središnje pasivne aktere u *Konturi* nameće se zaključak da se časopis u ovom razdoblju želio pozicionirati kao središnje glasilo cjelokupne vizualno-umjetničke scene. Iz ranijih analiza znamo da je ovo razdoblje za časopis bilo najproduktivnije u kvantitativnom smislu (**Dijagram 4** i **Dijagram 5**), dok iz popisa središnjih aktera također vidimo da se unutar njega prate aktivnosti puno šireg spektra različitih aktera. Postoje sličnosti s *Vijencom* u smislu da su za formiranje strukture *Konturine* mreže također značajnu ulogu odigrale međunarodne izložbe velikog formata ili pojedine istaknute izložbe u Zagrebu, poput *Izložbe jela i pića* u ponovno otvorenoj Galeriji PM 1994. godine. Iako marginalni u kontekstu mreže, u *Konturi* se također pisalo i o događajima koji su zauzeli istaknute pozicije u *Arkzinovim* mrežama, poput skvotiranja Doma omladine u Splitu, izložbe *Keep That Frequency Clear*, izložbe povodom Dana planeta Zemlje iz 1994. godine ili aktivnosti udruge Labin Art Express, koji su – napomenimo – bili izostavljeni iz *Vijenčevih* mreža. Marginalnu prisutnost u ovoj mreži bilježe neki akteri i događaji koje smo ranije istaknuli kao odstupanje od konvencija, a o kojima se u ovom razdoblju uglavnom nije pisalo u drugim časopisima:

⁴²⁰ Darko Fritz početkom devedesetih godina živi u Nizozemskoj te je dio novomedijskih umjetničkih mreža koje su se formirale oko internetskih platformi *Syndicate* i *nettime*.

primjerice, izložbe SCCA-a, izložbe studenata Akademije likovnih umjetnosti u Galeriji Gradec i knjižari Moderna vremena u Zagrebu, izložbe u organizaciji Art radionice Lazareti u Dubrovniku ili Galerije Rigo u Novigradu. Međutim, uz sve te događaje, važnu formativnu ulogu za strukturu *Konturine* mreže imaju i tekstovi o nizu revijalnih izložbi (*Zagrebački salon*, *Trijenale kiparstva*, *Zagrebačka izložba grafike*) te samostalne izložbe umjetnika u nizu manjih galerijskih prostora, koji su u drugim časopisima bili ili marginalni ili u potpunosti izostavljeni (poput Galerije Forum, Galerije ULUPUH ili Galerije CEKAO). U kontekstu mreže istaknutu poziciju također ima i nekoliko privatnih galerija: uz Galeriju Dante i Galeriju Arteria (koje su imale istaknutu poziciju i u *Vijenčevoj* mreži), redovito se prate aktivnosti Galerije Hajdarović u Požegi, Galerije Brešan u Splitu ili Galerije Beck u Zagrebu, ali i izložbe organizirane u poslovnicama banaka. Kao primjer može poslužiti Galerija Sveta Hrvatska (**Tablica 23**), otvorena u sklopu Privredne banke Zagreb na Cvjetnom trgu, koja se – barem aktivnostima dokumentiranim u ovom razdoblju – svojim programom nastojala prikloniti upravo dominantnom kulturnom narativu, nametnutom od strane političkih struktura.⁴²¹ Dodatna razlika u odnosu na prethodna dva časopisa jest i ta da se u *Konturi* prate izložbe na puno širem geografskom prostoru: uz Zagreb te manji broj institucija u Rijeci, Splitu i Umagu (koji su prisutni i u *Arkzinovoj* i *Vijenčevoj* mreži), u *Konturi* se piše o događajima u Požegi, Karlovcu, Koprivnici, Rovinju, Zadru, Crikvenici ili Osijeku. Široki raspon iznimno (estetski i ideološki) različitih događaja zahtijevao je i širok raspon različitih suradnika, čiji se krug u ovom razdoblju također nastojao proširiti (**Tablica 2**). U usporedbi s *Vijencem* i *Arkzinom*, za koje možemo reći da imaju jasno profiliranu uredničku politiku, postavljenu u skladu s vlastitom vizijom razvoja umjetničkog polja i strategijom mijenjanja dominantnih konvencija unutar zemlje, *Konturina* temeljna odlika u ovom razdoblju je upravo izostanak takve koherencije. Točnije, s obzirom na to da se *Kontura* smjerala postaviti kao relevantan faktor na umjetničkom tržištu, uključivanje „svih“ umjetnika, institucija i događaja u sadržaj časopisa mogli bismo shvatiti i kao odraz mita o ideološki neutralnom tržištu.

Iako je *Arkzin* 1996. godine doživio veću promjenu središnjeg kruga suradnika koji su pisali o događajima na vizualno-umjetničkoj sceni, dok su takve promjene u *Vijencu* i *Konturi*

⁴²¹ Misli se na izložbe naivne umjetnosti ili umjetničkih radova u tradicionalnim medijima u kojima su naglašavani takozvani simboli hrvatskog nacionalnog identiteta, poput glagoljice, pletera ili križa. Također je dokumentirano da je upravo iz ove galerije potekla ideja „autorskih pisanica“ o kojoj se ove godine o Uskrsu mnogo govorilo“. Vidi: Josip Dujmović, „Jure Labaš“, *Kontura*, br. 27, 1994., str. 53.

bile minimalne, u sva tri časopisa zapravo pratimo određenu vrstu kontinuiteta u sadržaju između 1996. i 1998. godine. U slučaju *Arkzina* on se ogleda u daljnjem praćenju događaja poput Dana planeta Zemlje ili aktivnosti organiziranih od strane novih aktera, poput udruga Elektra, Attack! ili neformalne inicijative 21. proljeće u Splitu – umjetničkog projekta čiji je začetnik Petar Grimani (od 1996. godine), a koji se u potpunosti odvijao u javnom prostoru Dioklecijanove palače u Splitu. U *Vijencu* je kontinuitet vidljiv u daljnjem izraženom fokusu na međunarodnu izložbenu aktivnost: uz to što se među središnjim institucijama ponovno nalazi *Venecijansko bijenale*, on se u ovom razdoblju ogleda i u većem broju stranih umjetnika koji su u mrežama zauzeli istaknute pozicije. Kao što smo napisali u prethodnom poglavlju (u kojem smo istaknuli da mreža spomenutih umjetnika iz 1997. godine sadrži više stranih od domaćih umjetnika), njihova je pojačana prisutnost u mreži ponajprije rezultat intenzivnog pisanja o *Venecijanskom bijenalu* i *documenti*, ali dijelom je i odraz – u slučaju nekih umjetnika – participacije u malom broju međunarodnih događaja MSU-a (poput izložbe *Kartografi*, na kojoj su sudjelovali Nam June Paik, Marko Peljhan i Maurizio Cattelan). Kontinuitet *Konture* pratimo u daljnjem inzistiranju na široj geografskoj protežnosti, daljnjem interesu za reprezentativne međunarodne izložbe velikog formata te širokoj pokrivenosti različitih događaja, od izložbi SCCA-a ili međunarodnih izložbi u Galerije Dante sve do različitih revijalnih izložbi ili programa privatnih galerija.

Neovisno o kontinuitetu uspostavljenih pozicija na vizualno-umjetničkoj sceni, u slučaju sva tri časopisa postoje i diskretne promjene. *Arkzin*, koji je u prethodnom razdoblju uglavnom bio fokusiran na događaje u zemlji, nakon 1996. godine sve više prati i međunarodnu vizualno-umjetničku aktivnost te se dodatno profilira u smislu umjetničkih medija o kojima najviše piše. Prate se događaji vezani uz eksperimentalni film, video umjetnost, performans, novomedijsku i internetsku umjetnost te protetiku i robotiku. Uz MM centar u Zagrebu i *Međunarodni festival novog filma i videa* u Splitu, rijetkih oaza koje su tijekom devedesetih godina kontinuirano predstavljale recentnu produkciju filma i videa, *Arkzin* u ovom razdoblju sve više okreće pogled prema Sloveniji, i to ponajprije prema ljubljanskoj Galeriji Kapelica, otvorenoj 1995. godine, koja se specijalizirala upravo za predstavljanje projekata nastalih na razmeđi umjetnosti i tehnologije, odnosno umjetnosti i znanosti.⁴²² Uz Kapelicu, u mreži dobru poziciju zauzima Moderna galerija u Ljubljani, o čijim su aktivnostima u *Arkzinu* povremeno pisale uglavnom slovenske autorice (Maja

⁴²² Prema iznimno visokim vrijednostima težinskog stupnja, možemo zaključiti da je upravo *Arkzin* zaslužan za dobru poziciju Galerije Kapelica u 1996. i 1997. godini u prethodnom poglavlju.

Breznik, Maja Megla i Neda Galijaš). Fokusiramo li se na izložbenu aktivnost središnjih umjetnika, uz već navedene događaje i institucije, kao relevantan faktor za dobru poziciju u mreži ističu se još festival *Ars Electronica* u Linzu, *Međunarodni festival računalne umjetnosti* u Mariboru, ali i *Međunarodni festival novog kazališta Eurokaz* u Zagrebu, u sklopu čijeg programa su u Zagrebu u ovom razdoblju boravili umjetnici poput Stelarca, Dragana Živadinova (istaknutog također u sklopu 21. proljeća u Splitu), Marka Peljhana ili Jana Fabrea. Jedna od ranije uspostavljenih konvencija – usmjerenost na aktivnosti slovenskih institucija tijekom devedesetih godina – vidljiva je, dakle, i u *Arkzinu*, premda je njegov fokus malo drugačiji od onog ostalih časopisa.

Za *Vijenac* smo napisali da je i dalje fokusiran na međunarodnu izložbenu aktivnost. Uz izložbe velikog formata i izložbe s međunarodnom komponentom u Zagrebu, možemo pratiti tendenciju širenja spektra aktivnosti o kojima se piše, kako u inozemstvu, tako i unutar zemlje. U interesnu sferu svojega društvenog kruga *Vijenac* uključuje ranije izostavljene događaje poput Dana planeta Zemlje, godišnjih izložbi SCCA-a, ali i one u organizaciji novonastalih aktera poput udruge Attack!, od kojih za oblikovanje strukture mreže najznačajniji ulogu ima akcija *Knjiga i društvo* – 22 % iz 1998. godine. Vidljivo je također da je u časopisu velika pozornost posvećena aktivnostima institucija u Dubrovniku, no u manjoj se mjeri prate izložbene aktivnosti u Splitu i Osijeku te pokoji događaj iz drugih manjih gradova. I u slučaju *Vijenca* i u slučaju *Arkzina* pokrivenost je događaja izvan Zagreba minimalna te daleko od ideje decentralizacije likovnog života, za koju će se akteri zalagati nakon 2000. godine. No u u slučaju *Vijenca* ipak je prisutna tendencija geografskog proširenja. Također je važno napomenuti da iako je o događajima poput manifestacija povodom Dana planeta Zemlje ili izložbi u Dubrovniku pisalo nekoliko različitih autora, njihova je istaknuta pozicija u mreži ponajviše rezultat aktivnosti dvoje likovnih kritičara: Davor Mojaš zaslužan je za dobru poziciju dubrovačkih institucija, dok je pokrivenost događaja u organizaciji novih aktera ponajviše zasluga odabira Ive Radmile Janković.

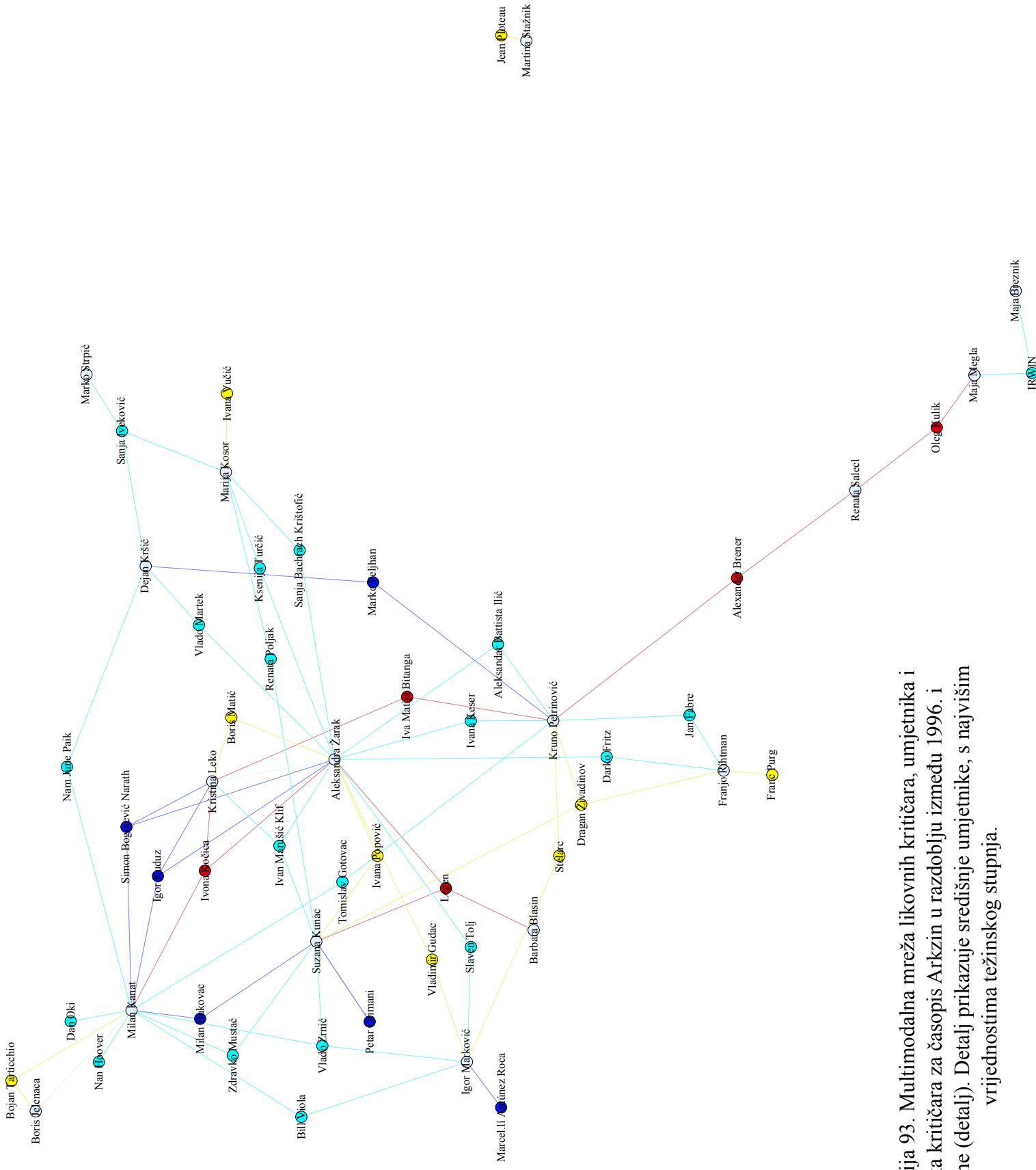
U *Konturi* se i dalje prati široki raspon različitih događaja, no nakon 1996. godine ipak je jasnija profilacija časopisa prema tradicionalnim umjetničkim medijima, i to ponajviše prema slikarstvu i grafici. Iako se preispitivanje smislenosti formata revijalne izložbe krajem 20. stoljeća intenzivno odvijalo i u *Konturi*, zanimljivo je da su za oblikovanje strukture njezine mreže u ovom razdoblju u velikoj mjeri zaslužni upravo različiti saloni, trijenala, festivali i druge revijalne izložbe. Uz već ranije spomenute, poput *Zagrebačkog salona*,

Trijenala kiparstva ili ponovno pokrenutog *Salona mladih*, intenzivno se prate izložbe poput novoosnovanog *Trijenala grafike* (od 1997. godine), *Trijenala crteža* (od 1996. godine), ali i nekih manjih manifestacija poput *Festivala akvarela* u Splitu. Prema izdvojenim središnjim umjetnicima, lako je zaključiti da od međunarodne izložbene aktivnosti veliku ulogu i dalje igraju *Venecijansko bijenale* i *documenta* (Dalibor Martinis i Slaven Tolj). Dok je *Arkzin* u praćenju događaja izvan zemlje uglavnom fokusiran na informiranje o novim vrijednostima te na tekstove o stranim umjetnicima s čijim se radom hrvatska publika nije imala prilike upoznati, a *Vijenčeva* je pozornost podijeljena između pisanja o istaknutim stranim umjetnicima, koji su činili stalan dio tada rastuće bijenalne infrastrukture, i o nastupima hrvatskih umjetnika nove umjetničke prakse na manje eksponiranim međunarodnim izložbama (poput izložbe videoumjetnosti iz Hrvatske u Stuttgartu i Bonnu),⁴²³ relevantnu premošćujuću ulogu u *Konturinoj* mreži odigralo je nekoliko izložbi reprezentativnog karaktera, kojima je cilj bio službeno predstavljanje hrvatske umjetnosti u inozemstvu, točnije – u Francuskoj. Radi se o dvije izložbe, u mjestu Saint-Aignan sur Cher i Parizu, na kojima su predstavljeni radovi suvremenih slikara i grafičara te o povijesnom pregledu razvoja hrvatske vizualne umjetnosti, arhitekture i dizajna do 1970. godine u Domu invalida u Parizu, prilikom kojih se u manjoj mjeri javlja tada već sve marginalniji narativ o potrebi dokazivanja pripadnosti europskoj kulturi.⁴²⁴ Važno je ipak napomenuti da su se u *Konturi* također pratile izložbe stranih umjetnika u inozemstvu (najčešće umjetnika poput Pabla Picassa, Francisa Bacona ili umjetnika aktivnih na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće), no oni u kontekstu strukture mreže ipak zauzimaju periferne pozicije. Jedna od karakteristika *Konturine* mreže u ovom razdoblju (naspram *Arkzinove* ili *Vijenčeve*) jest upravo iznimno malen broj stranih središnjih umjetnika. Od karakteristika *Konturine* mreže ističe se još minimiziranje tekstova o događajima koje smo tijekom devedesetih godina istaknuli kao odstupanje od konvencija. U trogodišnjem razdoblju i dalje su s po jednim tekstom popraćene izložbe povodom Dana planeta Zemlje iz 1996. godine (čiju organizaciju te godine preuzima zagrebački MSU) i

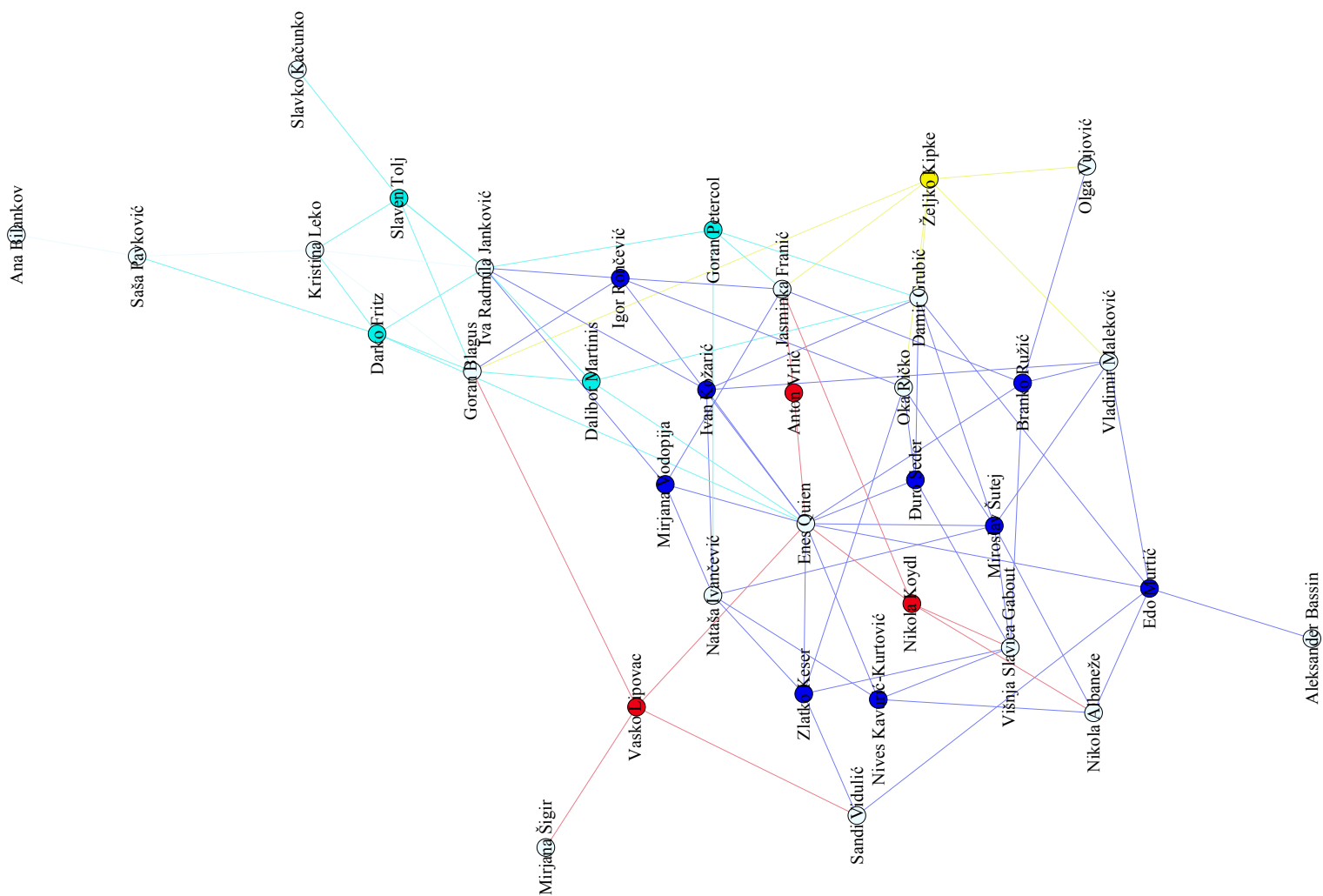
⁴²³ Vidi: Leonida Kovač, „Prema medijskoj stvarnosti“, *Vijenac*, br. 70, 1996., str. 16.

⁴²⁴ Usp. Jasminka Franić, „Hrvatski umjetnici u Francuskoj“, *Kontura*, br. 47-48, 1996., str. 52; Vladimir Maleković, „Hrvatska likovna umjetnost, arhitektura i dizajn 1920 – 1970“, *Kontura*, br. 56, 1998., str. 14–19; Oka Ričko, „Contemporain Art Croate – Paris“, *Kontura*, br. 56, 1998., str. 41. Važno je napomenuti da je Malekovićev tekst dio studije o hrvatskoj umjetnosti između 1920. i 1970. godine, originalno objavljene u katalogu izložbe. No dvije pariške izložbe bile su postavljene istovremeno, stoga se u svojem tekstu Oka Ričko osvrće na obje: „Izložba koja je progovorila o raspadu dvije države razbila je početnu priređivačevu tezu o zajedničkoj duhovnoj sferi naroda raspadnute Jugoslavije, dok je ona u vijećnici VI arrondissementa pak istodobno potvrdila uključenost u – Hrvatskoj povijesno i civilizacijski bliži i srodniji – europski kulturnu krug“. Vidi: Ričko, „Contemporain Art Croate – Paris“.

izložba *Kartografi* iz 1997. godine, dok su o izložbi *Otok* u organizaciji SCCA-a i ARL-a iz 1996. godine objavljena dva teksta. No u kontekstu *Konturine* likovno-kritičarske produkcije, njihov je značaj za strukturu mreže marginalan. Primjetno je također da je od 1996. godine veći naglasak stavljen na izložbenu aktivnost već afirmiranih umjetnika te se na popisu nalazi svega nekoliko umjetnika mlađe generacije.

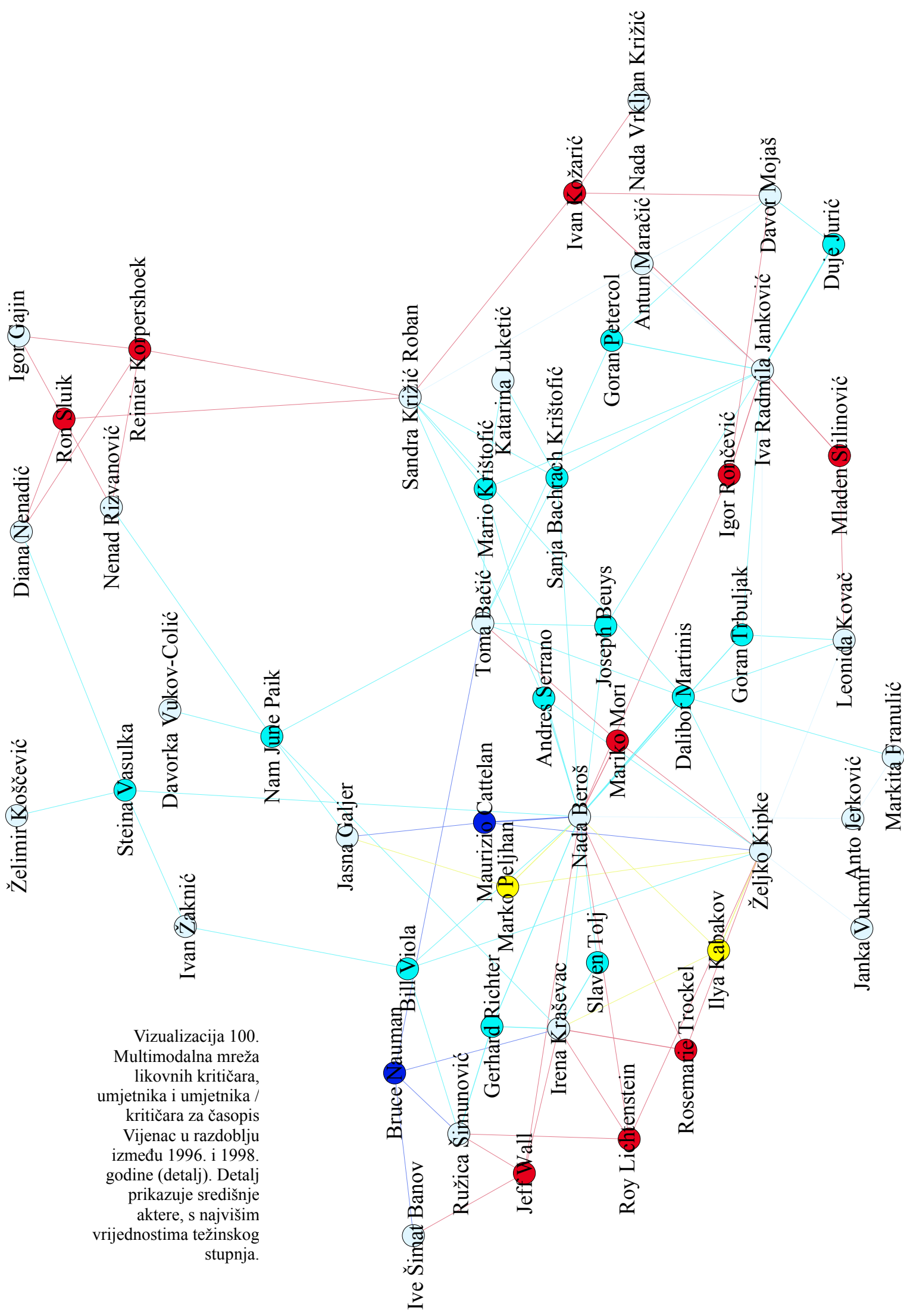


Vizualizacija 93. Multimodalna mreža likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika kritičara za časopis Arkzin u razdoblju između 1996. i 1998. godine (detalj). Detalj prikazuje središnje umjetnike, s najvišim vrijednostima težinskog stupnja.

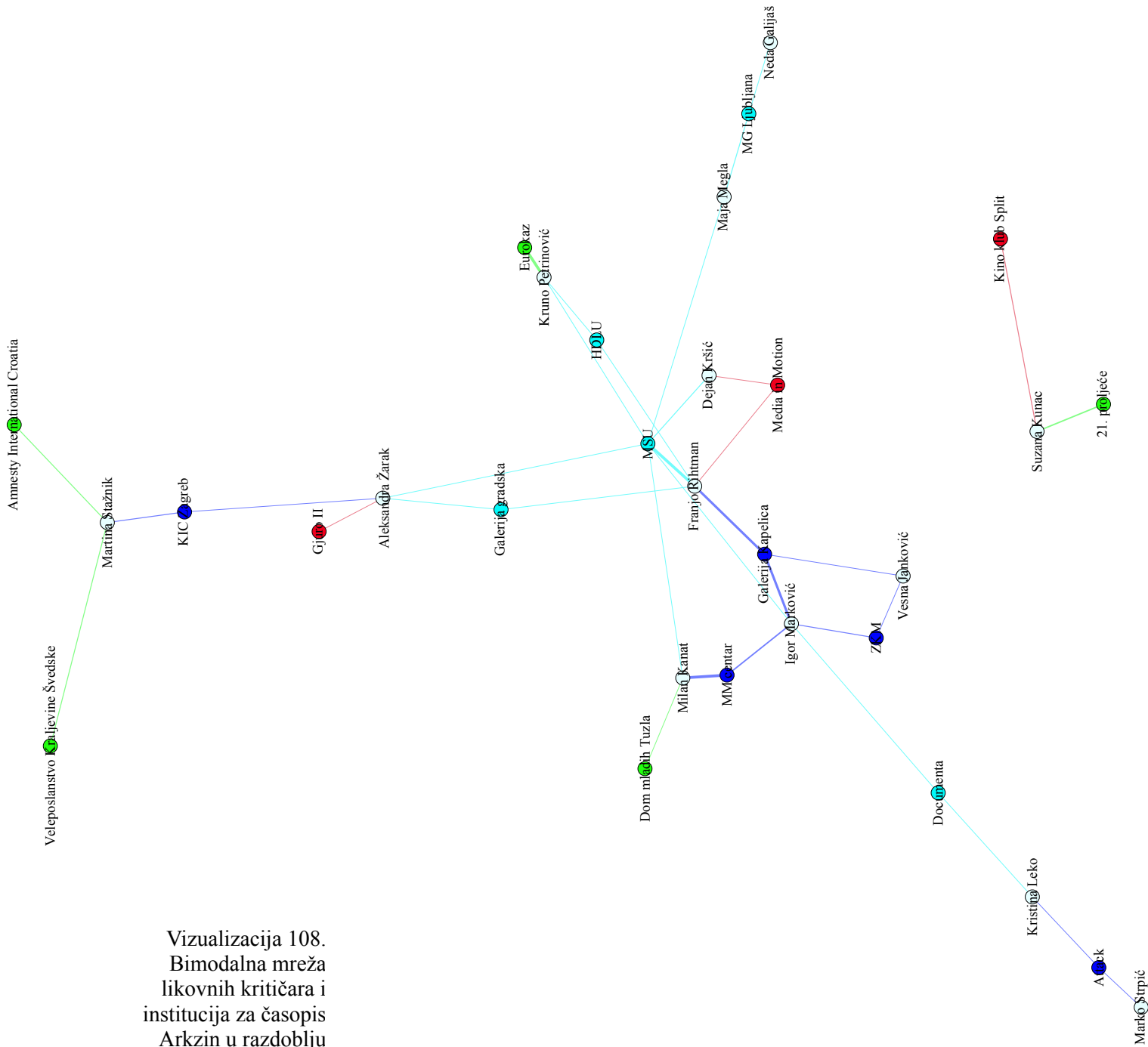


Vizualizacija 95. Multimodalna mreža likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara za časopis Kontura u razdoblju između 1996. i 1998. godine (detalj). Detalj prikazuje središnje aktere, s najvišim vrijednostima težinskog stupnja.

