

## **Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej**

**tytuł:**

Antypolityczne strategie instytucji sztuki. O książce Octaviana Esanu The Postsocialist Contemporary. The Institutionalization of Artistic Practice in Eastern Europe after 1989

**autorka:**

Karolina Łabowicz-Dymanus

**źródło:**

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2022 nr 34

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/34-ekonomie-obrazow/antypolityczne-strategie-instytucji-sztuki>

**doi:**

<https://doi.org/10.36854/widok/2022.34.2651>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

sztuka współczesna; Soros Centers for Contemporary Art; polityka sztuki; krytyka instytucjonalna

**streszczenie:**

Recenzja książki Octaviana Esanu *The Postsocialist Contemporary. The Institutionalization of Artistic Practice in Eastern Europe after 1989* (Manchester University Press, Manchester 2021).

**Karolina Łabowicz-Dymanus** – Historyczka sztuki, doktora, prowadzi Pracownię Dokumentacji Sztuk Wizualnych XX i XXI wieku w Instytucie Sztuki PAN. Autorka książki *Synchronizacja w Sieci. Centra Sztuki Współczesnej Sorosa – cztery modele: Budapeszt, Kijów, Tallinn* (2016). Interesuje się zagadnieniami związanymi z procesami modernizacyjnymi w latach 50. i 90. XX wieku oraz alterglobalistyczną historią sztuki. Znawczyni sztuki estońskiej, współpracuje z czasopismami „Kunst.ee” i „Kunstiteaduslikke uurimusi” oraz z Akademią Sztuk Pięknych w Tallinie. Kuratorka wielu wystaw, w tym *My was widzimy*. Działalność Galerii Foksal w latach 1966-1989 w Muzeum Sztuki KUMU w Tallinie. Obecnie pracuje nad projektem *Global contacts of the Polish People’s Republic: An artistic exchange between Socialist Poland and Socialist Asia in the 1950s*.

## Antypolityczne strategie instytucji sztuki. O książce Octaviana Esanu *The Postsocialist Contemporary. The Institutionalization of Artistic Practice in Eastern Europe after 1989*

- **Octavian Esanu, *The Postsocialist Contemporary. The Institutionalization of Artistic Practice in Eastern Europe after 1989*, Manchester University Press, Manchester 2021.**

Rozważania nad zagadnieniami dotyczącymi sztuki lat 90. oraz kondycji postsocjalistycznej w Europie Środkowej i Wschodniej cieszą się coraz większą popularnością wśród badaczy. Oprócz licznych konferencji i projektów dotyczących spojrzenia na epokę transformacji politycznej, ustrojowej i społecznej z perspektywy historycznej powstają też wystawy muzealne podsumowujące tę dekadę, jak na przykład stała ekspozycja

*The Future is in One Hour: Estonian*

*Art in the 1990s* w Estońskim Muzeum Sztuki KUMU. Została pomyślana nie tylko jako reprezentacja czasów przemiany.

Usytuowana na jednym piętrze wraz z inną ekspozycją stałą

*Conflicts and Adaptations. Estonian Art of the Soviet Era*

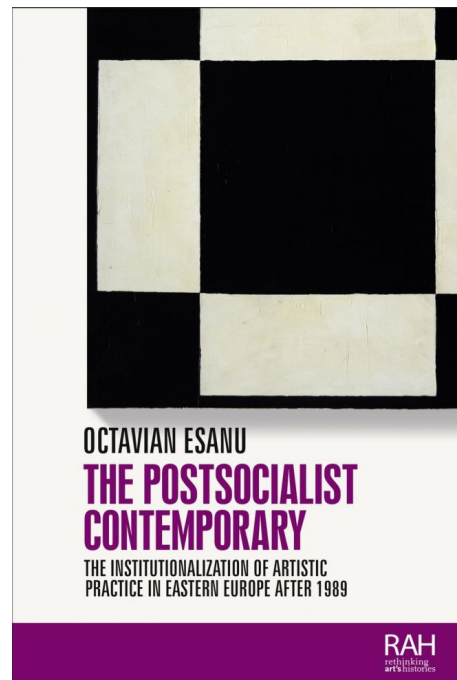
(1940–1991) pozwoliła kuratorce (Eha Komissarov, Tiiu Parbus,

