

## SPIS TREŚCI

WSTĘP .....	7
<b>CZĘŚĆ PIERWSZA</b> Idee i wzorce dla Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa .....	15
Instytut Społeczeństwa Otwartego .....	17
Koncepcja społeczeństwa otwartego Karla Poppera i George’a Sorosa .....	20
Sztuka a teorie Karla Poppera .....	24
Powstanie wzorca dla Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa – Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa.....	27
Powołanie Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa .....	35
Działalność w latach 1984–1991 .....	39
Granty .....	40
Dokumentacja .....	42
Wystawy .....	44
<b>CZĘŚĆ DRUGA</b> Powstanie i działalność Sieci SCCA 1991–1999 .....	47
Rok 1991. Powołanie Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa – pierwszy ośrodek SCCA Budapeszt.....	49
Statut i cele Sieci SCCA .....	53
„Open call” i zasada demokratycznego wyboru .....	63
Działalność SCCA Budapeszt w latach 1991–1996 .....	67
„Polifonia” .....	68
„Efekt motyla” .....	78

Przekształcenie SCCA Budapeszt w C3 Center for Culture and Communication Foundation.....	81
Suzanne Mészöly i jej wpływ na funkcjonowanie i rozpad Sieci SCCA .....	86
Estonia – sytuacja sztuki estońskiej i powstanie SCCA Tallin.....	90
Doroczne Wystawy SCCA Tallin.....	103
„Estonia jako znak” .....	111
Własna droga .....	115
Ukraina .....	117
SCCA Kijów Marty Kuźmy.....	120
SCCA Kijów Jerzego Onucha .....	123
Polska.....	128
„Powolna śmierć” Sieci SCCA.....	133
<b>CZĘŚĆ TRZECIA Działalność Sieci SCCA – analiza.....</b>	<b>137</b>
Mecenat.....	141
Synchronizacja Europy .....	146
<i>Soros Realism</i> i styl międzynarodowy.....	152
Nowe i młodzi .....	161
<b>ZAKOŃCZENIE .....</b>	<b>165</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>171</b>
<b>ANEKS .....</b>	<b>174</b>
Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa – Budapeszt .....	174
Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa – Tallin .....	185
Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa – Kijów .....	189
Ośrodek Sztuki Współczesnej – Warszawa.....	195
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>202</b>
<b>INDEKS OSOBOWY .....</b>	<b>234</b>
<b>SPIS ILUSTRACJI .....</b>	<b>247</b>

## WSTĘP

Niniejsza książka prezentuje działalność Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa (Soros Centers for Contemporary Arts – SCCA<sup>1</sup>; popularnie zwanej także Sorosem<sup>2</sup>) w kontekście przemian zachodzących w instytucjach sztuki po upadku reżimów komunistycznych. Badania nad czterema ośrodkami należącymi do Sieci posłużą ukazaniu, w jaki sposób międzynarodowa organizacja pozarządowa wpływała na lokalne środowiska sztuki i ich rozwój.

Szczegółowej analizie poddana została polityka artystyczna prowadzona przez SCCA, która faworyzowała sztukę młodych artystów wykorzystujących nowe media i odpowiadających zapotrzebowaniom globalnego rynku. Przeprowadzone przeze mnie badania ukazują złożoność procesów transformacyjnych oddziałujących na sztukę współczesną oraz sposób, w jaki międzynarodowa Fundacja zadziałała jako jeden z katalizatorów przemian.

W omawianym okresie funkcjonowało dwadzieścia Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa w osiemnastu postkomunistycznych krajach, w miastach: Almaty, Belgradzie, Bratysławie, Budapeszcie (jedyne, który powstał wcześniej, w połowie lat 80.), Bukareszcie, Kijowie, Kiszyniowie, Lublanie, Moskwie, Odessie, Sankt Petersburgu, Pradze, Rydze, Sarajewie, Sofii, Skopje, Tallinie, Warszawie, Wilnie i Zagrzebiu. Ośrodki te powstały i działały w latach 1992–1999 i stanowiły jeden z nielicznych niezależnych programów operacyjnych Instytutu Społeczeństwa Otwartego, posiadając własny budżet, statut i zarząd. Na przełomie lat 1990. i 2000. zostały przekształcone

---

<sup>1</sup> W tekście będę używać akronimu nazwy angielskojęzycznej, ponieważ w literaturze pojawia się ona najczęściej, a zatem jest najbardziej znana i pozwala utrzymać porządek pojęć, trudny do zachowania w przypadku wprowadzania akronimów od nazw przyjmowanych przez ośrodki w poszczególnych krajach.

<sup>2</sup> Nazwa pochodzi od nazwiska Georga Sorosa, fundatora sieci oraz Fundacji Społeczeństwa Otwartego, którego były niezależnym programem operacyjnym. Cała organizacja popularnie określana jest mianem Fundacji Sorosa.

w niezależne od Fundacji Społeczeństwa Otwartego George'a Sorosa organizacje pozarządowe.

Wybór materiału badawczego został zawężony do czterech wyselekcjonowanych centrów, które wydają się najlepiej pokazywać skrajnie różne drogi rozwoju oraz odmienne modele funkcjonowania. Wybrane centra znajdowały się w Budapeszcie, Kijowie, Tallinie i Warszawie. W analizie nacisk został położony na dzielące je różnice i ich podłoże; jest to szczególnie interesujące ze względu na fakt, że według założeń zawartych w statucie organizacji, miały one funkcjonować w identyczny, zunifikowany sposób. Centra Sztuki Współczesnej Sorosa z założenia miały stosować w każdym kraju ten sam model działania, choć sytuacja sztuki współczesnej i jej instytucji w Estonii, Polsce, na Węgrzech i Ukrainie była w owym czasie tak odmienna. Dlatego poszczególne centra zostały zmuszone do wypracowania własnych metod i priorytetów, dopasowanych do zastanej sytuacji i odpowiadających na lokalne problemy. W strategiach centrów funkcjonujących w pozostałych krajach można znaleźć wiele analogii do ośrodków z Budapesztu, Kijowa, Tallina i Warszawy, poddanych w tej książce dogłębnej analizie.

Przedmiotem rozważań będzie działalność wybranych Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa na wielu poziomach, tj. zarówno działalność artystyczna (wystawiennicza, realizacja projektów artystycznych), jak i instytucjonalna (grantodawcza, wydawnicza, promocja artystów w kraju i za granicą), a także edukacyjna (rozumiana jako pomoc artystom, krytykom i kuratorom w odnalezieniu się w „nowej rzeczywistości”) oraz jako program dla pracowników Sieci, propagujący określone standardy pracy.

Rozważono wypracowany przez Centra typ nowoczesnego mecenatu wprowadzający własny, ściśle określony model sztuki, wystawiennictwa oraz dokumentacji wydarzeń artystycznych. Zweryfikowany został także zarzut, który najczęściej wysuwano pod adresem Sieci – zarzut uniformizacji sztuki. W tym kontekście został przywołany także termin „realizm Sorosa” (*Soros Realism*), sformułowany przez Miško Šuvakovicia. Określenie serbskiego badacza odnosiło się do polityki artystycznej Sieci, która promowała sztukę łączącą lokalną tematykę z globalną poetyką. Podałam dokładnej analizie powyższe zagadnienia, a także wskazałam dwa dodatkowe, tj. wykluczenie średniego i starszego pokolenia artystów oraz kreowanie marki „sztuka z Europy Środkowej i Wschodniej”.

W książce wykorzystane będą takie, wymagające dodatkowego doprecyzowania pojęcia, jak „kraje byłego bloku komunistycznego” jako geograficzne

pojęcie regionu powstałe po upadku żelaznej kurtyny; „transformacja”, „modernizacja”, „westernizacja”, „uniwersalizacja”, „transnacionalizm”, „centrum”, „peryferie”, „półperyferie”. Świadomie rezygnuję z używania w tym kontekście pojęcia „Europa Wschodnia”, którym od czasów Oświecenia nazywana jest część kontynentu, *L'Orient de l'Europe*, Orient Europy, jak mawiają Francuzi<sup>3</sup>. Orient dla zachodniego imperializmu funkcjonuje „jako przeciwważa jego wizerunku, idei, osobowości i doświadczenia”<sup>4</sup>. Słowo Orient zawiera obraz Obcych w europejskiej kulturze. W tekście unikam terminu Europa Środkowa, kojarzącego się przede wszystkim z pojęciem *Mittleuropa* – koncepcją jedności regionu środkowoeuropejskiego, stanowiącego domenę Cesarstwa Austro-Węgierskiego, czy koncepcją politycznej, militarnej i kulturalnej dominacji Cesarstwa Niemieckiego nad regionem; lub terminem Europa Środkowa stosowanym za Milanem Kunderą dla odróżnienia republik radzieckich od tzw. krajów satelickich<sup>5</sup>. Niemniej w obu przypadkach także ten termin narzucaliby perspektywę spojrzenia poprzez pryzmat geografii oraz koncepcji cywilizacyjnego podziału na dwie Europy.

Zatem odrzucenie powyższych nazw jest nie tylko spowodowane wpływem teorii postkolonialnych czy coraz częściej stosowanych praktyk horyzontalnej historii sztuki<sup>6</sup>. Przede wszystkim zostało wymuszone przez fakt, że niniejsza książka powstała z perspektywy Warszawy, a stolice państw: Tallin, Kijów czy Budapeszt są bliskimi miastami nie tylko w sensie geograficznym. Znajdują się w krajach, z którymi Polska od stuleci utrzymywała ścisłe kontakty polityczne, kulturalne i gospodarcze. Z tego punktu widzenia ani Estonia, Ukraina czy Węgry, ani inne państwa regionu nie mają nic wspólnego z Innym. Przeciwnie, są bliskim sąsiadem, a zatem znajdują się poza tym, co powszechnie rozumiemy jako Wschód i Zachód<sup>7</sup>. Co więcej, w tej perspektywie „inna” Europą stał się sam Zachód, w którym artyści chętnie się przeglądają niczym w lustrze<sup>8</sup>, własną kulturę porównując z zachodnią, a wschodnich sąsiadów traktując z wyższością, jak zauważył Piotr Piotrowski we wstępie do książki *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej*

---

<sup>3</sup> Wolff 1994, s. 6.

<sup>4</sup> Said 2005, s. 30.

<sup>5</sup> Kundera 1984, s. 15.

<sup>6</sup> Piotrowski 2010, s. 15–49.

<sup>7</sup> ARTMargins 2011.

<sup>8</sup> Piotrowski 2005, s. 260.

*Europie*<sup>9</sup>. Piotrowski wskazał też na zachwiane relacje pomiędzy krajami, takimi jak np. Ukraina, Czechy, Rumunia oraz Polska, dokonującymi wymiany doświadczeń czy wiedzy za pośrednictwem Zachodu, który uwiarygodnia Innego w oczach innego-Innego<sup>10</sup>; kierują się one uniwersalną (zachodnią) perspektywą, zamiast budować układ niehierarchiczny<sup>11</sup>. Podejmę zatem próbę pisania historii sztuki krajów byłego bloku komunistycznego nie przez pryzmat postrzegania ich jako drugiej ligi czy dzikiego i ekscentrycznego krewnego<sup>12</sup>, ale właśnie poprzez horyzontalne doświadczenie badawcze, a także przez wprowadzenie studiów porównawczych.

Kolejna para pojęć wymagająca doprecyzowania to transformacja i modernizacja. Transformacja rozumiana jest tutaj jako przejście z systemu komunistycznego do demokracji, zarówno w kontekście politycznym, ekonomicznym, jak i społecznym. Natomiast termin modernizacja oznacza wdrażanie uniwersalnego wzorca rozwoju. Wprowadził go Talcott Parsons, który stworzył podstawy interpretacji modernizacji jako „procesu przyjmowania przez społeczeństwa mniej rozwinięte wartości, norm i rozwiązań instytucjonalnych, wypracowanych przez państwa cywilizacyjnego centrum”<sup>13</sup>. Podejście to zostało następnie rozwinięte przez Wilberta Ellisa Moora, dla którego „modernizacja to totalna transformacja przednowoczesnego społeczeństwa w taką organizację społeczną, która jest typowa dla rozwiniętych, kwitnących ekonomicznie i stabilnych politycznie społeczeństw Zachodu”<sup>14</sup>. W niniejszej książce termin modernizacja stosowany będzie przede wszystkim do opisu procesów zachodzących w instytucjach sztuki, natomiast transformacja – przy nakreślaniu szerszego tła polityczno-ekonomicznego.

Ważne będą także napięcia pomiędzy strefami centrum i peryferiów, a w tym przypadku krajami określonymi przez Immanuela Wallersteina jako półperyferyjne, dla których modernizacja oznacza postęp i przemieszczanie się ku centrum w systemie-świecie<sup>15</sup>. Sieć Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa kierowała się charakterystyczną dla półperyferiów ideologią

---

<sup>9</sup> Piotrowski 2010, s. 36.

<sup>10</sup> Tamże, s. 37.

<sup>11</sup> Piotrowski 1998, s. 83–96.

<sup>12</sup> Sowa, 2011, s. 11.

<sup>13</sup> Parsons 2009, s. 47.

<sup>14</sup> Moor 2009, s. 48.

<sup>15</sup> Wallerstein 2007, s. 85–86.

dogonienia, próbując modernizować sztukę krajów półperyferyjnych na potrzeby rynku zachodniego. Według Wallersteina półperyferie, aby nie zostać zepchnięte do strefy peryferyjnej, muszą nieustannie naśladować centrum<sup>16</sup>. W przypadku SCCA naśladowanie rozumiane jest jako uniwersalizacja języka sztuki.

W niniejszej pracy pojawiają się także pojęcia westernizacja i uniwersalizacja. Zachód rozumiany jest jako część liberalnego, demokratycznego świata, z jego wysokorozwiniętymi społeczeństwami. Wynikiem działalności kolonizacyjnej Zachodu jest proces westernizacji, tj. przyjmowania przez inne społeczeństwa wzorców edukacji, polityki oraz kultury, wypracowanych przez cywilizację zachodnią. Taki proces ma prowadzić do uniwersalizacji kultury zachodniej i wypracowanych przez nią modeli<sup>17</sup>. Jak stwierdził Samuel Huntington, Zachód stara się propagować swoją kulturę, którą uważa za uniwersalną, a upadek komunizmu pogłębił przekonanie, że demokratyczny liberalizm odniósł zwycięstwo w skali globalnej<sup>18</sup>. Huntington zauważył, że Zachód definiuje swoje interesy jako interesy społeczności światowej i podkreślił, że „cywilizacja uniwersalna zakłada kulturowe jednoczenie się ludzkości i coraz powszechniejszą akceptację wspólnych wartości, przekonań, orientacji, zwyczajów i instytucji przez narody świata. Odnosi się to do przekonań, doktryn i wartości ludzi z cywilizacji zachodniej”<sup>19</sup>.

Analizując działalność Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, a zatem także międzynarodowej Fundacji – Instytutu Społeczeństwa Otwartego, której jednym z programów była Sieć, nie sposób uniknąć pytania o kolonizację kulturową. Tym bardziej, że częstym oskarżeniem padającym wobec działalności filantropijnej George’a Sorosa jest zarzut o kolonizację, macdonaldyzację i uniwersalizację, wprowadzaną pod pretekstem szerzenia idei społeczeństwa otwartego. Centra Sztuki Współczesnej, podobnie jak cała Fundacja Sorosa, miały narzucać jeden określony model sztuki i działania, sztucznie przeszczepiony głównie z systemów wypracowanych przez Zachód, natomiast nie zawsze przystający do lokalnych warunków i tradycji. Z drugiej strony, odpowiadały na potrzeby krajów, które obaliły reżimy komunistyczne i dążyły do demokracji oraz dogonienia w sensie nie tylko politycznym

---

<sup>16</sup> Wallerstein 2004, s. 21.

<sup>17</sup> Naipaul 1990, cyt. za: S.P. Huntington 2003, s. 20.

<sup>18</sup> Huntington 2003, s. 307.

<sup>19</sup> Tamże, s. 79.

i gospodarczym, ale też kulturowym pozostałej części Europy, która pozornie wydawała się rozwijać bez zahamowań. W tym kontekście należy poddać rozważaniom nie tylko działania kolonizacyjne Fundacji George'a Sorosa, ale też być może nieświadomą autokolonizację krajów byłego bloku komunistycznego<sup>20</sup> i powszechną globalizację. A także zastanowić się, na ile modele i wartości propagowane przez organizacje Sorosa były rzeczywiście nowe, a na ile odwoływały się do tradycji poprzedzających doświadczenia komunistyczne. Szczególnie w kontekście sztuki należy pamiętać, że tradycje modernistyczne, do których nawiązywały Centra Sztuki Współczesnej Sorosa, w wielu krajach były bardzo silne. Nie są zatem czymś sztucznie narzuconym. Dlatego zastanowienia wymaga kwestia, czy rzeczywiście Soros dokonywał kulturalnej kolonizacji (i jeśli tak, to w jakim stopniu), czy też raczej zaobserwowane procesy należy przypisać ogóln światowym trendom globalizacyjnym i kosmopolitycznym, ewentualnie zwrotowi ku własnym tradycjom artystycznym. Po 1991 roku mieszkańcy nowych państw zaczęli „żyć międzynarodowo”<sup>21</sup>, funkcjonować w międzynarodowym obiegu informacji i idei, a ich kraje stały się integralną częścią gospodarki światowej. Różnice między tym, co narodowe i międzynarodowe, zaczęły się zacierać. W przypadku równoczesnego występowania dominacji i narzucania określonych standardów przez organizację międzynarodową oraz ogóln światowych procesów globalizacyjnych i tendencji autokolonizacyjnych wydaje się, że należy przyjąć metody dyskursu postkolonialnego, a także rozważyć kwestię transnacionalizmu.

Podstawową metodą przyjętą w niniejszej książce jest metoda postkolonialna. Z tą różnicą, że o ile studia nad Azją czy Afryką są prowadzone przez emigrantów, takich jak np.: Frantz Fanon, Edward Said, Dipesh Chakrabarty czy Gayatri Spivak, „zatrudnionych na metropolitalnym uniwersytecie”<sup>22</sup>, o tyle niniejsza praca jest próbą spojrzenia na kulturę krajów byłego bloku komunistycznego inaczej niż jak na „bliskiego Innego”<sup>23</sup>, „zmarginalizowanego Europejczyka”<sup>24</sup>. W tym przypadku taka perspektywa jest nieuzasadniona, chociażby ze względu na miejsce powstawania książki, kraj kulturowy

---

<sup>20</sup> Boubnova 2000.

<sup>21</sup> Beck 2005, s. 11.

<sup>22</sup> Gandhi 2008, s. 58.

<sup>23</sup> Pejić 1999, s. 20; Pejić powołuje się na pojęcie Borisa Groysa „fremde Nähe”, brak przypisu bibliograficznego.

<sup>24</sup> Piotrowski 2010, s. 45.



i zaplecze historyczne. Jednak język wypracowany przez postkolonializm wydaje się być najbardziej odpowiedni do analizy sztuki regionu, niekiedy nazywanej drugą ligą historii sztuki. Przyjęta perspektywa badań ma być zatem perspektywą horyzontalną<sup>25</sup>.

Podstawę przeprowadzanych analiz będą stanowiły dokumenty pozostałe po działalności Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, ich wydawnictwa, artykuły w prasie i książki, których autorzy poświęcają uwagę efektom pracy zarówno całej Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, jak i poszczególnych ośrodków. Przeanalizowane zostaną ponadto przeprowadzone przeze mnie wywiady narracyjne z byłymi dyrektorami centrów, ich pracownikami, artystami i osobami z nimi związanymi.

Istnieją dwa powody sięgnięcia po tego typu źródła i potraktowania dokumentów i historii mówionej jako równorzędnych. Po pierwsze, brak możliwości dotarcia do większości dokumentów związanych z działalnością ośrodka w Warszawie (gdyż uległy one rozproszoniu lub zostały zniszczone), w Kijowie (dokumentacja całkowicie zaginęła) i Budapeszcie (dokumentacja została w znacznej mierze rozproszona; tylko niewielką część dokumentów udało się odnaleźć po długich poszukiwaniach); jedynie centrum w Tallinie skrupulatnie przechowuje po dziś dzień świadectwa swojej działalności. Niemal całkowicie brak opracowań poświęconych zarówno całej Sieci, jak i jej poszczególnym ośrodkom. Po drugie, niezbyt duży odstęp czasu dzielący moje badania od działalności Sieci Sorosa pozwala na uzupełnienie dostępnej wiedzy o wspomnieniach i relacjach osób, które zarządzały poszczególnymi Centrami lub z nimi współpracowały.

Zostało też przyjęte założenie, że wszystkie informacje podawane przez rozmówców są prawdziwe. Gdy podawane dane są ze sobą sprzeczne i nie ma możliwości sprawdzenia ich w dokumentach, przytoczone zostały wszystkie wersje zarejestrowane w trakcie badań.

Niniejsza książka jest pracą pionierską. Do tej pory powstała tylko rozprawa doktorska byłego dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej w Kiszyńowie, Octaviana Eșanu (2010), która zawiera rozdział poświęcony Sieci jako jednej z dróg do kapitalizmu. Problem znaczenia działalności centrów dla lokalnej sztuki był już wprawdzie nieraz podnoszony, często w kontekście wielkich wystaw sztuki z krajów byłego bloku wschodniego, jak np. „After the wall”, „50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa” czy kolejnych edycji „Manifesta”,

---

<sup>25</sup> Rogoff 2003, s. 29–47, Piotrowski 2010, s. 15–56.

jednakże niniejsza książka jest pierwszą próbą historycznego opracowania działalności Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa.

Za wszelką pomoc przy pisaniu niniejszej książki powstałej na podstawie dysertacji doktorskiej, dziękuję mojej promotorce, profesor Marcie Leśniakowskiej. Pragnę jednocześnie wyrazić wdzięczność recenzentom: profesorowi Waldemarowi Baraniewskiemu oraz nieżyjącemu już niestety profesorowi Piotrowi Piotrowskiemu. Dziękuję za wszelką pomoc i wsparcie profesor Joannie Sosnowskiej.

Przeprowadzenie badań terenowych było możliwe dzięki wsparciu Centrum Sztuki Współczesnej w Tallinie, Eesti Kunstimuseum KUMU, Instytutom Polskim w Budapeszcie i w Kijowie. Za informacje o działalności Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa w Budapeszcie, pomoc w poszukiwaniu dokumentów oraz wsparcie dziękuję szczególnie Judit Izinger. Za wszelką pomoc dziękuję także Marii Arusoo, Csilli Bényi, prof. László Bekemu, Katerynie Botanowej, Annie i Pawłowi Drabarczyk vel Grabarczyk, Octavianowi Eşanu, Tetianie Filewskiej, Sirje Helme, Kristinie Jerger, Timei Jerger, Magdalenie Kardasz, Esze Komissarov, Ellu Maar, Stenowi Ojavee, Jerzemu Onuchowi, Olesii Ostrowskiej, Kersti Pärnamägi, Annie Rakowskiej, Andzie Rottenberg, Johanesowi Saarowi, Jaanusowi Sammie, Maie Säarak, Ljudmile Skrynnikowej, Maarii-Kristiinie Soomre, Andrei Szekeres, Katalin Timar, Ewie Toniak, Heie Treier, Anreasowi Trosskowi, Amy Yenkin oraz Open Estonia Foundation, Open Society Institut Budapest, Open Society Archives, Galerii C3, Ludwig Museum oraz Galerii Műcsarnok w Budapeszcie, Fundacji Centrum Sztuki Współczesnej w Kijowie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski oraz Fundacji im. Stefana Batorego.

Dziękuję mojemu Mężowi za cierpliwość i motywację oraz Mamie za wszelkie wsparcie.

CZĘŚĆ PIERWSZA  
Idee i wzorce  
dla Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa



## INSTYTUT SPOŁECZEŃSTWA OTWARTEGO

Do istotnych elementów prawidłowego funkcjonowania społeczeństwa obywatelskiego należą organizacje pozarządowe<sup>1</sup>, będące narzędziem lokalnych społeczności. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku to one stały się jednym z motorów przemian na drodze ku demokratyzacji krajów socjalistycznych. W owym czasie wiele najważniejszych międzynarodowych organizacji pozarządowych miało swoje oddziały w krajach RWPG, a następnie byłego bloku wschodniego. Wiele innych miało przynajmniej programy mające na celu wsparcie inicjatyw obywatelskich i wymianę międzynarodową. Zarówno owe fundacje, jak i programy dotowane były przez zachodni kapitał.

Od początku lat osiemdziesiątych XX wieku jedną z większych światowych organizacji pozarządowych był Instytut Społeczeństwa Otwartego George'a Sorosa, amerykańskiego finansisty i filantropa, z pochodzenia węgierskiego Żyda. Soros – zafascynowany ideą społeczeństwa otwartego Karla Poppera – w latach siedemdziesiątych powołał do życia Fundację Społeczeństwa Otwartego (Open Society Foundation, OSF; obecnie Instytut Społeczeństwa Otwartego, Open Society Institute, OSI; oba określane są często mianem Fundacji Sorosa). Początkowo Fundacja działała w Republice Południowej Afryki i ograniczała się do przyznawania stypendiów afrykańskim studentom uniwersytetu w Kapsztadzie<sup>2</sup>. Następnie Fundacja Społeczeństwa Otwartego wspierała też Kartę 77 w Czechosłowacji, Solidarność w Polsce i prekursora Human Rights Watch, czyli Helsinki Watch. Ponadto George Soros fundował stypendia w Stanach Zjednoczonych dla opozycjonistów z krajów socjalistycznych. W 1984 roku powstała Fundacja na Węgrzech, do 1987 roku Soros założył kolejne w Związku

---

<sup>1</sup> Organizacje pozarządowe są zakładane przez osoby fizyczne lub instytucje i mają za zadanie prowadzić działalność na rzecz pożytku publicznego na zasadzie non-profit i poza administracją publiczną; w teorii nowoczesnego państwa określane są także mianem trzeciego sektora – obok państwowego i rynkowego.

<sup>2</sup> Soros 2006, s. 73.

Radzieckim, Chinach i w Polsce. Obecnie Instytut Społeczeństwa Otwartego działa w ponad pięćdziesięciu krajach, niekiedy pod lokalnymi nazwami, jak: polska Fundacja im. Stefana Batorego, ukraińska International Renaissance Foundation czy estońska Open Estonia Foundation. Wszystkie zakładane były jako odrębne organizacje z własnym budżetem i radą, jednak podlegały też nadzorowi centrum Fundacji Społeczeństwa Otwartego w Nowym Jorku. Fundatorem był sam George Soros, a przez wiele lat pieczę nad całą Siecią piastowała jego ówczesna żona, Susan Weber Soros. Fundacja przyznawała niewielkie granty wielu różnym inicjatywom obywatelskim, działającym poza strukturą partyjno-państwową, jak np. szkołom eksperymentalnym, bibliotekom, teatrom amatorskim, organizacjom społecznym, projektom badawczym i kulturalnym oraz artystom i projektom artystycznym. Soros wspominał w swojej książce zatytułowanej *Nowy okropny świat*, że Fundacja węgierska, w połowie lat osiemdziesiątych dysponująca rocznym budżetem w wysokości 3 mln dolarów, wyrosła w krótkim czasie na realną alternatywę dla ministerstw kultury i edukacji<sup>3</sup>. Tym samym Sorosowi udało się przełamać państwowy monopol w zarządzaniu oboma sektorami.

Jak czytamy w statucie Fundacji im. Stefana Batorego, jej celem było „popieranie wszechstronnego rozwoju społeczeństwa polskiego, a zwłaszcza działalności społecznej, informacyjnej, naukowej i oświatowej na rzecz rozwoju rynku i demokracji w Polsce oraz zbliżenia narodów i państw Europy Środkowej i Wschodniej”<sup>4</sup>. Analogiczne statuty posiadały wszystkie pozostałe Fundacje George’a Sorosa. Przyświecała im idea, według której „fundacja miała na celu otwarcie społeczeństw zamkniętych, okazanie pomocy społeczeństwom otwartym poprzez uczynienie tych społeczeństw bardziej żywotnymi oraz krzewienie idei krytycznego myślenia”<sup>5</sup>.

Szczególnie w latach osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych Fundacja Sorosa wspierała wiele zmian w krajach takich jak Węgry czy Polska. Andrea Szekeres i Nina Czegledy, koordynatorki programów kulturalnych w węgierskiej Fundacji Sorosa, w tekście *Agents for Change: The Contemporary Art Centres of the Soros Foundation and C3* wspomniały, że jednym z ważniejszych kroków George’a Sorosa, zaraz

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 75.

<sup>4</sup> *Statut Batorego* 1998, s. 2.

<sup>5</sup> Soros 1998, s. 120.

po utworzeniu węgierskiej Fundacji, było przekazanie tysiąca kserokopii do bibliotek, szkół, szpitali, uczelni wyższych i ośrodków badawczych w ramach projektu *Xerox*<sup>6</sup>. Na Węgrzech były to pierwsze niezarejestrowane i niepodlegające państwowej kontroli urzędzenia pozwalające na swobodne powielanie informacji i ich przepływ. Nie mniej ważnym wydarzeniem było ufundowanie przez Sorosa Uniwersytetu Środkowoeuropejskiego w Budapeszcie oraz jego filii w Pradze i w Warszawie. Liczne granty pozwoliły na intensywną wymianę intelektualną pomiędzy ośrodkami, szczególnie nasiloną w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych. Dla wielu krytyków i historyków sztuki niezwykle ważne stały się kursy historii sztuki organizowane w latach 1993–1995 przez praską filię Uniwersytetu Środkowoeuropejskiego. Dla wielu z nich był to jeden z pierwszych kontaktów z współczesnymi metodami historii sztuki i krytyką sztuki<sup>7</sup>.

Mówiąc o wpływach i znaczeniu filantropii George’a Sorosa dla rozwoju sztuki i jej instytucji w krajach postkomunistycznych należy jednak pamiętać, że nie tylko Instytut Społeczeństwa Otwartego był wpływową organizacją międzynarodową w tej części Europy. Mówiąc o sytuacji sztuki współczesnej w latach dziewięćdziesiątych nie sposób pominąć znaczenia innych międzynarodowych organizacji pozarządowych, takich jak choćby Kulturkontakt, Pro Helvetia czy Erste Bank. One także fundowały liczne granty dla artystów, kuratorów i krytyków sztuki, wspierały wydarzenia artystyczne, a wreszcie niektóre z nich powoływały własne kolekcje sztuki z regionu. Inne, jak np. Sammlung Essl, ufundowały nagrody dla artystów z krajów Europy Środkowej<sup>8</sup>. Wszystkie miały własną wizję sztuki regionu i promowały wybrany przez siebie model działalności artystycznej.

---

<sup>6</sup> Czegledy, Szekeres 2009, s. 251–259.

<sup>7</sup> Wywiad z Heie Treier 2011.

<sup>8</sup> W przypadku Essl Art Award CEE nagroda przyznawana jest tylko artystom z wybranych krajów, tj.: Bułgarii, Chorwacji, Czech, Rumunii, Słowacji, Słowenii i Węgier, a od 2013 r. także artystom z Turcji. Z powodów finansowych Essl Museum zostanie zamknięte 1 VII 2016. Die Sammlung eSeL planuje przekazanie kolekcji dzieł sztuki na rzecz Republiki Austrii.

## KONCEPCJA SPOŁECZEŃSTWA OTWARTEGO KARLA POPPERA I GEORGE'A SOROSA

Zarówno pierwotna nazwa – Fundacja Społeczeństwa Otwartego, jak i obecna, tj. Instytut Społeczeństwa Otwartego, odwoływały się wprost do koncepcji społeczeństwa otwartego Karla Poppera. Wskazywały też na to cele statutowe Fundacji, takie jak propagowanie demokracji oraz otwieranie społeczeństw zamkniętych, ożywianie społeczeństw otwartych i wspieranie krytycznego sposobu myślenia. Niewątpliwie nazwa Fundacji Sorosa była nawiązaniem do tytułu książki Karla Poppera *Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie* (wydanej po raz pierwszy w 1945 roku). Sam Soros był studentem Poppera w London School of Economics na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Jak sam przyznał, to właśnie wtedy uległ fascynacji teorią społeczeństwa otwartego, a kiedy rozpoczynał działalność filantropijną, powołał fundację mającą za zadanie wcielać w życie Popperowską ideę.

Po raz pierwszy pojęcie społeczeństwa otwartego i zamkniętego pojawiło się w książce Henriego Bergsona *Dwa źródła moralności i religii* (1932); Karl Popper je rozwinął i spopularyzował. W rozprawie *Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie* przedstawił tę ideę w następujący sposób: „społeczeństwo magiczne, plemienne czy kolektywne nazywam społeczeństwem zamkniętym, a społeczeństwo, w którym jednostka ma prawo do osobistych decyzji – społeczeństwem otwartym”<sup>1</sup>. Następnie Popper rozwinął pojęcie społeczeństwa otwartego i zamkniętego. Twierdził, że społeczeństwo zamknięte charakteryzuje dominująca w nim teoria historycyistyczna, która przejawia się odrzuceniem przez elity rządzące faktów niezgodnych z ich założeniami i uzurpowaniem sobie monopolu na jedyną słuszną interpretację rzeczywistości, przy jednoczesnym wymaganiu bezwzględного podporządkowania się i lojalności wobec tych przekonań. W takim społeczeństwie występuje dławienie dyskusji; nie zawsze musi

---

<sup>1</sup> Popper 2007a, s. 221.



to wynikać z braku demokracji, wpływ mają tu także przekonania większości społeczeństwa. Społeczeństwo zamknięte ma też trudności z adaptowaniem zmian, których idee są niezgodne z obowiązującą doktryną. Dlatego też osoby, które domagają się zmian niezgodnych z teoriami historycystycznymi są albo ignorowane, albo eliminowane ze społeczeństwa. Popper wskazał trzech największych wrogów społeczeństwa otwartego – trzech filozofów propagujących idee autorytaryzmu i totalitaryzmu: Platona, Hegla i Marksa<sup>2</sup>.

W przeciwieństwie do społeczeństwa zamkniętego, społeczeństwo otwarte charakteryzuje pluralizm, otwarta dyskusja i możliwość przyjmowania różnych punktów widzenia, zarówno pochodzących z zewnątrz, jak i będących jego własnym wytworem. Jednak takie społeczeństwo nigdy nie osiąga w danej sprawie pełnego konsensusu, dlatego niemożliwe jest wdrożenie działań według założeń ideologii, która obiera sobie za cel uszczęśliwienie wszystkich obywateli. Społeczeństwo otwarte zdaje sobie sprawę z tego, że jest niedoskonałe, dlatego testuje rozmaite teorie i decyduje się na powolne zmiany, których efekt może przy tym nie być pewny. Społeczeństwo takie akceptuje też swoją omyłność, co według Poppera daje mu motywację do nieustających zmian i ulepszenia oraz chroni przed iluzorycznym poczuciem doskonałości<sup>3</sup>.

Za społeczeństwa otwarte uważa się przede wszystkim społeczeństwa demokratyczne, a za zamknięte – autorytarne. Choć nie zawsze musi tak być. George Soros uważa, że Stany Zjednoczone za czasów prezydentury George'a W. Busha stały się społeczeństwem zamkniętym, ponieważ wszelkie kroki podejmowane przez prezydenta przyjmowane były przez amerykańskie społeczeństwo bezkrytycznie, a osoby krytykujące prezydenta były ośmieszane<sup>4</sup>.

Popper przedstawił zasadę, która niewątpliwie zainspirowała Sorosa, tj. „zasadę polityki demokratycznej jako postulat tworzenia, rozwijania i ochrony instytucji politycznych służących unikaniu tyranii. Postulat ten nie zakłada, że powołane przez nas instytucje tego typu zawsze będą działać niezawodnie i gwarantować, że polityka przyjęta przez rząd demokratyczny będzie słuszna, dobra czy mądra; nie zakłada nawet tego, iż będzie

---

<sup>2</sup> Popper 2007a.

<sup>3</sup> Popper 2007b, s. 221.

<sup>4</sup> Soros 2006, s. 134.

ona lepsza, mądrzejsza niż polityka jakiegoś tyrana o dobrej woli [...]. O przyjęciu zasady demokratycznej decyduje przekonanie, że akceptacja nawet złej polityki w demokracji (jeśli dopuszcza ona możliwość pokojowych zmian) jest lepsza niż podporządkowanie się tyranii, nawet najmądrzejszej i najlepszej”<sup>5</sup>.

George Soros, wzorem Karla Poppera, w książce *Kryzys światowego kapitalizmu. Zagrożenie dla społeczeństwa otwartego* uznał „społeczeństwo otwarte za ideał, którego przeciwieństwem jest społeczeństwo transakcyjne cierpiące na niedostatek wartości, przedkładające nad nie swój interes”<sup>6</sup>. W książce *Soros sam o sobie. Na zakręcie* przedstawił dokładniej swoje poglądy na temat funkcjonowania społeczeństw zamkniętych i otwartych. Pisał następująco: „Nikt nie posiada prawdy ostatecznej. Z tego powodu nasze myślenie powinno być krytyczne; potrzebne są nam instytucje i reguły postępowania, które pozwalają na to, by ludzie mający różne poglądy i interesy mogli żyć w pokoju; potrzebna jest nam demokratyczna forma rządów, która gwarantuje, że przekazywanie władzy odbywa się w ładzie i porządku; potrzebna jest nam gospodarka rynkowa, która działa na zasadzie sprzężenia zwrotnego i pozwala na korygowanie błędów; musimy ochraniać interesy mniejszości i szanować opinie mniejszości. Rzecz, która jest nam najbardziej potrzebna, są rządy prawa. Takie ideologie, jak faszyzm bądź komunizm, prowadzą do powstania społeczeństwa zamkniętego, w którym jednostka jest podporządkowana kolektywowi; społeczeństwo zdominowane jest przez państwo; państwo natomiast służy realizacji dogmatów, które są rzekomo wcieleniem prawdy ostatecznej. Takie społeczeństwo nie ma wolności”<sup>7</sup>. Właśnie w celu zapobiegania utracie wolności i wspierania tych, którzy o nią walczą, George Soros powołał swoją Fundację, która „miała na celu otwarcie społeczeństw zamkniętych, okazanie pomocy społeczeństwom otwartym poprzez uczynienie tych społeczeństw bardziej żywotnymi oraz krzewienie idei krytycznego myślenia”<sup>8</sup>.

Co ciekawe, w tej samej książce Soros pisał o własnej świadomości utopijnego charakteru idei społeczeństwa otwartego: „zdaję sobie sprawę, że aby działało, wszyscy muszą w nie wierzyć, i że społeczeństwa Zachodu

---

<sup>5</sup> Popper 2007a, s. 160.

<sup>6</sup> Soros 1999, s. 124.

<sup>7</sup> Soros 1998, s. 120.

<sup>8</sup> Tamże, s. 120.

odchodzą od społeczeństwa otwartego na rzecz pilnowania swoich partykularnych interesów. Zapominają, że najważniejsze jest wspólne dobro i akceptowanie powszechnej wartości społeczeństwa otwartego<sup>9</sup>.

Jednak z czasem zmienił poglądy dotyczące społeczeństwa otwartego i czyhających nań zagrożeń: „Chociaż zbilsem fortunę na rynkach finansowych, teraz boję się intensyfikacji przepływów kapitału lesseferycznego. Głównym wrogiem społeczeństwa otwartego jest nie komunizm, ale kapitalizm<sup>10</sup>. Tym samym był też jednym z pierwszych ekonomistów, którzy otwarcie przyznali, że promowana od lat osiemdziesiątych XX wieku polityka liberalizmu gospodarczego nie sprawdziła się<sup>11</sup>. Do takich wniosków doprowadził Sorosa między innymi kryzys finansowy w Azji z lat 1997–1999<sup>12</sup>. O utopii liberalizmu mówiło się także podczas obchodów pięćdziesięciolecia Popperowskiej teorii społeczeństwa otwartego<sup>13</sup>. Jak zauważa Andrzej Sepkowski: „w dobie kapitalizmu demokracja jest na sprzedaż, a ponadnarodowe korporacje są silniejsze niż wiele państw<sup>14</sup>. Globalny kryzys trwający od 2008 roku zdawał się potwierdzać tę tezę. Należy też zaznaczyć, że to właśnie na lata 1997–1999 przypadł moment powolnego wycofywania się George’a Sorosa z dotowania sztuki współczesnej.

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 235.

<sup>10</sup> Hartman 2004, s. 245, cyt. za: Sepkowski 2009, s. 21.

<sup>11</sup> Soros 1998, s. 133.

<sup>12</sup> Soros 2000, w szczególności rozdział *The Financial Crisis 1997–1999*, s. 208–234.

<sup>13</sup> *Preface. Popper Today*, [w:] Jarvie, Pralong 2003, s. xv.

<sup>14</sup> Sepkowski 2009, s. 21.

## SZTUKA A TEORIE KARLA POPPERA

Szczególne znaczenie, jakie miała dla Karla Poppera twórczość, wynikała z jego postrzegania świata, szczególnej Popperowskiej kosmologii. Popper wyróżnił trzy sfery, nazywając je Światami 1, 2 i 3<sup>1</sup>. W książce *Wiedza obiektywna* pisał o nich następująco: „można wyróżnić trzy następujące światy lub wszechświaty: pierwszy to świat przedmiotów lub stanów fizycznych; drugi to świat stanów psychicznych czy stanów świadomości, czy też behawioralnych dyspozycji do działania; oraz trzeci: świat obiektywnych treści myślenia, zwłaszcza myśli naukowej i poetyckiej oraz dzieł sztuki”<sup>2</sup>. Natomiast w książce *Wszechświat otwarty. Argument na rzecz indeterminizmu* Popper doprecyzował teorię Światów 1, 2 i 3 w następujący sposób: „terminem «Świat 1» oznaczam to, co się zazwyczaj nazywa światem fizyki: świat skał, drzew, pól fizycznych i sił. Do tego świata zaliczam także świat nauk chemicznych i biologicznych. Przez «Świat 2» rozumiem świat psychologiczny. Jest to przedmiot zainteresowania badaczy ludzkiego umysłu, ale także umysłów zwierzęcych. Jest to świat strachu i nadziei, skłonności do działania oraz wszystkich doznań subiektywnych, w tym doznań podświadomych i nieświadomych. [...] «Świat 3» to świat produktów ludzkiego umysłu. Jakkolwiek do Świata 3 zaliczam dzieła sztuki, jak również wartości etyczne i instytucje społeczne (a w tym, można powiedzieć, społeczeństwa), ograniczę się zasadniczo do świata bibliotek naukowych, książek, problemów naukowych, teorii, w tym także teorii błędnych”<sup>3</sup>. Popper precyzuje, co dokładnie wypełnia Świat 3 – są to: systemy teoretyczne, problemy i sytuacje problemowe, argumenty krytyczne, stany dyskusji lub stany krytycznej argumentacji, zawartość czasopism, książek i bibliotek.

Zatem Świat 3 nie posiada egzystencji jako takiej, jest też pozbawiony lokalizacji czasoprzestrzennej. Niemniej, mimo iż obiekty Świata 3 są abstrakcyjne,

---

<sup>1</sup> Popper 1996, szczególnie rozdział *Uzupełnienie 1. Indeterminizm to nie wszystko. Postowie*, s. 142–161.

<sup>2</sup> Popper 2002, s. 138.

<sup>3</sup> Tamże, s. 143.

to mogą oddziaływać na Świat 1 i zmieniać go. Popper twierdził, że Świat 3 istnieje w dużej mierze dzięki niezaplanowanym ludzkim działaniom, które są reakcją na różne problemy, np. natury biologicznej. Te problemy jednakże nie są stwarzane przez człowieka, ale istnieją cały czas. My tylko je odkrywamy. Co więcej, Świat 3 jest światem obiektywnym, tak jak „teoria naukowa należy do świata obiektywnych teorii, obiektywnych problemów i obiektywnych argumentów”<sup>4</sup>. O autonomii tego świata może też świadczyć fakt, że wytworzone przez człowieka teorie – a także dzieła sztuki – „żyją własnym życiem”. Dzieje się tak, ponieważ wytwarzają nieznanne uprzednio konsekwencje i pozwalają odkryć nowe problemy, są więc także narzędziem do zmian w Świecie 1, świecie przedmiotów i stanów fizycznych. Warunkiem swobodnego rozwoju myśli i kreatywności jest wolność. W konsekwencji dzięki wolności społeczeństwa otwartego ludzka twórczość, w tym sztuka, może zmieniać świat. Jak mówił Popper, wszelka twórczość jest krytyczna i to ona prowadzi do podziału władzy<sup>5</sup>.

Według Karla Poppera to właśnie krytyka jest jedyną drogą prowadzącą do prawdy. To ona zarówno w nauce, jak i we wszystkich innych dziedzinach życia, pozwala wykrywać fałszywe idee<sup>6</sup>. Niezbędne do zaistnienia krytyki są siły twórcze, a one mogą być wyzwolone tylko dzięki wolności; krytyka jest zatem cechą, ale też wyznacznikiem społeczeństwa otwartego. Dlatego, według Poppera, to właśnie dla społeczeństw otwartych charakterystyczne są liczne osiągnięcia naukowe, artystyczne, innowacje technologiczne, ożywienie intelektualne i – co za tym idzie – wyższy standard życia.

Teorie społeczeństwa otwartego oraz Światów 1, 2 i 3 niewątpliwie były atrakcyjne dla George’a Sorosa, który zaznał zarówno okupacji hitlerowskiej, jak i sowieckiej rodzinnych Węgier. Te doświadczenia zainspirowały go do utworzenia Fundacji Społeczeństwa Otwartego. Teoria Świata 3 może tłumaczyć zainteresowanie Sorosa wspieraniem inicjatyw artystycznych. Niemniej ani Popper, ani Soros nie zajmowali się rozważaniami nad sztuką i jej teoriami. W ich książkach i esejach można znaleźć co najwyżej pojedyncze wzmianki dotyczące sztuki. Popper skupił się przede wszystkim na filozofii nauki. Soros pisał głównie o mechanizmach wolnego rynku, inwestycjach i spekulacjach na światowych rynkach. Sztuce poświęcił niewiele

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 139–141.

<sup>5</sup> Popper 2007a, s. 3.

<sup>6</sup> Popper 2002, s. 39–41.

uwagi – i tylko ze względu na jej aspekt krytyczny. Nie interesowały go natomiast wartości artystyczne czy moralne sztuki. Z tego powodu wydaje się, że celem Sorosa było udzielenie tylko takiego wsparcia artystom, aby mogli swobodnie tworzyć, czyli wytwarzać myśl krytyczną.

Analizując postawę wobec sztuki zarówno George’a Sorosa, jak i Karla Poppera, warto zwrócić uwagę na prace słynnego historyka sztuki Ernsta Hansa Gombricha. Gombrich przyjaźnił się z Popperem od dzieciństwa i – podobnie jak Soros – wielokrotnie przyznawał się do zainteresowania teoriami Poppera i ich wpływem na własną myśl. Gombrich niejednokrotnie pisał o teoriach przyjaciela, m.in. o krytyce heglowskiego historyzmu w kontekście historii sztuki. Rozważania te zostały opublikowane m.in. w zbiorze tekstów *The Philosophy of Karl Popper*<sup>7</sup> z 1974 roku. W rozmowie z Paulem Levinsonem, przeprowadzonej w 1979 roku i następnie opublikowanej pod tytułem *What I learned from Karl Popper* w zbiorze *In Pursuit of Truth*<sup>8</sup> Gombrich rozwinął najważniejsze wątki myśli Popperowskiej o sztuce, które przyjął we własnych rozważaniach o historii sztuki. Popper, a za nim Gombrich, przeciwstawili historycyzmowi teorię wstrząsów w społeczeństwie i w sztuce. Według nich, nie można przewidzieć pewnych ruchów, nazwanych przez Poppera „wstrząsami”, rozumianych przez niego jako rewolucje. Trudno też przewidzieć, który z tych ruchów będzie miał znaczący wpływ na kształt świata. W kontekście historii sztuki Gombrich przytoczył tu przykład van Gogha, Gauguina i Cézanne’a, o których ok. roku 1890 mało kto słyszał, a ówcześni krytycy sztuki raczej nie poświęcali im uwagi. A przecież, jak mówił Gombrich, to właśnie ci artyści dokonali rewolucji w sztuce<sup>9</sup>. Miało to dowodzić, że twórczość ludzka jest krytyczna i jest narzędziem w procesie zmian zachodzących w sztuce i społeczeństwie. Potwierdziło to pogląd Poppera, że produkty należące do Świata 3 mogą w nieprzewidywalny sposób wpływać na Światy 1 i 2. Wedle tej teorii zmiany może wywoływać tylko sztuka aktualna, powstająca jako reakcja na pewne wydarzenia i problemy. Taka sztuka znakomicie wpisuje się w kontekst społeczeństwa otwartego – poprzez pluralizm dyskursów, otwarcie na dyskusję i idee pochodzące z zewnątrz, a także myślenie krytyczne. Centra Sztuki Współczesnej Sorosa, wspierając artystów współczesnych, miały takie wstrząsy w społeczeństwie generować, tym samym prowadząc ku demokracji krajów i społeczeństw.

---

<sup>7</sup> Gombrich 1974.

<sup>8</sup> Gombrich 1982.

<sup>9</sup> Tamże.

## POWSTANIE WZORCA DLA CENTRÓW SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ SOROSA – CENTRUM DOKUMENTACJI SZTUK PIĘKNYCH FUNDACJI SOROSA

Pierwszy ośrodek, prekursorski dla całej Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, powstał w 1984 roku w Budapeszcie pod nazwą Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa (A Soros Alapítvány Képzőművészeti Dokumentációs Központ / The Soros Foundation Fine Art Documentation Center) i mieścił się w galerii sztuki współczesnej Múcsarnok. Powołany został w celu dokumentowania bieżących wydarzeń artystycznych i miał stanowić punkt informacji, udzielający pomocy osobom zainteresowanym współczesną sztuką węgierską. Centrum miało za zadanie stworzyć portfolio wybranych artystów, zawierające najważniejsze dane dotyczące twórcy i jego działalności, a także dokumentację fotograficzną prac wraz z opisem. Ośrodek miał służyć studentom, naukowcom, kuratorom, kolekcjonerom, galerzystom zarówno z Węgier, jak i z zagranicy. Wszystkie teksty powstałe w ramach prac dokumentacyjnych i badawczych tłumaczone były na język angielski. Dla osób zainteresowanych organizowano także wizyty studyjne<sup>1</sup>. Należy podkreślić, że Centrum Dokumentacji było pierwszą instytucją na Węgrzech promującą sztukę współczesną, oferującą zainteresowanym dokumentację prac i wystaw, a także kontakt z artystami, także tymi, którzy nie byli mile widziani przez socjalistyczne władze. Ponadto Centrum Dokumentacji zorganizowało kilka wystaw, na których artyści wystawiający poza nurtem oficjalnym mieli okazję zaprezentować swoje prace. Doświadczenia ośrodka z budowania struktur pozarządowych wspierania sztuki, gdy kraj socjalistyczny zezwolił na działalność międzynarodowych organizacji pozarządowych przy jednoczesnej liberalizacji politycznej i gospodarczej, posłużyły za model funkcjonowania dla Sieci Centrów Sztuki Sorosa w następnej dekadzie.

---

<sup>1</sup> *Bulletin 1895–1990* 1991, s. 9.

Niezbędna do oceny działalności Centrum Dokumentacji, a następnie Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa, jest świadomość procesów, które zaszły w czasie poprzedzającym powstanie ośrodka, i zrozumienie ich konsekwencji. Węgierska sztuka współczesna, artyści, instytucje podlegały od końca lat czterdziestych kontroli państwa. Niewielka grupa artystów i krytyków sztuki tworzyła nurt „nieoficjalny”, a ich działalność postrzegana była przez pryzmat politycznej opozycji wobec oficjalnej monokultury Węgierskiej Republiki Ludowej. Celem Fundacji Sorosa było rozbitcie hegemonii państwa, między innymi poprzez wsparcie artystów „nieoficjalnych”, odwołujących się do tradycji awangardowych. Przez Fundację Sorosa sztuka neoawangardowa postrzegana była jako uniwersalistyczna i tym samym zapewniająca wsparcie procesów modernizacyjnych w kraju i synchronizacji z Europą Zachodnią.

Jednakże procesy te sięgały znacznie wcześniej. W latach 1945–1948 aktywnie działała Szkoła Europejska (Erno Kállai, Pál Kiss, Arpád Mezei, Imre Pán, Lajos Kassák), która w swoim manifestie z 1945 roku postulowała wiarę w zjednoczoną Europę. Członkowie grupy uważali, że dotychczasowy ideał staroeuropejski, rozumiany jako zachodnioeuropejski, legł w gruzach i należy myśleć o syntezie Wschodu i Zachodu. W latach pięćdziesiątych wzorem radzieckim państwo jednopartyjne promowało jedynie socrealistyczną monokulturę<sup>2</sup>, wystawy mogły się odbywać jedynie za zgodą Lektoratu ds. Sztuki Plastycznej i Przemysłowej<sup>3</sup>. Procesy odwilżowe zaczęły się na Węgrzech na początku lat sześćdziesiątych, kiedy to w polityce kulturalnej wprowadzono doktrynę „potrójnego T” (*Trút, Támagott, Tiltott* – sztuka popierana, tolerowana, zakazana)<sup>4</sup> Györgya Aczéla. W owym czasie tolerowanym artystom zezwolono na organizację „wystaw na własny koszt”, a także wystaw w mieszkaniu, sali wystawowej lub klubowej bez zezwolenia oraz na wpół legalnie, tj. bez jury, ale tylko na okres trzech dni i bez udziału publiczności<sup>5</sup>. Jedną z najbardziej znanych i najważniejszych był pokaz Projektu Przemysłowego w Biurze Projektowania Architektonicznego – IPARTERV – w którym wzięli udział Imre Bak, Krisztián Frey, Tamás Hencze, György Jovánovics, Ilona Keserü, Gyula Konkoly, László

---

<sup>2</sup> Piotrowski 2005, s. 38–45.

<sup>3</sup> Parneckzy 1998, s. 17.

<sup>4</sup> Zwickl 1995a, s. 15.

<sup>5</sup> Parneckzy 1998, s. 16.



Lakner, Sándor Molnár, István Nádler, Ludmil Siskov i Endre Tót. Piotr Piotrowski, zarówno tę wystawę, jak i o rok późniejszą IPARTERV 2, określił jako niemal mityczne i porównał ich znaczenie dla sztuki węgierskiej do tego, jakie w Polsce miała wystawa we Wrocławiu w 1970 roku<sup>6</sup>. Zaznaczył jednak, że dopiero wystawa IPARTERV 2, która odbyła się w tym samym miejscu rok później, pełna była politycznych metafor, na przykład odwoływała się do symboliki odwilży i Praskiej Wiosny<sup>7</sup>. Obydwie wystawy traktowane są obecnie jako cezura pojawiania się neoawangardy węgierskiej<sup>8</sup>. Natomiast określenie IPARTERV używane jest nie tylko w odniesieniu do wymienionych prezentacji grup artystów, ale także jako pojęcie obejmujące istotne zjawiska w ówczesnej sztuce węgierskiej, których strategią było, jak twierdzi badaczka Magdalena Radomska, zawłaszczenie jak największej liczby zachodnich kategorii pojęciowych<sup>9</sup>. W 1998 roku węgierski krytyk Géza Parneczky podkreślił wagę wystaw w następujący sposób: „wciąż stanowi trzon węgierskich sztuk pięknych. Przecież to pokolenie Projektu Przemysłowego utrzymuje po dziś dzień poziom węgierskiego życia wystawienniczego. Bez nich współczesna sztuka węgierska byłaby jedynie bezkształtną masą, czymś w rodzaju platformy podzielonej między skostniałych konserwatystów skrywających się na prowincji i niedojrzałych młodzieńców podążających za modą lat dziewięćdziesiątych – przypominałaby bazar opanowany przez media, gdzie wszystkie dźwięki przebija hałas dobijanych interesów”<sup>10</sup>.

Natomiast późniejsza w stosunku do pozostałych krajów bloku wschodniego odwilż wpłynęła na zainteresowania węgierskich artystów, którzy inaczej niż np. Polacy czy Czechosłowacy, zwracali się nie w kierunku informelu, ale ku bardziej nowoczesnym wzorcom zachodnim, np. ku pop-artowi, wydającym się być „bardziej odpowiednim” dla rozpoczynającego się właśnie „gulaszowego komunizmu”<sup>11</sup>. Co więcej, jak zauważył Piotrowski, tak jak w Polsce informel był „wyrazem artystycznych ambicji europejskich, ambicji uczestnictwa w kulturze współczesnej, w uniwersum jej wartości”<sup>12</sup>, tak

---

<sup>6</sup> Piotrowski 2005, s. 132–133.

<sup>7</sup> Tamże, s. 222; Parneczky 1998, s. 18.

<sup>8</sup> Radomska 2013, s. 35.

<sup>9</sup> Tamże, s. 15.

<sup>10</sup> Parneczky 1998, s. 14.

<sup>11</sup> Keserü 1993.

<sup>12</sup> Piotrowski 2005, s. 108.

na Węgrzech analogiczną funkcję pełnił pop-art. To właśnie w tym czasie na Węgrzech i po raz pierwszy w tej części Europy pojawiły się symptomy ideologii społeczeństwa konsumpcyjnego, a właściwie jego wersji komunistycznej, stanowiącej swoistą karykaturę społeczeństwa konsumpcyjnego; w przypadku Węgier był to stworzony przez Kadara konsumpcyjny komunizm zwany „gulaszowym”. Zdaniem Piotrowskiego odwołania do informelu i kultury masowej w kraju, w którym obie te rzeczy niemal nie występowały, „oznaczają prawdopodobnie formalną recepcję zachodnioeuropejskich i amerykańskich artystów na zasadzie gotowych formuł”<sup>13</sup>.

W połowie lat sześćdziesiątych pojawiła się na Węgrzech sztuka happeningu. Pierwszy happening, datowany na rok 1966 i zatytułowany *Az ebéd. In memoriam Batu kán (Obiad na cześć Batu-chana)*, został przeprowadzony przez Gábora Altoraya, Tamása Szentjóbego i Miklósa Erdélyego<sup>14</sup>. Nie sposób też przecenić węgierskiej tradycji konstruktywistycznej i jej wpływu na sztukę powojenną, czego przykładem mógł być silnie związany z neokonstruktywizmem „Mozgás 70” („Ruch 70”). Jedną z najwybitniejszych postaci tego ruchu był Dezső Korniss, którego prace z tego okresu charakteryzuje swoisty synkretyzm i eklektyzm, a ważnym punktem odniesienia dla artysty był zarówno konstruktywizm, jak i surrealizm. Jak zauważył Piotrowski: „ten awangardowy synkretyzm, swobodne przemieszczanie się między poszczególnymi – na Zachodzie postrzeganymi jako opozycyjne – kierunkami artystycznymi, wydaje się tu postawą bardzo charakterystyczną. Ciężar wagi artystycznej deklaracji spoczywał bowiem bardziej na samym wpisaniu się w krąg twórczości nowoczesnej niż na wyborze którejś z opcji”<sup>15</sup>. Sugerował przy tym, że ważniejsze od opowiedzenia się za jakąś konkretną awangardową tradycją było odrzucenie sztuki oficjalnej, czyli realizmu socjalistycznego, co miało być związane z absolutyzacją kultury, stanowiącej obszar oporu wobec władzy i pole społecznej ekspresji. A zatem wybór nowoczesności był nie tylko podyktowany artystycznymi zainteresowaniami, ale stanowił też decyzję o charakterze moralnym i wiązał się ze sprzeciwem wobec władzy i promowanej przez nią socjalistycznej monokultury. Swobodne przechodzenie pomiędzy stylizacjami było typowe dla sztuki węgierskiej tego okresu (ale też wyjątkowe

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 109.

<sup>14</sup> Radomska 2003, s. 40.