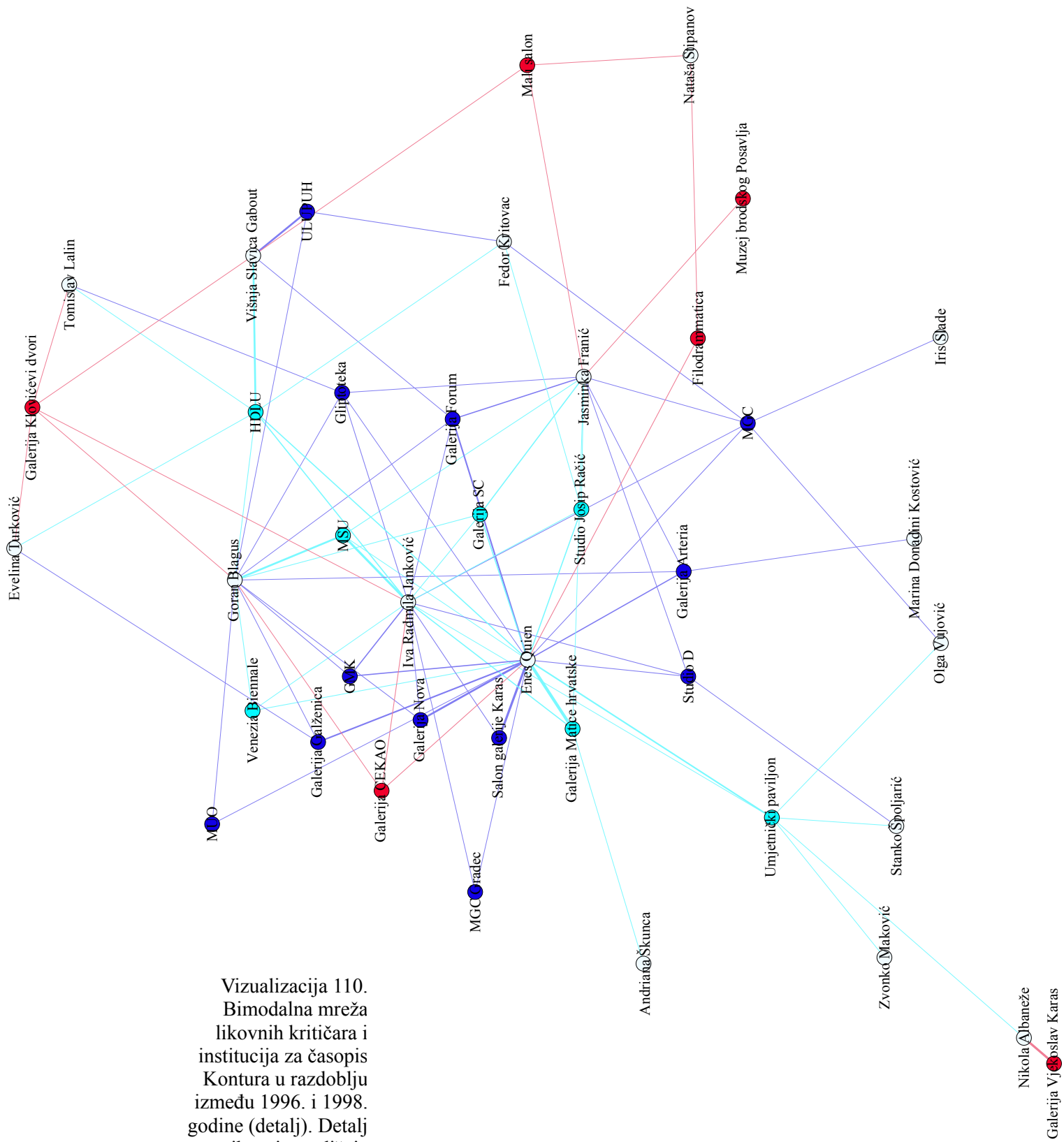
Vizualizacija 100.
Multimodalna mreža likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara za časopis Vijenac u razdoblju između 1996. i 1998. godine (detalj). Detalj prikazuje središnje aktere, s najvišim vrijednostima težinskog stupnja.

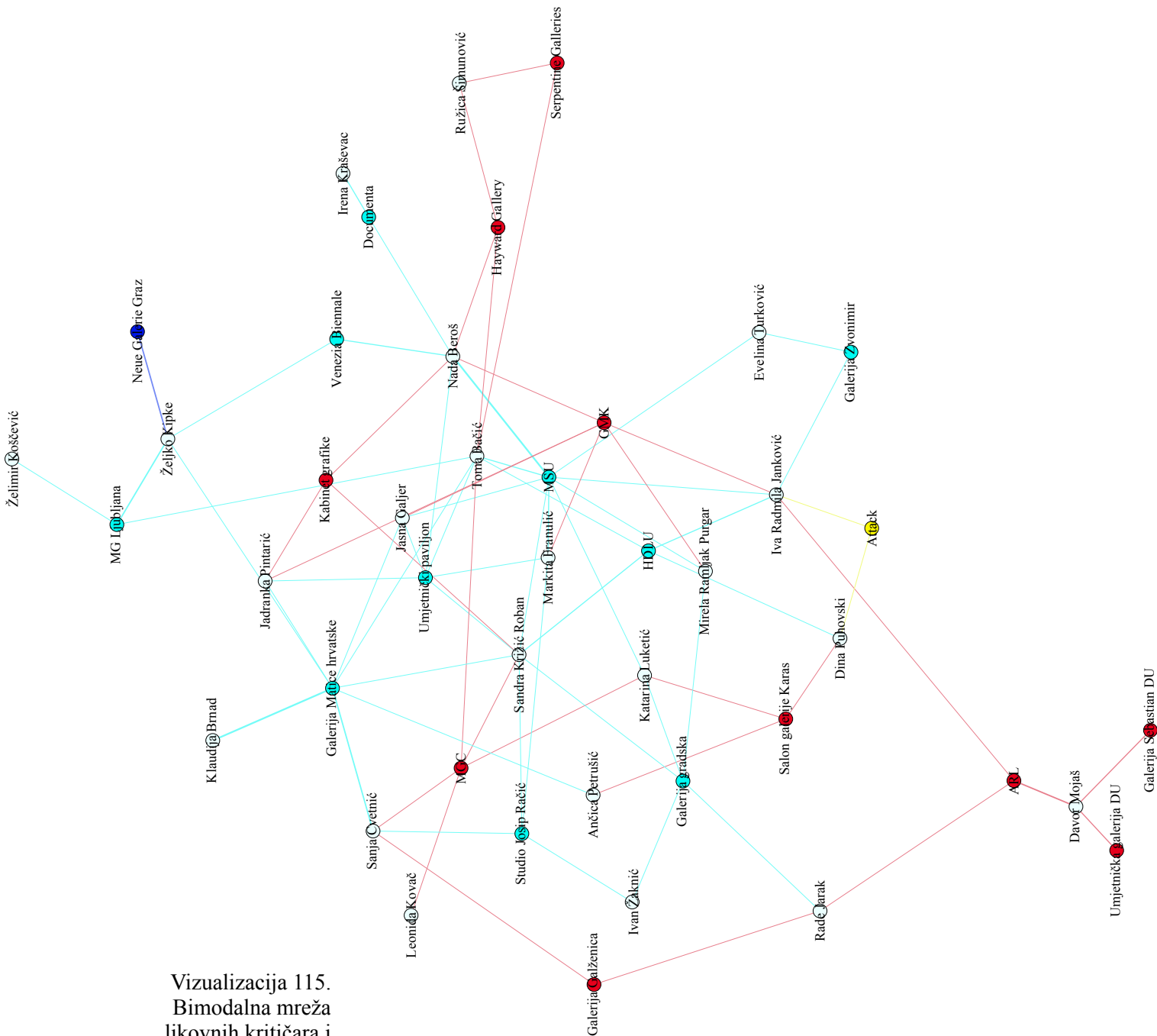


Vizualizacija 108.
 Bimodalna mreža
 likovnih kritičara i
 institucija za časopis
 Arkzin u razdoblju
 između 1996. i
 1998. godine
 (detalj). Detalj
 prikazuje središnje
 institucionalne
 aktere, s najvišim
 vrijednostima
 težinskog stupnja.



Vizualizacija 110.
 Bimodalna mreža
 likovnih kritičara i
 institucija za časopis
 Kontura u razdoblju
 između 1996. i 1998.
 godine (detalj). Detalj
 prikazuje središnje
 institucionalne aktere, s
 najvišim vrijednostima
 težinskog stupnja.





Vizualizacija 115.
Bimodalna mreža
likovnih kritičara i
institucija za časopis
Vijenac u razdoblju
između 1996. i 1998.
godine (detalj). Detalj
prikazuje središnje
institucionalne aktore, s
najvišim vrijednostima
težinskog stupnja.

Iako je, dakle, u *Konturi* prisutan element kritike dominantnih izlagačkih formata, ona je ipak u najvećoj mjeri fokusirana upravo na praćenje konvencija. S druge strane, *Arkzin* i *Vijenac* i dalje ustraju na svojim ranije određenim pozicijama, postavljenim naspram dominantnog kulturnog konteksta, ali ih stalno nadograđuju i novim sadržajima. Ta je nadogradnja pogotovo primjetna u slučaju *Vijenca*, na čiju mrežu od 1996. godine sve više utječu i lokalne likovne aktivnosti. Iako *Arkzin* proširuje svoje aktivnosti i na praćenje izložbi u inozemstvu, ipak ne možemo govoriti o konvergenciji interesa jer je *Arkzin* samo marginalno zainteresiran za reprezentativne međunarodne izložbe velikog formata, koje i dalje predstavljaju središnji fokus u slučaju *Vijenca*. S obzirom na to da svaki časopis pokazuje specifičan odnos prema društvenom i kulturnom kontekstu, važno je također naglasiti da iako časopisi mogu „dijeliti“ neke središnje aktere, to najčešće ipak nije zbog istih događaja. Uzmemo li kao primjer poziciju Ivana Kožarića iz razdoblja 1994.–1995., u *Vijencu* se ističe prvo izlaganje Atelijera Kožarić u Galeriji Zvonimir iz 1994. godine te njegovo sudjelovanje na međunarodnim izložbama (poput izložbe *Prirodno* u Budimpešti, izložbe hrvatske skulpture u Duisburgu te izložbe *Suvremena umjetnost iz zemalja nesvrstanih* u Jakarti iz 1995. godine),⁴²⁵ dok se u *Arkzinu* ističe njegovo sudjelovanje u programu udruge Labin art expressa te akcija *Nebo* (u suradnji s Antom Jerkovićem).

U tom smislu postoje rijetka preklapanja između časopisa: u razdoblju između 1996. i 1998. godine do njih dolazi upravo u slučaju izložbe povodom Dana planeta Zemlje iz 1996. godine i izložbe *Kartografi*, koje omogućuju dodatnu usporedbu prinosa pojedinih časopisa kulturalnim strukturama, kao i dodatnu deskripciju njihovih specifičnih pozicija. Većina tekstova objavljenih o izložbi povodom Dana planeta Zemlje omogućuje identifikaciju samo minimalnih razlika između časopisa.⁴²⁶ Niti jedan tekst ne ulazi dublje u analizu umjetničkih radova, već je više riječ o reportažama kojima se nastoji opisati širina događaja koji – uz izložbu na više lokacija – uključuje i radionice, predavanja i koncerte. Tekst u *Konturi* stavlja naglasak na vrijednost postava dijela umjetničkih radova u javni prostor (Cvjetni trg), što omogućuje širu i drugačiju recepciju suvremene umjetnosti. Tekst u *Vijencu* u manjoj se mjeri osvrće i na diskurzivni program, no ipak je većinski usredotočen na izložbu na Cvjetnom trgu. Za razliku od *Konture* u kojoj je recepcija iznimno pozitivna, autorica *Vijenca* navodi i

⁴²⁵ Usp. Beroš, „Prirodno i umjetno“; Želimir Košćević, „Kip kao masa, energija, kretanje“, *Vijenac*, br. 21, 1994., str. 4–5; Beroš, „Istočni izazov“.

⁴²⁶ Usp. Jasminka Franić, „Terra est stella“, *Kontura*, br. 45-46, 1996., str. 34; Luketić, „Dan planeta Zemlje“; Žarak, „Iznenadjenje, igračke & čokolade“.

određene zamjerke, poput „bojažljivosti u osvajanju prostora trga i nedovoljnoj informiranosti javnosti“, ali ipak zaključuje da je izložba značajna u kontekstu u kojem se „promiču djela upitnih vrijednosti“. Razlika između ova dva teksta je i u opisu šireg društvenog cilja ovog događaja: dok autorica u *Konturi* zaključuje da je cilj cijele manifestacije „probuditi našu svijest i potaći nas, između ostalog i putem umjetnosti, na zdraviji odnos prema nama samima, ali i prema svijetu oko nas“, Katarina Luketić tekst završava tvrdnjom da „rješenje ekoloških problema ponajprije pretpostavlja donošenje adekvatnih zakonskih propisa“. Tekst Aleksandre Žarak u *Arkzinu* neformalniji je opis izložbenog dijela manifestacije, u kojem autorica posjet Cvjetnom trgu i okolnim izložbenim prostorima predočava kao avanturu kojoj je cilj pronalazak umjetničkih radova, sugerirajući – poput Katarine Luketić u *Vijencu* – njihov loši postav. Neovisno o sitnim zamjerkama, recepcija je manifestacije u konačnici ipak pozitivna. No u *Arkzinu* je prisutan i kritičniji pristup cijelom događaju: Igor Marković izložbu koristi kao povod da se osvrne na šire društveno shvaćanje odnosa „elitne“ i „popularne“ kulture, kao i na odnos kulturnih aktera prema stvaranju novih društvenih vrijednosti.⁴²⁷ Polazeći od izjave kustosa izložbe, Tihomira Milovca, da je izložba postavljena u javnom prostoru zbog „ostvarivanja kontakta“ te zbog „zasićenja galerijskom umjetnošću“, Marković izjavu problematizira na nekoliko razina: podsjeća da izlazak iz galerijskih prostora nije nov pristup, već je „barem 30 godina najbanalnija konvencija moderne umjetnosti“; postavlja pitanje kako je moguće da je publika „zasićena galerijskom umjetnošću“ kada su te iste galerije posljednjih nekoliko godina jedva imale aktivnu programsku aktivnost; konačno, problematizira odnos institucija poput MSU-a prema izlasku u javni prostor, gdje se na samo postavljanje „tipičnih“ umjetničkih radova u drugačijem kontekstu već gleda kao na vrijednost samu po sebi. Prema Markoviću, smisao umjetnosti nije „ostvarivanje kontakta“ već aktivna komunikacija, a ona se može ostvariti neovisno o lokaciji ili registru umjetničkog djelovanja. Institucije bi trebale poticati na aktivan odnos prema kulturi i društvu, na djelovanje a ne na pasivno konzumiranje, te se kao jedan od načina za promjenom odnosa vidi u novim tehnologijama te sprezi „masovne“ i „oficijelne“ kulture.

Drugačija pozicija *Arkzina* dolazi do izražaja i u slučaju izložbe *Kartografi* iz 1997. godine. Prema ranije dijagnosticiranim pozicijama pojedinih časopisa na vizualno-umjetničkoj sceni, izložba se najviše popratila u *Vijencu*, koji je bio fokusiran na međunarodnu likovnu aktivnost. Njegov odnos spram izložbe uglavnom je podudaran s ranije

⁴²⁷ Igor Marković, „Kulturna bespuća & mali narodi“, *Arkzin*, br. 63, 1996., str. 2–3.

opisanim zalaganjem za međunarodnim tematskim izložbama, kao i opisanom pozicijom MSU-a tijekom devedesetih godina (5. 2. 3. 1.). Naglašavajući kako izložba za temu uzima jednu od ključnih rasprava suvremenog doba – pitanje mjesta, teritorija i identiteta, u tekstovima se ističe kako njezina organizacija pokazuje stručnost i upućenost domaćih stručnjaka u suvremene tokove umjetnosti, kako je vraća na europsku kartu važnih kulturnih centara (po prvi put od vremena Novih tendencija) te se naglašava velik broj značajnih suvremenih umjetnika, kritičara, teoretičara i institucija, koji su sudjelovali u njezinoj pripremi, postavu i katalogu.⁴²⁸ No izložba je ponovno povod da se ukaže na problematične aspekte aktualne kulturne politike koja je „unatrag sedam godina uči[nila] sve da se uništi Muzej suvremene umjetnosti“, posljedica čega je gubitak „veza s kreativnim identitetom 20. stoljeća“ koji nije „dotučen prije dvadeset, dotučen je posljednjih pet godina“.⁴²⁹ Uz nezainteresiranost i pasivnost u financijskoj pomoći projektu, za koji se smatra da je mogo biti politički koristan u kontekstu europskih integracija, jedan od problema je, dakako, i odugovlačenje procesa za adekvatnim smještajem muzeja.⁴³⁰ U skladu s ranije identificiranom pozicijom *Konture*, značaj izložbe u kontekstu strukture mreže je periferan te njezinu recepciju u časopisu shvaćamo više kao odraz potrebe da se sadržajno obuhvati što širi spektar različitih događaja, čija bi posljedica bila nametanje časopisa kao središnjeg glasila na vizualno-umjetničkoj sceni. O izložbi je pisala Iva Radmila Janković, istovremeno i aktivna suradnica *Vijenca*: uz detaljnije opisivanje pojedinih umjetničkih radova i bogatog popratnog programa izložbe, autorica ističe i donekle nepregledan postav, odnosno također se dotiče teme neadekvatnih prostornih kapaciteta institucije.⁴³¹ Za razliku od ova dva časopisa, *Arkzinova* je recepcija drugačija: iako u tekstu u pitanje nije doveden značaj same izložbe ili potrebe za projektima ovog tipa, Dejan Kršić ističe kako je „puno interesantnije od onoga što je na izložbi bilo [...] ono čega nije bilo“, a to je kontekstualizacija projekta u skladu sa specifičnom društveno-političkom, prostornom i kulturnom situacijom specifičnog mjesta i vremena u kojem se izložba održava, u kojima su upravo pitanja mjesta, teritorija i identiteta

⁴²⁸ Usp. Davorka Vukov Colić, „Ojkanjem u 21. stoljeće“, *Vijenac*, br. 89, 1997., str. 4–5; Galjer, „Rasprava o zemljovidima (u suvremenoj umjetnosti)“, Toma Bačić, „Pogled u kaos“, *Vijenac*, br. 92, 1997., str. 19; Katarina Luketić, „Muzej za 21. stoljeće“, *Vijenac*, br. 92, 1997., str. 35.

⁴²⁹ Vukov Colić, „Ojkanjem u 21. stoljeće“.

⁴³⁰ Katarina Luketić, primjerice, piše: „Ako je danas u ovoj sredini primjetna tendencija podsjenjivanja suvremenoga stvaralaštva i sve veća nezainteresiranost za 'živuću' umjetnost, onda u krajnjem slučaju, parafrazirajući Cervantesova *Don Quijotea*, nije kriv narod koji iziskuje gluposti, nego su krivi oni koji mu ne žele ništa drugo pružiti. A sve dok se ne osiguraju osnovni prostorni uvjeti, ne znam kako nekome pokazati umjetničku kvalitetu i objasniti razliku između, primjerice, Dalibora Martinisa i čuda hrvatske naive.“ Vidi: Luketić, „Muzej za 21. stoljeće“.

⁴³¹ Iva Radmila Janković, „Kartografi, razni“, *Kontura*, br. 52, 1997., str. 62–64.

bila ključna tema. Riječima Dejana Kršića, „u koncepciji i izboru radova prikazanih u uglednim izložbenim prostorima bježalo se od krvavih aspekata novog precrtavanja granica po tlu Evrope, po tlu naše donedavne i sadašnje države“.⁴³² Različite recepcije ovih izložbi odražavaju, dakle, drugačije vizije razvoja umjetničkog polja pojedinih časopisa, koje se odražavaju i na razlike u njihovim odabirima, dok njihovi različiti kulturalni narativi previđaju jasnije oblikovanje društvenih krugova na vizualno-umjetničkoj sceni nakon 2000. godine.

Promatramo li dinamiku vizualno-umjetničke scene iz perspektive časopisa i njihovih društvenih krugova, velika promjena na sceni vidljiva je već od 1999. godine, ponajviše zbog sukoba uredništva *Vijenca* i Matice hrvatske, koji je rezultirao pokretanjem *Zareza* i promjenom uredničke politike u samom *Vijencu*. Drugim riječima, između razdoblja 1996.–1998. i 1999.–2000. kontinuitet fokusa i interesa možemo pratiti jedino u slučaju *Konture*: prema popisu središnjih umjetnika i dalje primjećujemo usmjerenost na tradicionalne umjetničke medije, i to ponajviše na slikarstvo već afirmiranih slikara starije i srednje generacije (poput Zlatka Kesera, Ede Murtića, Zlatan Vrkaljana, Duje Jurića ili Igora Rončevića); važnu ulogu u oblikovanju strukture mreže umjetnika i dalje ima *Venecijansko bijenale* (Zlatan Vrkljan), ali i *Bijenale u São Paulu* (Zlatko Keser); uz međunarodne izložbe velikog formata, za strukturu mreže umjetnika još su uvijek iznimno važne različite revijalne izložbe; časopis i dalje pokazuje velik interes kako za likovna događanja izvan Zagreba, tako i za aktivnosti privatnih galerija. Iako ove karakteristike imaju presudnu ulogu u oblikovanju mreže, povremeno se i dalje piše o aktivnostima novih aktera, poput onih u organizaciji udruge Elektra ili Multimedijalnog centra Palach u Rijeci. S obzirom na to da su marginalno zastupljeni u časopisu, njihova uloga ističe se jedino u pozicijama već afirmiranih umjetnika, poput Ivana Kožarića ili Vlaste Delimar.⁴³³ Slično kao i u razdoblju prije, u *Konturi* se i dalje objavljuju tekstovi o izložbama stranih umjetnika u Hrvatskoj ili u inozemstvu, no njihova je pozicija u strukturi mreže marginalna. Štoviše, u usporedbi s prethodnim razdobljima, zapanjuje izostanak ijednog stranog umjetnika ili inozemne institucije među središnjim akterima.

U *Zarezu* je situacija sasvim drugačija: istaknute pozicije u mreži podjednako su raspoređene između hrvatskih i stranih umjetnika, a među hrvatskim umjetnicima postoji ravnoteža između umjetnika srednje i starije generacije (uglavnom pripadnika nove

⁴³² Dejan Kršić, „Vožnja bez karte je najskuplja vožnja“, *Arkzin*, br. 93, 1997., str. 20–21.

⁴³³ Usp. Janković, „Tjedan performansa u Rijeci“; Janković, „Samo za tvoje oči“.

umjetničke prakse) i mladih umjetnika. Uvidom u središnje umjetnike, lako je zaključiti da je upravo *Zarez* zaslužan za nametanje određenih tema i pasivnih aktera kao važnih u dinamici cjelokupne vizualno-umjetničke scene u ovom razdoblju. Mislimo, ponajprije, na prvu izložbu kustoskog kolektiva WHW, izložbu IRWIN-a u MSU-u iz 2000. godine ili na projekt *Granice*, koji se – u organizaciji zagrebačkog Instituta za suvremenu umjetnost – provodio u Slavenskom Brodu. Izuzmemo li izložbu IRWIN-a, većina je središnjih umjetnika sudjelovala barem na jednom od ta dva projekta. Važnu oblikovnu ulogu za strukturu mreže umjetnika imali su i projekti u organizaciji udruge Elektra, i to ne samo već ranije istaknuta izložba *Samo za tvoje oči*, već i izložba i simpozij *co.operation*, organizirani u suradnji s drugom Art radionica Lazareti u Dubrovniku, koji su za cilj imali razmjenu iskustva i uspostavljanje suradnje na području suvremene feminističke teorije i umjetničke prakse.⁴³⁴ Većinski se, dakle, prate događaji koji imaju međunarodnu komponentu te aktivnosti novih aktera (Elektra, WHW, ARL, ISU, Attack!, MMC Palach, Multimedijalni institut). Od međunarodnih institucija, *Zarez* je podjednako usmjeren na programe austrijskih i slovenskih institucija, dok istaknutu poziciju zauzima i *Venecijansko bijenale*. Zanimljivo je da je jedna od stranih umjetnica zauzela mjesto među središnjim umjetnicima upravo zahvaljujući participaciji na venecijanskoj izložbi (Rosemarie Trockel), dok hrvatski predstavnik zauzima perifernu poziciju, što sugerira da je *Zarez* i u kontekstu *Venecijanskog bijenala* veću pozornost pridavao kritici središnje izložbe.

Prvi pogled na središnje aktere *Vijenčevih* mreža ukazuje na neke kontinuitete, no odmah su vidljive i razlike. Naime, *Vijenac* je – prema središnjim umjetnicima – do 1999. godine većinski bio fokusiran na aktivnosti aktera nove umjetničke prakse te umjetnika stasalih oko Galerije PM tijekom osamdesetih godina. Iako se neki od njih i dalje pojavljuju u mreži (poput Mladena Stilinovića, Gorana Trbuljaka ili Tomislava Gotovca), značajne pozicije zauzimaju slikari starije i srednje generacije (poput Ede Murtića, Zlatana Vrkljana i Zlatka Kesera), o kojima se pisalo i ranije, no u puno manjoj mjeri. Jedan od razloga za to je i ranija koncentracija na međunarodnu izložbenu aktivnost hrvatskih umjetnika. O međunarodnim izložbama u zemlji (poput izložbe Fluxusa u MSU-u 1999. godine) i u inozemstvu piše se i dalje, što je vidljivo kako u skromnoj prisutnosti inozemnih institucija među središnjim akterima (Moderna galerija u Ljubljani), tako i u većem broju stranih

⁴³⁴ Usp. Iva Radmila Janković, „Feminizam s mnoštvom lica“, *Zarez*, br. 41, 2000., str. 21; Nataša Ilić, Iva Radmila Janković, Sabina Sabolović, „Zar vi niste?“, *Zarez*, br. 41, 2000., str. 24–25; Nataša Ilić, Iva Radmila Janković, „Kako spektakl okrenuti protiv spektakla“, *Zarez*, br. 41, 2000., str. 28.

umjetnika koji u mreži zauzimaju istaknute pozicije (poput Brucea Naumana, Josepha Beuysa ili Louise Bourgeois). No izuzmemo li *Venecijansko bijenale* (koje je odigralo značajnu ulogu u Vrkljanovoj poziciji), za dobre pozicije većine hrvatskih umjetnika ipak su najvažniju ulogu odigrale samostalne i revijalne izložbe.

Temeljem ovih podataka mogli bismo zaključiti da je nova urednička politika časopis smjestila negdje između „starog *Vijenca*“ i tadašnje *Konture*. Međutim, već smo u prethodnim poglavljima istaknuli da od 2000. godine nadalje raste broj priloga objavljivanih u rubrikama „Likovni globus“ i „U fokusu“, koje su donosile kratke obavijesti o aktualnim događajima u zemlji i inozemstvu. Iako su srodne rubrike postojale i u drugim časopisima, situacija u *Vijencu* je specifična zbog iznimno velikog broja takvih priloga s jedne strane te prirode napisanog teksta s druge strane. Naime, dok su u drugim časopisima takve rubrike ipak često uključivale barem kratku raspravu o koncepciji izložbe ili opise pojedinih radova, u slučaju *Vijenca* riječ je zaista o pregledu događaja s navedenim osnovnim informacijama. To pogotovo vrijedi za rubriku „Likovni globus“, koju je vodio Marko Kružić. Kako bismo dobili realniji uvid u sadržaj *Vijenca* i njegove središnje pasivne aktere, iz konstruiranih mreža od 1999. godine nadalje izbrisali smo autora rubrike, njegove relacije s pasivnim akterima te pasivne aktere koji su se u mreži pojavljivali isključivo zbog njegovih odabira (**Viz. 152 – Viz. 157**) te smo iz mreža ekstrahirali središnje aktere (**Tablica 28 i Tablica 29**).⁴³⁵

Tablica 28. Središnji umjetnici u *Vijencu* prema vrijednostima težinskog stupnja (WG), nakon brisanja autora rubrike „Likovni globus“.

1999.–2000.	WD = 6: J. Rasol
	WD = 5: I. Kožarić, M. Šutej, Z. Vrkljan, E. Murtić
	WD = 4: P. Barišić, M. Stilinović, Z. Keser, S. Neshat, I. Franke
2001.–2002.	WD = 10: D. Martinis
	WD ≥ 6: J. Rasol, G. Trbuljak, M. Crtalić, M. Trebotić
	WD = 5: D. Fabijanić , I. L. Galeta, A. Warhol, Ž. Sarić

⁴³⁵ Podatke u tablicama treba uzeti s rezervom: Marko Kružić jako je rijetko objavljivao i duže tekstove koji su ovakvim postupkom također ispali iz vizualizacija. Autorice rubrike „U fokusu“ (Iva Brezovečki-Bidin, Tanja Masnec i Dina Ivan) ostavili smo u vizualizacijama jer su one – uz vođenje rubrike – zaslužne i za većinu likovne kritike o fotografskim izložbama. Iako se rubrika „U fokusu“ sastojala od manjeg broja priloga nego „Likovni globus“, dobre pozicije fotografa i institucija specijaliziranih za fotografiju ipak treba promatrati *cum grano salis*. Problem vezan uz format teksta također je jedno od ograničenja digitalnih alata: dok CAN_IS baza podataka omogućuje upis vrste priloga, vizualizacijsko sučelje ne omogućuje odabir podataka za vizualizaciju temeljem tog kriterija.

	WD = 4: I. Kožarić, G. Petercol, M. Stilinović, Ž. Jerman, I. Picelj, N. Arbanas , Đ. Seder, D. Friščić, I. Faktor, P. Dabac , I. Keser, C. Sherman , H. Cartier-Bresson, A. Kulunčić, A. Korkut, N. Orel, Z. Vucelić, D. Babić
2003.–2006.	WD ≥ 10: J. Rasol, S. Abadžić , I. Kožarić
	WD ≥ 6: B. Cvjetanović, M. Vesović, T. Gotovac, V. Žanić, A. Korkut, A. Floričić, V. Delimar, E. Murtić, I. Faktor, K. Kožul, M. Braut , S. Sterle, S. Iveković, I. Posavec, P. Dabac, I. L. Galeta, A. Opalić, J. Zanki, V. Popović, G. Bakić
	WD = 5: IRWIN, G. Trbuljak, D. Sokić, M. Vodopija, I. Kuduz, S. Lupino, B. Berc, V. Radoičić, D. Kalogjera, T. Buntak, F. Vučemilović, M. Vekić, H. Cartier.Bresson , I. Franke, B. Beban, A. Hušman, Z. Vucelić, T. Pavlović

Tablica 29. Središnje institucije u *Vijencu* prema vrijednostima težinskog stupnja (WG), nakon brisanja autora rubrike „Likovni globus“.

1999.–2000.	WD ≥ 10: MSU, Galerija Klovićevi dvori, HDLU, Umjetnički paviljon
	WD ≥ 6: MUO, Galerija SC, Muzej Mimara, Venecijansko bijenale, Kabinet grafike HAZU, Galerija Matice hrvatske
	WD = 4: Moderna galerija (Ljubljana), GMK
2001.–2002.	WD ≥ 10: Umjetnički paviljon, Galerija Klovićevi dvori, MSU, HDLU
	WD ≥ 6: MUO, Galerija Forum, Galerija umjetnina (Split)
	WD = 5: Gliptoteka HAZU, Institut français de Zagreb, Salon galerije Karas, Kabinet grafike HAZU, GMK, Izložbeni salon Filodrammatica (Rijeka)
	WD = 4: Galerija Matice hrvatske, KIC, Zagrebački velesajam
2003.–2006.	WD ≥ 20: Fotogalerija Lang (Samobor), Galerija Badrov
	WD ≥ 10: Umjetnički paviljon, Kula Lotršćak, Gliptoteka HAZU, Galerija Matice hrvatske, Galerija Klovićevi dvori, KIC, Camera Austria (Graz), MSU, HDLU, Galerija Rigo (Novigrad), Salon galerije Karas, Studio Josip Račić, Mali salon (Rijeka)
	WD ≥ 6: MUO, MMC Luka (Pula), Moderna galerija (Rijeka), GMK, MoMA (New York) , Galerija Križić Roban, Galerija SC, Galerija Spot, Galerija umjetnina (Split), Kunsthhaus Graz, ULUPUH, Muzej Mimara, Hrvatski fotosavez, Galerija Meandar Media
	WD = 5: Galerija Forum, Galerija Kortil (Rijeka), SC Zagreb, Fotomuseum Winterthur , Croatphoto club

Vodimo li se ovim rezultatima, situacija u *Vijencu* između 1999. i 2000. godine vrlo je različita. Promatrajući popis središnjih umjetnika, možemo zaključiti da su nestali gotovo svi kriteriji koji bi sugerirali kontinuitet s prethodnim razdobljem. Uz istaknutu poziciju fotografa mlađe generacije Jasenka Rasola, inače člana uredničkog kolegija *Vijenca*, središnji umjetnici – i događaji zbog kojih su zauzeli istaknute pozicije – sugeriraju promjenu glavnog oblikovnog kriterija strukture mreže. Glavni fokus više nije međunarodna likovna aktivnost,

već samostalne i revijalne izložbe hrvatskih umjetnika u zemlji. U tom smislu, kao i zbog velikog značaja međunarodnih izložbi velikog formata za pozicije umjetnika, u ovom razdoblju dolazi do približavanja između *Vijenca* i *Konture*. No dok smo za pozicije novih aktera u *Konturi* napisali da su marginalne, u *Vijencu* su gotovo nevidljive – neki od njih spomenuti su u kontekstu najave 26. *Salona mladih* na Zagrebačkom velesajmu (Attack!, klub Močvara, MMC Palach) te je popraćen jedan program ARL-a u Dubrovniku.⁴³⁶ Razlika u odnosu na *Konturu* jest i ta da je, sudeći prema popisu središnjih institucija, *Vijenac* ipak uglavnom fokusiran na aktivnosti zagrebačkih institucija.