Annika Rääim) podjąć dyskusję o tradycjach sztuki współczesnej

w Estonii. W 2001 roku Komissarov pisała, że rok 1991 był w tym

kraju doświadczeniem posthistorycznej wolności i radykalnej

zmiany paradygmatu artystycznego, co opisała jako



„symboliczne zwycięstwo nad historią i tradycją, wyrażające się w uczuciu przechodzenia do kolejnego etapu”<sup>1</sup>. Dystans dwudziestu lat umożliwił nowe spojrzenie na tę historyczną już epokę. Na wystawie otwartej w KUMU w 2021 roku Komissarov wraz z zespołem dokładnie przyjrzała się wielkiemu pościgowi za postmodernizmem w czasie przełomu. Trend ten rozpoczął się w Estonii w połowie lat 80. i zagościł zarówno w nauce i sztuce, jak i na łamach czasopism naukowych czy popularnych dodatków kulturalnych do codziennych gazet. Na wystawie można też łatwo odszukać wątki rozwijane w sztuce estońskiej od lat 70. Lata 90. podsumować można słowami piosenki punkowego zespołu J.M.K.E. *The Future is in One Hour (Tulevik on tunni aja pärast)*<sup>2</sup>: „rzeczywistość i czas zostały zaburzone, ale przyszłość jeszcze nie nastąpiła”.

W badaniach wciąż dominuje spojrzenie na rok 1989 jako na „punkt zero” czy wręcz „nowy początek”, który zdominował powszechną wyobraźnię dzięki Francisowi Fukuyamie i jego teorii „końca historii”<sup>3</sup>. W historii sztuki pogląd ten przejawiał się w traktowaniu momentu przełomu jako ostatecznego zerwania ze „starym” paradygmatem. W konsekwencji artyści zwrócili się ku nowym mediom, przede wszystkim sztuce wideo i instalacji oraz ku sztuce zaangażowanej w tematykę dotyczącą problemów społecznych. Taki wizerunek praktyki artystycznej utożsamiany jest z zachodnim paradygmatem sztuki współczesnej, którego znakomitym przykładem jest popularny nurt YBA – Young British Artists – oraz wystawa *Sensation* zorganizowana w Londynie w 1997 roku<sup>4</sup>.

Książka Octaviana Esanu *The Postsocialist Contemporary. The Institutionalization of Artistic Practice in Eastern Europe after 1989* jest ciekawą propozycją metodologiczną dla nurtu traktującego sztukę współczesną jako nierozzerwalnie związaną z neoliberalną gospodarką rynkową<sup>5</sup>. Na bohatera swojej książki Esanu wybrał Sieć Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa (Soros Centers for Contemporary Arts Network, SCCA); działały

w dwudziestu miastach, w osiemnastu krajach od 1992 do początku lat 2000. Sieć połączyła w jeden organizm kraje bałtyckie, kraje grupy wyszehradzkiej, byłej Jugosławii oraz kilka byłych republik radzieckich, w tym Kazachstan. Podlegała Instytutowi Społeczeństwa Otwartego, czyli międzynarodowej organizacji pozarządowej założonej przez finansistę George'a Sorosa. W założeniu każdy z ośrodków miał funkcjonować według tych samych zasad, zebranych w *Soros Foundations / Soros Centers for Contemporary Arts Network Procedures Manual* i precyzyjnie określających cele i procedury działania instytucji. Sieć miała wspierać sztukę współczesną określaną jako „nowa”, odpowiadającą na potrzeby nowoczesnych krajów nowej, demokratycznej Europy.