<sup>15</sup> Piotrowski 2005, s. 134.

w porównaniu z innymi krajami) i popularne wśród artystów; można tu wymienić np. Imrego Baka czy Istvána Nádlera. To właśnie z kręgu Dezső Kornissa wyszli tak znamienici związani z węgierską neoawangardą artyści, jak Endre Tót czy Tamás Hencze. Piotrowski wskazał też, że podobnie jak w przypadku informelu czy pop-artu, abstrakcja nie tyle kształtowała się „w perspektywie własnej tradycji, ile wpływów sztuki światowej, sztuki *hard edge*, minimal-artu oraz malarstwa *colour-field*”<sup>16</sup>. W tym czasie artyści węgierscy chcieli być nowoczesni i zwracali się także ku różnym tendencjom neoawangardowym, jak np. sztuce konceptualnej czy happeningowi, które uchodziły za międzynarodowe.

W latach siedemdziesiątych pojawiła się jeszcze jedna przestrzeń dla sztuki – mail-art. Dawał on poczucie, że można sztukę uchronić przed cenzurą, oraz poczucie wolności, swobody ekspresji i kontaktu ze światem bez względu na miejsce zamieszkania. Do bardziej znanych prac z tego okresu należy *Zero Post* (1974) Endre Tóta. O znaczeniu mail-artu dla artystów z krajów tzw. bloku komunistycznego Piotrowski pisał w następujący sposób: „wysłanie znaczka, listu, koperty, kartki itd., coś, co na Zachodzie nie wzbudzało ani ryzyka, ani emocji, na Wschodzie wiązało się z działalnością o charakterze obrony praw człowieka do wolnej ekspresji, z działalnością wręcz obywatelską”<sup>17</sup>.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych rozpoczęła się powolna liberalizacja, związana z ekonomicznym otwarciem na Zachód, czego efektem miał być tzw. gulaszowy komunizm. Na początku lat osiemdziesiątych wielu artystów, którzy do tej pory padali ofiarą obowiązującej polityki „3T”, stało się „beneficjentami oficjalnej polityki kulturalnej, zwłaszcza jeśli chodzi o zagraniczne wystawy”<sup>18</sup>. Co więcej, na Węgrzech artyści jawnie operowali symbolami komunistycznymi, jak np. Sándor Pinczehegyi w swojej najsłynniejszej pracy *Sarló és kalapács* (*Sierp i młot*, 1973), autoportrecie z sierpem i młotem; w innych pracach artysta wykorzystywał gwiazdę pięcioramienną lub flagę węgierską. Częste odwoływanie się do komunistycznej symboliki wiązało się także z silnym oddziaływaniem pop-artu na węgierską scenę neoawangardową. Z czasem obok sierpa, młota, pięcioramiennej gwiazdy i trójkolorowej flagi Węgier pojawił się jeszcze jeden

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 131.

<sup>17</sup> Tamże, s. 296.

<sup>18</sup> Tamże, s. 297.

emblem „gulaszowego komunizmu” – logo coca-coli – co Piotrowski zinterpretował jako „śląd nieprzerwanej strategii demistyfikacji ikonosfery współczesności, prześmiewczości ikon kolejnych ideologii, defetyszyzacji kolejnych symboli, którymi władza karmi społeczeństwo”<sup>19</sup>.

Zaczęło też powstawać coraz więcej małych galerii promujących sztukę awangardową, jak np. budapeszteńska Galeria Liget, założona w 1983 roku, prowadzona przez Tibora Várnagy, artystę i kuratora zainteresowanego sztuką eksperymentalną i zaangażowaną społecznie<sup>20</sup>. Pod koniec dekady powstały także takie galerie prywatne, jak: Tolgyfa Gallery, Bolt Gallery, Gallery 56 czy filia wiedeńskiej Knoll Galerie.

O zmianach w nastawieniu władzy wobec sztuki w latach osiemdziesiątych Piotrowski napisał tak: „w poprzedniej dekadzie sztuka starała się nawiązać kontakt z kulturą światową (podówczas awangardową), funkcjonowała w opozycji do oficjalnych struktur życia artystycznego. W latach osiemdziesiątych te same instytucje poszukiwały artystów, którzy mieli kontakt z ówczesną kulturą międzynarodową (neoekspresjonizmem), aby przy ich pomocy legitymizować zachodzące w kraju zmiany”<sup>21</sup>. Tradycyjne struktury zarządzania państwem upadały zarówno na płaszczyźnie ekonomicznej, jak i kulturalnej. Powoli stawiano na indywidualną inicjatywę i przedsiębiorczość. Szczególnie po 1985 roku pojawiło się na Węgrzech wiele nowych inicjatyw wystawienniczych, prywatnych galerii, jak np. Rabiniec Studio. Olbrzymie zmiany zaszły też w samej polityce państwa, które otworzyło się w tym czasie na nową sztukę, a władzom coraz bardziej zależało na liberalnym wizerunku. Jednym z ciekawszych przejawów nowego nastawienia państwa była konferencja o cenzurze sponsorowana przez UNESCO Cultural Forum i Helsinki Human Rights Association. Rząd zezwolił też na działalność na terenie Węgier międzynarodowych instytucji. To właśnie wtedy w Budapeszcie powstała Fundacja Społeczeństwa Otwartego, ale też budapeszteński załączek Ludwig Museum. Warto przywołać wystawę na 42. Biennale w Wenecji w 1986 roku, w ramach której kuratorka Katalin Néray pokazała malarstwo nowej ekspresji i takich artystów jak: Ákos Birkás, Károly Kelemen i István Nádler. Néray miała pełne przyzwolenie władz, by na jednej z najważniejszych oficjalnych międzynarodowych

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 303.

<sup>20</sup> Tatai 2003.

<sup>21</sup> Piotrowski 2005, s. 441.

wystaw zaprezentować węgierską sztukę współczesną, świadcząca o modernizacji kraju. Jeszcze kilka lat wcześniej taka wystawa byłaby niemożliwa.

Początek lat osiemdziesiątych to także czas, kiedy nowo powstała Fundacja Społeczeństwa Otwartego George'a Sorosa utworzyła własną instytucję, której przedmiotem działalności była sztuka współczesna, czyli Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa przy budapeszteńskiej Galerii Sztuki Múcsarnok. Kristina Jerger, która pracowała jako kuratorka w Múcsarnoku od końca lat siedemdziesiątych, w rozmowie poświęconej działalności węgierskiego Centrum Sorosa wspominała początek lat osiemdziesiątych nieco inaczej niż Piotr Piotrowski<sup>22</sup>. Dla polskiego historyka sztuki już wówczas Węgierska Republika Ludowa rozpoczęła powolną modernizację i liberalizację, których symbolem miała być promocja węgierskiej sztuki współczesnej na arenie międzynarodowej, a jej ówczesnym ukoronowaniem wspomniane wyżej Biennale w Wenecji. Dla Jerger był to czas, gdy pokazywanie sztuki najnowszej ciągle związane było z ryzykiem cenzury, zamknięcia wystawy, lub koniecznością wielu zabiegów dyplomatycznych w rozmowach z ministerstwem. Dopiero po 1985 roku powolne zmiany stały się odczuwalne. W tym czasie Múcsarnok zyskał znaczną swobodę działania, a praca kuratorów i wystawiających w galerii artystów przestała podlegać kontroli władz oraz cenzurze. Wprawdzie w ministerstwie kultury nadal przestrzegano zasad z ubiegłej dekady, ale niektóre ścieżki zostały otwarte. Po 1985 roku ówczesna dyrektorka Múcsarnoku Katalin Néray mogła zrealizować „wiele dobrych i ważnych” wystaw bez tłumaczenia się w ministerstwie. Ponadto w tym czasie Zachód zaczął się interesować sztuką krajów „po drugiej stronie muru” i wówczas Múcsarnok zorganizował także wiele wystaw zagranicznych, w tym prezentację w pawilonie węgierskim na wspomnianym Biennale Sztuki w Wenecji. Jednakże węgierska historyczka sztuki inaczej niż Piotrowski<sup>23</sup> oceniła zagraniczne kariery rodaków stwierdzając, że węgierscy artyści nie potrafili się odnaleźć na rynku międzynarodowym, tak jak np. artyści polscy czy rosyjscy. Dopatrywała się kilku przyczyn tej sytuacji. Po pierwsze, artyści zostali wychowani i wykształceni w hermetycznie zamkniętym państwie. Ci, którzy mieli większe ambicje, wyjeżdżali z kraju, głównie do Paryża, jak np. Endre Rozsda,

---

<sup>22</sup> Wywiad z Kristiną Jerger 2011.

<sup>23</sup> W latach osiemdziesiątych ofensywa sztuki węgierskiej na arenie międzynarodowej: Piotrowski 2005, s. 442.

czy jeden z najsłynniejszych żyjących architektów i projektantów węgierskich, Yona Friedman. Ci, którzy zostali, dzielili się na dwie grupy: tych, którzy szli na kompromis z systemem oraz tych, którzy wystawiali tylko w przestrzeniach prywatnych.

Po 1985 roku dużą rolę odegrały granty dla osób zajmujących się sztuką współczesną przyznawane przez Fundację Sorosa i Centrum Dokumentacji. To dzięki nim Múcsarnok, ale też inne galerie, a także sami artyści, mogli zrealizować projekty wybiegające poza oficjalną politykę kulturalną Węgierskiej Republiki Ludowej. Państwo nie finansowało projektów awangardowych, ale też nie interweniowało w przypadku pokazów takiej sztuki finansowanej niezależnie. Co ciekawe, pierwszą wystawą w Múcsarnoku sfinansowaną z pieniędzy prywatnych była ekspozycja Imrego Baka w 1977 roku, zorganizowana całkowicie z funduszy przekazanych przez artystę<sup>24</sup>. Jednocześnie był to pierwszy pokaz sztuki neoawangardowej w jednej z najważniejszych państwowych galerii na Węgrzech. Należy przypuszczać, że przemiany lat osiemdziesiątych nastąpiły także dzięki zaangażowaniu Fundacji Sorosa i pieniądзом przyznanym na wsparcie sztuki współczesnej. Granty przyznawane przez Fundację Sorosa stworzyły możliwość prezentacji tzw. sztuki nieoficjalnej. To dzięki działalności Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa szeroka publiczność zyskała dostęp do sztuki dotychczas pokazywanej tylko na małych prywatnych wystawach otwartych dla niewielkiego kręgu odbiorców. O ile Piotrowski wskazał na poparcie władz dla sztuki neoawangardowej w drugiej połowie lat osiemdziesiątych jako manifestację liberalizacji rządów, o tyle Jerger przekonywała, że Fundacja Społeczeństwa Otwartego i Centrum Dokumentacji były instytucjami postrzeganymi jako niezwykle progresywne i nie cieszyły się przychylnością władzy postrzegającej ich działalność jako opozycyjną. Wydaje się, że o ile nowe podejście do sztuki współczesnej świadczyło o zmianach zachodzących w obrębie państwowej polityki kulturalnej, o tyle Fundacja Sorosa mogła być postrzegana jako agresywny gracz dysponujący zagranicznym kapitałem, propagujący zachodnie wartości i realnie oddziałujący na sektor kultury, tym samym ograniczając państwową kontrolę nad nim. Zapewne cechy te, jak i kilkumilionowy roczny budżet Fundacji Sorosa, mogły wpływać na niewielką przychylność rządu, jak i innych instytucji. Także wówczas zapewne przyłągnięła do Fundacji Sorosa

---

<sup>24</sup> Z materiałów zamieszczonych na stronie online Múcsarnoku. Múcsarnok 2016.

opinia instytucji silnej i zamożnej, która w kolejnej dekadzie miała przyczynić się do kryzysu węgierskiego Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa<sup>25</sup>.

## Powołanie Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa

Węgierska Fundacja Społeczeństwa Otwartego została zarejestrowana w Budapeszcie wkrótce po tym, gdy międzynarodowe organizacje pozarządowe dopuszczono do działania na terenie Węgierskiej Republiki Ludowej, tj. w 1984 roku. Fundacja miała za zadanie wspierać różne inicjatywy obywatelskie, realizowane poza strukturą partyjno-państwową, w tym projekty badawcze i kulturalne, projekty artystyczne oraz działalność artystyczną<sup>26</sup>. George Soros w swojej książce *Nowy okropny świat* wspominał, że fundacja węgierska – dysponująca budżetem rocznym w wysokości 3 mln dolarów – wyrosła w ciągu kilku lat na realną alternatywę dla ministerstw kultury i edukacji<sup>27</sup>. Tym samym organizacja mogła przełamać państwowy monopol w obu sektorach. Jednym z niezwykle interesujących aspektów działalności Fundacji Społeczeństwa Otwartego (Open Society Foundation, OSF) pozostał fakt, że dla sztuki współczesnej wydzielony został osobny program, niezależny od OSF, tj. z własną radą, odrębnym budżetem i siedzibą. To dość niezwykła sytuacja, ponieważ pozostałe programy, takie jak np. zdrowie i opieka medyczna, edukacja, kultura, czy społeczeństwo obywatelskie, były obsługiwane przez samą fundację. Dla sztuki współczesnej stworzono jednak wyjątek. Kristina Jerger (która od 1977 roku pracowała w Múcsarnoku, wspierającym instytucjonalnie nowy program Fundacji Sorosa, oraz brała udział w pracach prowadzących do jego utworzenia, a następnie zasiadała w radzie) uważała, że autonomia Centrum Dokumentacji, a następnie Centrum Sztuki Współczesnej związana była z prywatnymi zainteresowaniami Susan Weber Soros<sup>28</sup> – historyczki sztuki, która w latach osiemdziesiątych prowadziła Fundację Sorosa.

---

<sup>25</sup> Wywiad z Andrea Szekeres 2011.

<sup>26</sup> Cele Fundacji Sorosa zostały szczegółowo przedstawione w innych podrozdziałach niniejszej książki; oraz Soros 2006, s. 74.

<sup>27</sup> Tamże, s. 75.

<sup>28</sup> Wywiad z Kristiną Jerger 2011.

Niestety nie udało mi się dotrzeć do dokumentów zawierających informacje dotyczące powołania Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa. Podobnie jak dokumenty dotyczące działalności Centrum Dokumentacji, a następnie Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa, nie są one przechowywane przez Galerię C3 – tj. bezpośredniego spadkobiercę instytucji; ani przez Archiwum Społeczeństwa Otwartego w Budapeszcie, w którym znajduje się większość dokumentów i raportów z działalności Fundacji Sorosa w Europie; ani w Ludwig Museum, w którym przechowywane są materiały poświęcone artystom, zgromadzone przez Centrum Dokumentacji, a następnie SCCA. W związku z tym przytaczam wypowiedzi Kristiny Jerger oraz Andrei Szekeres, które brały udział w powołaniu Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa, a następnie związane były także z Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa. Jerger zasiadała w radzie Centrum, Szekeres w latach 1984–1999 prowadziła biuro, kolejno Centrum Dokumentacji, SCCA i Galerii C3<sup>29</sup>. Opowieści Szekeres i Jerger wydają się być najpełniejsze i poruszają wiele wątków, o których wspominali także inni moi rozmówcy, tacy jak László Beke, Balázs Beöthy czy Katalin Timar. Ponieważ geneza Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa nie została jeszcze opisana, podjęłam próbę jej rekonstrukcji na podstawie dostępnych materiałów i wywiadów.

Według Jerger i Szekeres jedną z pomysłodawczyń Centrum Dokumentacji miała być Meda Mladek, amerykańska historyczka sztuki pochodząca z Czech, żona finansisty Jana Mladka. W 1984 roku Mladek przyjechała ze Stanów Zjednoczonych do Budapesztu, gdzie odwiedziła m.in. Mücsarnok, przyglądając się instytucji i pracownikom, a jej przewodniczką miała być Kristina Jerger. Mladek prowadziła rozpoznanie dla nieznanego wówczas szerzej na Węgrzech George’a Sorosa. Jan Mladek był przyjacielem Sorosa i zarazem jego doradcą. Mladek miała przyjechać z Waszyngtonu, aby zorientować się w sytuacji i potrzebach Węgrów; aby rozpoznać, jakie działania miałyby sens; na jaką skalę należy udzielić wsparcia i na co mogą pozwolić lokalne władze. W trakcie wizyty punktem informacyjnym i kontaktowym

---

<sup>29</sup> Andrea Szekeres nigdy nie była dyrektorką Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa ani Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa, niemniej jako jedyna pracowała w ośrodkach sztuki finansowanych przez George’a Sorosa od powołania Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Sorosa w 1984 roku do całkowitego uniezależnienia się Fundacji C3 od Fundacji Sorosa w 1999 roku i przekształcenia Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa w stowarzyszenie i\_CAN.



stał się dla Mladek Múcsarnok – największa na Węgrzech galeria sztuki współczesnej. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych funkcjonował jako swoista „fabryka wystaw”<sup>30</sup>, jego pracownicy regularnie organizowali prezentacje we własnej siedzibie oraz w innych miejscach w kraju i za granicą, np. przygotowywali pawilon narodowy na Biennale Sztuki w Wenecji. Przygotowywano około 30 wystaw rocznie, ale nie gromadzono dokumentacji dotyczących nawet projektów własnych Múcsarnoku<sup>31</sup>. Tymczasem coraz więcej osób zainteresowanych sztuką węgierską przyjeżdżało z zagranicy do Budapesztu i poszukiwało informacji o niej, ale zarówno w tej, jak i innych galeriach brakowało dokumentacji bieżącego życia artystycznego, informacji o artystach i ich działalności. Potrzebne było centrum informacji dla osób zarówno z Węgier, jak i z zagranicy, zainteresowanych sztuką współczesną. Múcsarnok nie miał i nie przygotowywał dokumentacji wystaw czy prac artystów, a katalogi posiadali jedynie artyści tzw. oficjalni. Mladek zauważyła ten problem. Zapewne, podobnie jak inni goście Múcsarnoku z zagranicy, sama miała problem z dotarciem do interesujących ją informacji, które po prostu nie były gromadzone, a nieliczne publikowane katalogi wystaw były dostępne jedynie w języku węgierskim. Múcsarnok nie mógł odpowiedzieć na zapotrzebowania Mladek i innych zainteresowanych, zarówno ze względów politycznych (poszukiwano także informacji dotyczących artystów, którym władze nie były przychylnie), jak i finansowych, wynikających z niewielkiego zainteresowania sztuką współczesną węgierskiego Ministerstwa Kultury. Zapewne po powrocie do Stanów Zjednoczonych Meda Mladek podzieliła się spostrzeżeniami z Georgem Sorošem i podała jego żonie ideę utworzenia Centrum Dokumentacji. Múcsarnok przy wsparciu prywatnych sponsorów miałby możliwość zbierania dokumentacji prac artystów nie tylko działających w sferze „oficjalnej”.

Szekeres przypuszczała, że Meda i Jan Mladkowie zaproponowali George’owi Sorosowi utworzenie centrum sztuki współczesnej oraz dokumentacji dla krajów Europy Wschodniej<sup>32</sup>. Mladkom miało zależeć przede wszystkim na utworzeniu takiego centrum w Czechosłowacji, tj. w ich

---

<sup>30</sup> Wywiad z Kristiną Jerger 2011.

<sup>31</sup> Orędowniczką tworzenia dokumentacji miała być Kristina Jerger. Jak sama wspominała, dla niej był to jeden z obowiązkowych elementów pracy historyka sztuki. Takiego podejścia do pracy z obiektami i artystami nauczyła się podczas studiów w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim w latach siedemdziesiątych.

<sup>32</sup> Wywiad z Andrea Szekeres 2011.

rodzinnym kraju, a nie na Węgrzech. Jednakże okazało się to niemożliwe, ponieważ Mladkowie byli dysydentami i z tego powodu nie mogli otrzymać czechosłowackich wiz<sup>33</sup>. Jedną z przyczyn mógł być fakt, że już wówczas Soros założył Fundację Społeczeństwa Otwartego – w tym czasie jedyną w tej części Europy – w Budapeszcie. Należy też zauważyć, że Sorosowi na początku lat osiemdziesiątych szczególnie zależało na wspieraniu kultury właśnie na terenie rodzinnych Węgier<sup>34</sup>.

W 1984 roku Fundacja Sorosa podpisała porozumienie z Katalin Néray, dyrektorką Múcsarnoku<sup>35</sup>. W 1984 roku Fundacja Społeczeństwa Otwartego powołała Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa, oficjalnie otwarte w roku 1985 przy Múcsarnoku. Galeria miała sprawować pieczę instytucjonalną nad ośrodkiem oraz nadzór i opiekę nad dokumentacją. Ministerstwo Kultury miało otrzymać propozycję współfinansowania centrum, którą jednakże odrzuciło<sup>36</sup>. Początkowo Centrum Dokumentacji prowadziły Andrea Szekeres i Marianne Mayer, obie były w tym samym czasie zatrudnione w Múcsarnoku. Szekeres znała świetnie angielski i w galerii zajmowała się tłumaczeniem tekstów do katalogów i ich redakcją. W Centrum Dokumentacji miała zajmować się dokumentacją i tłumaczeniem wszystkich informacji na język angielski; do niej należało też prowadzenie biura. Cały budżet Centrum Dokumentacji pochodził od Fundacji Sorosa, ale pensję Szekeres, jak i innych pracowników, początkowo wypłacał Múcsarnok.

Na potrzeby Centrum Dokumentacji została powołana międzynarodowa rada, która wraz z pracownikami centrum miała za zadanie rozpoznać zapotrzebowanie ośrodka i jego cele oraz ustalić ramy, w których powinien funkcjonować. W radzie zasiadało pięcioro Węgrów i pięć osób z zagranicy<sup>37</sup>. Ministerstwo Kultury miało zażądać swojego przedstawiciela w radzie; jak powiedziała Kristina Jerger, zasiadający w radzie węgierscy historycy sztuki „wydawali im się podejrzani”<sup>38</sup>. Dlatego do rady dołączył szósty

---

<sup>33</sup> Conroy 1988.

<sup>34</sup> W latach dziewięćdziesiątych Meda Mladek powołała Fundację im. Medy i Jana Mladków, a zgromadzoną przez siebie i męża kolekcję dzieł sztuki podarowała miastu Praga. Kolekcja znajduje się obecnie w Muzeum Kampa w Pradze. Muzeum Kampa 2016.

<sup>35</sup> Czegledy, Szekeres 2009, s. 255.

<sup>36</sup> Wywiad z Kristiną Jerger 2011.

<sup>37</sup> Network C3 2010.

<sup>38</sup> Wywiad z Kristiną Jerger 2011.

Węgier związany z Ministerstwem i szósty członek z zagranicy. Raz lub dwa razy do roku odbywały się spotkania rady, w której w pierwszych latach zasiadali m.in. dr Dieter Ronte, dyrektor MUMOK-u, dr Lóránd Hegyi, historyk sztuki, Márta Kovalovszki, główny kurator István Király Múzeum w Székesfehérvárze, dr László Beke, główny kurator Węgierskiej Galerii Narodowej, dr Jean-Christophe Amman, dyrektor Kunsthalle Basel, dr J. Carter Brown, dyrektor Galerii Narodowej w Waszyngtonie, dr Michael Compton, dyrektor Tate Gallery, dr Thomas Messer, dyrektor Guggenheim Museum w Nowym Jorku oraz Meda Mladek<sup>39</sup>. Kristina Jerger, która także miała uczestniczyć w spotkaniach rady, zauważyła, że obciążały one centrum zarówno pod względem finansowym (większa część rocznego budżetu przeznaczana była na sfinansowanie tych spotkań), jak i organizacyjno-logistycznym (trudno było zgromadzić członków rady w jednym miejscu i czasie).

## Działalność w latach 1984–1991

Niemal od początku swego istnienia Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa prowadziło działalność daleko wychodzącą poza pierwotne cele, tj. gromadzenie dokumentacji i udostępnianie – w językach węgierskim i angielskim – informacji dotyczących artystów, galerii oraz wydarzeń artystycznych. Dwa razy do roku przyznawało także granty dla artystów i instytucji na realizację prac i wystaw, niemal co roku Centrum organizowało własne wystawy, wydawało katalogi oraz organizowało wizyty studyjne dla osób zainteresowanych najnowszą sztuką węgierską.

Należy podkreślić, że Centrum Dokumentacji było jedną z pierwszych organizacji pożytku publicznego na Węgrzech, co wiązało się z wypracowywaniem pozycji zarówno wśród instytucji lokalnych, w tym państwowych, jak i organizacji zagranicznych. Nikłe zainteresowanie innych węgierskich instytucji sztuką współczesną sprawiło również, że dzięki prężnej aktywności Centrum Dokumentacji przejmowało rolę instytucji narodowej. Andrea Szekeres wspominała, że kiedy na początku działalności Centrum wysyłało listy zapoznawcze do wielu dużych i liczących się instytucji w Europie i w Stanach, często w odpowiedzi otrzymywano informację

---

<sup>39</sup> Network C3 2010.

dotyczącą wymiany rezydencjonalnej artystów, podpisaną przez dany ośrodek z węgierskim Ministerstwem Kultury. Jednak programy te nie były realizowane. Zadaniem Centrum miała być zmiana tej sytuacji i przejęcie od Ministerstwa roli ośrodka służącego informacji oraz wymianie artystycznej.

## Granty

W 1984 roku, po utworzeniu Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa, przyjechała do Budapesztu komisja ze Stanów Zjednoczonych, której przewodniczyła Meda Mladek<sup>40</sup>. Komisyjnie powołano członków rady oraz ustalono najważniejsze cele Fundacji i zasady jej funkcjonowania, w tym zasady rozdawania grantów i powoływania członków komisji przyznających granty. Komisje grantowe miały za zadanie zdecydować, komu i ile pieniędzy przyznać. Wszystkie nabory do konkursów grantowych były jawne i ogłaszane w dziennikach o zasięgu ogólnokrajowym. Jerger wspominała, że w odpowiedzi otrzymywano 300–400 wniosków. Świadczy to o sporym zainteresowaniu pozyskiwaniem pieniędzy na działania artystyczne z zupełnie nowego wówczas źródła – trzeciego sektora. Konkursy grantowe były rzeczą niezbyt znaną na Węgrzech i zostały upowszechnione dopiero wraz z pojawieniem się międzynarodowych organizacji pozarządowych<sup>41</sup>.

W komisjach zasiadali nie tylko historycy sztuki, ale też specjaliści od teatru i muzyki. Już na początku ustalono, że komisje nie będą przyznawać grantów wszystkim chętnym, ale tylko najlepszym projektom, które spełniały wymagane kryteria konkursowe, tj. nie tylko zawierały ciekawą ideę, ale też szczegółowo rozpisany, realny budżet. Granty przyznawano jedynie na projekty artystyczne, z wyłączeniem kosztów stałych (w Fundacji Sorosa uważano, że od pokrywania kosztów stałych jest państwo). Nie przyznawano grantów obejmujących koszty projektu w stu procentach, ponieważ komisji zależało, by realizatorzy projektów musieli się postarać

---

<sup>40</sup> Wywiad z Kristiną Jerger 2011.

<sup>41</sup> Liczba wniosków wydaje się zawyżona, zważywszy na fakt, że w latach 1985–1986 przyznawano po jednym grantcie, a w latach następnym maksymalnie jedenaście grantów rocznie.

także o środki finansowe z innych źródeł. Niemniej najlepsze projekty otrzymywały granty<sup>42</sup> w wysokości niezbędnej do pokrycia większości kosztów. W raportach rocznych wysokość grantów często nie była podawana. W latach 1985–1986 przyznano granty o wartości 1.010.000 forintów<sup>43</sup>. Ale już w 1988 roku wysokość rocznego budżetu wynosiła zaledwie 700.000 forintów<sup>44</sup>. W raporcie *Modern and Contemporary Hungarian Art Bulletin 1995–1990 Soros Foundation Fine Art Documentation Center – Műcsarnok, Budapest* z 1990 roku wymieniono grantobiorców (rocznie zaledwie kilku), ale bez wysokości przyznanych grantów. Niemniej wysokość nagród dla artystów biorących udział w Dorocznej Wystawie wahała się pomiędzy 10 do 50 tys. forintów. Zatem wydaje się bardziej prawdopodobne, że roczna pula grantów w latach osiemdziesiątych wynosiła kilkaset tysięcy forintów rocznie, by wzrosnąć do 2 milionów w roku 1990 i ponad 21 milionów w 1999<sup>45</sup>.

Każdy z otrzymujących dotację musiał się rozliczyć z otrzymanych pieniędzy, a także przedstawić sprawozdanie merytoryczne. Jeśli ktoś nie rozliczył się z otrzymanych pieniędzy, lub nie wydał ich na określony cel, to już nie miał więcej szans na przyznanie grantu. Podobno zdarzało się też, że nie wszystkie pieniądze były rozdysponowane, jeśli komisja uznała, że większość nadesłanych zgłoszeń nie spełniała warunków merytorycznych niezbędnych do uzyskania dotacji. Członkowie komisji starali się weryfikować nadesłane wnioski nie tylko pod względem formalnym, lecz przede wszystkim merytorycznym. W swych wspomnieniach z posiedzeń komisji grantowych Jerger przywoływała przypadki interesujących projektów z nieznanymi ośrodków. Zadaniem komisji była weryfikacja materiałów, w trakcie której okazywało się, że za dobrze napisanym wnioskiem nie krył się wartościowy projekt. Dlatego, pomimo iż celem grantów było wspieranie artystów i wystaw „dobrej, ale do tej pory niedocenianej i niepokazywanej sztuki z Budapesztu i z prowincji”<sup>46</sup>, to dominowały projekty z dużych ośrodków, przede wszystkim z Budapesztu.

---

<sup>42</sup> Listy grantobiorców były publikowane w raportach rocznych.

<sup>43</sup> *Report OSI 1985–1986* 1986, s. 50.

<sup>44</sup> *Report OSI 1988* 1989, s. 51.

<sup>45</sup> *Report OSI 1990* 1991, s. 42; *Report OSI 1999* 2000, s. 293, 302–305.

<sup>46</sup> Wywiad z Kristiną Jerger 2011.

## Dokumentacja

Susan Weber Soros w tekście *Modern and Contemporary Hungarian Art Bulletin 1985–1990. Soros Foundation Fine Art Documentation Center – Múcsarnok, Budapest*, zamieszczonym w raporcie z pięcioletniej działalności Fundacji, krótko przedstawiła działalność i cele Centrum Dokumentacji w następujący sposób: „Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa zostało utworzone w Múcsarnoku pięć lat temu jako centrum badawcze, oferujące informację o artystach węgierskich działających w dwudziestym wieku zainteresowanym studentom, badaczom, kolekcjonerom, właścicielom galerii z Węgier i z zagranicy. Centrum promuje i wspiera międzynarodowe zainteresowania i prowadzi rozpoznanie utalentowanych artystów działających obecnie na terenie Węgier, ale też wielu znaczących artystów węgierskich, którzy żyli i pracowali w pierwszej połowie dwudziestego wieku. Slajdy, fotografie, noty biograficzne i bibliograficzne oraz wycinki prasowe są zbierane i przechowywane w Centrum. Angielskie wersje językowe wszystkich materiałów są udostępniane osobom zainteresowanym nieznanym języka węgierskiego. W 1990 roku Centrum wprowadziło komputerowy spis slajdów”<sup>47</sup>.

Na pierwszych spotkaniach międzynarodowej rady Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa wybrano 100 węgierskich artystów, których prace uważano za znaczące i które należało udokumentować w pierwszej kolejności. Do wyboru owych 100 nazwisk powołano komisję historyków sztuki. Początkowo wybrano 10 ważnych artystów starszego pokolenia, których twórczość wydawała się kluczowa dla sztuki węgierskiej. Co roku wybierano kolejnych. Do opracowania teczek zatrudniono historyków sztuki, którzy mieli za zadanie spisać biografie wybranych artystów oraz przygotować krótkie eseje poświęcone twórczości artysty i jego wybranym pracom, a także przygotować karty dokumentacyjne dzieł. Zatrudniono również profesjonalnego fotografa, który odwiedzał studia artystów i robił czarno-białe zdjęcia dokumentacyjne obiektów. Raport *Modern and Contemporary Hungarian Art Bulletin 1985–1990* podaje, że co roku opracowywano twórczość 5 do 10 artystów. Do 1990 roku dokumentację posiadali m.in. następujący artyści: Zoltán Ádám, Imre Bak, Andras Böröcz, Miklós Erdély, László Fehér, Ilona Keserü, Dóra Maurer i János Sugár.

---

<sup>47</sup> *Bulletin 1895–1990* 1991, s. 7.

Podobnie została skonstruowana baza danych o artystach *Artists' File*, która niestety nie zachowała się do dziś. Jak podaje *Modern and Contemporary Hungarian Art Bulletin 1985–1990*, baza zawierała niemal dokładnie te same dane, co wersja papierowa dokumentacji. Jednakże w przeciwieństwie do niej, zamieszczone były tylko dwa slajdy, tym razem wybrane przez samego artystę jako najbardziej reprezentatywne dla jego twórczości. System miał ułatwić gościom Centrum wyszukiwanie informacji i prowadzenie badań. W razie potrzeby zainteresowanym dostarczane były wersje papierowe dokumentacji. Co więcej, w przypadku *Artists' File* twórcy sami mogli zgłaszać się i dodawać swoje dane w bazie. W przypadku dokumentacji papierowej nazwiska artystów były wybierane tylko i wyłącznie przez komisję.

Andrea Szekres wspominała<sup>48</sup>, że została wysłana do Narodowej Galerii Sztuki (National Art Gallery, NGA) w Waszyngtonie, aby poznać tamtejszy system dokumentacji i dobre praktyki<sup>49</sup>. Na wniosek Szekeres rada miała przyjąć sposób prowadzenia dokumentacji, wzorowany na stosowanym przez Narodową Galerię Sztuki w Waszyngtonie. W materiałach zachowanych w Dziale Dokumentacji Ludwig Museum w Budapeszcie udało się odnaleźć dokładne dyrektywy odnośnie do modelu archiwizowania danych przez Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Sorosa, prawdopodobnie stanowiące kopię maszynopisu wytycznych dotyczących prowadzenia dokumentacji, stosowanych przez Bibliotekę NGA. Sugerują to takie stwierdzenia, jak np. „Standard Abbreviations for Reference Books and Basic NGA Publications” oraz fakt, że wiele znajdujących się tam reguł raczej nie dotyczyło obiektów opisywanych przez historyków sztuki w Centrum Dokumentacji Sorosa, ale sztuki dawnej. Dokument zawierał dokładne informacje dotyczące skrótów stosowanych przy notach, wyjaśnienia terminów odnoszących się do atrybucji, takich jak np. studio artysty, naśladowca, imitator; posiadał także słownik technik artystycznych. Dokumenty zawierały też m.in. spis tematów chrześcijańskich: Zwiastowania, Wniebowzięcia, Świętej Rodziny. Odnaleziona kopia tekstu jest w języku angielskim. Także Andrea Szekeres potwierdza, że przywoziła ze stypendium w NGA materiały mające ułatwić pracę nad ustanowieniem jednolitego wzoru opracowywania materiałów w budapeszteńskim Centrum Dokumentacji. Ośrodek wypracował własny schemat prowadzenia dokumentacji, w skład którego wchodziła nota

---

<sup>48</sup> Wywiad z Andrea Szekeres 2011.

<sup>49</sup> *Bulletin 1895–1990* 1991, s. 129.

biograficzna artysty z danymi osobowymi, spisy wystaw indywidualnych i zbiorowych, bibliografia, wycinki z gazet, dokumentacja fotograficzna wybranych prac wraz z ich opisem oraz krótki esej poświęcony twórczości danego artysty.

Poza dokumentacją Centrum posiadało także własną bibliotekę, w której znajdowały się katalogi i książki poświęcone sztuce współczesnej, zarówno węgierskiej, jak i zagranicznej.

## Wystawy

Od 1998 roku Centrum Dokumentacji rozszerzyło działalność, organizując raz do roku wystawę sztuki współczesnej. W latach 1988–1992, tj. do przekształcenia instytucji w Centrum Sztuki Współczesnej, zorganizowano cztery wystawy. Każda z nich miała za zadanie zaprezentować sztukę związaną z inną dziedziną (rozumianą tu jako technika<sup>50</sup>), po kolei: z tkaniną, fotografią, architekturą i wideo. Wyboru tematyki dokonywała komisja – the Soros Foundation Fine Art Advisory Committee.

Pierwsza z wystaw, zatytułowana „Żywa tkanina 1968–1978–1988. Wybór współczesnej węgierskiej tkaniny artystycznej” („Eleven Textil 1968–1978–1988. Válogatás a modern magyar textilművészeti alkotásokból”) została pokazana w Múcsarnoku<sup>51</sup>. Wystawa prezentowała współczesne prace artystyczne, których wspólnym mianownikiem był wykorzystany materiał, w tym przypadku wszelkiego rodzaju tekstylia. Na Węgrzech prace tworzone na tkaninach, także obiekty przestrzenne wykonane z tkanin, od końca lat sześćdziesiątych były umieszczane w budynkach użyteczności publicznej, takich jak teatry, hotele, biura czy restauracje, nie tylko w roli dekoracji, ale właśnie w charakterze obiektu sztuki<sup>52</sup>. W latach siedemdziesiątych wzory abstrakcyjne tworzone na tkaninie, w przeciwieństwie do obrazów abstrakcyjnych umieszczonych na płótnie, mogły być swobodnie prezentowane w przestrzeni publicznej. Peter Fitz w katalogu wystawy pisał, że „oficjele nie zauważyli, iż sztuka awangardowa wywalczyła sobie nową drogę”<sup>53</sup>. Wystawa „Żywa tkanina” jako pierwsza pokazała skalę

---

<sup>50</sup> Tamże, s. 9.

<sup>51</sup> Múcsarnok, Budapeszt, 28 VII – 11 IX 1988.

<sup>52</sup> Fitz 1988, s. 9.

<sup>53</sup> Tamże, s. 11.



tego zjawiska. W pokazie wzięli udział znani węgierscy artyści związani z neoawangardą, m.in. Ilona Keserü, Károly Kelemen, Dóra Maurer czy György Galántai. Fundacja Sorosa przekazała także 300.000 forintów<sup>54</sup> na zakup kilkunastu z prezentowanych prac<sup>55</sup>; lista zakupów została zaakceptowana przez Komisję Doradczą ds. Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa (the Soros Foundation Fine Art Advisory Committee). Prace następnie przekazano muzeom, które wraz z Múcsarnokiem współorganizowały wystawę, tj. do Szépművészeti Múzeum w Budapeszcie, István Király Museum w Székesfehérvárze, ze Savaria Museum – Tapestry Collection oraz Szombathelyi Képtár w Szombathely.

Rok później w budapeszteńskim Ernst Múzeum odbyła się wystawa zatytułowana „Inne spojrzenie. Ostatnie dwadzieścia lat węgierskiej fotografii eksperymentalnej” („Más-Kép. Experimentális fotográfia az elmúlt két évtizedben Magyarországon”)<sup>56</sup>. Projekt miał na celu pokazanie różnych tendencji w węgierskiej fotografii, począwszy od połowy lat sześćdziesiątych, a więc – podobnie jak w przypadku wystawy „Żywa tkanina” – od momentu zwrotu artystów ku sztuce neoawangardowej. W wystawie wzięło udział ponad stu artystów, m.in. Imre Bak, Tamás Szentjóby, Miklós Erdély, János Sugár i Sándor Pinczehelyi. Międzynarodowe jury<sup>57</sup> przyznało nagrody finansowe Péterowi Türkowi, Istvánowi Jelenczky’emu, Dörze Maurer, Lenke Szilágyi i Andrásowi Baranyayowi. Gábor Attalai w tekście zamieszczonym w katalogu wystawy wspominał, że większość ówczesnych fotografii była wysyłana przez artystów na Zachód w nadziei na zdobycie rozgłosu, zorganizowanie wystawy czy pozyskanie kolekcjonera<sup>58</sup>, a większość z zaprezentowanych prac w ramach „Żywej tkaniny” po raz pierwszy pokazano węgierskiej publiczności.

Trzecią z wystaw przygotowanych wspólnie przez Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Sorosa i Múcsarnok były „Wizje dzisiejszej architektury” („Architektonikus gondolkodás ma”)<sup>59</sup> w 1990 roku (il. 1–4). Po raz pierwszy kuratorką wystawy została nowa dyrektorka Centrum

---

<sup>54</sup> Około 1,5 tys. ówczesnych dolarów amerykańskich.

<sup>55</sup> Aneks.

<sup>56</sup> Ernst Múzeum, Budapeszt 15 IX – 15 X 1989.

<sup>57</sup> Filip Bool, dr Dieter Ronte, Jens Röttsch, dr László Beke i Miklós Peternák.

<sup>58</sup> Attalai 1989, s. 3.

<sup>59</sup> Múcsarnok, Budapeszt 2 VIII – 2 IX 1989.

Dokumentacji – Suzanne Mészöly. Do udziału w wystawie zostali zaproszeni zarówno artyści, jak i architekci, którzy mieli za zadanie przedstawić swoje wizje współczesnej architektury<sup>60</sup>. W wystawie udział wzięło ponad dwudziestu artystów i architektów, w tym: Ferenc Bán, grupa É-11, Balázs Kicsiny, Péter Mújdricza i Sándor Zimits. Podobnie jak w przypadku poprzedniej wystawy, międzynarodowe jury<sup>61</sup> przyznało nagrody wybranym artystom. Tym razem byli to Attila Kovács, János Megyik, Tamás Trombitás, János Gerle, Zoltán Gyertjános oraz Tibor Szalai<sup>62</sup>.

Ostatnią wystawą zorganizowaną pod szyldem Centrum Dokumentacji była „Sub voce. Współczesne węgierskie instalacje wideo” („Sub voce. Kortárs magyar videóinstalláció”)<sup>63</sup> w 1991 roku. Ponoć była to pierwsza na Węgrzech wystawa poświęcona sztuce wideo. Została zestawiona z wystawą „Imago: fin de siècle in Dutch contemporary art”, pokazywaną w tym samym czasie także w Múcsarnoku. Na wystawie „Sub voce” (il. 5–11) pokazano prace m.in. Miklósa Peternáka (il. 6), Csaby Nemesa (il. 8), László László Révésza czy Jánosa Sugára. Międzynarodowe jury<sup>64</sup> przyznało nagrody Péterowi Szarkowi, Andrásowi Ravaszowi, Csabie Nemesowi oraz Ericie Katalinie Pásztor<sup>65</sup>.

Powyższe wystawy niewątpliwie stały się ważnymi wydarzeniami w węgierskim środowisku artystycznym, przede wszystkim ze względu na pokazywane prace, nieznane wcześniej szerszej publiczności<sup>66</sup>. Rozluźnienie polityczne na przełomie dekad pozwoliło na swobodną prezentację sztuki bez obaw o cenzurę. Finansowanie wystaw ze środków Fundacji umożliwiło instytucji państwowej swobodę w zakresie wyboru obiektów i sposobu ich prezentacji. Cztery prezentacje stanowiły także wzór dla programu Dorocznych Wystaw, zapisanego w działaniach priorytetowych międzynarodowej Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, w którą Centrum Dokumentacji przekształciło się dzięki nowej dyrektorce ośrodka, Suzanne Mészöly.

---

<sup>60</sup> Mészöly 1990, s. 2.

<sup>61</sup> Dr Jiri Sefcik, Gavin Renwick, András Ferkai, dr László Beke, dr Lóránd Hegyi.

<sup>62</sup> Aneks.

<sup>63</sup> Múcsarnok, Budapeszt, 12 VIII – 8 IX 1991.

<sup>64</sup> René Coelho, Wulf Herzogenrath, Kathy Rae Huffman, Katalin Néray i Keiko Sei.

<sup>65</sup> Aneks.

<sup>66</sup> Néray 1994a, s. 13–14 oraz Zwickl 1994a, s. 15–22.

CZĘŚĆ DRUGA  
Powstanie i działalność Sieci SCCA  
1991–1999



## ROK 1991. POWOŁANIE SIECI CENTRÓW SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ SOROSA – PIERWSZY OŚRODEK SCCA BUDAPESZT

Istniało wiele przyczyn przekształcenia Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa w Budapeszcie w Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa (Soros Center for Contemporary Arts, SCCA) i tym samym zmiany głównych celów działalności instytucji<sup>1</sup>. Przede wszystkim podstawą działalności Centrum Dokumentacji było gromadzenie dokumentacji, a następnie jej udostępnianie zainteresowanym osobom. Z czasem działalność wystawiennicza stała się ważniejsza niż działalność dokumentacyjna<sup>2</sup>. Niewątpliwie niezwykle istotną rolę w zmianie priorytetów instytucji odegrała nowa dyrektorka – Suzanne Mészöly, a także kierująca Fundacją Sorosa Susan Weber Soros.

W 1990 roku Soros przyjechała do Budapesztu skontrolować działalność Centrum i zorientować się w nowych potrzebach instytucji w zmieniającej się sytuacji politycznej. Powodem miało być też znacznie wolniejsze od pierwotnie zamierzonego tempo powstawania dokumentacji, którego przyczyną była niewielka liczebność środowiska, dodatkowo podzielonego konfliktami personalnymi<sup>3</sup>. Innym z powodów miał być zbyt mały budżet organizacji. Zapewne George Soros mógł rozważać likwidację Centrum, ponieważ Fundacja Społeczeństwa Otwartego prowadziła program Kultura i Sztuka, udzielając grantów m.in. „na działalność artystyczną”<sup>4</sup>. Zatem Centrum Dokumentacji nie tylko częściowo dublowało program, ale stanowiło dla Fundacji Sorosa kosztowny projekt odbiegający

---

<sup>1</sup> Kristina Jerger i Andrea Szekeres wskazały na kilka prawdopodobnych powodów tego posunięcia.

<sup>2</sup> Néray 1994a, s. 13–14.

<sup>3</sup> Wywiad z Kristiną Jerger 2011.

<sup>4</sup> Według Szekeres Soros uważał, że chcą tylko wyciągnąć od niego pieniądze, za: Wywiad z Andream Szekeres 2011.

od priorytetowych celów organizacji. Zarówno Jerger, jak i Szekeres wspominały, że Susan Weber Soros przyjechała do Budapesztu z zamiarem zamknięcia Centrum Dokumentacji. Dopiero na miejscu przekonała się, że ośrodek działał poprawnie i stał się cenioną instytucją. Szekeres uważała, że Centrum przetrwało dzięki wsparciu Susan Weber Soros, która była historykiem sztuki i zależało jej na wspieraniu sztuki współczesnej. W efekcie został podniesiony roczny budżet Centrum z 700 tysięcy do 5 milionów forintów<sup>5</sup>, który miał pokrywać działalność dokumentacyjną oraz organizację wystaw. Wraz ze zmianą priorytetów zmieniono nazwę i w 1992 roku Centrum Dokumentacji Sztuki Współczesnej Sorosa w Budapeszcie uległo przekształceniu w Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa.

Zapewne jedną z osób, które odegrały kluczową rolę przy powstaniu Centrum Sztuki Współczesnej była Suzanne Mészöly, dyrektorka Centrum Dokumentacji, a następnie całej Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa (SCCA Network) i SCCA w Budapeszcie. Utworzenie Sieci miało być właśnie jej inicjatywą. To ona odpowiadała za stworzenie całego programu i opracowanie celów Sieci, a następnie rządziła w sposób określany jako „autorytarny”<sup>6</sup>, zyskując przydomek „carycy”<sup>7</sup>.

Suzanne Mészöly, Australijka pochodzenia węgierskiego, przyjechała do Budapesztu w połowie lat osiemdziesiątych. Tu początkowo związana była z grupą Újtlak, z którą występowała jako artystka, ale także jako kuratorka wystaw<sup>8</sup>. Wychowana w Australii Mészöly miała zupełnie inne zaplecze kulturowe, poglądy, wizję roli i metod pracy galerii sztuki współczesnej i znacznie większy zapał do pracy niż węgierscy kuratorzy<sup>9</sup>. Osoby, które z nią pracowały, wspominały, że Mészöly była osobą niesłychanie ambitną i myślącą pozytywnie. Wierzyła, że można zrobić wielkie wystawy sztuki węgierskiej w czasie, gdy nikt nie wierzył, że to się może udać<sup>10</sup>. Dzięki tym cechom Mészöly dostała pracę w Centrum Dokumentacji Sztuki Współczesnej Sorosa w 1988 roku i od razu została dyrektorką.

---

<sup>5</sup> Około 3 tys. do 24 tys. ówczesnych dolarów amerykańskich. *Report OSI 1991* 1992, s. 65.

<sup>6</sup> Wywiad z Andream Szekeres 2011.

<sup>7</sup> Wywiad z Andream Szekeres 2011; Wywiad z Kristiną Jerger 2011; Wywiad z Jerzym Onuchem 2011; Wywiad z Sirje Helme 2011.

<sup>8</sup> András, Pataki, Szűcs, Zwinkl 1999, s. 248.

<sup>9</sup> Wywiad z Kristiną Jerger 2011; Wywiad z Andream Szekeres 2011; Wywiad z László Beke 2011.

<sup>10</sup> Wywiad z Kristiną Jerger 2011; Wywiad z Andream Szekeres 2011.

Mészöly energią, ambicją i nowatorskim, jak na ówczesne węgierskie standardy, podejściem do pracy zyskała przychylność Katalin Néray, ówczesnej dyrektorki Múcsarnoku, która nadzorowała także działalność Centrum Dokumentacji. Jednym z owych nowatorskich pomysłów Mészöly było przekonanie, że należy pracować ze sponsorami, chociaż wówczas na Węgrzech nikt zajmujący się sztuką współczesną tego nie robił. Jednak jej udawało się pozyskać sponsorów. Suzanne nie mówiła zbyt dobrze po węgiersku i miała silny obcy akcent. Niemniej, kiedy w latach osiemdziesiątych dzwoniła do sponsorów, robiła na nich pozytywne wrażenie między innymi właśnie dzięki „obcemu”, „zachodniemu” pochodzeniu, postrzeganemu wówczas jako wielki atut. To właśnie te cechy miały sprawić, że Néray ustanowiła Mészöly dyrektorką Centrum<sup>11</sup>, chociaż Mészöly nie była z wykształcenia historykiem sztuki, a według „kodeksu Sorosa” wszyscy pracownicy merytoryczni Centrów Sztuki Współczesnej powinni mieć właśnie takie wykształcenie<sup>12</sup> (taka klauzula miała się znajdować także w statucie Centrum Dokumentacji<sup>13</sup>).

Po rozpoczęciu pracy w Centrum Dokumentacji Suzanne Mészöly<sup>14</sup> została kuratorką wszystkich wystaw organizowanych przez ośrodek. Zanim została dyrektorką, kuratorzy byli wybierani przez Radę Centrum Dokumentacji<sup>15</sup>. Zapewne to właśnie ambitna Mészöly dążyła do przeniesienia głównego zainteresowania instytucji z dokumentacji na działalność wystawieniową i promocję sztuki współczesnej. Sirje Helme, wieloletnia dyrektorka estońskiego Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa w Tallinie wspominała, że Mészöly miała ambicje zostania „ministrem kultury Europy Środkowej i Wschodniej”<sup>16</sup>, a utworzenie Sieci Centrów Sztuki miało jej w tym pomóc. Wydaje się zatem, że Mészöly mogła być głównym pomysłodawcą idei Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, do której przekonała Susan Weber Soros<sup>17</sup>.

---

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> *Job Description* [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 26–31.

<sup>13</sup> Wywiad z Andrea Szekeres 2011.

<sup>14</sup> Niestety Suzanne Mészöly nie zajmuje się sztuką od końca lat dziewięćdziesiątych i nie udziela wywiadów na temat SCCA.

<sup>15</sup> Wywiad z Kristiną Jerger 2011.

<sup>16</sup> Wywiad z Sirje Helme 2011.

<sup>17</sup> Obie panie były w podobnym wieku i ponoć bardzo się przyjaźniły, co niewątpliwie miało wpływ na wybór Mészöly na dyrektorkę sieci, za: Wywiad z Andrea Szekeres 2011 oraz Wywiad z Kristiną Jerger 2011.

Soros zgodziła się, aby Suzanne Mészöly otworzyła analogiczne do węgierskiego centra sztuki współczesnej w krajach tzw. byłego bloku wschodniego. Szekeres wspominała, że „w ciągu tygodnia czy dwóch Mészöly odbyła podróże do krajów bałtyckich, a potem w krótkim czasie do kolejnych [...], werbując do pracy różne osoby według zasad znanych tylko samej Mészöly”<sup>18</sup>. Zarzut niejasnego kryterium wyboru międzynarodowych współpracowników postawiony przez Sirje Helme mógł się odnosić nie tylko do metod pracy Mészöly, ale także słabych kontaktów między środowiskami w poszczególnych krajach. Na początku lat dziewięćdziesiątych zagraniczne kontakty nawiązywały przede wszystkim osoby wyjeżdżające na Zachód, m.in. na kongresy AICA czy Biennale Sztuki w Wenecji<sup>19</sup>. Zatem była to dość wąska grupa o charakterze zawodowo-towarzyskim, z której wywodziła się część przyszłych dyrektorek poszczególnych Centrów Sztuki Sorosa, jak np. Anda Rottenberg (Warszawa), Raminta Jurenaite (Wilno), Sirje Helme (Tallin) czy Iara Boubnova (Sofia), oraz osób odgrywających ważną rolę w kształtowaniu się Sieci, jak np. Helena Demakova, László Beke, Katalin Néray. Szybki rozwój Sieci Sorosa pozwolił na zbudowanie ścisłych kontaktów międzynarodowych i powszechnie uchodził za największy i najważniejszy sukces SCCA<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Helme 2001, s. 36.

<sup>19</sup> Wywiad z Andrea Szekeres; Wywiad z Heie Treier 2011; Wywiad z Andą Rottenberg 2014.

<sup>20</sup> *How a European biennial of contemporary art began* 2005, s. 195.



## STATUT I CELE SIECI SCCA

W ciągu kilku lat działalności Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Sorosa wypracowało własny model działania, tj. sposób prowadzenia dokumentacji, organizowania wystaw i przyznawania grantów. Gdy podjęto decyzję o powołaniu Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, powstał statut dokładnie określający jej cele i zakres działania. W punktach szczegółowo opisano m.in. zasady prowadzenia dokumentacji czy organizacji wystaw. Co więcej, powstała swego rodzaju instrukcja prowadzenia Centrów, zatytułowana *Soros Foundations / Soros Centers for Contemporary Arts Network Procedures Manual* (dalej w książce: *SCCA Network Procedures Manual*). Zawierała nie tylko statut i cele, ale także instrukcje i wskazówki dla pracowników, a nawet wzory wszelkich umów, ogłoszeń prasowych i podań. Ponadto zamieszczono w niej podstawowe informacje dotyczące działalności i zainteresowań samego George'a Sorosa, Fundacji Sorosa, historię SCCA, informacje dotyczące struktury Fundacji oraz dane dotyczące oddziału w Nowym Jorku, który został określony jako założyciel SCCA<sup>1</sup> i sprawował nadzór nad całą Fundacją Sorosa, a zatem i Siecią SCCA. Jednak lokalne ośrodki podlegały finansowo bezpośrednio regionalnym Fundacjom Sorosa<sup>2</sup>. Ze względu na szczegółowość instrukcji, a także na objętość, ową instrukcję pracownicy nazywali „kodeksem Sorosa” lub „biblią”<sup>3</sup>.

We wstępie do „biblii”<sup>4</sup> znalazł się krótki opis Fundacji Sorosa i Sieci SCCA<sup>5</sup>, a także dokładna charakterystyka celu jej działalności. Po pierwsze,

---

<sup>1</sup> „The SCCA Network is a regional project founded directly by the SF New York”, *SCCA Structure – SCCA Office Staff, Staffing Requirements*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 22.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Czegledy, Szekeres 2009, s. 256.

<sup>4</sup> Dokumentacja SCCA-Tallin oraz *Bulletin 1991–1994* 1994, s. 10–22, a także *Comprehensive Documentation of Visual Artists, SCCA Activities & Programs – Soros Arts Database*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 56–60.

<sup>5</sup> Co ciekawe, w dokumencie przekazanym SCCA w Tallinie na początku 1993 roku można znaleźć informację o otwarciu kolejnych ośrodków pod koniec 1993 roku. Wśród nich wymieniono SCCA w Tiranie, który jednak nigdy nie powstał, choć niewątpliwie Albania

głównym zadaniem ośrodków było gromadzenie dokumentacji sztuki współczesnej – *Visual Arts Comprehensive Documentation*<sup>6</sup>. Rada każdego z Centrów wybierała żyjących, lokalnych artystów oraz historyków sztuki, którzy mieli przygotować ową dokumentację. Każda przygotowanateczka miała zawierać wyczerpujące informacje dotyczące biografii artysty, reprodukcje najważniejszych prac, bibliografię, listę wystaw indywidualnych i grupowych, kopię wybranych artykułów poświęconych jego twórczości, listę katalogów wystaw oraz prac znajdujących się w kolekcjach. W każdej teczce miała się znaleźć czarno-biała dokumentacja fotograficzna od 20 do 40 wyselekcjonowanych prac<sup>7</sup>. Do każdej pracy miał być dołączony jednostronicowy opis i kolorowy slajd. Wszystkie informacje sugerowano udostępniać w języku lokalnym i po angielsku. Teczki artystów planowano podzielić na osiem działów, w zależności od zawartych w nich informacji. Pierwszy (I. *Short Biography*)<sup>8</sup> miał zawierać podstawowe informacje o artyście, drugi (II. *Museums and Collections*)<sup>9</sup> informacje, w których muzeach i kolekcjach znajdują się prace artysty. Kolejny powinien zawierać chronologicznie ułożoną listę wystaw indywidualnych (III. *Solo Exhibitions*)<sup>10</sup> i zbiorowych (IV. *Group Exhibitions*)<sup>11</sup> z zaznaczeniem, które prace były wystawiane, opisem katalogu oraz adnotacją, które z wystaw były ważne w karierze artysty i dlaczego. Dwa kolejne działy powinny zawierać dokładną bibliografię, w tym też przekazów audiowizualnych (V. *Bibliography*)

---

należała do krajów najbardziej potrzebujących wsparcia dla sztuki współczesnej, ze względu na wieloletnie panowanie reżimu; Albania była też najbardziej izolowanym krajem regionu. Anna Rakowska wspomina, że jedyną osobą posiadającą umiejętności i wiedzę pozwalającą na poprowadzenie tam centrum sztuki współczesnej był albański kurator Edi Muka. Jednakże Muka nie zdecydował się na poprowadzenie SCCA i w efekcie tirański ośrodek nie powstał.

<sup>6</sup> *SCCA Description – Aims and Activities*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 17–20; *Bulletin 1991–1994* 1994, s. 10–22.

<sup>7</sup> Koordynator programu dokumentacji był odpowiedzialny za wybór fotografa, który miał przygotować dokumentację fotograficzną prac wybranych przez historyka sztuki: 3 czarno-białe i 3 kolorowe zdjęcia każdej pracy, *Comprehensive Documentation of Visual Artists*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 56.

<sup>8</sup> Informacje, takie jak: imię i nazwisko, płeć, data i miejsce urodzenia, adres zamieszkania, wykształcenie oraz wyznanie, *Data Required for Comprehensive Documentation, SCCA Activities & Programs – Soros Arts Database*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 57.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże, s. 58.

oraz spis katalogów (VI. *Catalogues*)<sup>12</sup>, także ze wskazaniem, które z nich są dla artysty najistotniejsze. W dwóch ostatnich powinny się znaleźć kserokopie najważniejszych esejów, recenzji i wstępów do katalogów oraz jedna lub dwie kopie najbardziej znaczących katalogów. W założeniu wszystkie dokumenty powinny być aktualizowane co dwa lata. Przewidywano także udostępnianie kopii dokumentacji na CD.