No sadržajna blizina *Konture* i *Vijenca* trajala je kratko: već od razdoblja 2001.–2002. pratimo promjene u *Konturini* odabirima, odnosno već je prva promjena glavnog urednika donijela značajne izmjene u sadržaju časopisa. Prijašnji fokus na revijalne izložbe u ovom je razdoblju zamijenjen praćenjem kuriranih izložbi u zemlji i izložbama hrvatskih umjetnika u inozemstvu, organiziranih od strane hrvatskih institucija (poput predstavljanja zbirke Tomislava Klička u Pragu ili izložbe *Neprilagođeni* u organizaciji MSU-a, koja se održala 2002. godine u Moskvi).⁴³⁷ Od kuriranih izložbi u zemlji važnu su oblikotvornu ulogu imale već ranije spomenuta izložba *Here Tomorrow* kustosice Roxane Marcoci u organizaciji MSU-a te izložba *Od miga do micanja* u organizaciji Hrvatskog fotosaveza iz 2002. godine, čije su godišnje izložbe od početka tisućljeća također doživjele transformaciju na način da su – uz temu – uključile i međunarodne umjetnike.⁴³⁸ Važnu formativnu ulogu za *Konturinu* mrežu umjetnika imalo je i nekoliko revijalnih izložbi (poput 36. *Zagrebačkog salon* ili 42. *Porečkog annalea*), no te su izložbe – nakon *Zagrebačkog salona* iz 1998. godine – također imale temu i kustosa. Značajna promjena u odnosu na prijašnja razdoblja jest i ta da *Venecijansko bijenale* i hrvatski predstavnik (Julijski Knifer) u mrežama zauzimaju marginalne uloge te da je važniju formativnu ulogu za poziciju umjetnika odigrala *documenta* (Ivan Kožarić, Sanja Iveković, Andreja Kulunčić). Iako se u *Konturi* i dalje piše o događajima izvan Zagreba, podaci sugeriraju da izostaje kontinuitet u praćenju njihova programa te je fokus ipak većinski usmjeren na Zagreb. Prihvatimo li ranije iznesene tvrdnje o promjenama konvencija na vizualno-umjetničkoj sceni oko 2000. godine (da je tematska kurirana izložba zamijenila raniju ulogu revijalnih izložbi ili da je *documenta* preuzela mjesto *Venecijanskog*

⁴³⁶ Usp. Krno Lokotar, „Vele sajam, a zapravo Saloon“, *Vijenac*, br. 178-179, 2000., str. 17; Davor Mojaš, „Južni pogled“, *Vijenac*, br. 147, 1999., str. 18.

⁴³⁷ Usp. Topić, „Hrvatski umjetnici u Pragu“, Tihomir Milovac, „Neprilagođeni“, *Kontura*, br. 70, 2002., str. 14.

⁴³⁸ Vidi: Darko Glavan, „Odvážno i jednostavno“, *Kontura*, br. 72-73, 2002., str. 61–62.

bijenala kao središnjeg mjesta artikulacije umjetničkih trendova), možemo zaključiti da iako u *Konturi* u razdoblju 2001.–2002. dolazi do velike promjene u odabirima, časopis je zapravo i dalje orijentiran na praćenje dominantnih konvencija. Drugim riječima, transformacija časopisa dolazi nakon promjena na samoj vizualno-umjetničkoj sceni.

Budući da je *Kontura* uvelike promijenila svoje odabire, u ovom razdoblju dolazi do približavanja časopisa *Zarezu*. U odnosu na prethodno razdoblje *Zarez* pokazuje kontinuitet strategija i odabira te njegovu poziciju – u usporedbi s mrežama kojima je obuhvaćena cijela vizualno-umjetnička scena te s dinamikom razvoja ostalih časopisa – i dalje shvaćamo kao predvodničku za isticanje određenih tema i umjetnika za cijelu scenu. Izložbe koje su imale važnu ulogu za oblikovanje *Konturinih* mreža važne su i u slučaju *Zareza*, no njima je pridruženo njih još nekoliko, sve redom izložbe koje smo u prethodnom poglavlju istaknuli kao važne: primjerice, izložba *Ispričati priču*, kojom je predstavljena likovna produkcija devedesetih godina, zatim *Dvadeset godina PM-a* ili projekt *Granice* zagrebačkog Instituta za suvremenu umjetnost. *Zarez* i dalje aktivno prati aktivnosti novih aktera (WHW, Multimedijalni institut, MMC Palach, Zadar snova, BLOK), a važnu ulogu za dobre pozicije umjetnika imaju i događaji izvan Zagreba (Zadar, Varaždin, Dubrovnik). Od izložbene aktivnosti u inozemstvu, upravo se u *Zarezu* razvija narativ vezan uz „balkanske“ izložbe. Dobru poziciju zauzima Julije Knifer, kao hrvatski predstavnik na *Venecijanskom bijenalu*, no ipak su bolje pozicioniranu umjetnici koji su sudjelovali na *documenti*. *Zarez* je jedini časopis koji nastavlja prijašnje *Arkzinove* odabire vezane uz umjetnost koja nastaje u dijalogu s tehnologijom i znanošću: prati se festival *Ars Electronica* u Linzu te se na dobroj poziciji u mreži ponovno javlja Galerija Kapelica.

Odabiri *Vijenca* gotovo se u potpunosti razlikuju od *Zareza* i *Konture*, odnosno postoje preklapanja samo u malom broju događaja, poput međunarodnih izložbi velikog formata, *36. Zagrebačkog salona* ili samostalne izložbe Andyja Warhola u Umjetničkom paviljonu 2001. godine. No vidimo da u slučaju *Vijenca* čak ni izložbe poput *Venecijanskog bijenala* ili *documente* nemaju presudnu ulogu za ostvarivanje dobre pozicije umjetnika: Knifer u mreži zauzima perifernu ulogu, dok izostanak Sanje Iveković iz popisa središnjih umjetnika sugerira da su za dobru poziciju Ivana Kožarića i Andreje Kulunčić važniju ulogu ipak imali drugi događaji. Aktivnosti novih aktera uglavnom se ne prate,⁴³⁹ no još više

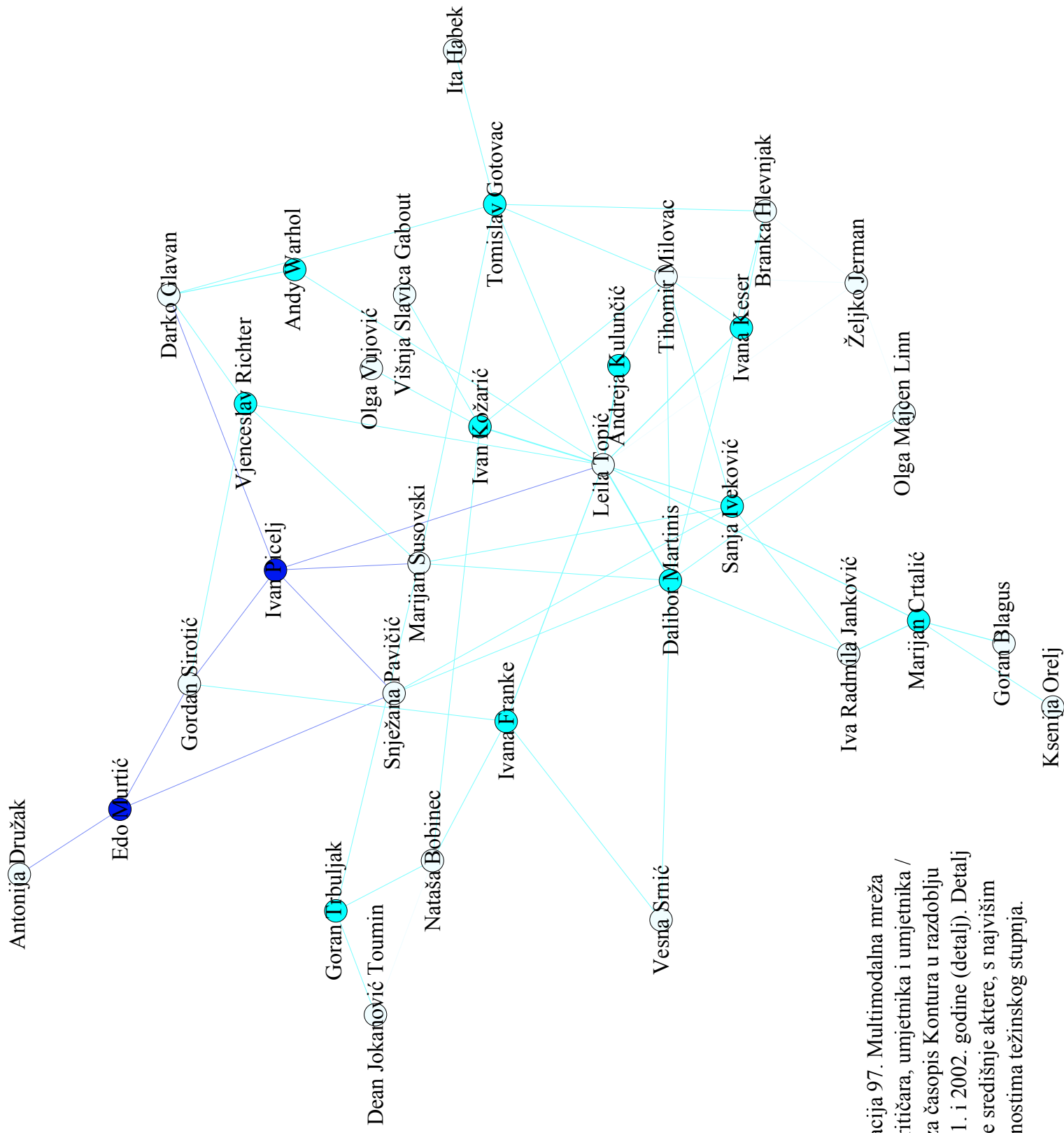
⁴³⁹ Nekoliko aktera ponovno je spomenuto u kontekstu *26. Salona mladih* (Multimedijalni institut, klub Močvara, Attack!), dok je festival *Karantena* u organizaciji Art radionice Lazareti obrađen u rubrici posvećenoj kazalištu i izvedbenim umjetnostima. Usp. Kruno Lokotar, „Skejteri i košarkaši na Salonu“, *Vijenac*, br. 180,

začuđuje da su u *Vijencu* izostali tekstovi o gore navedenim reprezentativnim kuriranim izložbama u organizaciji MSU-a, poput izložbi *Here Tomorrow* ili *Ispričati priču*. Uvidom u izlagačku aktivnost središnjih umjetnika, teško je razabrati jasnu uredničku politiku vezanu uz događaje ili umjetnike čije se aktivnosti više prate. Jedina iznimka od navedene tvrdnje vezana je upravo uz rubriku posvećenu praćenju događaja vezanih uz fotografiju: uz već spomenutu izložbu *Od miga do micanja*, važnu formativnu ulogu za strukturu mreže imala je izložba *Vidjeti vrijeme* kustosa Vladimira Gudca, također u organizaciji Hrvatskog fotosaveza.⁴⁴⁰ Bolje pozicije malog broja pripadnika nove umjetničke prakse rezultat su praćenja upravo tih događaja. Pozicije većine središnjih hrvatskih umjetnika rezultat su različitih međuodnosa njihova sudjelovanja na revijalnim izložbama i samostalnih izložbi te se ističe svega nekoliko grupnih izložbi koje povezuju neke od središnjih aktera. Dvije od njih povezane su s aktivnostima privatnih kolekcionara: predstavljanje zbirke Tomislava Klička u HDLU-u u svibnju 2001. godine (na kojoj su sudjelovali umjetnici poput Ivana Kožarića, Ivana Picelja, Gorana Trbuljaka ili Đure Sедера) te izložba grafičkih mapa iz zbirke Bože Biškupića, predstavljenih u Galeriji Klovićevi dvori krajem 2002. godine (na kojoj su sudjelovali umjetnici poput Matka Trebotića, Dubravke Babić ili Nikole Koydla).⁴⁴¹ Uz njih, mnogo je *Vijenčevih* središnjih umjetnika sudjelovalo i u izložbi pod naslovom *U susret vukovarskom salonu* iz 2001. godine, kojoj je cilj bio intenzivnije pokretanje likovnog života na istoku Hrvatske (Matko Trebotić, Damir Fabijanić, Ivan Kožarić, Goran Petercol, Nevenka Arbanas ili Đuro Seder).

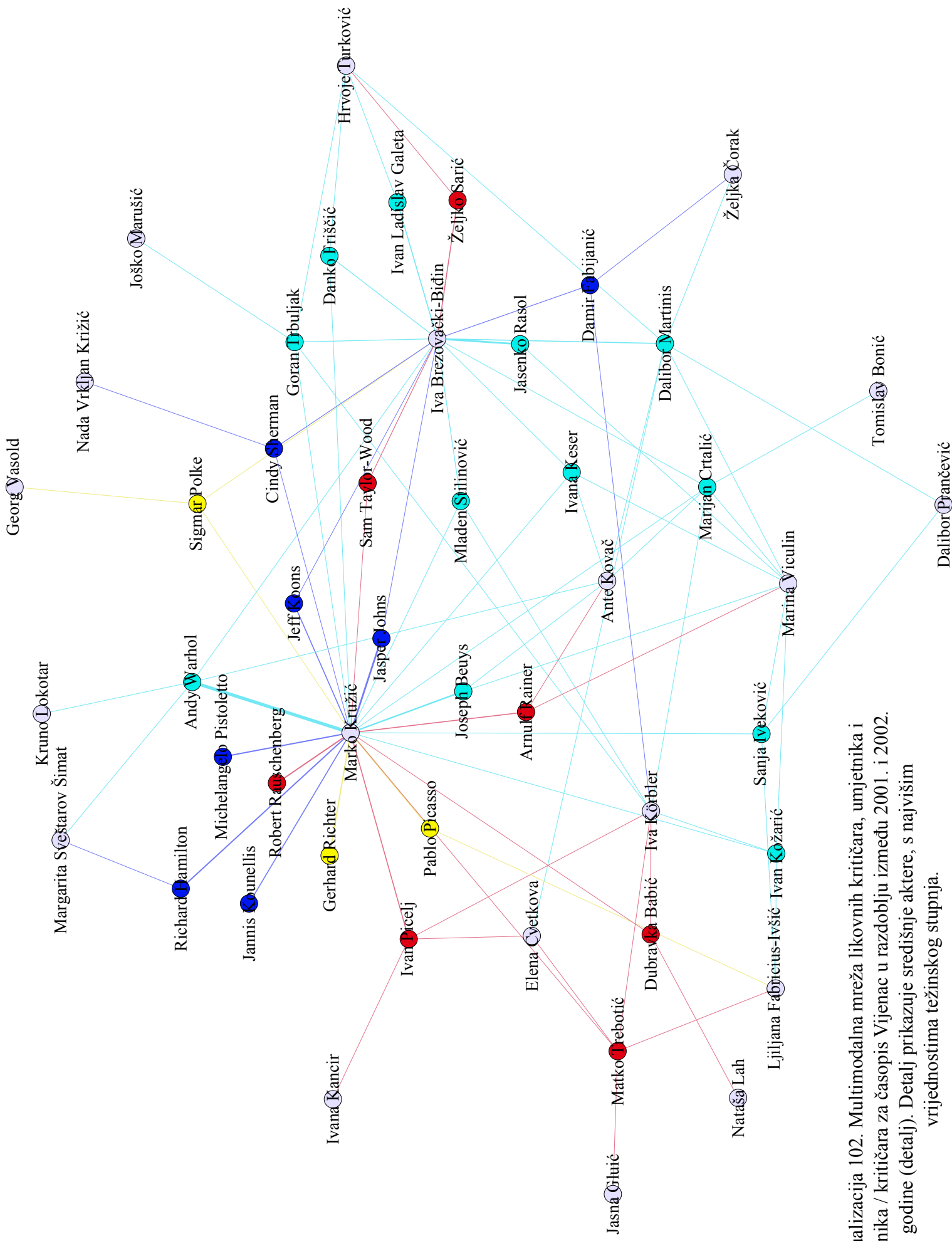
2001., str. 16; Igor Ružić, „Karantena“, *Vijenac*, br. 196, 2001., str. 28; Tomislav Bonić, „Neispunjena očekivanja“, *Vijenac*, br. 223, 2002., str. 32.

⁴⁴⁰ Usp. Iva Brezovečki-Biđin, „Od miga do micanja“, *Vijenac*, br. 223, 2002., str. 14; Iva Brezovečki-Biđin, „Izložba *Vidjeti vrijeme* u Umjetničkom paviljonu“, *Vijenac*, br. 202, 2001., str. 25.

⁴⁴¹ Usp. Körbler, „Ime umjetnika i broj referencija“, Iva Körbler, „Temelj suvremene grafičke baštine“, *Vijenac*, br. 229, 2002., str. 12.

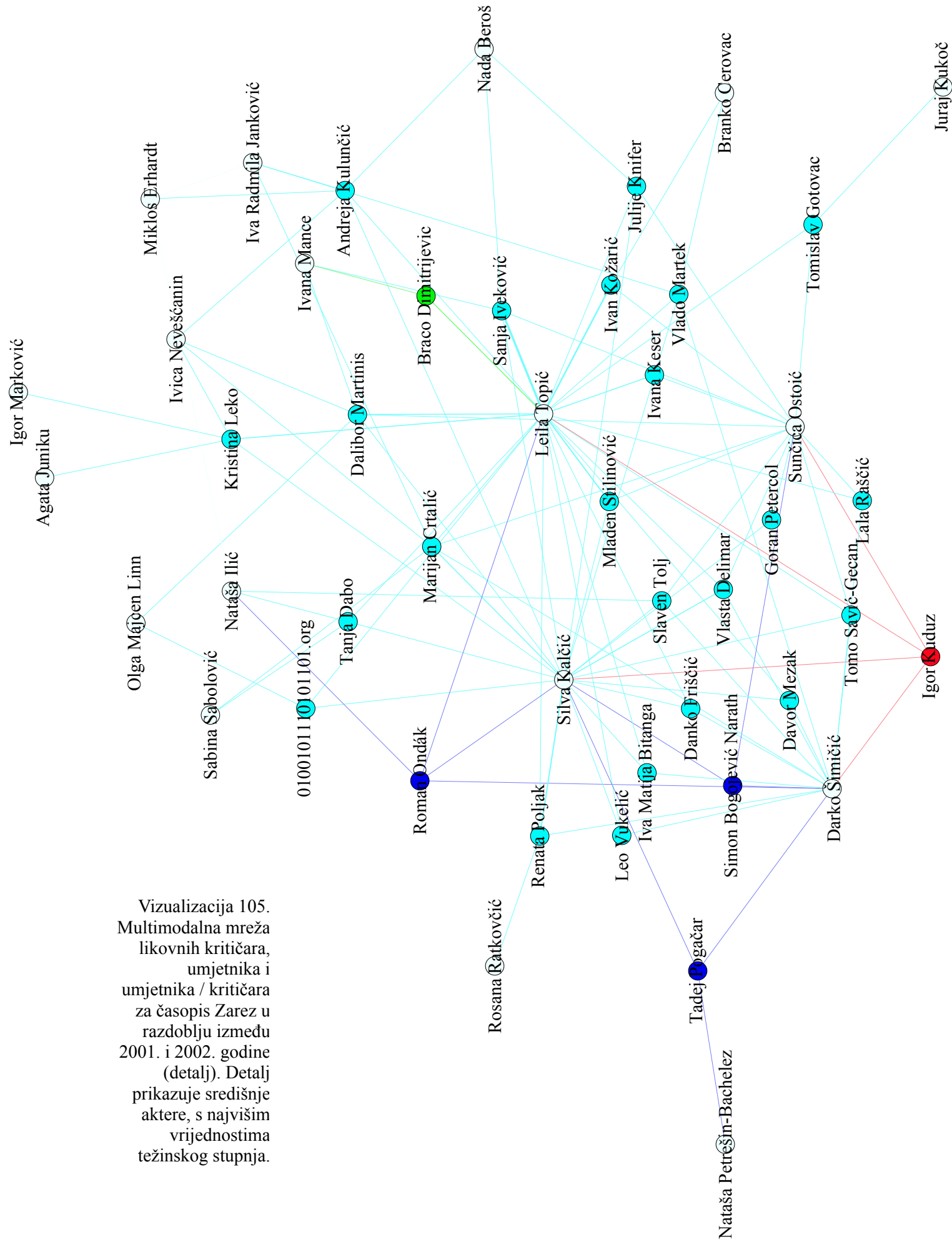


Vizualizacija 97. Multimodalna mreža likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara za časopis Kontura u razdoblju između 2001. i 2002. godine (detalj). Detalj prikazuje središnje aktere, s najvišim vrijednostima težinskog stupnja.



Vizualizacija 102. Multimodalna mreža likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara za časopis Vijenac u razdoblju između 2001. i 2002. godine (detalj). Detalj prikazuje središnje aktere, s najvišim vrijednostima težinskog stupnja.

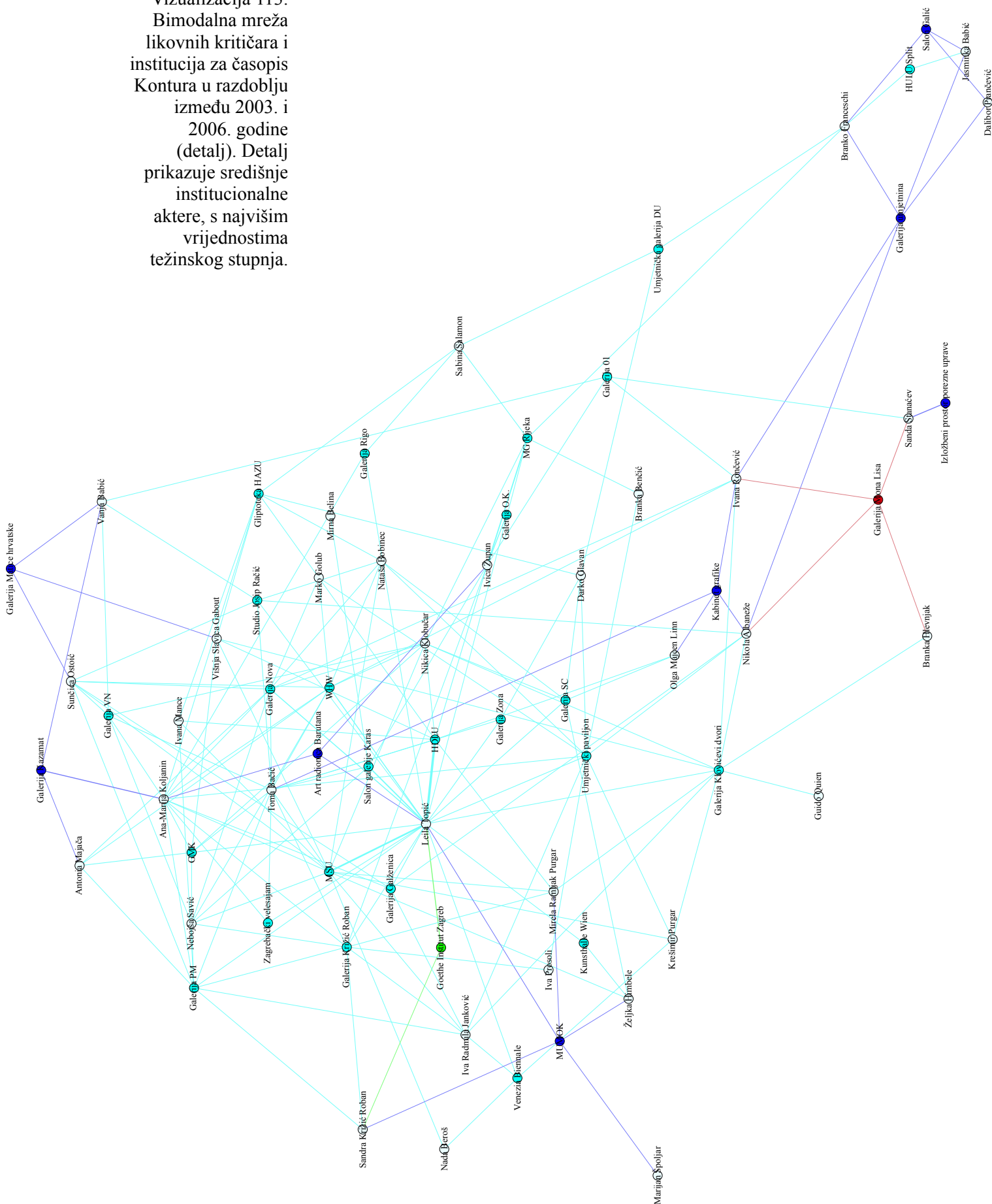
Vizualizacija 105.
Multimodalna mreža
likovnih kritičara,
umjetnika i
umjetnika / kritičara
za časopis Zarez u
razdoblju između
2001. i 2002. godine
(detalj). Detalj
prikazuje središnje
aktere, s najvišim
vrijednostima
težinskog stupnja.



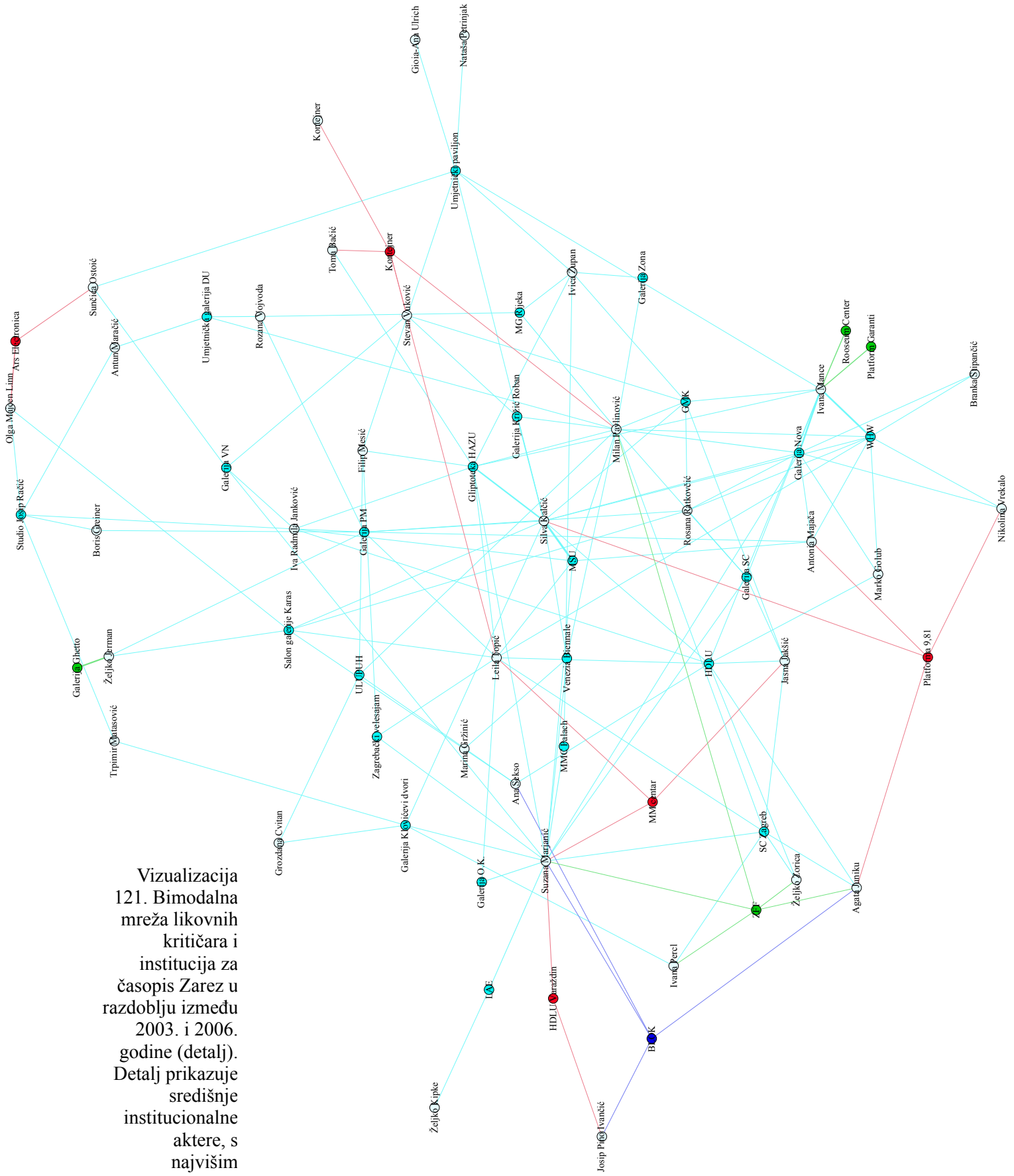
Pozicije časopisa naspram dominantnog narativa koji smo ponudili u prethodnom poglavlju, uspostavljene u razdoblju 2001.–2002., pokazuju kontinuitet i u razdoblju između 2003. i 2006. godine. *Kontura* i *Zarez* u tom razdoblju dijele i određeni broj suradnika, stoga i ne čudi zajednički fokus na događaje poput manifestacije *Zadar uživo* ili izložbe *U prvom licu*. U *Zarezu* perifernu poziciju zauzimaju neke revijalne izložbe, poput *Salona mladih*, *Plavog salona* u Zadru ili *Trijenala hrvatskog kiparstva*, te je sve veći fokus usmjeren na aktivnosti novih aktera. Gotovo svi središnji umjetnici sudjelovali su u barem jednom programu tada već sve organiziranije nezavisne scene, čijim se akterima u ovom razdoblju pridružuju i neke nove organizacije, poput udruga Kontejner, Studio Artless i Domino. Iako fokusiran na lokalnu likovnu aktivnost, u *Zarezu* istaknutu poziciju u ovom razdoblju ponovno ima *Venecijansko bijenale*, popraćena su bijenala u Kyotu i Liverpoolu, *Prvo balkansko bijenale* u Solunu, intenzivno se prati likovna aktivnost u Grazu, Beču i Linzu, a povremeno i u Ljubljani. Sve navedeno u neku ruku vrijedi i za *Konturu*, no razlika je u tome da je *Kontura* ipak pokrivala širi spektar različitih događaja: između ostalog, više je pažnje posvećivala i tradicionalnim izložbenim formatima pa je iz toga razloga širi popis njezinih središnjih umjetnika. Također, iako se časopis u ovom razdoblju sastojao od dva dijela, od kojih je drugi više bio vezan uz aukcijske aktivnosti poduzeća *Kontura*, u strukturi mreže do izraza je više došao prvi dio, vezan uz praćenje aktualnih trendova. Jedini izravan trag dijela časopisa koji je uređivao Nikola Albaneže jest dobra pozicija prodajne Galerije Mona Lisa u Zagrebu. *Vijenac* u ovom razdoblju i dalje prati niz revijalnih izložbi, *Venecijansko bijenale* i dalje zauzima lošiju poziciju nego u druga dva časopisa, postoje približavanja prema *Zarezu* i *Konturi* u tek nekoliko događaja, poput izložbe *U prvom licu*, izložbe kojom je predstavljena zbirka Marinka Sudca u Varaždinu, izložbe finalista Nagrade Radoslav Putar ili aktivnostima udruge Moja zemlja, Štaglinec, koju je osnovala i vodila Vlasta Delimar. U *Vijencu* je također dobro popraćena retrospektiva video umjetnosti *Insert*, u organizaciji MSU-a, no s obzirom na to da se o toj izložbi nije pisalo u *Zarezu*, događaj služi kao veza jedino s *Konturom*. Istaknutu formativnu ulogu za *Vijenčevu* mrežu umjetnika imala je i izložba *Novi fragmenti*, otkupna izložba radova mladih umjetnika u organizaciji Erste banke.⁴⁴² Konačno, u sva tri časopisa od 2003. godine nadalje osjetno se prati sve više događaja izvan Zagreba.

⁴⁴² Vidi: Brezovečki-Biđin, „Talenti za razvoj“.

Vizualizacija 113.
Bimodalna mreža
likovnih kritičara i
institucija za časopis
Kontura u razdoblju
između 2003. i
2006. godine
(detalj). Detalj
prikazuje središnje
institucionalne
aktere, s najvišim
vrijednostima
težinskog stupnja.



Vizualizacija
 121. Bimodalna
 mreža likovnih
 kritičara i
 institucija za
 časopis Zarez u
 razdoblju između
 2003. i 2006.
 godine (detalj).
 Detalj prikazuje
 središnje
 institucionalne
 aktere, s
 najvišim
 vrijednostima
 težinskog
 stupnja.



Iz pregleda središnjih umjetnika prema časopisima od 1999. godine nadalje, jasno je da nisu svi časopisi u jednakoj mjeri sudjelovali u konstruiranju dominantnih kulturalnih struktura, odnosno da je narativ koji smo ponudili u prethodnom poglavlju najviše rezultat međudjelovanja *Zareza* i *Konture* te tek u manjoj mjeri *Vijenca*. *Vijenac* je, naime, najviše participirao u proizvodnji narativa vezanog uz potrebu decentralizacije likovnog života,⁴⁴³ povremeno je promišljao potrebu osuvremenjivanja, veće fluidnosti i otvorenosti programa muzeja, nešto je rjeđe razmatrao polje umjetničke produkcije kao dio složenih društvenih procesa, a još je rjeđe sudjelovao u kritici institucija. Čest je, međutim, bio narativ u kojem se razmatralo čistoću, primat ili smislenost pojedinih umjetničkih medija – narativ koji se često vrtio oko medija slikarstva, pokušavajući dokazati njegovu dinamičnost i današnju potrebu za takvom vrstom umjetničke prakse. O poziciji slikarstva rubno se raspravljalo i tijekom devedesetih godina – prvo u kontekstu smislenosti takve umjetničke produkcije uslijed ratnih razaranja, a kasnije o njegovim mogućnostima u kontekstu sve jasnije profilacije međunarodnih umjetničkih trendova u smjeru konceptualne, ne-objektne i novomedijske umjetnosti te performansa. Već smo ranije istaknuli da je sukob oko primata umjetničkih medija postao jasnije vidljiv za vrijeme održavanja *Zagrebačkog salona* iz 1998. godine, a njegovi su se tragovi svakako osjetili i u recepciji sudjelovanja Zlatana Vrklijana na *Venecijanskom bijenalu* 1999. godine. No od 2000. godine nadalje taj je narativ nerijetko uključivao i određen animozitet prema konceptualnoj i novomedijskoj umjetnosti, ali i prema tematskim kuriranim izložbama koje su često bile teorijski utemeljene. Pišući o izložbi Vlaste Žanić u Galeriji Božidar Jakac u Kostanjevici na Krki, u kojoj je umjetnica sitnim intervencijama potaknula na promišljanje realnog prostora i iluzije, Iva Körbler zaključuje da je Žanić „ušla u polje konceptualcima, ambijentalcima i instalacionistima i bacila im rukavicu u lice: pokazala je kako se zaista dubinski, analitički autentično promišljaju i slojevito transformiraju i rastvaraju prostor i vrijeme u interijeru, a da se ujedno ti radovi kopčaju na malo toga postojećeg“.⁴⁴⁴ Dalje dodaje: „Zasićeni smo sterilnošću i bezočnim kopiranjem ideja i djela manje poznatih i razvikanih inozemnih konceptualnih i ambijentalnih umjetnika, za čije impotentne kopije radova mnogi naši umjetnici misle da ih ovdašnji teoretičari umjetnosti u lošem kreativnom mažnjavanju neće nikada raskrinkati.“

⁴⁴³ Decentralizacijskim aktivnostima *Vijenca* najviše je pridonijelo uključivanje stalnih suradnika iz drugih gradova – Dalibora Prančevića iz Splita i Ksenije Orej iz Rijeke.