Autor był dyrektorem placówki w Kiszyniowie od momentu jej powołania w 1995 roku do 2000 roku, ale w publikacji nie znajdziemy zbyt wielu odniesień do mołdawskiego centrum i osobistych doświadczeń Esanu. O sieci pisze on jako o instytucji, która zaktualizowała i zinstytucjonalizowała paradygmat sztuki współczesnej w postsocjalistycznej Europie<sup>6</sup>. Do dziś powstało niewiele pogłębionych studiów poświęconych SCCA<sup>7</sup>, choć o działalności i roli tej formacji wspomina się w wielu tekstach<sup>8</sup> dotyczących sztuki lat 90. Do tych opracowań historycznych Esanu się odwołuje, sam nie dokonuje jednak analizy działalności sieci ani nie tworzy studium porównawczego wybranych ośrodków. Opisuje założenia teoretyczne, na podstawie których miała działać sieć, a przede wszystkim proponuje metodologiczne ujęcie problematyki postsocjalistycznej sztuki współczesnej na przykładzie centrów Sorosa. To właśnie ta część stanowi największą wartość publikacji.

Książka *The Postsocialist Contemporary* podejmuje pięć tematów. Są to: 1) instytucjonalizacja sztuki po socjalizmie; 2) rozwój i transfer nowych standardów i procedur w zakresie praktyk artystycznych; 3) promocja i implementacja nowej idei sztuki, która byłaby dostosowana do nowego „społeczeństwa

otwartego”; 4) społeczne i polityczne efekty działalności centrów Sorosa, które Esanu określa mianem reperkusji w postaci „antypolityczności” sztuki; 5) wpływ sztuki postsocjalistycznej na współczesną sztukę światową oraz instytucjonalizacja tej dziedziny po 1989 roku.

W dwóch pierwszych rozdziałach zatytułowanych *Sorosart: how Eastern Europe got the idea of contemporary art* oraz *New norms and procedures: the introduction of the curatorial function* Esanu przedstawił ideę Sorosowskiego dyskursu modernizacyjnego, w którym sztuka współczesna zawsze pojawiała się w kontekście „społeczeństwa otwartego”. Postrzegana była jako jedyna alternatywa dla scentralizowanego modelu administrowania kulturą charakterystycznego dla „społeczeństw zamkniętych” epoki socjalizmu.

Esanu podąża za definicją sztuki współczesnej, która stanowi integralny element dwudziestowiecznych globalnych procesów politycznej, gospodarczej i kulturalnej liberalizacji. W takim rozumieniu sztuka współczesna zwyciężyła nacjonalizmy (w tym faszyzm), narodowy socjalizm oraz komunizm. Jest zatem kategorią zarówno historyczną, jak i estetyczną, a także mechanizmem modernizacyjnym i konceptem o potencjale liberalizującym, podobnie jak wolność, swoboda przemieszczania się, społeczeństwo otwarte, nowe media itd. W transformacji ku kapitalizmowi autor widzi powrót sztuki do funkcji, jaką pełniła ona w społeczeństwie burżuazyjnym, w epoce autonomii sztuk. Tym razem zaistniała jednak w nowych warunkach kapitalizmu końca XX wieku, globalnego rynku, transnarodowego przepływu kapitału, globalnego przemysłu kulturalnego, rewolucji komputerowej i szybko rosnącego znaczenia nowoczesnych technologii telekomunikacyjnych, w tym internetu. Niewątpliwie strategie i procedury przyjęte przez centra Sorosa promowały i umacniały te tak zwane trendy normalizacyjne i promowały tylko taką sztukę, która wpisywała się w powyższy paradygmat.