Podobne wskazówki dotyczyły *Visual Arts Artists' File* – elektronicznej bazy zawierającej dane współczesnych artystów. Lista powinna zawierać alfabetyczny spis nazwisk artystów. W każdym folderze miały się znajdować zdjęcia maksymalnie dwudziestu prac, adres zamieszkania artysty, biografia, listy wystaw, katalogów, zdjęć, artykułów. Oczekiwano, że artyści sami dostarczą niezbędne informacje, a także wybiorą dwie prace, które uważają za najbardziej reprezentatywne dla swojej twórczości. Baza miała być udostępniana wszystkim zainteresowanym, a zawarte w niej dane adresowe artystów pomagać w nawiązaniu kontaktów pomiędzy gośćmi Centrów a lokalnymi twórcami. Powinny też powstać bazy zawierające dane artystów zajmujących się performansem (*The Performing Arts Database*) i sztuką użytkową (*Applied Arts Database*). Każde Centrum miało posiadać bibliotekę (*Catalogue Library*), gromadzącą katalogi artystów lokalnych i zagranicznych, a także inne publikacje poświęcone sztuce współczesnej.

Raz do roku Centra Sztuki Współczesnej Sorosa miały obowiązek zorganizować wystawę (*Annual Exhibition*)<sup>13</sup>, której jako główny cel wskazano promocję miejscowych artystów i ich twórczości, a także mniej popularnych technik artystycznych<sup>14</sup>. Każdego roku na wystawie powinna dominować inna technika artystyczna, tym samym pozwalając za każdym razem na prezentację nowych idei, mediów, teorii i artystów. Do obowiązków Centrów należało każdorazowe ogłoszenie otwartego naboru dla artystów, tak aby wszyscy chętni mieli szansę wziąć udział w projekcie. Ogłoszenie o naborze należało publikować w czasopiśmie o zasięgu ogólnokrajowym, w biuletynie informacyjnym Związku Artystów oraz w dziennikach, w zakresie, na który pozwalał budżet SCCA. Powinny zostać także rozesłane listownie informacje dla osób specjalizujących się w wytypowanej technice artystycznej. Rada SCCA

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 59.

<sup>13</sup> *SCCA Activities & Programs – Annual Exhibition*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 52–53.

<sup>14</sup> Przede wszystkim chodziło o nowe media.

miała za każdym razem wytypować temat wystawy i technikę<sup>15</sup>. Natomiast artyści wraz ze zgłoszeniem powinni przesłać dokumentację fotograficzną swoich prac, opis i szkic projektu proponowanego na wystawę. Rada była także odpowiedzialna za wybranie od 15 do 25 artystów, którzy mieli wziąć udział w wystawie<sup>16</sup>. Należy zwrócić uwagę, że w tekście zapisano, iż „wybór ma być dokonany w sposób demokratyczny” („*the selection process must be democratic*”)<sup>17</sup>. W razie potrzeby Rada mogła powołać komitet wystawy (*Exhibition Committee*), jeśli uznano, że wybrana technika artystyczna wymaga współpracy ekspertów. Rada miała także obowiązek powołać jury (*International Jury*), składające się z grona międzynarodowych ekspertów w danej dziedzinie, a także kuratorów i krytyków sztuki, którzy mogliby w przyszłości zaprosić artystów do współpracy w swoich krajach. Ponadto w dokumencie zaznaczono, że członkowie jury muszą pochodzić zarówno z krajów Europy Zachodniej, jak i byłego bloku komunistycznego, w tym byłego Związku Radzieckiego. Jury miało przyznawać artystom nagrody pieniężne za najlepsze prace zaprezentowane na wystawie. Natomiast SCCA otrzymały możliwość zakupu nagrodzonych prac, a następnie nałożono na nie obowiązek przekazania ich lokalnym muzeom sztuki. Centra były zobowiązane do wydania dwujęzycznych katalogów towarzyszących wystawie<sup>18</sup>. Także, jeśli zaszła taka potrzeba, musiały poszukać sponsorów wystawy i publikacji. Ponieważ SCCA<sup>19</sup> nie posiadały własnych przestrzeni wystawienniczych, miały organizować wystawy w przestrzeniach lokalnych galerii i muzeów. Sugerowano, aby każdorazowo prezentacje odbywały się w innym miejscu<sup>20</sup>.

Trzecim z celów Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa było przyznawanie grantów artystom i instytucjom<sup>21</sup>. Przede wszystkim granty miały być przyznawane na produkcję katalogów (w tym tłumaczenia tekstów na

---

<sup>15</sup> W kodeksie zastrzeżono, aby była to technika mniej popularna w danym kraju. Tamże.

<sup>16</sup> Lub 10 do 20 artystów, w różnych miejscach kodeksu podawane są odmienne liczby.

<sup>17</sup> Tamże, s. 52.

<sup>18</sup> Teksty w języku lokalnym i po angielsku.

<sup>19</sup> Z wyjątkiem SCCA w Kijowie.

<sup>20</sup> W tym przypadku „biblia” jest nieściśła, *SCCA Activities & Programs – Annual Exhibition*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 52 oraz *SCCA Structure – Host Institution*, jw., s. 21, według którego instytucja udostępniająca pomieszczenia biurowe dla SCCA jest także zobowiązana do udostępnienia raz do roku przestrzeni wystawienniczej.

<sup>21</sup> *SCCA Activities And Programs – Visual Arts Grants*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 48.

język angielski), a także na częściową organizację wystaw lub wydarzeń artystycznych. Wspierano publikacje promujące nowe tendencje w sztuce oraz twórczość najwybitniejszych artystów lokalnych<sup>22</sup>. Granty w założeniu nie powinny być wysokie, a jedynie stanowić wsparcie przy produkcji wystaw czy publikacji. Nie mogły być przyznawane „artystom komercyjnym”, a także na zakup prac. Informacje o naborach musiały być podawane do wiadomości w mediach ogólnokrajowych. Grantobiorców wybierała Rada SCCA.

Centra miały także służyć jako punkty udzielające informacji (*International Information*)<sup>23</sup>, przede wszystkim w zakresie międzynarodowych grantów i stypendiów dla artystów, historyków sztuki, krytyków i kuratorów. Zarówno tych fundowanych przez SCCA, jak i inne organizacje lokalne i zagraniczne, np. Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art w Waszyngtonie czy Pollock-Krasner Foundation w Nowym Jorku. Centra miały także udostępniać wszystkim zainteresowanym informacje dotyczące wystaw oraz konkursów, krajowych i zagranicznych. Miały również obowiązek udzielać pomocy w przygotowaniu zgłoszenia na wystawę lub wypełnienia wniosku grantowego.

W zachowanej w SCCA w Tallinie „biblii” (pochodzącej z początku 1993 roku) czytamy, że statut przewidywał także międzynarodową wymianę artystów i studentów (*Artist and Art Student Exchanges*). Ośrodki miały pozyskiwać fundusze i międzynarodowych partnerów instytucjonalnych, gotowych przyjąć stypendystów. Przewidywano także przygotowywanie projektów międzynarodowych (*External Commissioned Projects*), których celem miała być promocja artystów związanych z Centrami Sztuki Współczesnej Sorosa. Ponadto przewidziano program wykładów (*Programs, Lectures, and Symposia*), przede wszystkim audiowizualnych prezentacji twórczości lokalnych artystów dla osób zainteresowanych. SCCA powinny były organizować również konferencje poświęcone sztuce i historii sztuki. Pracownicy Centrów mieli obowiązek organizować wizyty studyjne oraz wycieczki do galerii dla lokalnych specjalistów oraz gości z zagranicy. W przypadku osób z instytucji prywatnych ośrodki mogły żądać opłaty za usługi.

---

<sup>22</sup> Néray 1994a, s. 14.

<sup>23</sup> Nazwa programu z dokumentów przekazanych do SCCA w Tallinie na początku 1993 roku; w *Bulletin 1991–1994* 1994, s. 11; program ten był opisany mniej szczegółowo pod nazwą *An International Resource Library*.

W dokumentach przekazanych przez Fundację Sorosa do SCCA Tallin w 1993 roku znajduje się także adnotacja dotycząca programu Artslink (*Regional Projects – Artslink*), który ostatecznie był jednak obsługiwany przez Fundację, a nie Centra Sztuki Współczesnej. Zawiera ona wzmiankę, że Artslink miało funkcjonować jako partnerstwo publiczno-prywatne na rzecz wymiany artystycznej pomiędzy USA a krajami Europy Środkowej i Wschodniej.

W rozdziale *SCCA Structure*<sup>24</sup>, w części poświęconej zadaniom i wymaganiom stawianym przed Dyrektorem Generalnym Sieci (*Executive Director of SCCA Network, EDN*)<sup>25</sup> zaznaczono, że miał on m.in. obowiązek odwiedzać poszczególne kraje i zapoznawać się z sytuacją artystów, wybrać dyrektorów i pracowników lokalnych SCCA oraz instytucje goszczące Centra, mianować członków Rady SCCA oraz ustalać budżet dla poszczególnych ośrodków<sup>26</sup>. Dyrektor Generalny miał także obowiązek dokładnie przyjrzeć się w każdym kraju systemowi edukacji artystów, historyków sztuki, kuratorów i menedżerów kultury, państwowemu systemowi finansowania kultury i sztuki, kondycji państwowych galerii, muzeów, instytucji sztuki oraz prywatnych galerii, znaczeniu lokalnych stowarzyszeń artystów, a także dokumentacji sztuki, bibliotek, mass mediów, dostępowi do międzynarodowych grantów i rynku sztuki, oraz współczesnych teorii i myśli o sztuce<sup>27</sup>. Zabieg ten miał na celu rozpoznanie lokalnych potrzeb i zrozumienie sytuacji sztuki współczesnej w poszczególnych krajach.

W „kodeksie Sorosa” znalazły się też zapisy dotyczące współpracy pomiędzy lokalnymi oddziałami Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa a instytucjami, które użyczały przestrzeni na biura. We wzorze kontraktu<sup>28</sup> zaznaczono, że instytucja goszcząca centrum sztuki nie powinna pobierać

---

<sup>24</sup> *SCCA Structure – Project Initiation, Responsibility of SCCA Network Executive Director (EDN)*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 11.

<sup>25</sup> Chodzi przede wszystkim o Susanne Mészöly, która była Dyrektorem Generalnym Sieci w latach 1991–1996. W latach 1997–1999 zastąpiła ją Andrea Szekeres.

<sup>26</sup> Szczegóły dotyczące zadań i obowiązków Dyrektora Generalnego Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa znajdują się w Aneksie.

<sup>27</sup> *SCCA Structure – Project Initiation, Feasibility study*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 12.

<sup>28</sup> *SCCA Structure – Host Institution, Sample contract between local SF and host institution*, jw., s. 38.

opłat za wynajem przestrzeni biurowej<sup>29</sup>. Co więcej, powinna pokryć koszty elektryczności, ogrzewania i sprzątanía SCCA<sup>30</sup>. Instytucja goszcząca powinna też raz do roku nieodpłatnie użyć SCCA przestrzeni wystawienniczej na potrzeby Dorocznej Wystawy (*Annual Exhibition*). W umowie zaznaczono także, że wszelki sprzęt, książki, dokumentacja i wartości intelektualne wytworzone przez SCCA należą do Fundacji Sorosa i SCCA<sup>31</sup>.

Dokładne zapisy dotyczyły także liczby zatrudnionych osób<sup>32</sup> oraz odpowiedzialności finansowej i merytorycznej dyrektorów lokalnych SCCA przed Dyrektorem Generalnym Sieci. Poza kontraktem każdy dyrektor Centrum miał również podpisać umowę z dyrektorem lokalnej Fundacji Sorosa, który zobowiązany był do kontroli działalności SCCA. Ponadto kontrakt zawierał klauzulę mówiącą o tym, że dyrektor SCCA odpowiadał tylko i wyłącznie przed Dyrektorem Generalnym Sieci<sup>33</sup>, natomiast dyrektor lokalnej Fundacji Sorosa był prawnie odpowiedzialny za finanse SCCA oraz budżet przeznaczony na podróże jej dyrektora. Każdy pracownik Centrum Sztuki Współczesnej, w tym dyrektor, mógł podpisać umowę o pracę na nie dłużej niż rok i każda następna umowa nie mogła być przedłużana na dłużej niż rok. Wynagrodzenie dla pracowników SCCA<sup>34</sup> miał określać Dyrektor Generalny Sieci na podstawie doświadczenia zawodowego kandydata, średniej płacy krajowej i zarobków pracowników miejscowej

---

<sup>29</sup> W przypadku SCCA stanowiących przedmiot rozważań niniejszej książki były to Múcsarnok w Budapeszcie, Kunstihoone w Tallinie, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie i Akademia Kijowsko-Mohylańska w Kijowie.

<sup>30</sup> Niemniej w nawiasie zaznaczono, że w razie problemów finansowych instytucji goszczącej dyrektor SCCA sam powinien postarać się o znalezienie pieniędzy na pokrycie kosztów elektryczności, ogrzewania i sprzątanía biura.

<sup>31</sup> Zapewne miał być to zapis chroniący zarówno prawo własności, ale też m.in. przed rozproszaniem wszelkich dóbr zgromadzonych przez SCCA, np. w razie zmiany siedziby. W efekcie jednak nie do końca się sprawdził, np. w Kijowie część dokumentów miała zostać zabrana przez pracowników; po zamknięciu SCCA w Warszawie dokumentacja i wszelkie dokumenty centrum nie zostały przekazane do Fundacji im. Stefana Batorego, lecz do Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, w którym uległy rozproszению i dziś trudno już odnaleźć dokumenty warszawskiego SCCA.

<sup>32</sup> Nie więcej niż cztery osoby w pełnym wymiarze godzin: dyrektor, asystent dyrektora, dwóch koordynatorów programów w: *SCCA Structure – SCCA Office Staff, Staffing Requirements*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 22.

<sup>33</sup> *SCCA Structure – SCCA Office Staff, SCCA Contracts with local SF*, jw., s. 24.

<sup>34</sup> *SCCA Structure – SCCA Office Staff, Staff Salaries*, jw., s. 25.

Fundacji Sorosa<sup>35</sup>. Przewidziano także szkolenia z zakresu struktury, procedur i programów Sieci dla wszystkich pracowników SCCA. Wszystkie szkolenia miały się odbywać w Budapeszcie<sup>36</sup>. Znalazło się także zastrzeżenie, że każdy z pracowników musiał być z wykształcenia historykiem sztuki, znać biegle angielski oraz mieć „demokratyczne relacje” (*democratic relations*)<sup>37</sup> z innymi historykami, kuratorami i artystami. Rozpisano dokładnie wszystkie zadania Rady<sup>38</sup>, przede wszystkim zasady dotyczące przyznawania grantów, wyboru artystów i nadzoru prac dokumentacyjnych oraz organizacji Dorocznej Wystawy, tj. wyboru techniki artystycznej dominującej na wystawie, kuratora i jury<sup>39</sup>. Dokładne zapisy dotyczyły także samej Rady SCCA<sup>40</sup>, której członków miał proponować Dyrektor Generalny Sieci, a zatwierdzać dyrektor lokalnego SCCA. Rada według wytycznych liczyła pięć osób, należeć do niej miał dyrektor SCCA, a pozostali członkowie byli wybrani spośród lokalnych historyków sztuki, krytyków i kuratorów, ale nie artystów. Co więcej, członkowie Rady mieli reprezentować różne generacje, poglądy na sztukę i zainteresowania. Poza dyrektorem członkowie Rady byli powoływani na dwa lata i po tym czasie zobowiązani byli zaprezentować kandydatów na następną kadencję. Dokładnie opisano, w jakim celu oraz w jaki sposób miała powstać dokumentacja<sup>41</sup>. Rada powinna wybierać od 10 do 20 żyjących artystów, pochodzących z danego kraju i mieszkających w nim na stałe. Rada wskazywała także lokalnych historyków sztuki – obeznanych z twórczością wybranych artystów – do opracowywania dokumentacji. Każdy z historyków sztuki był zobowiązany do wykonania dokumentacji według jednego wzoru, ustalonego przez SCCA. Historycy sztuki mieli dostać wynagrodzenie pod warunkiem,

---

<sup>35</sup> Jerzy Onuch w wywiadzie z czerwca 2011 roku wspominał, że wysokość płac w lokalnych SCCA nie była skodyfikowana. W Kijowie do 1997 roku pracownicy mieli otrzymywać pensje w kopertach, przy czym jak twierdził Onuch, pensja Marty Kuźmy wynosiła równowartość ok. 3000 dolarów amerykańskich, pracowników merytorycznych ok. 300, a średnia pensja krajowa wynosiła wówczas ok. 80 dolarów.

<sup>36</sup> *SCCA Structure – SCCA Office Staff, Staff Training*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 25.

<sup>37</sup> *Job Description*, jw., s. 26–28.

<sup>38</sup> Każdy członek rady miał otrzymywać honorarium w wysokości jednej miesięcznej pensji dyrektora SCCA, płaconej przez Fundację Sorosa. *Soros Center For Contemporary Arts Network, Job Description: Position – Board*, jw., s. 32.

<sup>39</sup> Tamże, s. 33–35.

<sup>40</sup> *SCCA Structure – SCCA Board*, jw., s. 32.

<sup>41</sup> *Comprehensive Documentation of Visual Artists*, jw., s. 55.



że dokumentacja w pełni zgadzała się z modelem SCCA. Prawa autorskie do dokumentacji należały do SCCA.

Ponadto, zamieszczono dokładne dane dotyczące finansowania, wzory wypełniania sprawozdań budżetowych i merytorycznych<sup>42</sup>, wyglądu ujednoczonego papieru firmowego<sup>43</sup>, a nawet wizytówki<sup>44</sup>, przykład anonsu o dostępnych grantach<sup>45</sup>, umowy na grant oraz wzory przyjęcia lub odrzucenia aplikacji<sup>46</sup>, wzór ogłoszenia o Dorocznej Wystawie<sup>47</sup>. Każdy ośrodek otrzymał, w ramach funduszu początkowego, 35 tysięcy dolarów, które miały być wykorzystane na remont i wyposażenie biura<sup>48</sup>. Natomiast budżet roczny na działalność ośrodka był przyznawany przez Fundację Sorosa w Nowym Jorku na podstawie raportu dyrektora i lokalnego zapotrzebowania<sup>49</sup>. Co ciekawe, osobny budżet w wysokości 5 tysięcy dolarów został utworzony z przeznaczeniem na podróże dla dyrektorów<sup>50</sup>. Cała Fundacja Sorosa była obsługiwana przez program do księgowania *Quicken*<sup>51</sup>. Każdy ośrodek miał obowiązek z niego korzystać według określonego schematu i dostawał własną wersję z licencją – taki zabieg pozwalał na pełne ujednoczenie i przejrzystość w prowadzeniu finansów. W umowie zawarto także wytyczne dotyczące godzin pracy SCCA<sup>52</sup>. Centra miały być otwarte codziennie, bez przerw, w godzinach 9–17 lub 10–18. Zaznaczono także, że wszystkie połączenia telefoniczne należy odbierać (takie szczegóły w umowie mogą świadczyć, że powyższe standardy nie musiały być oczywiste, tym bardziej, że dokument powstał na podstawie kilkuletnich doświadczeń Centrum Dokumentacji w Budapeszcie, a także Fundacji Sorosa w poszczególnych krajach). Specjalnie dla potrzeb dokumentacji

---

<sup>42</sup> *SCCA Finances and Accounting – Accounting Procedures*, jw., s. 40.

<sup>43</sup> *SCCA General Administration – Office Hours, Stationery*, jw., s. 46–47.

<sup>44</sup> *Sample Business Card*, jw., s. 47.

<sup>45</sup> *SCCA Activities and Programs – Visual Arts Grants*, jw., s. 48.

<sup>46</sup> Tamże, s. 49–51.

<sup>47</sup> *SCCA Activities & Programs – Annual Exhibition*, jw., s. 54.

<sup>48</sup> *SCCA Finances and Accounting – Implementation Budget*, jw., s. 41

<sup>49</sup> W punktach wyszczególniono także cele, na które budżet może być wydany w kategoriach: granty, dokumentacja, Coroczna Wystawa, publikacje, biuro i pracownicy, *SCCA Finances and Accounting – Operating Budget*, jw., s. 43–44.

<sup>50</sup> *SCCA Finances and Accounting – Director's Travel Budget*, jw., s. 45.

<sup>51</sup> *Quicken* australijskiej firmy Reckon Limited po dziś dzień jest popularnym programem do księgowania, *SCCA Finances and Accounting – Accounting Procedures*, jw., s. 38.

<sup>52</sup> *SCCA General Administration – Office Hours, Stationery*, jw., s. 46.

miał powstać program komputerowy *Visual Arts Artists' File*<sup>53</sup>, dostosowany do obsługi całej Sieci SCCA.

*SCCA Network Procedures Manual* prezentował nie tylko cele statutowe Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, ale zarazem był manifestacją wzorców zachodnich, które miały zostać zaaplikowane we wszystkich krajach, bez względu na ich tradycje i doświadczenia. Jednoznacznie narzucał amerykański/zachodni model pracy instytucji, który w czasach transformacji był dobrze widziany w krajach byłego bloku wschodniego, patrzących na Zachód jak na niedościgniony wzór<sup>54</sup>. Wprowadzał nowe – całkowicie odmienne od dotychczasowych – metody pracy nie tylko biurowej, lecz także kuratorskiej czy dokumentacyjnej. Promował model działalności organizacji pozarządowej oparty na przejrzystych zasadach. Propagował jasną, usystematyzowaną i ujednoliconą metodę pracy biurowej, którą powszechnie określa się mianem „amerykańskiej”, w odróżnieniu od chaotycznej, pozbawionej jednolitego charakteru i sposobu zarządzania oraz tzw. dobrych wzorców pracy biurowej praktyki obowiązującej we wszystkich instytucjach krajów demokracji ludowej. „Systemowi amerykańskiemu” już pod koniec lat dziewięćdziesiątych zarzucano unifikację czy „makdonaldyzację”<sup>55</sup>. Niemniej pozwalał on na efektywną współpracę i szybką wymianę danych pomiędzy instytucjami, dzięki czemu unikano kłopotów związanych z nieefektywną komunikacją, nieporozumieniami, czy po prostu chaosem wynikającym z braku określonego systemu gromadzenia danych. *SCCA Network Procedures Manual* regulował także wszelkie sprawy dotyczące wizerunku organizacji i kontaktów z interesantami, poczynając od ujednoliczonych godzin otwarcia, poprzez zapisanie obowiązku odbierania wszystkich telefonów w czasie godzin pracy<sup>56</sup>, aż po ustalenie jednolitej identyfikacji graficznej całej Sieci, obligatoryjnie na recyklingowanym papierze<sup>57</sup>. W tym samym czasie analogiczny system pracy wprowadzały zachodnie korporacje w krajach „byłego Wschodu”; stąd zapewne brała się część późniejszych zarzutów wobec SCCA o makdonaldyzację i korporacjonizm.

---

<sup>53</sup> *SCCA General Administration – Computers, E-Mail*, jw., s. 47.

<sup>54</sup> Np. Misiano 2008, s. 95–103; Misiano 1998; Hlavajova 2005, s. 153–165.

<sup>55</sup> Barber 2005.

<sup>56</sup> Taki zapis może sugerować, że nie było to wcale takie oczywiste, *SCCA General Administration – Office Hours, Stationary*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 46.

<sup>57</sup> Określano też np. wielkość kopert. Tamże.

Znaczący był też wybór samej Suzanne Mészöly na Dyrektora Generalnego Sieci. Właśnie Mészöly była ucieleśnieniem marzenia o lepszych, zachodnich instytucjach i ich metodach działania. Wychowana w Australii, przywiozła ze sobą inną kulturę pracy i sposób myślenia o sztuce, daleki od socjalistycznych wzorców. Dodatkowo jej językiem ojczystym był angielski – uchodzący za uniwersalny język Zachodu. Wszystkie te cechy sprawiły, że to właśnie Mészöly została „ikoną” Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, które podobnie jak macierzysta Fundacja Sorosa miały na celu propagowanie nowoczesnych, rozumianych jako zachodnie wzorców działania na wszystkich płaszczyznach życia społecznego i obywatelskiego.

Należy zwrócić uwagę na wielokrotnie podkreślaną zarówno w samym *SCCA Network Procedures Manual*, jak i w *Biuletynie SCCA* orientację organizacji na młodych artystów i nowe media. SCCA miało być nową instytucją, działającą nie tylko na sposób zachodni, ale także nastawioną przede wszystkim na wsparcie osób, które nie były uwikłane w socjalizm. Nie mniej ważny był wybór nowych mediów oraz komputeryzacji. Wówczas nie tylko chodziło o „start od zera”<sup>58</sup> i innowacje technologiczne, ale też o niezwykle istotny, także jeśli chodzi o transformację, łatwy i powszechny dostęp do informacji<sup>59</sup>. O tych staraniach Sieci świadczy też nacisk kładziony na komputeryzację, digitalizację dokumentacji, wymienianie korespondencji drogą e-mailową<sup>60</sup>, czy chociażby udostępnienie od 1996 roku w siedzibach darmowych stanowisk komputerowych, podłączonych na stałe do Internetu. W tym sensie można mówić o aplikacji „obcego”, „nowego” modelu pracy i działania instytucji w „nowej rzeczywistości”, tj. w czasie najbardziej dramatycznej, bolesnej transformacji w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych.

## „Open call” i zasada demokratycznego wyboru

Należy zwrócić uwagę na dwa elementy zawarte w statucie obowiązującym we wszystkich ośrodkach Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, tj. na otwarty nabór do wystaw dla artystów (*open call*) oraz „demokratyczny

---

<sup>58</sup> Wywiad z Sirje Helme 2011.

<sup>59</sup> Dyker, Perrin 1997, s. 8.

<sup>60</sup> *SCCA General Administration – Computers, E-Mail*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 47.

wybór prac” (*the selection process must be democratic*)<sup>61</sup>, choć nie zostały precyzyjnie określone ani kryteria, ani procedury owego „demokratycznego wyboru”.

Narzucenie sposobu organizacji wystawy i oparcie jej na zasadzie otwartego naboru zastanawia choćby z tego powodu, że nie jest on ani popularny, ani powszechnie stosowany przez instytucje sztuki. Wybór artystów mających wziąć udział w wystawie należy zazwyczaj do kuratora. Otwarte nabory i konkursy najczęściej ogłaszane są w przypadku grantów czy stypendiów lub projektów na prezentacje międzynarodowe, jak np. pawilonu narodowego na Biennale Sztuki w Wenecji. Zatem interesujący jest już sam fakt wyboru, czy wręcz narzucenia obowiązku ogłaszania otwartego naboru dla artystów przy okazji każdej wystawy.

Początek lat dziewięćdziesiątych to czas transformacji ustrojowej, idącej w kierunku demokratyzacji i być może tu należy upatrywać jednej z przyczyn powyższych zapisów w statucie SCCA. Niewątpliwie dla organizacji pozarządowej, szczególnie odwołującej się do zasad społeczeństwa otwartego jak w przypadku Fundacji Sorosa, promowanie demokracji i oparcie na niej swoich działań było jednym z zadań priorytetowych. Także transparentność i jawność działania należały do tzw. dobrych praktyk promowanych przez sektor NGO. Organizowanie w sposób demokratyczny najważniejsze go projektu, jaki niewątpliwie stanowiła Doroczna Wystawa, było niezwykle istotne. Pokazywało zmieniony stosunek do artysty i instytucji artystycznej w nowych czasach, w nowym ustroju. Stanowiło wyraźne odcięcie się od dominacji instytucji i wyborów dokonywanych w scentralizowanym systemie socjalistycznym. Dzięki otwartemu naborowi i zasadzie „demokratycznego wyboru” mogło nastąpić rozproszenie władzy. Co więcej, to właśnie ogłoszenie otwartego naboru w mediach ogólnokrajowych stwarzało każdemu artyście możliwość wzięcia udziału w wystawie, przy czym każdorazowo prace miały powstawać na narzucony przez Radę SCCA temat. Dawało to też możliwość odkrycia artystów działających poza dużymi ośrodkami, którzy nie mieli dotychczas okazji szerszej zaistnieć.

Sirje Helme zauważyła, że w pierwszych latach działalności SCCA w Tallinie formuła otwartego naboru na wystawę doskonale się sprawdzała. W tamtych latach wszyscy artyści brali w nich chętnie udział, chociaż dziś byłoby to już niemożliwe, np. z tego powodu, że uznani artyści niezbyt ochoczo

---

<sup>61</sup> *SCCA Activities & Programs – Annual Exhibition*, jw., s. 52.

uczestniczą w takich konkursach i nie muszą z nich korzystać, aby wystawić. Natomiast na początku lat dziewięćdziesiątych wielu artystów podzielało przekonanie, że do wystaw w danej instytucji jest kolejka i żeby mieć wystawę, należy poczekać<sup>62</sup>. Otwarty nabór miał walczyć z takim myśleniem i umożliwić wszystkim prezentację prac.

Andrea Szekeres wspominała, że przyjęcie zasady otwartego naboru i „wyboru demokratycznego” stanowiło także ważny element strategii obrony przed zarzutem stronniczości i dokonywania subiektywnych wyborów<sup>63</sup>. Podobne oskarżenia miały padać zarówno ze strony Fundacji Sorosa, która nadzorowała działalność Centrum, jak i ze strony samych artystów. Zarzucono SCCA, że nie zawsze artyści tworzący sztukę odpowiedniej jakości byli wybierani do udziału w wystawach, jak i do dokumentacji. Ponoć wybierani mieli być jedynie ci odpowiadający prywatnym upodobaniom Mészöly i zarządu. Podobne obiekcje skierowane były wobec komisji grantowych z sugestią, że tylko określona grupa artystów miała szansę na otrzymanie grantów. Należy przypuszczać, że narzekali najczęściej ci, którzy czuli się odrzuceni przez SCCA. Centra miały za zadanie promować przede wszystkim młodych artystów i rzeczywiście głównie na nich skupiały swą działalność. Starsi, którzy nie czuli już oparcia w systemie państwowym, nie otrzymywali takiej samej pomocy finansowej, jak w czasach minionego reżimu, nie odnajdywali się w nowym systemie i zapewne to rodziło w nich poczucie frustracji i odrzucenia<sup>64</sup>. Osoby współpracujące z Siecią, jak Heie Treier, Andrea Szekeres, Sirje Helme, Kristina Jerger wspominały, że to starsza generacja zazwyczaj negatywnie oceniała działalności SCCA.

Prawdopodobnie obawa przed powyższymi zarzutami była jedną z przyczyn narzucenia „demokratycznego systemu” organizacji wystaw, opartego na otwartym naborze i podkreślania roli „demokratycznych wyborów” w działalności Sieci. Przypuszczalnie z tego samego powodu od członków Rady SCCA wymagano także „demokratycznych relacji” (*democratic relations*)<sup>65</sup> z innymi, choć można się jedynie domyślać, co mogło się kryć za tym sformułowaniem,

---

<sup>62</sup> Wywiad Sirje Helme 2011.

<sup>63</sup> Wywiad z Andrea Szekeres 2011.

<sup>64</sup> Chociażby tak opisuje początek lat dziewięćdziesiątych Heie Treier. Zagadnieniu relacji SCCA z artystami starszego pokolenia poświęcony jest fragment części trzeciej niniejszej książki.

<sup>65</sup> *Job Description*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 26–28.

ponieważ nie zostało w ogóle opisane w *SCCA Network Procedures Manual*. Należy też pamiętać, że SCCA działały w ramach Fundacji Sorosa, a więc instytucji promującej demokrację i społeczeństwo obywatelskie. Zatem być może ów wymóg „demokratycznych relacji” narzucony był odgórnie jako priorytetowy cel statutowy całej organizacji.

Nie wiadomo, kto był autorem formuły otwartego naboru. Czy był to sposób Mészöly na odparcie zarzutów o stronnictwo, czy też ktoś z Rady SCCA przedstawił taką propozycję. Należy jednak zauważyć, że mimo powyższego zapisu w statucie, obowiązującego wszystkie Centra Sztuki Współczesnej Sorosa, ośrodki spotykały się z oskarżeniami o stronnictwo i schlebienie gustom własnych dyrektorów. Suzanne Mészöly, Marta Kuźma (SCCA Kijów) i Maria Hlavajova (SCCA Bratysława) po cichu i nieoficjalnie nazywane były carycami<sup>66</sup>, między innymi ze względu na to, że każda z nich skupiła wokół siebie niewielką grupę artystów określanych mianem „dworu” i tylko z nimi pracowała. Larisa Muravska w raporcie poświęconym działalności Sieci Sztuki Współczesnej Sorosa określiła je mianem „klubu dla najbliższych znajomych”<sup>67</sup>. Niemniej owa statutowa dbałość o „demokrację” wydaje się być uzasadniona właśnie chociażby ze względu na główne cele Instytutu Społeczeństwa Otwartego.

Należy też zauważyć, że SCCA zostały pomyślane nie jako „dodatek” do lokalnego życia artystycznego, ale jako samodzielny mechanizm wspierający i budujący. Ze statutu można wywnioskować, że miały przejąć zadanie głównej instytucji sztuki współczesnej, a przynajmniej statut dawał im takie narzędzia, np. poprzez ustanowienie ich jako głównego centrum informacji, które przejęło kontakty pomiędzy lokalnymi i zagranicznymi instytucjami oraz artystami. W czasie, gdy infrastruktura związana ze sztuką, w szczególności sztuką współczesną, niemal nie istniała, SCCA zostały przygotowane do przejęcia władzy.

---

<sup>66</sup> Określenia „caryca” oraz „dwór” powtarzane było niemal przez wszystkich moich rozmówców.

<sup>67</sup> Muravska 2002, s. 14.

## DZIAŁALNOŚĆ SCCA BUDAPESZT W LATACH 1991–1996

W 1991 roku Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Sorosa w Budapeszcie zostało przekształcone w Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa<sup>1</sup>. Nowa instytucja przejęła doświadczenia i osiągnięcia poprzedniej, a także część pracowników. Dyrektorką budapeszteńskiego ośrodka została Suzanne Mészöly, a jej zastępczynią Andrea Szekeres, natomiast koordynatorami programów artystycznych zostali Barnabás Bencsik, János Szoboszlai i Eszter Ágh. Centrum nie zmieniło dotychczasowej siedziby i nadal wynajmowało pomieszczenia biurowe od Múcsarnoku.

Zmieniły się cele działalności ośrodka. Chociaż, jak wskazuje statut<sup>2</sup>, dokumentacja miała być jednym z priorytetów<sup>3</sup>, najistotniejsza pozostała organizacja wystaw. Dzięki nim Centrum szybko stało się niezwykle ważnym miejscem na węgierskiej mapie życia artystycznego<sup>4</sup>. Niewątpliwie przyczynił się do tego sukces wystaw zorganizowanych przez Centrum Dokumentacji, zarówno tych o charakterze retrospektywnym, takich jak „Żywa tkalina 1968–1978–1988” oraz „Inne spojrzenie” (prezentujących sztukę, która wcześniej nie była udostępniana szerszej publiczności), jak i nowatorskiej „Wizje dzisiejszej architektury”. Pierwszej, na której pokazywane prace były odpowiedzią artystów na zadany przez Radę SCCA temat, a także pierwszej zorganizowanej na zasadach otwartego naboru (*open call*)<sup>5</sup>. Natomiast „Sub voce”<sup>6</sup> była pierwszą wystawą zorganizowaną przez Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa i jednocześnie pierwszą dużą wystawą sztuki wideo na Węgrzech. Z kolei monumentalna „Polifonia. Społeczny komentarz do sztuki

---

<sup>1</sup> Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa w Budapeszcie powstało jako pierwszy ośrodek sieci.

<sup>2</sup> *Bulletin 1991–1994 1994* oraz *SCCA Activities and Projects – Annual Exhibition*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 52–54.

<sup>3</sup> Kontynuowano dokumentację według wzoru opracowanego przez Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Sorosa.

<sup>4</sup> Néray 1994a, s. 13.

<sup>5</sup> Néray 1994a, s. 13.

<sup>6</sup> Sub voce 1991; więcej informacji o wystawie w Aneksie.

węgierskiej” („Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben”)<sup>7</sup> uważana jest za najbardziej znaczącą wystawę sztuki węgierskiej, zorganizowaną przez budapeszteńskie Centrum. To pierwsza na Węgrzech prezentacja sztuki w przestrzeni miejskiej i jednocześnie pierwsza tak duża poświęcona sztuce zaangażowanej społecznie. Towarzyszyła jej międzynarodowa konferencja dedykowana problematyce sztuki węgierskiej. W 1994 roku, na dziesięciolecie działalności budapeszteńskiego Centrum Sorosa, odbyła się wystawa „Więcej niż dziesięć. Wystawa Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa na dziesięciolecie działalności Fundacji Sorosa na Węgrzech”. Zaprezentowano prace dwudziestu artystów związanych z Centrum, których twórczość uważana była za wyjątkową i znaczącą dla sztuki węgierskiej minionej dekady<sup>8</sup>.

Drugą po „Polifonii” najgłośniejszą i najbardziej znaną wystawą zorganizowaną przez SCCA w Budapeszcie był „Efekt Motyla. Współrzędne momentu tuż przed odkryciem” („A Pillangó – hatás. A felfedezés előtti pillanat koordinátái”)<sup>9</sup>. Formuła wystawy odbiegała od dotychczasowej koncepcji wystaw tematycznych, realizowanych w konwencji otwartego naboru dla artystów, na rzecz indywidualnego wyboru kuratora. „Efekt motyla” prezentował sztukę związaną z nowymi mediami zarówno artystów pochodzących z Węgier, jak i innych krajów regionu. To była też ostatnia wystawa zorganizowana przez Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa przed przekształceniem w galerię nowych mediów C3 w 1996 roku.

## „Polifonia”

Niewątpliwie jedną z najważniejszych, a może nawet najważniejszą i najbardziej znaczącą wystawą w dorobku Centrum budapeszteńskiego była wystawa „Polifonia. Społeczny komentarz do sztuki węgierskiej” (il. 12–30)<sup>10</sup>. To pierwsza na Węgrzech wystawa pokazana w przestrzeni miejskiej, prezentująca prace *site-specific*. Także pierwsza, która – przynajmniej w założeniu – miała ukazywać węgierską sztukę społecznie zaangażowaną i zarazem pierwsza duża wystawa zaangażowana politycznie po upadku komunizmu.

---

<sup>7</sup> Tatai 2003.

<sup>8</sup> More than ten 1996, s. 23. Spis artystów znajduje się w Aneksie.

<sup>9</sup> „The Butterfly Effect”; więcej w Aneksie.

<sup>10</sup> Múcsarnok, Budapest, 1–30 XI 1993.



Od czasu przełomu 1989 roku minęły cztery lata, jednak organizacja wystawy odnoszącej się do polityki okazała się być z wielu powodów ryzykowna. Przede wszystkim, jak zauważyła węgierska historyk sztuki Erzsébet Tatai, artyści odnosili się do projektu dosyć niechętnie, podobno za bardzo przypominał obowiązkowe wystawy organizowane przez miniony reżim<sup>11</sup>. Tę opinię miało podzielać wielu historyków i krytyków sztuki. Natomiast László Beke w tekście zamieszczonym w katalogu wystawy pisał o uldze, jaką odczuli artyści węgierscy świadomi, że wreszcie ich sztuka przestała mieć znaczenie polityczne<sup>12</sup>.

Osobą zainteresowaną sztuką zaangażowaną politycznie i społecznie była przede wszystkim Suzanne Mészöly, kuratorka wystawy. Jak napisała we wstępie do katalogu „Polifonii”<sup>13</sup>, inspiracją była dla niej nie tylko najnowsza historia Węgier, ale dyskusja dotycząca poprawności politycznej, która toczyła się wówczas między innymi dzięki takim zachodnim wystawom, jak „Bad Girls”<sup>14</sup> czy „Theme: AIDS”<sup>15</sup>. Mészöly powołała się też na książkę Edwarda Lucie-Smitha *Race, Sex and Gender in Contemporary Art*. Niewątpliwie też wielkie zmiany polityczne, społeczne i gospodarcze, zachodzące w czasie transformacji stały się niezwykle ważnym kontekstem dla sztuki najnowszej i Mészöly słusznie podjęła ten temat. Sama wskazała na jeszcze jeden interesujący aspekt swojego wyboru, a mianowicie wyraźne zainteresowanie zachodnich kuratorów odwiedzających SCCA sztuką komentującą wydarzenia tuż po upadku muru berlińskiego<sup>16</sup>. Podobnie Andrea Szekeres w udzielonym wywiadzie wspominała, że kuratorzy i krytycy z Zachodu przyjeżdżali do Budapesztu i pytali o świadomość społeczną artystów i sztuki<sup>17</sup>. Szekeres nie kryła, że Węgrom owe zainteresowania wydawały się wówczas dziwne, ponieważ przez ponad czterdzieści lat reżim komunistyczny wymagał od sztuki świadomości społecznej i politycznej, a brak podporządkowania się pociągał za sobą wykluczenie. W latach dziewięćdziesiątych podzielano

---

<sup>11</sup> Tatai 2003.

<sup>12</sup> Jednocześnie dziwił się postawie artystów estońskich zadowolonych, że wreszcie nie muszą tworzyć prac abstrakcyjnych i mogą wyeksponować swoje zaangażowanie polityczne. Beke 1994, s. 93.

<sup>13</sup> Mészöly 1994, s. 14.

<sup>14</sup> ICA London, Londyn 1993.

<sup>15</sup> Whitney Museum of American Art, Nowy Jork 1993.

<sup>16</sup> Mészöly 1994.

<sup>17</sup> Wywiad z Andrea Szekeres 2011.

raczej pogląd wyrażony przez Bekego o uwolnieniu sztuki od polityki. Szeke-res wspomniała, że Rada SCCA postanowiła jednak spróbować i dać ogłoszenie z projektem wystawy w nadziei, że artyści się zgłoszą. Tak zorganizowano pierwszy nabór otwarty (*open call*) w Budapeszcie, także aby sprawdzić, czy artyści odpowiedzą na zadane pytanie<sup>18</sup>. Przypuszczano również, że być może istnieją artyści, którzy pozostają nieznani lub nikt nie wie, czy angażują się w podobną problematykę.

Przygotowanie wystawy sztuki zaangażowanej politycznie okazało się w 1993 roku stwarzać wiele problemów. Pierwotnie wystawa miała nosić tytuł „Nyilván / Obviously Public”<sup>19</sup>, a pokazywane na niej prace miały być komentarzem do szeroko pojętej sytuacji polityczno-społecznej, m.in. transformacji władzy, zmian stosunków społecznych, zmian zachodzących w szeroko pojętym otoczeniu, ekologii, praw mniejszości (w tym homoseksualistów), a także społecznej roli sztuki<sup>20</sup>. Prac bezpośrednio odnoszących się do polityków czy partii miano nie przyjmować. Dobrze widziane miały być za to prace *site-specific*. Taką propozycję Dorocznej Wystawy Suzanne Mészöly zgłosiła w Múcsarnoku, który miał użyczyć swoich sal<sup>21</sup>. Mészöly napisała we wstępie do „Polifonii”, że dyrektorka Múcsarnoku<sup>22</sup> odmówiła prezentacji wystawy, ponieważ według niej sztuka polityczna nie jest sztuką, a wystawa promuje idee marksistowskie, a zatem wydaje się być nieodpowiednia dla nowej ery demokracji<sup>23</sup>. W efekcie Mészöly zmieniła nieco jej formułę i w ogłoszeniu o otwartym naborze dla artystów na Doroczną Wystawę SCCA zamieszczono prośbę o przesyłanie prac zaprojektowanych dla dowolnego, wybranego przez artystę miejsca w przestrzeni miejskiej<sup>24</sup>. Tym razem propozycja wystawy trafiła nie do Múcsarnoku, ale do urzędu miasta. W przeciwieństwie do dyrekcji galerii, Miklós Marschall, wiceburmistrz Budapesztu, rozpatrzył pozytywnie

---

<sup>18</sup> Artyści przysłali ponad siedemdziesiąt projektów, z czego Rada SCCA wybrała 29; Polyphony 1994, s. 289.

<sup>19</sup> Tamże, s. 18.

<sup>20</sup> Tamże oraz Mészöly 1994, s. 14.

<sup>21</sup> Większość wystaw organizowanych przez SCCA, a wcześniej Centrum Dokumentacji, miała miejsce właśnie w Múcsarnoku, lub była przez niego współorganizowana.

<sup>22</sup> Mészöly nie podaje nazwiska, wyjątkowo też ta korespondencja nie została opublikowana w katalogu. Wiadomo, że wówczas dyrektorką Múcsarnoku była Katalin Keserü.

<sup>23</sup> „She explained that political art was not art (this was her opinion, not the State’s) and the exhibition incited Marxist ideals inappropriate to our new era of democracy”. Mészöly 1994, s. 14.

<sup>24</sup> Polyphony 1994, s. 18.

prośbę Mészöly o pozwolenie na organizację wystawy w przestrzeni miasta, uprzejmie odpisując, że projekt z pewnością będzie znakomity i godny polecenia wszystkim mieszkańcom<sup>25</sup>.

W odpowiedzi na ogłoszenie artyści zaproponowali wiele miejsc w przestrzeni publicznej. W efekcie projekty „Polifonii” można było zobaczyć m.in. czytając gazetę, jadąc autobusem, przekraczając most, robiąc zakupy w sklepie spożywczym, spacerując ulicą. Punkty, w których znajdowano prace, zostały zaznaczone na specjalnej mapce. Na niektóre prace można było natknąć się jedynie przypadkowo. Wiele prac zaprezentowanych w ramach „Polifonii” stało się „ikonami” i dziś należą już do kanonu sztuki węgierskiej<sup>26</sup>.

Niewątpliwie jednym z najbardziej znanych dzieł współczesnych artystów węgierskich stała się praca Antala Laknera *Znaki kierunkowe (Irányjelek*, il. 17–18), będąca znakomitym nawiązaniem do węgierskiej tradycji sztuki konceptualnej. Na pylonach znajdujących się na dwóch końcach mostu Elżbiety umieszczono napisy wzorowane na znakach drogowych wskazujących kierunek. Zamiast zwyczajowych nazw, znalazły się na nich napisy *Odaát* (Tam) i *Ideát* (Tu) usytuowane tak, aby były widoczne dla osób przekraczających rzekę. Należy też zaznaczyć, że jeszcze kilka lat wcześniej realizacja projektu Laknera byłaby w ogóle niemożliwa, ponieważ Most Elżbiety traktowano jako militarny punkt strategiczny i umieszczanie na nim jakichkolwiek napisów było zabronione<sup>27</sup>.

Podobnie żartobliwa mogła się wydać praca Balázsa Beöthy *Sklep w sklepie (Szaküzlet a szaküzletben*, il. 19–20). Książki obłożone w obwoluty z fragmentami fotografii zostały ułożone na regale niczym puzzle, tak aby stworzyły obraz witryny sklepowej rzeźnika w skali 1:1. W ciągu zaledwie kilku dni książki zostały rozproszone przez odwiedzających księgarnię, a obraz uległ fragmentacji, naturalnemu rozpadowi. Beöthy namawiał też artystów i historyków sztuki, aby dzwoniли pod podany numer i zostawiali własną definicję sztuki nagrąną na automatyczną sekretarkę (*Ukryta definicja / Rejtett definíció*). W odpowiedzi otrzymał 64 definicje, jak np.: „sztuka jest czymś, co ma znaczenie nawet dla specjalisty”, „sztuka coraz więcej ma wspólnego z kulturą, a coraz mniej ze sztuką”, „sztuka to mapa tylko ze ślepyimi uliczkami”,

---

<sup>25</sup> List od wiceburmistrza miasta Budapeszt; tamże, s. 19.

<sup>26</sup> Praca Antala Laknera *Direction Signs* stała się nawet jednym z zagadnień w konkursie radiowym w 1993 roku, Zwickl 1994b, s. 80.

<sup>27</sup> Bencsik 1994, s. 291.

„sztuka jest moim przyjacielem”<sup>28</sup>. Działanie wydaje się być tym ciekawsze, że wszystkie definicje były mniej związane ze słownikowym rozumieniem sztuki, a bardziej z osobistym odczuciem każdej z osób.

Ważne okazało się wyjście sztuki poza przestrzeń galerii. Jak zauważył András Zwickl w eseju *Incidental Consonance?* zamieszczonym w katalogu „Polifonii”<sup>29</sup>, jednym z najciekawszych dokumentów dotyczących wystawy mogłyby być wyniki badania przypadkowych przechodniów – ankiety dotyczącej projektów i refleksji, jakie wzbudziły w respondentach. Niezwykle interesujące mogłyby się okazać odpowiedzi osób (które w większości nie interesują się na co dzień sztuką i nie mają pojęcia o projekcie „Polifonia”) na temat przedstawionych projektów, a szczególnie kwestia tego, czy są one przez nich zauważane i rozpoznawane jako dzieła sztuki. Zwickl zastanawiał się, czy osoby, które nie otrzymały mapek, zaproszeń, informacji, nie oglądały wideo z dokumentacją ani nie otrzymały innych informacji o wystawie, były w ogóle w stanie ją zauważyć, czy była ona czytelna tylko dla profesjonalistów. Według niego np. prace Laknera większość postrzegala tylko jako żart. Niemniej nie była to jedyna praca, która czerpała bardziej ze współczesnych form komunikacji niż z tradycyjnych technik sztuki. Podobnie rzecz miała się w przypadku elektronicznego billboardu Jánosa Sugára (il. 21) z wyświetlanymi napisami, m.in. „Pracuj za darmo, albo przynajmniej rób to, co i tak zrobiłbyś za darmo” (*Dolgozz ingyen vagy végezz olyan munkát amit ingyen is elvégeznél*). Pál Gerber w dwóch projektach *Architektura, promieniowanie, wskrzeszenie – projekt znaczków pocztowych* (*Építészet, Sugárázás és Feltámadás a borítékon – Postai bélyegzés*, il. 22) oraz *Mój dzień jest nieudany, jeśli nie pokonam trzech diabłów* (*El van rontva a napom, ha nem győzök le három gonoszt*, il. 23–24) także wykorzystywał sposoby komunikacji masowej. W ramach pierwszego z projektów wykonał serię stempli pocztowych, które później zostały umieszczone w maszynie sortującej w urzędzie pocztowym Keleti. Tym samym prace Pála były umieszczane na kopertach 100–150 tysięcy listów dziennie i trafiały do odbiorców nie tylko w Budapeszcie i na Węgrzech, ale na całym świecie. W ramach drugiego z projektów napis „Mój dzień jest nieudany, jeśli nie pokonam trzech diabłów” znajdował się na autobusach jednej z budapeszteńskich linii, na wzór reklam umieszczanych na autach.

---

<sup>28</sup> Beöthy 1994, s. 103.

<sup>29</sup> Zwickl 1994b, s. 79.

Niektórych projektów nie udało się zrealizować w przestrzeni publicznej z powodu sprzeciwu właścicieli lub zarządców wybranych miejsc. Jednym z nich było *Kilka nowych budek telefonicznych* (*Még néhány új telefonfülke*, il. 25) Istvána Sziliego<sup>30</sup>. Pomysł był prosty, na zewnątrz każdej budki zostałyby umieszczone głośniki tak, by rozmowa telefoniczna była słyszalna poza budką. Firma telekomunikacyjna MATÁV<sup>31</sup> nie zgodziła się na realizację projektu, powołując się na prawo do prywatności osób korzystających z usług firmy. Jednakże według koncepcji Sziliego osoby chcące zadzwonić, miałyby możliwość wyboru, np. przez zmianę budki. Natomiast budka mogłaby zostać wykorzystana nie tylko do rozmów prywatnych, ale dałaby możliwość głośnego wypowiedzenia swoich opinii, a nawet – jak zaznacza artysta – skorzystania z niej niczym z prywatnej rozgłośni radiowej. Niestety projekt nie został zrealizowany, podobnie jak jedna z propozycji Jánoša Sugára, który zaplanował wykonanie w brzojce graffiti, wzorowanego na napisie „SZTRIPTIZ” (il. 26) umieszczonym przez nieznanego autora na budynku głównej siedziby firmy MATÁV<sup>32</sup>. Podobnie jak w przypadku Sziliego, firma telekomunikacyjna nie zgodziła się na realizację projektu zaznaczając, że nie życzy sobie „podobnych graffiti”<sup>33</sup> na budynku.

Do ciekawszych projektów należała też *Wizualna cisza na 25. rocznicę śmierci Marcela Duchampa* (*Vizuális scend Marcel Duchamp halála 25. évfordulóján*, il. 27–28) Gyula Júliusza. Dwunastego listopada wszystkie galerie i muzea w Budapeszcie miały zostać zamknięte dla publiczności, a na ich drzwiach wejściowych miały być umieszczone plakaty z pytaniami dotyczącymi działalności tych instytucji oraz ich roli w społeczeństwie. Ostatecznie do projektu przystąpiło jedenaście z nich, m.in.: Múcsarnok, Ernst Muzeum i Galeria Liget<sup>34</sup>. Nie wszyscy dyrektorzy instytucji rozpatrzyli prośbę artysty przychylnie. Niektórzy musieli wywiązać się z innych zobowiązań, innym proponowana przez Júliusza idea się nie spodobała. Dyrektor Muzeum Sztuk Pięknych w odpowiedzi wysłał pismo z uwagą, że zamykanie muzeów jest formą buntu, a nie wyrazem szacunku dla wielkiego artysty, ponieważ w takim wypadku muzeum musiałoby być nieustannie zamknięte, aby uhonorować

---

<sup>30</sup> Szili 1994, s. 229.

<sup>31</sup> MATÁV (*Magyar Távközlési*) – Telekomunikacja Węgierska, właściciel budek telefonicznych.

<sup>32</sup> Sugár 1994, s. 220–224.

<sup>33</sup> List od dyrektora firmy MATÁV, Pétera Szabó; Polyphony 1994, s. 224.

<sup>34</sup> Lista instytucji, które zdecydowały się przystąpić do projektu, tamże, s. 147.

artystów<sup>35</sup>. Jak zauważył László Beke, być może nie był to taki zły pomysł, zważywszy że przecież muzeum jest „cementarzyskiem sztuki”<sup>36</sup>. Następnie Beke przytoczył przewrotne epitafium z nagrobka Marcela Duchampa „Poza tym to zawsze inni umierają”, a także słowa Josepha Beuysa odnoszące się do Duchampa właśnie – „Cisza jest przeceniana”. Nie był to jedyny „cichy” protest w ramach „Polifonii”. Projekt Gyula Júliusa wydaje się nabierać kolejnych znaczeń w zestawieniu z akcją Béli Máriása *Samotny na Placu Zero (Egyedüla Nulla téren, il. 29–30)* zaprezentowaną w ramach „Polifonii”. Stojąc na środku Placu Adama Clarka artysta trzymał kartkę, na której znalazło się m.in. zdanie „Społeczeństwo odrzuca moją pracę” oraz napis „Polifonia=Cisza”<sup>37</sup>. Béla protestował wobec sprzeciwu miasta na realizację jego projektu zaplanowanego na wystawę: kilkumetrowego stołu ustawionego pośrodku placu (na gazonie) z odpowiedziami przypadkowych przechodniów na pytanie, czym jest społeczeństwo<sup>38</sup>.

Finisażowi projektu „Polifonia” towarzyszyło sympozjum podsumowujące wydarzenie, w którym wzięła udział m.in.: Kim Levin, kuratorka i krytyczka sztuki z Nowego Jorku oraz przewodnicząca AICA, socjologowie Miklós Sükösd (Harvard University) oraz András Szántó (Columbia University), a także László Beke, Kristina Jerger, György Galántai, Katalin Néray, Gábor Pataki i Tibor Várnagy; za pośrednictwem wideokonferencji wypowiedzieli się artyści János Sugár, Balázs Beöthy i Tamás St. Auby (Szentjóby)<sup>39</sup>. Sympozjum zostało podzielone na trzy panele: 1) *Polifonia post festa*; 2) *Rola artysty w dzisiejszych Węgrzech*; 3) *Żywotność sztuki krytycznej*<sup>40</sup>. Panele zostały poprzedzone wykładem Kim Levin o multikulturalizmie w sztuce amerykańskiej.

Jako pierwsza w dyskusji panelowej głos zabrała Katalin Néray<sup>41</sup> i zaczęła od diagnozy ówczesnej sytuacji kultury węgierskiej zauważając,

---

<sup>35</sup> List Miklósa Mojzera, dyrektora Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie; tamże, s. 150.

<sup>36</sup> Beke 1994, s. 93.

<sup>37</sup> Béla 1994, s. 188.

<sup>38</sup> Władze miasta nie zgodziły się na realizację projektu, ponieważ gazon uległby zniszczeniu; Polyphony 1994, s. 186.

<sup>39</sup> Aneks.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> Ówczesna dyrektorka Ludwig Museum i członkini rady SCCA w Budapeszcie, a wcześniej Múcsarnoku, który w latach 1984–1995 używał swoich pomieszczeń SCCA-Budapeszt.

że ta znalazła się w kryzysie i stagnacji<sup>42</sup>. Néray przytoczyła również uwagi członków rady SCCA, którzy w czasie poszukiwań tematu dla Dorocznej Wystawy SCCA spostrzegli, że na Węgrzech we wszystkich sferach życia rozmawia się niemal tylko i wyłącznie o polityce, a jedynie w sztuce niemal pomija się ten temat. Natomiast kuratorka wystawy Suzanne Mészöly zarówno w trakcie sympozjum, jak i we wstępie do katalogu „Polifonii” przywołała swoje dotychczasowe doświadczenia z zagranicznymi kuratorami odwiedzającymi Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa, którzy wyrażali zdziwienie, że na Węgrzech nie ma sztuki zaangażowanej<sup>43</sup>. Wystawa „Polifonia” miała zachęcić artystów do stworzenia prac krytycznych wobec rzeczywistości. Néray przywołała problemy z realizacją wystawy w przestrzeni publicznej i sprzeciw władz wobec kilku projektów, którym przypisano polityczne znaczenia<sup>44</sup>. Gábor Andrászi zasugerował nawet, że należałoby traktować całą dokumentację i korespondencję powstałą w trakcie realizacji projektu jako jego nieodłączną część. Tak też się stało i w katalogu „Polifonii”, wydanym już po zakończeniu wystawy i seminarium, znalazła się najważniejsza korespondencja prezentująca m.in. reakcję władz miasta na niektóre z zaproponowanych prac, kopie listów rozsyłanych do instytucji w ramach przygotowań do „Polifonii” i negatywne odpowiedzi na przedstawiane propozycje projektów. Korespondencja pomiędzy kuratorami i artystami a miastem, firmami oraz galeriami lub muzeami stała się istotnym świadectwem komunikacji pomiędzy artystami, instytucjami artystycznymi i pozaartystycznymi. Pokazała, że w wielu przypadkach prowokujące i nieograniczające się do estetyki koncepcje artystów były niepożądane. Tak było zarówno w przypadku odrzucenia całej wystawy przez dyrektorę Múcsarnoku, jak i chociażby projektu graffiti Jánosa Sugára na fasadę siedziby węgierskiej firmy telekomunikacyjnej. Dzięki temu zabiegowi widać, które prace i z jakiego powodu mogły budzić emocje. Szczególnie ciekawa wydaje się być wymiana zdań pomiędzy artystami, organizatorami wystawy i dyrektorami instytucji artystycznych, prezentująca dwa zupełnie różne rozumienia sztuki współczesnej, w tym przede wszystkim

---

<sup>42</sup> Néray 1994b, s. 279.

<sup>43</sup> Nie jest prawdą, że sztuka zaangażowana nie istniała wcześniej na Węgrzech, niemniej nie była tak popularna, jak np. w USA, Wlk. Brytanii czy w Polsce. Várnagy 1994, s. 87–90.

<sup>44</sup> Néray przywołała tutaj problem związany z projektem Gábora Valcza, Tamása Szigetiego i Csaby Lódiego *Bez tytułu (Cím nélkül)*, Néray 1994b, s. 281.

sztuki politycznie czy społecznie zaangażowanej<sup>45</sup>. Widać tu np. różnicę pomiędzy historykami sztuki i artystami, którzy widzą sens sztuki w jej bezpośrednim politycznym zaangażowaniu, a tymi, którzy mają odmienne zdanie. W czasie drugiego panelu większość rozmówców zdawała się podzielać przekonanie, że każde bez wyjątku dzieło sztuki jest polityczne<sup>46</sup>.