⁴⁴⁴ Iva Körbler, „Odmak od ziheraškog koncepta“, *Vijenac*, br. 196, 2001., str. 22.

Srodne je stavove ista autorica iznijela i za vrijeme održavanja 36. *Zagrebačkog salona*, prvog posvećenog vizualnim umjetnostima od kulturnog Zabelovog salona iz 1998. godine. Salon je 2002. godine ponovno bio povjeren kustosima, točnije – trima selektorima od kojih je svaki postavio svoj izbor radova na temelju vlastite koncepcije. Uz Berislava Valušeka i njegovu koncepciju „Unutrašnji prostori“, zadržan je princip pozvanih stranih selektora te su druge dvije koncepcije izradili mađarska kustosica Emese Süvecz („Iskazivanje osobnosti“) i slovenski kustos Andrej Medved („Što je ostalo od (hrvatskog, slovenskog) slikarstva?“). Uz iznimku selekcije mađarske kustosice (koja je bila postavljena u zasebnom prostoru), Salonu su u svim časopisima iznesene određene zamjerke, ponajprije zbog nepreglednosti i prenatrpanosti postava te miješanja Valušekove i Medvedove selekcije (postavljena u HDLU-u), čime je izložba – unatoč temama – ostvarila dojam klasične revijalne izložbe.⁴⁴⁵ No kritika Ive Körbler u *Vijencu* bila je upravo na tragu opisanog sukoba tradicionalnih i novi(ji)h umjetničkih medija te kritike tematskih kuriranih izložbi, odnosno zamjerke su iznesene ne samo zbog (lošeg) postava, već zbog principa odabira umjetničkih radova ili samih koncepcija. Autorica Medvedu zamjera i samo naslovno pitanje koncepcije, budući da umjetnici „po Europi, Sloveniji i Hrvatskoj produciraju dobro, svježije i inventivno suvremeno slikarstvo“; Valušeku prigovora zbog prevelikog izbora videoradova, dijagnosticirajući kako se „određen broj mladih iznimno darovitih slikara počeo okretati videu i videoinstalacijama pod pritiskom trenda i zlih kustosa, jer su u poziciji da će im prije biti prihvaćen loš, amaterski video, nego sjajna dvodimenzionalna slika“; dok mađarskoj kustosici zamjera i izbor radova i koncepciju, pitajući se „zašto si dopuštamo da budemo trajno ucjenjivani od šačice kustosa i teoretičara koji smatraju kako umjetnici postoje zbog njih, a ne obrnuto, i koji u svoje problematične svjetonazore uvlače sve više (mladih) umjetnika“.⁴⁴⁶ Navodeći kako bi bilo poželjno ponovno uvesti preglednu izložbu, autorica zaključuje:

„Još jedna velika zabluda i predmet spoticanja jest forsiranje podjele u umjetnosti na tradicionalnu i konceptualnu [...] tradicionalisti kao otpisana, iznemogla umjetnička kljusad i patetični pasatisti, a konceptualci kao napredne sile na jedinom ispravnom putu, kojima je jedino znana istina u / o umjetnosti. [...] Zašto bi netko tko radi dvodimenzionalnu sliku ili odlijeva kip u bronci bio tradicionalist? Riječ je samo o drukčijem senzibilitetu! [...] mnogo je lakše snimiti malo zbrljani video, nego naslikati

⁴⁴⁵ Usp. Olga Majcen, „Još o Salonu“, *Kontura*, br. 69, 2002., str. 48–49; Sunčica Ostoić, „Salonska umjetnost“, *Zarez*, br. 72, 2002., str. 16; Leila Topić, „Iskazivanje osobnosti“, *Zarez*, br. 72, 2002., str. 17.

⁴⁴⁶ Iva Körbler, „U konfekcijskom salonu“, *Vijenac*, br. 206, 2002., str. 23.

dobro, sočno platno s nekim novim likovnim problemom, i u tom grmu leži zec!!! Kao što je lakše citirati i parafrazirati tekstove desetak eminentnih teoretičara i filozofa umjetnosti nego proći i naučiti sve zanatske postupke i ograničenja ili pogodnosti rada koja proizlaze iz odabrana materijala, tehnike i medija pa moći suvereno pisati tekst s pozicije teorije!⁴⁴⁷

Zanimljivo je u kontekstu „sukoba medija“ osvrnuti se i na kritiku zadarskog *Plavog salona – triennalea hrvatskog slikarstva*, koji je 2002. godine, prema koncepciji Vinka Srhoja, bio fokusiran na temu retroavangarde. Konstatirajući kako je kriza slikarstva „besmislica globalnih razmjera“, što je vidljivo i na međunarodnim izložbama velikog formata na kojima dobro prolaze oni slikari „koji o mediju razmišljaju na nedogmatski način“, Iva Radmila Janković zaključuje kako prije ima smisla razmišljati o krizi tumačenja slikarstva:

„Ono što se može prigovoriti sumarnom pogledu s tezama koje poznajemo još iz vremena osamdesetih, izostanak je fokusiranja na neka progresivnija individualna razmišljanja mladih umjetnika kroz medij o samom mediju [...] ili naprosto otkrivanje zacijelo drukčijeg svjetonazora koji zaokuplja umjetnike mlade generacije u odnosu na prethodne [...] Jedna od mogućnosti prekoračenja doslovnosti, kako se ne bi uistinu upalo ne u krizu slikarstva nego u krizu njegova tumačenja, možda je uvođenje fluktuirajućih, nestabilnih kategorija, s obzirom na to da su pokušaji interpretacije leksikom postmoderne [...] prestale zanimati i teoretičare i povjesničare umjetnosti. Bez sumnje, umjetnici se izražavaju jezikom koji su naslijedili, no njime danas pričaju i neke drukčije priče, donose drukčije atmosfere. Razmišljaju o slici kao o predmetu koji najčešće završava kao zidni ornament građanskih soba, istražuju odnose slikarstva i drugih medija, indiskretno izriču rodne pozicije, obrađuju teme i suvremene simbole iz vlastite ili konkretne društvene svakodnevice, ili se prepuštaju utjecaju cyber ikonografije. Nasumične navedene teme kakve je moguće pronaći u radovima mladih umjetnika nisu bile evidentne u ponuđenom nam odabiru, proisteklom iz općenitih relativizirajućih postavki postmodernističkog *melting pota*, u kojem doista izgleda kao da se na području slikarstva ne događa ništa novo i originalno, osim onoga što smo doživjeli kao već viđeno.“⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ Isto.

⁴⁴⁸ Iva Radmila Janković, „Kriza tumačenja slikarstva“, *Zarez*, br. 94-95, 2002., str. 26.

Iako se ovdje nismo bavili konkretnim umjetničkim radovima, već narativima koji su pratili događaje na vizualno-umjetničkoj sceni, temeljem kvantitativnih analiza u svakom se slučaju možemo složiti s autoricom u segmentu nedovoljnog obračanja pažnje na slikare mlađe generacije. Temeljem naših podataka možemo ustvrditi da je u *Zarez* zaista samo marginalno bio usmjeren na slikarstvo, međutim – kao što smo vidjeli i u opisu kulturalnih struktura – njegov fokus nije niti bio usmjeren na umjetničke medije, već na poziciju umjetnosti i umjetničkog polja unutar društva. Od razdoblja 2001.–2002. u *Konturinom* je mrežama također manji broj slikara među središnjim umjetnicima, međutim ipak su prisutni kako već afirmirani slikari (poput Duje Jurića, Igora Rončevića, Lovre Artukovića ili Nine Ivančić), tako i nekoliko mlađih umjetnika koji su se bavili i slikarstvom (poput Tomislava Buntaka ili Viktora Popovića). Također, u *Konturi* se od 2003. godine nadalje intenzivnije razvija i novi narativ oko slike shvaćene kao *imago*, pri čemu se i za slikarski medij vide nove mogućnosti. No u kontekstu gore navedenih rasprava, zanimljivo je da se i među *Vijenčevim* središnjim akterima nalazi iznimno malen broj slikara, a ako se koji i probije u sam vrh čvorova s najvišim vrijednostima težinskog stupnja, najčešće je riječ o doajenima hrvatske umjetnosti poput Ede Murtića. U tom smislu možemo zaključiti da su časopisi *Kontura* i *Zarez* odabirom događaja u ovom razdoblju puno uspješnije uspjeli nametnuti određene kulturalne narative te na taj način utjecati na formiranje kulturalnih struktura. Iako je kvantitativna analiza pokazala da i *Vijenac* odabirom događaja i pasivnih aktera pokriva dio umjetničke produkcije vizualno-umjetničke scene koja bi inače ostala nevidljiva te da na taj način vjerojatno više odgovora interesima jednog specifičnog društvenog kruga od ostalih časopisa, u njegovom slučaju također najviše dolaze do izražaja i velike razlike između različitih likovnih kritičara. U tom smislu slučaj *Vijenca* u najvećoj mjeri objelodanjuje činjenicu da će buduća istraživanja u obzir trebati uzeti te usporediti i odabire između različitih likovnih kritičara.

6. ZAKLJUČAK

Naslov disertacije „Digitalna povijest umjetnosti i umjetničke mreže u Hrvatskoj 1990-ih i 2000-ih“ upućuje na dva temeljna cilja ova disertacije: prvi cilj odnosio se na razvoj metodologije koja se temelji na kombinaciji kvantitativne i kvalitativne analize podataka, odnosno na primjenu mrežne analize za povijesnoumjetnička istraživanja, dok se drugi cilj ticao samog sadržaja analiziranih mreža, odnosno smjerao je analizirati dinamiku vizualno-umjetničke scene u Hrvatskoj devedesetih i ranih dvijetisućitih godina. S obzirom na to da smo pojam mreže postavili u središte našeg znanstvenog interesa, odnosno da je mreža istovremeno bila i tema i metoda našeg istraživanja, na njegov tijek, opseg i sadržaj paralelno su utjecali uvidi o mogućnostima i ograničenjima korištenih digitalnih alata, aktualne diskusije i problemi u poljima digitalne povijesti umjetnosti i digitalne humanistike te dosadašnja skromna obrađenost povijesnog razdoblja kojim smo se ovdje bavili.

Sprega tih različitih utjecaja najvidljivija je u načinu na koji smo pristupili odabiru podataka. Naime, jedna od intencija našega rada od samog je početka bila i stvaranje strukturiranih izvora podataka, koji će moći poslužiti za daljnja istraživanja u povijesti umjetnosti. Formiran je korpus od ukupno 4801 likovne kritike iz 665 izdanja četiri različita časopisa (*Arkzin*, *Kontura*, *Vijenac*, *Zarez*) u razdoblju između 1991. i 2006. godine. Dok smo u tiskanoj disertaciji reproducirali popis likovnih kritičara s brojem objavljenih tekstova prema časopisu i prema godini (**Prilog III**), koji pruža određeni putokaz za daljnja istraživanja likovne kritike i prinosu pojedinih likovnih kritičara, cjelovita bibliografija likovne kritike dostupna je u CAN_IS bazi podataka. Iz časopisa su također ekstrahirani, strukturirani i unijeti podaci o izdanjima časopisa, urednicima, članovima uredništva i drugim suradnicima te svim autorima tekstova prema izdanju časopisa, dok su iz tekstova koji su ušli u CAN_IS bazu također ekstrahirani i upisani podaci o umjetnicima, institucijama i umjetničkim grupama koje su kritičari spomenuli u svojim tekstovima. Istraživanje je uključilo ukupno 665 izdanja časopisa, 6698 autora tekstova, 6474 likovna kritičara i umjetnika, 192 umjetničke grupe te 1293 institucije, od koji je većina unesena u bazu upravo u sklopu ovoga istraživanja. U slučajevima u kojima je bilo moguće, pri unosu podataka nastojali smo navesti i osnovne karakteristike pojedinih entiteta – primjerice, lokaciju i godinu osnivanja u slučaju institucija, mjesto i vrijeme rođenja te zanimanje osoba, mjesto i vrijeme osnivanja te članove umjetničkih grupa. Iako se u istraživanju nismo bavili

pojedinačnim umjetnicima i njihovim opusima, kao ni specifičnim povijestima institucija, zbog izostanka sustavnih istraživanja bilo nam je važno pružiti poimeničan popis što većeg broja središnjih umjetnika i institucija. Popisi središnjih aktera, objavljeni u tablicama, s jedne strane služe kao potvrda naših zaključaka, dok se s druge strane mogu koristiti kao baza za zaključivanje o poziciji pojedinačnih aktera i njihovoj ulozi na vizualno-umjetničkoj sceni. Stvorena je, dakle, pozamašna zbirka podataka, koja može poslužiti kao izvor podataka i informacija, ali se može koristiti i za daljnja digitalna istraživanja. Strukturirane podatke u kombinaciji s mogućnostima mrežne analize kao metode vidimo također kao dragocjenu mogućnost za provedbu daljnjih interdisciplinarnih istraživanja umjetničkog polja u ovom razdoblju, koja bi – uz vizualne umjetnosti – u obzir uzela i druge kulturne djelatnosti, poput književnosti, kazališta i izvedbenih umjetnosti, glazbe i filma. Pretpostavke za takvu vrstu istraživanja stvorene su korištenjem časopisa kao temeljnog izvora podataka, koji su u svoju interesnu sferu uključili praćenje događaja iz različitih kulturnih djelatnosti, dok kao istraživačka baza mogu poslužiti podaci o izdanjima časopisa i autorima tekstova, koje smo strukturirali i unijeli u bazu podataka u sklopu ovoga istraživanja.

Dok proizvodnja strukturiranih izvora podataka s jedne strane odgovara na nedostatak sustavnih istraživanja umjetničkog polja u Hrvatskoj devedesetih i ranih dvijetisućitih godina, s druge je strane odgovor na neka od dosadašnjih istraživanja umjetničkog polja uz pomoć digitalnih metoda, koja su kao polazište koristila već dostupne strukturirane podatke i koja su često reproducirala već odavno prevladane povijesnoumjetničke narative ili su simplificirala kompleksne povijesnoumjetničke fenomene. Svatko tko se prihvaća kvantitativnih istraživanja u humanistici nužno mora imati na umu upozorenje Johanne Drucker da podaci nisu objektivni prirodni fenomeni, koji u gotovom obliku samo „čekaju“ da ih se vidi ili preuzme, već da je svaka digitalizacija ujedno već i interpretacija.⁴⁴⁹ Drugim riječima, svaki strukturirani set podataka obično iza sebe skriva niz odluka različitih pojedinaca i materijalnih ograničenja, koji su utjecali na njegovu konačnu strukturu i sadržaj. Kako bi se u potpunosti iskoristile mogućnosti novih digitalnih alata pri analizi većih količina podataka, nužno je dobro poznavanje njihove strukture i ograničenja, s kojima se moraju uskladiti početne hipoteze, istraživački procesi i analize.⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ Drucker, „Is There a 'Digital' Art History?“.

⁴⁵⁰ Među digitalnim istraživanjima nastalim na temelju javno dostupnih i već strukturiranih izvora podataka ima i uspješnih primjera, poput već citiranog istraživanja Júlíje Perczel o prisutnosti umjetnika iz Srednje i Istočne Europe u muzejskim zbirkama Centra Pompidou u Parizu, Tate Modern u Londonu i Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku. Za razliku od primjera istraživanja koje smo opisali u pregovoru, autorica postavlja

Temeljna pretpostavka ovog istraživanja – koja je utjecala na odabir podataka, metoda i alata – jest da se vizualno-umjetnička scena razvija u interakciji različitih tipova individualnih i kolektivnih aktera, koja stvara dinamičnu mrežnu strukturu umjetničkog polja. Akteri ulaze u postojeće mrežne i kulturalne strukture, koje funkcioniraju temeljem postojećih konvencija, no svojim ih aktivnostima mogu i mijenjati (uz pomoć resursa i „kulturnih idioma“ koji su im u određenom trenutku na raspolaganju). Drugim riječima, promjenama konvencija akteri mogu utjecati na promjenu obje vrste struktura. Prema prirodi podataka koje smo koristili, u istraživanju smo časopise i likovne kritičare shvaćali kao aktivne aktere, a umjetnike, institucije i umjetničke grupe (odnosno aktere o kojima se piše) kao pasivne aktere. Časopise i njihove likovne kritičare razmatrali smo, dakle, kao povlaštene pratitelje vizualno-umjetničke scene, koji svojim aktivnostima istovremeno usmjeravaju i oblikuju scenu o kojoj pišu, dok smo središnje pasivne aktere (i njihove promjene kroz vrijeme) shvaćali kao odraz prisutnosti pojedinih „kulturnih idioma“ ili trendova u određenom povijesnom trenutku. Na temelju tako postavljenog okvira istraživanja (koji nastaje na razmeđu (digitalne) povijesti umjetnosti, sociologije umjetnosti, analize društvenih mreža i relacijske sociologije), uz pomoć kvantitativne i kvalitativne analize podataka omogućena je identifikacija središnjih aktivnih i pasivnih aktera na vizualno-umjetničkoj sceni; na temelju odnosa i promjena središnjih pasivnih aktera identificirali smo konvencije i odstupanja od konvencija na sceni, odnosno obrasce zbog kojih određeni pasivni akteri unutar mreža zauzimaju središnje pozicije; dubinskim čitanjem likovnih kritika (u kojima su spomenuti središnji pasivni akteri) pružili smo dublje razumijevanje strategija kojima se koriste aktivni akteri kako bi pratili ili mijenjali konvencije.

Analiza podataka potvrdila je neke od dosadašnjih spoznaja o razvoju vizualno-umjetničke scene devedesetih i ranih dvijetisućitih godina, ali je ukazala i na neke do sada zapostavljene aktere, fenomene i dinamike. Smatramo, međutim, kako je i u slučaju već postojećih spoznaja mrežna analiza pružila kompleksnije i dublje razumijevanje razloga zbog kojih su određeni akteri ili fenomeni bili istaknuti kao važni. Potvrđeno je da 2000. godinu možemo smatrati prekretnicom u razvoju vizualno-umjetničke scene, ali da između devedesetih i ranih dvijetisućitih godina postoje kontinuiteti i diskontinuiteti, kao i da unutar

početno istraživačko pitanje s punim razumijevanjem ograničenja podataka preuzetih iz navedenih muzejskih ustanova. Vidi: Perczel, „Je li struktura kontekst ili sadržaj? Metoda uspoređivanja muzejskih zbirki temeljena na podacima“.

pojednog razdoblja ili između njih postoje diskretne promjene, do kojih dolazi prvenstveno zbog odabira i aktivnosti aktera.

U kvantitativnom smislu kontinuiteti su vidljivi ponajprije u strukturi mreža. Dok se kao temeljna razlika između dva razdoblja nudi povećanje broja različitih umjetnika i institucija čije se aktivnosti prati, i prije i nakon prijelaza tisućljeća slična je raspodjela interesa likovnih kritičara: postoji manji broj pasivnih aktera čije se aktivnosti prate intenzivnije te veći broj onih koji unutar prostora likovne kritike zauzimaju marginalne pozicije. Analiza je pokazala da je i u devedesetima i u ranim dvijetisućitima oko 50 % umjetnika i oko 30 % institucija spomenuto samo jednom, i to u samo jednom razdoblju. Pasivni akteri čije su se aktivnosti pratile intenzivnije najčešće su istovremeno oni o kojima se pisalo kontinuirano u cijelom promatranom povijesnom razdoblju, odnosno često najbolje pozicije u mreži zauzimaju isti akteri. Kontinuitete smo također identificirali u prostornom fokusu likovnih kritičara, budući da su se – uz aktere iz Hrvatske – najviše pratile aktivnosti umjetnika i institucija iz susjednih i zapadnoeuropskih država. No neovisno o činjenici da središnje pozicije često mogu zauzimati isti akteri, postoji razlika u razlozima njihovih visokih vrijednosti. Drugim riječima, prijelaz tisućljeća obilježen je relativno naglom promjenom u konvencijama na vizualno-umjetničkoj sceni. Među konvencijama koje smo identificirali tijekom devedesetih godina nalaze se, primjerice, negativni aspekti i posljedice tadašnje kulturne politike („ksenofobičnost“ i zatvorenost u nacionalne okvire, promicanje naivne umjetnosti, umjetnosti starijih razdoblja i suvremene produkcije s naglašenim simbolima nacionalnog identiteta), dominacija revijalnih izložbi ili ograničene izlagačke mogućnosti za umjetnike mlađe generacije. Najbolje pozicije u mrežama stoga često zauzimaju upravo oni akteri čija je aktivnost predstavljala odstupanje od tih i takvih konvencija (rijetke tematske kurirane izložbe ili međunarodna izložbena aktivnost). Iako već oko 1998. godine dolazi do kulminacije nezadovoljstva sa stanjem likovnog života u zemlji, tek nakon promjene vlasti 2000. godine dolazi do jasne promjene konvencija – odstupanja od konvencija iz devedesetih godina u novom tisućljeću postaju konvencije (tematske kurirane izložbe, međunarodna aktivnost u zemlji). No oko prijelaza tisućljeća također je jasnije vidljiva i stratifikacija različitih društvenih krugova na sceni. Drugim riječima, negativne posljedice kulturne politike tijekom devedesetih godina utjecale su na svojevrsno solidariziranje i grupiranje aktera na vizualno-umjetničkoj sceni, dok je otvaranje nakon 2000. godine utjecalo i na procese pregovaranja o društvenoj ulozi umjetnosti između pripadnika

same scene. Uz to što baca dodatno svjetlo na strategije kojima su akteri pokušavali utjecati na konvencije, analiza kulturalnih struktura također pruža doprinos razumijevanju specifične pozicije hrvatske umjetnosti unutar kompleksa srednje- i istočnoeuropske umjetnosti. Recepcija izložbi posvećenih „bivšem Istoku“ u sprezi s naporima aktera za uspostavljanjem prekinutog kontinuiteta iz razdoblja socijalizma pruža sliku o kompleksnim procesima pregovaranja između aktualne kulturne politike i traumatičnog društveno-političkog konteksta, vlastite umjetničke tradicije te međunarodnih umjetničkih trendova. I u tom smislu postoji razlika između devedesetih i ranih dvijetisućitih godina: dok su tijekom devedesetih naponi za reafirmaciju umjetničke tradicije druge polovice 20. stoljeća često bili ograničeni na samo umjetničko polje, ona se od 1999. / 2000. godine sagledava u svjetlu širih društvenih i kulturnih procesa, kako onih koji su oblikovali njezin nastanak, tako i onih suvremenih.

Osobit prinos mrežne analize vezan je uz identifikaciju društvenih krugova na vizualno-umjetničkoj sceni. Svaki je od obrađenih časopisa imao vlastiti krug najaktivnijih suradnika te su tek rijetki likovni kritičari između njih obnašali uloge posrednika. No još je važnije da je svaki od časopisa u najvećoj mjeri pratio aktivnosti umjetnika i institucija o kojima se u drugim časopisima nije pisalo. S obzirom na to da su mreže časopisa također dinamičke strukture, postotni odnosi specifičnih i zajedničkih spomenutih aktera među časopisima se mijenjaju tijekom vremena, no nikad ne padaju ispod 40 % specifičnih umjetnika prema časopisu te ispod 30 % specifičnih institucija, dok su često i puno veći (primjerice, u *Konturi* u razdoblju 1994.–1995., kada je postatak specifičnih pasivnih aktera iznosio oko 70 %). Međutim, uz pomoć filtriranja mreža također smo došli do zaključka da je najveći broj specifičnih pasivnih aktera unutar časopisa najčešće spomenut samo jednom. Drugim riječima, specifičnost časopisa u svim se slučajevima i u najvećoj mjeri gradila kroz dijalektiku istaknute manjine i nepreglednog mnoštva koje su činili u sadržaju časopisa marginalni akteri. Analize su pokazale da svaki časopis možemo smatrati „mjestom okupljanja“ specifičnog društvenog kruga na vizualno-umjetničkoj sceni, pri čemu se ta specifičnost iskazivala i u odabiru suradnika i u odabiru događaja o kojima se pisalo, ali i da je među časopisima postojao svojevrstan konsenzus oko toga koji su pasivni akteri u određenom trenutku najvažniji za razvoj scene. Nadogradnja kvantitativne analize identifikacijom konvencija i analizom kulturalnih struktura ukazala je na dodatne razlike u pozicijama između različitih časopisa, kao i na njihovu aktivnu ulogu na vizualno-umjetničkoj sceni.

Nakon višegodišnjeg opsežnog rada na mogućnostima primjene mrežne analize za povijesnumjetnička istraživanja možemo zaključiti da je upravo dobro razumijevanje prednosti i ograničenja korištenih podataka, kao i načina na koji su strukturirani, ključno za svako kvantitativno istraživanje u povijesti umjetnosti i humanistici općenito. Uz već navedene opservacije o konstruiranosti i subjektivnosti podataka, pristup analizi kroz prirodu korištenih podataka smanjuje opasnost od donošenja ishitrenih i simplificiranih zaključaka o pojedinim aspektima strukture mreža. Drugim riječima, svaka potencijalna spoznaja treba se ponovno promisliti kroz prizmu granica mreže – treba se provjeriti u svjetlu toga što podaci zaista govore, a ne kroz ono što (možda) želimo vidjeti. Dobro razumijevanje podataka usklađeno s relevantnim istraživačkim pitanjem također vodi izbor analiza koje će se na njima provesti. Dostupnost i jednostavnost primjene alata poput *Gephija* pozitivna je utoliko što okuplja sve veći broj interdisciplinarnih istraživača koji kroz razmjenu i suradnju aktivno rade kako na unapređenju mrežne analize, tako i na unapređenju svojih matičnih disciplina kroz primjenu digitalnih metoda. Međutim, upravo ta jednostavnost u primjeni alata može rezultirati i proliferacijom istraživanja u kojima se pojedini izračuni koriste iz jednostavnog razloga jer su lako dostupni i provedivi.

Kako bismo ilustrirali navedeno, možemo navesti nekoliko primjera iz našega istraživanja. Kao primjer tvrdnje da rezultati kvantitativne analize lako mogu dovesti do ishitrenih zaključaka može poslužiti pozicija SCCA-a: SCCA je u našim mrežama tijekom devedesetih godina zauzimao marginalnu poziciju, no to – naravno – ne znači da sama institucija nije bila važna za vizualno-umjetničku scenu. Njegova je pozicija rezultat načina na koji smo strukturirali podatke, pri čemu je temeljno načelo kojim smo se vodili bio „događaj“. Budući da znamo da je SCCA organizirao samo jednu izložbu godišnje, u kvantitativnom je smislu od samog početka bio u lošijoj poziciji naspram institucija kojima je središnji dio programa upravo izložbena aktivnost. Tvrdnju možemo potkrijepiti i perifernom pozicijom umjetnika Igora Grubića (čija je uloga u devedesetima u dosadašnjim istraživanjima višestruko isticana) u mreži koja je obuhvatila razdoblje između 1994. i 1999. godine. No pri procjeni njegove pozicije važno je imati na umu da je Grubić aktivnije počeo izlagati tek od 1998. godine, kao i da je jedna od njegovih kulturnih akcija iz te iste godine (*Crni peristil*) bila izvedena anonimno. Iz tog razloga nije niti mogao poimence biti spomenut u likovnoj kritici. U ovu kategoriju možemo ubrojiti i slučaj *Vijenčevih* mreža nakon 1999. godine, u kojima je velik broj umjetnika i institucija zauzimao središnje pozicije isključivo

zbog rubrike „Likovni globus“, u kojoj su objavljivane kratke obavijesti o likovnim događajima u zemlji i inozemstvu.

Kao primjer tvrdnje da dobro poznavanje podataka vodi i izbor analiza koje mogu pružiti relevantne odgovore na postavljena istraživačka pitanja možemo navesti slučaj u kojemu multimodalne i bimodalne mreže likovnih kritičara te umjetnika i institucija nismo transformirali u jednomodalne mreže afilijacija jer smo procijenili da bi odnosi umjetnika ili institucija u takvim mrežama previše ovisili o opsegu, intenzitetu i stilu pisanja pojedinog likovnog kritičara, odnosno da ne bi pružili relevantan uvid u njihove odnose. Zbog prirode korištenih podataka također nismo koristili neke od mjera centralnosti, koje smo u metodološkom poglavlju opisali kao dio osnovne aparature analize društvenih mreža, poput centralnosti blizine ili ponderirane mjere centralnosti. Razlog za tu odluku leži u činjenici da smo većinu analiza radili na bimodalnim mrežama, dok *Gephi* pri takvim vrstama izračuna ne razlikuje između različitih setova čvorova: dobre pozicije u mrežama prema tim bi izračunima zauzimali akteri o kojima su pisali likovni kritičari s najvećim brojem spomenutih umjetnika, dok na primjeru rubrike „Likovni globus“ znamo da taj broj ne odražava vjerno utjecaj likovnog kritičara na vizualno-umjetničkoj sceni. Nastavno na veliku važnost koju pri ovakvom tipu istraživanja pridajemo podacima (njihovoj strukturi i sadržaju), kao i na često isticanu prednost digitalnih metoda pri razumijevanju društvenih i / ili umjetničkih procesa uz pomoć analize velikih količina podataka (engl. *big data*), smatramo da ključ nije u „velikim“, već u „pravim“ podacima.

Dok ograničene mogućnosti *Gephija* pri analizi bimodalnih mreža dodatno potvrđuju da ni sami alati nisu objektivni, već da i oni sadrže određene mogućnosti i ograničenja, gore navedeni primjeri pozicije SCCA-a i Igora Grubića dodatno ukazuju na činjenicu da je mreže potrebno interpretirati kontekstualno – u kontekstu strukture mreže, ali i u kontekstu spoznaja koje dobivamo uvriježenim povijesnoumjetničkim metodama. Smatramo da metode izvorno razvijene unutar drugih disciplina ne bi trebalo preuzimati olako, već da je – uz dobro poznavanje korištenih podataka i alata – nužno barem osnovno razumijevanje disciplinarnog konteksta unutar kojeg su one razvijene. Takav je uvid bio ključan u ovom istraživanju te je pružio drugačiju perspektivu na jednu od središnjih rasprava unutar digitalne povijesti umjetnosti i digitalne humanistike – odnos kvantitativne i kvalitativne interpretacije podataka. Naime, kritika „strukturalnog determinizma“, često prisutnog u mrežnim istraživanjima, u sociologiji se razvija još od devedesetih godina te se unutar polja relacijske sociologije od

tada aktivno radi na razvoju teorijskih koncepata i metoda koji bi pomirili ta dva pristupa. Štoviše, pripadnici relacijske sociologije ne samo da ta dva pristupa ne stavljaju u opreku, već naglašavaju da svako kvantitativno istraživanje nužno mora biti uokvireno i onim kvalitativnim. Jedan od teorijskih koncepata koji nam je bio iznimno važan bio je onaj „kulturalnih struktura“, koji su uveli Mustafa Emirbayer i Jeff Goodwin. Prema autorima, na aktere istovremeno utječu mrežne formacije u koje ulaze („mreža“), ali i povijesni kontekst i kulturalni obrasci koji su im u određenom trenutku na raspolaganju („kultura“). I jedna i druga struktura utječu na načine na koje akteri ulaze u postojeće mrežne formacije i na koje ih mijenjaju („aktivnost“).⁴⁵¹ Upravo smo na tragu tih uvida formulirali pretpostavke na temelju kojih smo pristupili analizi dinamike vizualno-umjetničke scene devedesetih i ranih dvijetisućitih godina.