Dlatego sztuka wspierana przez tę sieć zyskała miano Sorosart lub Realizm Sorosa (*Soros Realism*). Pojęcie, które sformułował serbski badacz i krytyk sztuki Miško Šuvaković<sup>9</sup>, odnosiło się do polityki artystycznej sieci promującej sztukę łączącą lokalną tematykę z globalną poetyką, sugerującej także „uniwersalizację” sztuki, czy multikulturowe i transnarodowe tendencje przyjęte w kulturze regionu w latach 90. Sorosart odnosił się także do delikatnej i subtelnej standaryzacji postmodernistycznego pluralizmu i multikulturalizmu jako kryterium dla oświeconego liberalizmu politycznego, który musi być zrealizowany w europejskich społeczeństwach nowej epoki. Nie jest to jednak nowa propozycja interpretacyjna dla działalności centrów. Esanu powtarza tutaj tezy stawiane wcześniej przez autorów podejmujących problematykę SCCA.

Powieleniem wielokrotnie już omawianego problemu jest także analiza roli kuratora, który jako zawód i praktyka zawodowa w Europie Środkowej i Wschodniej, pojawił się według Esanu po 1989. Autor sugeruje, że organizowanie wystaw poświęconych konkretnemu zagadnieniu, a przede wszystkim skupienie się na zagadnieniach społecznych i wyjście z projektami artystycznymi *site-specific* w przestrzeń publiczną zostało wprowadzone w regionie przez Centra Sztuki Współczesnej Sorosa<sup>10</sup>. Sam termin „kurator” został spopularyzowany w latach 90., podobnie jak wymienione powyżej strategie. To jednak nie znaczy, że nie były wcześniej znane w regionie. Tymczasem nowatorskie propozycje wystawiennicze Haralda Szeemanna, w tym przede wszystkim *documenta 5*, były znane i inspirowały między innymi Janusza Boguckiego, łódzką Konstrukcję w Procesie czy estońską grupę Non-Grata w latach 80. Na początku lat 90. wiele krajów zmagало się z brakiem nowoczesnej przestrzeni dla sztuki współczesnej. Dlatego też projekty w przestrzeni miejskiej były atrakcyjne nie tylko ze względu na postmodernistyczne zerwanie z dotychczasową hierarchią czy wręcz dosłowne „otwarcie” wcześniej zamkniętych

przestrzeni. Najbardziej spektakularnym przykładem jest *Alchemic Surrender* zorganizowany przez Martę Kuźmę, dyrektorkę Centrum Sorosa w Kijowie w 1996 roku. Wystawa odbyła się na pokładzie okrętu wojennego należącego do floty czarnomorskiej. Jeśli jednak przyjrzymy się historii wystaw poszczególnych ośrodków Sorosa, okaże się, że *Alchemic Surrender*, węgierska *Polyphonia* (1993), czy estońska *Substance-Unsubstance* (1993) były jedynymi, które zostały zorganizowane przez lokalne centra poza regularną przestrzenią wystawienniczą galerii i muzeów.

Dokonana przez Esanu synteza działalności sieci Sorosa prowadzi, jak to bywa w takich przypadkach, do zbyt dużych uogólnień i łatwo autorowi zarzucić „zachodnie”, „uniwersalistyczne” spojrzenie na region i poszczególne ośrodki. Warto zaznaczyć, że choć Esanu pochodzi z Mołdawii, to od 2000 roku mieszka poza Europą, a przez lata pracował na amerykańskich uczelniach, co zapewne miało wpływ na jego spojrzenie badawcze. I choć, jak wspomniałam, nie przeprowadził nowych badań na temat działalności SCCA, przedstawiona przez niego propozycja analizy mechanizmów przejmowania przestrzeni publicznej przez „sztukę współczesną” jest niezwykle cenna dla wszystkich badaczy zajmujących się zagadnieniami dotyczącymi postsocjalizmu.

W tym kontekście znacznie ciekawsza jest druga część książki. Rozdział trzeci zatytułowany *Art in the „open society”: the aesthetics of problem-solving*, rozdział czwarty *Antipolitics: the ideological bedrock of the postsocialist contemporary* oraz rozdział piąty *Can there be contemporary art in North Korea? A methodological epilogue* przynoszą interesujące rozważania dotyczące relacji pomiędzy sztuką i polityką.