Co ciekawe, wypowiedzi dotyczące „Polifonii” koncentrowały się często wokół „czytelności” dzieła sztuki dla osoby postronnej, a także rozpoznania zaprezentowanych projektów jako przedmiotów sztuki<sup>47</sup>. Większość prac została pokazana w przestrzeni miasta, a także w mass mediach; odbiegały przez to od tradycyjnych form sztuki, czerpiąc przede wszystkim ze współczesnych form komunikacji, takich jak chociażby reklama. Tym samym artyści ryzykowali, że ich prace pozostaną niezauważone. Być może rację miał Tibor Várnagy pisząc, że w przypadku projektów zaprezentowanych w ramach „Polifonii” mniejsze znaczenie miała ich wartość estetyczna – najważniejsza była transformacja przestrzeni, jakiej dokonały<sup>48</sup>, choć wiele prac było nieczytelnych dla przypadkowych przechodniów, którzy raczej nie widzą różnicy pomiędzy zwykłą reklamą produktu a dziełem sztuki. Jak zauważyła Kristina Jerger<sup>49</sup>, sami artyści musieli poddać się konfrontacji nie tylko z galeriami czy muzeami sztuki, ale także z innymi instytucjami, biurami, urzędami czy mieszkańcami Budapesztu. To właśnie ta konfrontacja dla artystów mogła okazać się jednym z najważniejszych elementów projektu „Polifonia”. Także w swoich wypowiedziach artyści koncentrowali się przede wszystkim na problemach związanych z realizacją projektów i konfliktami, jakie wokół nich narastały. Dyskusje na trzech panelach zdominował problem projektów niezrealizowanych lub tych, które musiały zostać zmienione. Niemniej ani na seminarium, ani w esejach zamieszczonych w katalogu nie została poruszona kwestia tego, że „Polifonia” niestety nie miała charakteru wielogłosu i wiele prac było do siebie podobnych, poświęconych dosyć ogólnie przemianom społecznym. Żadna z nich

---

<sup>45</sup> Np. opisane powyżej spory dotyczące prezentacji całej wystawy „Polifonia” w Múcsarnoku, czy projektu *Wizualna cisza na 25. rocznicę śmierci Marcela Duchampa (Vizuális csend Marcel Duchamp halála 25. évfordulóján)* Gyula Júliusaa.

<sup>46</sup> Zapewne było to przekonanie wyniesione jeszcze z poprzedniego systemu. Bencsik 1994, s. 291–310.

<sup>47</sup> Tamże, s. 293 oraz Várnagy 1994.

<sup>48</sup> Várnagy 1994, s. 90.

<sup>49</sup> Jerger 1994, s. 289.



nie poruszała problemów, które w krajach socjalistycznych były tematami tabu, jak np. kwestie mniejszości (w tym seksualnych), osób niepełnosprawnych, uzależnionych oraz innych grup społecznie wykluczonych, a także ubóstwa, rosnącej liczby rozwodów i samobójstw, oraz skażenia środowiska. Nie pojawiły się również odniesienia do wojny toczącej się w sąsiednich krajach: Jugosławii, Chorwacji oraz Bośni i Hercegowinie. Tematu wojny nie podjął nawet Béla Máriás, uchodźca z Wojwodiny. W czasie panelu Kim Levin podsumowała dosyć chłodno wystawę stwierdzając, że prace na niej zaprezentowane nie mają nic wspólnego ze sztuką zaangażowaną i według niej sztuka zaangażowana politycznie nie istniała wówczas na Węgrzech<sup>50</sup>. Ta ocena, wynikająca zapewne z amerykańskich doświadczeń historyczki sztuki i niezrozumienia lokalnych kontekstów, wydaje się być bardzo ostra. Co ciekawe, zdanie Levin podzielili Katalin Néray i László Beke, choć przedstawili je w sposób znacznie bardziej „poprawny politycznie”. W odpowiedzi, od pozostałych panelistów Levin usłyszała, że artyści węgierscy są zmęczeni wyszukiwaniem politycznych kontekstów sztuki<sup>51</sup>. Andrea Szekeres ujęła to w prosty i dosadny sposób: „Artyści byli wreszcie szczęśliwi, że mogą robić co chcą i nie muszą niczego ani niktogo reprezentować, ani idei socjalistycznych, ani żadnych innych”<sup>52</sup>. Csaba Nemes, jeden z artystów biorących udział w wystawie, odpowiedział na zarzut Levin, że artyści na Węgrzech byli przede wszystkim zainteresowani tym, czy będą mieli możliwość zrealizowania swojej pracy i czy ktokolwiek będzie chciał finansować sztukę współczesną, ponieważ na początku lat dziewięćdziesiątych utrata finansowego bezpieczeństwa zapewnianego wielu artystom w poprzednim ustroju okazała się być wyjątkowo istotnym problemem dla wielu twórców<sup>53</sup>.

„Polifonia” jest uznawana za jedną z najważniejszych wystaw na Węgrzech w latach dziewięćdziesiątych. Wydaje się, że jednym z efektów, jakie przyniósł projekt, była nie sama wystawa i prezentacja prac, ale przeniesienie sztuki z wnętrza galerii i muzeum w przestrzeń miasta, a przede wszystkim rozpoczęcie dyskusji o roli sztuki krytycznej i roli artysty w społeczeństwie. To właśnie od „Polifonii” często datuje się początek sztuki społecznie

---

<sup>50</sup> Levin 1994, s. 311.

<sup>51</sup> Levin 1994 oraz Beke 1994.

<sup>52</sup> Wywiad z Andrea Szekeres 2011.

<sup>53</sup> Levin 1994, s. 322–323.

zaangażowanej na Węgrzech<sup>54</sup>, choć nie była wcale pierwszą wystawą poruszającą tę tematykę. Już w 1989 roku, roku przełomu politycznego, w Budapeszcie odbyła się wystawa „Niebieska stal” („Kék Acél”)<sup>55</sup>. Tytuł nawiązywał do nazwy robotniczej jadalni w lokalnej hucie, ale też do komunistycznego przekonania, że państwo i władza powinny należeć do robotników<sup>56</sup>. W wystawie wzięło udział wielu artystów, którzy następnie partycypowali w „Polifonii”, jak np.: Pál Gerber, János Sugár, Balázs Beöthy czy Balázs Kicsiny; wszystkie prace miały charakter wyraźnie krytyczny wobec upadającego systemu i kryzysu nie tylko politycznego, ale też społecznego, narastającego wraz z coraz większą niewydolnością systemu komunistycznego<sup>57</sup>. Podobnie krytyczne były dwie następne wystawy z cyklu „niebieskiego”, „Niebieski Ołówek” („Kék Iron”, 1989) i „Niebiesko-Czerwony” („Kék-Vörös”, 1990)<sup>58</sup>. Natomiast, jak zauważył Tibor Várnagy w tekście *Remarks on the Evolution on POLYPHONY*<sup>59</sup>, prace zaprezentowane w ramach „Polifonii” dalekie były od bezpośredniej krytyki przemian politycznych czy społecznych.

### „Efekt motyla”

Zapewne drugą najważniejszą wystawą po „Polifonii” był „Efekt motyla. Współrzędne momentu tuż przed odkryciem” („A Pillangó-hatás. A felfedezés előtti pillanat koordinátái”, Múcsarnok 20 stycznia – 25 lutego 1996, il. 31–60). Zorganizowana została jako Doroczna Wystawa SCCA, pominięto w tym przypadku jednak dotychczasowe zasady otwartego naboru dla artystów. „Efekt motyla” był pierwszym dużym międzynarodowym projektem zorganizowanym przez Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa w Budapeszcie, poświęconym sztuce nowych mediów, a zarazem ostatnią wystawą zrealizowaną przez budapeszteńskie SCCA (jeszcze w tym samym roku

---

<sup>54</sup> Tatai 2003.

<sup>55</sup> Lajos Street Exhibition House of the Budapest Gallery, Budapest 1989.

<sup>56</sup> Oltai 2010, s. 4.

<sup>57</sup> Várnagy 1994, s. 87.

<sup>58</sup> Za wcześniejsze względem „Polifonii” można też uznać takie krytyczne wystawy, jak „Foreign is Beautiful – One and a Half Hundred Contemporary Hungarian Artists Against the Hate of the Foreign”, 1992; „The Statue of Liberty’s Soul”, 1992, „Strand Festival Without Water and Strand Expo”, 1992, 1993; tamże, s. 89.

<sup>59</sup> Tamże, s. 88.

przekształciło się ono w niezależną instytucję – Galerię C3, Center for Culture and Communication Foundation; dalej zwaną C3).

Wystawa „Efekt motyla” zaprezentowana w Múcsarnoku została podzielona na trzy części: 1) „Współrzędne bieżące” – wystawa prac artystów węgierskich oraz z Europy Środkowej i Wschodniej; 2) „Relikty mediów” – wystawa innowacyjnych projektów powstałych w Europie Środkowej i Wschodniej; 3) „Ruchome horyzonty” – międzynarodowa wystawa retrospektywna prac wideo i animacji filmowych. „Efektowi motyla” towarzyszył rozbudowany program wydarzeń, takich jak multimedialne performanse, happeningi i koncerty (program *Czas na scenę*), seria wykładów poświęconych sztuce nowych mediów (*W cieniu technologii*) oraz międzynarodowe sympozjum (*Moment przed odkryciem*)<sup>60</sup>. W projekcie, którego kuratorami byli Suzanne Mészöly i Miklós Peternák, udział wzięli m.in.: Janós Sugár (il. 37–38), Jeffrey Shaw (il. 54–55), Balázs Beöthy, Dóra Maurer (il. 53), Peter Weibel oraz polscy artyści Wojciech Bruszewski (il. 39–40) i Józef Robakowski (il. 51–52). W grudniu 1995 roku, jako wydarzenie towarzyszące „Efektowi motyla”, Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa zainauguowało *Nowy Program Dostępu do Sztuki Internetu (New Internet Art Access Program)*, w ramach którego wszyscy zainteresowani artyści mogli wziąć udział w darmowym szkoleniu z zakresu wykorzystania internetu w projektach artystycznych<sup>61</sup>. W trakcie ekspozycji, w Múcsarnoku zwiedzającym udostępniono komputery z wolnym dostępem do Internetu<sup>62</sup>. Projektowi towarzyszył katalog wydany wyłącznie w wersji cyfrowej na CD-ROMie<sup>63</sup>.

Choć nie była to pierwsza wystawa poświęcona nowym mediom zorganizowana przez SCCA, „Efekt motyla” spotkał się z ogromnym zainteresowaniem publiczności. Weześniej, w 1991 roku, Suzanne Mészöly była kuratorką wystawy węgierskiej sztuki wideo „Sub voce. Współczesne węgierskie instalacje wideo”, która cieszyła się podobną popularnością<sup>64</sup>. Niemniej była

---

<sup>60</sup> Aneks.

<sup>61</sup> Książeczka załączona do CD-ROM-u, s. 4.

<sup>62</sup> Komputery podłączone do Internetu zostały udostępnione przez firmę DataNet Telecommunications. Firma oferowała także promocję wszystkim, którzy kupili bilety na wystawę i chcieliby skorzystać z usług firmy DataNet (pierwszych 10 godzin połączeń z Internetem było gratis).

<sup>63</sup> Niestety współczesne komputery bez niezbędnego emulatora nie są w stanie odtworzyć danych znajdujących się na płytach CD. Obecnie materiał dostępny jest w cyfrowym archiwum C3.

<sup>64</sup> Néray 1994a, s. 13.

to pierwsza duża wystawa na Węgrzech prezentująca nowe media, twórczość znakomitych artystów międzynarodowych i – dzięki seminarium i wykładom – przybliżająca teorię sztuki nowych mediów<sup>65</sup>. Należy zwrócić uwagę, że około 1995 roku nastąpił wielki zwrot ku nowym technologiom we wszystkich krajach postkomunistycznych. Internet stał się popularnym medium zarówno w pracy, jak i w domach; szybko upowszechniła się poczta elektroniczna i popularny wówczas komunikator IRC. Także coraz więcej artystów i instytucji sięgało po nowe media. W 1996 roku nie tylko SCCA w Budapeszcie zaprezentowało taką wystawę; np. w tym samym roku SCCA w Tallinie zorganizowało pierwszą wystawę i konferencję poświęconą praktyce i teorii nowych mediów „Interstandings”, a rok później podobny projekt zatytułowany „Media w sztuce” przedstawiło SCCA w Lublanie, a Centrum w Rydze program dla nowych mediów i platformę internetową *RIXC*.

---

<sup>65</sup> Kovács 2000.

## PRZEKSZTAŁCENIE SCCA BUDAPESZT W C3 CENTER FOR CULTURE AND COMMUNICATION FOUNDATION

Sukces wystawy „Efekt motyla” był ostatnim znaczącym osiągnięciem budapeszteńskiego Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa i być może przyczyną jego powolnej marginalizacji w latach następnych<sup>1</sup>. Po sukcesie wystawy Instytut Społeczeństwa Otwartego miał zaproponować SCCA przekształcenie w galerię promującą nowe media, która jednakże nadal miała działać w ramach Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa. Wówczas władzom OSI wydawało się, że taka galeria jest bardziej potrzebna niż działalność SCCA w ówczesnym kształcie<sup>2</sup>. Uzasadnienia takiej decyzji można doszukiwać się w fakcie, że w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych rynek sztuki zaczął się rozwijać. Pojawiało się coraz więcej instytucji zainteresowanych sztuką współczesną, w tym fundacji lokalnych i międzynarodowych wspierających artystów, istniał swobodny dostęp do wystaw na całym świecie oraz informacji z zakresu sztuki i jej teorii. Dotychczasowa misja SCCA straciła sens i szukano nowych celów. Fundacja Sorosa w tym czasie także zainaugurowała prekursorski program promujący Internet i nowe sposoby komunikacji<sup>3</sup>.

Szekeres wskazała też na inną genezę – poza nowym programem OSI i wyczerpaniem starej formuły SCCA – przekształcenia Centrum Sztuki Współczesnej w Fundację Centrum Kultury i Komunikacji. Krótko po otwarciu wystawy „Efekt motyla” do Budapesztu przyjechał Aryeh Neier, ówczesny dyrektor Fundacji Sorosa i oznajmił, że rada OSI nie chce już więcej wspierać sztuki współczesnej. Radzie miała się nie podobać działalność Centrów. Natomiast dyrektorowi OSI z Nowego Jorku bardzo spodobała się wystawa oraz taki sposób promocji sztuki nowych mediów.

---

<sup>1</sup> Już pod nazwą C3 Center for Culture and Communication Foundation.

<sup>2</sup> Wywiad z Kristiną Jerger 2011.

<sup>3</sup> *Report OSI 1996 1997*, s. 37.

Szekeres wspominała, że „mieli w zasadzie jedną noc na decyzję o ustanowieniu centrum nowych mediów i przygotowanie pionierskiego programu promującego nowe media i Internet”<sup>4</sup>. W zamian Centrum mogłoby utrzymać na małą skalę program związany ze sztuką. „I tak powstało C3”<sup>5</sup>. W styczniu 1996 roku powołano do życia, a 26 czerwca oficjalnie zostało otwarte C3 – Fundacja Centrum Kultury i Komunikacji<sup>6</sup>. C3 na siedzibę otrzymało kamienicę w bardzo prestiżowym miejscu na terenie wzgórza zamkowego w Budzie, pod adresem Országház nr 9, tuż obok ówczesnej siedziby budapeszteńskiej Fundacji Sorosa. Centrum posiadało własne sale wystawowe, punkt informacyjny oraz bibliotekę. Dzięki firmom MÁTÁV i Silicon Graphics Hungary, Centrum zostało wyposażone w komputery z bezpłatnym dostępem do Internetu oraz słynne stacje graficzne Silicon Graphics<sup>7</sup>, uchodzące wówczas za bezkonkurencyjne w kategorii projektowania komputerowego.

C3 miało za zadanie popularyzowanie nowych technologii oraz powiązanej z nimi sztuki i szeroko rozumianej komunikacji. Przede wszystkim C3, w przeciwieństwie do SCCA, posiadało własną przestrzeń wystawieniową. Centrum organizowało wystawy artystów pracujących z nowymi mediami. W większości prezentowani byli artyści zagraniczni, jak np. Matthew Barney, Linda Wallace, Beverly Hood, czy Reinhold Adt<sup>8</sup>. Ponadto, od 1997 roku C3 wprowadziło też pierwszą na Węgrzech darmową pocztę elektroniczną *Freemail*<sup>9</sup>, która szybko zyskała popularność wśród użytkowników Internetu. Podobnie popularnym projektem okazało się radio internetowe *Pararadio*<sup>10</sup>, oferujące streamy i audycje na żywo

---

<sup>4</sup> Wywiad z Andrea Szekeres 2011.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Niestety statut C3 Center for Culture and Communication Foundation zaginął. Nie jest przechowywany ani przez Open Society Archive, ani Open Society Institute, Ludwig Museum przechowuje tylko dokumentację SCCA, zawartość archiwów obecnej Fundacji C3 jest nieznana. Od 2005 roku przechowywana jest w kartonach schowanych w piwnicy nowej siedziby C3. Fundatorem C3 było OSI.

<sup>7</sup> *C3 IPO* 2000, s. 356.

<sup>8</sup> Więcej o pokazywanych projektach w Aneksie i na C3 2016.

<sup>9</sup> Już w pierwszym miesiącu działalności serwis *Freemail* miał ponad 8200 użytkowników. Koszt programu w pierwszym roku działalności to 599.600 HUF, *C3 IPO* 2000, s. 356; oraz C3 2016.

<sup>10</sup> *Internet Radio Research Program*, kosztował 583.000 HUF, tamże, s. 360–361; oraz *Pararadio* 2016.

poświęcone sztuce i muzyce elektronicznej<sup>11</sup>, nadawane z własnego studia radiowego C3.

Jednakże w pierwszych latach działalności C3 koncentrowało się przede wszystkim wokół szkoleń i wykładów. Prowadziło bardzo rozbudowany program dla publiczności, w tym, np. codzienne kursy korzystania z Internetu<sup>12</sup> oraz kursy komputerowe dla artystów<sup>13</sup>. Centrum prowadziło także liczne programy szkoleniowe z zakresu wykorzystania Internetu do promocji i intensyfikacji działań poprzez sieć, adresowane do przedstawicieli organizacji pozarządowych<sup>14</sup>, organizacji zajmujących się ochroną środowiska<sup>15</sup>, a także program wykładów zarówno węgierskich, jak i międzynarodowych teoretyków specjalizujących się w sztuce nowych mediów<sup>16</sup>. Aby wszystkim chętnym ułatwić dostęp do Sieci, C3 otwierano codziennie od 9 rano do 9 wieczorem i w tym czasie goście mogli korzystać z komputerów<sup>17</sup>. Centrum zgromadziło również znaczną bibliotekę i mediatekę, pozyskując przede wszystkim publikacje poświęcone sztuce współczesnej, w szczególności sztuce nowych mediów<sup>18</sup>.

Mimo rozbudowanego zaplecza, C3 nie stało się tak ważnym ośrodkiem, jakim było Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa. Kiedy po 1999 roku Soros wycofał się z finansowania sztuki, centrum z każdym rokiem ulegało coraz większej marginalizacji<sup>19</sup>. Andrea Szekeres przyznała<sup>20</sup>, że w połowie lat

---

<sup>11</sup> Według Katalin Timar to najciekawszy i najważniejszy projekt C3, który zyskał grono stałych odbiorców, Wywiad z Katalin Timar 2011.

<sup>12</sup> *Internet Training Program* – Kursy dla początkujących, zaawansowanych i dla projektantów stron WWW. W pierwszym roku korzystało z nich około 30 dzieci i 80 dorosłych tygodniowo. Roczny koszt programu wyniósł 730.607 HUF; *C3 IPO* 2000, s. 357.

<sup>13</sup> *Video Training Program*, koszt 120.138 HUF; tamże.

<sup>14</sup> *NGO Presentations, Joint Web Surfing*, koszt 879.210 HUF; tamże.

<sup>15</sup> *Environment Protection Program*, koszt 257.700 HUF; tamże.

<sup>16</sup> *Media Theory, Media Critique*, gośćmi byli m.in. Lev Manovich i Eric Davis, koszt 79.176 HUF; tamże.

<sup>17</sup> W pierwszym roku działalności programu Internet Studio wyniosło 687.950 HUF; tamże, s. 356.

<sup>18</sup> Według raportu OSI Hungary z 1999 roku (tamże, s. 357) C3 w ciągu trzech lat działalności zgromadziło kolekcję 1500 kaset VHS, 1000 katalogów poświęconych sztuce nowych mediów oraz 900 książek poświęconych sztuce i teorii sztuki. Niestety obecnie nie wiadomo, co się stało z całą biblioteką, część prawdopodobnie trafiła do biblioteki Ludwig Museum, część być może znajduje się w magazynach C3.

<sup>19</sup> Soros przekazywał środki finansowe do 1999 roku, jednak z każdym rokiem była to mniejsza suma, przez co C3 radziło sobie coraz słabiej. Nie było w stanie pozyskać wystarczających środków finansowych, aby utrzymać poziom działalności z połowy lat dziewięćdziesiątych.

<sup>20</sup> Wywiad z Andrea Szekeres 2011.

dziewięćdziesiątych artyści potrzebowali miejsca wspierającego i promującego nowe technologie, takiego jak C3. Z czasem przestali być zainteresowani programami oferowanymi przez Centrum. C3 nie potrafiło odpowiedzieć na potrzeby artystów i miało wiele kłopotów natury organizacyjnej, np. artyści i programiści często nie potrafili dojść do porozumienia, ponieważ programiści nie potrafili zaakceptować, że mają służyć tylko wsparciem technicznym, a artyści nie rozumieli aspektów technicznych<sup>21</sup>.

Program dla artystów prowadzony przez C3 został zamknięty, gdy Miklós Peterján, będący wówczas jednocześnie dyrektorem C3 i rektorem wydziału Intermediów na Akademii Sztuk Pięknych w Budapeszcie, oskarżył C3 o służeńie interesom tylko małej grupki artystów. Niemniej największe problemy C3 wiązały się z budżetem i brakiem odpowiednich środków finansowych na prowadzenie działalności, choć nadal było częściowo finansowane przez Fundację Sorosa<sup>22</sup>. W 1999 roku OSI zaprzestało finansowania C3, jednocześnie Centrum zostało zmuszone do całkowitego usamodzielnienia się i powołania fundacji niezależnej od Fundacji Sorosa<sup>23</sup>. Niestety C3 miało problemy z pozyskiwaniem środków, a to przyczyniło się do dalszej marginalizacji.

Andrea Szekeres, która pracowała w C3 do momentu rozdzielenia z OSI i powołania nowej fundacji, wspominała, że trudno było znaleźć sponsorów, którzy chcieliby wspierać C3. Ośrodek miał funkcjonować przede wszystkim dzięki dotacjom z Unii Europejskiej, która dawała pieniądze na komputeryzację i wdrażanie nowych technik informacyjnych<sup>24</sup>. Jednym z celów było stworzenie ośrodka na wzór Ars Electronica w Linzu. Jednakże austriacki ośrodek działał w dużej mierze dzięki wsparciu miasta<sup>25</sup>. Dla władz miasta Linz, Centrum i festiwal Ars Electronica stały się jednymi z najważniejszych atrakcji turystycznych. Natomiast Budapeszt nie był zainteresowany podobnym ośrodkiem<sup>26</sup>.

C3 cieszyło się coraz mniejszym zainteresowaniem także wśród publiczności, a ośrodek przestał się rozwijać i tracił współpracowników. W 1999 roku

---

<sup>21</sup> Wilson 2002, s. xxiii.

<sup>22</sup> W latach 1996–1999 działało w ramach sieci SCCA, ale budżet otrzymywany z Fundacji Sorosa był zmniejszany każdego roku.

<sup>23</sup> Nowa Fundacja C3 weszła w skład i\_CAN-u, którą utworzyły nowe ośrodki powołane po zakończeniu działalności sieci SCCA.

<sup>24</sup> Wywiad z Anreą Szekeres 2011.

<sup>25</sup> Ars Electronica 2016.

<sup>26</sup> Kovács 2000.



Andrea Szekeres odeszła z C3 z wielu powodów, w tym prywatnych i finansowych; najważniejszą przyczyną było jednak jej przekonanie, że C3 działało tylko jako przyczółek Wydziału Intermediów. Obie instytucje łączyła osoba Miklósa Peternáka. Ponadto na Węgrzech trudno było znaleźć sponsorów, szczególnie na nieduże wystawy skierowane do wąskiego grona odbiorców. W efekcie po 1999 roku C3 ograniczyło swoją działalność przede wszystkim do prowadzenia internetowego archiwum<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> C3 2016.

## SUZANNE MÉSZÖLY I JEJ WPŁYW NA FUNKCJONOWANIE I ROZPAD SIECI SCCA

Suzanne Mészöly była jednym z inicjatorów powołania Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa i prawdopodobnie pomysłodawczynią strategii działania oraz celów. Mészöly chciała, aby zarządzana przez nią sieć składała się ze zunifikowanych ośrodków działających według wypracowanego przez nią schematu opartego na doświadczeniach Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa. Statut Sieci pozwalał Mészöly na absolutną kontrolę nad działalnością merytoryczną i wydatkowaniem budżetu przez poszczególne ośrodki<sup>1</sup>. Byli współpracownicy wspominali, że lubiła z tej władzy korzystać, wchodząc w konflikty z dyrektorami, zarzucającymi jej nieznamość realiów poszczególnych krajów. Lokalne ośrodki wymagały odmiennych strategii działania niż te wypracowane przez Mészöly<sup>2</sup>. Konflikty pomiędzy Mészöly i dyrektorami były na tyle znaczące, że słano skargi do centrali Fundacji Sorosa w Nowym Jorku<sup>3</sup>. Wina miała leżeć w dużej mierze po stronie samej Mészöly. Byli współpracownicy, jak np. Kristina Jerger, László Beke, Sirje Heme, Andrea Szekeres wspominali, że bardzo młoda Mészöly była przytłoczona odpowiedzialnością i w dodatku miała zdradzać konfliktowy charakter<sup>4</sup>. Zaczęła zachowywać się jak „caryca”<sup>5</sup> po tym, gdy w 1991 roku została delegowana przez OSI do powołania poszczególnych Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa i budowania Sieci.

---

<sup>1</sup> *SCCA Network Procedures Manual*.

<sup>2</sup> Wywiad z László Beke 2011; Wywiad z Andrea Szekeres 2011; Wywiad z Sirje Helme 2011.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Andrea Szekeres wspominała, że Mészöly miała „totalitarną osobowość”, a László Beke potwierdził, że wszyscy się jej bali i zachowywała się jak „caryca”.

<sup>5</sup> Określenie „caryca” padło nie tylko ze strony Szekeres, ale także innych moich rozmówców, np. Sirje Helme, Kristiny Jerger, Jerzego Onucha, Balázsa Beöthy.

Mészöly chciała we wszystkich krajach zastosować „model węgierski”, wypracowany przez lata działalności Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Sorosa<sup>6</sup>. Dyrektorzy i pracownicy ośrodków, z którymi rozmawiałam<sup>7</sup>, wspominali, że Suzanne Mészöly jako dyrektorka Sieci wymagała od kierowników wszystkich ośrodków restrykcyjnego przestrzegania statutu Sieci. Dyrektorzy byli dokładnie rozliczani z budżetu, którego sposoby wydatkowania były jasno opisane<sup>8</sup> i chociażby już przez to mieli ograniczoną możliwość wdrażania swoich pomysłów. Także George Soros, przynajmniej na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, uważał, że wszystkie ośrodki Fundacji Sorosa powinny działać w sposób zunifikowany<sup>9</sup>. Szekeres wspomniała o pouczeniu dla dyrektorów, że wszystkie Centra miały działać według jednego schematu przynajmniej przez kilka lat; że takie było polecenie OSI<sup>10</sup>. Być może dlatego też Mészöly była przekonana, że wszystkie Centra miały działać tak samo i nie powinno być od tego w ogóle odstępstw; nie chciała przyjmować żadnych nowych pomysłów. Sirje Helme wspominała, że początkowo narzucenie sposobu działania ogromnie pomogło w prowadzeniu instytucji, ale bardzo szybko schemat narzucony przez Mészöly przestał przystawać do prędko zmieniającej się rzeczywistości w krajach przechodzących gwałtowną transformację<sup>11</sup>. W innych krajach aplikacja gotowych wzorów w ogóle nie była możliwa. Widać to dobrze na przykładzie Kijowa, w którym działalność Centrum oparta na gromadzeniu dokumentacji i organizowaniu raz do roku wystawy promującej lokalnych artystów zupełnie nie odpowiadała lokalnym potrzebom. W latach dziewięćdziesiątych środowisko artystyczne na Ukrainie było niewielkie, nie posiadało wsparcia instytucjonalnego. Przede wszystkim potrzebowało galerii, w której można by prezentować wystawy współczesnych artystów ukraińskich i zagranicznych. Kijowskie Centrum jako jedyne w Sieci posiadało własną przestrzeń wystawienniczą, natomiast zrezygnowano w jego przypadku z tworzenia dokumentacji.

---

<sup>6</sup> Dowodzi tego chociażby statut Sieci SCCA, niewątpliwie czerpiący z dotychczasowych działań i osiągnięć Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Sorosa.

<sup>7</sup> Wywiad z Sirje Helme 2011; Wywiad z Andrea Szekeres 2011; Wywiad z Kristiną Jerger 2011 oraz Wywiad z Ewą Komissarov 2011.

<sup>8</sup> *SCCA Finances and Accounting*, [w:] *SCCA Network Procedures Manual*, s. 36–44.

<sup>9</sup> Soros 2006, s. 73.

<sup>10</sup> Wywiad z Andrea Szekeres 2011.

<sup>11</sup> Wywiad z Sirje Helme 2011.

Powstało też dopiero pod koniec 1995 roku, gdy w działalności Sieci dokonywały się już powolne zmiany i trwały silne spory pomiędzy Mészöly a dyrektorami innych ośrodków.

Skargi zgłaszane do nowojorskiej centrali Fundacji Sorosa kierowane były nie tylko przez niezadowolonych dyrektorów Centrów, ale także przez współpracowników z Budapesztu i prawdopodobnie stały się jedną z przyczyn zwolnienia Suzanne Mészöly ze stanowiska dyrektorki Sieci SCCA<sup>12</sup>. W 1995 roku Suzanne Mészöly miała zostać oskarżona o nieodpowiednie wydatkowanie środków z budżetu. W owym czasie Andrea Szekeres prowadziła SCCA w Budapeszcie; Mészöly pracowała oddzielnie, poza biurem<sup>13</sup>. Wynajmowała małe mieszkanie drzwi w drzwi z Centrum i tam umieściła siedzibę całej Sieci. Jednocześnie Mészöly starała się, aby artyści związani z SCCA pojawiali się na międzynarodowych wystawach, jak np. na 22. i 23. Biennale w São Paulo (1994, 1996), Documenta IX (1992), Biennale Sztuki w Wenecji (1991, 1993) czy na 3. Biennale w Stambule (1992)<sup>14</sup>. W 1993 roku Mészöly przygotowywała dużą prezentację na 22. Biennale Sztuki w São Paulo. Okoliczności odejścia Suzanne Mészöly ze stanowiska dyrektorki nie są znane i nie zachowały się dokumenty w tej sprawie<sup>15</sup>. Andrea Szekeres i Kristina Jerger twierdziły, że przyczyną były nadużycia związane z Biennale w São Paulo w 1994 roku. Na brazylijski projekt Mészöly wydzieliła sobie duży budżet, co spowodowało konflikt z OSI, przed którym odpowiadała za stronę finansową Sieci SCCA. Po otwarciu Biennale w São Paulo do George'a Sorosa lub do Susan Weber Soros miał dotrzeć donos odnoszący się do nieodpowiedniego wykorzystywania środków z budżetu<sup>16</sup>. Po tym liście lub po interwencji OSI, do Budapesztu przyjechał kontroler z Nowego Jorku, aby przeprowadzić audyt, sprawdzić wszystkie rachunki i dokumenty. Sirje Helme i Jerzy Onuch uważali, że przyczyną odwołania Mészöly były skargi dyrektorów ośrodków wysyłane do Fundacji Sorosa w Nowym Jorku. Pracownicy C3

---

<sup>12</sup> Wywiad z Sirje Helme 2011; Wywiad z Jerzym Onuchem 2011.

<sup>13</sup> Wywiad z Andrea Szekeres 2011; Wywiad z Balázsem Beöthym 2011.

<sup>14</sup> Boubnova 1999, s. 176.

<sup>15</sup> Dokumenty w tej sprawie nie zachowały się ani w OSI, ani w Open Society Archive, być może ma je sama Mészöly, lub znajdują się w nieskatalogowanej części archiwum C3.

<sup>16</sup> Wywiad z Andrea Szekeres 2011; Wywiad z Balázsem Beöthym 2011.

oraz Andrea Szekeres wspominali, że Mészöly miała problemy z narkotykami, które także miały się przyczynić do jej negatywnej oceny w oczach Fundacji Sorosa.

W 1996 roku Suzanne Mészöly została zwolniona ze stanowiska dyrektorki Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, wkrótce odeszła także ze stanowiska dyrektorki C3<sup>17</sup>, a jej miejsce zajął Miklós Peternák.

---

<sup>17</sup> Taka informacja miała znaleźć się w liście do Sorosów, powiadamiającym o finansowych nadużyciach oraz o tym, że Mészöly wielokrotnie znajdowała się pod wpływem narkotyków w pracy. Sorosowie mieli otrzymać wiadomość, że w São Paulo kupowała narkotyki za pieniądze Fundacji Sorosa.

## ESTONIA – SYTUACJA SZTUKI ESTOŃSKIEJ I POWSTANIE SCCA TALLIN

Radziecka okupacja Estonii trwała nieprzerwanie od 1944 roku do momentu odzyskania niepodległości przez Estończyków 20 sierpnia 1991 roku i w tym okresie sztuka estońska była podporządkowana oficjalnej polityce Moskwy i jej jednemu oficjalnemu nurtowi – realizmowi. Jednakże już po referacie Chruszczowa *O Kulcie jednostki i jego następstwach* w 1956 roku artystom estońskim przestała grozić wywózka na Sybir za działalność dysydencką, której doświadczył m.in. malarz Ülo Sooster<sup>1</sup>.

Już pod koniec lat pięćdziesiątych artyści coraz śmieiej występowali przeciwko odgórnie narzuconemu realizmowi socjalistycznemu<sup>2</sup> i coraz widocześniejsze były dążenia do własnej tożsamości artystycznej<sup>3</sup>. Jak powiedział krytyk sztuki Ants Juske, artyści estońscy rozpoczęli walkę „o prawo do gotowania własnej zupy we wspólnym, radzieckim kotle”<sup>4</sup>. Od lat pięćdziesiątych do połowy siedemdziesiątych<sup>5</sup> artyści mieli dwie możliwości: mogli opowiedzieć się za Moskwą (za sztuką socrealistyczną), albo za Republiką Estońską (za awangardą). W owym czasie od indywidualnej decyzji artysty zależało, czy opowie się za nurtem awangardowym<sup>6</sup>. Już w drugiej połowie lat pięćdziesiątych starano się przywrócić wypracowane

---

<sup>1</sup> Artysta urodzony w 1924 r.; wywieziony do obozu na Syberii w latach pięćdziesiątych, zwolniony w 1956 r. osiadł w Moskwie, tu zaprzyjaźnił się z artystami rosyjskimi, przede wszystkim z Iłją Kabakowem dla którego miał być mentorem, obaj mieli na siebie ogromny wpływ. Sooster początkowo fascynował się Picassem, Magrittem, Ernstem; surrealizmem, później awangardą i nowoczesnymi technologiami; w latach sześćdziesiątych utrzymywał kontakt ze środowiskiem tartuskim, m.in.: z grupą ANK'64, był łącznikiem pomiędzy środowiskiem estońskim a moskiewskimi nonkonformistami.

<sup>2</sup> Kangilaski 2009, s. 119.

<sup>3</sup> Sztuka estońska była wyjątkowa na tle ZSRR, w tym także Litwy i Łotwy, które nie miały silnych tradycji awangardowych.

<sup>4</sup> Helme 1996b, s. 25.

<sup>5</sup> Do rozpoczęcia nowej fali rusyfikacji.

<sup>6</sup> Helme 1996b, s. 22.

i rozwijane przed wojną wartości artystyczne. Przede wszystkim zwrócono się do tradycji Grupy Artystów Estońskich (*Eesti Kunstnikkude Ryhm*) z lat dwudziestych, która czerpała głównie z modernizmu reprezentowanego przez szkołę paryską, a także do konstruktywizmu lat trzydziestych. Z jednej strony była to ucieczka od sztuki upolitycznionej czasów stalinowskich, z drugiej apologia modernizmu, który miał być sztuką narodową w nowej Republice Estońskiej, która proklamowała niepodległość 24 lutego 1918 roku. Grupa Artystów Estońskich tak pisała w manifestie o estońskim konstruktywizmie: „to próba stworzenia stylu dla społeczeństwa, które nie posiada stylu, chęć podarowania sztuki społeczeństwu, które nie potrzebuje sztuki. A nie potrzebuje jej, ponieważ nie ma na nią czasu, a ona wymaga dogłębnej analizy i refleksji”<sup>7</sup>. W przeciwieństwie do Zachodu, dekonstruującego wielką narrację modernizmu, Estończycy traktowali awangardę jako styl pozwalający na zachowanie osobowości artystycznej, a artyści „wybrali życie we własnym czasie osobistym”<sup>8</sup>, z dala od czasu realnego i nie odnosząc się do rzeczywistości. Dlatego pod koniec lat pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych artyści estońscy zwrócili się ku temu, co szeroko można określić „sztuką niefiguratywną”, która niosła ze sobą „powiew wolności”. Artyści interesowali się przede wszystkim zagadnieniami związanymi z powierzchnią malarską i fakturą, oraz nowymi technikami malarskimi. Już od 1958 roku Estończycy wydawali własne czasopismo „Kunst”, poświęcone sztuce najnowszej.

W 1965 roku szeroko komentowano artykuł przewodniczącego Stowarzyszenia Artystów Estońskich Enna Põldroosa *Niewart publikacji (Poleks maksund trükkida)*, opublikowany w poczytnym estońskim tygodniku kulturalnym „Sirp ja Vasar”<sup>9</sup>. Põldroos otwarcie skrytykował książkę Aleksieja Lebiediewa atakującą sztukę zachodnią i wychwalającą socrealizm. W połowie lat sześćdziesiątych artyści i krytycy opowiadający się za oficjalnym dyskursem socrealizmu byli w Estonii coraz mniej wpływowi. Już w 1964 roku na spotkaniach Związku Artystów Estońskich zwolennicy oficjalnej polityki kulturalnej utyskiwali, że krytycy sztuki wspierają i promują jedynie tendencje modernistyczne<sup>10</sup>. Jaak Kangilaski, estoński historyk sztuki, wskazał

---

<sup>7</sup> Komissarov 1996, s. 20.

<sup>8</sup> Helme 1996b.

<sup>9</sup> Põldroos 2009, s. 119.

<sup>10</sup> Kangilaski 2009, s. 120.

na kilka możliwych powodów liberalnej polityki kulturalnej w Estonii<sup>11</sup>. Po pierwsze, artystów estońskich cechowała stosunkowa jednomyślność. Po drugie, niezbyt wielu intelektualistów popierało oficjalną politykę radziecką, lokalni przedstawiciele władzy woleli unikać konfliktów, a także niemało z nich skrycie popierało dążenia narodowe. Utrzymywano kontakty z liberalnymi członkami Związku Artystów ZSRR w Moskwie<sup>12</sup>, a także – dzięki Ulo Soosterowi – z Ilją Kabakowem i rosyjskimi nonkonformistami. Prawdopodobnie, pisał Kangilaski, część przywódców ZSRR uważała, że należy tolerować modernistyczne zapędy tej niewielkiej republiki bałtyckiej, właśnie jako przykład liberalności Związku Radzieckiego. Oczywiście ów liberalizm miał swoje granice i artystom oraz krytykom nie wolno było wprost krytkować radzieckiej Estonii, rządu, ani ZSRR. Poza tym, artyści estońscy nie mogli prezentować bardziej radykalnych prac na wystawach w Moskwie, a w Estonii nie wolno było wystawiać prac rosyjskich dysydentów. Twórcy otrzymali także zakaz wysyłania prac za granicę bez zgody władz państwowych.

W latach sześćdziesiątych coraz większy wpływ na sztukę estońską zaczęły mieć zachodnie magazyny o sztuce, przede wszystkim nowojorskie „Artforum”, a także polskie „Projekt” i „Przegląd Artystyczny”, oraz czechosłowackie „Tvar”, „Výtvarné Umění” i „Výtvarné Práce”<sup>13</sup>, które miały zainteresować artystów m.in. nowymi formami, np. performansem, czy poezją konkretną (Raul Meel, Tõnis Vint). Już w 1965 roku w Estonii odbył się pierwszy performans zorganizowany przez Johna Cage’a i Merce’a Cunninghama<sup>14</sup>. Później happeningi oraz performanse organizowano w Instytucie Sztuki oraz w trakcie Kabli, festiwalu zorganizowanego przez popularny magazyn „Noorus” („Młodość”)<sup>15</sup>. Z czasem performans stał się jedną z ważniejszych i popularniejszych form, a w latach osiemdziesiątych w Pärnu powstała nawet szkoła performansu, Akadeemia Non-Grata.

---

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Moskiewskie Stowarzyszenie Artystów pozostawało w opozycji wobec oficjalnej polityki kulturalnej nawet w latach stalinowskich. М.П. Зезина, Цобиетская художественная интеллигенция и власть в 1950–1960-е годы, Диалог МГУ, 1999, s. 92; jw.

<sup>13</sup> Helme 2010a, s. 32.

<sup>14</sup> Helme 2009, s. 146.

<sup>15</sup> Redaktor naczelny pisma „Noorus” Jaan Klõšeiko publikował reprodukcje prac oraz teksty poświęcone młodym artystom i architektom, np. Leonhardowi Lapinowi, Andresowi Toltsowi, Ando Keskküli, Ülo Eljandowi czy Reinowi Metsowi. Helme 2010a, s. 20.



W tym samym czasie istotne dla sztuki estońskiej były także grupy projektantów przemysłowych i architektów. Wówczas na wydziałach architektury i projektowania panowała większa niż w przypadku innych dziedzin sztuki swoboda artystyczna, a w czasopiśmie poświęconych projektowaniu, jak wspomniany „Noorus” czy „Kodu ja Aed” („Dom i Ogród”), możliwa była publikacja ilustracji i tekstów poświęconych nowej sztuce.

W latach sześćdziesiątych najprężniej działało środowisko artystów skupionych wokół Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Tartu, w której potajemnie eksperymentowano z kolażem. Już w 1960 roku zorganizowano pierwszą nieoficjalną wystawę, na której pokazano efekty tych eksperymentów<sup>16</sup>. Natomiast pierwsza oficjalna wystawa nowej sztuki miała miejsce dopiero w 1966 roku w kawiarni tartuskiego uniwersytetu. Na wystawie pokazano prace studentów i młodych absolwentów akademii, nazywanych Grupą ANK'64<sup>17</sup>. Dzięki prywatnym kontaktom i otrzymywanym zachodnim książkom i czasopismom członkowie grupy mieli rozeznanie, co się działo na Zachodzie. Organizowali odczyty poświęcone zachodniej estetyce i filozofii. Uważali, że uwolnienie od ideologii pozwalało na prawdziwe skoncentrowanie się na estetyce. Najchętniej nawiązywali do przedwojennej estońskiej awangardy, abstrakcji, surrealizmu i pop-artu.

Ogromną rolę w sztuce estońskiej od końca lat sześćdziesiątych, aż do początku osiemdziesiątych odegrał pop-art. Jednakże estoński pop-art różnił się od amerykańskiego i brytyjskiego. Leonhard Lapin nazwał go mianem union-pop (od gry słów Soviet Union i Soviet-pop)<sup>18</sup> dla podkreślenia, że pop-art w Estonii rozwijał się w zupełnie innych okolicznościach ze względu na odmienne warunki polityczne i ekonomiczne. Niemniej lata sześćdziesiąte to także w Estonii początek kultury popularnej, szerokiego zainteresowania przedmiotami kultury masowej, czy wreszcie wzrost konsumpcjonizmu. Już od początku następczej dekady, w północnej części kraju można było odbierać telewizję fińską, która rozbudziła apetyty konsumpcyjne Estończyków i przyspieszyła boom na kulturę masową. Liberalna polityka ESRR prowadzona do 1968 roku ułatwiała także dostęp do zachodnich książek i czasopism. Wkroczenie do Czechosłowacji wojsk Układu Warszawskiego odebrało artystom złudzenia i dla większości jedyną

---

<sup>16</sup> Prace zaprezentowane wówczas pokazano na wystawie po raz pierwszy w 1993 roku.

<sup>17</sup> Należeli do niej m.in. Kristiina Kaasik i Jüri Arrak.

<sup>18</sup> Helme 2009, s. 147.

alternatywą okazało się zerwanie z wszelkimi konwencjami i zbudowanie nowej rzeczywistości artystycznej<sup>19</sup>. Artyści znów chętnie zwrócili się ku pop-artowi, land-artowi, konceptualizmowi, happeningowi i minimalizmowi. W 1967 roku w Tartu powstała grupa Visarid<sup>20</sup>. Eksperymentowała z op-artem, sztuką kinetyczną, asamblażem, kolażem oraz ready made. Pierwsza prezentacja pop-artu na wystawie grupy SOUP'69 nastąpiła w 1969 roku w tallińskiej kawiarni Pegasus, w której spotykali się młodzi intelektualiści. W wystawie udział wzięli m.in. Leonhard Lapin, Ando Keskküla, Andres Tolts, Vilen Künnapu i Jüri Okas, tj. przede wszystkim architekci i projektanci przemysłowi<sup>21</sup>. Mieli własny program, w którym głosili anonimowość artystów, opisanie świata bez stosunku emocjonalnego, sprowadzenie wszystkiego na poziom absurdu; artysta miał być daleki od wydawania sądów. Był to raczej radykalizm estetyczny, rozumiany przez artystów jako opozycja wobec systemu politycznego<sup>22</sup>, forma wyrażania negatywnych uczuć wobec ZSRR poprzez żarty i ironię. Kolejne prezentacje grupy SOUP odbyły się w domu Ando Keskküli<sup>23</sup> oraz w kawiarni Uniwersytetu w Tallinie. Wystawy w zamierzeniu miały być niedostępne dla szerokiej publiczności, a jedynie dla kręgu artystów i ich znajomych. Jednakże w niewielkim Tallinie nietrudno o przepływ informacji, toteż wystawy cieszyły się znaczną popularnością.

W 1975 roku w Instytucie Mikrobiologii otwarto wystawę „Harku'75”, dziś uważaną za manifestację współpracy pomiędzy młodymi artystami, projektantami oraz architektami. Prace pokazali m.in. Leonhard Lapin, Jüri Okas i Jaan Ollik, dziś uważani za jednych z najwybitniejszych przedstawicieli swojego pokolenia. Odwoływali się do tradycji kubizmu, funkcjonalizmu, suprematyzmu i przede wszystkim konstruktywizmu.

Należy jednak zaznaczyć, że Estońska Socjalistyczna Republika Radońska nie pozostawała obojętna na awangardowe działania artystów.

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 142.

<sup>20</sup> Liderem grupy Visarid został Kaljo Põllu, ówczesny dyrektor Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Tartu.

<sup>21</sup> Wydziały architektury i projektowania przemysłowego były bardziej liberalne i chętniej skłaniały się ku tradycjom modernistycznym.

<sup>22</sup> Helme 2010a, s. 190.

<sup>23</sup> Sprawozdanie z tego wydarzenia zostało opublikowane na pierwszej stronie magazynu wydawanego przez Uniwersytet w Tartu; Lepalind 1969. Tekst Leonharda Lapina, który przybrał pseudonim Lepalind; tamże, s. 191.

W 1969 roku Związek Artystów ZSRR wydał nakaz kontroli edukacji artystów poniżej 35. roku życia<sup>24</sup>. W 1973 roku zamknięto Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Tartu, a redakcja magazynu „Noorus” została rozwiązana. Od 1978 roku nasilała się rusyfikacja, a sztuka chwilowo pogrążyła się w stagnacji. W latach 1981–1984 przeprowadzono w Estonii procesy polityczne, w których skazywano na wieloletnie kary więzienia. Dopiero kiedy w 1985 roku władzę w ZSRR objął Michaił Gorbaczow i ogłosił politykę pierestrojki, sytuacja powoli uległa zmianie. W 1987 roku rozpoczęła się Śpiewająca Rewolucja, której efektem było odzyskanie niepodległości przez Estonię w 1991 roku. W latach osiemdziesiątych nastąpił ogólnonarodowy zwrot ku estońskiemu nacjonalizmowi. W tym czasie powrócono także do estońskiej szkoły malarstwa lat dwudziestych i trzydziestych, do Pierwszej Republiki, *art nouveau*, *fin de siècle* i Kalevipoega, bohatera estońskiego eposu narodowego zilustrowanego przez Kristiana Rauda<sup>25</sup>. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych „Kalevipoeg wyrósł jak grzyby po deszczu”<sup>26</sup>, jak napisała krytyczka Anu Allas; zorganizowano cały szereg wystaw poświęconych motywom narodowym, jak np.: „Narodowe motywy w sztuce estońskiej” (1986), „Nigdy nie byłem w Nowym Jorku” (1986), „Romantyzm narodowy w sztuce estońskiej” (1986), „Estoński krajobraz: tradycje i zmiany” (1988), „Podążając za ideą awangardy” (1988), „Kalevipoeg w sztuce estońskiej” (1990).

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych pojawia się także młoda generacja artystów. Sirje Helme zauważyła, że byli inni, żyli już w innej rzeczywistości, mogli „głębiej oddychać”, „mieli więcej przestrzeni” niż ich starsi koledzy<sup>27</sup>. „Ludzie żyjący w społeczeństwie totalitarnym zmęczeni się walką z wiatrakami, sztuka znużyła się wiecznym pozostawaniem w opozycji. W postawach awangardowych upatrywano poczucia klęski”<sup>28</sup>, napisała Helme. W 1983 roku odbyła się pierwsza wystawa – manifestacja malarstwa neorealistycznego „Wystawa czterech malarzy” („Nelja maalija näitus”) Andresa Toltsa, Ando Keskküli, Raina Tammika i Jüriego Kaska.

---

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Kalevipoeg, Syn Kaleva – bohater estońskiego eposu narodowego Friedricha Reinholda Kreutzwalda, który spisał pieśni ludowe i sagę rodziny Kaleva. Kreutzwald 2007, s. 3–10.

<sup>26</sup> Allas 2010, s. 81.

<sup>27</sup> Helme 2010b, s. 5–10.

<sup>28</sup> Tamże.

W 1986 roku przełomową „antynarodową”<sup>29</sup> wystawą debiutowała grupa Rühm T (Raoul Kurvitz, Urmas Muru, Peeter Pere), powołująca się na punk rock, niemiecki neoekspresjonizm oraz ideę kłącza Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattariego<sup>30</sup>, zainteresowanie człowiekiem i własnymi mitologiami. Artystom znane były teksty Rolanda Barthesa i Jacquesa Derridy – dostępne w języku estońskim<sup>31</sup>. Jednak pierwsze w Estonii publikacje poświęcone transawangardzie pojawiły się dopiero w 1987 roku w magazynie „Kunst”. Były to głównie przedruki tekstów Achille Bonito Olivy, a także recenzja z Biennale Sztuki w Wenecji w 1984 roku i krótka prezentacja nowego malarstwa z Włoch, Francji i Niemiec, oraz sprawozdanie z kongresu AICA, który się wówczas odbył<sup>32</sup>.

Należy zauważyć, że w Estonii termin „awangarda” odnoszono do każdego ruchu w sztuce pozostającego w opozycji do dominujących tendencji w kulturze, tj. realizmu socjalistycznego, jedyne oficjalnego nurtu w Związku Radzieckim. W języku estońskim termin „awangarda” oznaczał coś zabronionego, nazywanego także sztuką młodych, sztuką nowatorską, sztuką obiektywną<sup>33</sup>. „Awangarda” określano wszystko, co znajdowało się w kontrze do oficjalnie obowiązującej wykładni estetycznej: sztuka awangardowa = sztuka nieoficjalna. Z czasem synonimem terminu „awangarda” stał się pop-art<sup>34</sup>.

Przez niemal cały okres ESRR pielęgnowano tożsamość estońskiej sztuki awangardowej, która skłaniała się ku estetyzacji, natomiast unikała krytyki społecznej. W ESRR inaczej niż na Zachodzie, gdzie np. konceptualizm został sprowadzony do idei, chodziło o odcięcie się od sztuki propagandowej. Sztuka miała być autonomiczna, oderwana od życia i zorientowana jedynie na wartości formalne. Należy zwrócić uwagę, że wiedzę o sztuce zachodniej czerpano głównie z reprodukcji i przyjmowano ją równie chętnie, co bezkrytycznie<sup>35</sup>. Zachodnie idee były przyjmowane bardziej jako „styl” i podążano

---

<sup>29</sup> Allas 2010, s. 84.

<sup>30</sup> Saar 2010, s. 34.

<sup>31</sup> Helme 2010b, s. 10–11.

<sup>32</sup> Saar 2010, s. 34.

<sup>33</sup> Termin wymyślony w 1975 roku przez Leonharda Lapina; za: Helme 2009, s. 139.

<sup>34</sup> Tamże, s. 140 oraz Helme 2010a, s. 184.

<sup>35</sup> Helme 1996b, s. 26.

za formą, nie za myślą<sup>36</sup>. Na przykład performans docierał jedynie jako dokumentacja fotograficzna, co miało wzmacniać postawę estetyzującą estońskich performerów<sup>37</sup>.

Sirje Helme zauważyła, że o ile sztuka abstrakcyjna była sztuką czasu odwilży i polityki socjalizmu z ludzką twarzą, o tyle pop-art stał się częścią kultury popularnej, przed którą nawet ZSRR nie mógł uciec i która stała się obiektem zainteresowań młodszej generacji artystów<sup>38</sup>. Niemniej sztuka abstrakcyjna, jak i pop-art, oficjalnie nie istniały w ESRR. Poza kilkoma półoficjalnymi prezentacjami nie były wystawiane i pozostawały nieznanne szerszej publiczności. Funkcjonowały jedynie w kręgach znajomych, co w małej Estonii oznaczało, że dzięki „poczcie pantoflowej” mogły docierać do znacznej grupy zainteresowanych osób. Natomiast pop-art stał się także częścią subkultury młodzieżowej<sup>39</sup>. Jednak o ile sztuka abstrakcyjna nie wchodziła w konflikt ze sztuką oficjalną, o tyle pop-art był w kontrze zarówno wobec nurtu oficjalnego, jak i tradycji estońskiego malarstwa.

W latach osiemdziesiątych artyści zainteresowali się problemami wcześniej zarzuconymi przez estońską awangardę, takimi jak np. istota ludzka, mitologizacja, symbol, historia, ambiwalencja, narodowość, etniczność, wierność czy pamięć<sup>40</sup>. Powstające wówczas wielkoformatowe obrazy pełne były symboli i odniesień do mitologicznej przestrzeni odległej od sfery politycznej. Podobnie estoński performance lat osiemdziesiątych był teatrem symboli, odniesień do narodzin i śmierci, w którym artyści, tacy jak Raoul Kurvitz, Urmas Muru, Jaak Arro, starali się przekraczać granice<sup>41</sup>. Jednakże zachodnie praktyki były nieprzekładalne na warunki estońskie. Różnice kulturowe, polityczne i ekonomiczne okazały się zbyt duże. Podłoże ideologiczne i teoretyczne dla „innego”, „sztuki feministycznej” i otwartość na „mikro-politykę” nie istniały w ZSRR, w którym brakowało różnorodności i wieloznaczności<sup>42</sup>. W latach osiemdziesiątych sztuka stała się

---

<sup>36</sup> Kurg 2005, s. 83.

<sup>37</sup> Helme 1996b, s. 26.

<sup>38</sup> Helme 2009, s. 142.

<sup>39</sup> Tamże, s. 148–149.

<sup>40</sup> Helme 1996b, s. 26.

<sup>41</sup> Helme 2010b, s. 11.

<sup>42</sup> Tamże, s. 11–12.

tautologiczna, niemal manierystyczna, zamknięta w świecie własnych iluzji<sup>43</sup>. Jednak to wówczas artyści awangardowi zaczęli wysyłać swoje prace na międzynarodowe wystawy i odnieśli sukces.

Po odzyskaniu niepodległości w 1991 roku artyści przestali podlegać cenzurze, ale jednocześnie podjęto krajowe debaty dotyczące sztuki narodowej i jej instytucji. W latach 1992–1993 odbyła się dyskusja wokół muzeów, która dotyczyła potrzeby powołania zarówno instytucji narodowej, jak i galerii sztuki współczesnej, a także rozdzielenia sztuki „rodzimej” od „obcej”<sup>44</sup>. Nie skończyło się jedynie na debacie. Po niemal pięćdziesięciu latach okupacji radzieckiej przywrócono Muzeum Sztuki Estońskiej (Eesti Kunstimuseum, EKM)<sup>45</sup> pełniące funkcję instytucji narodowej. EKM zostało otwarte 1 kwietnia 1993 roku<sup>46</sup>. W owym czasie został też zorganizowany międzynarodowy konkurs architektoniczny na siedzibę EKM, rozstrzygnięty w 1994 roku<sup>47</sup>. W 1992 roku w Pärnu otwarto Muzeum Sztuki Najnowszej (Uue Kunsti Muuseum), drugie po Tartu estońskie muzeum poświęcone tylko sztuce najnowszej i trzecie w tym niewielkim kraju<sup>48</sup>, promujące sztukę współczesną (obok wspomnianego wyżej muzeum w Tartu oraz muzeum w Tallinie).

Estońskie środowisko artystyczne było bardzo aktywne. Poza muzeami w Tallinie, Tartu i Pärnu istniały liczne galerie państwowe (np. Linnage-leri / Galeria Miejska w Tallinie, Haapsalu, Võru, Jõhvi czy Viljandi), czy należące do Związku Artystów Estońskich (jak np. Habusapea i Draakoni w Tallinie). Państwowa Akademia Sztuk Pięknych działała w Tallinie, a studia z historii sztuki były prowadzone zarówno tam, jak i na Uniwersytecie w Tartu. O zainteresowaniu sztuką świadczyła nie tylko liczba galerii czy muzeów, ale też liczba periodyków promujących sztukę. Wprawdzie wyłącznie sztuce współczesnej poświęcony był magazyn „Kunst”, jednakże „Kultuurileht Sirp” (wcześniej „Sirp ja Vasar” – „Sierp i Młot”) co tydzień publikował

---

<sup>43</sup> Achille Bonito Oliva pierwszy użył określenia transawangarda w artykule *The Italian Transavantgarde* z 1979 roku; Bonito Oliva 1979, s. 17–20.

<sup>44</sup> Kodres 1992, s. 36–46; Juske 1992, s. 12–13 oraz Helme 1992, s. 14–25.

<sup>45</sup> Eesti Kunstimuseum zostało powołane w 1911 r. i zlikwidowane wraz z początkiem radzieckiej okupacji Estonii w 1944 r. 12 XI 1991 r. przywrócono EKM, a budynek przeznaczony specjalnie dla muzeum (Kunstimuseum, KUMU) został oddany do użytku dopiero 17 II 2006 r. Valk 2006, s. 5–26.

<sup>46</sup> Tamże, s. 12.

<sup>47</sup> Konkurs wygrał fiński architekt Pekka Vapaavuori; tamże, s. 14.

<sup>48</sup> Zaledwie 1,34 mln mieszkańców; Estonia.eu 2016.

teksty związane z aktualnymi wydarzeniami kulturalnymi, m.in. w sztuce – w tym recenzje z wystaw i eseje. Teksty naukowe regularnie ukazywały się w miesięcznikach „Vikerkaar”, „Looming”, „Akadeemia” oraz „Kunstikriitika” (w latach 1981–1986), a także w periodykach poświęconych architekturze i wzornictwu, m.in. „Kunst ja Kodu” i „Ehituskunst”.