Dok smo uz pomoć mrežne analize ukazali na dinamike te kompleksne interakcije i procese koji oblikuju strukturu vizualno-umjetničke scene, treba također imati na umu da su mnogi akteri iz takvog narativa možda izostavljeni ili u ovoj analizi nedovoljno istaknuti zbog svoje periferne pozicije unutar mreža. U najvećoj mjeri ti nedostaci proizlaze iz prirode samih podataka koje smo koristili: o nekim akterima pisalo se manje, dok su drugi možda u potpunosti izostavljeni. Analiziranu dinamiku vizualno-umjetničke scene shvaćamo kao okvir koji ocrtava temeljne interese i strategije velikog dijela umjetničke zajednice u Hrvatskoj u promatranom povijesnom razdoblju. Međutim, buduća istraživanja s fokusom na ovdje izostavljene ili periferne aktere u usporedbi s dominantnim narativom koji oblikuje likovno-kritičarska zajednica trebali bi biti međusobno komplementarni: ponuđeni narativ može poslužiti kao okvir za dodatnu kontekstualizaciju aktivnosti perifernih ili izostavljenih aktera, dok će sam čin takve usporedne analize uputiti i na možda još neidentificirane pristranosti u odabirima časopisa koje smo koristili. Iako smo u istraživanju bili fokusirani na analizu dinamike vizualno-umjetničke scene te na prinos časopisa i njihovih društvenih krugova konvencijama na sceni, važno je na kraju istaknuti da je istraživački proces ukazao na nekoliko smjernica za daljnja istraživanja. Uz širenje granica podataka, čime bismo dobili još kompleksniji uvid u relacije aktera na sceni, buduće istraživanje trebala bi uzeti u obzir sličnosti i razlike između samih likovnih kritičara i njihovih odabira, neovisno o mjestu objavljivanja teksta. Zanimljivima su se pokazale i višestruke uloge pojedinih aktera koji su u našim mrežama istovremeno bili i aktivni i pasivni (umjetnici / kritičari). I u jednom i u

⁴⁵¹ Emirbayer, Goodwin, „Network Analysis, Culture, and the Problem of Agency“.

drugom slučaju treba dodatno promisliti načine na koje bi se provele analize. Dok bi se umjetnike / kritičare aktivnije moglo uključiti i u ovu analizu uvođenjem razlike u smjerove relacija (neizravne veze između likovnih kritičara i pasivnih aktera promijeniti u izravne), u slučaju odabira likovnih kritičara situacija je malo kompleksnija. Naime, ako bismo smjerali analizirati društvene krugove likovnih kritičara, temeljem sličnosti i razlike u njihovim odabirima, postavlja se pitanje je li dovoljno analizirati sličnosti u odabirima koje u obzir ne uzimaju razlike u vrijednosnim sudovima? Konačno, budući da su analize i u slučaju usporedbe likovno-kritičarske produkcije časopisa i u slučaju dinamike scene ukazale na činjenicu da se razlike (između časopisa ili razdoblja) u najvećem postotku iskazuju u akterima s najmanjim vrijednostima osnovne mjere centralnosti, smatramo da bi buduća istraživanja također trebala iznaći način da se analiziraju i interpretiraju aktivnosti, pozicije i karakteristike upravo tih aktera. S obzirom na različitost i višestrukost pozicija aktera unutar umjetničkog polja, riječ je o problemu koji zahtijeva dodatnu metodološku inovaciju.

SAŽETAK

Naslov disertacije „Digitalna povijest umjetnosti i umjetničke mreže u Hrvatskoj 1990-ih i 2000-ih“ upućuje na dva temeljna cilja istraživanja: prvi cilj odnosi se na razvoj metodologije koja se temelji na kombinaciji kvantitativne i kvalitativne analize podataka, odnosno na primjenu mrežne analize za povijesnoumjetnička istraživanja, dok je drugi cilj analiza dinamike vizualno-umjetničke scene u Hrvatskoj devedesetih i ranih dvijetisućitih godina. Polazeći od opisa nekoliko dosadašnjih mrežnih istraživanja umjetničkog polja, autorica postavlja tezu da je odnos kvantitativne i kvalitativne analize podataka potrebno ponovno promisliti iz same discipline povijesti umjetnosti te stavlja naglasak na važnost usuglašavanja istraživačkog pitanja i odabira podatkovnog uzorka. Nakon iznošenja ciljeva i hipoteze istraživanja, uvodno poglavlje donosi kratak pregled teorijskog i povijesnog razvoja koncepta mreže i različitih načina na koje se koristi, pruža uvid u načine na koji se pojam do sada koristio u polju povijesti umjetnosti (mreža kao posljedica komunikacije unutar umjetničkog polja i mreža kao organizacijski oblik) te se objašnjava način na koji se mrežu shvaća unutar ovog istraživanja (mreža kao inherentna struktura umjetničkog polja). S obzirom na to da je već u predgovoru utvrđeno da je razdoblje kojim se bavi ova disertacija gotovo u potpunosti neobrađeno, prvo poglavlje donosi detaljan pregled dosadašnjih istraživanja umjetničkog polja u Hrvatskoj u promatranom povijesnom razdoblju: dan je osvrt na poziciju hrvatske umjetnosti u rastućem broju istraživanja i kompendija posvećenih „bivšem Istoku“ i „postkomunističkoj Europi“ te pregled dosadašnjih istraživanja umjetničkog polja u Hrvatskoj. Također su pojašnjene vremenske granice istraživanja (1991.–2006.). Malen broj sustavno provedenih istraživanja, koja u obzir uzimaju različite tipove aktera te omogućuju kompleksniji uvid u cjelinu i dinamiku vizualno-umjetničke scene, navodi se kao temeljni razlog zbog kojeg je kao izvor podataka odabrana likovna kritika. U drugom poglavlju detaljnije je pojašnjena teorijsko-metodološka podloga istraživanja, dan je pregled korištenih digitalnih alata, objašnjeni su razlozi odabira časopisa iz kojih je preuzeta likovna kritika (*Arkzin*, *Kontura*, *Vijenac* i *Zarez*) te je opisan način na koji su određene granice mreža i strukturirani podaci. Temeljem načela „događaja“, ukupan korpus na kojem je provedeno istraživanje sastoji se od ukupno 665 izdanja časopisa i 4801 likovne kritike. Iz tog su korpusa ekstrahirana dva seta podataka koji predstavljaju čvorove u mrežama: prvi set uključuje 665 izdanja časopisa i 6698 autora tekstova, povezanih relacijom „autorstvo teksta“,

dok drugi set čine 6473 likovna kritičara i umjetnika, 192 umjetničke grupe i 1293 institucije. Uz pomoć tog seta podataka konstruirane su mreže u kojima su likovni kritičari i ostali akteri povezani relacijom „spomen u prilogu“. Treće i središnje poglavlje donosi rezultate kvantitativne i kvalitativne analize podataka te je podijeljeno u tri dijela: prvi dio rezultata fokusiran je na aktivne aktere – časopise i likovne kritičare. Opisan je kontekst osnivanja časopisa, njihove uredničke politike, pozicija likovne kritike u časopisima te su identificirani središnji likovni kritičari koji čine njegov društveni krug. Drugi dio rezultata bavi se akterima o kojima se piše u likovnoj kritici, odnosno središnjim akterima na vizualno-umjetničkoj sceni – umjetnicima i institucijama. Polazeći od teze o likovnim kritičarima kao povlaštenim pratiteljima vizualno-umjetničke scene, koji svojim aktivnostima istovremeno usmjeravaju i oblikuju scenu o kojoj pišu, uz pomoć mrežne analize identificirane su veće i diskretne promjene u trendovima na sceni. Rezultati kvantitativne analize (veličina mreža, geografska protežnost, središnji akteri) poslužili su kao temelj za zaključivanje o mehanizmima samoorganiziranja scene, odnosno o suodnosu prisutnih konvencija i strategija kojima su se akteri koristili kako bi ih mijenjali. Konvencije i odstupanja od konvencija dodatno su kontekstualizirani dubinskim čitanjem likovnih kritika u kojima su spomenuti središnji pasivni akteri – metoda kojom su identificirane „kulturalne strukture“ koje su (kao i same mreže) omogućavale i ograničavale aktivnosti aktera. Posljednji dio rezultata gradi na prethodna dva dijela: bavi se sličnostima i razlikama između časopisa i njihovih društvenih krugova, njihovom unutarnjom dinamikom te njihovim specifičnim ulogama u artikulaciji konvencija (i / ili odstupanja od konvencija) i kulturalnih struktura na vizualno-umjetničkoj sceni. Rezultati analize pružaju uvid u kompleksne procese oblikovanja i dinamike jednog specifičnog „svijeta umjetnosti“ koji nastaje kao rezultat interakcije različitih tipova individualnih i kolektivnih aktera.

Ključne riječi: devedesete, digitalna humanistika, digitalna povijest umjetnosti, likovna kritika, mrežna analiza, nezavisna scena, umjetničke mreže.

SUMMARY

The dissertation's title „Digital Art History and Artists' Networks in Croatia in the 1990s and 2000s” indicates the two main goals of the research: the first goal refers to the development of methodology that is based on a combination of quantitative and qualitative data analysis i.e., to the application of network analysis in art historical research, while the other goal is the analysis of the dynamics of the visual art scene in Croatia in the 1990s and early 2000s. Building on a number of existing network analyses of the artistic field, the author makes the assertion that the relation between the quantitative and qualitative data analysis should be reconsidered from the discipline of art history itself and emphasizes the importance of correlation between the research question and choice of the data sample. After having defined the aims and hypothesis of the research, the author gives a short overview of the theoretical and historical development of the network as a concept and the various manners in which it is used. The introductory chapter also gives insight into the contexts in which the term has been used so far in the field of art history (network as a consequence of communication within the artistic field and network as an organizational form) and it explains the manner in which networks are perceived within the confines of this research (network as an inherent structure of the artistic field). Given that the time period dealt with in this research is still mostly unexplored, the first chapter gives a detailed overview of previous scientific research of the artistic field in Croatia during the time period in question: an overview of the position of Croatian art in the growing number of research and compendia dedicated to “the former East” and “post-communist Europe”, as well as research of the artistic field in Croatia. The time limits of the research (1991–2006) are also explained. A handful of systematically conducted research results that take into account various types of actors and provide a more complex insight into the entirety and the dynamics of the visual arts scene is stated as the fundamental reason because of which art criticism was chosen as main the data source. In the second chapter the author explains in more detail the theoretical and methodological foundation of the research, gives an overview of the used digital tools and explains the reasons behind the choice of the magazines (*Arkzin*, *Kontura*, *Vijenac* and *Zarez*), as well as the manner in which she defined network boundaries and structured the data. Based on the “event” principle, the entire corpus on which the research was done consists out of 665 magazine issues and 4801 pieces of art criticism. From that corpus, two sets of data were extracted that represent the

networks nodes: the first set includes 665 magazine issues and 6698 text authors, connected through the “authorship” relation, while the other set consists of 6473 art critics and artists, 192 art groups and 1293 institutions. Based on the second data set, networks were constructed in which art critics and other actors are connected through the “mention in contribution” relation. The third and central chapter presents the results of the quantitative and qualitative data analysis and is divided into three parts: the first part focuses on the active actors – magazines and art critics. It explains the context in which the magazines were founded, their editorial policies and the position of art criticism in specific magazines and identifies the central art critics that make up their social circle. The second part of the results deals with actors that are mentioned in art criticism – artists and institutions. Based on the thesis that art critics are the privileged followers of the visual arts scene that direct and shape the scene they write about, major and discrete changes in the trends on the scene are identified using network analysis. The results of the quantitative analysis (network size, geographical scope, central actors) are used as the basis on which the author makes conclusions about the self-organizing mechanisms of the scene i.e., on the correlation of conventions and strategies the actors used in order to change them. The conventions and divergences from them are additionally contextualized by an in depth reading of art criticism in which the central artists and institutions are mentioned – a method through which the author identified “cultural structures” that allowed and limited the actors’ activities, in a manner similar to the network structures themselves. The last part of the results builds on the two previous parts: it deals with similarities and differences between the magazines and their social circles, their internal dynamics and their specific roles in the articulation of the conventions (and / or divergences from them) and cultural structures on the visual arts scene. The results of the analysis give an insight into the complex processes of shaping and the dynamics of a specific “art world” that arises as a result of the interaction between various types of individual and collective actors.

Key words: 1990s, art criticism, artists’ networks, digital humanities, digital art history, independent art scene, network analysis.

POPIS LITERATURE

Studije, monografije, poglavlja u knjigama

1. **Andersen, Christian Ulrik, Cox, Geoff (ur.)**, *APRJA*, 9: 1, 2020. (cijeli broj)
2. **András, Edit (ur.)**, *Transitland: Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009*. Budimpešta: Ludwig Museum, 2009.
3. **Bachmann-Medick, Doris**, *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*. Berlin: De Gruyter, 2016.
4. **Bago, Ivana, Majcen Linn, Olga, Ostoić, Sunčica (ur.)**, *Kontejner: Curatorial Perspectives on the Body, Science and Technology*. Zagreb: Kontejner; Berlin: Revolver Publishing, 2010.
5. **Bang Larsen, Lars (ur.)**, *Networks*, London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014.
6. **Barabási, Albert-László**, *U mreži. Zašto je sve povezano i kako misliti mrežno u znanosti, poslovanju i svakodnevnom životu*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2006.
7. **Barada, Valerija, Primorac, Jaka, Buršić, Edgar**, *Osvajanje prostora rada: Uvjeti rada organizacija civilnog društva na području suvremene kulture i umjetnosti*. Zagreb: Zaklada „Kultura Nova“, 2016.
8. **Bazin, Jérôme, Dubourg Glatigny, Pascal, Piotrowski, Piotr (ur.)**, *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*. Budapest–New York: Central European University Press, 2016.
9. **Becker, Howard**, *Svjetozi umjetnosti*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2009.
10. **Bishop, Claire**, „Introduction“, u: *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, Ana Janevski, Roxana Marcoci, Ksenia Nouril (ur.). New York: Museum of Modern Art, 2018., str. 67–71.
11. **Bodrožić, Nataša**, *Development of the Independent Cultural Sector in Croatia*. Master thesis. Belgrade: University of Arts Belgrade; Lyon: Université Lyon 2, 2009.
12. **Boltanski, Luc, Chiapello, Ève**, „The New Spirit of Capitalism“, u: *Networks*, Lars Bang Larsen (ur.). London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014., str. 155–157.

13. **Borgatti, Stephen P., Halgin, Daniel S.**, „Analyzing Affiliation Networks“, u: *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*, John Scott, Peter J. Carrington (ur.). London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications, 2011., str. 417–433.
14. **Borovac Pečarević, Martina**, *Perspektive razvoja europske kulturne politike: interkulturalni dijalog i multikulturalnost*. Zagreb: AGM, 2014.
15. **Boutoux, Thomas**, „A Tale of Two Cities: Manifesta in Rotterdam and Ljubljana“, u: *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic (ur.). Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005., str. 201–217.
16. **Bridle, James**, *New Dark Age: Technology and the End of the Future*. London: Verso, 2018.
17. **Brown, Kathryn (ur.)**, *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*. London–New York: Routledge, 2020.
18. **Bru, Sascha, Baetens, Jan, Hjartarson, Benedikt, Nicholls, Peter, Ørum, Tania, van den Berg, Hubert (ur.)**, *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin: de Gruyter, 2009.
19. **Bru, Sascha**, „Borderless Europe, Decentering Avant-Garde, Mosaic Modernism“, u: *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Sascha Bru et al. (ur.). Berlin: de Gruyter, 2009., str. 3–17.
20. **Buden, Boris**, *What to do with the question „What will the Balkans look like in 2020?“ = Was tun mit der Frage „Wie wird der Balkan im Jahr 2020 aussehen?“*. Vienna: ERSTE Stiftung, 2011.
21. _____, „Children of Post-communism“, u: *Welcome to the Desert of Post-Socialism: Radical Politics After Yugoslavia*, Srećko Horvat, Igor Štiks (ur.). London–New York: Verso, 2015., str. 123–141.
22. **Buršić, Edgar**, *Mreža Clubture: mapiranje organizacija izvaninstitucionalne kulture*. Zagreb: Savez udruga Klubtura / Mreža Clubture, 2014.
23. **Caldarelli, Guido, Catanzaro, Michele**, *Networks. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
24. **Carrington, Peter J., Scott, John**, „Introduction“, u: *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*, John Scott, Peter J. Carrington (ur.). London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications, 2011., str. 1–8.

25. **Castells, Manuel**, „Communication Power“, u: *Networks*, Lars Ban Larsen (ur.). London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014., str. 180–184.
26. **Cherven, Ken**, *Network Graph Analysis and Visualization with Gephi*. Birmingham: Packt Publishing, 2013.
27. _____, *Mastering Gephi Network Visualization*. Birmingham: Packt Publishing, 2015.
28. **Cvek, Sven, Koroman, Boris, Remenar, Sunčica, Burlović, Sanja (ur.)**, *Naša priča: 15 godina ATTACK!-a*. Zagreb: Autonomni kulturni centar, 2013.
29. **Cvjetičanin, Biserka, Katunarić, Vjeran (ur.)**, *Kulturna politika Republike Hrvatske: nacionalni izvještaj*. Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Institut za međunarodne odnose, 1998.
30. **DaCosta Kaufmann, Thomas**, „Introduction“, u: *Time and Place: The Geohistory of Art*, Thomas DaCosta Kaufmann, Elizabeth Pilliod (ur.). Aldershot–Burlington: Ashgate, 2005., str. 1–19.
31. **Daly, Angela, Devitt, S. Kate, Mann, Monique**, *Good Data*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2019.
32. **Degenne, Alain, Forsé, Michel**, *Introducing Social Networks*. London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications, 1999.
33. **Dobó, Gábor, Pál Szeredi, Merse (ur.)**, *Local Contexts / International Networks. Avant-Garde Journals in East-Central Europe*. Budapest: Petőfi Literary Museum – Kassák Museum, Kassák Foundation, 2018.
34. **Drucker, Johanna**, „Blind Spot: Information Visualization and Art History“, u: *A Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*, Kathryn Brown (ur.). London–New York: Routledge, 2020., str. 18–31.
35. **Drucker, Johanna, Bishop, Claire**, „A Conversation on Digital Art History“, u: *Debates in the Digital Humanities 2019*, Matthew K. Gold, Lauren F. Klein (ur.). Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2019., str. 321–334.
36. **Eckenhassen, Sepp**, *Scenes of Independence. Cultural Ruptures in Zagreb (1991–2019)*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2019.

37. **Eco, Umberto**, „The Encyclopaedia as Labyrinth“, u: *Networks*, Lars Bang Larsen (ur.). London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014., str. 30–31.
38. **Erjavec, Aleš (ur.)**, *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2003.
39. **Galántai, György, Klaniczay, Julia (ur.)**, *Artpool: The Experimental Art Archive of East-Central Europe*. Budimpešta: Artpool, 2013.
40. **Galliera, Izabel**, *Socially Engaged Art After Socialism: Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*. London–New York: I.B. Tauris, 2017.
41. **Galloway, Alexander R.**, „Networks“, u: *Critical Terms for Media Studies*, W. J. T. Mitchell, Mark B. N. Hansen (ur.). Chicago–London: The University of Chicago Press, 2010., str. 280–296.
42. **Gansing, Kristoffer, Luchs, Inga (ur.)**, *The Eternal Network: The Ends and Becomings of Network Culture*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, Berlin: transmediale e. V., 2020.
43. **Gansing, Kristoffer**, „Introduction: Network Means and Ends“, u: *The Eternal Network: The Ends and Becomings of Network Culture*, Kristoffer Gansing, Inga Luchs (ur.). Amsterdam: Institute of Network Cultures, Berlin: transmediale e. V., 2020., str. 6–13.
44. **Gattin, Marija, Kovač, Leonida, Vinterhalter, Jadranka (ur.)**, *Ispričati priču = To Tell a Story*, katalog izložbe. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2001.
45. **Gold, Matthew K. (ur.)**, *Debates in the Digital Humanities*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2012.
46. **Gold, Matthew K.**, „The Digital Humanities Moment“, u: *Debates in the Digital Humanities*, Matthew K. Gold (ur.). Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2012., str. ix–xvi.
47. **Gold, Matthew K., Klein, Lauren F. (ur.)**, *Debates in the Digital Humanities 2016*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2016.
48. _____, *Debates in the Digital Humanities 2019*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2019.

49. **Golub, Marko**, „Kadar po kadar: NEP – Arkzin – WHW“, u: *Art is Not a Mirror, it is a Hammer*, Marko Golub, Dejan Kršić. Zagreb: Što, kako i za koga? / WHW, Hrvatsko dizajnersko društvo, 2016., str. 5–25.
50. **Green, Charles, Gardner, Anthony**, *Biennials, Triennials and documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2016.
51. **Greene, Rachel**, *Internet Art*. London–New York: Thames & Hudson, 2004.
52. **Guerra, Paula, Costa, Pedro (ur.)**, *Redefining Art Worlds in the Late Modernity*. Porto: Universidade de Porto, 2016.
53. **Hlavajova, Maria, Sheikh, Simon**, „Editors' Note: Formering the West“, u: *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, Maria Hlavajova, Simon Sheikh (ur.). Utrecht: BAK, basis voor actuele kunst; Cambridge, MA: MIT Press, 2016., str. 19–28.
54. **Hock, Béata, Allas, Anu (ur.)**, *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*. New York–London: Routledge, 2018.
55. **Hollstein, Betina**, „Qualitative Approaches“, u: *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*, John Scott, Peter J. Carrington (ur.). London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications, 2011., str. 404–416.
56. **Jagoda, Patrick**, *Network Aesthetics*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 2016.
57. **Jakšić, Jasna**, „Sve je povezano: izvaninstitucionalni kontekst kritičkih praksi“, u: *From Consideration to Commitment: Art in Critical Confrontation to Society*, Dušan Dovč, Vesna Milosavljević, Jasna Soptrajanova, Dea Vidović (ur.). Belgrade: SEEcult.org; Ljubljana: SCCA, Center for Contemporary Arts – Ljubljana; Zagreb: Kurziv – Platform for Matters of Culture, Media and Society; Skopje: ForumSkopje, 2011., str. 11–25.
58. **Janevski, Ana, Marcoci, Roxana, Nouril, Ksenia (ur.)**, *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*. New York: Museum of Modern Art, 2018.
59. **Janković, Vesna, Mokrović, Nikola (ur.)**, *Antiratna kampanja 1991.–2011. Neispričana povijest*. Zagreb: Documenta – Centar za suočavanje s prošlošću, Antiratna kampanja, 2011.

60. **Jirsak, Libuše (prir.)**, *Vijenac. Bibliografija 1993.–2003.* Zagreb: Matica hrvatska, 2006.
61. **Jones, Steven E.**, „The Emergence of the Digital Humanities (as the Network is Everting)“, u: *Debates in the Digital Humanities 2016*, Matthew K. Gold, Lauren F. Klein (ur.). Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2016., str. 3–15.
62. **Juniku, Agata**, „Teatar (u teatru) devedesetih“, u: *Devedesete. Kratki rezovi*, Orlanda Obad, Petar Bagarić (ur.). Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, 2020., str. 147–187.
63. **Kadushin, Charles**, *Understanding Social Networks.* Oxford–New York: Oxford University Press, 2012.
64. **Kardov, Kruno, Pavić, Ivana, Višnić, Emina**, *Istraživanje nezavisnog kulturnog sektora: mreža Klubtura / Clubture.* Zagreb: Savez udruga Klubtura, 2006.
65. **Kemp-Welch, Klara**, „Autonomy, Solidarity, and the Antipolitics of the NET“, u: *Extending the Dialogue*, Urška Jurman, Christian Erharter, Rawley Grau (ur.). Ljubljana: Igor Zabel Association for Culture and Theory, Berlin: Archive Books, Vienna: ERSTE Foundation, 2016., str. 164–187.
66. _____, *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981.* London–Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2018.
67. **Klein, Lauren F., Gold, Matthew K.**, „Digital Humanities: The Expanded Field“, u: *Debates in the Digital Humanities 2016*, Matthew K. Gold, Lauren F. Klein (ur.). Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2016., str. ix–xv.
68. **Kolešnik, Ljiljana (ur.)**, *Hrvatska likovna kritika 50-ih godina : izabrani tekstovi.* Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1999.
69. _____, *Život umjetnosti. Časopis za suvremena likovna zbivanja*, 99, 2016.
70. **Kolešnik, Ljiljana**, *Hrvatska likovna kritika i zbivanja na hrvatskoj likovnoj sceni pedesetih godina.* Doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2000.
71. _____, *Između Istoka i Zapada: hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina.* Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006.
72. _____, „On Digital Art History: The Objectives and the Results of the Project ARTNET“, u: *Modern and Contemporary Artists' Networks. An Inquiry into Digital*

- History of Art and Architecture*, Ljiljana Kolečnik, Sanja Horvatinčić (ur.). Zagreb: Institute of Art History, 2018., str. 6–13.
73. **Kolečnik, Ljiljana, Horvatinčić, Sanja (ur.)**, *Modern and Contemporary Artists' Networks. An Inquiry into Digital History of Art and Architecture*. Zagreb: Institute of Art History, 2018.
 74. **Kovač, Leonida**, „Ispričati priču“, u: *Ispričati priču = To Tell a Story*, Marija Gattin, Leonida Kovač, Jadranka Vinterhalter (ur.). Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2001., str. 8–12.
 75. **Kovačićek, Krešo (ur.)**, *Riječke devedesete*. Rijeka: Multimedijalni centar, 2006.
 76. **Kovačić, Ana, Sekelj, Sanja, Vene, Lea (ur.)**, *Strujanja: 34 godine Galerije Miroslav Kraljević*, 2020.
 77. **Kraševac, Irena (ur.)**, *150 godina Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Umjetnost i institucija*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Institut za povijest umjetnosti, 2018.
 78. **Križić Roban, Sandra**, „Nezaobilazan vizualni krajolik“, u: *150 godina Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Umjetnost i institucija*, Irena Kraševac (ur.). Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Institut za povijest umjetnosti, 2018., str. 295–345.
 79. **Latour, Bruno**, „Network: A Concept, Not a Thing Out There“, u: *Networks*, Lars Bang Larsen (ur.). London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014., str. 68–73.
 80. **Leclercq, Christophe, Girard, Paul**, „The Experiments in Art and Technology Datascape“, u: *Keys for Architectural History Research in the Digital Era*, Juliette Hueber, Antonio Mendes da Silva (ur.). Pariz: Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2014., str. 50–65.
 81. **Lovink, Geert**, *The Principle of Notworking: Concepts in Critical Internet Culture*. Amsterdam: HvA Publicaties, 2005.
 82. _____, „Orgnets in Practice“, u: *Networks*, Lars Bang Larsen (ur.). London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014., str. 107–109.
 83. **Ludovico, Alessandro**, „Network Topologies: From the Early Web to Human Mesh Networks“, u: *The Eternal Network: The Ends and Becomings of Network Culture*,

- Kristoffer Gansing, Inga Luchs (ur.). Amsterdam: Institute of Network Cultures, Berlin: transmediale e. V., 2020., str. 58–67.
84. **Medak, Tomislav**, „Otvorene institucije i reforma kulturnog sistema“, u: *Otvorene institucije. Institucionalna imaginacija i kulturna javna sfera*, Teodor Celakoski, Miljenka Buljević, Tomislav Medak, Emina Višnić (ur.). Zagreb: Savez udruga Operacija grad, 2011., str. 26–27.
85. **Maanen, Hans van**, „The Institutional Pragmatism of Howard S. Becker and Paul DiMaggio“, u: *How to Study Art Worlds*, Hans van Maanen. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009., str. 31–51.
86. **Marjanić, Suzana**, *Kronotop hrvatskoga performansa*. Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga, 2013.
87. **Medak, Tomislav, Milat, Petar (ur.)**, *Prospects of Arkzin = Izgledi Arkzina*. Zagreb: Arkzin, Multimedijalni institut, 2013.
88. **Milovac, Tihomir (ur.)**, *INSERT – Retrospektiva hrvatske video umjetnosti = Retrospective of Croatian Video Art*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2008.
89. **Minichbauer, Raimund, Mitterdorfer, Elke**, *European Cultural Networks and Networking in Central and Eastern Europe*. Vienna: IG Kultur Österreich, 2000.
90. **Mische, Ann**, „Relational Sociology, Culture, and Agency“, u: *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*, John Scott, Peter J. Carrington (ur.). London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications, 2011., str. 80–97.
91. **Mrduljaš, Maroje**, „Dizajn za nezavisnu kulturnu scenu u Hrvatskoj“, u: *Dizajn i nezavisna kultura*, Maroje Mrduljaš, Dea Vidović (ur.). Zagreb: Savez udruga Klubtura / Clubture, UPI-2M PLUS, KURZIV – Platofirma za pitanja kulture, medija i društva, 2010., str. 40–135.
92. _____, „Anatomija Rutinih magazina i časopisa“, u: *Fragmenti dizajnerske povijesti. Dokumenti Vol. 1: 2009.– 2019.*, Marko Golub (ur.). Zagreb: Hrvatsko dizajnersko društvo, 2019., str. 325–331.
93. **Nooy, Walter de, Mrvar, Andrej, Batagelj, Vladimir**, *Exploratory Social Network Analysis with Pajek*. New York: Cambridge University Press, 2005.
94. **Obad, Orlanda, Bagarić, Petar**, „Kratki rezovi, dugi ožiljci (uvod)“, u: *Devedesete. Kratki rezovi*, Orlanda Obad, Petar Bagarić (ur.). Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, 2020., str. 7–22.

95. **Pašalić, Hrvoje**, *Nezavisna kulturna scena grada Zadra: pravo na prostor kao preduvjet djelovanja*. Diplomski rad. Zadar: Odjel za sociologiju Sveučilišta u Zadru, 2020.
96. **Petrić, Mirko**, „Dom mladih u Splitu“, u: *Uradimo zajedno. Prakse i tendencije sudioničkoga upravljanja u kulturi u Republici Hrvatskoj*, Dea Vidović (ur.). Zagreb: Zaklada Kultura Nova, 2018., str. 180–197.
97. **Piotrowski, Piotr**, „Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde“, u: *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of the Continent*, Sascha Bru, Peter Nicholls (ur.). Berlin: De Gruyter, 2009., str. 49–58.
98. _____, *Avangarda u sjeni Jalte: Umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.–1989*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011.
99. _____, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: Reaktion Books, 2012.
100. **Raj Isar, Yudhishtir**, „Cultural networks and cultural policy: some issues and imperatives“, u: *Networks. The Evolving Aspects of Culture in the 21st Century*, Biserka Cvjetičanin (ur.). Zagreb: Institute of International Relations, Culturelink Network, 2011., str. 45–51.
101. **Robertson, Stephen**, „The Difference Between Digital Humanities and Digital History“, u: *Debates in the Digital Humanities 2016*, Matthew K. Gold, Lauren F. Klein (ur.). Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2016., str. 289–307.
102. **Rossiter, Ned**, „Organized Networks: Transdisciplinarity and New Institutional Forms“, u: *Networks*, Lars Bang Larsen (ur.). London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014., str. 95–99.
103. **Rus, Zdenko**, *Kraj stoljeća, kraj slikarstva? = Fin de siècle, end of painting?*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2005.
104. **Schreibman, Susan, Siemens, Ray, Unsworth, John (ur.)**, *A Companion to Digital Humanities*. Oxford: Blackwell, 2004.
105. **Sekelj, Sanja**, „Qualitative Approaches to Network Analysis in Art History: Research on Contemporary Artists' Networks“, u: *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*, Kathryn Brown (ur.). London – New York: Routledge, 2020., str. 120–134.

106. **Soja, Edward W.**, „Taking Space Personally“, u: *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, Barney Warf, Santa Arias (ur.). London–New York: Routledge, 2009., str. 11–35.
107. **Šeper, Kornel, Perković, Ante (ur.)**, *Močvara i priča o URK-u = Močvara and the story of URK*. Zagreb: Udruženje za razvoj kulture „URK“, 2018.
108. **Šimičić, Darko**, „From Zenit to Mental Space: Avant-garde, Neo-avant-garde, and Post-avant-garde Magazines and Books in Yugoslavia, 1921–1987“, u: *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Dubravka Djurić, Miško Šuvaković (ur.). Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003., str. 294–330.
109. **Šlosel, Petra**, „Izložbeni prostori Društva umjetnosti, ULUH-a i HDLU-a tijekom povijesti“, u: *150 godina Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Umjetnost i institucija*, Irena Kraševac (ur.). Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Institut za povijest umjetnosti, 2018., str. 347–369.
110. **Što, kako i za koga / WHW (ur.)**, *Galerija Nova: Kronologija 1975–2014*. Zagreb; Što, kako i za koga / WHW, 2014.
111. **Švob-Đokić, Nada**, „Cultural networks and cultural policies: a missing link“, u: *Networks. The Evolving Aspects of Culture in the 21st Century*, Biserka Cvjetičanin (ur.). Zagreb: Institute of International Relations, Culturelink Network, 2011., str. 25–29.
112. **Tonković, Željka, Sekelj, Sanja**, „Duality of Structure and Culture: A Network Perspective on the Independent Cultural Scene in Zagreb and the Formation of the WHW Curatorial Collective“, u: *Modern and Contemporary Artists' Networks. An Inquiry into Digital History of Art and Architecture*, Ljiljana Kolečnik, Sanja Horvatinčić (ur.). Zagreb: Institute of Art History, 2018., str. 166–213.
113. **Uskoković, Sandra**, *Anamnesis. Dijalozi umjetnosti u javnom prostoru*. Zagreb: UPI-2M PLUS d.o.o., 2018.
114. **Vanderlinden, Barbara, Filipovic, Elena (ur.)**, *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005.