Po pierwsze Esanu traktuje antypolityczne strategie sztuki jako kategorię estetyczną, która nierozzerwalnie wiąże się z neoliberalną gospodarką rynkową i kapitalizmem. Autor traktuje polityczne strategie awangard jako odrębną kategorię



politycznego zaangażowania związanego z modernistyczną tradycją i zaangażowaniem sztuki w walkę klas. Tymczasem w przypadku postsocjalistycznej „sztuki współczesnej” dostrzega zaangażowanie raczej w sprawy „osobistej mikropolityki” poruszającej takie zagadnienia jak tożsamość płciowa, seksualność czy ekofeminizm<sup>11</sup>. Taki dyskurs postępu czy też modernizacji jest według badacza konsekwencją transformacji w kierunku demokracji i liberalizmu „społeczeństw otwartych”. Chodzi o nastawienie na sztukę określaną mianem *issue-based*, skoncentrowaną na problemach dotyczących raczej jednostki niż zbiorowości. Stoi ona w opozycji do sztuki politycznej, zaangażowanej w sprawy partii i kraju. Estetykę sztuki antypolitycznej badacz określa jako unikanie odpowiedzi na konkretny moment w historii, dostrzega też arbitralność sztuki, kryzys jej poszczególnych dyscyplin oraz zbytnią wybujałość praktyk konceptualnych i postkonceptualnych<sup>12</sup>. Według Esanu estetyka sztuki współczesnej to przejaw jej głębokiej instytucjonalizacji oraz powszechnego przekonania, że rządzą nią mechanizmy rynkowe, spekulacja finansowa, międzynarodowa dystrybucja oraz mecenat. Wini przede wszystkim wielkie międzynarodowe biennale i targi sztuki, zarozumiałych kuratorów (*supercilious curators*), komercyjne muzea oraz wielkie przedsięwzięcia w krajach Zatoki Perskiej, oligarchów i globalnych kolekcjonerów. Sztuka czasów globalnego neoliberalnego kapitalizmu odzwierciedla zatem zmiany zachodzące w strategiach współczesnej polityki. W czasach postdemokracji polityka zaczyna przypominać spektakl, a sztuka nie zajmuje pozycji krytycznych, rozbijających *status quo*, jak miało to miejsce w przypadku awangard. Autor nie podejmuje jednak kwestii globalnej „nowej kultury politycznej” ani zmiany w hierarchii i polityce poparcia tak zwanych państw dobrobytu ku polityce kształtowanej przez nowe grupy społeczne, które wyłoniły się wraz z rozwojem globalnych organizacji pozarządowych i internetu<sup>13</sup>. Nie bez powodu to właśnie terminy

takie jak „zaufanie społeczne” i „kapitał społeczny” były niezmiernie popularne nie tylko w naukach politycznych na świecie w latach 90. – robiły zawrotną karierę także w dyskursie modernizacyjnym w Europie Środkowej i Wschodniej. Kategoria „nowej kultury politycznej” wydaje się dobrze wpisywać w rozważania Esanu i pomaga lepiej zrozumieć jego wywód oparty jedynie na pracach historyków sztuki i filozofów.

Mechanizmy antypolityczne Esanu rozpoznaje też w „opozycyjnej” sztuce czasów socjalizmu. Tu, idąc tropem historyków sztuki Piotra Piotrowskiego<sup>14</sup> i Klary Kemp-Welch<sup>15</sup>, wskazuje na jednostkowe, ostentacyjne nieangażowanie się w sprawy polityczne jako strategię wyrażania sprzeciwu wobec narzucanej masom polityki partii<sup>16</sup>. Po 1989 roku, w nowej sytuacji politycznej, owa niechęć do upolitycznienia miała zostać wzmocniona przez antypolityczne strategie neoliberalnej sztuki współczesnej.