Niemniej na początku lat dziewięćdziesiątych sytuacja artystów i instytucji zajmujących się sztuką nie była łatwa. Państwo zaprzestało skupowania dzieł sztuki od artystów, a istniejące muzea i galerie nie posiadały wystarczających funduszy na regularne zakupy. Stowarzyszenie Artystów Estońskich przestało wspierać artystów finansowo<sup>49</sup>. Przynależność do Stowarzyszenia nie zapewniała już zatem ani dochodów, ani nawet wystaw. Środowisko artystów estońskich było dosyć duże, o czym mogą świadczyć chociażby trzy muzea sztuki<sup>50</sup>, bardzo aktywne i jednocześnie przyzwyczajone do regularnych dotacji. Na początku lat dziewięćdziesiątych ten system się załamał i brakowało pieniędzy oraz instytucji, które mogłyby wesprzeć artystów. Pierwsze prywatne galerie pojawiły się już na samym początku dekady: Vaal Gallery w 1990 roku, a Lullum Gallery oraz Deco Gallery w 1992 roku, ale artyści musieli płacić za możliwość zorganizowania w nich własnej wystawy<sup>51</sup>. Jednakże rynek sztuki nadal niemal nie istniał. Dopiero pojawienie się Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa wypełniło lukę wśród instytucji, od których artyści mogli pozyskiwać stypendia i granty na realizację prac lub wystaw.

Estońskie Centrum powstało jako jedno z pierwszych w Sieci. W maju 1992 roku Tallin odwiedziła Suzanne Mészöly, z propozycją powołania Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa (Sorose Kessaegse Kunsti Eesti Keskus, SKKE) przy Open Estonia Foundation<sup>52</sup>, lokalnym oddziale Fundacji Sorosa. Instytucją goszczącą Centrum zostało Kunstihoone<sup>53</sup>, należąca do Stowarzyszenia Artystów Estońskich (Eesti Kunstnike Liit). Oficjalne

---

<sup>49</sup> Helme 2001, s. 37.

<sup>50</sup> W tym dwa o statusie instytucji narodowych, tj. EKM i muzeum w Tartu.

<sup>51</sup> Härm, Soans 2002.

<sup>52</sup> Open Estonia Foundation zostało otwarte w Tallinie 19 IV 1990.

<sup>53</sup> W budynku znajdują się sale wystawowe, pracownie artystów i pomieszczenia biurowe, w tym np. siedziba „Kunst.ee” (wcześniej „Kunst”), pisma poświęconego sztuce najnowszej. SCCA Tallin do dziś korzysta z tego samego pomieszczenia biurowego w Kunstihoone, przy Vabaduse Valjak 6, a pomieszczenia magazynowe znajdują się w budynku także należącym do Stowarzyszenia Artystów, przy Pärnu mnt 112.

otwarcie Centrum miało miejsce 22 marca 1993 roku, a dyrektorką została Sirje Helme, kuratorka i krytyczka dotychczas związana z Estońską Akademią Sztuki (Eesti Kunstiakadeemia, EKA). Była wówczas także redaktorką naczelną magazynu „Kunst”, poświęconego sztuce współczesnej<sup>54</sup>, oraz dyrektorką wydawnictwa Kunst, publikującego zarówno magazyn „Kunst”, jak i książki poświęcone sztuce.

Helme w *Nosy Nineties*, zbiorze tekstów o sztuce estońskiej w latach dziewięćdziesiątych napisała, że w pierwszych latach swojej działalności Centrum dysponowało większym budżetem, niż budżet przeznaczony na sztukę estońskiego Ministerstwa Kultury. Dla porównania, w 1993 roku Ministerstwo Kultury wydało na sztukę 473.800 koron estońskich (EEK), a SCCA ok. 3.000.000 EEK<sup>55</sup> (równowartość ok. 36.447 i 230.770 ówczesnych USD) na działalność, w tym na granty 600.000 i na Doroczną Wystawę 500.000<sup>56</sup>. W 1994 roku został powołany Estoński Fundusz Kulturalny (Eesti Kuluurkapital, Kulka), państwowa instytucja przyznająca osobom prywatnym stypendia i granty na projekty związane z estońską kulturą i sztuką, w tym np. na organizację wystaw w kraju i za granicą, czy publikację książek o sztuce<sup>57</sup>.

W szczególnie złej sytuacji byli artyści starszych generacji, którzy nie mogli się odnaleźć w nowym systemie finansowania sztuki. Nie podobało im się, że „walczyli o wolną Estonię, a ta Estonia ich odrzuciła”<sup>58</sup>. Sirje Helme zauważyła, że artyści starszego pokolenia często wstydzili się walczyć o pieniądze oraz obawiali się odrzucenia w konkursie, stąd nierzadko wysuwali oskarżenia, że dobrą sztukę estońską niszczą amerykańskie pieniądze<sup>59</sup>. Estoński krytyk sztuki Rait Toompere napisał w 1994 roku, że siedziba Związku Artystów Estońskich znalazła się pod okupacją Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa, które przejęło częściową rolę związku<sup>60</sup>, tym samym zastępując okupację radziecką. Jednakże, jak podkreślała Helme,

---

<sup>54</sup> Sirje Helme była redaktorką naczelną magazynu „Kunst: Art in Estonia” w latach 1991–1997.

<sup>55</sup> *Open Estonia 1993* 1994, s. 20.

<sup>56</sup> Helme 2001, s. 39.

<sup>57</sup> Eesti Kuulturkapital 2016.

<sup>58</sup> Wywiad z Heie Treier.

<sup>59</sup> Helme 2001, s. 39.

<sup>60</sup> Tamże, s. 40.



ataki na SCCA miały miejsce przede wszystkim w pierwszych latach działalności Centrum, w następnych instytucja została zaakceptowana.

SCCA w Tallinie, podobnie jak inne ośrodki „Sorosa”, z jednej strony musiało się dostosować do wymogów Sieci, której statut dokładnie określał, jaką sztukę powinno wspierać. Z drugiej strony Sirje Helme brała też pod uwagę lokalną specyfikę oraz własne preferencje i zapatrywania na sztukę najnowszą. Granty przeznaczano przede wszystkim na katalogi, wystawy indywidualne i duże wydarzenia artystyczne oraz na młodą sztukę eksperymentalną, a także na magazyn „Kunst” oraz na program telewizyjny *Eesti nüüdiskunst* (*Estońska sztuka najnowsza*), poświęcony sztuce współczesnej. Program grantowy wstrzymano w 1998 roku – rok po powołaniu Estońskiego Funduszu Kulturalnego, który z powodzeniem zastąpił „Sorosa” własnym programem grantowym. W tym samym czasie George Soros oznajmił zakończenie finansowania Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa i ośrodek w Tallinie, podobnie jak pozostałe, zmuszony został do usamodzielnienia się. Do dziś działa z powodzeniem pod nazwą Estońskiego Centrum Sztuki Współczesnej – Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus.

Helme wspominała, że pierwsze lata funkcjonowania ośrodka (1992–1995) były najbardziej stabilne zarówno pod względem finansowym, jak i koordynacji działań w obrębie Sieci zarządzanej wówczas przez Suzanne Mészöly. W latach następnych pojedyncze ośrodki otrzymały znacznie więcej swobody w działaniu i podejmowaniu decyzji strategicznych<sup>61</sup>, niezbędnych, aby mogły dostosować się do lokalnych warunków i oczekiwań. Helme zauważyła też, że już w 1995 roku stosunek Fundacji Sorosa do SCCA zmienił się i wiele programów było modyfikowanych lub zawieszanych, a w 1997 roku rozpoczęło się wyodrębnianie ośrodków z Sieci. Niemniej, w ciągu kilku lat od powołania SCCA sytuacja sztuki współczesnej w Estonii bardzo się zmieniła. W 1997 roku działał już Estoński Fundusz Kultury, Kunstihoone organizowało wystawy młodych artystów estońskich i zagranicznych, otwarto też galerię w Składzie Soli Rotermanna, prężnie działała Sebra Gallery w Tartu. W 1997 roku Estonia otworzyła swój pawilon na Biennale Sztuki w Wenecji, a estońscy artyści brali udział w Biennale w São Paulo i Manifesta. Dotychczasowe programy SCCA nie odpowiadały już lokalnym zapotrzebowaniom. Zatem zmiany strukturalne zostały wymuszone zarówno poprzez czynniki zewnętrzne, jak i odejście Suzanne

---

<sup>61</sup> Tamże, s. 41.

Mészöly ze stanowiska dyrektorki Sieci oraz przez zmianę strategii samej Fundacji Sorosa.

Tallińskie Centrum wybrało także inną strategię rozwoju niż ośrodek w Budapeszcie. O ile obie instytucje organizowały wystawy poświęcone nowym technologiom, o tyle SCCA w Estonii nie chciało skupiać się wyłącznie na tym zagadnieniu, ponieważ w kraju działały inne instytucje zajmujące się tą problematyką. Już w 1994 roku Estońska Akademia Sztuk Pięknych otworzyła wydział multimediiów, E-media lab, i uznano, że z pewnością Akademia ma większe możliwości rozwoju w tym kierunku. Natomiast SCCA skoncentrowało się na badaniach nad teorią sztuki i w tym celu podjęło współpracę z AICA<sup>62</sup>, regularnie organizując konferencje naukowe i seminaria związane z problematyką sztuki najnowszej oraz wydając liczne publikacje.

Tallińskie SCCA współpracowało z nauczycielami i muzeami, aby przybliżyć publiczności sztukę współczesną. W tym celu Centrum podjęło się mozolnego zadania opracowywania estońskiej sztuki najnowszej. Program w większości był realizowany już po odłączeniu Centrum od Fundacji Sorosa i kontynuowany jest do dziś. W tym czasie wydano trzy tomy słownika *Artyści estońscy (Eesti kunstnikund, 1998, 2000 i 2007)* i jeden poświęcony najmłodszym artystom *22+ Młodzi artyści estońscy (22+ Noored eesti kunstnikund, 2005)* oraz książki o sztuce estońskiej lat siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, tj. *Společne aspekty sztuki estońskiej. Dodatek do estońskiej historii sztuki (Eesti kunsti sotsiaalised portreed. Lisandusi eesti kunstikoole, 2003)*, *Stracone lata osiemdziesiąte. Problemy, tematy i znaczenia podejmowane przez sztukę estońską w latach osiemdziesiątych (Kadunud Kaheksakümendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis, 2010)* oraz *Ciekawskie lata dziewięćdziesiąte. Problemy, tematy i znaczenia podejmowane przez sztukę estońską w latach dziewięćdziesiątych (Ülbed üheksakümendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis, 2001)* zawierające teksty m.in. Airi-Aliny Allaste, Anu Allas, Kristy Kodres, Andreasa Kurga, Anu Liivak, Johanna Saara. Do dziś ośrodek pozostał przede wszystkim centrum informacyjnym dla zagranicznych badaczy, kuratorów i artystów, a także organizatorem pawilonu Estonii na Biennale w Wenecji. 1 stycznia 1999 roku Centrum stało się organizacją niezależną od Fundacji Sorosa.

---

<sup>62</sup> Tamże, s. 42

## Doroczne Wystawy SCCA Tallin

Jedną z najważniejszych działalności statutowych Centrów była organizacja Dorocznych Wystaw. W przypadku Estonii miały one ogromne znaczenie dla całego lokalnego środowiska. Wnosiły wiele zmian, zarówno w podejściu do pracy nad wystawą, sposobu prezentacji obiektów, jak i doboru tematów.

Pierwsza z wystaw, zatytułowana „Aine – aineta / Substance – unsubstance” odbyła się pod koniec 1993 roku<sup>63</sup>. Prace pokazywane były w Kunstihoone, pobliskich galeriach, a także po raz pierwszy w przestrzeni miejskiej<sup>64</sup>. Na kuratora wystawy Rada SCCA wyznaczyła artystę i teoretyka sztuki Ando Keskküla, który za cel wystawy powziął zbadanie ówczesnej sytuacji najnowszej sztuki estońskiej, a także wyznaczenie zakresu zainteresowań kolejnych Dorocznych Wystaw<sup>65</sup>. Jednocześnie, we wstępie do katalogu wystawy Keskküla zaznaczył, że chciał uniknąć powoływania się na nic nie znaczące w Estonii, ale popularne na Zachodzie hasła, jak np. mniejszości, płęć, feminizm, AIDS, czy homoseksualizm<sup>66</sup>. Uważał, że narzucenie samych problemów nie zmodernizuje języka sztuki, a jedynie utrwali istniejące stereotypy. Keskküla upatrywał rolę Pierwszej Dorocznej Wystawy w prezentacji zmian następujących w lokalnej sztuce bez odgórnie stworzonych sztucznych ram. W owym czasie sztuka estońska znalazła się w szczególnym momencie przemian nie tylko ustrojowych, ale też kulturowych i stosunku do tradycji, wynikających zarówno z transformacji, jak i zmiany generacji. Artyści, którzy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych związani byli z awangardą, teraz zostali profesorami i wystawiali w największych galeriach – postrzegani byli już nie jako twórcy „awangardowi”, ale jako „klasycy”. W opozycji do nich stali artyści, którzy w latach osiemdziesiątych podążyli ścieżką postmodernizmu, metafizyki i kultury młodzieżowej, skłaniając się ku sztukom performatywnym, wideo

---

<sup>63</sup> Kunstihoone, Galerii Luum, Galerii Sammas, Hirvepark, Tallin 30 XI – 19 XII 1993.

<sup>64</sup> Sirje Helme określiła projekt Jaana Toomika i Jaana Jaanisoo *Ma käisin siin / I was here* pokazywany w Szwedzkim Bastionie na terenie Hirvepark, jako zupełnie nowatorski i eksperymentalny; tamże, s. 48. László Beke napisał o nim w kontekście niebezpiecznej pułapki na widza, niezamierzonej przez artystów, pracy pozbawionej według Bekego znaczenia; Beke 1994, s. 93.

<sup>65</sup> Keskküla 1994b, s. 6.

<sup>66</sup> Tamże.

i neoekspresjonizmowi. W wystawie „Aine – aineta” (il. 61–70) udział wzięli zarówno uznani artyści starszego pokolenia, jak np. Leonhard Lapin, Raul Meel (il. 64), Jüri Kask, Aili Vint czy Andres Tolts (il. 61) oraz młodszy, jak Raivo Kelomees, Eve i Peter Linnap (il. 65), Urmas Muru, czy Toivo Raidmets, a także debiutanci Kaido Ole (il. 62–63) i Jaan Toomik.

W związku z pierwszą Doroczną Wystawą SCCA zorganizowano pierwszy w Estonii otwarty nabór dla artystów (*open call*). Swoje prace zgłosili twórcy wszystkich pokoleń, zarówno ci uznani, jak i debiutanci. Nagrody specjalne przyznano za prace dwóm artystom, Martowi Viljusowi oraz Jüriemu Ojaverowi<sup>67</sup>. Wyboru dokonało międzynarodowe jury, w którym zasiedli m.in. László Beke, Tom Sandqvist i Barbara Barsch.

Prace zaprezentowane na pierwszej Dorocznej Wystawie SCCA w Tallinie odzwierciedlały nurty, które pojawiły się w sztuce estońskiej w minionych dekadach. Pokazano zatem między innymi neokonstruktywistyczną pracę Leonharda Lapina *Rytm sfer (Rüdmid sfääril*, il. 66), konceptualną *Sztuka naróżna. Siła kolorów. Refleksy (Nurgakunst. Värvil joud. Refleksid*, il. 67) Aili Vint i pop-artowe *Pannoo 11* Jüri Kaska (il. 68), a także liczne filmy i instalacje wideo, które od połowy lat osiemdziesiątych należały do najpopularniejszych technik wykorzystywanych przez estońskich artystów.

Do prac, które stały się najbardziej znane z wówczas prezentowanych, należy zaliczyć *Automobil „ZIM” i zielony neonowy dywan (Sõidauto „ZIM” ja roheline neonvaip*, il. 69–70) Toivo Raidmetsa – czarną Wołgę podniesioną na podświetlonej platformie do poziomu pierwszego piętra i okna galerii Kunstihoone. Radziecka limuzyna była symbolem władzy, a rodzice w wielu krajach socjalistycznych straszili dzieci opowieścią o czarnej Wołdze porywającej niegrzecznych i nieposłusznych malców.

Niemniej słynna okazała się być praca Eve Linnap<sup>68</sup> *Sztuka estońska w dobie mechanicznej reprodukcji: wstęp do postmodernizmu dla początkujących (Eesti kunst mehhaanilise reproduktiooni ajastul: Lühike postmoderni kursus algajaile)*, składająca się zarówno z części wizualnej, jak i teoretycznej, poświęconej sytuacji estońskiej sztuki najnowszej. Linnap wprost powoływała się na analogię ze słynnym dziełem Waltera Benjamina, w którym analizie zostały poddane zmiany zachodzące w kulturze

---

<sup>67</sup> Pula nagród wynosiła 40.000 koron, a sam budżet wystawy 260.000 koron.

<sup>68</sup> Obecnie artystka posługuje się nazwiskiem Eve Kilar.

wywołane przez rewolucję technologiczną, jakie według artystki nastąpiły w Estonii dopiero w ostatniej dekadzie.

„Aine – aineta” niewątpliwie miała ogromne znaczenie dla estońskiej sztuki najnowszej, zarówno ze względu na zaprezentowane dzieła, jak i sam sposób pracy nad wystawą. Dzieki Ando Keskküli, któremu rzeczywiście udało się pokazać wszystkie nurty sztuki estońskiej początku lat dziewięćdziesiątych<sup>69</sup>, „Aine – aineta” zyskała nawet miano „naszego własnego Documenta”<sup>70</sup>. Nowością był otwarty nabór dla artystów, a nawet budowanie wystawy wokół określonego problemu rozpoznanego przez kuratora<sup>71</sup>, jakim w tym przypadku były pytania o granice i obszary zainteresowań najnowszej sztuki estońskiej. Obca dotychczasowym doświadczeniom artystów i krytyków estońskich była praca kuratora odpowiedzialnego już nie tylko za estetyczną część wystawy. Stał się on mediatorem pomiędzy artystami i reprezentowanymi przez nich ideami. „Aine – aineta” była zatem wystawą rewolucyjną i pierwszą wprowadzającą praktykę kuratorską do strategii działalności estońskich galerii.

Innym z osiągnięć Centrum Sztuki Współczesnej, choć już nie estetyczno-metodologicznym, a organizacyjnym, było pozyskanie grupy sponsorów. Trzyście firm i organizacji wsparło wystawę. Wprawdzie Centrum otrzymało przede wszystkim pomoc w postaci dostarczonych materiałów i technologii, niemniej już samo pozyskanie wsparcia od instytucji komercyjnych było ogromnym sukcesem<sup>72</sup> w czasie, w którym kultura i sztuka znajdowały się na marginesie zainteresowań państwa przechodzącego gwałtowną transformację ustrojową, o zachwianej równowadze gospodarczej i cierpiącego z powodu ogromnej inflacji.

„Sztuka nie istnieje” („Olematu kunst”, il. 71–74)<sup>73</sup> była drugą z Dorocznych Wystaw zorganizowanych przez Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa w Tallinie i zdecydowanie różniła się od poprzedniej. Kuratorem wystawy został artysta Urmas Muru, który w przeciwieństwie do Keskküli zdecydował się pokazać znacznie mniejszy projekt. Muru, związany ze wspomnianą wyżej grupą Rühm T, odwoływał się do Gillesa

---

<sup>69</sup> Helme 2001, s. 48.

<sup>70</sup> Liivrand 1993, s. 49.

<sup>71</sup> *Thinking about Exhibitions* 1996.

<sup>72</sup> Helme 2001a; oraz Aine – aineta / Substance – unsubstance 1994, s. 4.

<sup>73</sup> „Olematu kunst / Unexistent art”, 14 X – 6 XI 1994.

Deleuze'a i idei kłacza<sup>74</sup>, niehierarchicznego, heterogenicznego sposobu myślenia oraz współczesnego nomadyzmu i nowych technologii – „kto nie korzysta z nich, nie jest w stanie nadażyć za społeczeństwem”<sup>75</sup>. Muru przywoływał idee, które wówczas znajdowały się na marginesie zainteresowań artystów, np. postulat, aby sztuka zajmowała się zmianami zachodzącymi we wszystkich sferach życia, w tym w biznesie, nauce, technologiach, religii. Odwołał się także do kultury klubowej, która w tamtym czasie stawała się w Estonii popularna<sup>76</sup>. W założeniu wystawa miała badać nową sytuację sztuki, w kontekście szybkich przemian transformacyjnych i technologicznych. Kurator zauważył, że sztuka wchodzi w erę cyfrową i powinna nadażać za nowościami, takimi jak np. rozwój mediów masowych; nagły przyrost kanałów telewizyjnych z kilku do kilkuset. Wystawa miała pokazać artystę jako współczesnego nomada.

Widoczne było zainteresowanie kuratora kulturą masową. Katalog wystawy przygotowali grafik Tõnu Kaalep i znany fotograf mody Tarvo Hanno Varres. Niczym do katalogu mody pozowała słynna wówczas estońska modelka Jana Hallas, a zdjęcia często były bardziej tłem dla niej samej niż typowymi reprodukcjami prac, jakie znajdujemy w katalogach wystaw. W tym czasie na rynku pojawił się słynący z nowatorskiej szaty graficznej amerykański magazyn „Wired”<sup>77</sup>, który od pierwszego numeru prenumerowany był przez SCCA w Tallinie. „Wired” promował nową stylistykę i zainteresowany był wpływem nowych technologii na wszystkie dziedziny życia, w tym także na kulturę i sztukę. Zatem obszar zainteresowań magazynu i Centrum pokrywał się. To zapewne „Wired” stał się ważną inspiracją graficzną dla kolejnych katalogów wydawanych przez tallińskie Centrum.

Artyści starali się podążyć za koncepcją kuratora. Nagrodę otrzymała Kai Kaljo za *Powstanie i zanik życia (Elu tekkimine ja kadumine*, il. 71), instalację umieszczoną w podwórzu Kunstihoone oraz fresk – pokolorowane ślady wody na tynku, pozostałe po uszkodzonej rynnie. Kolejne nagrody otrzymali: Jüri Ojaver za odtworzenie niemieckiego cmentarza, który

---

<sup>74</sup> Helme 1994, s. 7.

<sup>75</sup> Tamże.

<sup>76</sup> O istotnej roli kultury klubowej w Estonii w latach dziewięćdziesiątych Allaste 2001, s. 69–86.

<sup>77</sup> Pierwszy numer magazynu „Wired” został wydany w USA w styczniu 1993 roku. Od początku zainteresowania magazynu koncentrują się wokół nowych technologii i ich wpływu przede wszystkim na kulturę, ale także na politykę i ekonomię.

w latach sześćdziesiątych został przekształcony w park (*Nieistniejący cmentarz? / Olematu kalmistu?*, il. 72); Mare Tralla za instalację przestrzenną złożoną z wiszącego ciągu luster i sześciu szklanych tafli z okrągłym pęknięciem w środku, jako miejsce dla widza umożliwiające przeglądanie się (*Dwie możliwości obserwowania siebie samego / Kaks võimalust vaadata iseennast*, il. 73). Do ciekawszych prac należał *Pejzaż sztuki estońskiej (I) KURVITZ/ Eesti kunsti maastikud (I) KURVITZ* (il. 74) Ene-Liis Semper. Artystka zaprezentowała zestawione ze sobą dwa zapisy wideo oraz dwa dzienniki z dokumentacją – w dużym zbliżeniu powierzchni jednego z obrazów Raoula Kurvitza oraz ciała artysty.

„Biopia. Biologia, technologia, utopia” („Biotoopia. Bioloogia, tehnoloogia, utoopia”, il. 75–84) to trzecia Doroczna Wystawa, która odbyła się w Kunstihoone w dniach 22 listopada – 17 grudnia 1995 roku. Kuratorki wystawy Sirje Helme i Eha Komissarov postawiły pytania dotyczące wpływu nowych technologii na kulturę oraz zmiany roli artysty, jaka dokonywała się wraz z rozwojem kultury cyfrowej. Wystawa nie miała na celu kontrastowania „starych” i „nowych” technik artystycznych<sup>78</sup>, a raczej pokazanie, jak rzeczywistość wirtualna może oddziaływać na człowieka. Kuratorki oparły swe wnioski na utopijnych teoriach technofuturyzmu oraz na najnowszych doświadczeniach biotechnologii. Natomiast wydaje się, że wbrew założeniom wystawy, biopia została zinterpretowana przez artystów na podstawie dobrze znanych faktów naukowych, w większości dalekich od *science fiction*, preferowanego przez kuratorki. Tylko nieliczni zdążyli oswoić nowe narzędzia, i to mimo tego, że w 1995 roku internet szybko upowszechniał się wśród prywatnych użytkowników, m.in. dzięki wyszukiwarkom Yahoo! i Altavista, komunikatorowi IRC, czy pierwszej sieciowej grze DOOM. Na wystawie zaprezentowano wiele prac inspirowanych procesami biochemicznymi, jak np. żółknięciem papieru pod wpływem światła słonecznego (Siim-Tanel Annus, *Światło na białym papierze / Valgus valgel paberil*, il. 76), działaniem zasady naczyń połączonych (Jaan Jaanisoo, *Naczynia połączone / Üheandatud anumad*, il. 77), modelami molekularnymi (Raoul Kurvitz, *The Host*, il. 78; Raiik-Hiio Mikelsaar, *Życie jest atomem / Elu algab aatomeist*, il. 79) – wszystkie zostały wykonane przy użyciu „tradycyjnych” technik. Do drugiej grupy należały prace, które wydawały się wykorzystywać nowe technologie w celu zaprezentowania

---

<sup>78</sup> Helme 1995, s. 6.

ich możliwości, przede wszystkim proste programy do tworzenia nieskomplikowanych gier (Rauno Remme, *Wanna play?*) i instalacji interaktywnych (Ando Keskküla, *ALWAYS*). Zaledwie kilku artystów postawiło pytanie o wpływ najnowszych technologii na człowieka oraz o ich etyczność. Ene-Liis Semper w wideoinstalacji *Mutant a'la carte* (il. 80–83) pokazała problem ludzi z genetycznymi mutacjami, którzy postrzegani są często jako upośledzeni, wprost nieludscy. Nowa etyka związana z rozwojem biotechnologii, według artystki, mogła w przyszłości przynieść przewartościowanie w postrzeganiu mutacji jako defektu. Natomiast Mare Tralla w projekcie *Zabawka (Mänguasi)* podjęła kwestię zmian genetycznych z odmiennego punktu widzenia. Pokazała, jakie zagrożenia mogą płynąć z manipulacji genetycznych, w tym przypadku dokonywanych w celu stworzenia idealnej kobiety – idealnej według męskich wyobrażeń. Praca Tralli, poruszająca kwestię etyki i odpowiedzialności manipulacji za pomocą biotechnologii, wydaje się szczególnie ciekawa przy zestawieniu z innym wideo zaprezentowanym na tej samej wystawie. Mart Viljus (*Zwierzę / Loom*) pokazał, w jaki sposób ludzkość potrafi kreować nowe, w swym przekonaniu bardziej doskonałe, rasy zwierząt, pomijając refleksję nad jakością ich życia i etycznością takich działań.

Wystawie „Biopia” towarzyszyła międzynarodowa konferencja *Interstanding: Understanding Interactivity. International Interdisciplinary Conference on Computer Mediated Communication and Interactivity*, zorganizowana wspólnie z wydziałem E-Media Center Estońskiej Akademii Sztuki oraz Centre for Emergent Media (SCAN, Groningen, Holandia)<sup>79</sup> – była to pierwsza w krajach bałtyckich konferencja poświęcona nowym technologiom. W tym czasie otwarto w Estonii pierwszą kafejkę internetową i przedstawiono wizję Estonii jako e-państwa<sup>80</sup>. Pomysłodawca konferencji Ando Keskküla pisał, że „celem konferencji było spojrzenie na zmiany jakie zachodzą wraz z szybką cyfryzacją społeczeństwa, kultury, a w szczególności małych nacji i «małych» języków, poprzez pryzmat technokratycznych utopii, science fiction i teorii wirtualnych światów”<sup>81</sup>. Pytanie o znaczenie

---

<sup>79</sup> Konferencja odbyła się w Tallinie 23 XI 1995.

<sup>80</sup> W 1996 r. rząd Estonii rozpoczął prace nad przekształceniem Estonii w „e-państwo”. W 1998 r. Estonia jako pierwsza na świecie wprowadziła do swojej ustawy zasadniczej zapis dotyczący społeczeństwa informacyjnego.

<sup>81</sup> Keskküla 1996, s. 14.



kultury cyfrowej było niezwykle ważne dla niewielkiego państwa bałtyckiego, które zaledwie cztery lata wcześniej odzyskało niepodległość i dopiero tworzyło własną politykę kulturalną. W tym przypadku polityka kulturalna prowadzona przez Fundację Sorosa zbiegła się z wizją e-państwa tzw. rządu trzydziestolatków, który z sukcesem przeprowadził modernizację poprzez „terapię szokową” tego postsowieckiego kraju. W latach dziewięćdziesiątych sieć WWW dopiero zyskiwała popularność na świecie, dając tym samym krajom postkomunistycznym szansę równoczesnego przyłączenia się do globalnego systemu komunikacji<sup>82</sup>. W 1996 roku rząd estoński rozpoczął wdrażanie programu informatyzacji społeczeństwa „e-Estonia”, m.in. poprzez wprowadzenie nowych technologii do szkół, a w 1998 roku wprowadzono obowiązek dostępu do informacji publicznej przez Internet dla wszystkich instytucji państwowych<sup>83</sup>.

Wystawa „Biotopia” i konferencja *Interstandigs*, zorganizowane przez talliński SCCA, wpisały się zatem doskonale nie tylko w ideę społeczeństwa otwartego, propagowaną przez Fundację Sorosa, ale stały się elementem przemian politycznych, społecznych i kulturalnych, jakie zachodziły w Estonii po odzyskaniu niepodległości w 1991 roku. Na tym przykładzie widać, jak ważne było podjęcie działań wdrażających nowoczesne techniki komunikacyjne nie tylko przez organizację pozarządową, ale także struktury państwowe.

„Biotopię” i *Interstandigs* można zestawić z wystawą i konferencją „Efekt motyla”, która odbyła się niemal w tym samym czasie w Budapeszcie. Na przykładzie porównania tych dwóch wydarzeń widać odmienne podejście do problematyki sztuki nowych mediów, jak i rolę instytucji wspierającej kulturę cyfrową. SCCA w Budapeszcie skoncentrowało się przede wszystkim na zaprezentowaniu osiągnięć uznanych na świecie artystów zajmujących się sztuką nowych mediów. Podobnie jak w Tallinie, udostępniono komputery podłączone do Internetu. Pominięto natomiast niemal zupełnie kwestię teorii i filozofii nowych mediów, a także rozwoju kultury cyfrowej i jej wagi dla społeczeństw w trakcie transformacji. W Budapeszcie nie poruszono także kwestii bioetyki, która dla Estończyków okazała się nie mniej ważna, niż sam rozwój nowoczesnych technologii. To Estończycy mieli dobrą intuicję, bowiem już kilka miesięcy później narodził

---

<sup>82</sup> Helme 2011, s. 188.

<sup>83</sup> *Estonia's Road* 2013.

się pierwszy sklonowany ssak – słynna owca Dolly<sup>84</sup> – rozpoczynając powszechną dyskusję wokół bioetyki. Wydaje się, że w Estonii nowoczesność intuicyjnie postrzegana była jako nowa tożsamość łącząca ten niewielki kraj ze zglobalizowanym światem<sup>85</sup>, ale też wynikała z zapatrzenia w sąsiednią Finlandię i z marzenia o „własnej Nokii”<sup>86</sup>. Nowe metody komunikacji wydawały się też dawać małym narodom, językom i kulturom szansę na zaistnienie w świecie, jednocześnie pozwalając na zachowanie tożsamości<sup>87</sup>. Mogła być to jedna z przyczyn mecenatu państwowego nad sztuką nowych mediów. Natomiast wydaje się, że na Węgrzech wsparcie dla kultury (nie tylko kultury cyfrowej, ale dla kultury w ogóle) ze strony państwa było znacznie słabsze, podobnie jak znacznie wolniej zachodziły procesy modernizacyjne. Po spektakularnej wystawie „Efekt motyla” i przekształceniu SCCA Budapeszt w galerię nowych mediów C3, paradoksalnie kwestia kultury cyfrowej na Węgrzech została zmarginalizowana. Winne były temu z jednej strony problemy finansowe, z którymi C3 borykało się po usamodzielnieniu od Fundacji Sorosa; z drugiej wspomniany już brak zainteresowania ze strony państwa oraz nieobecność rynku sztuki. Tymczasem w 1995 roku w Estonii nie tylko SCCA stawiało na nowoczesność i nowe technologie, istniał już wówczas wydział nowych mediów przy Akademii Sztuki (współorganizator *Interstandings*), powstawał rządowy program e-Estonii. To właśnie sztuka estońska końca lat dziewięćdziesiątych najbardziej kojarzona jest z nowymi mediami, przede wszystkim z wideo i *computer art*, które mimo braku wcześniejszych tradycji artystycznych w ciągu kilku lat stały się powszechnie dostępne i chętnie wykorzystywane przez artystów<sup>88</sup>. Dużą zasługę miało w tym SCCA w Tallinie, które, kierując się priorytetami Sieci, ale też prywatnymi zainteresowaniami kuratorów i krytyków<sup>89</sup>, chętnie dotowało wszelką artystyczną działalność

---

<sup>84</sup> Owca Dolly (1 VI 1996 – 14 II 2003) była pierwszym ssakiem z powodzeniem sklonowanym z komórek somatycznych dorosłego osobnika metodą transferu jąder komórkowych. Sklonowanie Dolly wywołało wielką dyskusję naukową i społeczną, dotyczącą etyki klonowania zwierząt i ludzi, *Cloning Dolly the sheep* 2013.

<sup>85</sup> Jablonskiene 2001, s. 36.

<sup>86</sup> Masso 2001, s. 24.

<sup>87</sup> Helme 2002, s. 167.

<sup>88</sup> Kivimaa 2004 oraz Lepik 2010, s. 186–214.

<sup>89</sup> Wywiad z Sirje Helme 2011.

związaną z nowymi technologiami<sup>90</sup>. To dzięki grantom i wsparciu SCCA powstały wideo Kai Kaljo *Luuser* (*Przegrana*, 1997), Jaana Toomika *Isa ja poeg* (*Ojciec i syn*, 1998) oraz Ene-Liis Semper (*Oaza*, 1999), które obecnie są zapewne najbardziej znanymi na świecie i najczęściej przywoływanymi pracami artystów estońskich.

### „Estonia jako znak”

Czwarta Doroczna Wystawa, zatytułowana „Estonia jako znak” („Eesti kui märk”, il. 85–93)<sup>91</sup> miała pokazać zmiany w poczuciu tożsamości narodowej, które zaszły w ciągu pięciu lat od odzyskania niepodległości przez Estonię. To także ostatnia Doroczna Wystawa zorganizowana według schematu zawartego w *SCCA Network Procedures Manual*, tj. prezentacji nowych trendów na lokalnej scenie artystycznej. W 1996 roku istniało już kilka instytucji regularnie prezentujących sztukę współczesną oraz biennale sztuki (*Saaremaa Biennial*). Dotychczasowa formuła, przypominająca wielki przegląd zjawisk i nazwisk, nie była już potrzebna. „Estonia jako znak” zakończyła cykl Dorocznych Wystaw, stawiając pytanie o tożsamość narodową i traktując artystów jako najlepszy społeczny sejsmograf<sup>92</sup>. Obecnie wystawa „Estonia jako znak” postrzegana jest w charakterze studium socjologicznego<sup>93</sup> i semantycznego opisu estońskiej tożsamości.

W latach osiemdziesiątych i w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości tożsamość narodowa Estończyków budowana była zwłaszcza w opozycji do wszystkiego, co mogło się kojarzyć z ZSRR. Odzwierciedlenie takiego myślenia widać było chociażby we wspomnianych wyżej wystawach sztuki awangardowej w czasach ESRR. Natomiast w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych artyści zaczęli zwracać się ku nowym zagadnieniom socjologicznym i politycznym, jak gender, konsumpcjonizm, czy status ekonomiczny. Wydaje się, że wystawa „Estonia jako znak” była projektem przełomowym, w którym po raz pierwszy artyści poddali krytycznej ocenie Estonię<sup>94</sup>.

---

<sup>90</sup> Helme 2011, s. 191.

<sup>91</sup> Kunstihoone, Galerii Vaal, Galerii Sammas, Tartu Kunstnike Majas, Galerii Rütüli, Tallin-Tartu 26 IX – 13 X 1996.

<sup>92</sup> Szeemann 2001, s. 17.

<sup>93</sup> Helme 2001, s. 50.

<sup>94</sup> Reetz 2009, s. 198.

Wykorzystywali do tego narzędzia dostarczone przez postmodernizm, odwołując się zarówno do oficjalnych symboli narodowych, jak i do własnej percepcji Estonii jako ojczyzny oraz własnego poczucia tożsamości narodowej. Na przykładzie wystawy widać, że Estończycy przyswoili zasady wolnego rynku, neoliberalizm i konsumpcjonizm. Natomiast feminizm, równe prawa dla mniejszości etnicznych i seksualnych, czy ochrona środowiska<sup>95</sup> pozostawały jeszcze poza sferą zainteresowań artystów<sup>96</sup>.

Kurator wystawy Ants Juske postawił pytanie o nowe znaki reprezentujące Estonię po przełomie 1991 roku. Artyści raczej nie poszli semiotycznym tropem kuratora, ale wybrali narrację narodowo-historyczną, mitologiczną oraz nawiązali do zmian zachodzących w obrębie symboliki „przestrzeni”. Wystawa miała być próbą pokazania, które elementy tożsamości narodowej dominowały w społeczeństwie w czasie transformacji, zobrazowania narracji narodowościowej w czasie kulturalnego przełomu oraz roli odczuwania własnej tożsamości w kontekście tożsamości narodowej.

Wystawę można było podzielić na dwie części. Do pierwszej należały prace odwołujące się do historii i jej roli w kształtowaniu tożsamości narodowej, czy raczej, w przypadku większości prac, etno-historii<sup>97</sup>, opartej na etnicznych mitach, osobistym postrzeganiu historii i odczuciach względem ojczyzny. Tak było w przypadku pracy *Moja mapa świata (Minu maailma-kaartid*, il. 85) Marko Laimrego, który na papierze milimetrowym stworzył mapę Europy z Estonią umieszczoną w jej centrum i dominującą wielkością nad innymi krajami. Mapa miała odzwierciedlać nie poczucie wagi czy roli w Europie, ale „wielkość estońskiego umysłu”<sup>98</sup>. Z drugiej strony Estonia Laimrego wydawała się leżeć na styku kilku światów, z wyrysowaną grubą linią na wschodzie, w Huntingtonowski sposób oddzielając ją od symbolicznego Orientu. Na wystawie znalazły się również prace bezpośrednio przywołujące symbole narodowe, rozumiane zarówno jako symbol grupy i terytorium, z którym się ona utożsamia<sup>99</sup> (wymieniona wyżej praca Laimre, obraz *Estonia* Marko Mäetamma (il. 93), happening *Estońskie sny /*

---

<sup>95</sup> Masso 2001, s. 30.

<sup>96</sup> Te tematy były podejmowane chętnie pod koniec lat dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku przez artystów takich jak: Ene-Liis Semper, Mare Tralla, Mark Raidpere, Jaanus Samma, Tanja Muravskaja, Kristiina Norman, czy Fideelia-Signe Roots.

<sup>97</sup> Smith 2002, s. 16.

<sup>98</sup> Kauss 2003, s. 5.

<sup>99</sup> Gellner 2009, s. 142.

*Eesti unistus[ed]* Mare Tralli). A także przywołujące wydarzenia historyczne zarówno z XIX wieku, gdy kształtowało się estońskie poczucie tożsamości narodowej (Peeter Linnap *Kalevipoeg: de facto*, il. 86), jak i nawiązujące do traumatycznych wydarzeń z historii najnowszej, np. zatonięcia promu Estonia<sup>100</sup>, czy do Śpiewającej Rewolucji (Peeter Linnap *Kleine Geschichte Estlands*, il. 87).

Drugą grupę stanowiły prace, w których artyści poddali refleksji estońskie znaki szybko zachodzących zmian w czasie transformacji, powszechnie wprowadzającej do przestrzeni publicznej symbole kapitalizmu. Wówczas nastąpiło odejście od tożsamości narodowej i symboliki państwowej ku znakom konsumpcjonizmu i globalnym markom. Wydaje się, że to jedna z pierwszych uwag krytycznych wobec zachodnich wartości, które na początku lat dziewięćdziesiątych przyjmowane były niemal bezkrytycznie. Na przykład pierwsza zewnętrzna kampania reklamowa miała miejsce w 1992 roku i dla Estończyków była „rozwijającym doświadczeniem”, jak zauważyli kuratorzy i krytycy sztuki Andres Härm i Hanno Soans<sup>101</sup>. W 1996 roku artyści patrzyli już krytycznie na podobne praktyki, jak np. Inessa Josing w pracy *Estonia jako kraj znaków (Eesti kui märgimaa)* i *Gdzie jest sztuka? (Kus on kunst?*, il. 88) oraz grupa Laurentsius *Tapety Saku I-III (Saku Tapeedil I-III*, il. 89), które wskazywały na zdominowanie przestrzeni przez loga i marki międzynarodowe, a także zastępowanie w przestrzeni publicznej dotychczasowych symboli narodowych logotypami lokalnych firm i produktów, np. popularnego piwa Saku. Prace należące do drugiej grupy zdawały się także stawiać pytanie o wolność wypowiedzi, czy w tym wypadku wolność umieszczania znaków i komunikatów w przestrzeni publicznej oraz o znaczenie „bycia widzianym”. Przywoływały wizję świata, w którym reklama kreuje potrzeby, ludzie stają się zdominowani przez przedmioty, a wyprodukowane znaczniki towarów służą jedynie uwodzeniu konsumenta<sup>102</sup>. Niemniej wystawa została zdominowana przez wizję tożsamości estońskiej jako przynależności etnicznej. Zupełnie pominięto mniejszości, w tym mniejszości etniczne, tj. przede wszystkim Rosjan, stanowiących niemal 1/3 społeczeństwa<sup>103</sup>, od których Estończycy chcieli się raczej odróżnić.

---

<sup>100</sup> Prom MS Estonia zatonął na Bałtyku 28 IX 1994. W katastrofie zginęły 852 osoby.

<sup>101</sup> Härm, Soans 2002.

<sup>102</sup> Baudrillard 2006, s. 16 i 182.

<sup>103</sup> *Population by Nationality* 2013.

Zabrakło także sztuki feministycznej (zaprezentowanej po raz pierwszy na wystawie „Est.fem” w 1995 roku<sup>104</sup>), która niewątpliwie stała się bardzo ważnym elementem lokalnej sceny artystycznej w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych<sup>105</sup>.

O ile poprzednie Doroczne Wystawy badały nowe obszary sztuki, inicjując dyskusje o przemianach zachodzących w obrębie sztuki, tym razem kurator odszedł zatem od zasady poszukiwań nowych terytoriów i poszerzania granic w sztuce, na rzecz dyskursu tożsamościowego oraz dyskursu władzy. Ich znaczenie dla sztuki estońskiej widać wyraźnie w dwóch głośnych wystawach zorganizowanych przez Kunstihoone: „Wolność wyboru. Sztuka estońska w latach 1990.” („Valiku Vabadus. 1990. aastate Eesti Kunst”, 1999)<sup>106</sup> oraz z nieco mylącym tytułem „Young British Art” (2001)<sup>107</sup>. Pierwsza stawiała pytanie o znaczenie wolności<sup>108</sup>, ale prezentowała głównie prace wykorzystujące symbole narodowe. Druga miała przedstawiać młodych artystów estońskich i ich tożsamość, a także wymyśloną tożsamość na potrzeby rynku<sup>109</sup>. Estonia jako kraj naznaczony postkolonialnymi kompleksami, nieustająco pracowała nad tożsamością narodową, a także aspirowała do „cywilizowanego” świata przeciwstawnego peryferyjności narzuconej przez sowieckiego okupanta<sup>110</sup>. Wydaje się, że wystawa Antsa Juske była ważna nie tylko ze względu na wystawione tam prace, ale zaprezentowany obraz świadomości odradzającego się małego narodu, który jednocześnie nieustająco żyje w poczuciu zagrożenia ze strony wielkiego sąsiada – Rosji<sup>111</sup>. Owo poczucie świadomości narodowej

---

<sup>104</sup> Kuratorki: Eha Komissarov i Reet Varblane, Galeria Vaal, Tallin 18 VIII – 2 IX 1995.

<sup>105</sup> *Working with feminism* 2012 oraz *Private views* 2000.

<sup>106</sup> Kuratorki: Anu Liivak, Heie Treier, Kunstihoone, Tallin 1999.

<sup>107</sup> Kuratorzy: Andres Härm, Hanno Soans i Kiwa, Kunstihoone, Tallin 2001.

<sup>108</sup> Liivak 1999, s. 136.

<sup>109</sup> Härm, Soans, Kiwa 2002, s. 2.

<sup>110</sup> Domańska 2008, s. 167–186.

<sup>111</sup> Obawy przed rosnącym wpływem Rosji i Rosjan w Estonii widoczne były szczególnie w 2007 roku, w czasie demonstracji i zamieszek związanych z przeniesieniem pomnika upamiętniającego żołnierzy radzieckich, tzw. Aloszy, i pochowanych pod nim żołnierzy z centrum Tallina na cmentarz wojskowy. Inicjatorami przenosin byli estońscy nacjonaliści nazywający Rosjan „mordercami narodu Estońskiego”. Wywołało to oburzenie Estończyków rosyjskojęzycznych, którzy na co dzień czuli się dyskryminowani. Natomiast rosyjskie media oskarżały Estonię o niszczenie rosyjskich pomników i miejsc pamięci. Wyborcza.pl 2007.

było dla Estończyków nie mniej ważne niż modernizacja i zwrot ku nowym technologiom oraz rozwój „e-państwa”<sup>112</sup>.

## Własna droga

Zapowiedziane przez George’a Sorosa zmiany w finansowaniu, odejście dyrektora Sieci Suzanne Mészöly oraz dążenie do niezależności, pozwoliły SCCA w Tallinie na dokonanie niezbędnych zmian w strategii działania i na dostosowanie się do nowych warunków. W ciągu kilku lat wiele się zmieniło. W 1997 roku w Estonii działało już wiele instytucji zajmujących się sztuką współczesną, jak np. wspomniane wyżej Kunstihoone, oddział sztuki współczesnej Muzeum Narodowego w zrewitalizowanym budynku Składu Soli Rottermanna<sup>113</sup>, Muzeum Sztuki Współczesnej w Pärnu, liczne galerie prywatne, w tym najbardziej znana i wpływowa Galeria Vaal. Wówczas odbyły się już dwie edycje międzynarodowego biennale na wyspie Saaremaa<sup>114</sup>. Artyści nauczyli się korzystać z zagranicznych grantów i rezydencji, rozpoczynali współpracę z zagranicznymi galeriami. Pojawili się także kuratorzy i krytycy z młodego pokolenia, jak np. Katrin Kivimaa, Andres Härm, Hanno Soans, Johannes Saar, Karin Laansoo, którzy sami nawiązywali kontakty i współpracowali z artystami z kraju i z zagranicy. Zatem nawiązywanie kontaktów i wymiana informacji nie stanowiła już priorytetu. W związku z malejącym budżetem na granty i stypendia, tę rolę przejęła Estońska Fundacja Kultury. Wyczerpała się także formuła Dorocznych Wystaw, jako prezentacji nowych trendów w lokalnej nowej sztuce<sup>115</sup>. SCCA kontynuowało działalność dokumentacyjną, jednakże nie wypełniano kwestionariuszy według wzorca jak w innych ośrodkach, ale stworzono serię filmów dokumentalnych o artystach oraz dokumentację wideo prac oraz wystaw<sup>116</sup>. Rozpoczęto opracowywanie

---

<sup>112</sup> *Kunst.ee ERITEEMA* 2007.

<sup>113</sup> Obecnie Muzeum Architektury.

<sup>114</sup> Międzynarodowe biennale na wyspie Saaremaa zostało zorganizowane dwukrotnie przez Peetera i Evę Linnapów w 1995 oraz 1997 r. i miało pomóc w nawiązaniu kontaktów pomiędzy artystami estońskimi i zagranicznymi. Pokazywano m.in. prace Christiana Boltanskiego, Wojciecha Prażmowskiego, Vibeke Tandberg, Serhija Bratkowa, Borysa Mychajłowa czy Victora Burgina. A wydarzeniom towarzyszyły międzynarodowe konferencje. Helme 2002, s. 165–167.

<sup>115</sup> Wywiad z Sirje Helme 2011.

<sup>116</sup> Aneks.

historii sztuki minionego półwiecza. Do 2014 roku Estońskie Centrum Sztuki Współczesnej w Tallinie wydało wspomniane wyżej tomy poświęcone estońskiej sztuce lat siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Także do chwili obecnej Centrum zarządza pawilonem narodowym w Wenecji i organizuje konkursy na biennale sztuki i architektury. Do dziś także pozostało punktem informacji dla zagranicznych gości. Do 2001 roku cyklicznie organizowano wystawy i konferencje poświęcone nowym technologiom – *Interstandings*<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> W 1999 roku „Interstanding 2” po raz ostatni zostało zorganizowane pod szyldem Dorocznej Wystawy. W 2001 roku kuratorzy Mare Tralla i Addo Keskküla zmienili formułę „Interstanding” w e-laboratorium; Helme 2002a.



## UKRAINA

Центр Сучасного Мистецтва Сороса (ЦСМС), tj. Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa w Kijowie, różniło się znacząco od ośrodków w Budapeszcie i Tallinie, a także od pozostałych Centrów<sup>1</sup>. Różniło się pod względem priorytetów, sposobu pracy, tworzenia i przechowywania dokumentacji. W latach 1994–1999, tj. w czasie działania w ramach Fundacji Sorosa, miało aż dwóch dyrektorów: Martę Kuźmę (1994–1996) i Jerzego Onucha<sup>2</sup>, którzy prezentowali dwa odmienne modele zarządzania instytucją. Zmiana na stanowisku dyrektora zbiegła się ze zmianą w statucie Fundacji. Centrum uniezależniło się od Fundacji Sorosa, choć jednocześnie korzystało z jej dotacji i nadal należało do Sieci. Zmiany personalne miały też wpływ na gromadzenie archiwów Centrum. Z lat 1994–1999 nie zachowała się w istniejącym do dziś Centrum<sup>3</sup> ani dokumentacja zrealizowanych projektów, ani żadne inne materiały świadczące o działalności SCCA, łącznie z rocznymi raportami dla International Renaissance Foundation (IRF) / Міжнародний фонд „Відродження”<sup>4</sup> – lokalnej Fundacji Sorosa.

Odejście od wyznaczonych priorytetów programowych Fundacji zawartych w *SCCA Network Procedures Manual*, zostało wymuszone przez lokalną sytuację polityczną, ekonomiczną i kulturalną. Po upadku ZSRR i podpisaniu tzw. traktatu białowieskiego 8 grudnia 1991 roku, Ukraina uzyskała niepodległość<sup>5</sup>. Jednakże w przeciwieństwie do innych krajów opisywanych

---

<sup>1</sup> Muravska 2002.

<sup>2</sup> Jerzy Onuch został następnie dyrektorem Centrum Sztuki Współczesnej przy NaUKMA / Центр Сучасного Мистецтва при НаУКМА (przy Akademii Kijowsko-Mohylańskiej), w którą przekształciło się SCCA po odłączeniu od Fundacji Sorosa. Onuch zarządzał centrum do 2005 r. Fundacja Sorosa wspierała centrum do 2002 r.

<sup>3</sup> Od 2009 roku funkcjonuje pod nazwą Fundacja Centrum Sztuki Współczesnej, Фондація Центр Сучасного Мистецтва.

<sup>4</sup> Marta Kuźma nie życzyła sobie kontaktu w sprawie SCCA. Według pracowników Centrum Sztuki Współczesnej, takich jak Jerzy Onuch, Tatiana Filewska, Olesia Ostrowska, cała dokumentacja została wywieziona poza Ukrainę przez Martę Kuźmę.

<sup>5</sup> Serczyk 2001, s. 376.

w niniejszej pracy, transformacja na Ukrainie przebiegała powoli, system ustawodawczy był niestabilny, restrukturyzacja opieszała, a klimat do inwestycji niesprzyjający<sup>6</sup>. Także odmienna była pozycja sztuki współczesnej. W czasach ZSRR wobec tzw. sztuki nonkonformistycznej reżim był znacznie surowszy niż chociażby w Estonii. Z tego powodu większość artystów emigrowała do Rosji lub na Zachód, jak np. Ilja Kabakow, Roman Petruk, Hryhorij Gawrylenko, Władymir Makarenko, Omelian Mazuk<sup>7</sup>. Życie artystyczne na Ukrainie było nieporównywalnie uboższe niż w Estonii, Polsce czy na Węgrzech<sup>8</sup>. Dopiero w połowie lat osiemdziesiątych, wraz z przekształceniami systemu, zwanymi pierestrojką, wprowadzanymi przez Michaiła Gorbaczowa od 1985 roku, a także na skutek „szoku czarnobylskiego”, pojawiły się na Ukrainie ruchy i manifestacje krytykujące władze, głoszące zniesienie cenzury oraz postulaty demokracji i niepodległości Ukrainy<sup>9</sup>. W efekcie zmiany polityki zaczęto organizować wystawy artystów odwołujących się do tradycji awangard, przede wszystkim do włoskiego postmodernizmu<sup>10</sup>. Do najbardziej znanych artystów tzw. Nowej Fali należeli m.in. Arsen Sawadow, Ilja Cziczkan, Dymitr Fiszenko, którzy zaistnieli dzięki wystawie zbiorowej „Kraj młodości” („Молодость страны”) pokazanej w Kijowie i w Moskwie w 1987 roku. Wystawa odniosła sukces, a grupę artystów określono mianem południoworuskiej fali (*южнорусской волны*)<sup>11</sup>. Rok później w Kijowie utworzono pierwszą niezależną przestrzeń dla sztuki Sowiart, działającą na zasadzie organizacji pozarządowej<sup>12</sup>. Należy zauważyć, że artyści Nowej Fali nie porzucili tradycji malarskich realizmu socjalistycznego, ani tym bardziej sowieckiej kultury masowej, ale wykorzystywali je w sposób krytyczny, tak jak np. Oleh Tistoł, Konstantin Reunow, Maria Skugarewa, Mykoła Macenko<sup>13</sup>, a przede wszystkim duet Arsen Sawadow i Ihor Sawczenko<sup>14</sup>. W obrazach odnaleźć

---

<sup>6</sup> Antoszewski, Kolodii, Kowalczyk 2010.

<sup>7</sup> Fedoruk 2013, s. 3.

<sup>8</sup> Sydor-Gibelinda 2013.

<sup>9</sup> Serczyk 2001, s. 368–369.

<sup>10</sup> Sydor-Gibelinda 2013.

<sup>11</sup> Lozhkina 2011 oraz Szumyłowicz 2013.

<sup>12</sup> Sowiart 2016.

<sup>13</sup> Sydor-Gibelinda 2013.

<sup>14</sup> Sołowiow [Solovyov] 2013.

można było sowiecki monumentalizm, recepcję kijowskiej czy moskiewskiej rzeźby propagandowej, ilustracji z popularnych sowieckich magazynów<sup>15</sup>. Pojawienie się Nowej Fali zostało uznane za początek sztuki współczesnej<sup>16</sup>. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych istniał jedynie niewielki krąg artystów, których można było określić mianem nonkonformistów. Należy jednak pamiętać, że w Odessie funkcjonowało środowisko artystów odwołujących się do sztuki awangardowej, a zatem działających na marginesie sztuki oficjalnej. Do najbardziej znanych należeli m.in. malarze Wołodimir Cjupko, Serhij Sawczenko, Aleksander Stowbur, Wiktor Marinjuk, Jewgienij Rachmanin, Oleg Wołoszinow, Władimir Strelnikow – określane także mianem Grupy Odeskiej<sup>17</sup>, czy konceptualista z Charkowa Borys Mychajłow. Rzeczywiście dopiero koniec lat osiemdziesiątych i lata dziewięćdziesiąte przyniosły „nową falę” artystów ukraińskich. Jednak wciąż nie było to liczne środowisko i w efekcie zaważyło to na odmiennej formie działania kijowskiego SCCA<sup>18</sup>.

Центр сучасного мистецтва Сороса – Київ został powołany 23 maja 1994 roku i początkowo mieścił się przy ulicy Prioriznej 18/1<sup>19</sup>. Dyrektorką została Marta Kuźma, Amerykanka pochodzenia ukraińskiego<sup>20</sup>, a koordynatorkami programów Ljudmiła Macjuk i Natalia Manzalijs. Kuźma była też kuratorką wszystkich wystaw organizowanych przez Centrum.

Ośrodek obowiązywał program działania Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa<sup>21</sup>, stworzony przez Suzanne Mészöly, który musiał zostać od samego początku zweryfikowany i dostosowany do lokalnych warunków, potrzeb i możliwości. Jak przyznał kolejny po Kuźmie dyrektor SCCA Jerzy Onuch, wówczas „nie było wiele do dokumentowania i wystawiania”<sup>22</sup>, co wynikało ze wspomnianej wielkości i aktywności środowiska artystycznego. Tym bardziej, że aktywne środowisko odeskie od 1996 roku dysponowało własnym

---

<sup>15</sup> Sydor-Gibelinda 2013.

<sup>16</sup> Bluszcz 2013.

<sup>17</sup> Rashkovetsky [Raszkowicki] 1999, s. 10.

<sup>18</sup> Wywiad z Jerzym Onuchem 2011.

<sup>19</sup> *Organizations Founded by Soros* 1994, s. 42.

<sup>20</sup> Marta Kuźma skończyła historię sztuki i ekonomię na Uniwersytecie Columbia w 1986 r. Kilka lat pracowała jako kuratorka w Międzynarodowym Centrum Fotografii w Nowym Jorku; Woronowicz 1994, s. 5.

<sup>21</sup> *Organizations Founded by Soros* 1994.

<sup>22</sup> Wywiad z Jerzym Onuchem 2011.

ośrodkiem SCCA<sup>23</sup>. Kijów miał zupełnie inne potrzeby – przede wszystkim w całym kraju nie istniało miejsce, w którym można było zobaczyć wystawy ważnych i uznanych zagranicznych artystów. Marta Kuźma rozwiązała oba problemy, powołując stałą galerię SCCA<sup>24</sup>, otwartą w październiku 1995 roku w budynku Akademii Kijowsko-Mohylańskiej<sup>25</sup>, gdzie ulokowało się Centrum<sup>26</sup>. Kuźma zapewne miała też świadomość, że na Ukrainie nie tylko niemal nie istniała sztuka współczesna, ale także jej publiczność<sup>27</sup>. Zatem galeria organizująca regularnie wystawy nie tylko artystów ukraińskich, ale też międzynarodowych gwiazd miała jakiegokolwiek szanse zdobyć stałe zainteresowanie widzów. Prezentacja dokonań artystów z zagranicy pozwalała także zbudować kontekst dla sztuki lokalnej oraz prowadzić działania edukacyjne dla publiczności.

## SCCA Kijów Marty Kuźmy

Zanim została wyremontowana i otwarta galeria na terenie Akademii Kijowsko-Mohyleńskiej, SCCA zorganizowało kilka wystaw sztuki ukraińskiej oraz rozpoczęło wydawanie magazynu „Terra incognita”<sup>28</sup> – pierwszego na Ukrainie czasopisma poświęconego sztuce współczesnej. Publikowane teksty dotyczyły przede wszystkim muzealnictwa oraz teorii i praktyki wystawienniczej. Znaleźć można było zarówno teksty autorów ukraińskich, jak i zagranicznych, m.in. Pierre’a Restany, Jacques’a Lennarta, Dona Forestę, Hansa-Ulricha Obrista, Haralda Szeemanna czy Wiktora Misiano.