115. **Vidović, Dea**, „Razvoj hrvatske nezavisne kulturne scene (1990.–2002.) ili što sve prethodi mreži Clubture“, u: *Clubture: Kultura kao proces razmjene 2002.–2007.*, Dea Vidović (ur.). Zagreb: Savez udruga Klubtura, 2007., str. 13–29.
116. _____, „Nezavisna kultura u Hrvatskoj (1990.–2010.)“, u: *Dizajn i nezavisna kultura*, Maroje Mrduljaš, Dea Vidović (ur.). Zagreb: Savez udruga Klubtura / Clubture, UPI-2M PLUS, KURZIV – Platforma za pitanja kulture, medija i društva, 2010., str. 9–39.
117. _____, *Razvoj novonastajućih kultura u gradu Zagrebu od 1990. do 2010.* Doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2012.
118. **Vidović, Dea, (ur.)**, *Clubture: Kultura kao proces razmjene 2002.–2007.* Zagreb: Savez udruga Klubtura, 2007.
119. _____, *Uradimo zajedno. Prakse i tendencije sudioničkoga upravljanja u kulturi u Republici Hrvatskoj*. Zagreb: Zaklada „Kultura Nova“, 2018.
120. **Vinterhalter, Jadranka**, „Preporuka za čitanje: tekstovi umjetnika“, u: *Ispričati priču = To Tell a Story*, Marija Gattin, Leonida Kovač, Jadranka Vinterhalter (ur.). Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2001., str. 46–67.
121. **Višnić, Emina**, *Kulturne politike odozdo. Nezavisna kultura i suradničke prakse u Hrvatskoj*. Amsterdam–Bukurešt–Zagreb: Policies for Culture, 2008.
122. **Welch, Chuck (ur.)**, *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Calgary: University of Calgary Press, 1995.
123. *Život umjetnosti. Časopis za suvremena likovna zbivanja*, 90, 2012. (cijeli broj)
124. **Žuvela, Ana**, „Pogon – Zagrebački centar za nezavisnu kulturu i mlade u Zagrebu“, u: *Uradimo zajedno. Prakse i tendencije sudioničkoga upravljanja u kulturi u Republici Hrvatskoj*, Dea Vidović (ur.). Zagreb: Zaklada „Kultura Nova“, 2018., str. 198–215.
125. ***, „Rekli su o POGONU, prvoj kulturnoj ustanovi u regiji temeljenoj na civilno-javnom partnerstvu“, u: *Otvorene institucije. Institucionalna imaginacija i kulturna javna sfera*, Teodor Celakoski, Miljenka Buljević, Tomislav Medak, Emina Višnić (ur.). Zagreb: Savez udruga Operacija grad, 2011., str. 55–58.

Znanstveni i stručni članci

1. **Bentkowska-Kafel, Anna**, „Debating Digital Art History“, *International Journal for Digital Art History*, 1, 2015., str. 51–64.
2. **Bjažić Klarin, Tamara**, „CIAM *networking* – Međunarodni kongres moderne arhitekture i hrvatski arhitekti 1950-ih godina = CIAM Networking – International Congress of Modern Architecture and Croatian Architects in the 1950s“, *Život umjetnosti*, 99, 2016., str. 38–55.
3. **Blackstone, Lee Robert**, „'The Spider Is Alive': Reassessing Becker's Theory of Artistic Conventions through Southern Italian Music“, *Symbolic Interaction*, 3, 2009., str. 184–206.
4. **Borgatti, Stephen P., Mehra, Ajay, Brass, Daniel J., Labianca, Giuseppe**, „Network Analysis in the Social Sciences“, *Science*, 323, 2009., str. 892–893.
5. **Borgatti, Stephen P., Halgin, Daniel S.**, „On Network Theory“, *Organization Science*, 5, 2011., str. 1168–1181.
6. **Bottero, Wendy, Crossley, Nick**, „Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations“, *Cultural Sociology*, 5, 2011., str. 99–119.
7. **Crossley, Nick**, „Relational sociology and culture: a preliminary framework“, *International Review of Sociology*, 1, 2015., str. 65–85.
8. **Doukharidou, Elli**, „Reframing Art History“, *International Journal for Digital Art History*, 1, 2015., str. 67–83.
9. **Drucker, Johanna**, „Humanities Approaches to Graphical Display“, *Digital Humanities Quarterly*, 1, 2011. Dostupno na: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/1/000091/000091.html> (pristupljeno 8. listopada 2020.).
10. _____, „Is There a 'Digital' Art History?“, *Visual Resources*, 29: 1-2, 2013., str. 5–13.
11. **Emirbayer, Mustafa, Goodwin, Jeff**, „Network Analysis, Culture, and the Problem of Agency“, *American Journal of Sociology*, 6, 1994., str. 1411–1454.
12. **Fraiberger, Samuel P., Sinatra, Roberta, Resch, Magnus, Riedl, Christoph, Barabási, Albert-László**, „Quantifying reputation and success in art“, *Science*, 6416, 2018., str. 825–829.

13. **Golub, Marko**, „Obrnuto ispričana priča: uzorci urbane scene Zagreba = A Story Told in Reverse: Patterns in the Urban Scene of Zagreb“, *Život umjetnosti*, 73, 2004., str. 30–39.
14. **Ivančević, Nataša**, „Osamnaest godina promocije mladih hrvatskih umjetnika u gradovima mediteranskog bazena = Eighteen years of promoting young Croatian artists in the towns of the Mediterranean basin“, *Život umjetnosti*, 81, 2007., str. 36–47.
15. **Jergović, Blanka**, „Komunikacijska kultura hrvatskih novinara: medijska scena 1994.“, *Društvena istraživanja*, br. 6, 2003., str. 989–1002.
16. **Kemp-Welch, Klara, Freire, Cristina**, „Artists' Networks in Latin America and Eastern Europe“, *ARTMargins*, 1: 2-3, 2012., str. 3–13.
17. **Kienle, Miriam**, „Between Nodes and Edges: Possibilities and Limits of Network Analysis in Art History“, *Artl@s Bulletin*, 3, 2017., str. 4–22.
18. **Kolešnik, Ljiljana, Bojić, Nikola, Šilić, Artur**, „Rekonstrukcija personalne mreže Almira Mavigniera i njezina relacija prema prvoj izložbi *Novih tendencija*. Primjer primjene mrežne analize i mrežne vizualizacije u povijesti umjetnosti = Reconstruction of Almir Mavignier's Personal Network and Its Relation to the First *New Tendencies* Exhibiton. The Example of the Application of Network Analysis and Network Visualisation in Art History“, *Život umjetnosti*, 99, 2016., str. 56–77.
19. **Kovačić, Ana, Sekelj, Sanja, Vene, Lea**, „Znam neke osnovne stvari: O procesima privatizacije u Hrvatskoj kroz umjetničke projekte i javne akcije“, *Život umjetnosti*, 94, 2014., str. 120–127.
20. **Kraševac, Irena**, „Galerija u samostanu, nazvana dvori“, *Kvartal*, 3, 2007., str. 15–17.
21. **Križić Roban, Sandra**, „Nesigurnost i izmještenost 'zaboravljenog' desetljeća = Insecurity and Displacement in the 'Lost' Decade“, *Život umjetnosti*, 90, 2012., str. 4–9.
22. **Križić Roban, Sandra, Pašić, Jelena**, „Devedesete ili o shvaćanju procesa“, *Život umjetnosti*, 90, 2012., str. 88–101.
23. **Ortega, Nuria Rodríguez**, „Digital Art History: An Examination of Conscience“, *Visual Resources*, 1-2, 2013., str. 129–133.

24. _____, „Digital Art History: The Questions that Need to Be Asked“, *Visual Resources*, 1-2, 2019., str. 6–20.
25. **Pašić, Jelena**, „Devedesete: borba za kontekst = The 1990s: Struggling for the Context“, *Život umjetnosti*, 90, 2012., str. 12–21.
26. **Perczel, Júlia**, „Je li struktura kontekst ili sadržaj? Metoda uspoređivanja muzejskih zbirki temeljena na podacima = Is Structure Context or Content? A Data-Driven Method of Comparing Museum Collections“, *Život umjetnosti*, 105, 2019., str. 76–108.
27. **Pezzini, Barbara**, „Introduction“, *Visual Resources*, 1-2, 2015., str. 3–13.
28. **Piotrowski, Piotr**, „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History“, *Umění art*, 5, 2008., str. 378–383.
29. **Prelog, Petar**, „Udruženje umjetnika Zemlja (1929.–1935.) i umjetničko umrežavanje = The Association of Artists Zemlja (1929–1935) and Artist Networking“, *Život umjetnosti*, 99, 2016., str. 26–37.
30. **Puc, Tihana**, „Mreže izložbi u 'globaliziranom' polju suvremene umjetnosti – slučaj suvremenih umjetnika iz Hrvatske = Exhibition Networks in the 'Globalized' Contemporary Art Field – the Case of Contemporary Artists from Croatia“, *Život umjetnosti*, 105, 2019., str. 42–75.
31. **Schich, Maximilian, Song, Chaoming, Ahn, Yong-Yeol, Mirsky, Alexander, Martino, Mauro, Barabási, Albert-László, Helbing, Dirk**, „A network framework of cultural history“, *Science*, 6196, 2014., str. 558–562.
32. **Schich, Maximilian**, „Figuring out Art History“, *International Journal for Digital Art History*, 2, 2016., str. 41–67.
33. **Sekelj, Sanja**, „Tajna revolucija treće veličine: prilog povijesti odnosa računalnih tehnologija i povijesti umjetnosti“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 41, 2017., str. 233–242.
34. **Štefančić, Klaudio**, „Transparentno polje društvene napetosti – novi mediji u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti 90-ih“, *Život umjetnosti*, 93, 2013., str. 86–93.
35. **Tonković, Željka, Sekelj, Sanja**, „Godišnje izložbe Soros centra za suvremenu umjetnost Zagreb kao mjesto umrežavanja = Annual exhibitions of the Soros Center for Contemporary Art Zagreb as a place of networking“, *Život umjetnosti*, 99, 2016., str. 78–93.

36. **Vidović, Dea**, „Taktičke prakse u pristupima lokalnim kulturnim politikama u Zagrebu = Tactical Practices in Approaching Local Cultural Policies in Zagreb“, *Život umjetnosti*, 86, 2010., str. 22–35.
37. **Zweig, Benjamin**, „Forgotten Genealogies: Brief Reflections on the History of Digital Art History“, *International Journal for Digital Art History*, 1, 2015., str. 39–49.

Periodika

1. **Babić, Vanja, Quien, Enes**, „Achille Bonito Oliva: Ne mislim se ubiti“, *Kontura*, br. 17-18, 1993., str. 9–12.
2. **Babić, Vanja**, „Tomo Savić Gecan“, *Kontura*, br. 30, 1994., str. 50.
3. **Bačić, Toma**, „Priča sa čvorovima“, *Vijenac*, br. 84, 1997., str. 18.
4. _____, „Pogled u kaos“, *Vijenac*, br. 92, 1997., str. 19.
5. **Baričević, Marina**, „Zagreb, Bonn, Duisburg“, *Kontura*, br. 30, 1994., str. 22–23.
6. **Bassin, Aleksandar**, „Mediterranski susreti u Dubrovniku 1997.“, *Kontura*, br. 53, 1997., str. 58–59.
7. **Beroš, Nada**, „Prirodno i umjetno“, *Vijenac*, br. 8, 1994., str. 26.
8. _____, „Igor Zidić: bez vraćanja starih dugova“, *Kontura*, br. 17-18, 1993., str. 13–14.
9. _____, „Ars in tempore martis“, *Kontura*, br. 20, 1993., str. 9–13.
10. _____, „Ivan Lacković Croata“, *Kontura*, br. 22-23, 1994., str. 67.
11. _____, „Naslonjač u sudnici“, *Vijenac*, br. 31, 1995., str. 18.
12. _____, „Ni tvar ni duh“, *Vijenac*, br. 49, 1995., str. 16.
13. _____, „Istočni izazov“, *Vijenac*, br. 41-42, 1995., str. 34.
14. _____, „Nedisciplinirani poluzapadnjak“, *Vijenac*, br. 45, 1995., str. 18–19.
15. _____, „Iza videozavjese“, *Vijenac*, br. 50, 1995., str. 16.
16. _____, „Surfanje sa znojem“, *Vijenac*, br. 91, 1997., str. 23.
17. _____, „Popravni – u podrumima“, *Vijenac*, br. 93-94, 1997., str. 22.
18. _____, „Zastrašujuće ubrzanje osamljenosti“, *Vijenac*, br. 119-120, 1998., str. 36–37.

19. _____, „Dvosmjerna transfuzija“, *Zarez*, br. 8, 1999., str. 32.
20. _____, „Korporacije su transparentnije od političara“, *Zarez*, br. 57, 2001., str. 18.
21. _____, „Intermezzo između dvaju stoljeća“, *Zarez*, br. 57, 2001., str. 20.
22. _____, „O tiraniji razlike“, *Zarez*, br. 146, 2005., str. 18–19.
23. **Blagus, Goran**, „Svaki je čovjek kolekcionar“, *Vijenac*, br. 6, 1994., str. 27.
24. _____, „Anto Jerković, Ivan Kožarić“, *Kontura*, br. 27, 1994., str. 47.
25. _____, „Meandri Julija Knifera u Njemačkoj“, *Kontura*, br. 27, 1994., str. 70.
26. _____, „Art Squat – bijeg iz ilegale“, *Kontura*, br. 31-32, 1994., str. 50.
27. _____, „Testiranje pismenosti“, *Kontura*, br. 33-34, 1994., str. 46.
28. _____, „Stisnuto tijelo“, *Kontura*, br. 37-38, 1995., str. 15–21.
29. _____, „Goran Trbuljak“, *Kontura*, br. 45-46, 1996., str. 16–17.
30. _____, „Boris Cvjetanović“, *Kontura*, br. 47-48, 1996., str. 33.
31. _____, „Berislav Valušek: Vjerujem u strategiju iznenađenja“, *Kontura*, br. 52, 1997., str. 24–25.
32. _____, „Nacionalno i transnacionalno“, *Kontura*, br. 53, 1997., str. 20–21.
33. _____, „Primal Scream“, *Kontura*, br. 60, 1999., str. 19–23.
34. _____, „Vanity Fair: 7. Triennale hrvatskog kiparstva“, *Kontura*, br. 64-65, 2000., str. 30–33.
35. _____, „26. Salon mladih – deset teza ZA i PROTIV“, *Kontura*, br. 66, 2001., str. 34–35.
36. _____, „Marijan Crtalić“, *Kontura*, br. 66, 2001., str. 36.
37. **Bonić, Tomislav**, „Neispunjena očekivanja“, *Vijenac*, br. 223, 2002., str. 32.
38. **Boras, Iva**, „Veliki show umjesto Velikog Selektora“, *Zarez*, br. 107, 2003., str. 15.
39. **Brezovečki-Bidin, Iva**, „Izložba *Vidjeti vrijeme* u Umjetničkom paviljonu“, *Vijenac*, br. 202, 2001., str. 25.
40. _____, „Od miga do micanja“, *Vijenac*, br. 223, 2002., str. 14.
41. _____, „Talenti za razvoj“, *Vijenac*, br. 234, 2003., str. 14.
42. **Buden, Boris**, „Jebe lud zbunjenog“, *Zarez*, br. 107, 2003., str. 10.
43. **Butić, Nina**, „OHO“, *Kontura*, br. 25, 1994., str. 34.
44. **Cerovac, Branko**, „Odjeveni otok“, *Zarez*, br. 73, 2002., str. 16.
45. **Cvetnić, Sanja**, „Arti minori“, *Kontura*, br. 19, 1993., str. 65.

46. **Čorić, Divna**, „Kakav nam *Vijenac* treba?“, *Vijenac*, br. 124, 1998., str. 22–25.
47. **David, Catherine**, „Izbjeći pojednostavljivanja“, *Zarez*, br. 69, 2001., str. 30.
48. _____, „Grad mišljen kao metropola“, *Zarez*, br. 117, 2003., str. 17.
49. **Delimar, Vlasta**, „Marička“, *Zarez*, br. 192, 2006., str. 34.
50. **Depolo, Josip**, „Što je Tournai nama i što smo mi Tournaiu“, *Kontura*, br. 19, 1993., str. 8.
51. **Dević, Ana, Ilić, Nataša**, „Nama: 1908 zaposlenika, 15 robnih kuća“, *Zarez*, br. 33, 2000.
52. **Dević, Ana, Ilić, Nataša, Kršić, Dejan, Sabolović, Sabina**, „IRWIN live!“, *Zarez*, br. 44, 2000., str. 24–25.
53. **Dević, Ana, Ilić, Nataša, Sabolović, Sabina**, „Petnaest minuta slave za Balkan“, *Zarez*, br. 98, 2003., str. 8–9.
54. **Duda, Dean**, „Poštujte naše znakove“, *Vijenac*, br. 123, 1998., str. 3.
55. **Dujmović, Josip**, „Jure Labaš“, *Kontura*, br. 27, 1994., str. 53.
56. **Đilas, Milivoj**, „Povratak u suvremenost“, *Arkzin*, br. 8, 1993., str. 28.
57. **Fabricius Ivšić, Ljiljana**, „Smjena generacija i koncepata“, *Vijenac*, br. 219-221, 2002., str. 15.
58. **Farkaš, Tamara**, „Lackovićeви apeli zaspaloj Europi“, *Kontura*, br. 3, 1991., str. 35.
59. **Franceschi, Branko**, „Umjetnost s okusom soli“, *Kontura*, br. 79-79, 2003., str. 34–36.
60. **Franić, Jasminka**, „Mladen Stilinović“, *Kontura*, br. 26, 1994, str. 55.
61. _____, „Terra est stella“, *Kontura*, br. 45-46, 1996., str. 34.
62. _____, „Hrvatski umjetnici u Francuskoj“, *Kontura*, br. 47-48, 1996., str. 52.
63. **Gall, Zlatko**, „Kult sličnosti“, *Vijenac*, br. 38, 1995., str. 1.
64. _____, „Blues za društveno stigmatizirane“, *Vijenac*, br. 45, 1995., str. 16.
65. _____, „Kumova slama“, *Vijenac*, br. 72, 1996., str. 7.
66. **Galjer, Jasna**, „Ponovni susret s novim tendencijama“, *Vijenac*, br. 37, 1995., str. 20–21.
67. _____, „Rasprava o zemljovidima (u suvremenoj umjetnosti)“, *Vijenac*, br. 90, 1997., str. 18.
68. **Gašparović, Miroslav**, „Totalni rat u 'očima istine'“, *Kontura*, br. 6, 1992., str. 20.
69. **Gattin, Marija**, „Dvije izložbe u Italiji“, *Kontura*, br. 11-12, 1992., str. 34–35.

70. _____, „La coesistenza dell'arte“, *Kontura*, br. 17-18, 1993., str. 23.
71. **Glavan, Darko**, „Neupitna budućnost“, *Vijenac*, br. 20, 1994., str. 22.
72. _____, „Odvažno i jednostavno“, *Kontura*, br. 72-73, 2002., str. 61–62.
73. **Golub, Marko**, „Konceptualizacija slikarstva“, *Zarez*, br. 149, 2005., str. 13.
74. _____, „Komunikacijski smisao kulturnih konvencija“, *Kontura*, br. 85, 2005., str. 52–53.
75. **Grubić, Damir**, „XXIII. Salon mladih: mrijestilište 'ženskog pisma““, *Kontura*, br. 11-12, 1992., str. 24–25.
76. _____, „Janusov lik 'nove hrvatske umjetnosti““, *Kontura*, br. 21, 1993., str. 9–13.
77. _____, „Teorijska uporišta“, *Kontura*, br. 22-23, 1994., str. 42.
78. _____, „Može li gore?“, *Kontura*, br. 39-40, 1995., str. 37–40.
79. **Gržinić, Marina**, „Prženje na venecijanski“, *Zarez*, br. 107, 2003., str. 16.
80. **Gubić, Nela**, „Detalji života“, *Arkzin*, br. 44-45, 1995., str. 30.
81. **Gudelj, Jasenka**, „Đanino Božić u Galeriji MH“, *Vijenac*, br. 57, 1996., str. 39.
82. **Horvatić, Toni**, „Ljeto u Splitu“, *Kontura*, br. 39-40, 1995., str. 49.
83. **Ilić, Nataša, Janković, Iva Radmila, Sabolović, Sabina**, „Zar vi niste?“, *Zarez*, br. 41, 2000., str. 24–25.
84. **Ilić, Nataša, Janković, Iva Radmila**, „Kako spektakl okrenuti protiv spektakla“, *Zarez*, br. 41, 2000., str. 28.
85. **Ilić, Nataša**, „Documenta 11 i Manifesta 4“, *Zarez*, br. 48, 2001., str. 4.
86. **Intelektualna kooperativa Bastard**, „Was ist Arkzin [23]“, *Arkzin*, br. 87, 1997., str. 2–3.
87. **Janković, Iva Radmila**, „John Baldessari: This, not that!“, *Kontura*, br. 45-46, 1996., str. 54.
88. _____, „Kartografi, razni“, *Kontura*, br. 52, 1997., str. 62–64.
89. _____, „Skandal... tamo gdje ga nije bilo“, *Kontura*, br. 56, 1998., str. 32–36.
90. _____, „Body and the East“, *Kontura*, br. 56, 1998., str. 94.
91. _____, „Fahrenheit '98“, *Vijenac*, br. 119-120, str. 41.
92. _____, „Kristina Leko: romantična priča, tužna, sa sretnim završetkom“, *Kontura*, br. 60, 1999., str. 73.
93. _____, „Tjedan performansa u Rijeci“, *Kontura*, br. 61-62, 1999., str. 70–71.
94. _____, „Feminizam s mnoštvom lica“, *Zarez*, br. 41, 2000., str. 21.

95. _____, „Samo za tvoje oči“, *Kontura*, br. 63, 2000., str. 97.
96. _____, „Artentainment“, *Zarez*, br. 65, 2001., str. 29.
97. _____, „Krizna tumačenja slikarstva“, *Zarez*, br. 94-95, 2002., str. 26.
98. _____, „Balkan kao modni hit“, *Zarez*, br. 119-120, 2003., str. 22.
99. _____, „Venecijanska diktatura snova“, *Kontura*, br. 76, 2003., str. 33–35.
100. _____, „Potreba zatvaranja u vlastiti svijet“, *Zarez*, br. 153, 2005., str. 19.
101. _____, „Vlasta Žanić“, *Kontura*, br. 91, 2006., str. 72–74.
102. **Jarak, Rade**, „Improvizacije i skulpturiranje društvene svijesti“, *Zarez*, br. 24, 2000., str. 29.
103. **Jevšovar, Marijan**, „Tko je tu naivan?“, *Vijenac*, br. 5, 1994., str. 24.
104. **Kalčić, Silva**, „Umjetnost na prijelazu tisućljeća“, *Zarez*, br. 48, 2001., str. 20.
105. _____, „Nemoguća priča“, *Zarez*, br. 66, 2001., str. 24–25.
106. _____, „Igra bez granica“, *Zarez*, br. 65, 2001., str. 30.
107. _____, „Shopping art“, *Zarez*, br. 94-95, 2002., str. 27.
108. **Kalčić, Silva, Topić, Leila**, „Umjetnost u gostima“, *Zarez*, br. 67, 2001., str. 38–39.
109. **Kipke, Željko**, „Između Beča i New Yorka“, *Vijenac*, br. 6, 1994., str. 28.
110. _____, „Osam soba za osam umjetnika“, *Vijenac*, br. 87, 1997., str. 19.
111. _____, „Kozmičke i neke druge rupe“, *Vijenac*, br. 91, 1997., str. 22.
112. **Kiš, Patricia**, „Kunst, a ne hrvatski Jeff Koons“, *Vijenac*, br. 266, 2004., str. 10.
113. **Klobučar, Nikica**, „Osvajanje prostora umjetnosti“, *Kontura*, br. 87, 2005., str. 24–26.
114. **Kojundžić, Anita**, „Glavni događaj u gradu izvan sezone“, *Zarez*, br. 169-170, 2005., str. 18.
115. **Körbler, Iva**, „Ime umjetnika i broj referencija“, *Vijenac*, br. 189, 2001., str. 23.
116. _____, „Odmak od ziheraškog koncepta“, *Vijenac*, br. 196, 2001., str. 22.
117. _____, „U konfekcijskom salonu“, *Vijenac*, br. 206, 2002., str. 23.
118. _____, „Temelj suvremene grafičke baštine“, *Vijenac*, br. 229, 2002., str. 12.
119. **Kosor, Marija**, „Rehabilitiran Dan žena“, *Arkzin*, br. 86, 1997., str. 24–25.

120. **Koščević, Želimir**, „Crno, bijelo, bjelje“, *Vijenac*, br. 11, 1994., str. 27.
121. _____, „Drugi korijen Europe“, *Vijenac*, br. 14, 1994., str. 29.
122. _____, „Kip kao masa, energija, kretanje“, *Vijenac*, br. 21, 1994., str. 4–5.
123. _____, „Pod crvenom zvijezdom i žutim zvjezdicama“, *Vijenac*, br. 125, 1998., str. 22.
124. **Kovač, Leonida**, „Krug nije samo krug“, *Vijenac*, br. 14, 1994., str. 28.
125. _____, „Replicirati retorici nemoći“, *Vijenac*, br. 17, 1994., str. 27.
126. _____, „Prema medijskoj stvarnosti“, *Vijenac*, br. 70, 1996., str. 16.
127. _____, „Sto godina kasnije“, *Vijenac*, br. 116, 1998., str. 22.
128. **Kritovac, Fedor**, „27. Zagrebački salon“, *Kontura*, br. 8, 1992., str. 28–29.
129. **Križić Roban, Sandra**, „Opet nađeni kontekst“, *Vijenac*, br. 41-42, 1995., str. 28.
130. _____, „Od dizajna do redizajna i natrag“, *Vijenac*, br. 50, 1995., str. 15.
131. _____, „Od videa do skulpture“, *Kontura*, br. 88, 2006., str. 10.
132. **Kršić, Dejan**, „Izveštaj o stanju“, *Arkzin*, br. 76, 1996., str. 19.
133. _____, „Vožnja bez karte je najskuplja vožnja“, *Arkzin*, br. 93, 1997., str. 20–21.
134. _____, „Was ist Kunst“, *Zarez*, br. 43, 2000., str. 20.
135. _____, „Skandalozan nerad i nesposobnost“, *Zarez*, br. 96-97, 2003., str. 22–23.
136. **Kunac, Suzana**, „Izbavljenje iz letargije“, *Arkzin*, br. 27, 1994., str. 22.
137. **Leko Fritz, Kristina**, „documenta X – Exhibition of contemporary art“, *Arkzin*, br. 94-95, 1997., str. 6.
138. _____, „Who By Fire?“, *Kontura*, br. 55, 1997. / 1998., str. 94.
139. **Lokotar, Kruno**, „Vele sajam, a zapravo Saloon“, *Vijenac*, br. 178-179, 2000., str. 17.
140. _____, „Skejteri i košarkaši na Salonu“, *Vijenac*, br. 180, 2001., str. 16.
141. **Lubin, Orly**, „Komercijalni oglasi i ljudska tragedija“, *Zarez*, br. 66, 2001., str. 26.
142. **Luketić, Katarina**, „Dan planeta Zemlje“, *Vijenac*, br. 62, 1996., str. 35.
143. _____, „Muzej za 21. stoljeće“, *Vijenac*, br. 92, 1997., str. 35.
144. _____, „Granice2000“, *Zarez*, br. 39, 2000., str. 5.

145. **Majača, Antonia**, „Brzosklopiva galerija“, *Zarez*, br. 123, 2004., str. 2.
146. **Majcen, Olga**, „Likovne priče iz devedesetih“, *Kontura*, br. 67-68, 2001., str. 42–44.
147. _____, „Dvadeset godina PM-a ili možda nešto manje, nećemo cjepidlačiti“, *Kontura*, br. 67-68, 2001., str. 45.
148. _____, „Još o Salonu“, *Kontura*, br. 69, 2002., str. 48–49.
149. **Maković, Zvonko**, „Zapis za Tomu Savić-Gecana“, *Arkzin*, br. 18, 1994.
150. _____, „Catastrophe“, *Vijenac*, br. 39, 1995., str. 16–17.
151. _____, „Subverzivnost još tinja“, *Zarez*, br. 2, 1999., str. 16.
152. _____, „Umjetnost i kultura 50-ih godina“, *Kontura*, br. 58-59, 1999., str. 26–29.
153. **Maleković, Vladimir**, „Hrvatska likovna umjetnost, arhitektura i dizajn 1920 – 1970“, *Kontura*, br. 56, 1998., str. 14–19.
154. _____, „Granične točke suvremenog slikarstva“, *Vijenac*, br. 137, 1999., str. 14.
155. **Mance, Ivana**, „Fotografija kao oružje“, *Kontura*, br. 75, 2003., str. 48–50.
156. **Maračić, Antun**, „U Gradu – Galerija“, *Zarez*, br. 69, 2001., str. 29.
157. **Marjanić, Suzana**, „Mala je ptica prepelica, al' obori konja i junaka“, *Zarez*, br. 155, 2005., str. 34–35.
158. _____, „Mine: u političkoj ne/ravnoteži i snovima“, *Zarez*, br. 193, 2006., str. 32.
159. **Marković, Igor**, „Kulturna bespuća & mali narodi“, *Arkzin*, br. 63, 1996., str. 2–3.
160. _____, „Brza kultura“, *Zarez*, br. 4, 1999., str. 20.
161. _____, „Grad kao forma, događaj i proces“, *Zarez*, br. 88, 2002., str. 31.
162. _____, „Nasilna instalacizacija“, *Zarez*, br. 98, 2003., str. 30.
163. **Maroević, Tonko**, „U Zagrebu nešto novo“, *Vijenac*, br. 2, 1994., str. 33–34.
164. **Matić, Martina**, „Optimizam u maloj sredini“, *Vijenac*, br. 198, 2001., str. 40.
165. _____, „Intimni rituali“, *Vijenac*, br. 277, 2004., str. 12.
166. _____, „Ži(v)čana masa“, *Vijenac*, br. 279, 2004., str. 18.
167. **Medić, Ana**, „Doživljaj oslobođen mentalnih i vizualnih asocijacija“, *Zarez*, br. 173, 2006., str. 4.

168. **Megla, Maja**, „Skeniranje po Veneciji“, *Arkzin*, br. 94-95, 1997., str. 40–45.
169. **Milovac, Tihomir**, „Moderna akcija – suvremena reakcija“, *Kontura*, br. 31-32, 1994., str. 8–12.
170. _____, „Neprilagođeni“, *Kontura*, br. 70, 2002., str. 14.
171. **Mlakar, Mirko Vid**, „Duje Makes His Space“, *Arkzin*, br. 26, 1994., str. 30.
172. **Mojaš, Davor**, „Južni pogled“, *Vijenac*, br. 147, 1999., str. 18.
173. **Neveščanin, Ivica**, „Zadar uživo – grad na krivo“, *Zarez*, br. 64, 2001., str. 32.
174. **Ostoić, Sunčica**, „Arhiv proširenih medija“, *Zarez*, br. 66, 2001., str. 28.
175. _____, „Salonska umjetnost“, *Zarez*, br. 72, 2002., str. 16.
176. _____, „Daniel Kovač“, *Kontura*, br. 76, 2003., str. 60.
177. **Pavković, Saša**, „ZGRAF 6“, *Kontura*, br. 3, 1991., str. 14.
178. _____, „Za obnovu hrvatske medijske svijesti“, *Kontura*, br. 3, 1991., str. 15.
179. _____, „Umjetnik u pejzažu rata“, *Kontura*, br. 3, 1991., str. 35.
180. _____, „Male izložbe velikog značaja“, *Kontura*, br. 22-23, 1993. / 1994., str. 44.
181. _____, „Galerija 'Arteria'“, *Kontura*, br. 25, 1994., str. 57.
182. _____, „Biennale medijskih dilema“, *Kontura*, br. 53, 1997., str. 52–53.
183. **Perasović, Benjamin**, „Art Squat“, *Arkzin*, br. 27, 1994., str. 22–23.
184. **Perić Vučić Šneperger, Davorka**, „Izmicanje stvarnosti iz prostora sigurnosti“, *Zarez*, br. 180, 2006., str. 19.
185. **Peručić, Nadia**, „Odbojnost i raznolikost u oku promatrača“, *Vijenac*, br. 245-246, 2003., str. 17.
186. **Petrinović, Kruno**, „Za život zarađujem radeći na kompjuteru“, *Arkzin*, br. 100-101, 1998., str. 83.
187. **Pintarić, Jadranka**, „Od suzvučja do tišine“, *Vijenac*, br. 59, 1996., str. 34.
188. **Pleše, Iva, Luketić, Katarina**, „*Vijenac* je zanimljivo pitanje“, *Vijenac*, br. 124, 1998., str. 19–21.
189. **Pleše, Iva**, „Drugi dan nezavisnosti“, *Vijenac*, br. 127, 1998., str. 17.
190. **Prančević, Dalibor**, „Apetiti veliki, rezultati...“, *Vijenac*, br. 217, 2002., str. 10.