Niezwykle interesująca jest analiza „maszyn antypolitycznych”, jak Esanu określa centra Sorosa, które promowały i wspierały strategie sztuki współczesnej. Opierając się na teoriach Karla Poppera i Friedricha Hayeka (na które powołuje się także George Soros), aby nie były narzędziami dla jednostek czy partii, jak w przypadku „społeczeństw zamkniętych”, muszą być instytucjami „bezosobowymi” (*impersonal*)<sup>17</sup>. Idealna instytucja spełniająca kryteria „społeczeństwa otwartego” musi być wolna od niedoskonałości ludzkiego umysłu i wykraczać poza ograniczenia i uprzedzenia jednego człowieka, aby móc w pełni reprezentować różnorodność opinii i postaw. Taka instytucja powinna zatem być zarządzana przez gremium ekspertów, najlepiej międzynarodowych, którzy wszystkie decyzje dotyczące zarządzania sztuką będą podejmowali w sposób anonimowy, stosując demokratyczne procedury. Niestety teoria owych „bezosobowych maszyn antypolitycznych” okazała się trudna do zastosowania w praktyce. W rzeczywistości działalność dyrektorów przypominała raczej rządy despotycznych

menedżerów z globalnych korporacji, na co uskarżano się już w raporcie przygotowanym dla Fundacji Sorosa i podsumującym działalność sieci centrów sztuki w latach 1992–2000<sup>18</sup>. Z drugiej strony sieci udało się w kilku przypadkach zastąpić państwo w roli mecenasa. Zdarzało się, szczególnie na początku transformacji, że budżet poszczególnych jednostek przeznaczony na sztukę współczesną był wyższy niż środki finansowe przeznaczane na podobne wystawy przez ministerstwa kultury. Kilka placówek, jak na przykład estońska czy ukraińska, przejęło pawilony narodowe na biennale w Wenecji, co także wpisuje się w przedstawioną przez autora koncepcję „maszyn antypolitycznych”.

Esanu przygotował atrakcyjne narzędzie dla wszystkich badaczy zajmujących się Polską, Estonią, Węgrami czy Czechami. To te państwa przeszły szybką transformację od gospodarki socjalistycznej ku neoliberalnej gospodarce rynkowej i wymieniły elity polityczne, spełniając kryteria „współczesności”, które zakłada badacz. I nieprzypadkowo to właśnie sztuka z tych krajów zajmuje główne miejsce w jego rozważaniach. Autor wprawdzie zaznacza we wstępie, że Europy Środkowej i Wschodniej nie można postrzegać jako homogenicznej całości, i zaznacza, że jest świadomy różnic w polu sztuki nawet w obrębie Związku Radzieckiego czy w krajach, które powstały po jego rozpadzie. Co interesujące, Esanu podkreśla, że książkę pisał z perspektywy politycznej lewicy poddającej krytyce wpływ neoliberalnej gospodarki rynkowej na pole sztuki. Tekst jest też niewątpliwie silnie inspirowany Fredrikiem Jamesonem i jego teorią logiki kulturowej późnego kapitalizmu zawartą w słynnej publikacji z 1990 roku, która kształtowała dyskurs postmodernistyczny przez kolejną dekadę. U Esanu brakuje trochę historycznego i kulturowego kontekstu. Nie interesuje go polityczne, społeczne, ekonomiczne, artystyczne i kulturowe tło ani dynamika zmian zachodzących w osiemnastu krajach połączonych przez sieć centrów sztuki Sorosa. Nie przygląda się

także radykalnym różnicom w działalności ośrodków ani nawet temu, że część z nich nie funkcjonowała w tym samym czasie – na przykład warszawski oddział działał w latach 1992–1994, a centrum w Kijowie otwarto w 1995 roku. Książka na pewno nie jest propozycją monograficzną, przyglądającą się konkretnym ośrodkom SCCA, ani propozycją studium porównawczego poszczególnych przypadków i krajów – rozważania autor ilustruje przykładami działań placówek czy wystaw, które akurat do nich pasują. Jest to jednak znakomita propozycja metodologiczna i studium nad paradygmatem, które przyda się wszystkim zainteresowanym postsocjalistyczną kondycją sztuki.