---

<sup>23</sup> W 1996 roku SCCA Odessa przyznało granty na działalność artystyczną w wysokości 10 tys. dolarów, za: Morozova 1996, s. 40; jako platforma dla sztuki współczesnej działało w latach 1997–1999, prowadzone przez odeskiego artystę i krytyka Michaiła Raszkwieckiego. W 1999 roku została wydana książka podsumowująca działalność ośrodka *Портфоліо. Искусство Одессы 1990-х*. Centrum Odeskie nie stanowiło przedmiotu rozważań niniejszej książki m.in. ze względu na brak archiwów ośrodka, brak dostępu do dokumentacji i trudności w zbieraniu materiałów „oral history”.

<sup>24</sup> Wywiad z Jerzym Onuchem 2011.

<sup>25</sup> Akademię Kijowsko-Mohylańską reaktywowano w 1991 roku. Budynek akademii rewitalizowano m.in. dzięki wsparciu International Renaissance Foundation / Міжнародний фонд „Відродження”, czyli lokalnej Fundacji Sorosa (*Renaissance Report 1994 1995*, s. 7). Dzięki tej współpracy Galeria SCCA otrzymała przestrzeń wystawienniczą, z której korzystała do 2008 roku.

<sup>26</sup> *Renaissance Report 1995 1996*, s. 36.

<sup>27</sup> Wywiad z Jerzym Onuchem 2011.

<sup>28</sup> W latach 1994–2001 ukazało się dziewięć numerów magazynu „Terra incognita”.

W 1994 roku zorganizowano dwie wystawy, „Alchemię kapitulacji” oraz indywidualną artysty Serhija Bratkowa, „Zamrożony krajobraz”. Pierwsza była zapewne jedną z najgłośniejszych<sup>29</sup> i najciekawszych wystaw na terenie Ukrainy w latach dziewięćdziesiątych. Z braku własnych pomieszczeń kuratorka SCCA Marta Kuźma została zmuszona do poszukiwania nowej przestrzeni. „Alchemię kapitulacji” ulokowała na okręcie wojskowym Hetman Sahajdaczny, flagowej jednostce należącej do Floty Czarnomorskiej<sup>30</sup>, która przed 1991 rokiem była symbolem siły ZSRR i demonstrowała jego wpływy na Morzu Śródziemnym; po przełomie stała się elementem spornym pomiędzy Ukrainą a Rosją. Wystawa „Alchemia kapitulacji” zwracała uwagę na problem przestrzeni zdemilitaryzowanych, w tym przypadku symbolicznie kapitulujących przed sztuką poprzez wywieszenie białych flag i dopuszczenie, by artyści przejęli kontrolę nad jednostką<sup>31</sup>. Podkreślała także konflikt językowy, kulturowy i polityczny pomiędzy Ukraińcami i Rosjanami po upadku ZSRR. Na wystawie zostały pokazane m.in. prace wideo *Ofiary całopalne dla boga wojny* Grupy Szybkiego Reagowania (Serhij Bratkov, Borys Mychajłow, Serhij Solonski) oraz *Głosy miłości* Arsena Sawadowa i Heorhija Senczenki<sup>32</sup> – półtoragodzinny remake filmu Siergieja Eisensteina *Pancernik Patiomkin*. Nie była to jednakże pierwsza wystawa na Ukrainie, która odbyła się w przestrzeni wojskowej. Już w 1993 roku grupa Fond Mazocha (Roman Wiktiuk, Ihor Podolczak, Ihor Diurycz) zorganizowała wystawę grafik „Sztuka w kosmosie” na stacji kosmicznej Mir. Następnie wideo-dokumentację wystawy pokazywano m.in. na prezentacji sztuki ukraińskiej na biennale w São Paulo w 1994 roku. Kuratorką pokazu także wówczas była Marta Kuźma, a organizatorem SCCA<sup>33</sup>, które podjęło rolę wysyłania narodowej reprezentacji artystów na wielkie wydarzenia artystyczne na świecie, podobnie jak robiły to inne ośrodki, np. SCCA w Tallinie. Niestety nie zachowały się dokumenty dotyczące wystawy. Wiadomo jedynie, że Kuźma pokazała prace Oleha Tistola i Ihora Kopystianskiego.

Kolejna wystawa, „The bred in the bone”, odbyła się rok później i była pierwszą wystawą zorganizowaną w wyremontowanej przestrzeni w Akademii

---

<sup>29</sup> Woronowicz 1994 oraz Botanowa 2013.

<sup>30</sup> Barshay 2013.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> W sumie pokazano prace dziesięciu artystów; Szumyłowicz 2013 oraz Woronowicz 1994.

<sup>33</sup> Woronowicz 1994.

Kijowsko-Mohylańskiej. W wystawie udział wzięli: Serhij Bratkow, Ilja Cziczkan, Oleh Tistoł, Mykoła Macenko, Ołeksandr Hnyłycki, Borys Mychajłow, Julia Kiszina<sup>34</sup>. Tym razem kuratorka Marta Kuźma postanowiła skupić się na zagadnieniach pamięci, nostalgii i roli kultury w zmianach zachodzących w postrzeganiu. Kuźma wybrała artystów Nowej Fali, którzy chętnie odwoływali się do przedwojennej awangardy, przede wszystkim do prac Aleksandra Rodczenki<sup>35</sup>.

Także w następnych wystawach Marta Kuźma wybierała artystów Nowej Fali, a w spisach wystaw zamieszczonych w raportach rocznych International Renaissance Foundation wyraźnie widać, że zwracała się ku twórczości jednej grupy. Larisa Muravska w swym raporcie-ewaluacji działalności Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa sposób działania Kuźmy określiła mianem „zamkniętego klubu dla bliskich przyjaciół”<sup>36</sup>. Inaczej uważał ukraiński kurator Bohdan Szumyłowicz, według którego najbardziej znani dziś artyści ukraińscy zrobili międzynarodowe kariery właśnie dzięki wsparciu Kuźmy<sup>37</sup>. Natomiast Jerzy Onuch podzielał opinię, że kuratorka stworzyła wokół siebie zamkniętą grupę, „dwór”<sup>38</sup>. Należy jednak zaznaczyć, że znany ukraiński krytyk i kurator Ołeksandr Sołowiow w tekście *15 postaci ukraińskiej sceny artystycznej czasu niepodległości*, towarzyszącym warszawskiej wystawie „Ukrainian news”, wskazał piętnastu artystów najważniejszych dla sztuki ukraińskiej po 1991 roku, z których aż trzynastu regularnie brało udział w wystawach Kuźmy w SCCA<sup>39</sup>. Byli to: Arsen Sawadow, Heorhij Senzenko, Ołeksandr Hnyłycki, Wasilij Cagołow, Oleh Tistoł, Mykoła Macenko, Ołeksandr Rojtburd, Borys Mychajłow, Serhij Bratkow, Serhij Sołonski, Ilja Cziczkan, Maksym Mamsikow, Andrij Sahajdakowski<sup>40</sup>. Niewątpliwie sukces wymienionej grupy artystów świadczy o sile SCCA, jako wpływowej instytucji promującej i wspierającej zarówno działalność artystów, jak i ich

---

<sup>34</sup> *Renaissance Report 1995 1996*, s. 36.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Muravska 2002, s. 14.

<sup>37</sup> Szumyłowicz 2013.

<sup>38</sup> Wywiad z Jerzym Onuchem 2011.

<sup>39</sup> Sołowiow [Solovyov] 2013.

<sup>40</sup> Sołowiow wymienił jeszcze fotografa Stanisława Stasa Woliazłowskiego oraz grupę R.E.P., której działalność przypada na lata 2000. Wymienieni artyści także byli silnie związani z kijowskim Centrum, a grupa R.E.P. powstała dzięki wsparciu Centrum i ówczesnego dyrektora Jerzego Onucha; tamże, s. 12.

międzynarodowe kariery<sup>41</sup>. Po 1997 roku, kiedy stanowisko dyrektora objął Jerzy Onuch, na wystawach SCCA nadal te same nazwiska artystów zdawały się dominować, np. w organizowanych regularnie projektach Ołeksandra Sołowiowa. Dopiero w 1999 roku dał się zauważyć zwrot ku artystom mniej znanym, czy należącym do młodszego pokolenia, jak np. Taras Polatajko, Ilja Isupow, Marharyta Zineć, Hib Tatczyk, Ołeksandr Wereszczak, Olga Kaszymbekowa.

## SCCA Kijów Jerzego Onucha

Marta Kuźma opracowała najważniejsze cele kijowskiego ośrodka, jak m.in. prowadzenie stałej galerii oraz wprowadzenie wystaw artystów międzynarodowych. Jednakże w 1997 roku została zastąpiona na stanowisku dyrektora przez Jerzego Onucha, artystę i kuratora, który jako pierwszy w Polsce pokazał wystawę współczesnej sztuki ukraińskiej, „Stepy Europy” w 1993 roku w Zamku Ujazdowskim. George Soros już w połowie 1996 roku zlecił Onuchowi utworzenie i zarejestrowanie niezależnej od International Renaissance Foundation, Fundacji Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa, która miała być jedynie wspierana finansowo przez Fundację Sorosa. Nowa fundacja, nosząca nazwę Centrum Sztuki Współczesnej przy NaUKMA / Центр Сучасного Мистецтва при НаУКМА (przy Akademii Kijowsko-Mohylańskiej), przejęła pomieszczenia galerii, a Marta Kuźma otrzymała stanowisko dyrektora galerii, z którego zrezygnowała (podlegała dyrektorowi fundacji, Jerzemu Onuchowi)<sup>42</sup>. Jako przyczynę zmiany wymieniano konflikt Marty Kuźmy z Fundacją Sorosa oraz ze środowiskiem artystycznym<sup>43</sup>, a także zachowanie Kuźmy, które przysporzyło jej przezwiska „princessa”. Tworzenie z Centrum zamkniętego klubu miało się nie podobać George’owi Sorosowi i było sprzeczne z ideą społeczeństwa otwartego. Natomiast Jerzy Onuch miał zwrócić się ku idei Karla Poppera i dosłownie otworzył Centrum Sztuki Sorosa dla szerokiej publiczności. Przebudował wejście do gmachu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, aby do galerii można było wejść bezpośrednio z ulicy. Wcześniej należało minąć dwie bramy i ochroniarzy-milicjantów pytających o cel wizyty, co nie tylko utrudniało dostęp

---

<sup>41</sup> Niewątpliwie tak też się stało w przypadku grupy R.E.P.

<sup>42</sup> Wywiad z Jerzym Onuchem 2011.

<sup>43</sup> Szumyłowicz 2013; Wywiad z Jerzym Onuchem.

do galerii, ale też zniechęcało do wizyt. Onuch rozumiał, że „nie da się budować społeczeństwa otwartego za zamkniętymi drzwiami” i postarał się o bramę ułatwiającą dostęp, regularnie czynną galerię oraz recepcjonistkę zamiast ochroniarzy<sup>44</sup>. Dyrektor wspominał, że wprowadzenie rozwiązań mających usprawnić działalność galerii nie spotykało się z przychylnością władz akademii, więc ich „załatwianie” wymagało znacznych nakładów finansowych. Onuchowi udało się otworzyć drzwi Centrum „na ulicę”. Jednakże od pozostałej części akademii galeria nadal oddzielona była parkanem, który stał się nie tylko fizyczną, ale także mentalną barierą pomiędzy obiema instytucjami<sup>45</sup>. Natomiast konflikty pomiędzy kierownictwem CSW i Akademią Kijowsko-Mohylańską przyczyniły się do zmiany siedziby Centrum w 2008 roku<sup>46</sup>.

Zapewne jedną z ważniejszych inicjatyw Marty Kuźmy, kontynuowaną następnie przez Onucha, było regularne organizowanie wystaw uznanych artystów z zagranicy. Dzięki temu ukraińska publiczność miała możliwość obejrzenia znakomitych dzieł sztuki i zapoznania się z międzynarodowym kontekstem. Świadczyć może o tym chociażby zaproszenie Achille Bonito Olivy jako pierwszego zagranicznego gościa SCCA w 1996 roku. To właśnie do włoskiej transawangardy odwoływali się chętnie artyści ukraińscy pod koniec lat osiemdziesiątych i w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych<sup>47</sup>. Jak zauważył Ołeksandr Sołowiow, to właśnie jej neobarokowa wersja stała się na Ukrainie głównym nurtem w owym czasie, a jej „prawdziwym misjonarzem” był Arsen Sawadow<sup>48</sup>. Nie mniej ważnym artystą należącym do „barokowej transawangardy” był fotograf Borys Mychajłow. Należy więc przypuszczać, że nie przez przypadek Achille Benito Oliva – autor terminu „transawangarda”<sup>49</sup> – został zaproszony jako pierwszy gość zagraniczny i poproszony o wygłoszenie wykładu w czasie trwania retrospektywnej wystawy Mychajłowa<sup>50</sup>.

---

<sup>44</sup> Według Onucha zlikwidowanie ochrony pozwalało zaoszczędzić 24 tys. dolarów rocznie.

<sup>45</sup> Botanowa 2013.

<sup>46</sup> Przestrzeń CSW zajęło Centrum Kultury Wizualnej, zamknięte przez rektora Akademii Kijowsko-Mohylańskiej w lutym 2012 roku w reakcji na wystawę „Ukraińskie ciało”; tamże, oraz Forostyna 2012.

<sup>47</sup> Sydor-Gibelinda 2013.

<sup>48</sup> Sołowiow [Solovyov] 2013, s. 1.

<sup>49</sup> Bonito Oliva 1979, s. 17–20.

<sup>50</sup> *Retrospektywa*, 16 XI 1996 – 6 I 1997 SCCA. Wykład Achille Benito Olivy *Kulturowy nomadyzm i diaspora* odbył się w siedzibie SCCA w Kijowie 2 XII 1996.



Wydaje się także, że wystawy zagranicznych artystów organizowane w SCCA od 1997 roku stanowiły znakomity kontekst dla ukraińskiej sceny artystycznej. Z jednej strony znalazły się na nich prace klasyków neoawangardy i postmodernizmu. Z drugiej prezentowano prace artystów utożsamianych z Young British Artists<sup>51</sup>, którzy u progu lat dziewięćdziesiątych zwracali się ku tym samym tradycjom, technikom i tematom, co artyści z drugiego krańca Europy<sup>52</sup>, by w połowie dekady utworzyć jeden z głównych nurtów popkultury. W SCCA publiczność miała także okazję zobaczyć prace m.in. Bruce Naumana, Billa Violi, Davida Cerny'ego, Anniki von Hauswolff, Jannisa Kounellisa, Josepha Beuysa, Josepha Kosutha, Andy'ego Warhola, Alighiero Boettiego, Paolo Canavari'ego, Diamante Faraldo, Stefano Arientiego, Sam Taylor-Wood, Yves'a Kleina, Douglasa Gordona, Martina Creeda, Damiena Hirsta, Marca Quinna czy Steve'a McQueena. Tym samym SCCA przejęło nie tylko rolę instytucji wspierającej i promującej lokalnych artystów, ale również narodowego centrum sztuki współczesnej, prowadzącego szeroką działalność wystawienniczą i edukacyjną. Efektem tego było rzeczywiste stworzenie publiczności dla sztuki współczesnej i uzyskanie powszechnego zainteresowania mediów dla organizowanych wydarzeń<sup>53</sup>. Także Larisa Muravska w swoim raporcie poświęconym działalności Sieci SCCA zaznaczyła, że kijowska galeria działała znakomicie („none of the existing galleries could ever dream to compete with”) i z powodzeniem zastępowała nieistniejące muzeum sztuki współczesnej<sup>54</sup>. Sam Jerzy Onuch za jedno z najważniejszych osiągnięć SCCA uważał właśnie fakt, że „narod może chodzić masowo, chociaż nie do końca wie, na co chodzi” i oglądać „duże nazwiska”<sup>55</sup>. Szerokie zainteresowanie publiczności projektami SCCA wpłynęło też na zmianę stosunku do sztuki współczesnej elit politycznych i finansowych Ukrainy<sup>56</sup>. Pojawianie się na wernisażach w Centrum stało się tak modne wśród kijowskich elit, że na specjalnym oprowadzaniu kuratorskim głośniej wystawy Jerzego Onucha „Brand «Ukrainian»”,

---

<sup>51</sup> SCCA Kijów zorganizowało dwie wystawy yBa „Infra-slim spaces” w 1997 r. oraz „Dimensions Variable” w 1998 r. Więcej o wystawach w Aneksie.

<sup>52</sup> Materiały prasowe wystawy British British Polish Polish 2013.

<sup>53</sup> Muravska 2002, s. 31 i 39.

<sup>54</sup> Tamże, s. 33.

<sup>55</sup> Wywiad z Jerzym Onuchem 2011.

<sup>56</sup> Muravska 2002, s. 29.

pojawił się sam prezydent Leonid Kuczma<sup>57</sup>. Wcześniej częstym gościem bywał minister kultury Juri Bohucki, który wystawę „Brand «Ukrainian»” skomentował następująco: „To wspaniałe, jak niesamowite i unikatowe wydarzenia mają miejsce w świecie sztuki. Moim zdaniem Centrum Sztuki Współczesnej wnosi nieoceniony wkład w naszą kulturę”<sup>58</sup>. Owo zainteresowanie elit wydawało się umacniać znaczenie SCCA, jako instytucji zastępującej narodową instytucję sztuki współczesnej. Niestety, po ostatecznym zakończeniu finansowania programu SCCA na Ukrainie w 2002 roku przez George’a Sorosa, wygasło zainteresowanie elit ukraińskich dla Centrum Sztuki Współczesnej przy NaUKMA. Żadna istniejąca instytucja nie była w stanie przejąć zadań SCCA, a samo Centrum nie posiadało wystarczających środków, aby kontynuować działalność na dotychczasową skalę. Do 2005 roku, tj. do końca swojej kadencji dyrektora Centrum, Jerzy Onuch silnie wspierał ukraińskich artystów. Dzięki niemu powstało wiele znakomitych i ważnych wystaw, jak np. „Identity&Diveristy” (1999), „Brand «Ukrainian»” (2002), czy „Dreamland Donbas” (2005). W czasie Pomarańczowej Rewolucji Onuch udzielił wsparcia i udostępnił przestrzeń galerii, jako „laboratorium podstaw”<sup>59</sup> młodym artystom-aktywistom z grupy R.E.P., Rewolucyjnej Eksperymentalnej Przestrzeni (Mykyta Kadan, Ksenia Hnylycka, Łada Nakoneczna, Żanna Kadyrowa, Wołodymyr Kuzniecowa, Łesia Chomenko), a następnie wypromował ich w kraju i za granicą<sup>60</sup>.

Centrum w Kijowie, podobnie jak inne instytucje należące do Sieci SCCA, prowadziło własny program wspierania sztuki nowych mediów. W 1997 roku zainicjowało projekt edukacyjny dotyczący Internetu oraz utworzyło stanowisko z komputerami podłączonymi do Internetu dostępnymi dla publiczności<sup>61</sup>, a także Info Media Bank – platformę dla nowych mediów. Program Info Media Bank działał trzy lata, a dzięki niemu powstał szereg prac, takich jak interaktywne instalacje, wideo-art czy web-art<sup>62</sup> m.in. Olhi Kaszybekowej, Marharyty Zineć, Illji Jusopowa, Hliba Katczuka, Łesi Zajec czy duetu Akuvido. Przez ukraińskich historyków

---

<sup>57</sup> Ostrowska 2002, s. 6.

<sup>58</sup> Tamże.

<sup>59</sup> Sołowiow [Solovyov] 2013, s. 12.

<sup>60</sup> Tamże.

<sup>61</sup> *Renaissance Report 1997 1998*, s. 53; *Renaissance Report 1998 1999*, s. 14.

<sup>62</sup> Prudenko 2009 oraz Szumyłowicz 2013.

sztuki program Info Media Bank był wymieniany jako jedno z najważniejszych działań Centrum, które od początku swego istnienia promowało i finansowało prace powstające w nowych technologiach.

Centrum, zarządzane najpierw przez Martę Kuźmę, a następnie Jerzego Onucha, stało się niezwykle ważną instytucją sztuki współczesnej zarówno dla artystów, jak i dla publiczności<sup>63</sup>. Jedną z widocznych oznak wpływu Centrum było pojawienie się w języku ukraińskim określenia „kontemporari”<sup>64</sup>, zapisywanego w tekstach alfabetem łacińskim. Przez krytyków używane jest w sposób ironiczny, zazwyczaj w odniesieniu do artystów „starszego pokolenia”, którzy dostosowali swoją sztukę do wymogów rynku. To także od popularności SCCA rozpoczął się ukraiński boom galeryjny<sup>65</sup>, a do najbardziej znanych instytucji należy obecnie prywatne Pinczuk Art Centre. Z drugiej strony na Ukrainie nadal sztuka współczesna pozostaje przeważnie niezrozumiana, marginalizowana i poddawana cenzurze<sup>66</sup>, o czym świadczy choćby konflikt Centrum Sztuki Współczesnej z Akademią Kijowsko-Mohylańską.

---

<sup>63</sup> Muravska 2002, s. 33.

<sup>64</sup> Myched 2013.

<sup>65</sup> Botanowa 2013.

<sup>66</sup> Tamże.

## POLSKA

Ośrodek Sztuki Współczesnej (OSW; taka była oficjalna polska nazwa oddziału Soros Center for Contemporary Arts) został powołany przy Fundacji im. Stefana Batorego w czerwcu 1992 roku i samodzielnie działał zaledwie do grudnia 1994 roku. OSW nie powtórzyło sukcesów bratnich ośrodków, ale też przyszło mu funkcjonować w odmiennej rzeczywistości niż SCCA w Budapeszcie, Kijowie, czy Tallinie.

Warszawski Ośrodek Sztuki Współczesnej umieszczony został w dwóch pokojach wynajętych od Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, na parterze budynku przy ul. Długiej. Dyrektorką została Anda Rottenberg, która już wcześniej zdobyła międzynarodową sławę jako kuratorka. W 1991 roku Rottenberg zorganizowała w Krakowie wystawę „Europa nieznana” – pierwszą w Europie prezentację sztuki krajów byłego bloku wschodniego po upadku żelaznej kurtyny<sup>1</sup>. Wicedyrektorką ośrodka została Anna Rakowska, a koordynatorami projektów młodzi historycy sztuki Elżbieta Grygiel, Magdalena Kardasz, Ewa Toniał oraz Marek Tuszyński.

Umieszczenie warszawskiego ośrodka przy jednostce badawczej<sup>2</sup>, a nie przy galerii, jak to miało miejsce w przypadku innych ośrodków, mogło mieć uzasadnienie w decyzji o zarzuceniu organizacji wystaw i skupieniu się na tworzeniu dokumentacji oraz przyznawaniu grantów. W takim przypadku zaplecze naukowe Instytutu Sztuki PAN zapewniało dostęp do aparatu badawczego, a także ułatwiało kontakty i współpracę z naukowcami. Niemniej, w ciągu swej niemal dwuletniej działalności ośrodek nie podjął badań nad sztuką polską, tak jak np. SCCA w Tallinie nad estońską. Natomiast Anda Rottenberg przyznała, że wybrała IS PAN na siedzibę, aby zachować autonomię, której nie gwarantowało ulokowanie biura w przestrzeni którejś

---

<sup>1</sup> „Europa nieznana [wystawa z okazji Sympozjum KBWE na temat dziedzictwa kulturalnego Kraków '91”, 22 V – 30 VI 1991.

<sup>2</sup> Poza kijowskim SCCA mieszczącym się na terenie Akademii Kijowsko-Mohyleńskiej, pozostałe centra mieściły się przy galeriach państwowych lub należących do związków artystów.

z warszawskich galerii<sup>3</sup>. W Instytucie Sztuki PAN pracowały wcześniej Anda Rottenberg oraz Ewa Toniak. W tekście *Miłość od pierwszej kalorii. Krótki kurs kapitalizmu*<sup>4</sup> pisała, że przejście na przełomie 1992 i 1993 roku z państwowego instytutu, ciągle jeszcze działającego według zasad minionej epoki, do oddziału międzynarodowej fundacji, w której dominowała amerykańska kultura biurowa, było wstrząsające ze względu na samą organizację miejsca pracy. „Chłodna elegancja biurowego wnętrza kontra wysłużone, oznakowane biurka z wyrytym w metalu kolejnym numerem inwentarza. Elektryczny czajnik kontra zardzewiała kuchenka gazowa. Telefon z sekretarką automatyczną kontra zniechęcony głos pani Joli z centrali... Około południa przynoszą z chińskiej restauracji obiad”<sup>5</sup> – napisała Toniak w tekście, który wygrał konkurs *Krótki kurs kapitalizmu* miesięcznika „Odra” w 1995 roku. W eseju autorka przeciwstawiała Instytut, w którym wzorem minionej dekady popijało się herbatkę i plotkowało, SCCA. „To była inna rzeczywistość. Instytut *a rebours*. Młodość, ruch i szmer pracujących non stop komputerów”<sup>6</sup>. Należy jednak zaznaczyć, że Toniak w tekście dla „Odry”, powstałym w kilka miesięcy po zamknięciu warszawskiego SCCA, nie opisała niczego wprost, tj. nazwy instytucji i imiona pracujących tam osób zostały zmienione. Należy je odczytywać według następującego klucza: „Redakcja” – Ośrodek Sztuki Współczesnej; „Instytut” – Instytut Sztuki PAN; „szef” – Anda Rottenberg, „Ola” – Elżbieta Grygiel; „Ula” – Anna Rakowska<sup>7</sup>. Niemniej należy zauważyć, że Toniak zwróciła uwagę na „amerykańską cywilizację biurową”<sup>8</sup> wprowadzoną przez OSW, jako wyznacznik nowoczesności instytucji partnerskiej dla instytucji zachodnich. Podobnie jak w przypadku innych SCCA, był to jeden z elementów modernizacji. Jednak OSW działało krótko i nie zdobyło znaczącej pozycji ani nie odegrało istotnej roli dla sztuki polskiej, o czym świadczy chociażby raport Muravskiej<sup>9</sup>.

Zapewne jedną z przyczyn, które zdecydowały o statusie i roli polskiego SCCA był fakt, że ośrodek nie był ani pierwszą, ani jedyną instytucją sztuki

---

<sup>3</sup> Wywiad z Andą Rottenberg 2014.

<sup>4</sup> Toniak 1995, s. 22-25.

<sup>5</sup> Tamże, s. 24.

<sup>6</sup> Tamże, s. 22.

<sup>7</sup> Wywiad z Ewą Toniak 2012.

<sup>8</sup> Toniak 1995, s. 22.

<sup>9</sup> Muravska 2002, s. 4.

współczesnej. W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych w Polsce działało kilka państwowych instytucji. Szczegółową dokumentację prowadziła wówczas przede wszystkim Państwowa Galeria Sztuki Zachęta oraz Instytut Sztuki PAN, a także powołane w 1985 roku Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (CSW) w Warszawie. Do zadań CSW należało organizowanie wystaw artystów polskich i zagranicznych, ale od 1987 roku Centrum także wydawało magazyn „Obieg”, tj. własne czasopismo poświęcone sztuce współczesnej. Od 1986 roku Centrum prowadziło Ośrodek Dokumentacji i Informacji Naukowej CSW oraz Archiwum Dokumentacji Fotograficznej, gromadzące dokumentację artystów polskich tworzących po 1945 roku, tzw. teczki, zawierające m.in. informacje biograficzne, bibliograficzne, wycinki recenzji, katalogi oraz spis wystaw<sup>10</sup>. Prowadziło również działalność informacyjną dla zagranicznych kuratorów, artystów, krytyków sztuki i galerzystów. W tym przypadku polska infrastruktura sztuki współczesnej była nieporównywalnie bogatsza niż estońska, ukraińska czy nawet węgierska. Z tego powodu wymyślona przez Suzanne Mészöly formuła Dorocznej Wystawy, jako wielkiej prezentacji najnowszej sztuki lokalnej, niekoniecznie miała w Polsce zastosowanie. Wystawy sztuki współczesnej organizowane były w PRL-u i nie było takiej sytuacji, jak chociażby na Ukrainie, gdzie nie istniały instytucje zajmujące się taką sztuką. Wystawy organizowane na zasadzie *open call* miały małe szanse na powodzenie nie tylko ze względu na to, że, jak mówiła Anda Rottenberg, „w sztuce nie ma demokracji i taka formuła w Polsce nigdy by się nie sprawdziła”<sup>11</sup>, ale także dlatego, że prace polskich artystów pokazywano w wielu instytucjach na terenie całego kraju i nie było potrzeby organizowania wystawy-prezentacji młodych artystów i nowych trendów w sztuce, według zasady narzuconej przez SCCA. Również Larisa Muravska w swoim raporcie poświęconym działalności Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa powstałym w 2002 roku na zamówienie Instytutu Społeczeństwa Otwartego nie dokonała ewaluacji polskiego ośrodka. Już we wstępie zaznaczyła, że został on zamknięty w 1994 roku<sup>12</sup>, tj. w półtora roku od powstania Sieci i warszawskiego Centrum, zatem jego wpływ na lokalne środowisko był ograniczony zarówno ze względu na okres

---

<sup>10</sup> Po zamknięciu OSW zgromadzona przez ośrodek dokumentacja została przekazana do CSW Zamek Ujazdowski.

<sup>11</sup> Wywiad z Andą Rottenberg 2014.

<sup>12</sup> Muravska 2002, s. 4.

działania, ale i ograniczenie działalności do przyznawania grantów innym instytucjom sztuki oraz artystom, a także gromadzenia dokumentacji. Również po analizie grantów przyznawanych przez OSW można zauważyć, że otrzymywały je instytucje prywatne oraz organizacje pozarządowe z przeznaczeniem na realizację wystaw i publikację katalogów, np. w 1992 roku jedyny grant zdobyło CSW Zamek Ujazdowski na przygotowanie wystawy „Translation”<sup>13</sup>. W 1994 roku dofinansowanie otrzymało już 31 podmiotów, m.in. CSW Zamek Ujazdowski, Galeria Dziekanka, Galeria Zderzak, Muzeum Niepodległości oraz osoby fizyczne, m.in. Marek Chlanda, Piotr Rypson, Krzysztof Cichosz, Piotr Kurka<sup>14</sup>. W ciągu niespełna dwóch lat przygotowano także teczki 30 artystów<sup>15</sup>, m.in. Magdaleny Abakanowicz, Włodzimierza Borowskiego, Edwarda Krasińskiego, Tadeusza Kantora<sup>16</sup>.

Polski SCCA dysponował ponadto ograniczonymi środkami, chociażby w porównaniu do estońskiego, który na początku lat dziewięćdziesiątych wydawał na sztukę więcej niż ministerstwo kultury<sup>17</sup>. W 1992 roku warszawski ośrodek otrzymał 214.659.000 PLZ<sup>18</sup>, z czego większość została przeznaczona na urządzenie biura. Rok później budżet wyniósł 2.373.218.490 PLZ<sup>19</sup>, czyli ówczesną równowartość 240.000 USD<sup>20</sup>, z czego na pensje przeznaczono 274.333.300 PLZ, na podróże zagraniczne 97.372.847, na dokumentację 248.451.800 i granty 707.000.000 PLZ. W tym samym roku Estończycy dysponowali budżetem w wysokości 3.000.000 EEK<sup>21</sup>, czyli ok. 300.000 ówczesnych dolarów amerykańskich. Przy ówczesnej polskiej średniej krajowej pensji w wysokości 2.935.000 PLZ, budżet nie wydawał się skromny, szczególnie w zakresie pensji dla pracowników i współpracowników. Zarówno polscy, estońscy, jak i ukraińscy<sup>22</sup> pracownicy SCCA wspominali, że Fundacja płaciła znacznie powyżej przeciętnej i nawet „więcej, niż

---

<sup>13</sup> *Batory Sprawozdanie 1992 1993*, s. 36.

<sup>14</sup> *Batory Sprawozdanie 1994 1995*, s. 47–49.

<sup>15</sup> *Grants and documentation 1993*, s. 10.

<sup>16</sup> Aneks.

<sup>17</sup> Helme 2001, s. 39 oraz Härm, Soans 2002.

<sup>18</sup> *Batory Sprawozdanie 1992 1993*, s. 37.

<sup>19</sup> *Batory Sprawozdanie 1993 1994*, s. 40.

<sup>20</sup> Tabela historycznych kursów walut, Money.pl 2016.

<sup>21</sup> *Open Estonia 1993 1994*, s. 20.

<sup>22</sup> Wywiad z Ewą Toniak 2012; Wywiad z Heie Treier 2011 oraz Wywiad z Jerzym Onuchem 2011.

oczekiwano”<sup>23</sup>, a m.in. Jerzy Onuch zauważył, że jego pracownicy otrzymywali równowartość 500 USD, kiedy przeciętna ukraińska pensja wynosiła poniżej 100<sup>24</sup>. Wprowadzenie nie tylko „amerykańskiej kultury biurowej”, ale i „amerykańskiej płacy” pozwalało stać się SCCA partnerem dla innych zachodnich instytucji, zarówno na poziomie współpracy merytorycznej, jak i finansowej<sup>25</sup>. Z drugiej strony moi polscy i węgierscy rozmówcy wspominali, że zlecenie komuś opracowania teczki stawało się elementem władzy. Niektórzy z nich sugerowali, że wysokie wynagrodzenie mogło służyć podporządkowywaniu osób, z którymi dobre kontakty mogły przynieść dyrektorowi SCCA wymierne korzyści, jak np. wygranie konkursu na dyrektora państwowej instytucji.

---

<sup>23</sup> Härm, Soans 2002.

<sup>24</sup> Index Mundi 2016.

<sup>25</sup> *How a European biennial of contemporary art began* 2005, s. 195.



## „POWOLNA ŚMIERĆ” SIECI SCCA

W 1996 roku wiele różnych wydarzeń zbiegło się ze zmianami strategii działania Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa. Po pierwsze, George Soros podjął decyzję o zmniejszeniu środków finansowych dla krajów Nowej Europy i całkowitym wycofaniu się z finansowania sztuki. Centra Sztuki Współczesnej Sorosa miały przez trzy kolejne lata dostawać odpowiednio pomniejszane transze pieniędzy, aby od 2000 roku wszystkie zaczęły działać jako w pełni samodzielne organizacje pozarządowe. Po drugie, w ciągu kilku lat po upadku muru berlińskiego wiele państw przeszło szybką transformację i strategia oferowana przez SCCA w 1991 roku nie sprawdzała się już kilka lat później, a dyrektorzy chcieli wdrażać własne programy. Po trzecie, ze stanowiska dyrektora Sieci ustąpiła Suzanne Mészöly. Należy też pamiętać, że w połowie lat dziewięćdziesiątych sztuka z tzw. Nowej Europy nie była już zupełnie nieznana i coraz chętniej pokazywano ją na wielkich międzynarodowych wystawach, m.in. na „Europa, Europa: das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa” (Bonn 1994), „Beyond belief: contemporary art from East Central Europe” (Chicago 1995), „Trieste contemporanea: dialoghi con l'arte dell'Europa centro orientale” (Triest 1995), „Interpol” (Sztokholm 1996), a także na „Manifesta” (pierwsza edycja, Rotterdam 1996). Zatem zachowanie dotychczasowego *status quo* było niemożliwe i zmiany w strategii działania Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa musiały nastąpić.

Być może jedną z przyczyn decyzji o wygaszeniu programu SCCA były konflikty z lokalnymi Fundacjami Sorosa<sup>1</sup>. Pracujący w nich ludzie nie interesowali się zupełnie sztuką współczesną i nie rozumieli potrzeb Centrów, które im podlegały. Nie rozumieli samej sztuki współczesnej i potrzeby jej wspierania. Prawdopodobnie tak działo się w większości krajów

---

<sup>1</sup> Wywiad z Andrea Szekeres 2011; Wywiad z Sirje Helme 2011; Wywiad z Jerzym Onuchem 2011.

i lokalne Fundacje Sorosa także chciały, aby SCCA się uniezależniły. Inną z przyczyn mogły być sukcesy Centrów w poszczególnych krajach i nadzieja Sorosa, że nie potrzebują już „wędki”<sup>2</sup> i będą mogły poradzić sobie same.

W 1996 roku wszyscy dyrektorzy Centrów Sztuki Współczesnej mieli zostać wezwani do Nowego Jorku na spotkanie z Georgem Sorosem, który zadał pytanie „A dla was szybka czy powolna śmierć?” („*Slow death or sudden death for you?*”)<sup>3</sup>. Szekeres mówiła, że wybrali powolną śmierć. Zatem, według postanowień Sorosa, do 1999 roku istniejące Centra dostawały skromny budżet na pokrycie stałych kosztów, a na projekty same musiały szukać funduszy. Szekeres wspominała spotkanie z Georgem Sorosem na temat finansowania następująco: „Soros zapytał też o pomysły na finansowanie na te trzy najbliższe lata. Wysłuchał odpowiedzi i stwierdził, że to za mało. Poradził im, żeby poszli do każdego sponsora, jaki w ogóle istnieje i powiedzieli, że George Soros właśnie ich opuścił. A Szekeres zapytała, czy kiedykolwiek był w sytuacji, kiedy musiał iść do kogoś i prosić o pieniądze? Nigdy. Szekeres odparła, że to bardzo zła strategia, ponieważ jeśli poszłaby do kogokolwiek i powiedziała, że jest od Sorosa, każdy powie, że zawsze mieliście tyle kasy, wreszcie my możemy się z was pośmiać”. I tak dostali trzy lata „powolnej śmierci”. Szekeres twierdziła, że słowo „Soros” pogarszało jeszcze bardziej sytuację C3. Prywatni sponsorzy nie wierzyli, że mają problemy finansowe i potrzebują wsparcia. Natomiast ministerstwo i władze miasta uważały, że Fundacja Sorosa ma mnóstwo pieniędzy i sama powinna dbać o własne instytucje<sup>4</sup>.

Fundacja Sorosa poczyniła pewne kroki, aby ułatwić swoim organizacjom, w tym Centrum Sztuki Współczesnej, przejście w samodzielność i samowystarczalność. Nowojorski Instytut Społeczeństwa Otwartego wydał specjalny poradnik *Building Donor Partnerships*<sup>5</sup>, który miał za zadanie pokazać, jak należy budować partnerstwo z donatorami, m.in. wykorzystując własną sieć instytucji oraz pokazywał przykłady udanej współpracy pomiędzy sponsorami a organizacjami pozarządowymi. Mimo to, żadnemu z byłych SCCA nie udało się utrzymać rocznego budżetu na poziomie sprzed 1996 roku. Żadne z byłych Centrów nie działało po 1999 roku równie

---

<sup>2</sup> Botanowa 2013.

<sup>3</sup> Wywiad z Andrea Szekeres 2011.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Bassler, Wisse Smit 1997.

aktywnie, jak w połowie lat dziewięćdziesiątych i nie utrzymało swojej pozycji i znaczenia dla lokalnej sceny artystycznej – jedynie Centrum w Kijowie, które przez wiele lat było jedną z nielicznych instytucji na Ukrainie dedykowanych sztuce najnowszej i zachowało swoje wpływy, chociażby wysyłając artystów na wielkie wystawy międzynarodowe, np. Biennale Sztuki w Wenecji<sup>6</sup>.

Centra Sztuki Współczesnej Sorosa w 1999 roku, po odłączeniu od Fundacji Sorosa, przekształciły się w organizacje pozarządowe niezależne od OSI i utworzyły własne stowarzyszenie: sieć International Contemporary Art Network Association (i\_CAN)<sup>7</sup>. Celem nowej Sieci była przede wszystkim wymiana informacji pomiędzy ośrodkami stowarzyszonymi oraz innymi organizacjami, a także promowanie sztuki współczesnej z krajów byłego bloku komunistycznego<sup>8</sup>. Poza tym, nowa sieć miała pomóc utrzymać oraz wzmacniać wpływy Centrów zarówno w skali lokalnej, jak i międzynarodowej. Podobnie jak w przypadku Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, raz do roku odbywały się spotkania dyrektorów ośrodków stowarzyszonych. Około 2003 roku działalność i\_CAN-u niemal zamarła, a stworzona na jej użytek platforma internetowa przestała być aktualizowana. Rozszerzenie granic Unii Europejskiej przyniosło instytucjom „byłego Wschodu” nowe możliwości współpracy międzynarodowej. Zmieniły się także lokalne zapotrzebowania. W ciągu kilkunastu lat od upadku muru berlińskiego sytuacja instytucji sztuki współczesnej w krajach tzw. byłego bloku komunistycznego bardzo się zmieniła. Powstał rynek sztuki, nowe instytucje, pojawiły się inne możliwości pozyskiwania pieniędzy na sztukę najnowszą, a istniejące instytucje nawiązały stałą współpracę z ośrodkami zagranicznymi. i\_CAN nie był już potrzebny do zdobywania i utrzymywania kontaktów. Także państwa zaczęły znacznie lepiej niż w latach dziewięćdziesiątych dotować kulturę i sztukę, dzięki

---

<sup>6</sup> Spadkobierca SCCA, Fundacja Centrum Sztuki Współczesnej w Kijowie, była najważniejszą instytucją sztuki współczesnej na Ukrainie obok otwartego pod koniec 2010 roku kompleksu muzealnego Mystetskyi Arsenal i prywatnego Pinchuk Art Center, należące do oligarchy Wiktora Pinczuka oraz Fundacji Wiktora Pinczuka (otwarte w 2006 roku w Kijowie).

<sup>7</sup> i\_CAN (czasem zapisywany też jako I\_CAN lub ICAN) został zarejestrowany w Amsterdamie w 1999 roku. i\_CAN 2016.

<sup>8</sup> i\_CAN miał zbierać i rozprzestrzeniać informacje dotyczące sztuki współczesnej z krajów stowarzyszonych oraz wspierać projekty międzynarodowe, a także organizować szkolenia dla swoich członków; jw.

czemu wielu dyrektorów i pracowników byłych SCCA kontynuowało kariery w instytucjach państwowych<sup>9</sup>, a większość ośrodków stała się jednymi z wielu organizacji pozarządowych promujących sztukę. Sieć nie spełniała już swojej roli i stała się niepotrzebna.

---

<sup>9</sup> Na przykład Sirje Helme została dyrektorką Eesti Kunstimuuseum KUMU, Anda Rottenberg po odejściu z SCCA była dyrektorką Państwowej Galerii Sztuki Zachęta, Jerzy Onuch dyrektorem Instytutu Polskiego w Kijowie, a następnie w Nowym Jorku, Raminta Jurenaite została ministrem kultury, Marta Kuźma dyrektorką Office for Contemporary Art Oslo, a Maria Hlavajova Basis voor aktuele kunst, BAK w Utrechcie.

CZĘŚĆ TRZECIA  
Działalność Sieci – analiza



W założeniu SCCA miały być instrumentem służącym dokumentowaniu rozwoju lokalnych scen artystycznych, archiwizacji informacji o artystach i lokalnych działaniach artystycznych oraz wspieraniu artystów i instytucji sztuki. Miały promować sztukę współczesną poprzez sympozja, wystawy, publikacje. Wyznaczone cele osiągnano poprzez system grantów, organizowanie dorocznych wystaw prezentujących główne nurty w sztuce, publikowanie tekstów specjalistów, ułatwianie dostępu do wszelkich wydarzeń artystycznych oraz udzielanie informacji o artystach i wydarzeniach. SCCA szybko z organizacji pozarządowej przeszły w funkcjonowanie na poziomie oficjalnym, międzynarodowym, „na szczeblu rządowym”<sup>1</sup>. Działo się to w czasie, gdy kraje postkomunistyczne przechodziły transformację, a w wielu z nich brakowało zaplecza instytucjonalnego dla sztuki współczesnej. Brakowało instytucji wspierających artystów i profesjonalistów, galerie sztuki współczesnej i rynek sztuki nie istniały. Wówczas nie tylko przedefiniowywano znaczenie instytucji w ramach społeczeństwa, ale też nastąpiło przeniesienie ośrodka władzy z centralnie zarządzanych instytucji państwowych na organizacje pozarządowe. Fundacje i stowarzyszenia sprawowały zwyczajową rolę instytucji państwowych, wspierających kulturę nie tylko poprzez system grantów, ale także wybieranie reprezentacji narodowej na międzynarodowe wystawy i festiwale, jak np. Biennale Sztuki w Wenecji, zbieranie dokumentacji, działania edukacyjne, czy prowadzenie badań nad sztuką. W wielu przypadkach zastępowały również instytucje komercyjne, np. poprzez pośredniczenie w kontaktach pomiędzy artystami i galerzystami. Dysponując dużym budżetem stały się partnerami dla instytucji zagranicznych. Zatem SCCA skupiały znaczną władzę i wpływy, które traciły wraz z pojawianiem się innych instytucji sztuki współczesnej. Dominacja Sieci SCCA w latach dziewięćdziesiątych pozwoliła wytworzyć „nową elitę sztuki” artystów, kuratorów, teoretyków

---

<sup>1</sup> Hlavajova 2005, s. 154.

– mobilnych, łatwo dostosowujących się do zmieniającej się sytuacji i zorientowanych w kwestiach międzynarodowego rynku sztuki<sup>2</sup>. W tak postrzeganej historii działalności SCCA wyjątkową pozycję uzyskał kurator – postać, która pojawiła się wraz z transformacją. Wprawdzie, jak zauważył Wiktor Misiano, kurator był produktem zachodniego systemu sztuki i we wschodniej części Europy mieliśmy do czynienia raczej z „kuratorem bez systemu”<sup>3</sup>, ale też, jak dostrzegł Misiano, działalność kuratora „wschodniego” wykraczała daleko poza budowanie kontekstu intelektualnego i estetycznego dla sztuki współczesnej. Praktyka „kuratora wschodniego” koncentrowała się na nowym spojrzeniu na komunistyczną przeszłość, tworzącą się nową postkomunistyczną tożsamość i na wypracowaniu nowego spojrzenia na sztukę byłego bloku wschodniego, nowej geografii artystycznej<sup>4</sup>. Jak zauważyli Reesa Greenberg, Bruce Ferguson oraz Sandy Nairne we *Wstępie* do antologii tekstów *Thinking about Exhibition*, to dzięki wystawom sztuka współczesna stała się znana szerszej publiczności i to one nadawały sztuce szerokiego znaczenia, traktując ją m.in. jako narzędzie zbiorowej pamięci<sup>5</sup>.

Należy zauważyć, że największe zmiany w czasie transformacji zachodziły nie tylko w obrębie instytucji sztuki, ale także np. praktyki kuratorskiej, gdzie dokonywały się „oddolnie”, dzięki zaangażowaniu osób zainteresowanych sztuką współczesną i wspieranych przez organizacje pozarządowe.

---

<sup>2</sup> Šuvaković 2016, s. 154.

<sup>3</sup> Misiano 1999, s. 137.

<sup>4</sup> Greenberg, Ferguson, Nairne 1996, s. 2.

<sup>5</sup> Tamże.



## MECENAT

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku międzynarodowa Sieć Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa była jednym z najpotężniejszych mecenasów sztuki w krajach postkomunistycznych. Tym samym, organizacja pozarządowa zyskała władzę nie tylko pozwalającą na kreowanie wybranej sztuki i jej wizerunku. Stworzyła nową elitę artystów, kuratorów, krytyków, przekładających lokalne znaczenia na kontekst międzynarodowy, narażając się na zarzut kreowania w ten sposób takiej samej sztuki w całym regionie<sup>1</sup>. Dwadzieścia ośrodków Sieci działało niemal we wszystkich stolicach krajów byłego bloku wschodniego, co pozwalało na wymianę informacji i wiedzę o tym, co działo się na poszczególnych scenach. Nie mniej o sile Sieci stanowił fakt, że to właśnie SCCA oficjalnie reprezentowały lokalną sztukę za granicą, chociażby część prowadziła pawilony narodowe na Biennale Sztuki i Architektury w Wenecji<sup>2</sup>, czy organizując konkursy dla reprezentantów. Co więcej, artyści promowani przez SCCA, a nie instytucje państwowe czy inne pozarządowe, wybierani byli na liczne wówczas wystawy narodowe, zazwyczaj tytułowane „Nowa sztuka z...” – zbiorowe prezentacje sztuki współczesnej z „nowych krajów”, jak np. „Balkan Express”, „Aspekte / Positionen: 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999”, „L'autre moitié de l'Europe”, „Wounds. Between democracy and redemption in contemporary art”, czy „After the wall. Art and culture in post-communist Europe”, a także na „Manifesta”, „Documenta” i liczne biennale. O sile oddziaływania SCCA może świadczyć ponadto fakt, że jeszcze na początku lat dwutysięcznych na wystawach międzynarodowych prezentowano artystów z „byłego Wschodu” związanych z Siecią, a do współpracy najchętniej zapraszano byłych dyrektorów ośrodków. Widać to wyraźnie po prześledzeniu spisów osób zapraszanych do współpracy przy wszelkich międzynarodowych biennale czy

---

<sup>1</sup> Hlavajova 2005, s. 154.

<sup>2</sup> Spadkobierca SCCA w Tallinie – Centrum Sztuki Współczesnej do dziś zarządza Pawilonem Estonii w Wenecji. Pawilon mieści się w Palazzo Malipiero.

tygodniach sztuki, katalogach wystaw, jak „Faster than History” (Kiasma 2004), „Gender Check” (MUMOK 2009), kolekcji 2000+ Moderna Galerija w Lublanie; w licznych publikacjach, jak np. *Manifesta Decade*, czy *Who if not we should imagine the future of all this?*. W większości publikacji dotyczących sztuki współczesnej z „nowych krajów”, wydanych na przełomie lat 90. i 2000, pojawiały się te same nazwiska: artystów i kuratorów związanych z Siecią SCCA<sup>3</sup>.

Także samemu George’owi Sorosowi sieć przynosiła wymierną korzyść dla wizerunku filantropa, o czym chociażby świadczy fakt, że do dnia dzisiejszego powszechnie używa się określenia „Soros” zamiast Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa, czy nawet SCCA. Należy pamiętać, że George Soros był przede wszystkim finansistą słynącym ze spekulacji finansowych na światowych giełdach, stąd działalność filantropijna i spektakularny mecenat artystyczny mogły stać się znakomitym sposobem na ocieplenie wizerunku.

Jednakże George Soros nie był pionierem modelu mecenatu opartego na wypracowanej przez siebie polityce kulturalnej. Pierwszą tego typu instytucją opartą na prywatnym kapitale była amerykańska Fundacja Fordów (The Ford Foundation), założona w Detroit w 1936 roku przez Edsela i Henry’ego Fordów. Fundacja Fordów jako pierwsza wprowadziła nowoczesny mecenat oparty nie na prywatnych zainteresowaniach i gustach zamożnego miłośnika sztuki wspierającego artystów, ale na zasadzie inwestycji<sup>4</sup>. Filantropia w Stanach Zjednoczonych Ameryki rozwijała się od połowy dziewiętnastego wieku. Jak zauważył Frédéric Martel w książce *Polityka kulturalna Stanów Zjednoczonych*, filantropię należało tłumaczyć pragmatyzmem biznesmenów, którym działalność nienastawiona na zysk pomagała odnieść sukces w interesach poprzez kontakty społeczne stanowiące potencjalne źródło interesów, wymiany informacji i handlu<sup>5</sup>. Przy czym, ów dar dla społeczeństwa, zazwyczaj nazwany imieniem fundatora, „ofiarowywał wieczną symboliczną konsekrację”, jak stało się np. w przypadku Salomona Gugenheima, Gertrude Vanderbilt Whitney czy dynastii Rockefellerów. Wskazywał także na wysoki status społeczny donatora. Od 1917 roku rozwojowi filantropii sprzyjała również nowa amerykańska

---

<sup>3</sup> *Fresh cream* 2000.

<sup>4</sup> Kreidler 2000, s. 147.

<sup>5</sup> Martel 2008, s. 290–291.

polityka fiskalna, która pozwalała odliczać od opodatkowanego dochodu całość darowanej kwoty, o ile przekazana była na rzecz organizacji kulturalnych<sup>6</sup>, co zapewne stanowiło dodatkową zachętę do inwestycji w sztukę.

Model fundacji upowszechnił się w pierwszej połowie XX wieku i stale ewoluował. Jedne z największych zmian w sposobie zarządzania fundacją i jej celach wprowadził Paul Hoffman, były doradca ekonomiczny prezydenta Roosevelta, który w latach pięćdziesiątych zmienił Fundację Fordów w wielką międzynarodową organizację z siedzibą w Nowym Jorku. Hoffman wprowadził oryginalną strukturę organizacji, opartą na strukturze przedsiębiorstwa<sup>7</sup>. Kierownictwo fundacji funkcjonowało na trzech poziomach: zarząd (*board*), którym kieruje prezes (*chairman*), dyrektor fundacji i jego stali współpracownicy (*staff*). Zarząd zbierał się regularnie, ale nie kierował bieżącym funkcjonowaniem fundacji, jedynie określał główne linie polityki. Zadaniem zarządu było mianowanie dyrektora, który posiadał pełną swobodę działania w granicach polityki ustalonej przez zarząd i w ramach budżetu. Drugim wielkim reformatorem mechanizmów stosowanych przez organizacje pozarządowe w odniesieniu do sztuki był Wilson McNail Lowry, który w 1957 roku wprowadził granty i stypendia, przyznawane w pierwszych latach wyznaczonym przez fundację osobom<sup>8</sup>. Lowry wprowadził także technikę *matching fund*, tj. współfinansowania przedsięwzięć, które miały zachęcać inne fundacje do wspierania finansowego kultury oraz zmniejszyć ryzyko uzależnienia wspieranych instytucji od jednego źródła finansowania; metodę *leverage*, polegającą na inwestycji w kapitał ludzki, która była subwencją ograniczoną w czasie, ale wywoływała trwale efekty; system *cash reserve grants*, polegający na jednorazowej pomocy instytucji kulturalnej, aby umożliwić jej przejście na wyższy etap rozwoju; odwoływanie się do profesjonalistów i jury ekspertów<sup>9</sup> przy selekcji artystów i projektów. Zmiany wprowadzone przez Lowry'ego okazały się sukcesem, a sam Lowry zyskał przydomek „cara sztuki”. Powyższe metody zastosowała także Sieć Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa.

Zatem w przypadku nowoczesnej filantropii mamy do czynienia z pobudkami związanymi z lokowaniem pieniędzy w obiektach sztuki, które

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 293.

<sup>7</sup> Tamże, s. 298–299.

<sup>8</sup> Tamże, s. 302.

<sup>9</sup> Tamże, s. 303–304.

z założenia miały przynosić wymierne korzyści finansowe dla fundatora i stanowiły część strategii fundacji jako marki. Co więcej, prace oraz artyści wybierani przez fundację mieli budować jej pozytywny wizerunek stanowiący wartość kapitałową, a to właśnie sztuka od wieków uchodziła za obiekt największego luksusu i splendoru. Zatem sztuka w tym przypadku była używana instrumentalnie, jako narzędzie służące przede wszystkim do umacniania pozycji poprzez dodawanie prestiżu<sup>10</sup>. W efekcie tylko określony rodzaj sztuki zyskiwał przychyłność prywatnych inwestorów, tj. taki, który nie był zbyt kontrowersyjny, który nie przysparzał kłopotów i tym samym nie przynosił strat<sup>11</sup>. W tym przypadku filantropia stała się rodzajem sponsoringu, który odnosił się do wymiernych finansowych i wizerunkowych korzyści dla fundacji w zamian za wsparcie artystów. Prowadzenie fundacji na wzór korporacji sprawiło, że ich cele przypominały bardziej te biznesowe niż pro publico bono<sup>12</sup>. W tej sytuacji nazwisko Fordów zostało nie tylko symbolem nowoczesnej linii produkcyjnej i franczyzy, nieustannego dążenia do obniżania kosztów pracy i maksymalizacji zysków, ale także przeniesienia modelu nowoczesnego wielkiego biznesu do instytucji kultury i organizacji pozarządowej. Model Forda uchodził za jedną z dróg prowadzącą do demokratyzacji i decentralizacji instytucji kulturalnych właśnie poprzez wzmacnianie organizacji pozarządowych. Jak zauważył Frédéric Martel, wspólną cechą wszystkich tych technik i metod „jest racjonalność, delegowanie uprawnień i troska o skuteczność”, które miały prowadzić do maksymalizacji korzyści wynikających z działalności instytucji oraz przejrzystości owych działań. Zatem znakomicie odpowiadały idei społeczeństwa otwartego, którą kierowała się także Fundacja Sorosa.

Śladem Fundacji Forda podążyło wiele instytucji<sup>13</sup>. Analogiczne strategie zastosowała Sieć Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, czego najlepszym dowodem jest *SCCA Network Procedures Manual*. Przy czym jednostki SCCA nie tylko przyznawały granty, ale również same prowadziły działalność. Jedynie ośrodek warszawski należał do tzw. *grant-making foundations*, kierujących się dewizą „sprawić, by inni robili, samemu nie

---

<sup>10</sup> Kowalczyk 2008.

<sup>11</sup> Piotrowski 1996.

<sup>12</sup> Myer 2007, s. 62.

<sup>13</sup> *Contemporary art + philanthropy. Public space/private funding: foundations for contemporary art* 2007 oraz *Whose muse? Art muse? Art museums and public trust* 2004.

robiąc”<sup>14</sup>, a więc organizacji przyznających granty innym instytucjom prowadzącym działalność kulturalną. Sam takiej działalności nie prowadził. Ta formuła wydawała się być odpowiednia dla warszawskiego SCCA, które dzięki przyznawaniu grantów wspierało, aktywizowało i umożliwiała rozwój lokalnym instytucjom, zamiast niepotrzebnie dublować ich działalność. Wprawdzie znaczna część tych środków trafiała do instytucji publicznych, ale korzystały z nich także organizacje pozarządowe, galerie prywatne i osoby fizyczne (artyści, kuratorzy, krytycy). W założeniu taka działalność miała sprzyjać pluralizacji środowiska i rozwojowi społeczeństwa obywatelskiego.

Niemniej, SCCA i inne fundacje przyznające granty prowadziły własną politykę promocji określonych nurtów czy artystów, która bardziej przypominała promocję określonego wizerunku i produktu. Taki model zyskał wielu krytyków. Robert Brustein nazwał tego typu mecenat wprost mianem „filantropii wymuszającej” (*coercive philanthropy*)<sup>15</sup>. Zarzucił fundacjom stawianie artystów w sytuacji, w której aby przeżyć czy zaistnieć w świecie sztuki muszą się dostosować (zarówno „stylowo”, jak i ideologicznie) do specyfiki programów i projektów pisanych przez managerów<sup>16</sup>. SCCA zarzucano wykreowanie nowej elity artystów, kuratorów, krytyków, przekładających lokalne znaczenia na kontekst międzynarodowy i tym samym stworzenie „takiej samej” zunifikowanej sztuki<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Martel 2008, s. 311.

<sup>15</sup> Brustein 2000, s. 218–224.

<sup>16</sup> Ešanu 2012, s. 11.

<sup>17</sup> Hlavajova 2005.

## SYNCHRONIZACJA EUROPY<sup>1</sup>

Należy zwrócić uwagę, że okres transformacji państw tzw. bloku wschodniego i powołanie Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa przypadły na czas, w którym światowy rynek sztuki przeżywał rozkwit i wzrastał się popyt na nowych artystów oraz nową sztukę. Po zapaści ekonomicznej na Zachodzie w latach siedemdziesiątych, w latach osiemdziesiątych przyszło ożywienie gospodarcze stymulowane przez politykę neoliberalną, propagowaną m.in. przez brytyjską premier Margaret Thatcher i prezydenta USA Ronalda Reagana, filozofa Richarda McKay'a Rorty'ego, ekonomistę Milтона Friedmana, teoretyka i ekonomistę Yoshihiro Francisa Fukuyamę czy finansistę George'a Sorosa. Gospodarcza prosperity i upadek komunizmu zarówno w Europie, jak i w Ameryce Południowej przyniosły zmianę w globalnej polityce i gospodarce oraz sprowokowały odejście od modernistycznego uniformizmu ku postmodernistycznej różnorodności<sup>2</sup>, przeniosły uwagę od centrum ku peryferiom, skłoniły do podążenia za multikulturalizmem – ideologią politycznej i ekonomicznej globalizacji<sup>3</sup>. Po przełomie 1989 roku, w ciągu kilku lat globalny kapitalizm przejął kontrolę także nad krajami „byłego bloku”. Następowala powolna synchronizacja Europy<sup>4</sup>.