191. **Prosperov Novak, Slobodan**, „Who are those guys?“, *Vijenac*, br. 5, 1994., str. 1.
192. **Puhovski, Dina**, „Tvornice alternativcima!“, *Vijenac*, br. 100, 1997., str. 42.
193. **Quien, Enes**, „Dubravka Rakoci“, *Kontura*, br. 28-29, 1994., str. 60.
194. _____, „Đanino Božić“, *Kontura*, br. 43-44, 1996., str. 42.
195. _____, „Ksenija Turčić“, *Kontura*, br. 52, 1997.
196. _____, „Dinamičan umjetnički sajam“, *Kontura*, br. 53, 1997., str. 16–19.
197. _____, „6. Triennale hrvatskog kiparstva“, *Kontura*, br. 54, 1997., str. 40–43.
198. **Radovanović, Alison**, „Maričkin svijet mogućnosti“, *Kontura*, br. 91, 2006., str. 32–33.
199. **Ramljak Purgar, Mirela, Purgar, Krešimir**, „Interview: Želimir Košćević“, *Kontura*, br. 84, 2005., str. 22–27.
200. **Rašeta, Boris**, „Was ist Arkzin [18]“, *Arkzin*, br. 82, 1997., str. 2–3.
201. **Ratkovčić, Rosana**, „Osobno je političko“, *Zarez*, br. 31, 2000., str. 30.
202. _____, „Oči istine“, *Kontura*, br. 3, 1991., str. 34–35.
203. **Razbor, Zlatan**, „Ko to tamo tiska?“, *Arkzin*, br. 13, 1994., str. 27.
204. _____, „Nebo“, *Arkzin*, br. 14, 1994., str. 24.
205. _____, „Keep That Frequency Clear“, *Kontura*, br. 27, 1994., str. 42–43.
206. _____, „Tri dana užitka“, *Arkzin*, br. 48, 1995., str. 32–33.
207. **Ričko, Oka**, „Contemporain Art Croate – Paris“, *Kontura*, br. 56, 1998., str. 41.
208. **Ružić, Igor**, „Karantena“, *Vijenac*, br. 196, 2001., str. 28.
209. **Sabolović, Sabina**, „Ljubav, priče i kolači“, *Zarez*, br. 6, 1999., str. 4.
210. _____, „Što, kako i za koga izlagati“, *Zarez*, br. 49, 2001., str. 5.
211. **Sabolović, Sabina, Luketić, Katarina**, „Bio sam u raju u Brežicama!“, *Zarez*, br. 15, 1999., str. 30.
212. **Salamon, Sabina**, „ORESTE na Venecijanskom bijenalu, 1999.“, *Kontura*, br. 61-62, 1999., str. 40–41.
213. **Schilling, Tania**, „Kassel“, *Kontura*, br. 6, 1992., str. 5.
214. **Sekso, Ana**, „Ich forma umjetnosti“, *Zarez*, br. 125, 2004.

215. **Stipančić, Branka**, „Radikalizam i meka misao“, *Vijenac*, br. 117, 1998., str. 4–5.
216. _____, „Neka bude Fluxus. I bi Fluxus. Amen“, *Zarez*, br. 18.
217. _____, „Tu se poznaje Fluxus“, *Zarez*, br. 18, 1999., str. 31.
218. **Susovski, Marijan**, „Europa, Europa“, *Kontura*, br. 27, 1994., str. 30–31.
219. **Sveštarov Šimat, Margarita**, „Senzibilne graverske igle“, *Vijenac*, br. 141-142, 1999., str. 18.
220. **Šegota, Nataša**, „Ogledalo/odraz/bi-polarnost“, *Kontura*, br. 37-38, 1995., str. 52–53.
221. **Šimat Banov, Ive**, „U povodu 24. Bijenala u Sao Paulu“, *Vijenac*, br. 124, 1998., str. 37.
222. **Šimičić, Darko**, „Grad vidljivih Granica“, *Zarez*, br. 63, 2001., str. 39.
223. _____, „Prostor i vrijeme između“, *Zarez*, br. 83, 2002., str. 29.
224. **Šimunović, Ružica**, „Užitak darivanja“, *Vijenac*, br. 149, 1999., str. 38.
225. _____, „Tko je zapravo diktator na venecijanskoj smotri?“, *Vijenac*, br. 245-246, 2003., str. 16.
226. **Špoljar, Marijan**, „Pretenzija jača od rezultata“, *Zarez*, br. 10, 1999., str. 31.
227. _____, „Umjetnost je refleksija globalnih tendencija“, *Zarez*, br. 36-37, 2000., str. 21.
228. _____, „Kolekcioniranje avangarde“, *Vijenac*, br. 291, 2005., str. 16.
229. **Šrot, Iva**, „Upornost se isplati“, *Vijenac*, br. 110, 1998., str. 44.
230. **Štefančić, Klaudio**, „Slikarica među odljevima“, *Zarez*, br. 55, 2001., str. 29.
231. **Topić, Leila**, „Hrvatski umjetnici u Pragu“, *Kontura*, br. 71, 2002., str. 62–65.
232. _____, „Here Tomorrow – početak dijaloga“, *Kontura*, br. 72-73, 2002., str. 48–50.
233. _____, „Iskazivanje osobnosti“, *Zarez*, br. 72, 2002., str. 17.
234. _____, „Gospodari kulture“, *Zarez*, br. 84, 2002., str. 30–31.
235. _____, „Umjetnost ne mora biti trošak“, *Zarez*, br. 85-86, 2002., str. 43.
236. _____, „Proizvođači znanja“, *Zarez*, br. 90, 2002., str. 30.
237. _____, „Balkan nasuprot ostatku svijeta“, *Zarez*, br. 92, 2002., str. 29.
238. _____, „Art-e-fact-Ježevo“, *Zarez*, br. 99, 2003., str. 30.
239. _____, „Mala špijunka – velika ideja“, *Zarez*, br. 106, 2003., str. 28.

240. _____, „Izgubljeni u vremenu“, *Kontura*, br. 81, 2004., str. 28–29.
241. _____, „Generali Foundation“, *Kontura*, br. 82, 2004., str. 13.
242. _____, „Kraj stoljeća, kraj slikarstva?“, *Kontura*, br. 84, 2005., str. 32–33.
243. _____, „Daniel Kovač“, *Kontura*, br. 84, 2005., str. 69.
244. _____, „'Kontakt' kao sklad“, *Kontura*, br. 89, 2006., str. 14–15.
245. **Turković, Evelina**, „Opasnost!!! Izložba“, *Kontura*, br. 28-29, 1994., str. 32–33.
246. _____, „Igra odraza“, *Vijenac*, br. 89, 1997., str. 19.
247. _____, „Igor Zabel: razgovor o 33. Zagrebačkom salonu“, *Kontura*, br. 56, 1998., str. 34–35.
248. **Turković, Hrvoje**, „Prevratnički medijski krajolik“, *Vijenac*, br. 40, 1995., str. 30.
249. **Ulrich, Gioia-Ana**, „Umjetnost kao događaj“, *Zarez*, br. 83, 2002., str. 46.
250. _____, „Umjetnik koji ima žicu“, *Zarez*, br. 141, 2004., str. 16.
251. **Viculin, Marina**, „Alu platz 93“, *Kontura*, br. 22-23, 1993. / 1994., str. 58.
252. _____, „Novi prostori, nove slike“, *Vijenac*, br. 219-221, 2002., str. 14.
253. _____, „Zaista uzbudljivi radovi“, *Vijenac*, br. 263, 2004., str. 16.
254. **Vidulić, Sandi**, „Plavetnilo duha“, *Vijenac*, br. 48, 1995., str. 13.
255. **Vinterhalter, Jadranka**, „Granice2000“, *Zarez*, br. 41, 2000., str. 30.
256. **Vojvoda, Rozana**, „Prilozi za autopsihografiju“, *Zarez*, br. 164, 2005., str. 20, 29.
257. **Vukić, Feđa**, „Dizajn je identitet“, *Kontura*, br. 8, 1992., str. 16–17.
258. **Vukmir, Janka**, „VeZagreBerlin“, *Kontura*, br. 17-18, 1993., str. 69.
259. _____, „Dubrovnik – mjesto i sudbina“, *Kontura*, br. 17-18, 1993., str. 76.
260. _____, „No news – good news“, *Vijenac*, 72, 1996., str. 16–17.
261. **Vukov Colić, Davorka**, „Ojkanjem u 21. stoljeće“, *Vijenac*, br. 89, 1997., str. 4–5.
262. _____, „Vijenac – od lovora do logora“, *Vijenac*, br. 124, 1998., str. 4–5.
263. _____, „Košnica ili konjušnica“, *Vijenac*, br. 125, 1998., str. 20.
264. **Zlatar, Andrea**, „Obadva, obadva, oba su pala...“, *Vijenac*, br. 123, 1998., str. 2.

265. _____, „Od promemorije do priopćenja Matice hrvatske o *Vijencu*“, *Vijenac*, br. 124, 1998., str. 2.
266. _____, „Horror vacui“, *Vijenac*, br. 125., 1998., str. 1–2.
267. _____, „*Vijenac*, novine koje nestaju“, *Vijenac*, br. 127, 1998., str. 1.
268. **Žarak, Aleksandra**, „Iznenadenje, igračke & čokolade“, *Arkzin*, br. 63, 1996., str. 20–21.
269. **Župan, Ivica**, „Na dnu! XXX. Zagrebački salon“, *Kontura*, br. 41-42, 1995., str. 24–25.
270. _____, „Umjetnost može promijeniti društvo“, *Vijenac*, br. 131, 1998., str. 16–17.
271. _____, „Ostvarenje eksplozivne atmosfere“, *Vijenac*, br. 137, 1999., str. 15.
272. _____, „Šareni zračni sendvič“, *Vijenac*, br. 139, 1999., str. 14.
273. _____, „Konzervativno i kineski“, *Vijenac*, br. 139, 1999., str. 24–25.
274. _____, „Spirale transcendentne snage“, *Vijenac*, br. 145, 1999., str. 25.
275. _____, „Blitva, sapun, viljuškari...“, *Kontura*, br. 77, 2003., str. 60–61.
276. _____, „Ima li mjesta za avangardne posebnosti“, *Kontura*, br. 85, 2005., str. 28–29.
277. _____, „Prokleta avlija“, *Zarez*, br. 151, 2005., str. 16–17.
278. ***, „Was ist Arkzin“, *Arkzin*, br. 63, 1996., str. 2.
279. ***, „Was ist Arkzin [2]“, *Arkzin*, br. 64, 1996., str. 2.
280. ***, „Was ist Arkzin [6] ili Ideologija novinarskog profesionalizma“, *Arkzin*, br. 68, 1996., str. 2.
281. ***, „Was ist Arkzin [10]... P od Politike!“, *Arkzin*, br. 73, 1996., str. 2.
282. ***, „Was ist Arkzin [13]: Što će nama kritika?“, *Arkzin*, br. 76, 1996., str. 2.
283. ***, „Was ist Arkzin [27]: Zašto pop kultura?“, *Arkzin*, br. 91, 1997., str. 2.
284. ***, „Što, kako i za koga“, *Zarez*, br. 32, 2000., str. 19.

Online izvori

1. **Bauer, Una**, „Crvene niti kontinuiteta i kolaboracije“, *Kulturpunkt*, 9. ožujka 2010. Vidi: <https://www.kulturpunkt.hr/content/crvene-niti-kontinuiteta-i-kolaboracije-0> (pristupljeno 11. studenoga 2020.).
2. **Bratulić, Josip**, „Vijenac za hrvatsku književnost“, *Vijenac*, br. 200, 2001. Vidi: <https://www.matica.hr/vijenac/200/vijenac-za-hrvatsku-knjizevnost-15650/> (pristupljeno 21. studenoga 2020.).
3. **Domladovac, Martina**, „Volja za nastavkom rada“, *Kulturpunkt*, 28. travnja 2016. Vidi: <https://www.kulturpunkt.hr/content/volja-za-nastavkom-rada> (pristupljeno 21. studenoga 2020.).
4. **Fuka, Ivor**, „Novine kakve bismo i sami čitali: Vratile se devedesete, vraća se i Arkzin“, *Lupiga*, 20. studenoga 2013. Vidi: <https://www.lupiga.com/vijesti/novine-kakve-bismo-i-sami-citali-vratile-se-devedesete-vraca-se-i-arkzin> (pristupljeno 17. lipnja 2020.).
5. **Gansing, Kristoffer**, „Reconsidering Networks“, *transmediale*, 7. kolovoza 2020. Vidi: <https://transmediale.de/content/reconsidering-networks> (pristupljeno 26. listopada 2020.).
6. **Golub, Marko**, „(Ne)ovisnost i diskontinuitet – Što, kako i za koga Galerija Nova?“, *dizajn.hr*, 29. srpnja 2013. Vidi: <http://dizajn.hr/blog/neovisnost-i-diskontinuitet-sto-kako-i-za-koga-galerija-nova/> (pristupljeno 2. studenoga 2020.).
7. _____, „TRANSFER 1995.–2010. / Otvoreni arhiv Vol. 2“, *Hrvatsko dizajnersko društvo*, 10. siječnja 2014. Vidi: <http://dizajn.hr/blog/transfer-1995-2010-otvoreni-arhiv-vol-2-10-1-18-1-2014/> (pristupljeno 14. travnja 2021.).
8. **Heppeler, Jason**, „What is Digital Humanities?“. Vidi: <https://whatisdigitalhumanities.com/> (pristupljeno 9. listopada 2020.).
9. **Kovačević, Leonardo, Pulig, Srećko, Đurković, Stipe**, „Kako smo implementirali Europu i pritom postali siromašni“, *Novosti*, 5. veljače 2011. Vidi: <https://arhiva.portalnovosti.com/2011/02/kako-smo-implementirali-europu-i-pritom-postali-siromasni/> (pristupljeno 29. siječnja 2021.).

10. **Krištofić, Bojan**, „Nemamo se čega sramiti“, *Kulturpunkt*, 28. listopada 2015. Vidi: <https://www.kulturpunkt.hr/content/nemamo-se-cega-sramiti> (pristupljeno 2. studenoga 2020.).
11. **Meeks, Elijah**, „More Networks in the Humanities or Did Books Have DNA?“, *Digital Humanities Specialist*, 6. prosinca 2011. Vidi: <https://dhs.stanford.edu/visualization/more-networks/> (pristupljeno 8. listopada 2011.).
12. **Moulton, Aaron, Lovink, Geert**, „'The Soros Center was a Perfect Machine': An Exchange between Aaron Moulton and Geert Lovink“, *Art Margins Online*, 15. srpnja 2017. Vidi: <https://artmargins.com/the-soros-center-was-a-perfect-machine-a-dialogue-between-aaron-moulton-and-geert-lovink/> (pristupljeno 11. listopada 2020.).
13. **Nature Video**, „Charting culture“, *YouTube*, 31. srpnja 2014. Vidi: https://www.youtube.com/watch?v=4glhRkCcD4U&feature=emb_title (pristupljeno 8. listopada 2020.).
14. **Ostojić, Luka**, „Sloboda je imala cijenu“, *Kulturpunkt*, 16. lipnja 2020. Vidi: <https://www.kulturpunkt.hr/content/sloboda-je-imala-cijenu> (pristupljeno 21. studenoga 2020.).
15. **Pavičić, Jurica**, „Bozanić bi trebao biti posljednji koji smije govoriti o nadi“, *Autograf*, 2. siječnja 2018. Vidi: <https://www.autograf.hr/bozanic-bi-trebao-biti-posljednji-koji-smije-govoriti-o-nadi/#more-45546> (pristupljeno 17. lipnja 2020.).
16. **Rodríguez Ortega, Nuria**, „It's Time to Rethink and Expand Art History for the Digital Age“, *The Iris: Behind the Scenes at the Getty*, 5. ožujka 2013. Vidi: <https://blogs.getty.edu/iris/its-time-to-rethink-and-expand-art-history-for-the-digital-age/> (pristupljeno 8. listopada 2020.).
17. **Štefančić, Klaudio**, „Nove mreže novih medija“, *Galerija Galženica*. Vidi: http://galerijagalzenica.info/sites/files/nove_mreze_novih_medija.pdf (pristupljeno 31. srpnja 2020.).
18. **Vidović, Dea**, „Najprisutniji dizajner na nezavisnoj kulturnoj sceni“, *Kulturpunkt*, 7. rujna 2010. Vidi: <https://www.kulturpunkt.hr/content/najprisutniji-dizajner-na-nezavisnoj-kulturnoj-sceni-0> (pristupljeno 11. studenoga 2020.).
19. *******, „04 – Megazin za hakiranje stvarnosti“, *Clubture*. Vidi: <https://clubture.org/nula-cetiri> (pristupljeno 14. travnja 2021.).

20. ***, „Abeceda nezavisne kulture“, *Kulturpunkt*. Vidi: <https://www.kulturpunkt.hr/category/rubrikaprojekt/projekti/abeceda-nezavisne-kulture> (pristupljeno 30. lipnja 2020.).
21. ***, „Arhiva“, *Zarez*. Vidi: <http://www.zarez.hr/arhiva> (pristupljeno 21. studenoga 2020.).
22. ***, „artnet“. Vidi: <https://www.art-net-ipu.org/> (pristupljeno 13. lipnja 2021.).
23. ***, „Clubture“, *Clubture*. Vidi: <https://www.clubture.org/> (pristupljeno 21. srpnja 2020.).
24. ***, „Gephi“. Vidi: <https://gephi.org/> (pristupljeno 13. travnja 2021.).
25. ***, „Network Overview“, *Culturelink Network*. Vidi: <https://www.culturelink.org/network/index.html> (pristupljeno 28. listopada 2020.).
26. ***, „Novo novo vrijeme“, *Youtube*, 15. srpnja 2014. Vidi: <https://www.youtube.com/watch?v=Zow0S9Ng8RQ&t=3803s> (pristupljeno 5. lipnja 2021.).
27. ***, „O nama“, *Kontura*. Vidi: <https://kontura.com.hr/o-nama/> (pristupljeno 16. listopada 2020.).
28. ***, „Povijest Frakcije“. Vidi: <https://frakcija.cdu.hr/pages/> (pristupljeno 14. travnja 2020.).
29. ***, „Što je Abeceda nezavisne kulture?“, *Centar za dokumentiranje nezavisne kulture*, 5. siječnja 2016. Vidi: <http://abcdnk.hr/o-nama/sto-je-abeceda-nezavisne-kulture> (pristupljeno 30. lipnja 2020.).
30. ***, „Tableau public“. Vidi: <https://public.tableau.com/en-us/s/> (pristupljeno 13. travnja 2021.).
31. ***, „Up & Underground“. Vidi: <https://up-underground.com/> (pristupljeno 14. travnja 2021.).
32. ***, „Vijenac“, *Matica hrvatska*. Vidi: <https://www.matica.hr/Vijenac/> (pristupljeno 21. studenoga 2020.).

POPIS TABLICA

1. **Tablica 1.** Popis središnjih likovnih kritičara prema broju veza i broju likovnih kritika u *Arkzinu* između 1994. i 1998. godine.
2. **Tablica 2.** Popis središnjih likovnih kritičara prema broju veza i broju likovnih kritika u *Konturi* između 1991. i 2006. godine.
3. **Tablica 3.** Popis središnjih likovnih kritičara prema broju veza i broju likovnih kritika u *Vijencu* između 1993. i 2006. godine.
4. **Tablica 4.** Popis središnjih likovnih kritičara prema broju veza i broju likovnih kritika u *Zarezu* između 1999. i 2006. godine.
5. **Tablica 5.** Pregled osnovnih strukturnih karakteristika multimodalnih mreža umjetnika, likovnih kritičara i umjetnika / kritičara za razdoblja 1991.–1993., 1994.–1999. i 2000.–2006.
6. **Tablica 6.** Prikaz veličine cjelovitih multimodalnih mreža spomenutih umjetnika naspram mreža filtriranih prema težinskom stupnju dva i tri za razdoblja 1991.–1993., 1994.–1999. i 2000.–2006.
7. **Tablica 7.** Središnji umjetnici u hrvatskoj likovnoj kritici između 1991. i 1993. godine prema mjerama centralnosti.
8. **Tablica 8.** Središnji umjetnici u hrvatskoj likovnoj kritici između 1994. i 1999. godine prema mjerama centralnosti.
9. **Tablica 9.** Središnji umjetnici u hrvatskoj likovnoj kritici između 2000. i 2006. godine prema mjerama centralnosti.
10. **Tablica 10.** Središnji umjetnici u hrvatskoj likovnoj kritici prema vrijednostima težinskog stupnja za godine između 1994. i 2006. godine.
11. **Tablica 11.** Središnji umjetnici / kritičari prema težinskom stupnju između 1991.–1993., 1994.–1999. i 2000.–2006. godine.
12. **Tablica 12.** Pregled osnovnih strukturnih karakteristika bimodalnih mreža likovnih kritičara i institucija za razdoblja 1991.–1993., 1994.–1999. i 2000.–2006.
13. **Tablica 13.** Prikaz veličine cjelovitih bimodalnih mreža spomenutih institucija naspram mreža filtriranih prema težinskom stupnju dva i tri za razdoblja 1991.–1993., 1994.–1999. i 2000.–2006.

14. **Tablica 14.** Središnje institucije u hrvatskoj likovnoj kritici između 1991. i 1993. godine prema mjerama centralnosti.
15. **Tablica 15.** Središnje institucije u hrvatskoj likovnoj kritici između 1994. i 1999. godine prema mjerama centralnosti.
16. **Tablica 16.** Središnje institucije u hrvatskoj likovnoj kritici između 2000. i 2006. godine prema mjerama centralnosti.
17. **Tablica 17.** Središnje institucije u hrvatskoj likovnoj kritici prema vrijednostima težinskog stupnja za godine između 1994. i 2006. godine.
18. **Tablica 18.** Osnovni podaci o multimodalnim mrežama likovnih kritičara, spomenutih umjetnika i umjetnika / kritičara prema časopisu i definiranom vremenskom odsječku.
19. **Tablica 19.** Osnovni podaci o bimodalnim mrežama likovnih kritičara i spomenutih institucija prema časopisu i definiranom vremenskom odsječku.
20. **Tablica 20.** Središnji umjetnici u *Arkzinu* prema vrijednostima težinskog stupnja.
21. **Tablica 21.** Središnje institucije u *Arkzinu* prema vrijednostima težinskog stupnja.
22. **Tablica 22.** Središnji umjetnici u *Konturi* prema vrijednostima težinskog stupnja.
23. **Tablica 23.** Središnje institucije u *Konturi* prema vrijednostima težinskog stupnja.
24. **Tablica 24.** Središnji umjetnici u *Vijencu* prema vrijednostima težinskog stupnja.
25. **Tablica 25.** Središnje institucije u *Vijencu* prema vrijednostima težinskog stupnja.
26. **Tablica 26.** Središnji umjetnici u *Zarezu* prema vrijednostima težinskog stupnja.
27. **Tablica 27.** Središnje institucije u *Zarezu* prema vrijednostima težinskog stupnja.
28. **Tablica 28.** Središnji umjetnici u *Vijencu* prema vrijednostima težinskog stupnja, nakon brisanja autora rubrike „Likovni globus“.
29. **Tablica 29.** Središnje institucije u *Vijencu* prema vrijednostima težinskog stupnja, nakon brisanja autora rubrike „Likovni globus“.

POPIS DIJAGRAMA

1. **Dijagram 1.** Prikaz podatkovnog modela korištenog pri istraživanju. Dizajn dijagrama: Veljko Sekelj.
2. **Dijagram 2.** Prikaz broja čvorova u *Arkzinovim* mrežama autora prema kategoriji čvora.
3. **Dijagram 3.** Odnos broja likovnih kritičara i broja objavljenih kritika u *Arkzinu* između 1991. i 1998. godine.
4. **Dijagram 4.** Prikaz broja čvorova u *Konturinim* mrežama autora prema kategoriji čvora.
5. **Dijagram 5.** Odnos broja likovnih kritičara i broja objavljenih kritika u *Konturi* između 1991. i 2006. godine.
6. **Dijagram 6.** Veličina mreža *Vijenca* i *Zareza* prema broju izdanja časopisa.
7. **Dijagram 7.** Veličina mreža *Vijenca* i *Zareza* prema broju autora u časopisu.
8. **Dijagram 8.** Odnos broja likovnih kritičara i broja objavljenih kritika u *Vijencu* između 1993. i 2006. godine.
9. **Dijagram 9.** Odnos broja likovnih kritičara i broja objavljenih kritika u *Zarezu* između 1999. i 2006. godine.
10. **Dijagram 10.** Postotak likovnih kritičara unutar mreža autora časopisa.
11. **Dijagram 11.** Broj objavljenih likovnih kritika prema časopisu.
12. **Dijagram 12.** Distribucija težinskog stupnja umjetnika u razdoblju između 1994. i 1999. godine.
13. **Dijagram 13.** Distribucija težinskog stupnja umjetnika u razdoblju između 2000. i 2006. godine.
14. **Dijagram 14.** Broj spomenutih umjetnika u multimodalnim mrežama likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara prema godini između 1994. i 2006. godine.
15. **Dijagram 15.** Distribucija težinskog stupnja institucija u razdoblju između 1994. i 1999. godine.
16. **Dijagram 16.** Distribucija težinskog stupnja institucija u razdoblju između 2000. i 2006. godine.
17. **Dijagram 17.** Broj spomenutih institucija u bimodalnim mrežama likovnih kritičara i institucija prema godini između 1994. i 2006. godine.

18. **Dijagram 18.** Gustoća jednomodalnih mreža autora svih časopisa prema godinama.
19. **Dijagram 19.** Prosječan stupanj čvorova u jednomodalnim mrežama autora svih časopisa prema godinama.
20. **Dijagram 20.** Kvantitativna usporedba spomenutih umjetnika u multimodalnim mrežama likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara za *Arkzin* (A), *Konturu* (B), *Vijenac* (C) i *Zarez* (D).
21. **Dijagram 21.** Kvantitativna usporedba spomenutih institucija u bimodalnim mrežama likovnih kritičara i institucija za *Arkzin* (A), *Konturu* (B), *Vijenac* (C) i *Zarez* (D).
22. **Dijagram 22.** Kvantitativna usporedba spomenutih umjetnika u filtriranim multimodalnim mrežama likovnih kritičara, umjetnika i umjetnika / kritičara za *Arkzin* (A), *Konturu* (B), *Vijenac* (C) i *Zarez* (D).
23. **Dijagram 23.** Kvantitativna usporedba spomenutih institucija u filtriranim bimodalnim mrežama likovnih kritičara i institucija za *Arkzin* (A), *Konturu* (B), *Vijenac* (C) i *Zarez* (D).

POPIS KARTI

1. **Karta 1.** Prostorna distribucija spomenutih umjetnika prema državi rođenja između 1991. i 1993. godine. *Tablea Public: Free Data Visualization Software*, 2021. Interaktivna karta dostupna je putem poveznice: https://public.tableau.com/views/NumberofartistspercountryinCroatianArtCriticism1991-1993/Sheet2?:language=en-US&:toolbar=n&:display_count=n&:origin=viz_share_link
2. **Karta 2.** Prostorna distribucija spomenutih umjetnika prema državi rođenja između 1994. i 1999. godine. *Tablea Public: Free Data Visualization Software*, 2021. Interaktivna karta dostupna je putem poveznice: https://public.tableau.com/views/NumberofArtistsperCountryinCroatianArtCriticism1994-1999/Sheet1?:language=en-US&:display_count=n&:origin=viz_share_link
3. **Karta 3.** Prostorna distribucija spomenutih umjetnika prema državi rođenja između 2000. i 2006. godine. *Tablea Public: Free Data Visualization Software*, 2021. Interaktivna karta dostupna je putem poveznice: https://public.tableau.com/views/NumberofArtistsperCountryinCroatianArtCriticism2000-2006/Sheet1?:language=en-US&:display_count=n&:origin=viz_share_link
4. **Karta 4.** Prostorna distribucija spomenutih institucija između 1991. i 1993. godine. *Tablea Public: Free Data Visualization Software*, 2021. Interaktivna karta dostupna je putem poveznice: https://public.tableau.com/views/SpatialDistributionofMentionedInstitutionsinCroatianArtCriticism1991-1993/Sheet1?:language=en-US&:display_count=n&:origin=viz_share_link
5. **Karta 5.** Prostorna distribucija spomenutih institucija između 1994. i 1999. godine. *Tablea Public: Free Data Visualization Software*, 2021. Interaktivna karta dostupna je putem poveznice: https://public.tableau.com/views/SpatialDistributionofMentionedInstitutionsinCroatianArtCriticism1994-1999/Sheet1?:language=en-US&:display_count=n&:origin=viz_share_link
6. **Karta 6.** Prostorna distribucija spomenutih institucija između 2000. i 2006. godine. *Tablea Public: Free Data Visualization Software*, 2021. Interaktivna karta dostupna je

putem

poveznice:

https://public.tableau.com/views/SpatialDistributionofMentionedInstitutionsinCroatia_nArtCriticism2000-2006/Sheet1?:language=en-US&:display_count=n&:origin=viz_share_link

7. **Karta 7.** Prostorna distribucija spomenutih institucija u Hrvatskoj između 1991. i 1993. godine. *Tablea Public: Free Data Visualization Software*, 2021. Interaktivna karta dostupna je putem poveznice: https://public.tableau.com/views/SpatialDistributionofInstitutionsinCroatia1991-1993/Sheet1?:language=en-US&:display_count=n&:origin=viz_share_link
8. **Karta 8.** Prostorna distribucija spomenutih institucija u Hrvatskoj između 1994. i 1999. godine. *Tablea Public: Free Data Visualization Software*, 2021. Interaktivna karta dostupna je putem poveznice: https://public.tableau.com/views/SpatialDistributionofInstitutionsinCroatia1994-1999/Sheet1?:language=en-US&:display_count=n&:origin=viz_share_link
9. **Karta 9.** Prostorna distribucija spomenutih institucija u Hrvatskoj između 2000. i 2006. godine. *Tablea Public: Free Data Visualization Software*, 2021. Interaktivna karta dostupna je putem poveznice: https://public.tableau.com/views/SpatialDistributionofInstitutionsinCroatia2000-2006/Sheet1?:language=en-US&:display_count=n&:origin=viz_share_link

PRILOG I – PROTOKOL ZA PROVEDBU POLU-STRUKTURIRANIH NARATIVNIH INTERVJUA

1. Od kada se smatrate dijelom kulturnog polja? Možete li izdvojiti nešto što Vas je u formativnom razdoblju odredilo?
2. Kako biste opisali prostor svojeg djelovanja unutar kulturnog polja i umjetničke scene na prijelazu iz osamdesetih u devedesete godine te u razdoblju tranzicije (lokalan, regionalan, međunarodan, transnacionalan)? Je li bilo promjena u razdoblju do kraja devedesetih godina?
3. Kada ste i kako započeli s umrežavanjem na spomenutim različitim razinama? (Koji je bio medij komunikacije? Koje okolnosti ili događaji dovode do umrežavanja?)
4. Koje su najvažnije (formalne ili neformalne) grupe u kojima ste sudjelovali u početku Vašeg djelovanja u kulturnom polju?
5. Možete li navesti aktere koji su najčešće bili dio mreža u kojima ste participirali i one s kojima ste najčešće surađivali?
6. Koje osobe iz tog razdoblja biste izdvojili kao referentne ili ključne za scenu i umrežavanje?
7. Kako biste opisali komunikaciju unutar mreža u kojima ste djelovali? (Je li u mrežama postojala formalna ili neformalna hijerarhija? Na koji su se način donosile odluke? Kako su se birali suradnici?)
8. Možete li izdvojiti neke ključne projekte koji su, prema Vašem mišljenju, najviše obilježili scenu i projekte koji su najviše utjecali na povezivanje i umrežavanje unutar scene?
9. Možete li izdvojiti neke lokacije / punktove koji su bili važni za umrežavanje? Na koji su način te lokacije utjecale na formiranje mreža i scene?
10. Koju su ulogu odigrali nezavisni mediji? Kako su informacije dolazile do Vas, kako su se mediji distribuirali?
11. Na koje je sve načine društveno-politički kontekst i institucionalni okvir utjecao na vaše strategije djelovanja i umrežavanja?
12. Kako biste opisali odnos između inicijativa na nezavisnoj kulturnoj sceni i javnog kulturnog sektora?

- 13.** Kako ste financirali svoj rad i rad mreža / organizacija u kojima ste participirali?
(Koliko su okviri financiranja uvjetovali Vaše područje djelovanja i potrebu za umrežavanjem? U kojoj mjeri Vas je potreba za izvorom financiranja potaknula na međunarodno umrežavanje?)
- 14.** Kako su javne politike (lokalne i nacionalne kulturne politike, urbane politike, politike upravljanja prostorom) utjecale na suradničke prakse i mreže u kulturnom polju?
- 15.** Kako danas gledate na vlastite ranije modele i strategije umrežavanja, koliko su se modeli umrežavanja promijenili od početaka Vašega rada?
- 16.** Želite li još nešto spomenuti ili dodati?