- 1 Eha Komissarov, *On the Estonian Painting of the 1990s, w: Nosy nineties. Problems, themes and meanings in Estonian art of the 1990s*, red. S. Helme, J. Saar, Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, Tallinn 2001, s. 87.
- 2 Zespół J.M.K.E. wykonał bardzo popularny w Estonii cover zespołu Dezerter *Spytaj milicjanta – Kusi Miilitsalt*.
- 3 Francis Fukuyama, *Koniec historii*, przeł. T. Bieroń, M. Wirchowski, Zysk i S-ka, Poznań 1996.
- 4 Zob. *British British Polish Polish. Sztuka krańców Europy, długie lata 90 i dziś*, red. M. Goździewski, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2013.
- 5 Octavian Esanu, *The Postsocialist Contemporary. The Institutionalization of Artistic Practice in Eastern Europe after 1989*, Manchester University Press, Manchester 2021, s. 8; 216.
- 6 Ibidem, s. 1.
- 7 Dotychczas opublikowana została jedna monografia, zob. Karolina Łabowicz-Dymanus, *Synchronizacja w Sieci. Centra Sztuki Współczesnej Sorosa – cztery modele: Budapeszt, Kijów, Tallinn*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016. Tom zawiera studia porównawcze czterech wymienionych w tytule oddziałów SCCA. Centrum w Budapeszcie, wzorcowe dla całej sieci, było także wielokrotnie i szczegółowo opisywane przez węgierskiego badacza Kristófa Nagya. Zob. m.in. Kristóf Nagy, *From Fringe Interest to Hegemony: The Emergence of the Soros Network in Eastern Europe*,

- w: *Globalizing Eastern European Art Histories: Past and Present*, red. B. Hock, A. Allas, Routledge, New York–London 2018, s. 53–63.
- 8 Zob. *After the wall. Art and culture in post-communist Europe*, red. B. Pejić, D. Elliott, Moderna Museet, Stockholm 2000; Nina Czegledy, Andrea Szekeres, *Agents for change: The Contemporary Art Centres of the Soros Foundation and C3*, „Third Text” 2009, nr 3, s. 251–260; Robert Fleck, *Art after Communism?*, w: *Manifesta 2: European Biennale for Contemporary Art: Luxembourg*, red. R. Fleck, M. Lind, B. Vanderlinden, Casino Luxembourg 1998, s. 193–197; Anders Härm, *On the Genealogy of ‘Soros Realism’: The ‘Making of’ International Eastern European Art*, „Kunstiteaduslikke uurimusi” 2018, t. 27, nr 4, s. 7–27; Sirje Helme, *The Soros Center for Contemporary Arts: Estonia in the Extreme Decimal*, w: *Nosy Nineties: Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1990s*, red. S. Helme, J. Saar, Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, Tallinn 2001, s. 35–52.
- 9 Miško Šuvaković, *Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste*, w: *Platforma SCCA 3*, Center for Contemporary Art, Ljubljana 2002, s. 11.
- 10 Octavian Esanu, *The Postsocialist Contemporary...*, s. 108.
- 11 Ibidem, s. 83.
- 12 Ibidem, s. 173.
- 13 Filipe Carreira da Silva, Terry Nichols Clark, Susana Cabaço, *Culture on the Rise: How and Why Cultural Membership Promotes Democratic Politics*, „International Journal of Politics, Culture, and Society” 2014, nr 3, s. 343–366.
- 14 Piotr Piotrowski, *Sztuka według polityki: od Melancholii do Pasji*, Universitas, Kraków 2007.
- 15 Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art: Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956–1989*, I.B. Tauris, London 2013.
- 16 Octavian Esanu, *The Postsocialist Contemporary...*, s. 170–171.
- 17 Ibidem, 178–179.
- 18 Larisa Muravska, *Assessment / Mapping activities of the Soros Centers for Contemporary Arts*, dokument wewnętrzny Open Society Institute, Budapeszt, 6 maja 2002.