Serbski krytyk sztuki Miško Šuvaković w swojej książce-słowniku *Critical Contemporary Forms and a Desire for Democracy* (fragmenty zostały opublikowane w katalogu „Manifesta 3”, stając się jednym z wpływowych tekstów dla problematyki sztuki lat dziewięćdziesiątych) opisał współczesny neoliberalizm jako „hybrydę wielu teorii dotyczących zburzenia suwerennych narodów w imię globalnego rozwoju rynku, wymiany kapitału, a przede wszystkim zachodniego systemu wartości”<sup>5</sup>. Kapitalizm neoliberalny

---

<sup>1</sup> Bouman 2004, s. 151–162.

<sup>2</sup> Piotrowski 2013, s. 202–203.

<sup>3</sup> Žižek 2008, s. 255.

<sup>4</sup> Bouman 2004, s. 151–162.

<sup>5</sup> Šuvaković 2016. s. 54.

wzmocnił międzynarodowe korporacje sprawiając, że prywatny, a nie narodowy kapitał zyskiwał na sile, tym samym przyspieszając globalizację<sup>6</sup>. Wielkim beneficjentem ekonomii neoliberalnej była m.in. globalna firma inwestycyjna George'a Sorosa Soros Fund Management LLC, która tylko w 1992 roku zarobiła ponad 1 mld dolarów na spekulacjach finansowych na rynku brytyjskim, co doprowadziło do kryzysu finansowego w Wielkiej Brytanii. Sorosowi nadano przydomek „the man who broke the Bank of England”, sam finansista od lat utrzymuje się na liście dwudziestu najbogatszych ludzi świata według magazynu „Forbes”<sup>7</sup>. W takim kontekście sieć SCCA, jak i cała Fundacja Sorosa, wydają się być listkiem figowym przysyłającym agresywną działalność Sorosa w charakterze finansisty. Zatem czerpiąc ze wzoru Fundacji Fordów, filantropię Sorosa można tłumaczyć jako rodzaj inwestycji i narzędzia w prowadzeniu biznesu, które w tym świetle wydają się być nie mniej znaczące niż te wynikające z pobudek osobistych i fascynacji Karlem Popperem oraz teorią społeczeństwa otwartego, o czym George Soros wspominał we wszystkich swoich książkach.

Niemniej, jak zauważyła Hedwig Fijen, dyrektorka Europejskiego Biennale Sztuki Współczesnej Manifesta, upadek muru berlińskiego przyniósł „euforię współpracy, komunikacji i wymiany” na poziomie ogólnoeuropejskim<sup>8</sup>. Zachód był spragniony nowości, zafascynowany rozpadem systemu komunistycznego i wschodnią częścią Europy – „Europą nieznaną”<sup>9</sup>. Być może, jak twierdziła Katalin Néray, w ten sposób Zachód odkrył wyidealizowany obraz demokracji, o której dawno już sam zapomniał<sup>10</sup>. Tuż po 1989 roku określenie Rottenberg „Europa nieznaną” można było w pewnym stopniu stosować wobec obu części jeszcze do niedawna podzielonego świata – widzącego nawzajem sztukę drugiej strony jako monolit. Zachód postrzegał sztukę z krajów bloku komunistycznego jako homogeniczną; tak samo postrzegana była sztuka Zachodu przez Wschód, jako jednoznacznie „niezależna”, „otwarta” i „postępowa”<sup>11</sup>. Tymczasem owa błędna wizja sprawiła, że zachodnia hegemonia zderzyła się ze wschodnią multikulturową perspektywą

---

<sup>6</sup> Soros 2010.

<sup>7</sup> *The world's billionaires: #28 George Soros.*

<sup>8</sup> *How a European biennial of contemporary art began* 2005, s. 192.

<sup>9</sup> Rottenberg 1991, s. 13–14.

<sup>10</sup> *How a European biennial of contemporary art began* 2005, s. 192.

<sup>11</sup> Boubnova 2005, s. 136-137 oraz Hughes 2005, s. 133–152.

i peryferia zaczęły przejmować miejsca centrów, jako ośrodka zainteresowań<sup>12</sup>, pozwalając na iluzję wirtualności świata pozbawionego geograficznej hierarchiczności<sup>13</sup>.

Anda Rottenberg we wstępie do katalogu wystawy „Europa nieznaną” napisała, że po 1989 roku granice jałtańskie zniknęły, świat stał się globalną wioską<sup>14</sup> i wydawało się, że podział na regiony odszedł do przeszłości. Rottenberg nie była odosobniona w tym poglądzie. Zdenka Badovinac w tekście pod znamiennym tytułem *Invisible East*<sup>15</sup> napisała, że wszelka inność jest bardzo podobna, tak jak pamiątki przywożone z różnych partii globu są do siebie niezwykle podobne i nie ma czegoś takiego, jak sztuka wschodnioeuropejska. Może jeszcze jakiś czas temu można ją było rozpoznać po niskobudżetowych projektach i nie najlepszej dokumentacji. Jednocześnie podkreśliła, że na międzynarodowych wystawach trudno odróżnić, skąd pochodzą artyści, ale infrastruktura nadal jest nieporównywalnie mniej rozwinięta, rynek sztuki słabo funkcjonuje, a publiczne instytucje pozostają niedofinansowane, przez co „Wschód nie jest równomiernie wyposażony do dialogu” z Zachodem<sup>16</sup>. Rozwój systemów politycznych i ekonomicznych nastąpił znacznie szybciej niż rozwój instytucji i rynku sztuki. Niemniej, jedynie w latach dziewięćdziesiątych możliwe było stosowanie określeń, takich jak „kraje postkomunistyczne”, „kraje w czasie transformacji”, „były Wschód”, zanim sztuka regionu stała się „sztuką globalną”<sup>17</sup>.

Należy jednak zauważyć, że pierwsze piętnastolecie po przełomie było czasem boomu na wystawy artystów pochodzących z dotychczas zaniedbanych regionów Europy, nie tylko z krajów byłego bloku komunistycznego, ale też np. z Grecji, Hiszpanii czy Skandynawii. Wielkie wystawy, jak „Europa, Europa” (Bonn, 1994), „Rysa w przestrzeni” (Berlin, 1994, Warszawa, 1995), „Aspekte / Positionen: 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999” (Wiedeń, 1999) miały przeanalizować raz jeszcze stosunki w podzielonej zimną wojną Europie. Wystawa „After the wall” nie mogłaby powstać po 1999 roku, ponieważ geografia polityczna postkomunistycznego świata już

---

<sup>12</sup> *How a European biennial of contemporary art began 2005*, s. 192.

<sup>13</sup> Rogoff 2000.

<sup>14</sup> Rottenberg 1991, s. 13.

<sup>15</sup> Badovinac 2008, s. 67–72.

<sup>16</sup> Tamże, s. 70.

<sup>17</sup> Tamże.



znikała, jak pisał Piotr Piotrowski w książce *Who if not we can imagine the future of all this?*<sup>18</sup>. Globalizacja sprawiła, że zacierał się dotychczasowy geograficzny podział na centrum i peryferia<sup>19</sup>, „Wschód” i „Zachód”. W drugiej połowie lat 2000. fascynacja „Europą nieznaną” opadła i przestało się liczyć, kto jest z jakiego kraju<sup>20</sup>.

Odejściu od „realnych centrów” sprzyjał także rozwój sieci komunikacyjnych, przede wszystkim Internetu<sup>21</sup> technologii nowej, ale bardzo szybko rozwijającej się, która w latach dziewięćdziesiątych stała się siecią faktycznie globalną, zapewniającą artystom i kuratorom z różnych krajów swobodny przepływ informacji oraz wolność wypowiedzi, tj. nieodzowne elementy demokracji<sup>22</sup>. Dyrektorka SCCA Suzanne Mészöly wybrała Internet jako jeden z priorytetów dla rozwoju współpracy w Sieci. Z pewnością ustanowienie kontaktów (*networking*) pomiędzy poszczególnymi ośrodkami należy do najważniejszych osiągnięć Mészöly i SCCA, o czym przypominali wielokrotnie sami współpracownicy Sieci, jak i jej krytycy<sup>23</sup>. Szczególnie znaczenie w tym zakresie miał inny program wspierany przez Fundację Sorosa, tj. Project Syndicate – platforma służąca wymianie myśli i opinii<sup>24</sup> – niejednokrotnie zestawiana z SCCA jako jeden z najważniejszych „mostów” łączących Europę<sup>25</sup>.

To właśnie „budowanie mostów”, „rozwój integracji”, „synchronizacja”, „zbudowanie platformy komunikacyjnej” i integracja krajów byłego bloku wschodniego ze sobą, a także z resztą świata należały do nadrzędnych celów Sieci SCCA<sup>26</sup>. Miała temu służyć modernizacja oraz budowa równorzędnych

---

<sup>18</sup> Piotrowski 2004, s. 271–281.

<sup>19</sup> Appadurai 2005.

<sup>20</sup> *How a European biennial of contemporary art began* 2005, s. 191.

<sup>21</sup> Kelomees 2003, s. 95.

<sup>22</sup> Kivimaa 2004, s. 83.

<sup>23</sup> *How a European biennial of contemporary art began* 2005, s. 191; Fleck, 1998, s. 193–197 oraz Hoptman 1997, s. viii.

<sup>24</sup> Project Syndicate powstał w 1995 roku, założony przez Inke Arns i Andreea Broeckmanna i finansowany m.in. przez Fundację Społeczeństwa Otwartego George’a Sorosa. Początkowo działał przede wszystkim jako lista e-mailingowa. Obecnie strona Project Syndicate zamieszcza komentarze dotyczące sytuacji na świecie, publikowane przez specjalistów zajmujących się polityką, gospodarką, ekonomią, ochroną środowiska, edukacją oraz kulturą i sztuką. Project Syndicate 2016.

<sup>25</sup> Hlavajova 2005, s. 155.

<sup>26</sup> Tamże, s. 153.

struktur na poziomie artystycznym i finansowym pomiędzy Europą Wschodnią i Zachodnią<sup>27</sup>. Według dyrektorki Manifesta Hedwig Fijen, SCCA gwarantowało „demokratyczną współpracę na poziomie paneuropejskim” i finansową kooperację na poziomie zachodnim<sup>28</sup>. Według Fijen, dzięki temu uniknięto „kolonialnej sytuacji”, w której zachodnie instytucje musiałyby płacić za swoich wschodnich kolegów. Zapewne był to jeden z sukcesów SCCA. Trzeba jednak zaznaczyć, że sieć finansowana była przez międzynarodową, zachodnią instytucję, tj. Fundację Społeczeństwa Otwartego George’a Sorosa i w jej ślady nie poszła większość instytucji państwowych. Niestety, lokalne rządy nie chciały przejmować od SCCA roli mecenasa sztuki współczesnej i np. Europejskiego Biennale Sztuki Współczesnej Manifesta nie udało się zorganizować w tej części Europy aż do 2000 roku<sup>29</sup>. Sirje Helme przyznała, że niektóre z funduszy Sorosa zmarnowano, ponieważ nie istniały odpowiednie struktury, dla których były przeznaczone<sup>30</sup>. Helme potwierdziła zatem opinię Badovinac opublikowaną w tomie *Continuing Dialogs. A Tribute to Igor Zabel* z 2008 roku, że infrastruktura i finansowanie sztuki współczesnej pozostały słabiej rozwinięte<sup>31</sup>. Podobne zdanie przedstawił Zoran Erić w tym samym tomie<sup>32</sup>, twierdząc, że może „Wschód” jako taki już nie istnieje, ale „były Wschód” jak najbardziej<sup>33</sup>. Wskazywać miałby na to np. skandal wokół wystawy „Interpol” i list otwarty oburzonych artystów, sygnowany tylko przez osoby pochodzące z „byłego Zachodu”, dla których rosyjscy artyści Aleksander Brener i Oleg Kulig „dokonali zamachu na demokrację” (Brener zniszczył instalację Wendy Gu umieszczoną w centrum wystawy, a nagi Kulig udając psa pogryzł kilka osób)<sup>34</sup>. Jak zauważył Jan Sowa w książce *Fantomowe ciało króla*, artyści z Rosji i Szwecji „okazali się zbyt odmienni, aby wpisać się we wspólną przestrzeń niehierarchicznej, swobodnej i racjonalnej komunikacji”<sup>35</sup>.

---

<sup>27</sup> *How a European biennial of contemporary art began* 2005, s. 195.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Po pierwszej edycji Manifesta w Rotterdamie w 1996 roku planowano kolejne w Budapeszcie, Warszawie, Tallinie. Niestety lokalne rządy nie były zainteresowane finansowaniem podobnych wydarzeń; tamże, s. 198.

<sup>30</sup> Helme 2001, s. 46.

<sup>31</sup> Badovinac 2008, s. 70.

<sup>32</sup> Erić 2008, s. 163.

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Skandal wokół wystawy „Interpol”, np. Sowa 2011, s. 8–12 oraz Erić 2008, s. 162–171.

<sup>35</sup> Sowa 2011, s. 8–9.

Wiktor Misiano, który był kuratorem wystawy „Interpol” wraz z Ianem Āmanem, przywoływał następnie opinię Brenera, że zachodni system sztuki jest tak potężny, iż wszelka wolność w twórczości może istnieć jedynie poza nim, tak jak prawdziwa tożsamość znajduje się poza Zachodem<sup>36</sup>. „Były Zachód” utrzymał przewagę w poruszaniu się na polu instytucjonalno-dyskursywnym sztuki współczesnej<sup>37</sup>. Może o tym świadczyć nie tylko wspomniany wyżej, nadal nierównomierny, rozwój struktur instytucjonalnych, ale także fakt, że znaczna część badań poświęconych „zjednoczonej” Europie była prowadzona przez instytucje zachodnie, jak na przykład jeden z najbardziej znanych tego typu projektów – *Former West*<sup>38</sup>, który w swym założeniu miał przyjrzeć się bliżej zmianom, jakie zaszły po 1989 roku i po upadku dotychczasowego podziału na Wschód i Zachód. Brak natomiast szerokich badań prowadzonych przez osoby i instytucje „byłego Wschodu”, w tym brak np. studiów komparatystycznych, a jeśli już są takie prowadzone, w większości publikowane są przez „były Zachód”. Zatem nową historię sztuki nadal pisano z perspektywy centrum („byłego centrum”)<sup>39</sup>, a nie, jak np. postulował Piotr Piotrowski, przyjmując perspektywę horyzontalną, w której „były Zachód” także powinien zostać sprowincjonalizowany i potraktowany jako Inny<sup>40</sup>. Tym samym kraje „byłego Wschodu” nadal nie uczestniczą w tworzeniu własnego wizerunku i własnej narracji<sup>41</sup>.

---

<sup>36</sup> Misiano 2008, s. 96.

<sup>37</sup> Sowa 2011, s. 10.

<sup>38</sup> Projekt *Former West* – program badań naukowych, wystaw i publikacji prowadzony przez BAK, basis voor aktuele kunst w latach 2008–2014. *Former West* 2016.

<sup>39</sup> Härm 2005, s. 34.

<sup>40</sup> Piotrowski 2013b s. 205–206 oraz András 2013.

<sup>41</sup> Thompson 2012.

## SOROS REALISM I STYL MIĘDZYNARODOWY

Jednym z efektów wyżej wspomnianej globalizacji oraz „filantropii wymuszającej” wydaje się być przekonanie o swoistej unifikacji sztuki „byłego Wschodu”, z którym kojarzone jest określenie „realizm Sorosa” (*Soros Realism*)<sup>1</sup>. Odnosi się ono bezpośrednio do działalności Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, a zostało nadane przez serbskiego krytyka Miško Šuvakovića. Trzeba tu także przytoczyć dwa inne terminy, często przez krytyków wykorzystywane do opisywania sztuki promowanej przede wszystkim przez „Manifesta”, także przez SCCA, tj. wysoka międzynarodowa druga liga (*visoka internacionalna druga liga*)<sup>2</sup> – ukuty przez Šuvakovića, oraz styl międzynarodowy (*international style*)<sup>3</sup> – Roberta Flecka. Powyższe terminy odnosiły się do aspektu artystycznego prac powstałych w latach dziewięćdziesiątych; do artystów młodego pokolenia i ich statusu na międzynarodowym rynku sztuki, związanego z globalnymi przemianami politycznymi i ekonomicznymi w krajach byłego bloku wschodniego. Owe terminy były następnie często przytaczane przy okazji krytyki działalności Sieci SCCA, czy krytyki „Manifesta”. Termin „realizm Sorosa” był najczęściej mylnie rozumiany i przytaczany jako synonim unifikacji sztuki regionu<sup>4</sup>. Tymczasem miał nazywać tendencje multikulturowe i transnarodowe, które przyjęły się w sztuce regionu w latach dziewięćdziesiątych.

Miško Šuvaković zauważył, że neoliberalna ekonomia i polityka miały duży wpływ na świat sztuki, mimo że nie oddziaływały na teorię sztuki<sup>5</sup>. Ów wpływ widoczny był poprzez relatywizację stosunków sztuki elitarnej i masowej. Šuvaković rozumiał poprzez to m.in. odwrót od praktyki artystycznej jako aktu (*deed*) ku pracy projektowej, od kreacji ku badaniom nad sztuką, kulturą, społeczeństwem. Sztuka stała się polem dla niekończących się

---

<sup>1</sup> Šuvaković 2002, s. 11.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Fleck 1998, s. 197.

<sup>4</sup> Peraica 2006, s. 30–22.

<sup>5</sup> Šuvaković 2016, s. 56.

możliwości liberalnej współpracy centrów sztuki w pierwszym, drugim i trzecim świecie. Dzięki temu sztuka „kultur zmarginalizowanych” otrzymała współczesny transnarodowy język, który jednocześnie uwypuklił paradoks relacji pomiędzy sztuką lokalną a globalnym rynkiem sztuki<sup>6</sup>. Šuvaković, jako przykład takiej działalności podał SCCA, które powstały, aby dokumentować lokalne życie artystyczne, ale finansowały projekty i prezentowały „lokalną sztukę transnarodową” (*trans-national local arts*) na arenie międzynarodowej. Z czasem SCCA zasypały przepaść w sposobach finansowania, wystawiania, komunikacji, promocji i edukacji pomiędzy Wschodem w czasie transformacji (*East in Transformation*) i Zachodem w czasie globalizacji (*West in Globalisation*)<sup>7</sup>. Ta postawa SCCA zaowocowała pojawieniem się „takiej samej nowej sztuki” (*similar new art*) w kulturach o odmiennych tradycjach. Przedstawiane historie różniły się, ale znaczenie, poetyka, ekspresja i język były te same. Zatem rozważeniu należy poddać „funkcję instytucji przekształcającej sztukę z czterech powodów pozaartystycznych:

- 1) globalnego: transformacja kultur krajów Europy Wschodniej;
- 2) poetyckiego: emancypacja od elitarnej sztuki autonomicznej, modernizmu i postmodernizmu zarówno w praktyce artystycznej, jak i interpretacyjnej;
- 3) kulturalnego: odwrót od sztuki «alternatywnej» jako marginesu kultury narodowej, funkcjonującej pomiędzy kulturą popularną i wysoką; art-sonda<sup>8</sup> testująca, projektująca i reprezentująca strategie relatywistycznych relacji marginesów i centrum każdej społeczności; innymi słowy kultura stała się «materia» i «medium» zdarzeń mających na celu antycypację i realizację niekonfliktowych (poprawnych politycznie) społeczeństw;
- 4) politycznego: dzieło sztuki stało się *projektem mediów wystawowych* stonowanym politycznie, ale nie do końca pozbawionym dwuznacznej praktyki i produkcji przykładów, obiecujących realny wpływ na społeczeństwo obywatelskie, które powinno wówczas powstawać, a tak naprawdę neutralizowało warunki, w których istniała i prezentowała się krytyczna, cyniczna, subwersywna i oczywiście soc-realistyczna sztuka, pierestrojka, cyniczny realizm i retroawangarda<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże, s. 57.

<sup>8</sup> W oryginale *umetnost-sondu*.

<sup>9</sup> Šuvaković 2016, s. 57.

Šuvaković rozpiisał morfologię nowej sztuki w następujący sposób:  
/a/ nowe media (globalne) + /b/ lokalne tematy = /c/ projekcja utartych ścieżek kulturowych<sup>10</sup>.

Sumą powyższych teorii Šuvakovicia był termin „realizm Sorosa”, odnoszący się do prac, „które:

- a) mają funkcję I–IV;
- b) odnoszą się do prefiguracji i reprezentacji właściwych dla aktualnej kultury i społeczeństwa (formuła /a+/b/=c/);
- c) posiadają «optymalną projekcję» oznaczającą pozytywne oddziaływanie na zmiany w społeczeństwie (emancypacja, edukacja), które są reprezentowane poprzez dzieło sztuki<sup>11</sup>.

Według Šuvakovicia „realizm Sorosa” zatem „nie jest realizmem w sensie powrotu do paranoidalnego, nacjonalistycznego typu malarskiego realizmu, który rozwinął się niemal we wszystkich krajach postsocjalistycznych, ale nie jest też brutalną wersją realizmu socjalistycznego, który ustanowił kanon ekspresji w latach 30., 40., 50. i 60. na Wschodzie. Jest raczej delikatną i subtelną standaryzacją postmodernistycznego pluralizmu i multikulturalizmu, jako kryterium dla oświeconego liberalizmu politycznego, który musi być zrealizowany w europejskich społeczeństwach, prowadząc do nowej epoki. Korzyścią z takiej postawy jest przejście od «ograniczonej» (elitarnej) emancypacji, którą podtrzymuje sztuka elitarna i alternatywna, ku ogólnej emancypacji społecznej w oparciu o lokalną kulturę. Na przykład teorie poststrukturalne i wartości liberalne, mające charakter «uniwersytecki» i «muzealny», ale należące do «mniejszościowego intelektualnego» dyskursu, teraz poprzez sztukę stają się dyskursem, smakiem i wartością dla «normalnej» kultury świeżo powstałej klasy średniej, poziomu intelektualnego i opinii publicznej (*doxe*). Pewien niedobór w powyższym stosunku do sztuki kreuje «średnią widoczność» artystycznych i estetycznych celów jako determinantów kulturowych. Innymi słowy, sztuka młodych, zmarginalizowanych, przechodzących transformację otrzymuje «ruchomą rezerwę» obiecanych możliwości przeżycia i realizacji w ramach dominujących procesów zglobalizowanego rynku<sup>12</sup>.

Šuvaković celnie opisał zmiany, które zachodziły w latach dziewięćdziesiątych w obrębie sztuki, wskazując na szybkie przejście od nonkonformizmu

---

<sup>10</sup> Tamże, s. 58.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże, s. 58–59.

do światowego mainstreamu artystów, którzy w poprzednim ustroju uchodzili za „awangardowych”<sup>13</sup>. Šuvaković, podobnie jak wielu innych krytyków zauważył, że działalność SCCA prawdopodobnie wymusiła lub w każdym razie przyspieszyła i wzmocniła tendencje globalizacyjne, które według krytyka miały się przejawiać m.in. powszechnym wykorzystaniem nowych mediów i nowych technologii, wcześniej trudno dostępnych dla wielu artystów w większości krajów kontrolowanych przez totalitarny reżim. Zatem zwrot ku nowym mediom mógł być postrzegany jako manifest odcięcia się od poprzedniej epoki i startu z „punktu zero”<sup>14</sup>. Jak zauważyła estońska kuratorka i krytyczka sztuki Eha Komissarov, nowe media w sposób naturalny nie były identyfikowane z narodowością i nie narzucały presji szkół narodowych<sup>15</sup>. Zatem znakomicie odpowiadały potrzebom modernizacji sztuki i instytucji sztuki – jako narzędzie pozwalające na realizację jednego z celów SCCA. Dla Sieci aspekt modernizacyjny był kluczowy.

Ukierunkowanie na popularyzację „obcej” tradycji przysporzyło SCCA krytyków zarzucających międzynarodowej Fundacji aplikację globalnych trendów i zachodniego języka sztuki<sup>16</sup>. Komissarov porównała pojawianie się nowych mediów do historii inwazji i adaptacji produktu typu *ready-made*, wraz z jego teoriami i odniesieniami<sup>17</sup>, a owa adaptacja sztuki do nowych warunków przypominała socjalizację społeczeństw przechodzących terapię szokową w czasie transformacji, gdy procesy artystyczne zachodziły jako opozycja starego i nowego<sup>18</sup>. W latach dziewięćdziesiątych artyści powszechnie porzucali malarstwo, które wydawało się techniką przestarzałą, konserwatywną i niemodną, na rzecz innych technik, np. instalacji, wideo czy fotografii<sup>19</sup>. Projekty pokazywane na wystawach międzynarodowych, jak np. „After the wall” czy „Manifesta”, kuratorzy wybierali najczęściej właśnie w nowych, czy też globalnych technologiach, jak pisał Šuvaković. Działo się tak między innymi dlatego, że jeszcze pod koniec lat dziewięćdziesiątych sieć kontaktów utworzona przez SCCA była niezwykle silna i to kuratorzy oraz

---

<sup>13</sup> W tym przypadku rozumiana jako działalność w kontrze do ideologii socjalistycznej.

<sup>14</sup> Wywiad z Sirje Helme.

<sup>15</sup> Komissarov 2001, s. 88.

<sup>16</sup> Thea 2001, s. 68–69.

<sup>17</sup> Komissarov 2001, s. 88.

<sup>18</sup> Piotrowski 2013b, s. 203.

<sup>19</sup> Treier 1999, s. 126.

krytycy pracujący w poszczególnych ośrodkach Sieci proponowali wybór artystów ze swojego kraju<sup>20</sup>, a zatem grupę związaną z SCCA – promotorem nowej sztuki i nowych technik. Stąd zapewne wzięło się przekonanie, powtarzane przez następną dekadę, że SCCA wykreowało zunifikowaną sztukę Europy Środkowej i Wschodniej, której wystawą-manifestem<sup>21</sup> miało być „After the Wall”, przez samą kuratorkę wystawy Bojanę Pejić określone jako *Wunderkammer* lat dziewięćdziesiątych<sup>22</sup>. Uważa się, że „kultura cyfrowa nie posiada pamięci, pamięci kulturowej, ani strategii komunikacyjnych na niej opartych”<sup>23</sup>, dzięki czemu dawała znakomitą możliwość zmiany, rozwoju, wytworzenia własnej narodowej tożsamości, dawała poczucie wolności. Zapewne te cechy przyczyniły się do jej popularności w latach dziewięćdziesiątych w całym regionie.

Należy zauważyć, że kuratorzy także odegrali istotną rolę w latach dziewięćdziesiątych w promowaniu określonego wizerunku sztuki z „byłego Wschodu”. Jak już wspomniałam, kuratorzy pojawili się w wielu krajach po przełomie 1989 roku wraz z rozwojem instytucji sztuki współczesnej. Ich praca nie ograniczała się już tylko do estetycznej aranżacji wystawy, ale należało do nich m.in. budowanie narracji i kontekstów dla pokazywanych prac<sup>24</sup>. W ten sposób kuratorzy współtworzyli nową postkomunistyczną tożsamość i wypracowywali nowe spojrzenie na sztukę byłego bloku wschodniego oraz na nową geografii artystyczną<sup>25</sup>. Jak zauważyła Sirje Helme, do połowy dekady (w krajach takich, jak np. Estonia) kuratorzy związani byli przede wszystkim z Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa, które wprowadziło zapotrzebowanie na taką funkcję<sup>26</sup>. Doprowadziło to, podobnie jak w przypadku nowych mediów, do przyjmowania nowej roli poprzez aplikację zachodnich metodologii i praktyk kuratorskich<sup>27</sup>. Kurator pełnił funkcję nie tylko organizatora wystawy, ale także postrzegany był jako indywidualny twórca, autor podpisany imieniem i nazwiskiem, zdobywający status

---

<sup>20</sup> Thea 2001, s. 67.

<sup>21</sup> Kazalarska 2009.

<sup>22</sup> Pejić 1999, s. 19.

<sup>23</sup> Kluitenberg 2008, s. 241.

<sup>24</sup> *Thinking about Exhibitions* 1996, s. 221–296.

<sup>25</sup> Tamże, s. 2.

<sup>26</sup> Helme 2001.

<sup>27</sup> Boubnova 1999, s. 59.



gwiazdy<sup>28</sup>. Kuratorzy zarówno Dorocznych Wystaw SCCA, ale też blockbusterów, jak np. „After the wall”, mieli możliwość kreowania lub uwydatniania pewnych trendów w sztuce oraz nadawania jej historycznych i społecznych znaczeń. W tym przypadku narzędziem była zarazem sama prezentacja prac artystów, jak i obszerne katalogi, często zaopatrzone w teksty krytyczne, historyczne oraz kalendaria wydarzeń kulturalnych i politycznych. Drukowane słowa kuratora stawały się nie mniej istotne niż sama wystawa i były chętnie cytowane<sup>29</sup>. Dobrym przykładem była wspomniana przeze mnie wielokrotnie słynna wystawa „After the wall. Art and culture in post-communist Europe”. Teksty zamieszczone w dwutomowym katalogu, m.in. kuratorów Bojany Pejjić i Davida Elliotta, były zazwyczaj przytaczane w kontekście wystawy czy dyskusji wokół sztuki współczesnej z Europy Środkowej i Wschodniej, szczególnie w latach dziewięćdziesiątych. Trudno natomiast znaleźć wypowiedzi odwołujące się do prac zaprezentowanych na „After the wall”. W założeniu miała być to wystawa prezentująca sztukę „postkomunistyczną”, odzwierciedlającą przemiany polityczne i społeczne w pierwszej dekadzie po upadku muru berlińskiego<sup>30</sup>. Jednak recepcja wystawy miała miejsce przede wszystkim na podstawie katalogu. Tom pierwszy zawierał prace pokazanych na wystawie artystów, których nazwiska ułożono w kolejności alfabetycznej, ale z adnotacją o narodowości. W tomie drugim zamieszczono kalendarium wydarzeń dla poszczególnych krajów z lat 1989–1999, zdjęcia z wydarzeń historycznych (m.in. zburzenie muru berlińskiego, obalenie pomnika Dzierżyńskiego w Moskwie, czy zdjęcie Ceaușescu wykonane tuż po egzekucji) oraz teksty „wschodnich” kuratorów, krytyków i historyków sztuki utrzymujące perspektywę „nas” i „innego”, w tym przypadku także Zachodu jako Innego. Jak zauważył Igor Zabel w eseju „*We*” and „*the Others*”, umieszczonym w katalogu „After the wall”, zadziałał mechanizm reprezentacji Wschodu na potrzeby Zachodu oraz przekonanie, że nawet w przypadku postmodernizmu i multikulturalizmu wartości zachodnie traktowane są jako uniwersalne<sup>31</sup>. Zapewne nie bez znaczenia pozostawał fakt, że wystawa ta, jak i np. „Aspekte / Positionen”, „Passage Europe”, „Wounds” organizowane były przez instytucje zachodnie

---

<sup>28</sup> Heinich, Pollak 1996, s. 237.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Elliott 1999, s. 11.

<sup>31</sup> Zabel 1999, s. 110–113.

i dla zachodniego widza, oczekującego reprezentacji sztuki z nadal mało znanego „byłego Wschodu”. Problem oczekiwania „wschodniości” przez Zachód poruszył Andres Härm w *Curating the East. Local tendencies and Western expectation*<sup>32</sup>. Estoński kurator zaobserwował, że na międzynarodowych wydarzeniach oczekuje się lokalności od „wschodnich” kuratorów, artystów, krytyków i historyków sztuki. Wydawała się także istnieć wizja tego, jaka powinna być sztuka z Europy Wschodniej. W wypowiedzi Härma można było dostrzec analogię do teorii Šuvakovicia, dotyczącej „realizmu Sorosa”, w której to teorii lokalne tematy dzięki globalnej poetyce stawały się schematem dla sztuki współczesnej z Europy Wschodniej. Tym samym sztuka „postkomunistyczna” czy „byłego Wschodu” została swego rodzaju brandem. Już w 2002 roku Boris Groys napisał, że tożsamość stała się jedynie pojęciem, a sztuka współczesna zorientowana była na rynek kapitalistyczny<sup>33</sup> oraz uległa trendom artystycznym, prawom rynku i interesom społecznym, dodającym wartości i znaczenia pracom artystów. Tym samym procesom podlegały nazwiska artystów, stając się znakami towarowymi.

Proces ubrandowania sztuki „byłego Wschodu”, jako odpowiedź na zapotrzebowania zachodniego rynku, można zestawić z podobnymi trendami w światowej sztuce współczesnej, szczególnie z fenomenem Young British Artists. W obu przypadkach rozwój sztuki nastąpił niemal w tym samym czasie i był powodowany wielkimi zmianami politycznymi i społecznymi. Także w obu przypadkach poruszano często istotne kwestie społeczne, takie jak tożsamość, problemy mniejszości, seksualności, śmierci, etyki i polityki. W obu przypadkach sztuka niszowa szybko przekształciła się w dziedzinę kultury popularnej, wchłoniętą przez komercyjny rynek sztuki. O świadomości tego procesu świadczą wspomniane teksty Borisa Groysa i Andresa Härma oraz wystawy: „Brand «Ukrainian»” Jerzego Onucha i „yBa” Andresa Härma i Hanno Soansa – obie zorganizowane w 2002 roku. W obu przypadkach było to odwołanie do popularnych wówczas wystaw narodowych, zazwyczaj noszących wymowne tytuły „Nowa sztuka z...”, których celem była prezentacja czy wręcz reprezentacja sztuki współczesnej z „Europy nieznannej”. To zapewne do takich wystaw odwoływał się Andres Härm, pisząc o oczekiwaniach lokalności, jakiejś widocznej cechy wskazującej na

---

<sup>32</sup> Härm 2005, s. 34–36.

<sup>33</sup> Groys 2013, s. 11–17, tekst w języku rosyjskim ukazał się w 2002 roku, Groys 2002, s. 11–13.

narodową tożsamość sztuki. Härm i Soans, nie mogąc się dopatrzeć „estońskiego stylu” ani oczekiwanego standardu, postanowili stworzyć nie tylko własną wystawę, ale także część prac na niej pokazanych. Kuratorzy przyznali, że otrzymali od Związku Artystów Estońskich zlecenie na przygotowanie wystawy, którą można by opisać słowami *trademark* czy *trendy*<sup>34</sup>. Postawili zatem na jedną z najbardziej znanych wówczas marek sztuki współczesnej *yBa* i postanowili ją dostosować do swoich potrzeb – stworzyli mock-wystawę.

Inną odpowiedzią na zgłaszane przez rynek zapotrzebowanie sztuki narodowej była wystawa „Brand «Ukrainian»”. Pomyślana przez Onucha jako prezentacja marki „ukraińskości”<sup>35</sup>, przemyślała pod tą etykietką prace artystów ukraińskich znanych za granicą, ale niekoniecznie docenianych w kraju<sup>36</sup>, mimo licznych wystaw organizowanych przez SCCA. „Brand «Ukrainian»” stała się najgłośniejszą i najczęściej opisywaną wystawą zorganizowaną przez kijowskie Centrum Sztuki Współczesnej (wcześniej Soro-sa). Media chwaliły Onucha za to, że wreszcie pokazał dobrą sztukę narodową, tak różną od poprzednich wystaw CSW<sup>37</sup>.

Zatem kuratorzy starali się w różny sposób odpowiadać na zapotrzebowanie na „sztukę narodową” i lokalność. Sami artyści również byli świadomi tego trendu. Ciekawym przykładem była wypowiedź Deimentasa Narkevičiusa przywołana przez Bojanę Pejić w tekście zamieszczonym w katalogu wystawy „After the wall”. Artysta miał się poskarżyć kuratorce mówiąc: „Jestem już zmęczony byciem «litewskim artystą». Chciałbym być po prostu artystą”<sup>38</sup>. Wprawdzie na wystawie Narkevičius nie reprezentował swojego kraju, został natomiast wybrany na reprezentanta tego, co kuratorom Pejić i Elliotowi mogło wydawać się „stylem” wschodnioeuropejskim czy postkomunistycznym. Tym samym kuratorom nie udało się uciec od schematu prezentacji „wschodniego getta”<sup>39</sup>. Takie podejście kuratorów wydaje się mieć podłoże kolonialne, a sama wystawa „After the wall” zdawała się przypominać dziewiętnastowieczne wielkie wystawy światowe, na których

---

<sup>34</sup> Härm, Soans, Kiwa, 2002, s. 2.

<sup>35</sup> Ostrowska 2002, s. 46.

<sup>36</sup> Skliarenko 2002, s. 43.

<sup>37</sup> Ostrowska 2002, s. 45.

<sup>38</sup> Pejić 1999, s. 19.

<sup>39</sup> Tamże.

każdy kraj miał zaprezentować to, co ma najlepszego, co odzwierciedlałoby jego status<sup>40</sup> i jednocześnie wytwarzało stereotyp „byłego Wschodu”.

Wydaje się zatem, że problemem artystów i sztuki z krajów byłego bloku komunistycznego pozostała zachodnia potrzeba „egzotyzowania” byłego Wschodu, który tym samym pozostawał zdefiniowany jako kultura marginalna<sup>41</sup>, owa „międzynarodowa druga liga” peryferyjna względem głównego nurtu. Tymczasem procesy globalizacyjne sprawiły, że bliski-Inny został skażony przez Zachód i stał się niebezpiecznie nie-Inny. Należy zauważyć, że zarzut sztuki transnarodowej wysuwany był przez zachodnich krytyków, którzy oczekiwali od „Europy nieznanej” sztuki lokalnej, narodowej. Podobnie zachowywał się rynek sztuki, który nie poszukiwał „etnicznej” sztuki zachodu, ale właśnie takie oczekiwania stawiał wobec „byłego Wschodu”. Tymczasem Europa Wschodnia czuła się związana kulturowo z Europą Zachodnią<sup>42</sup>, dzieliła z nią tradycje modernistyczne. W częściach pierwszej i drugiej przywołałam sytuację artystów i sztuki przed upadkiem muru berlińskiego, aby wskazać, że procesy w latach dziewięćdziesiątych uchodzące za modernizacyjne, jak np. odwołanie do neoawangardy i postmodernizmu, zachodziły przed przełomem 1989 roku i nie były skutkiem działania takich organizacji jak SCCA, nie też były obce lokalnym tradycjom artystycznym.

---

<sup>40</sup> Mitchell 2001.

<sup>41</sup> Gandhi 2008, s. 114.

<sup>42</sup> Dan 1999, s. 103–107; Kiossev 1999, s. 114–117; Härm 2005.

## NOWE I MŁODZI

Wspieranie jedynie młodych artystów to obok promowania jednego, określonego rodzaju sztuki, drugi z najczęstszych zarzutów wysuwanych wobec Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa. W statucie Sieci nie została określona docelowa grupa wiekowa artystów, do których miało być skierowane wsparcie. Niemniej zapis dotyczący promowania przede wszystkim nowych mediów i nowych nurtów w sztuce w efekcie przekładał się na faworyzowanie także nowych, młodych artystów, prezentujących nowatorskie sposoby myślenia o sztuce. Odcięcie się od starego i start z nowego punktu miał umożliwić tworzenie nowej tożsamości na zasadzie odcięcia się i zaprzeczenia tożsamości socjalistycznej.

„Nadchodzi chwila, która rzadko zdarza się w historii, gdy porzucamy stare dla nowego” napisał Salman Rushdie o zakończeniu ery kolonialnej i narodzinach niepodległych Indii<sup>1</sup>. Podobnie kraje „byłego Wschodu”, według zachodniego paradygmatu, po zakończeniu zimnej wojny miały przyjąć zachodnią „cywilizację uniwersalną”<sup>2</sup>, jednocześnie odrzucając dotychczasową kulturę socjalistyczną i radziecki imperializm. Miały wybrać drogę transformacji i modernizacji, a poprzez aplikację zachodnich wzorców dokonać swoistej autokolonizacji<sup>3</sup>. Wiarę w ów paradygmat można też zauważyć w działalności Sieci SCCA, która miała koncentrować się na nowej sztuce i nowych technologiach, pozwolić na odcięcie się od przeszłości i jednoczesną modernizację instytucji. Ważny, jak u Rushdiego, był zwrot ku nowości: nowej sztuce, nowym artystom, nowym prądom, nowym technologiom.

Miał to być także zwrot ku nowym językom: w sztuce, ku językowi transnarodowemu; w SCCA jako instytucji, ku językowi angielskiemu. Powszechnie wykorzystywany w komunikacji pomiędzy międzynarodowymi ośrodkami, stał się nie tylko równorzędnym językiem, jak zalecała (bądź co

---

<sup>1</sup> Rushdie 1999, s. 146.

<sup>2</sup> Huntington 2003, s. 77.

<sup>3</sup> Boubnova 2000.

байд) англојезычна „біблія Сороса”, чы врэч дэманујучым, о чым можа швядчыць выбір једны англојезычных тытулів дла Дорочных Wystaw, јак нр. в прыпадку „Interstanding: Understanding interactivity. International interdisciplinary conference on computer mediated communication and interactivity”, „More than ten. Soros Center for Contemporary Arts – Budapest exhibition celebrating the 10th anniversary of the Soros Foundation – Hungary”, чы „The bred in the bone”. Англійскі зостаў језыком камунікаці паміжы артыстамі, куратарамі, інстытуціямі і влдзамі пачодзачымі з рўных крајув. Выдаје сј, же млаў бјч прэпуствка вправадзача „мјдзынародова друга ллге” до заходнелу швлату сзтукі і „влекелу нарраці”<sup>4</sup>. „An artist who cannot speak English is no artist” напсал Младен Stilinović на транспаренціе в 1994 року. Језык англійскі, *lingua latina* глабалнелу швлату і рынку сзтукі, станवल чэсто барелре дла старсзых. Невелу артыстў, кўоры прэз декады мелі огранічонэ можлівосці выјазду і кантакту з Заходем, опановало англійскі, рачеј не бјл то теж језык повсзечне наuczany в школах. Млодзі рўнелу на тым полу сзвбчелу надрабалі залеглоці.

В прыпадку SCCA таке сам спосіб прызнаванау грантў провадзл до выклучанау старсзелу покеленла. Јак заувазыла Heie Treier, млодсі артысці прэдо дстосовалі сј до новелу сysterму, старсі не розумелі засад аплікаці і не бвлі в стане ім спростаћ<sup>5</sup>. Тым самым бвлі выклучані з крэгу SCCA не зе взугледў артыстзчных луб не тылко з тегу поводу, але опрўч тегу зе взугледў блуоратзчных. Тымчасем прэз первше лата своелу длаалноці SCCA поддавало артыстў селекці влопозіомелу: з једнелу строну згодноці сзтукі з вломгамі програмовымі інстытуці, кўорэ бвлі компатыблне з запотребованелм рынку заходнелу на „нову сзтукелу вшчоднелоеуропелску”<sup>6</sup>; з другелу строну вспомнлаелу блуоракці. Прыкладем можа бјч чочлазбы отварты набўр (*open-call*), оглашаны пры Дорочных Wystawach. В залуженлу млано кероваћ сј засада „демократзчнелу выбуру” і даваћ кաждему артысці можлівосћ злуосленла своелу кандыдатурелу. В практычелу оказывало сј, же артысці старсзелу покеленла не потрафіл прызготоваћ аплікаці, portfolio ані CV – бвлі прызвчзјанелі,

---

<sup>4</sup> Steyerl 2013, s. 7–12.

<sup>5</sup> Wywiad z Heie Treier 2011.

<sup>6</sup> Härm, 2005.

że w minionym ustroju związek artystów po prostu zapewniał wystawy swoim członkom<sup>7</sup> i należy poczekać na swoją szansę w kolejce.

Na pomoc ze strony Fundacji nie mogli także liczyć artyści tworzący sztukę niekoniecznie wpisującą się w kategorię „sztuka współczesna”, czyli np. tworzący sztukę określaną jako sztuka nie-zachodnia, etniczna czy czerpiącą z socrealizmu<sup>8</sup>. Część artystów starszych generacji, pozbawionych regularnego wsparcia finansowego w wyniku przemian ustrojowych szybko „przestawiła się” na sztukę współczesną, jak kąśliwie zauważyli Andres Härm i Hanno Soans w tekście *We are glad it's all over*<sup>9</sup>, opisującym sytuację sztuki estońskiej w latach dziewięćdziesiątych. Jednakże wielu artystów średniego i starszego pokolenia we wszystkich krajach byłego bloku wschodniego boleśnie odczuło zmiany, które zaszły po 1989 roku. Transformacja ustrojowa w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych przyczyniła się do kryzysu ekonomicznego instytucji kultury, które nie mogły uczestniczyć w dotychczasowym państwowym systemie finansowania artystów, np. poprzez skupowanie prac dla muzeów i galerii<sup>10</sup>. Estonka Kai Kaljo w pracy *Przeigrana* (Luuser, 1997) znakomicie ukazała sytuację wielu artystów swojego pokolenia. W krótkim wideo opowiadała o sobie w języku angielskim, a każdej wypowiedzi towarzyszył śmiech zza kadru, jak w sitcomach.

„– Hi, my name is Kai Kaljo. I am an Estonian artist.

– My weight is 92 kg.

– I am 37 years of age, but still living with my mother. I am not married.

– I am working at the Estonian Academy of Art as a teacher for 80\$ per month.

– I think the most important thing about being an artist is freedom.

– I am very happy”<sup>11</sup>.

Kai Kaljo pokazała paradoks sytuacji, w której znaleźli się artyści. Z jednej strony, szczególnie dla widza zachodniego, komiczna może się wydać sytuacja kobiety w średnim wieku, mieszkającej z rodzicami i zarabiającej jak na zachodnie standardy bardzo mało; sytuacja Kaljo deklarującej, że najważniejsza jest dla artysty wolność i że jest szczęśliwa. Z drugiej strony, Estonka

---

<sup>7</sup> Wywiad z Heie Treier 2011; Wywiad z Andą Rottenberg 2014.

<sup>8</sup> Smith 2007, s. 16.

<sup>9</sup> Härm, Soans 2002.

<sup>10</sup> Helme 2001, s. 37.

<sup>11</sup> Kai Kaljo 1997.

pokazała sytuację artysty znajdującego się poza systemem<sup>12</sup> (socjalistyczny system upadł, kapitalistyczny rynek sztuki jeszcze się nie rozwinął). Sytuacja ta dawała artyście wolność wypowiedzi bez uwikłania w politykę, cenzurę czy rynek. Jednocześnie artysta pozbawiony był niemal wsparcia finansowego i instytucjonalnego, co mogło budzić frustrację i poczucie odrzucenia.

Wzrostowi zainteresowania młodymi artystami towarzyszyło przekonanie, że dorobek artystów starszych generacji był niedoceniany i zapomniany. Anu Liivak zauważyła, że takie odczucia mógł powodować m.in. brak stałych wystaw poświęconych awangardzie drugiej połowy XX wieku<sup>13</sup>. Estońska historyczka sztuki tym samym wskazała na podwójne wykluczenie starszych, którzy nie byli atrakcyjni dla instytucji poszukujących nowej sztuki, ale jako „klasycy” nie doczekali się jeszcze swojego miejsca na stałych ekspozycjach w muzeach.

---

<sup>12</sup> Nawiązuję tu do określenia Wiktora Misiano „kurator bez systemu” odnoszącego się do sytuacji i roli kuratora, jako typowego tworu zachodniego systemu sztuki, nie istniejącego w krajach byłego bloku wschodniego w latach dziewięćdziesiątych. Misiano 1999, s. 137.

<sup>13</sup> Liivak 1999, s. 137.



## ZAKOŃCZENIE

W niniejszej książce został szczegółowo przedstawiony wzór działalności Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa zawarty w *SCCA Network Procedures Manual*. Dokument ten, przez pracowników nazywany „biblią Sorosa”, zawierał dokładne informacje dotyczące celów instytucji, strategii i sposobów działania zarówno w zakresie merytorycznym, jak i administracyjnym. Skrupulatne opisy dotyczące organizacji przypominały instrukcję IKEA, pozwalającą zmontować gotowy produkt według wzorca z danych elementów. Dzięki temu miała powstać sieć takich samych instytucji. Podręcznik Fundacji Sorosa nie uwzględnił jednak różnic w zakresie polityki, instytucji i tradycji sztuki współczesnej w poszczególnych krajach. W efekcie, mimo początkowo korporacyjnego ideału zarządzania, powstała sieć ośrodków o różnych strategiach działania, dostosowanych do lokalnych warunków i możliwości. Cztery z nich – w Budapeszcie, Kijowie, Tallinie i Warszawie – zostały opisane w niniejszej książce, co pozwoliło ukazać cztery zupełnie różne sposoby pracy SCCA.

Podstawowym celem wszystkich Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa miało być gromadzenie dokumentacji żyjących artystów. Zakładano, że tak zwane teczki będą zawierać noty dotyczące życia i twórczości wybranych osób oraz fotografie prac. Zgromadzone materiały miały być udostępniane osobom z zagranicy, zainteresowanym lokalną sceną artystyczną, tym samym stanowiąc element centrum informacji – drugiego priorytetowego zadania SCCA. Rzeczywiście ustanowienie kontaktów okazało się największym sukcesem Sieci, o czym pisałam wielokrotnie wyżej. Dokumentacja okazała się mniej istotna niż oczekiwano.

Ideę prowadzenia dokumentacji twórczości artystów współczesnych, jako jednego z najważniejszych celów Sieci, zaczerpnięto z budapeszkańskiego Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa – prototypu Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa. Podręcznik Fundacji Sorosa opisywał dokładnie sposób selekcji artystów i zasady opracowywania zgromadzonych materiałów, wprowadzając wówczas nowatorski zapis o digitalizacji zbiorów.

Nie przewidziano jednak, że problemy węgierskiej sceny artystycznej i instytucji lat osiemdziesiątych mogą nie pokrywać się z potrzebami w krajach byłego bloku wschodniego w latach dziewięćdziesiątych. Na przykład w Polsce podobną dokumentację prowadziły już wcześniej m.in. Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta oraz Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Natomiast na Ukrainie w ogóle nie podjęto prac nad dokumentacją, tłumacząc tę decyzję niewielkim dorobkiem artystów. Nie przewidziano także błyskawicznego postępu nowych technologii. Programy pisane dla baz danych w połowie lat dziewięćdziesiątych są nieczytelne dla obecnych komputerów bez emulatorów. Bazy SCCA zaginęły wraz ze starym oprogramowaniem i nośnikami pamięci.

Piętnaście lat po uniezależnieniu Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa od Instytutu Społeczeństwa Otwartego widać też, jakie znaczenie miała dokumentacja dla samych SCCA. Poza ośrodkiem w Tallinie, żaden ze spadkobierców SCCA (stanowiących element rozważań niniejszej książki) nie przechowuje zgromadzonych materiałów. Budapeszteńskie C3: Fundacja Centrum Kultury i Komunikacji nie przechowuje dokumentów dotyczących instytucji, z których się wywodzi, tj. Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa ani Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa. Pracownicy C3 nie wiedzą także, gdzie obecnie przechowywana jest dokumentacja artystów. Tymczasem teczki zostały zarchiwizowane przez prywatne Ludwig Museum w Budapeszcie, o czym nie pamiętają nawet jego pracownicy. Węgierska dokumentacja jest dosyć obszerna, ale dziś raczej nikt już do niej nie zagląda i nikt nie uaktualnia od końca lat dziewięćdziesiątych. Dokumentacji fotograficznej wystaw zorganizowanych w latach osiemdziesiątych przez Centrum Dokumentacji nie przechowuje też ani C3, ani galeria Múcsarnok, gdzie mieściło się Centrum, ani Ludwig Museum.

Mniej tragiczny los spotkał część warszawską. Wszystkie teczki, książki, zdjęcia oraz slajdy zostały przekazane do CSW Zamek Ujazdowski i włączone są do materiałów gromadzonych przez tę instytucję.

Centrum w Tallinie nie przestrzegało ściśle zasad opracowywania dokumentacji i zamiast teczek zrealizowało filmy dokumentalne poświęcone twórczości wybranych artystów, które obecnie dostępne są na DVD w biurze ośrodka. Także dokumentacja Dorocznych Wystaw zapisana została jako dokumentacja wideo na kasetach VHS, niestety poza materiałem filmowym nie zrobiono zdjęć ani slajdów. Oryginały zdjęć zamieszczanych w katalogach wystaw nie są przechowywane przez Centrum. Klisze znajdują się w prywatnych

archiwach fotografów, nie są zdigitalizowane i nie zostały udostępnione do zamieszczenia w niniejszej książce.

Natomiast Centrum w Kijowie nie tylko nie opracowywało teczek artystów, ale także nie gromadziło i nie przechowywało dokumentacji własnej działalności. Obecnie CSM Fundacja Centrum Sztuki Współczesnej, spadkobierca SCCA, nie posiada dokumentacji fotograficznej wystaw zorganizowanych w latach dziewięćdziesiątych, w większości przypadków także katalogów, materiałów prasowych ani recenzji. Wszystko miało zagaść wraz ze zmianą dyrektorów oraz lokali.

Zastanawiający jest stosunek spadkobierców Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa do dokumentów i świadectw własnej działalności. Z jednej strony brak dbałości może wskazywać na niewielkie znaczenie owej dokumentacji. Mam tu na myśli dewaluację dokumentacji w perspektywie czasu, wynikającą np. z zaniedbania, jak w przypadku Budapesztu (brak finansowania i uzupełniania materiałów), czy wcielenie jej do innej jednostki, jak w przypadku Warszawy (nie istnieje jako osobny zespół archiwalny). W Polsce miało to także wynikać ze złego rozpoznania lokalnej sytuacji przez SCCA i narzucenie priorytetów, które dublowały istniejące już inicjatywy. W efekcie dokumentacja mogła się wydawać zbiorem nie wyjątkowym, ale właśnie elementem uzupełniającym dla innego archiwum. W przypadku Budapesztu i Kijowa zagubienie dokumentacji mogło także wynikać z częstych zmian lokali przez SCCA, a następnie instytucji-spadkobiercy. Znaczenie miały też zapewne zmiany strukturalne i osobowe na przełomie dekad. Nowo powstałe instytucje koncentrowały się na własnych projektach i archiwach.

Z drugiej strony brak dokumentów potwierdzających działalność może sprawiać wrażenie próby ukrycia pewnych nadużyć i nieprawidłowości, które były kolejnymi zarzutami wobec SCCA. Na potwierdzenie takiej hipotezy może wskazywać pewna nieścisłość pomiędzy tzw. dobrą praktyką transparentności prowadzenia instytucji a zachowaniem jej pracowników. Najbardziej zastanawiająca jest postawa Marty Kuźmy, która po wyjeździe z Ukrainy w 1997 roku zabrała ze sobą całą dokumentację i archiwum SCCA. Kuźma miała dokumentację SCCA i archiwum zapakować do kontenera i wysłać statkiem do USA, a na pytanie, co się stało z materiałami, odpowiadała, że przesyłka zatoniła w drodze<sup>1</sup>. Historię tę usłyszałam od kilku osób, między innymi od byłej współpracownicy Kuźmy, Natalii Manżalij. Dawna

---

<sup>1</sup> Wywiad z Kateryną Botanową 2011; Wywiad z Jerzym Onuchem 2011.

koordynatorka Centrum nie zgodziła się jednak na nagranie wywiadu. Kuźma obecnie unika jakichkolwiek rozmów na temat Centrum, a kontrowersji wokół jej osoby jest więcej. Jedną z przyczyn odwołania kuratorki ze stanowiska dyrektora był wspomniany wyżej zarzut tworzenia zamkniętego klubu wybranych artystów<sup>2</sup>. Jednak, jak wiadomo chociażby z raportu Larisy Muravskiej, nie tylko Kuźma stosowała tę praktykę<sup>3</sup>. Inną z przyczyn mógł być brak transparentności w wydatkowaniu budżetu, choć dziś trudno udowodnić tę tezę. Kuźma zadbała o to, by w Centrum nie zachowały się dokumenty. Także Fundacja Sorosa, tj. International Renaissance Foundation nie przechowuje już raportów finansowych z lat dziewięćdziesiątych. Byli współpracownicy Kuźmy opowiadali o jej wystawnym życiu na koszt SCCA, jednak nikt nie zgodził się na nagranie wypowiedzi. Trudno zweryfikować prawdziwość owych zarzutów, można się jednak zastanowić nad wysokością rocznego budżetu Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa w Kijowie i porównać aktywność tej i innych instytucji. W 1994 roku ośrodek otrzymał 158.000 USD<sup>4</sup>. Dla porównania w 1993 roku Warszawa otrzymała ok. 109.000 USD, z czego ponad połowę przeznaczono na dokumentację, granty i podróże zagraniczne. Ponad rok wcześniej Polacy otrzymali przeszło 100.000 USD na wynajęcie i urządzenie biura. Oddział ukraiński SCCA nie otrzymywał zatem rocznie dużo więcej, a zrealizował dodatkowo dwie wystawy, w tym jedną na wynajętym okręcie flagowym Floty Czarnomorskiej. Jeśli założymy, że koszty utrzymania biura były podobne w Warszawie i w Kijowie, Kuźmie zostało ok. 40.000 USD na zorganizowanie dwóch wystaw. Nie wydaje się to dużą sumą, tym bardziej, że wynajęcie flagowej jednostki marynarki wojennej zapewne nie było tanie. Dla porównania Doroczna Wystawa Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa w Tallinie w 1995 roku kosztowała ok. 40.000 USD<sup>5</sup>, a budżet całej instytucji wynosił 300.000 USD. Podobne pomówienia dotyczyły Suzanne Mészöly, która dziś także nie wypowiada się na temat „Sorosa”. Niewątpliwie jednak istniała ogromna dysproporcja pomiędzy budżetami dorocznych wystaw w pierwszych latach działalności SCCA a możliwościami finansowymi instytucji państwowych. Podobnie zarobki dyrektorów ośrodków znacznie przewyższały przeciętne wynagrodzenie. Wyższy status finansowy instytucji

---

<sup>2</sup> Muravska 2002, s. 14.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> *Renaissance Report 1995 1996*, s. 27.

<sup>5</sup> *Open Estonia 1995 1996*, s. 47.

i jej pracowników mógł budzić negatywne emocje wśród krytyków Sieci, z których wielu transformacja pozbawiła państwowych subwencji.

Należy się zatem zastanowić, na ile opinia „Sorosa”, jako instytucji wymuszającej, kolonizującej, modernizującej, westernizującej, unifikującej, której pracownicy nadużywali władzy i dostępu do funduszy, odnosi się do rzeczywistej działalności poszczególnych Centrów, a na ile jest „czarną legendą”. Najlepszym przykładem wydaje się być opisywany szczegółowo wyżej zarzut unifikacji sztuki i narzucenia nowych technologii. O ile rzeczywiście zapis dotyczący promowania nowych technik i nowych zjawisk w sztuce pojawił się w statucie Sieci i właśnie takie wybierano na międzynarodowe wydarzenia organizowane przez „były Zachód”, jak np. biennale sztuki, Manifesta, czy wielkie wystawy prezentujące nową sztukę „byłego Wschodu”, o tyle po przyjrzeniu się pracom prezentowanym na Dorocznych Wystawach, większość z nich wydaje się tradycyjna, zarówno pod względem technik wykonania, jak i podejmowanych tematów.