PRILOG II – POPIS PROVEDENIH POLU-STRUKTURIRANIH NARATIVNIH INTERVJUA

1. **Intervju 1**, 3. studenoga 2015. Trajanje: 80'. Intervju provele Ivana Meštrov i Željka Tonković.
2. **Intervju 2**, 24. studenoga 2015. Trajanje: 120'. Intervju provele Ivana Meštrov i Željka Tonković.
3. **Intervju 3**, 24. studenoga 2015. Trajanje: 120'. Intervju provele Ivana Meštrov i Željka Tonković.
4. **Intervju 4**, 25. studenoga 2015. Trajanje: 130'. Intervju provele Ivana Meštrov i Željka Tonković.
5. **Intervju 5**, 25. studenoga 2015. Trajanje: 70'. Intervju provele Ivana Meštrov i Željka Tonković.
6. **Intervju 6**, 7. prosinca 2015. Trajanje: 112'. Intervju provele Sanja Horvatinčić i Ivana Meštrov.
7. **Intervju 7**, 15. prosinca 2015. Trajanje: 120'. Intervju provele Ivana Meštrov i Željka Tonković.
8. **Intervju 8**, 15. prosinca 2015. Trajanje: 140'. Intervju provela Ivana Meštrov.
9. **Intervju 9**, 16. prosinca 2015. Trajanje: 120'. Intervju provele Sanja Horvatinčić i Željka Tonković.
10. **Intervju 10**, 16. prosinca 2015. Trajanje: 106'. Intervju provele Sanja Horvatinčić i Željka Tonković.
11. **Intervju 11**, 22. prosinca 2015. Trajanje: 90'. Intervju provela Ivana Meštrov.
12. **Intervju 12**, 13. siječnja 2016. Trajanje: 100'. Intervju provela Ivana Meštrov.
13. **Intervju 13**, 8. veljače 2016. Trajanje: 90'. Intervju proveo Dalibor Prančević.
14. **Intervju 14**, 9. veljače 2016. Trajanje: 110'. Intervju proveo Dalibor Prančević.
15. **Intervju 15**, 17. ožujka 2016. Trajanje: 70'. Intervju provela Željka Tonković.
16. **Intervju 16**, 29. ožujka 2016. Trajanje: 100'. Intervju provele Sanja Horvatinčić i Željka Tonković.
17. **Intervju 17**, 29. ožujka 2016. Trajanje: 120'. Intervju provele Ivana Meštrov i Željka Tonković.
18. **Intervju 18**, 7. prosinca 2016. Trajanje: 93'. Intervju provela Sanja Sekelj.

19. **Intervju 19**, 8. prosinca 2016. Trajanje: 97'. Intervju provele Sanja Sekelj i Željka Tonković.
20. **Intervju 20**, 14. prosinca 2016. Trajanje: 120'. Intervju provele Sanja Sekelj i Željka Tonković.
21. **Intervju 21**, 6. ožujka 2017. Trajanje: 100'. Intervju provele Sanja Sekelj i Željka Tonković.
22. **Intervju 22**, 7. ožujka 2017. Trajanje: 190'. Intervju provele Sanja Sekelj i Željka Tonković.
23. **Intervju 23**, 8. ožujka 2017. Trajanje: 100'. Intervju provele Sanja Sekelj i Željka Tonković.
24. **Intervju 24**, 8. ožujka 2017. Trajanje: 90'. Intervju provele Sanja Sekelj i Željka Tonković.
25. **Intervju 25**, 7. travnja 2017. Trajanje: 60'. Intervju provele Sanja Sekelj i Željka Tonković.
26. **Intervju 26**, 7. travnja 2017. Trajanje: 75'. Intervju provele Sanja Sekelj i Željka Tonković.
27. **Intervju 27**, 3. svibnja 2017. Trajanje: 145'. Intervju provele Sanja Sekelj i Željka Tonković.
28. **Intervju 28**, 22. svibnja 2017. Trajanje: 145'. Intervju provele Sanja Sekelj i Željka Tonković.

PRILOG III – POPIS LIKOVNIH KRITIČARA PREMA ČASOPISIMA I BROJU LIKOVNIH KRITIKA PREMA GODINAMA

Arkzin 1993.–1998.

Likovni kritičar	1993.	1994.	1995.	1996.	1997.	1998.
Boris Bakal		1				
Goran Blagus		2				
Barbara Blasin					1	
Maja Breznik				1		
Milivoj Đilas	1	6				
Neda Galijaš					1	
Pedro Garmobonzia					1	
Krešimir Golubić			1			
Velimir Grgić			1			
Nela Gubić		5	2			
Josip Hladni				1		
Lejla Hodžić					1	
Intelektualna kooperativa Bastard					1	
Goran Ivanović					1	
Vesna Janković				1		
Ana Janjatović-Zorica		2	1			
Boris Jelenaca				1		
Milan Kanat				7	2	1
Marija Kosor		1			1	
Marijan Krivak			1			
Dejan Kršić				1	2	
Suzana Kunac		1		4	1	
Nataša Lalić		1				
Kristina Leko					1	1
Zvonko Maković		1				
Igor Marković				7	5	
Maja Megla					2	
Mirko Vid Mlakar		1				
Bojan Munjin		1				
Branka Muvrin			1			
Đurđica Novosel		1				
Benjamin Perasović		1				
Gabrijel Petretić				1		

Kruno Petrinović			1	4	5	
Boris Popović					1	
Goran Premec				1		
Zlatan Razbor		4	1			
Erika Repovž			1			
Franjo Rihtman				5	7	2
Renata Salecl				1		
Oliver Sertić						1
Martina Stažnik					2	
Ognjen Strahinić				1		
Marko Strpić					1	
Aleksandar Tešić			1			
Boris Trupčević	1					
Svemir Vranko			1			
Aleksandra Žarak				1		

Kontura 1991.–1998.

Likovni kritičar	1991.	1992.	1993.	1994.	1995.	1996.	1997.	1998.
Nikola Albaneže						3		6
Branka Arh								1
Vanja Babić		1	5	3	2			
Juraj Baldani			1					
M. Balentović				1				
Marina Baričević				1				
Aleksander Bassin							1	
Nada Beroš		7	7	7				
Milan Bešlić				1	1		1	2
Ana Bilankov						1		
Goran Blagus		3	15	22	22	13	14	9
Dalibor Blažević				1				
Marijana Bockovac Droždek							1	2
Berislav Božanović				1				
Helena Braut			2					
Igor Brešan				1	1			
Iva Brezovački								1
Sonja Briski Uzelac				1				
Nina Butić				4				
Vlado Bužančić				1				
Branko Cerovac		2	1	1	1			
Vladimir Crnković							1	
Gorka Cvajner				2				
Sanja Cvetnić			3	1	2	1	3	
Jasmina Dautčehajić			1					
Damir Demonja				11				
Josip Depolo		4	3		1		1	1
Ivica Dlesk			1					
Radoslav Dodig							1	
Lilijana Domić			2					
Marina Donadini Kostović					1		1	5
Ervin Dubrović			1		1			
Mirjana Dučakijević							2	
Josip Dujmović				2	5	1		
Ljiljana Fabricius Ivšić					1			

Tamara Farkaš	1							
Branko Franceschi				1				1
Jasminka Franić			1	15	7	13	14	2
Višnja Slavica Gabout				2		2	9	11
Zlatko Gall		1						
Jasna Galjer				5				
Miroslav Gašparović		2			1	2	1	
Marija Gattin		1	2					
Michel Gaudet								1
Darko Glavan		1	5	9	3		1	
Daina Glavočić		2		1	1	2		
Predrag Goll							1	
Vlasta Gracin Čuić				1				
Damir Grubić		5	2	2	7	3		
Jasna Gubez				4				
Vladimir Gudac			2	3	1		1	
Gašpar Hauser		1						
Branka Hlevnjak		1					1	
Lea Homolak Kuster						1		
Toni Horvatić			1	7	2			
Jure Ilić							1	
Nataša Ivančević				3	6	1	1	
Lada Ivić								2
Draženka Jalšić		1		4				
Iva Radmila Janković				3	16	14	18	23
Rade Jarak								2
Dorotea Jendrić						1		
Koraljka Jurčec Kos							1	
Slavko Kačunko				5			1	
Krunoslav Kamenov							2	
Antun Karaman								1
Dražen Katunarić							1	
Ivana Keser			1	1				
Željko Kipke		4	4					
Miroslav Klemm			1					
Nada Kljajić				1				
Juraj Kolarić							1	
Ljiljana Kolešnik			1	1				
Inga Kordić						1	2	1
Želimir Košćević			2				1	2

Ariana Kralj								1
Romana Kranjčić				1				
Fedor Kritovac		1		7	3	1	1	4
Sandra Križić Roban		2	6	7	2			
Darko Krušić		3						
Nina Kudiš			1					
Vlastimir Kusik		1	5	1				
Vesna Kusin		1						
Tomislav Lalin		2		2	1	1	3	1
Kristina Leko								1
Oleg Levin						1		
Lea Linac		2	1					
Kruno Lokotar			1					
Emil Lučev							1	
Miljenko Magdić							1	
Božo Majstorović					1			
Zvonko Maković					1			1
Vladimir Maleković						1		1
Antun Maračić			1					
Renata Margaretić	2	2			1			
Tonko Maroević		1	5	3				
Ladislav Matičić				1				
Zdravko Mihočinec	1				1	1		
Tihomir Milovac				2				
Zvonimir Mrkonjić								1
Lamija Muzurović		6	10	15	1			
Spomenka Nikitović		1						
G. Okički				1				
Dubravka Osrečki Jakelić								1
Ivo Palčić			1					
Luko Paljetak				1				
Saša Pavković	6	13	12	14	4		3	
Tamara Pecoja			2					
Denis Peričić			1					
Nives Pešić				1				
Jadranka Pintarić				1				
Danica Plazibat-Zima			2					
Sandra Popara Vučetić						1	1	
Borivoj Popovčak				1				

Dimitrije Popović		1						
Petar Prelog							1	
Zoran Premuš			1					
Danijela Pustahija						1	1	
Enes Quien		2	17	21	22	14	31	29
Guido Quien		2	1	10	1			
Mirela Ramljak-Purgar								3
Dragana Ratković	1	1						
Biserka Rauter Plančić								1
Zlatan Razbor				2				
Delimir Rešicki				1				
Oka Ričko								1
Vladimir Rismondo ml.			1	1	1			
Robert Ritz				1				
Zdenko Rus					1			
Ivan Ružić							1	
Snježana Samac		1						
Tania Schilling		1						
Iris Slade							1	2
Marta Smolikova				1				
Vinko Srhoj			1	1		1		2
Vesna Srnić					1	2	1	1
Sanda Stanačev			2	16	9	4		
Nataša Stipanov						1	2	
Marijan Susovski			1	2	1			
Nataša Šegota					1			
Stjepan Šešelj				1				
Mirjana Šigir		4	6	7	1			1
Ive Šimat Banov		1			1	1		1
Darko Šimičić				5			1	
Ružica Šimunović				3	2			
Đurđa Šinko Depierris			1	1		1	2	
Andriana Škunca			1	2	1	1		2
Josip Škunca								1
Mladenka Šolman					1			
Marijan Špoljar			1					1
Stanko Špoljarić				5	1	1	1	3

Milan Taritaš		1						
Marina Tenžera		1						1
Slaven Tolj				1				
Boris Toman			1					1
Evelina Turković				3	2	1		2
Flora Turner			1	2	4	3	1	
Berislav Valušek			2					
Đuro Vandura		1						
Marina Viculin				1	1			
Sandi Vidulić						1	1	
Nada Vrkljan-Križić				1				
Vanja Vujičić	1	1						
Žarka Vujić					1			
Olga Vujović		19	17	20	7	5	4	1
Feđa Vukić		3				1		
Mladen Vukić				4				
Janka Vukmir			5	2				
Ivan Vukoja						1		
Radovan Vuković						1		
Aleksandra Wagner			2	1				
Petra Wolf				1				
Igor Zidić				1				
Ante Žaja			1					
Ingrid Žic		1						
Ivica Župan		1		2	1	1		

Kontura 1999.–2006.

Likovni kritičar	1999.	2000.	2001.	2002.	2003.	2004.	2005.	2006.
Nikola Albaneže	3		1	2	5	8	4	1
Maja Alilović			1	7				
Branka Arh	2		1					
Jasminka Babić						2	3	
Jasna Babić						1		
Vanja Babić		1			2	1	1	3
Toma Bačić					5	10	5	8
Daniel Baird						1		
Ksenija Baronica						1	1	

Zdenko Balog	1							
Marina Baričević		1						
Mirna Belina					1	1	2	1
Branka Benčić						3	1	3
Mario Berdić				1				
Nada Beroš	2	3			2	1		
Milan Bešlić	5							1
Rašeljka Bilić			1			2		
Goran Blagus	9	6	5					
Nataša Bobinec			3	8	11	2		
Marijana Bockovac Droždek	3			1				
Branka Brekalo			1					
Igor Brešan			1					
Sonja Briski Uzelac					1			
Vlado Bužančić	1							
Vladimir Crnković	1	1						
Gorka Cvajner		1						1
Sanja Cvetnić	4							
Ana Dević					1			
Anđelka Dobrijević	1		1					
Lilijana Domić				3				
Marina Donadini Kostović	1							
Branimir Donat				1				
Antonija Družak			2	1	1			
Ervin Dubrović				2				
Mirjana Dučakijević			1					
Frano Dulibić						1		
Zdravko Dvojković						1		
Goran Dvoršak	1							
Nadežda Elezović								2
Draženka J. Ernečić				1				
Ljiljana Fabricius Ivšić	1			3				
Branko Franceschi	1				2		1	2
Jasminka Franić	1							
Maja Frkić Žaja						1		
Jasmina Fučkan								2
Višnja Slavica Gabout	25	8	8	9	1		7	3
Veronika Gamulin								1
Darko Glavan		1	1	11	4	3	3	3

Jasna Gluić						1		
Branislav Glumac				1				
Marko Golub					2	1	2	2
Petra Golušić					3	3	1	
Boris Greiner								1
Vladimir Gudac					1			
Loreta Gudelj								1
Ita Habek				4				
Ivana Hanaček								2
Željka Himbele					9			
Branka Hlevnjak			10	4	1	1	3	
Toni Horvatić					2			
Anamarija Hucika						1		
Chrissie Iles							1	
Nataša Ilić			1					
Nataša Ivančević		1		1	2			
Radovan Ivančević	1			1				
Lidija Ivančević- Španiček			1					
Martina Ivanuš			1					
Jasna Jakšić					2	2		
Draženka Jalšić		1						
Ana Janevski							1	
Iva Radmila Janković	16	10	7	1	3	1	3	3
Rade Jarak	8	3						
Ranka Javor			1					
Željko Jerman				1				
Dean Jokanović Toumin				1				
Silva Kalčić			2	1	5			
Ivana Kancir					1			
Ksenija Kipke			1					
Željko Kipke						2		2
Kati Kivinen							1	
Nikica Klobučar							4	5
Matea Kolendić							4	
Ana-Marija Koljanin					4	8	4	9
Iva Körbler				5			1	
Inga Kordić	1							
Hrvoje Koržinek							1	
Leonida Kovač						1		

Marina Kožul							2	
Janja Kralj				1				
Fedor Kritovac	2							
Sandra Križić Roban						1		4
Lea Linac							2	
Rafael Borrego López								1
Ernesto Lopez Talavera y Azevedo	1							
Mladen Lučić					2	1		
Lovorka Magaš						4		
Antonia Majača					2	3		
Olga Majcen			5	1	3	2		
Božo Majstorović	1							
Zvonko Maković	1	1	1					
Vladimir Maleković			1					
Ivana Mance				1	4	1		
Antun Maračić						1		
Slavica Marković			1					
Tonko Maroević	2					2		
Vilim Matić			1					
Zdravko Mihočinec			1					
Tihomir Milovac				1	1			
Ivo Morisnić							1	
Maroje Mrduljaš					1		1	
Maja Mužić							1	
Spomenka Nikitović	1						1	
Ksenija Orelj				2				
Krešimir Oremović				1				
Sunčica Ostoić					10	4	1	
F. Javier Panera Cuevas								1
Didier Paternoster				1				
Tomislav Pavelić	1							
Snježana Pavičić	2	1	1	1		1	2	
Mladen Pejaković		1						
Davorka Perić Vučić Šneperger								2
Sibila Petlevski	1							
Đurđa Petravić Klaić		1						
Ratko Petrić			1					
Borivoj Popovčak							2	2

Zdravko Poznić				3				
Petar Prelog					5		1	
Tomislav Prgomet				3				
Iva Prosoli								5
Krešimir Purgar					2	2	1	
Enes Quien	42	37	2	1				
Guido Quien	1	1					4	3
Alison Radovanović								1
Mirela Ramljak-Purgar	1					7	4	
Rosana Ratkovčić			1					
Ivana Rončević							3	6
Ralph Rugoff							1	
Ana-Marija Ružđak				1				
Ivana Sajko	1							
Sabina Salamon	3				1	3	2	1
Snježana Samac					1			
Nebojša Savić						7	4	
Domik Savio				1				
Darko Schneider	1							
Amela Selmanović					1			
Gordan Sirotić				3				
Branka Sljepčević	2							
Fernando Soprano	1							
Vinko Srhoj					2		1	4
Vesna Srnčić	2			2				
Sanda Stanačev								15
Ekaterina Stukalova	1							
Margarita Sveštarov Šimat								1
Marijan Susovski			1					
Nataša Šegota	1							
Mirjana Šigir	1							
Vedran Šilipetar							1	
Ive Šimat Banov	2							
Ljerka Šimunić				1				
Ružica Šimunović					2			
Đurđa Šinko Depierris	1							
Tonči Šitin	1							
Branka Skifić Ridički		1						
Andriana Škunca	1							

Josip Škunca			1					
Marijan Špoljar			3	1				2
Stanko Špoljarić	3			1	1	1	2	
Klaudio Štefančić					1	3		
Maša Štrbac						1		
Jolanda Todorović		1						
Vlasta Tolić				5			1	
Ante Tomić			1					
Leila Topić				8	17	21	33	12
Evelina Turković					1	1		
Berislav Valušek			1			1		
Marina Viculin	1							
Sandi Vidulić					2			
Jadranka Vinterhalter								1
Rozana Vojvoda								1
Lidija Vranić Blažinić	1							
Nada Vrkljan-Križić	2							1
Olga Vujović	1	2	1					
Feđa Vukić			1					
Ivan Vukoja	3	1						
Željka Zdelar				1				
Igor Zidić	1							
Jelica Zihlerl					1			
Andrej Žmegač						1		
Ivica Župan				1	6	7	9	9

Vijenac 1993.–1999.

Likovni kritičar	1993.	1994.	1995.	1996.	1997.	1998.	1999.
Vanja Babić		1					3
Toma Bačić				5	7	4	
Maja Balen							1
Aleksandar Bassin				1			
Boris Beck				1			
Lana Bede							1
Irena Bekić-Duda			1				
Nada Beroš		6	17	10	7	3	
Milan Bešlić							3
Goran Blagus		4		1			
Iva Brezovečki-Biđin							1
Klaudija Brnad					5		
Branko Bucalo			2				
Branko Cerovac		1	1				
Sanja Cvetnić		1	3	2	6		3
Grozdana Cvitan				2		1	
Divna Ćorić					1		
Željka Čorak						1	
Lucas Delattre			1				
Vesna Delić Gozze						1	
Vesna Domany-Hardy						1	
Frano Dulibić						1	
Miloš Đurđević			1	1			
Ivana Ferenčak				1			
Aleksandar Flaker	1						
Markita Franulić						6	
Igor Gajin					1		
Zlatko Gall			1				
Jasna Galjer			3		2		
Darko Glavan		2	1				
Paulina Granec							2
Marina Gržinić			1				
Jasenska Gudelj				1			
Branko Hećimović					1		
Jelena Hekman						1	
Branka Hlevnjak							1
Radovan Ivančević						1	
Iva Radmila Janković		1		3	6	3	

Rade Jarak						5	
Anto Jerković						2	
Agata Juniku				1			
Danica Juričić					1		
Sanja Kalapoš							2
Ana Kapraljević						1	
Željko Kipke		6	5	4	6	4	
Višeslav Kirinić						1	
Dubravka Kisić							1
Tin Kolumbić							2
Anita Kontrec			2				
Hrvoje Koržinek						1	
Želimir Košćević		4	1	4	1	2	
Leonida Kovač		3		1		2	
Tanja Kovačević					1		
Irena Kraševac					4		
Sandra Križić Roban	1	1	5	9	4	1	
Marko Kružić							1
Vlastimir Kusik					1		
Katarina Luketić				3	3		
Gordana Ljubojević					1		
Mihaela Majcen				1			
Zvonko Maković	1	7	5				
Vladimir Maleković							1
Antun Maračić		2		1	1		
Renata Margaretić							11
Ljerka Market				1			
Igor Marković							1
Tonko Maroević		3		1	2		1
Tihomir Milovac		1					
Davor Mojaš			1	8	8	1	1
Magdalena Najbar-Agičić				1			
Diana Nenadić				1	2		
Vedrana Ortika				1			
Nina Ožegović			1				
Snježana Pavičić						2	
Saša Pavković							3
Hrvoje Pejaković			1				
Blaženka Perica			1		1		
Denis Peričić							1

Jelena Perić						2	
Ančica Petrušić				4			
Jadranka Pintarić				3	3	1	
Ivana Prijatelj-Pavičić				1			
Marina Protrka					1		
Dina Puhovski					4		
Enes Quien		1					
Srđan Rahelić					1		
Mirela Ramljak-Purgar						3	
Nenad Rizvanović				1			
Sabina Salamon							1
Snježana Samac							16
Ivan Savić – Mor					1		
Zdravko Seleš					1		
Branka Slijepčević			1				
Anamarija Sobočanec						1	
Branka Stipančić						2	
Margarita Sveštarov Šimat							1
Ive Šimat Banov				1		1	
Darko Šimičić					2		
Ružica Šimunović		2	5	7		2	12
Mladenka Šolman		1		1			
Marko Špikić					1		
Iva Šrot						2	
Boris Toman					1		
Marija Tonković					1		
Evelina Turković					3		
Hrvoje Turković			1				
Flora Turner		1	1	3	1		
Berislav Valušek							1
Sandi Vidulić		1	5				
Irena Vrkljan					1		
Nada Vrkljan-Križić				1		1	2
Janka Vukmir				3			
Davorka Vukov-Colić			2		1		
Radovan Vuković					1	1	
Ivan Žaknić					1	2	
Ivica Župan	1	1					8

Vijenac 2000.–2006.

Likovni kritičar	2000.	2001.	2002.	2003.	2004.	2005.	2006.
Nikola Albaneže			1				
Vanja Babić						2	4
Merel Bem			2				
Branka Benčić					1	1	5
Milan Bešlić	4	1					
Rašeljka Bilić	1	2			4	5	
Tomislav Bonić			1		1	1	
Gojko Borić					1		
Dubravka Botica					1		
Branka Brekalo	1	1					
Iva Brezovečki-Biđin	22	42	52	24			
Iva Brežanski				3			
Sandra Cekol			1				
Sven Cvek	1						
Elena Cvetkova	4	3	3	2			
Tomislav Čegir					1	1	
Željka Čorak		2				1	1
Franjo Dulibić					1		
Anči Fabijanović					1		
Ljiljana Fabricius-Ivšić		2	1				
Nedjeljko Fabrio						1	
Aleksandar Flaker		1					
Morana Foretić			1				
Markita Franulić					3	3	4
Božidar Gagro				1			
Krešimir Galović	1						
Jasna Galjer	3			1			
Tamara Ganoci					1		
Darko Glavan				1			
Jasna Gluić		1	1				
Ivan Golub	1						
Petra Golušić							1
Vladimir P. Goss		1					
Paulina Granec	6	7					
Velimir Grgić	1						
Loreta Gudelj							5
Srećko Horvat					3	2	
Dina Ivan					21	35	32

Jasna Jakšić					1		
Libuše Jirsak	1	1	1	1		1	1
Ivana Kancir			2				
Patricia Kiš	1	1			2	1	
Snješka Knežević		1					
Iva Körbler	9	21	9	9	7	6	4
Mirjana Kos-Nalis	2						
Želimir Košćević		1					
Ante Kovač			3	7	5	6	3
Sandra Križić Roban							7
Ivan Krstulović						1	
Marko Kružić	37	64	58	53	64	90	106
Tomislav Kurelec					1		
Zdenko Kuzmić	1						
Snježana Leskovar					1	4	
Kruno Lokotar	3	4	1	1	2		1
Predrag Madžarević	4	8					
Željko Marčiuš		1	1			6	4
Ljerka Market	1						
Dario Marković		1					
Tonko Maroević	2			2			2
Kruno Martinac			1				
Joško Marušić			1				
Tanja Masnec Šoškić			1	15	46	37	34
Martina Matić		1		1	9	2	
Olivera Međugorac	1						
Jelena Mihelčić				2		1	
Iva Mostarčić				1	4		
Jasminka Najcer Sabljak					1		
Diana Nenadić						1	
Ksenija Orelj				2	15	4	5
Gordana Ostović	1						
Anita Parlov				1			
Frane Paro	1						
Iva Pasini					8	2	
Jurica Pavičić	1						
Vinko Penezić			1				
Denis Peričić	1	1					
Romina Perić			1	12			
Davorka Perić Vučić							1

Šneperger							
Nadia Peručić			2	1	1		
Nataša Petrinjak	1						
Ivana Plas-Božiković			1	1			
Borivoj Popovčak		1					
Dalibor Prančević		4	2	3	4		2
Petar Prelog			1				
Andrea Radak	2						
Damir Radić				1			
Rosana Ratkovčić					1	3	
Vladimir Rismondo				1			
Ivana Rončević						5	2
Igor Ružić	1	1	1				1
Hanibal Salvaro				1			
Snježana Samac						1	
Davor Schopf				1			
Gordana Skoko			3				
Branka Slijepčević					5	1	
Svjetlana Sumpor						3	
Marijan Susovski			1				
Margarita Sveštarov Šimat	5	5	5	3			
Nataša Šegota Lah	2	5					
Ive Šimat Banov	12	2	2	5	6	4	2
Katja Šimunić				1			
Ružica Šimunović	3			5	3	2	1
Davor Šišmanović	2						
Vanja Škrobica					1	1	2
Andriana Škunca	2	1	1				
Marijan Špoljar				1	1	6	1
Maša Štrbac							1
Zoran Tadić				1			
Daniel Tomičić					1	1	1
Anica Tomić			1				
Ana Tuk				1			
Hrvoje Turković			2				
Tin Turković				1			
Flora Turner			1	1	1		
Georg Vasold		1	1				
Marina Viculin			4		4		
Sanja Vidaković					1		

Inga Vilogorac					1		
Rozana Vojvoda						3	
Antonija Vranić					2		
Nada Vrkljan-Križić	3	2				1	
Barbara Vujanović				2	8	3	11
Olga Vujović					3	2	
Janka Vukmir					1		
Igor Zidić			1		1		
Lidija Zoldoš					1		
Lada Žigo				1			
Ivica Župan	9		1				

Zarez 1999.–2006.

Likovni kritičar	1999.	2000.	2001.	2002.	2003.	2004.	2005.	2006.
J. J. Andres					2			
Toma Bačić						1	2	1
Maja Balen	2							
Boris Beck					1			
Mirna Belina					1			
Nada Beroš	2		2				1	
Klara Bilić			1					
Željko Blaće		1						
Iva Boras	1	1		1	2			
Saša Brkić							1	
Boris Buden					1			
Nina Butić	2	2						
Lidija Butković							1	
Branko Cerovac	1			1				
Mirica Ciler					1			
Kim Cuculić				1				
Grozdana Cvitan	1	4	1		3	1		4
Damir Čargonja		1						
Jasmina Čubrilo			1					
Divna Ćorić	1							
Catherine David			1		1			
Katy Deepwell			1					
Vlasta Delimar								1
Ješa Denegri					2			
Ana Dević	1	3			1			
Miklos Erhardt				1				
Branko Franceschi		1			1	1		
Jasminka Franić	2							
Marko Golub				1			1	2
Maja Grbić			2					
Boris Greiner								4
Marina Gržinić					5	2		
Mirela Holy				1	1			
Srećko Horvat					2			
Maja Hrgović								1
Nataša Ilić	3	10	3	1	2			
Radovan Ivančević	1							
Pino Ivančić								1

Slavica Jakobović							1	
Fribec								
Jasna Jakšić						1		4
Ana Janevski								1
Iva Radmila Janković	3	4	2	4	6	3	3	1
Rade Jarak	8	6						
Marcella Jelić	1							
Željko Jerman					1	5	2	
Hrvoje Jurić								1
Agata Juniku	9	2	1	1	3			
Ana Kadoić							1	
Silva Kalčić		5	14	10	8	11	13	3
Ivana Keser						1		
Željko Kipke	1	1			5			
Nikica Klobučar							2	
Snježana Klopotan						1		
Anita Kojundžić						1	1	
Ana-Marija Koljanin						2		
Kontejner							1	2
Hrvoje Koržinek	2							
Mirjana Kos Nalis		1						
Ivana Kostešić			1					
Želimir Koščević	2	1						
Marijan Krivak	1	3	2					
Sandra Križić Roban				1				1
Dejan Kršić	1	2	3					
Juraj Kukoč		1	1					
Mojca Kumerdej				1				
Ante Kuštre	3	1						
Teož Logar							1	
Maja Lovrenović			1					
Orly Lubin			1					
Blaž Lukan				1				
Katarina Luketić	7	2				2		
Antonia Majača					1	3		
Olga Majcen	11	1	3	5	4		2	1
Zvonko Maković	1							
mama			1				1	
Ivana Mance			1	3	3	1	4	4
Antun Maračić	3	1	1		1		2	3
Suzana Marjanić		2			1	2	8	7

Igor Marković	1			5	4			
Tonko Maroević	1							
Trpimir Matasović				1			2	1
Ana Medić								1
Vid Mesarić				1				
Filip Mesić			1	3	1	3		
Tihomir Milovac						1		
Đeki Milatić					1			
Maroje Mrduljaš								1
Diana Nenadić	1							
Ivica Neveščanin			1					
Karlo Nikolić				1				
Sunčica Ostoić	6	1	4	5	5	1		
B. P.		1						
Snježana Pavičić	2							
Milan Pavlinović		2	5	1	19	4		
Ana Peraica						1		
Ivana Percl							2	1
Davorka Perić Vučić Šneperger								2
Nataša Petrešin			2					
Mirko Petrić								1
Nataša Petrinjak					1	2	1	1
Jadranka Pintarić					1			
Dušanka Profeta	1							
Hrvoje Pukšec							1	
Cécile Quintal		1						
Milan Radišić							1	1
Srđan Rahelić	2	2						
Mojca Rapo		2						
Rosana Ratkovčić	1	5	2				4	2
Višnja Rogošić							1	
Sabina Sabolović	42	11	1		1			
Ana Sekso					1	4		
Branka Slijepčević		1						
Ivana Slunjski			1	1			1	
Robert Smithson			1					
Branka Stipančić	3						1	2
Darko Šimičić		1	3	1				
Ružica Šimunović							1	
Mirna Šolić		1						

Marijan Špoljar	6	4						
Klaudio Štefančić			2		1		1	
Miško Šuvaković	1	1						
Dalibor Talajić	1							
Ivančica Tarde			1					
Slaven Tolj		1						
Leila Topić			16	14	8	1		
Evelina Turković	2	3						
Hrvoje Turković	1							
Gioia-Ana Ulrich	4	1	5	9	3	1	4	1
Jadranka Vinterhalter		1						
Emina Višnić				2				
Rozana Vojvoda						1	4	
Nikolina Vrekalo						1		
Ivana Vukelić		1						
Sanja Vukelić	1							
Janka Vukmir		1						
Stevan Vuković							1	
Zlatko Wurzburg	1							
Petrit Xoxha					1			
Željko Zorica	1				1	1	1	
Ivica Župan							12	9

PRILOG IV: MREŽNE VIZUALIZACIJE S POPISOM

Mrežne vizualizacije s popisom nalaze se u drugom tomu doktorskog rada, priloženom ovoj disertaciji.

Kratki životopis:

Sanja Sekelj rođena je 1987. godine u Varaždinu. Diplomirala je povijest umjetnosti te francuski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 2014. godine. Od svibnja 2016. godine zaposlena je na Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu unutar znanstvene jedinice za modernu i suvremenu umjetnost te je upisana na Poslijediplomski doktorski studij *Humanističke znanosti* Sveučilišta u Zadru (smjer: povijest umjetnosti), u sklopu kojega je pod mentorstvom dr. sc. Petra Preloga i komentorstvom dr. sc. Željke Tonković do 2021. godine radila na doktorskoj disertaciji „Digitalna povijest umjetnosti i umjetničke mreže u Hrvatskoj 1990-ih i 2000-ih“. Od 2013. do 2016. godine bila je članica kustoskog tima Galerije Miroslav Kraljević u Zagrebu, a do 2019. godine vanjska suradnica galerije. Od 2016. do 2018. godine bila je članica tima znanstvenog istraživačkog projekta „Moderne i suvremene umjetničke mreže, umjetničke grupe i udruženja. Organizacijski i komunikacijski modeli suradničkih umjetničkih praksi 20. I 21. Stoljeća – ARTNET“ (voditeljica: dr. sc. Ljiljana Kolečnik), dok je od 2020. godine članica tima znanstvenog projekta „Modeli i prakse globalne i kulturne razmjene i pokret Nesvrstanih zemalja. Istraživanja prostorne-vremenske kulturne dinamike – GLOB_EXCHANGE“ (voditeljica: dr. sc. Ljiljana Kolečnik), oba financirana od strane Hrvatske zaklade za znanost. Od 2018. godine je izvršna urednica znanstvenog časopisa *Život umjetnosti*. Autorica je dva znanstvena članka, pet poglavlja u knjigama te niza stručnih tekstova. Izlaganjem je sudjelovala na deset međunarodnih znanstvenih konferencija, od čega pet u inozemstvu. Bila je članica organizacijskog odbora na šest međunarodnih znanstvenih konferencija, od čega je na dvije bila njihova voditeljica. Korednica je monografije o Galeriji Miroslav Kraljević (GMK, 2020.) te temata u časopisu *Život umjetnosti*, posvećenog digitalnoj povijesti umjetnosti (105-2019). Bila je članica radne skupine Ministarstva kulture i medija za analizu stanja kulturne politike u Republici Hrvatskoj, u sklopu koje je radila na segmentu koji se bavio umrežavanjem i suradnjom kulturnih aktera u Hrvatskoj (2019.).