W obliczu braku dokumentów, jedynie rekonstruując część wydarzeń na podstawie wspomnień współpracowników, trudno oddzielić fakty od opinii na temat SCCA. Dodatkowo brak opracowań naukowych poświęconych działalności Sieci sprzyja powielaniu określonych wyobrażeń. Większość tekstów dotyczących Centrów publikowana była w książkach wydawanych na Zachodzie. W większości przypadków były to publikacje dotyczące sztuki z „byłego Wschodu” przedstawiające region, sztukę i jej instytucje w sposób homogeniczny. Unikano w nich spojrzenia na problem z szerszej perspektywy, pomijając tradycje sztuki współczesnej w poszczególnych krajach, a także uwarunkowania polityczne i ekonomiczne wynikające z procesów transformacyjnych.

Wydaje się zatem, że działalność Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa należy postrzegać dwojako. Po pierwsze, jako międzynarodową organizację sprzyjającą procesom westernizacji i globalizacji w krajach przechodzących transformację. Po drugie, jako instytucję wspierającą oraz promującą sztukę współczesną i artystów w momencie, w którym państwa nie były tym zainteresowane, a rynek sztuki jeszcze się nie rozwinął.

Fundacja Sorosa zarządzana na wzór korporacji zadziałała jako katalizator dla procesów modernizacyjnych i globalizacyjnych, dokonujących się na całym świecie we wszystkich obszarach życia. Przejawem tego było między innymi ukierunkowanie na sztukę wykorzystującą nowe technologie, które utożsamiane są z nowoczesnością i transnarodowością. W części trzeciej przeanalizowałam znaczenie nowych mediów dla SCCA, jako elementu

pozwalającego na wprowadzenie nowych praktyk oraz tradycji do sztuki i zerwanie z dotychczasowymi (nowa sztuka na miarę nowych czasów i Nowej Europy). Mogły także stanowić element strategii kreującej „sztukę międzynarodową”, a więc atrakcyjną dla globalnego rynku sztuki.

Po przeanalizowaniu strategii działalności Sieci Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa wydaje się, że to właśnie kreowanie marki „nowa sztuka z Europy Wschodniej” było jednym z najważniejszych efektów działalności ośrodków. Sieć działała jako punkt informacyjny dla zachodnich kuratorów, odpowiadając na ich zapotrzebowanie na lokalną, „wschodnią”, ale przy tym nowoczesną sztukę. Stąd zapewne owa dychotomia widoczna pomiędzy prezentacjami przygotowywanymi w ramach Dorocznych Wystaw i tymi dla Zachodu.

Z opisanych Centrów najciekawszy i najbardziej oddziałujący na lokalną scenę wydają się być ośrodek kijowski. Nie tylko jako jedyny posiadał własną galerię, ale w widoczny sposób wpłynął na ukraińską sztukę współczesną. Świadczył o tym nie tylko raport Larisy Muravskiej, mówiący o aktywizacji zarówno lokalnej sceny artystycznej, jak i odbiorców. Nie mniej znaczące wydaje się przyjęcie do języka ukraińskiego słowa *kontemporari*. Zapisywane zawsze w alfabecie łacińskim, początkowo odnosiło się do sztuki pokazywanej przez galerię Centrum Sztuki Współczesnej w Kijowie, a dziś w mediach określa się tak powszechnie sztukę współczesną.

## SUMMARY

The aim of the book entitled *Synchronised over Network. Soros Centers for Contemporary Arts - four models: Budapest, Kiev, Tallinn, Warsaw* is to present the activity of the international non-governmental organisation in Central and Eastern Europe during transformation. My research shows, how could NGO have been quickly established as one of the most powerful art institutions in the region.

The SCCA was founded by the Hungarian-American philanthropist George Soros and operated in 18 countries in 1992–1999. Its main aim developed by Network’s executive director Suzanne Mészöly was to establish a network between art institutions, artists, curators and gallerists from post-communist countries as well as “build bridges” between “Former West” and “Former East”. Furthermore, SCCA provided support for artists with grants and scholarships, published catalogues and books on local contemporary art, organised the Annual Exhibition, gathered information on local art scene. SCCA were modernising and synchronising art field in the 1990, while state art institutions faced crisis. The network, with its annual budget overcoming four times funds of the most Ministries of Culture in Central and Eastern Europe promptly took their place in the meaning of supporting art and artists, organising important exhibitions and conferences, establishing contacts and promoting local contemporary art abroad. Taking the commission for the national pavilions in Venice seems to be the most significant sign for power and influence. It has been emphasised by the artists and curators that partnership and networking was the biggest success of the SCCA.

However, the SCCA had also adversaries. The Network was accused of “americanising” and “standardising” local art. The term “Soros Realism” is often used to indicate the creation by the SCCA of the “international second league” and “local transnational art”. Thus “similar new art” was easily noticeable at the SCCA Network shows in Western Europe. This “coercive philanthropy” resulted from the *Soros Foundations / Soros Centers for Contemporary Arts Network Procedures Manual* (called “the bible”) which

introduced inviolable rules for each office. Though, locally each centre operated differently and had to adapt to local conditions.

The SCCA Budapest was established in 1984, hence it developed the role model for the network. Firstly, it was created as documentation and information centre, in late 1980. turned into independent contemporary art centre, that promoted unofficial artists and worked with curators. When the Network was established in 1992 SCCA Budapest operated as its headquarter. In 1996 it was turned into C3 Center for Culture and Communication Foundation dedicated to computer arts.

The SCCA Kiev became the most distorted model of the Network. As in Ukraine there were just a few contemporary artists and even less curators and art critics, there was almost nothing to gather and promote. In consequence, SCCA Kiev opened its own gallery to introduce international contemporary art to local audience. The gallery achieved an overnight success and for many years become the only place of a kind in Ukraine.

The SCCA Tallinn used both the vivid local art scene and simultaneously lack of institutional infrastructure to intercept the power and influence of the national gallery of art. On the contrary, in Poland the SCCA reduced itself to grant distributor as there was no need to multiply well-established state art centres.

Eventually, I distinguish three most distinctive designation of SCCA Network activities:

- 1) Synchronisation of Europe
- 2) International style
- 3) New and young

I used the dependency theory of redistributing goods and resources between core, semi-periphery and periphery to prove that supremacy of SCCA brought only illusion of virtual art world without hierarchy. Thanks to Network's financial resources it could cooperated in partnership with international institutions. However, the economical equality was unable to assure status of local art recognised as the core. It actually created the "Eastern European Art" brand especially designed for global art market and its needs of new art production. Hence the SCCA focused only on contemporary art, which was based on avant-garde and post-modernist tradition operating with global art language and poetics. The SCCA art was to meet expectation of Western curators and gallerists who seek works composed of new media and local, East European topics and air of "Easternness". Hence, art favour



by SCCA was nicknamed “trans-national local arts” and “Soros Realism” by Miško Šuvaković. Serbian art critic also introduced new morphology of artwork based on Pierre Bourdieu’s theory of power:

(a) new media (trans-national) + (b) local (regional) themes = (c) presentation of erased traces of culture.

The other aspect of SCCA activity was its attitude toward different generations of artists. Network regulations called “the bible” suggested that centres should promote new media and young artists who speak fluently English, whereas the older generation – dissidents turned masters in the 1990. – was excluded. This once again proved post-colonial theory, in which only young generation deprived from memory is able to fully commit to the process of modernisation introduced by core-subfield.

However, it is necessary to distinguish the activity of individual centres and Network’s. Each centre had to adjust to local requirements and its director’s personal preferences. Hence the models differed. Whereas the global image of SCCA is built on Network’s mutual events such as designation artists to Manifesta or blockbuster exhibition such as “After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe”.

## ANEKS

### Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa – Budapeszt

Siedziba: Múcsarnok, Dózsa György út 37, Budapeszt

Pracownicy<sup>1</sup>:

Dyrektor: Suzanne Mészöly

Koordynator: Andrea Szekeres

Sekretariat: Kristina Péterfi

Członkowie rady w latach 1985–1988<sup>2</sup>: dr László Beke, główny kurator, Węgierska Galeria Narodowa, Budapeszt; dr Loránd Bereczky, dyrektor, Węgierska Galeria Narodowa, Budapeszt; dr Lóránd Hegyi, historyk sztuki; Márta Kovalovszky, kuratorka, Muzeum Króla Stefana, Székesfehérvár; prof. Lajos Németh, rektor wydziału historii sztuki, Uniwersytet Loranda Eötvösa, Budapeszt; dr Júlia Szabó, historyk sztuki, Wydział Badań nad Historią Sztuki, Węgierska Akademia Nauk, Budapeszt; dr Jean-Christophe Amman, dyrektor, Kunsthalle, Bazylea; dr J. Carter Brown, dyrektor, National Gallery, Waszyngton; dr Michael Compton, dyrektor działu wystaw, Tate Gallery, Londyn; dr Thomas M. Messer, dyrektor, Guggenheim Museum, Nowy Jork (Chair); Meda S. Mladek, historyk sztuki, Waszyngton, D.C.; dr Dieter Ronte, dyrektor, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Wiedeń

Członkowie rady w latach 1988–1990<sup>3</sup>: dr László Beke, główny kurator, Węgierska Galeria Narodowa, Budapeszt; prof. Lajos Németh, rektor wydziału historii sztuki, Uniwersytet Loranda Eötvösa, Budapeszt; dr Lóránd Hegyi, dyrektor, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Wiedeń; Márta Kovalovszky, kuratorka, Muzeum Króla Stefana, Székesfehérvár; Katalin Néray, dyrektor, Múcsarnok, Budapeszt; dr Dieter Ronte, dyrektor, Sprengel Museum, Hannover

---

<sup>1</sup> *Bulletin 1895–1990* 1991, s. 6.

<sup>2</sup> *Report OSI 1984–1985* 1985, s. 19–20.

<sup>3</sup> *Bulletin 1991–1994* 1994, s. 4.

Członkowie rady w latach 1990–1991<sup>4</sup>: dr Lóránd Hegyi, dyrektor Museum Moderner Kunst Ludwig, Wiedeń; Márta Kovalovszky, kuratorka, Muzeum Króla Stefana, Székesfehérvár; Katalin Néray, dyrektor Múcsarnok, Budapeszt; dr László Beke, główny kurator Węgierskiej Galerii Narodowej, Budapeszt; prof. Lajos Németh, rektor wydziału historii sztuki, Uniwersytet Loranda Eötvösa, Budapeszt

Członkowie rady w latach 1992–1993<sup>5</sup>: Katalin Néray, dyrektor, Múcsarnok, Budapeszt; Suzanne Mészöly, dyrektor, Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa, Budapeszt; Gábor Andrási, dyrektor, Óbudai Társaskör Gallery, Budapeszt; Gábor Pataki, asystent dyrektora, Institute of Art Historical Research, Budapeszt; Kristina Jerger, kurator, Múcsarnok, Budapeszt

Członkowie rady w latach 1994–1995<sup>6</sup>: Katalin Néray, dyrektor, Múcsarnok, Budapeszt; Suzanne Mészöly, dyrektor, Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa, Budapeszt; Kristina Jerger, kuratorka, Múcsarnok, Budapeszt; Péter Fitz, dyrektor, Kiscelli Museum, Budapeszt; Péter Kovács, kurator, Muzeum Króla Stefana, Székesfehérvár

Członkowie rady w latach 1995–1996<sup>7</sup>: Péter Fitz, dyrektor, Kiscelli Museum, Budapeszt; Kristina Jerger, kuratorka, Múcsarnok, Budapeszt; Péter Kovács, kuratorka, Muzeum Króla Stefana, Székesfehérvár; Katalin Néray, dyrektor, Ludwig Museum, Budapeszt; Miklós Peternák, kierownik wydziału intermediiów, Węgierska Akademia Sztuk Pięknych, Budapeszt

Pracownicy<sup>8</sup>:

Dyrektor: Suzanne Mészöly

Asystent dyrektora: Andrea Szekeres

Koordynatorzy: Barnabás Bencsik, János Szoboszlai, Eszter Ágh

W latach 1985–1994 dokumentację posiadali następujący artyści<sup>9</sup>: Zoltán Ádám, Sándor Altorjai, Imre Bak, Endre Bálint, Márton Barabás, András Baranyay, András Beck, András Bernat, Ákos Birkás, Andras

---

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> *Bulletin 1895–1990* 1991, s. 3 oraz *Bulletin 1991–1994* 1994, s. 161–164.

Böröcz, A. Böröcz i L.L. Révész, József Bullás, Attila Csáji, Pál Deim, László Egyed, Miklós Erdély, László Fehér, Ilka Gedő, Gyula Gulyás, Tibor Hajas, Károly Halász, Ildikó Havasi, Helyettes Szomjazók, Tamás Hencze, György Jovánovics, Zsigmond Károlyi, El Kazovszkij, Károly Kelemen, Ilona Keserü, Attila Kovacs, Dóra Maurer, István Mazzag, András Mengyán, Péter Molnár, István Nádler, Lili Ország, Gyula Pauper, László L. Révész, György Román, Géza Samu, Erzsébet Schaár, János Sugár, Lenke Szilágyi, János Szirtes, László Vasvári, János Vető, Vető/Zuzu, Tibor Vilt, Gábor Bachman, Balázs Beöthy, Block Group, Ágnes Deli, Péter Donáth, Róza El-Hassan, László Fe Lugossy, Péter Forgács, Tamás Gaál, György Galántai, Luiza Gecser, István Gellér B., Péter Gémes, Pál Gerber, Szusza G. Heller, Tihamér Gyarmathy, Péter Herendi, József Jakovits, Ferenc Jánossy, Gyula Július, Gábor Karátson, Balázs Kisciny, Tamás Király, Gyula Konkoly, Dezső Korniss, István Kovács, Tamás Körösényi, Éva Köves, Ferenc Lantos, Viktor Lois, Tamás Lossonczy, Ilona Lovas, János Megyik, Lóránt Méhes, Sándor Molnár, László Mulasics, Tibor Palkó, Sándor Pinczehelyi, István Regős, Valéria Sass, Éva Sebők, Károly Schmal, Ágnes Szabics – Noémi Fábián, Tibor Szalai, Zsuzsa Szenes, Attila Szűcs, Róbert Swierkiewicz, Ernő Tolvaly, Tamás Trombitás, Péter Türk, Péter Ujházi, Úljak Group, Lajos Vajda, Gyula Várnai, Béla Veszelszky, Erzsébet Vojnich, András Wahorn, Gábor Záborszky

### **Wystawy Centrum Dokumentacji Sztuk Pięknych Fundacji Sorosa:**

„Eleven textil / Living textile 1968 – 1978 – 1988. A selection of contemporary Hungarian works of textile art”<sup>10</sup>

Múcsarnok, Budapeszt, 28 VII – 11 IX 1988

Kurator wystawy: Ibolya Herczeg

Wystawa zorganizowana przez Múcsarnok, Budapeszt i Savária Muzeum, Szombately

Artyści biorący udział w wystawie: I. Aradi, G. Attalai, A. Bajkó, I. Bódy, Á. Buzás, K. Cságoły, J. Czeglédi, I. Dobrányi, J. Droppa, G. Farkas, M. Fogel, Gy. Galántai, K. Garay, L. Gecser, J. Gink, E. Golarits, K. Gulyás, Zs. Gulyás,

---

<sup>10</sup> *Bulletin 1895–1990* 1991, s. 10.

R. Hager, G. Hajnal, B. Hauser, I. Hegyi, A. Hübner, E. Kass, Á. Kecskés, Cs. Kelecsényi, Gy. Kemény, A. Kubinyi, I. Lovas, B. Molnár, J. Nagy, Sz. Nánay, M. Nemes, É. Németh, M. Pászthy, A. Pauli, L. Pécsi, É. Penkala, Zs. Péreli, Cs. Polgár, R. Polgár, K. Preiser, K. Sárváry, M. Simonffy, G. Solti, T. Soós, M. Szabó, É. Szalontai, L. Széchenyi, K. Székelyi, Zs. Szenes, J. Szilágyi, A. Szilasi, M. Szilvitzky, I. Szuppán, I. Temessy, S. Tóth, T. Trombitás

„Más – Kép / A different view. The last twenty years of Hungarian experimental photography”<sup>11</sup>

Ernst Múzeum, Budapest 15 IX – 15 X 1989

Kurator wystawy: Ágnes Gyetvai

Opieka merytoryczna: Miklós Peternák

Artyści biorący udział w wystawie: S. Altorjai, Angelo, G. Attalai, A. Bajkó, I. Bak, A. Balla, Grupa STB (A. Balla, Gy. Sipek, P. Tamási), E. Bálint, A. Baranyay, Zs. Barta, Á. Birkás, I. Bukta, B. Czeizel, A. Csáji, L. Cseri, T. Csiky, L. Dallos, M. Dezső, O. Drozdik, T. Eisenmayer, Á. Eperjesi, D. Erdély, Gy. Erdély, M. Erdély, T. Eskulits, Á. Fakó, E. Fejér, F. Ficzek, B. Flesch, P. Forgács, Gy. Galántai, T. Gáyor, L. Gecser, I. Gellér B., Gy. Gulyás, J. Gulyás, K. Gulyás, T. Gyarmathy, J. Gyulavári, T. Hajas, I. Halas (Halász), A. Halász, K. Halász, I. Harszty, L. Haris, Ó. Harnóczy, G. Hámos, Á. Havrán, P. Herendi, P. Horváth, J. Jakovits, Gy. Jeredán, I. Jelenczki, A. Jokesz, Gy. Jovánovics, F. Kálmándy, L. Kassák, El Kazovszkij, Zs. Károlyi, J. Kele, G. Kerekes, Á. Kéri, Á. Kiss, K. Kismányoky, A. Koncz, Cs. Koncz, B. Kondor, Gy. Konkoly, Gy. Kozma, A. Kováts, A. Kovács, Gy. Kulcsár, L. Lakner, P. Legédy, A. Lengyel, Gy. Lőrinczy, L. Lugosi, L. Fe Lugossy, J. Major, D. Maurer, L. Méhes, A. Nagy, L. Najmányi, L. Ország, L. Paizs, G. Palotai, Gy. Pauer, E. Pásztor, Pécsi Műhely (K. Kismányoky, K. Szijártó), G. Perneczky, M. Peternák, S. Pinczehelyi, P. Putkay, J. Puskás, L. Rajk ifj., J. Rosta, K. Schmal, Gy. Soós, Gy. Stalter, J. Sugár, R. Swierkiewicz, Á. Szabados, T. Szalai, Gy. Szegő, Gy. Szemadám, Zs. Szenes, T. Szentjóby, J. Szerencsés, K. Szert, K. Szijártó, L. Szilágyi, I. Szirányi, J. Szirtes, Gy. Tahin, L. Tasnády, P. Timár, E. Tolvaly, E. Tót, G. Tóth, Gy. Tóth, L. Török, P. Türk, P. Ujházi, Zs. Ujj, T. Várnagy, J. Vető, A. Vécsy, M. Vékás, T. Zátonyi, Cs. Zsuffa

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 10–11.

Członkowie międzynarodowego jury: Filip Bool, dyrektor, Narodowe Archiwum Fotograficzne, Rotterdam; dr Dieter Ronte, dyrektor, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Wiedeń; Jens Röttsch, fotograf, Lipsk; dr László Beke, główny kurator, Węgierska Galeria Narodowa, Budapeszt; Miklós Peternák, historyk sztuki, Węgierska Akademia Nauk, Zespół do Badań nad Historią Sztuki

Nagrody Fundacji Sorosa: 1. nagroda (50.000 Ft) Péter Türk; 2. nagroda (20.000 Ft) István Jelenczki; 3. nagroda (10.000 Ft) Dóra Maurer; (10.000 Ft) Lenke Szilágyi; (10.000 Ft) András Baranyay

„Architektonikus gondolkodás ma / Architectonic visions today”<sup>12</sup>

Múcsarnok, Budapeszt, 2 VIII – 2 IX 1989

Kurator wystawy: Suzanne Mészöly

Artyści biorący udział w wystawie: F. Bán, Craft Kft, F. Csurgai, É-11, I. Gellér B., J. Gerle, Z. Gyertyános, Gy. Július, B. Kicsiny, A. Kovács, F. Schüller, L. Vértesi, L. Tompos, Gy. Juhász, T. Kuslits, D. Maurer, J. Megyik, F. Mújdricza, T. Szalai, T. Trombitás, S. Zimits

Członkowie międzynarodowego jury: dr Jiri Sefcik, kurator, Galeria Miasta Stołecznego Pragi, Praga; Gavin Renwick, architekt, Glasgow; András Ferka, architekt, Budapeszt; dr László Beke, główny kurator, Węgierska Galeria Narodowa, Budapeszt; dr Lóránd Hegyi, kierownik działu wystaw międzynarodowych, Múcsarnok, Budapeszt

Nagrody Fundacji Sorosa: Nagroda (30.000 Ft) Attila Kovács; Nagroda (30.000 Ft) János Megyik; Nagroda (30.000 Ft) Tamás Trombitás; Nagroda (10.000 Ft) János Gerle – Zoltán Gyertjános; Nagroda (10.000 Ft) Tibor Szalai

### **Doroczne Wystawy Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa i wydarzenia z lat 1991–1994:**

„Sub Voce. Contemporary Hungarian Video Installation”<sup>13</sup>

Múcsarnok, Budapeszt, 12 VIII – 8 IX 1991

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 11.

<sup>13</sup> *Bulletin 1991–1994* 1994, s. 24–25.

Kurator: Suzanne Mészöly

Opieka merytoryczna: László Beke, Judit Kopper

Wystawa otwarta przez George'a Sorosa

Artyści biorący udział w wystawie: L. Almási, Gy. Árvai – Zs. Veress, M. Fehér, P. Forgács, Gy. Galántai, P. Klimó, T. Komoróczy, Cs. Nemes, E. Pásztor, M. Peternák, L. L. Révész, J. Sugár, P. Szarka – A. Ravasz, Z. Szegedy-Maszák, P. Szelezcki, J. Szirtes

Członkowie międzynarodowego jury: René Coelho, Wulf Herzogenrath, Kathy Rae Huffman, Katalin Néray, Keiko Sei

Nagrody Fundacji Sorosa: 1. nagroda – András Ravasz; 2. nagroda – Csaba Nemes; 3. nagroda – Erika Katalina Pásztor

*Problem Video. Symposium*<sup>14</sup>

Young Artists Club, Budapeszt, 13 VIII 1991

Uczestnicy sympozjum: René Coelho, dyrektor, Montevideo, Amsterdam; Wulf Herzogenrath, kurator, Nationalgalerie, Berlin; Kathy Rae Huffman, kurator i krytyk, USA; Keiko Sei, krytyczka, Japonia oraz Ricardo Füglistahler, Boris Gerrets, Madelon Hooykaas, Nol de Koning, René Reitzema, Bert Schutter, Lydia Schouten, Elsa Stansfield, Bill Spinhoven, Roos Theuws, Giny Vos

„Festival within the festival – Merlin: 30 x 30 x 30  
Contemporary Hungarian visual art exhibition”<sup>15</sup>

Merlin Theater, Budapeszt, 2–11 X 1992

Kurator wystawy: Suzanne Mészöly

Artyści biorący udział w wystawie: I. Bak, A. Birkás, A. Böröcz, I. Bukta, J. Bullás, L. Fehér, M. Fehér, Gy. Galántai, Á. Gábor, G. Gerhes, E. Kazovszkij, Z. Károlyi, K. Kelemen, B. Kicsiny, T. Komórczy, A. Kovács, I. Mazzag, D. Maurer,

---

<sup>14</sup> Tamże, s. 28.

<sup>15</sup> *Bulletin 1991–1994* 1994, s. 30–33.

L. Méhes, I. Nádler, Cs. Nemes, T. Palkó, L. L. Révész, I. Regős, P. Szarka, T. Trombitás, J. Vető, Zs. Veress, A. Wahorn

„Billboard exhibition”

Centrum Budapesztu

Grupy biorące udział w projekcie: Grupa Xertox, Grupa Úljak, Grupa Pentaton, Hejettes Szomlyazók, Grupa Block

„Polifónia / Polyphony

A Tarsadalmi Kontextus Mint Medium a Kortars Magyar Kepzomuveszetben, Hely-Specifikus Muvek es Installaciok / Social Commentary in Contemporary Hungarian Art, Site Specific Works and Installation”<sup>16</sup>

Budapeszt, 1–30 XI 1993

Kurator wystawy: Suzanne Mészöly

Artyści biorący udział w wystawie: B. Beöthy, I. Bukta, G. Császári, R. El-Hassan, Á. E.-T. Várnagy, P. Gerber, L. Hegedüs 2, Gy. Július, B. Kicsiny, I. Kiss, Zs. Koroknai, I. Kovács, Gy. Kungl, A. Lakner, dr B. Máriás, Cs. Nemes, E. Pásztor, M. Peternák, M. Pinke, L. L. Révész, E. Sebők, J. Sugár, Z. Szegedy-Maszák, I. Szili, J. Szirtes, J. A. Tillmann, G. Valcz – T. Szigeti – Cs. Lódi, Gy. Várnai

*Polyphony – Symposium*<sup>17</sup>

Institute Français en Hongrie, Budapeszt, 4 XII 1993

Uczestnicy sympozjum: Gábor Andrási, dyrektor, Óbudai Társaskör Gallery, Budapeszt; Kristina Jerger, kuratorka, Múcsarnok, Budapeszt; dr László Beke, główny kurator Węgierskiej Galerii Narodowej, Budapeszt; Barnabás Bencsik, koordynator, SCCA, Budapeszt; Kim Levin, kurator, krytyk sztuki, Village Voice newspaper, Nowy Jork; Nina Czegledy, artystka, kuratorka, krytyczka, Budapeszt; Róza El-Hassan, artystka, Budapeszt; György Galántai, artysta, dyrektor ArtPool, Budapeszt; Petér György, profesor, ELTE, Budapeszt; Hans Knoll, dyrektor galerii,

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 34–39.

<sup>17</sup> Tamże.



Budapeszt i Wiedeń; György Jovánovics, artysta, profesor Węgierskiej Akademii Sztuk Pięknych, Budapeszt; Katalin Keserü, dyrektor, Múcsarnok, Budapeszt; Katalin Néray, dyrektor, Ludwig Museum, Budapeszt; Suzanne Mészöly, dyrektorka, SCCA, Budapeszt; Gábor Pataki, wicedyrektor, Instytut Badań nad Historią Sztuki, Budapeszt; Miklós Sükösd, socjolog, Uniwersytet Harvarda, USA; András Szántó, socjolog, Uniwersytet Colombia, USA; Tibor Várnagy, artysta, dyrektor, Liget Gallery, Budapeszt

„The Butterfly Effect. The Coordinates of the moment before discovery / A Pillangó – hatás. A felfedezés előtti pillanat koordinátái”<sup>18</sup>

Wideokonferencja z Hamburga z artystami, którzy wzięli udział w wystawie *Polifónia*: Balázs Beöthy, Tamás St.Auby, János Sugár

Múcsarnok, Budapeszt 20 I – 25 II 1996

Kuratorzy: Suzanne Mészöly, Miklós Paternák

Artyści biorący udział w wystawie: G. Bakos, B. Beöthy, W. Bruszewski, A. Csörgő, R. El-Hassan, G. Farkas, P. Forgács, P. Gyórfi, G. Hámos, Á. Hegedűs, P. Kiss, R. Kriesche, G. Legrady, D. Maurer, Cs. Nemes, L. L. Révész, J. Robakowski, J. Shaw, J. Sugár, Z. Szegedy-Maszák, A. Szűcs, TNPU/IPUT, P. Türk, W.&S. Vasulka, B. Veszely, T. Waliczky, P. Weibel

*The Moment Before Discovery*

Międzynarodowe sympozjum poświęcone rozwojowi technologii mediów oraz sztuki mediów zarówno zapomnianej, jak i nieprzewidywalnej<sup>19</sup>

Múcsarnok, Budapeszt, 22–23 I 1996

Uczestnicy sympozjum: Peter Weibel (Austria), *The Intelligent Image*; Jochen Gerz (Niemcy/Francja), *The Ever-Changing Matter of the Permanent Return of Time*; Richard Kriesche (Austria), *Respiritualization*; Valentina Valentini (Włochy), *The Human Being in the Electronic Landscape*; Marina Grzinic (Słowenia), *Fiction*

---

<sup>18</sup> *The butterfly effect* 1996.

<sup>19</sup> Tamże.

*Re-Constructed*; George Legrady (Węgry/USA), *Interface Metaphors and New Narratives in Interactive Media*; Sigfried Zielinski (Niemcy), *Exhaustive Utilization of the Apparatus Structures in Thought in Order to Render the Experience of Its Real / Effective Limits*; Timothy Vámos (Węgry), *Butterfly and Chaos – Creative and Peaceful Order of Values*; John Perry Barlow (USA), *Re-Experientializing Information*; Victor Burgin (USA), *The Image in Pieces*; Timothy Druckrey (USA), *Wild Nature or the Society of the Debacle (Note to Adilkno)*; Karel Dudusek (Niemcy/Austria), *Van Gogh Television: Worlds Within*; Jean-Paul Fargier (Francja), *Shockwaves: On the Influence of Television on Duchamp and Co.*; Ivan Ladislav Galeta (Chorwacja), *Humus → Virág → Butter Flay (Effect)* Werner Künzel (Niemcy), *The Birth of the Machine: Raymundus Lullus and His Invention*; Kathy Rae Huffman (USA/Austria), *Siberian Deal and the Art of Traveling into the Cyber-Reality of Russia*

### *In The Shadow of Technology*<sup>20</sup>

Program wykładów obejmujący zarówno praktyczne, jak i teoretyczne kwestie zaprezentowane przez gości zagranicznych: dr Siegfried Zielinski (Niemcy), Academy of Media Arts, Kolonia, *Multiplicity and Standard: The Signification of Digitalized Ethical Aesthetic*; Tamás Waliczky (Węgry/Niemcy), Institute for Image Research ZKM, Karlsruhe, *Animation: Artist's Talk*; Győző Kovács (Węgry), Neumann Association, *The History of Information Technology in Hungary*; Lajos Nyikos (Węgry), Central Research Institute for Physics, *Fractal Analysis of Artistic Images: From Cubism to Fractalism*; György Gadányi (Węgry), Węgierska Akademia Sztuk Pięknych, *The History of Photography in Hungary*; Sándor Kolozsi (Węgry), inżynier, *The History of Slide Projection in Hungary*; József Hotvát (Węgry), Observatorium Gotharda, Eötvös Lóránd University, Budapeszt, *The Life and Works of Jenő Gothard*; Gergely Kovács (Węgry), Hungarian Post and Telecommunications Foundation, *The Life and Work of Tivdar Puskás and Dénes Mihály*; dr Sándor Jeszenszky (Węgry), *National Museum of Technology, Nikola Tesla in Hungary*

### *Stage Communications*

Cykl multimedialnych performansów, happeningów i eksperymentów międzynarodowych artystów<sup>21</sup>: Wojciech Bruszewski (Polska), *The Sonnets –*

---

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże.

*An introduction to the Phraseological Dictionary*, performans z wykorzystaniem instalacji komputerowej artysty i odczytu; Michael Bielicky (Czechy/Niemcy), *Time – Space – Nothing*, performans internetowy; Granular Synthesis (Uls Langheinrich, Kurt Hantschlager) (Austria), *Motion Control MODELL 5*, performans wygenerowany komputerowo; EIKE (Niemcy/Węgry), *The Naked Eye*, telewizja 3D, performans w technologii eksperymentalnej; Steina Vasulka (Islandia/USA), *Violin Power*, performans multimedialny; Compagnie K. Danse (Francja), *IO*, taniec i performans multimedialny

### **Budżet<sup>22</sup>:**

- 1984–1985 r. – brak danych dotyczących wysokości rocznego budżetu; wydatki: 100.000 Ft na zakup pracy Istvána Haraszty'ego; 72.000 Ft na wsparcie finansowe dla kuratora Pála Veressa za przygotowania wystawy; 240.000 Ft dla Júli Klaniczay i Györgya Galántaia na uzupełnienie dokumentacji sztuki eksperymentalnej znajdującej się w ich domu<sup>23</sup>;
- 1985–1986 r. – brak danych dotyczących wysokości rocznego budżetu; wydatki: 4,500 USD na wyposażenie biura, 700.000 Ft przeznaczone na podróże, w tym przyjazd i pobyt członków Rady, 1.010.000 Ft na granty<sup>24</sup>;
- 1987 r. – brak danych dotyczących wysokości rocznego budżetu;
- 1988 r. – budżet roczny w wysokości 700.000 Ft<sup>25</sup>;
- 1989 r. – brak danych dotyczących wysokości rocznego budżetu;
- 1990 r. – brak danych dotyczących wysokości rocznego budżetu; wydatki: na granty 2.010.000 Ft<sup>26</sup>;
- 1991 r. – budżet roczny w wysokości 1.000.000 Ft<sup>27</sup>;
- 1992 r. – budżet roczny w wysokości 1.500.000 Ft<sup>28</sup>;
- 1993 r. – budżet roczny w wysokości 1.700.000 Ft<sup>29</sup>;

---

<sup>22</sup> W raportach rocznych węgierskiej Fundacji Sorosa nie podano informacji, jaka część budżetu była przyznawana przez FS, a jaką SCCA musiało samo pozyskiwać.

<sup>23</sup> *Report OSI 1984–1985* 1985, s. 18–21. Obecnie Klaniczay i Galántai prowadzą fundację Artpool. The Experimental Art Archive of East-Central Europe w Budapeszcie.

<sup>24</sup> *Report OSI 1985–1986* 1986, s. 48–51.

<sup>25</sup> *Report OSI 1988* 1989, s. 51.

<sup>26</sup> *Report OSI 1990* 1991, s. 41–43.

<sup>27</sup> *Report OSI 1991* 1992, s. 20.

<sup>28</sup> *Report OSI 1992* 1993, s. 17–18.

<sup>29</sup> *Report OSI 1993* 1994, s. 67–68.

- 1994 r. – brak danych dotyczących wysokości rocznego budżetu;
- 1995 r. – budżet roczny w wysokości 13.372.490 Ft, wydatki: 12.922.490 Ft na granty<sup>30</sup>;
- 1996 r. – budżet roczny w wysokości 88.000.000 Ft (580.475 USD), wydatki: 2.525.569 Ft na granty związane z wystawą „Efekt motyla”<sup>31</sup>;
- 1997 r. – budżet roczny w wysokości 97.716.168 Ft, wydatki: 687.950 Ft na komputery i dostęp do internetu dla zwiedzających; 730,607 Ft na kursy internetowe 2.332.325 Ft na włączenie organizacji pozarządowych do internetu; 599.600 Ft na Freemail; 353.113 Ft na bibliotekę multimedialną; 1.336.224 Ft na program audytorium; 345.352 Ft na program badawczy nad węgierską kulturą cyfrową; 1.675.446 Ft na Roma Dub Project dla społeczności romskiej, 4.638.510 Ft na cyfrowe projekty artystyczne; 2.112.456 Ft na wystawę poświęconą pamięci Vilema Flussera; 710.391 Ft na konferencję *The Impact of Conceptual Art in Hungary*; 583.000 Ft na radio internetowe; 694.243 Ft na publikacje; 1.992.597 Ft na publikację katalogu wystawy „Efekt motyla” na CD-ROM-ie<sup>32</sup>;
- 1998 r. – budżet roczny w wysokości 157.845.409 Ft<sup>33</sup> (717.480 USD), wydatki: 5.338.234 Ft na programy edukacyjne; 5.370.851 Ft na wykłady i prezentacje poświęcone sztuce cyfrowej, 20.024.931 Ft na granty; 600.000 Ft na program badawczy nad węgierską kulturą cyfrową; 3.269.814 Ft na C3 Web Terminal, który miał pozwalać na dostęp do internetu przechodniom na ulicy; 9.600.000 Ft na zakup sprzętu pozwalającego na rejestrację i jednoczesną publikację materiałów wideo; 519.187 Ft na radio internetowe, 457.521 Ft na ArtsLink, 1.643.402 Ft na pobyty studyjne dla artystów w zagranicznych ośrodkach zajmujących się nowymi mediami, 26.707.900 Ft na Niezależne Centrum Ekologiczne<sup>34</sup>;
- 1999 r. – budżet roczny w wysokości 149.531.552 Ft, wydatki: 21.703.300 Ft na granty, 167.290 Ft na ArtsLink, 20.460.360 Ft na Niezależne Centrum Ekologiczne, 15.730.000 Ft na edukację proekologiczną<sup>35</sup>.

---

<sup>30</sup> *Report OSI 1995* 1996, s. 206–211.

<sup>31</sup> *Report OSI 1996* 1997, s. 289–304.

<sup>32</sup> *Report OSI 1997* 1998, s. 356–378.

<sup>33</sup> Średnia roczna inflacja w 1998 r. wynosiła 14,3%; Guzikowski, Ambroży 2014, s. 178.

<sup>34</sup> *Report OSI 1998* 1999, s. 353–374.

<sup>35</sup> *Report OSI 1999* 2000, s. 302–305.

## Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa – Tallin

Siedziba: Vabaduse väljak 6, Tallin

Dyrektor: Sirje Helme

Zastępca dyrektora: Piret Lindpere

Koordynator: Mare Pedanik

Koordynator (do 1995 r.): Ants Juske

Koordynator (od 1995 r.): Johannes Saar

Koordynator (w latach 1995–1997): Liina Siib

### Doroczne Wystawy:

„Aine – aineta / Substance – unsubstance

Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse 1. aastanäitus / 1st annual exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts, Estonia”<sup>36</sup>

Kunstihoone, Galerii Luum, Galerii Sammas, Hirvepark, Tallin 30 XI – 19 XII 1993

Kurator: Ando Keskküla

Artyści biorący udział w wystawie: Destudio, Jan J. Graps, Pier Li, Albert Kulk, Jaan Jaanisoo, Anu Kalm, Toomas Kalve, Jüri Kask, Raivo Kelomees, Rainer Kurm, Jaak Saks, Leonhard Lapin, Ly Lestberg, Tairo Pärnamets, Eve Linnap, Peeter Linnap, Raul Meel, Urmas Muru, Jüri Ojaver, Kaido Ole, Peeter Pere, Rait Prääts, Toivo Raidmets, Sven Senka, Ahti Seppet, Tea Tammelaan, Andres Tolts, Jaan Toomik, Mart Viljus, Aili Vint, Martin Vällik

Członkowie międzynarodowego jury: Barbara Barsch, László Beke, Krista Kodres, Enn Põldroos, Tom Sandqvist

Nagrody: Jüri Ojaver, Mart Viljus

---

<sup>36</sup> Aine – aineta / Substance – unsubstance 1994, bns.

„Olematu kunst / Unexistent art

Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse 2. aastanäitus / 2nd annual exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts, Estonia”<sup>37</sup>

Ajaloo Instituudi Galerii, Galerii Artmaiden, Galerii Luum, Galerii Sammas, Galerii Vaal, Tallin 14 X – 6 XI 1994

Kurator: Urmas Muru

Artyści biorący udział w wystawie: Andres Adamson, Peeter Allik, Karlo Funk, Jan J. Graps, Allan Hmelnitski, Kai Kaljo, Mati Karmin, Ando Keskküla, Raoul Kurvitz, Andro Kõöp, Peeter Laurits, Pier Li, Reda Marks, Herkki E. Merila, Jüri Ojaver, Peeter Pere, Tairo Pärnamets, Rasmus Reinolt, Lembit Sarapuu, Ene-Liis Semper, Studio 22, Mare Tralla, Margus Tõnnov, Mart Viljus

Członkowie międzynarodowego jury: Krista Kodres, Asko Mäkelä, Paul Rodgers, Reet Varblane, John Wyver

Nagrody: Jüri Ojaver – Grand Prix, Kai Kaljo, Mare Tralla

„Biotoopia. Bioloogia, tehnoloogia, utoopia / Biotopia. Biology, technology, utopia Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse 3. aastanäitus / 3rd annual exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts, Estonia”<sup>38</sup>

Kunstihoone, Galerii Vaal, Ajaloo Instituudi Galerii, Galerii Sammas, Linnagalerii, Dominiiklaste Klooster, Tallin 22 XI – 7 XII 1995

Kuratorzy: Sirje Helme, Eha Komissarov

Artyści biorący udział w wystawie: Siim-Tanel Annus, Jaan Jaani-soo, Kai Kaljo, Ando Keskküla, Ilmar Kruusamäe, Raoul Kurvitz, Kai Kuusing, Andrus Kõresaar, Marko Laimre, Peeter Laurits, Barbora Lengvinaite, Elo Liiv, Raik-Hiio Mikelsaar, Kadri Mälk, Andro Kõöp, Urmas Puhkan, Jüri Ojaver, Terje Ojaver, Margus Punab, Rauno Remme, Piret Räni, Jaak Saks, Reti Saks, Ene-Liis Semper, Liina Siib, Tõnu Smidt, Tiina Tammetalu, Tommy & Laurentsius (Toomas Tõnissoo, Lauri Sillak), Mare Tralla, Mart Viljus, Toomas Vint

---

<sup>37</sup> Olematu Kunst / Unexistent Art 1994, s. 3–5.

<sup>38</sup> Biotoopia 1996, bns.

Członkowie międzynarodowego jury: Maria Hlavajova, Krista Kodres, Želimir Košević, George Legrady, Andres Tali

Nagrody: Mart Viljus, Andrus Kõresaar

„Eesti kui märk / Estonia as a sign. Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse 4. aastanäitus / 4th annual exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts, Estonia”<sup>39</sup>

Kunstihoone, Galerii Vaal, Galerii Sammas, Tartu Kunstnike Majas, Galerii Rüütli, Tallin–Tartu 26 IX – 13 X 1996

Kurator: Ants Juske

Artyści biorący udział w wystawie: Martin Aunin, Jaan Elken, Tiia Johansson, Inessa Josing, Anu Juurak, Mari Kaljuste, Kadri Kangilaski, Margot Kask, Raivo Kelomees, Sven Kivisildnik, Andrus Kõresaar, Ilmar Kruusamäe, Mari Kurismaa, Raoul Kurvitz, Urve Küttner, Kalev Laidro, Marko Laimre, Leonhard Lapin, Laurensius, Eve Linnap, Peeter Linnap, Airi Luik, Ene Luik–Mudist, Marko Mäetamm, Raul Meel, Lemming Nagel, Tõnu Noorits, Mall Nukke, Jüri Ojaver, Terje Ojaver, Anu Põder, Rait Prääts, Kaisa Pustak, Piret Räni, Anneli Remme, Rauno Remme, Evar Riitsaar, Jaak Saks, Ene-Liis Semper, Liina Siib, Tõnu Smidt, Tiina Tammetalu, Annika Tonts, Mare Tralla, Silver Vahtre, Mart Viljus

Członkowie międzynarodowego jury: Raminta Jurenaite, Mart Kalm, Katrin Kivimaa, Altti Kuusamo, Urmas Muru, Tom Sandqvist

Nagrody: Anu Juurakule, Kai Kuusingule, Rauno Remme

Wyróżnienia: Raivo Kelomees, Sven Kivisildnik, Liina Siib

*Seminarium Eesti kui märk / Estonia as a sign*<sup>40</sup>

Eesti Kunstiakadeemia, Tallin, 27 IX 1996

Seminarzyści: Janis Borgis, Krista Kodres, Hasso Krull, Altti Kuusamo, Leena-Maija Rossi, Tom Sandqvist

---

<sup>39</sup> Estonia as a sign 1996, bns.

<sup>40</sup> Tamże.

„Interstanding 2. Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse 5. aastanäitus / 5th annual exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts, Estonia”<sup>41</sup>

Rotermanni Soolalaos, Galerii Vaal, Galerii Draakoni, Galerii Sammas galeriis, Eesti Kunstiakadeemia, Eesti Rahva Muuseum, Tallin–Tartu, 7–19 X 1997

Kurator: Ando Kesküla

Artyści biorący udział w wystawie: Anu Juurak, Hlib Katczuk, Damijan Kracina, Maksym Mamsikow, Dalibor Martinis, Martin Pedanik, Rauno Remme, Gia Rigvava, Mare Tralla, Sanja Iveković, Jaan Toomik, Ilmar Kruusamäe, Jan J.Graps, Maria Kruus, Pier Li, Mart Viljus, Mihhail Rõklin, Liina Siib, Ando Kesküla, Jüri Ojaver, Tüüne-Kristin ja Urmo Vaikla, F.F.F.F., Raivo Kelomees, Tiia Johannson, Virve Sarapik, Kai Kaljo

Artyści zagraniczni: Sanja Iveković (Chorwacja), Hlib Katczuk (Ukraina), Damijan Krcina (Słowenia), Maksym Mamsikow (Rosja), Dalibor Martinis (Chorwacja), Gia Rigvava (Rosja), Mikhail Ryklin (Rosja), Arsen Sawadov (Ukraina)

Członkowie międzynarodowego jury: Harry Liivrand, Hanno Soans, Biljana Tomic, Reet Varblane, Janka Vukmir

Nagrody: Kai Kaljo, Jaan Toomik, Anu Juurak

Konferencja *Interstanding 2*<sup>42</sup>

6–19 X 1997

Uczestnicy konferencji: Eric Kluitenberg (Holandia) – *The Fetish Machine Body / Body-Machine*; Erkki Huhtamo (Finlandia) – *Future Visions on an Ancient Mirror*; Janka Vukmir (Chorwacja) – *Real Life*; Barbara Borčić (Słowenia) – *Creatures* oraz *Škuc–Forum Video Production*; Alla Mitrofanova (Rosja) – *St. Petersburg’s Video Art in 90s*; Sofija Asojewa (Ukraina) – *Some Statements on Ukrainian Video Art*; Biljana Tomić (Jugosławia) – *Videomedja*; Oleg Kulik (Rosja) – *To Bite or to Lick?*; Peter Lambron Wilson (USA) – *Culture of Resistance*; Mart Raukas (Estonia) – *The Limits of Communication*; Drazen Pantić (Serbia) – *Radio B92 and its Internet Project: From Local to Global Radio*;

---

<sup>41</sup> Interstanding 2 1999, s. 2–3, 8–11.

<sup>42</sup> Tamże.



Paul Garrin (USA) – *New World Order, Some Old Shit*; Lisa Haskel (Wielka Brytania) – *Relative Freedoms: Some Retrospections on „independent media” production in UK*; Wiktor Misiano (Rosja) – *Interpol-scandal: East and West Through the Viewpoint on One Conflict*; Jeff Taylor (USA) – *People’s Culture on the Web*; Dimitrij Michajłow (Estonia) – *Interactive Ghetto*

### **Budżet:**

- 1992 r. – budżet roczny w wysokości 35.000 USD<sup>43</sup>;
- 1993 r.– budżet roczny w wysokości 1.100.000 EEK, wydatki: 600.000 EEK na granty, 500.000 EEK na Doroczną Wystawę<sup>44</sup>;
- 1994 r. – budżet roczny w wysokości 3.354.553 EEK (300.000 USD)<sup>45</sup>;
- 1995 r. – budżet roczny w wysokości 2.607.005 EEK; wydatki: 1.945.800 EEK na granty dla artystów, 424.080 EEK na Doroczną Wystawę, 24.725 EEK na konferencję towarzyszącą wystawie, 203.400 EEK na dokumentację, 849 USD dla Anu Liivak za wykłady o współczesnej sztuce estońskiej w Budapeszcie<sup>46</sup>;
- 1996 r. – budżet roczny w wysokości 2.040.000 EEK<sup>47</sup>;
- 1997 r. – budżet roczny w wysokości 3.094.356 EEK<sup>48</sup>;
- 1998 r. – budżet roczny w wysokości 2.373.129 EEK, wydatki: 714.868 EEK na granty<sup>49</sup>;
- 1999 r. – budżet roczny w wysokości 2.709.060 EEK<sup>50</sup>.

## **Centrum Sztuki Współczesnej Sorosa – Kijów**

Центр сучасного мистецтва Сороса – Київ zostało powołane 23 V 1994 r. i początkowo mieściło się przy ulicy Prioriznej 18/1, Kijów

---

<sup>43</sup> *SCCA Network Procedures Manual*, s. 42; *Open Estonia 1993 1994*, s. 20.

<sup>44</sup> *The Soros Center for Contemporary Arts. Estonia in the extreme decimal*, [w:] *Nosy nineties. Problems, themes and meanings in Estonian art on 1990s*, Tallin 2001, s. 39.

<sup>45</sup> *Open Estonia 1994 1995*, Tallin 1995, s. 20.

<sup>46</sup> *Open Estonia 1995 1996*, s. 47.

<sup>47</sup> *Open Estonia 1996 1997*, s. 39.

<sup>48</sup> *Open Estonia 1997 1998*, s. 47.

<sup>49</sup> *Open Estonia 1998 1999*, s. 65–68.

<sup>50</sup> *Open Estonia 1999 2000*, s. 40.

Pracownicy w latach 1994–1997:

Dyrektor: Marta Kuźma

Koordynatorzy: Ljudmiła Macjuk; Natalia Manżalij

Centrum Sztuki Współczesnej przy NaUKMA (przy Akademii Kijowsko-Mohylańskiej) / Центр Сучасного Мистецтва при НаУКМА

Pracownicy w latach 1997–1999:

Dyrektor: Jerzy Onuch

Koordynatorzy: Olesia Ostrowska, Kateryna Botanowa, Natalia Manżalij

### **Wystawy<sup>51</sup>:**

„The alchemic surrender”

Sewastopol, VIII 1994

Kurator: Marta Kuźma

Artyści: Ilja Cziczkan, Arsen Sawadow, Heorhij Senczenko, Serhij Bratkow, Borys Mychajłow, Serhij Sołonski, Ołeksandr Hnyłycki, Wasilij Cagołow, Oleh Tistoł, Mykoła Macenko, Maksym Mamsikow, Andrij Sahajdakowski

„The bred in the bone”

6 XI – 6 XII 1995

Kurator: Marta Kuźma

Artyści: Serhij Bratkow, Ilja Cziczkan, Oleh Tistoł, Mykoła Macenko, Ołeksandr Hnyłycki, Borys Mychajłow, Julia Kiszina

„The hermetic forest”

10–31 I 1996

Kurator: Marta Kuźma

---

<sup>51</sup> Zamieszczone informacje dotyczące wystaw pochodzą ze spisu udostępnionego mi w 2011 r. przez Fundację Centrum Sztuki Współczesnej.

Artyści: Ilja Cziczkan, J. Depeche Mode, Dmytro Dulfan, Ilja Isupow, Tetjana Herszuni, Ołeksandr Hnyłycki, Tiberyj Silwaszi, Juri Solomko, Walerja Trubina, Ołeksandr Żiwotkow, Ołeksandr Roitburt

„Colonization of the object”

6–8 III 1996

Kurator: Marta Kuźma

Artyści: Tamara Babak, Ołeksandr Lisowski

„Hiroshima mon amour”

29 III – 25 IV 1996

Kurator: Marta Kuźma

Artyści: Oleh Migas, Wladislaw Efimow

„The museum of architecture (A fragment)”

29 III – 25 IV 1996

Kurator: Marta Kuźma

Artyści: Oleh Tistoł, Mykoła Macenko

„Sugar plum vision”

26 VI – 19 VIII 1996

Kurator: Marta Kuźma

Artyści: Serhij Bratkow, Ilja Cziczkan, Igor Chursin, Ilja Isupow, Tetjana Herszuni, Ołeksandr Hnyłycki, O. Matwienko, Kyrył Procenko, Wasilij Riabczenko, Grigorij Stolbczenko

„Basic elements”

18 IX – 4 X 1996

Kurator: Marta Kuźma

Artyści: Joseph Havel, Marina Skucharewa

„Symposium on photography. Retrospective“

16 XI 1996 – 6 I 1997

Kurator: Marta Kuźma

Artysta: Borys Mychajłow

„The greenhouse effect“

30 I – 20 II 1997

Kurator: Oleksandr Sołowiow

Artyści: Maksym Mamsikow, Oleksandr Hnyłycki, Hlib Kaczuk, Dmytro Dulfan, Oleksandr Charczenko, Wasilij Szaholow

„Along the frontier“

8 III – 5 IV 1997

Kuratorzy: Leanne Mella, Charles Stainback

Artyści: Ann Hamilton, Bruce Nauman, Francesc Torres, Bill Viola

„Body double“

8 III – 5 IV 1997

Artyści: David Cerny, Annika von Hausswolff, Artist XYZ

„Opera formosa“

20 IX – 2 XI 1997

Kuratorzy: Nicolo Asta, Giulio Alessandri, Marta Kuźma

Artyści: Jannis Kounellis, Alighiero Boetti, Paolo Canevari, Paolo Sandano Olin-sky, Diamante Faraldo, Stefano Arienti

„Infra-slim spaces“

6 XII 1997 – 23 I 1998

Artyści: Sam Taylor-Wood, Yves Klein, Cady Noland, Paul Miller, Douglas Gor-don, Katharina Fritsch, Mark Pimlott, Georgina Starr, Bernd + Hilla Becher, David Hammons, Tim Head, Damien Hirst, Marc Quinn, Gerard Williams, Steve McQuenn

„Deepinsider“

11 II – 1 III 1998

Artyści: Arsen Sawadow, Ołeksandr Charczenko

„Intermedia“

6–22 III 1998

Kurator: Ołeksandr Sołowiow

Artyści: Serhij Bratkow, Ilja Cziczkan, Ołeksandr Hnyłycki, Maksym Mamsikow, Fiodor Perłowski, Kyryl Procenko, Arsen Sawadow, Ołeksandr Charczenko, Serhij Sołonski, Olena Stepanenko, Wasilij Szahołow

„Dimensions variable“

4 IV – 7 V 1998

Artyści: Fiona Banner, Con Brown, Stephen Murphy, Angela Bulloch, Mat Calishaw, Martin Creed, Willie Doherty, Angus Fairhurst, Ceal Floyer, Douglas Gordon, Mona Hartoum, Damien Hirst, Gary Hume, Michael Landy, Simon Patterson, Vong Phaophanit, Chris Ofili, Georgina Starr, Sam Taylor-Wood, Mark Wakkinger, Gillian Wearing, Racheal Whitread, Catherine Yass

„Prospects of peripheral vision“

29 V – 1 VII 1998

Kurator: Marta Kuźma

Artyści: Paweł Makow, Rita Ostrowskaja, Wiaczesław Tarnowecki

„A day in the life. The Crimean project“, Part 1

24 VII – 24 IX 1998

Artyści: Joseph Beuys, Serhij Bratkow, Oksana Czepelik, Abrie Fourie, Johan Grimontprez, Ołeksandr Hnyłycki, Peter Richardson & Paul Hodgson, Oleg Kulik, Colin Ledwith, Borys Mychajłow, Wiktor Mirchałow, Marlaine Tosoni, Juri Senzenko, Kirill Procenko, Wasilij Szahołow, Annika von Hauswolff, Lotta Antonsson, DJ Derbastler&Market, Aka Anita&Anita Phono

„The thing itself”

27 IX – 23 X 1998

Artysta: Oleksandr Hnyłycki

„The Crimean Project, Part II”

Livadia Palace, Jalta, 7 XI – 20 XII 1998

„The Labirinth”

12 I – 14 II 1999

Artysta: Wasilij Bażaj

„VIN”

19 II – 31 III 1998

Kurator: Jerzy Onuch

Artysta: Taras Polatajko

### **Budżet:**

1994 r. – wysokość rocznego budżetu wynosiła 158.000 USD<sup>52</sup>;

1995 r. – brak danych dotyczących wysokości rocznego budżetu, wydatki: 66.000 USD  
na granty<sup>53</sup>;

1996 r. – wysokość rocznego budżetu wynosiła 291.537 USD<sup>54</sup>;

1997 r. – brak danych dotyczących wysokości rocznego budżetu;

1998 r. – brak danych dotyczących wysokości rocznego budżetu;

1999 r. – brak danych dotyczących wysokości rocznego budżetu.

---

<sup>52</sup> *Renaissance Report 1994* 1995, s. 27.

<sup>53</sup> *Renaissance Report 1995* 1996, s. 36.

<sup>54</sup> *Renaissance Report 1996* 1997, s. 54.

## Ośrodek Sztuki Współczesnej – Warszawa

Siedziba: Instytut Sztuki PAN, ul. Długa 26/28, Warszawa

Dyrektor (do 15 XII 1993 r.): Anda Rottenberg

Zastępca dyrektora, od 15 XII 1993 r. p.o. dyrektora: Anna Rakowska

Koordynatorzy: Elżbieta Grygiel, Magdalena Kardasz, Marek Tuszyński

Koordynator (1992 r.): Ewa Toniał

Koordynator (od 1993 r.): Katarzyna Szotkowska

Zarząd, 1992 r.<sup>55</sup>: Teresa Bogucka – członek Zarządu Fundacji im. Stefana Batorego; Wiesław Borowski – dyrektor Galerii Foksal, prezes Zarządu; Marcin Czerwiński – Instytut Sztuki PAN; Marta Fik – Instytut Sztuki PAN; Jaromir Jedliński – dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi; Anda Rottenberg

Ośrodek Sztuki Współczesnej przy Fundacji im. Stefana Batorego został powołany w czerwcu 1992. Jego celem jest pomoc m.in. dla już istniejących środowisk artystycznych, naukowo-badawczych i krytyków sztuki oraz stworzenie możliwości rozwijania kontaktów międzynarodowych. Służyć temu będzie dokumentacja twórczości artystów polskich (po 1945 r.), stworzenie komputerowej bazy danych o sztuce polskiej, organizacja wystaw, fundowanie stypendiów w dziedzinie sztuk plastycznych, pośrednictwo w uzyskiwaniu stypendiów w obiegu międzynarodowym, opracowywanie programów wymiany międzynarodowej i programów edukacyjnych, tworzenie międzynarodowych powiązań w dziedzinie sztuki, informacji, dokumentacji i organizacji. Ośrodek jest częścią międzynarodowej struktury – Soros Center for Contemporary Arts (SCCA), powstającej aktualnie w krajach Europy Środkowo-Wschodniej. Biuro koordynacyjne SCCA znajduje się w Budapeszcie<sup>56</sup>.

### **Budżet:**

1992 r. – budżet roczny w wysokości 214.659.000 zł, wydatki: 280.853.177 zł na organizację biura<sup>57</sup>;

1993 r. – budżet roczny w wysokości 2.373.218.490 zł;

---

<sup>55</sup> *Batory Sprawozdanie 1992 1993*, s. 36.

<sup>56</sup> *Batory Sprawozdanie 1992 1993*.

<sup>57</sup> Tamże, s. 36–37.

W 1993 r. podjęte zostały następujące działania:

- zostało przygotowanych 14 szczegółowych dokumentacji;
- podpisano kontrakty z historykami na kolejnych 14;
- od artystów otrzymano 70 dokumentacji;
- rozdanych zostało 20 grantów na łączną sumę 707.000.000 zł, m.in. (wymienione w raporcie rocznym *Fundacja im. Stefana Batorego. Sprawozdanie z działalności 1992*): Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – dofinansowanie kosztów wystawy na IV Biennale Sztuk Artystycznych w Maastricht dla trzech studentów ASP – 25.000.000 zł; Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski” na konferencję „The Steppes of Europe. New art from Ukraine” – dofinansowanie kosztów przyjazdu i pobytu 14 artystów i 4 krytyków ukraińskich – 70.000.000 zł; Fundacji Atelier – dofinansowanie przeznaczone na stypendia dla najuboższych uczniów, zakup książek do księgozbioru, zakup materiałów artystycznych, plener malarski – 75.000.000 zł; Galerii Sztuki Współczesnej „Zachęta” – dofinansowanie międzynarodowej wystawy-aukcji artystów na rzecz pacjentów Tworek – 10.000.000 zł; Miejsko-Gminnemu Ośrodkowi Kultury w Sejnach – dofinansowanie kosztów utworzenia pracowni plastycznej oraz wydawania gazety lokalnej – 25.000.000 zł; Open Studio/WRO 93 Festiwal – dofinansowanie kosztów dla uczestników festiwalu z Węgier, Litwy i Łotwy – 80.000.000 zł;
- płace – 274.333.300 zł; Z.U.S. – 130.960.000 zł; koszty biura – 211.999.500 zł; koszty Rady Programowej i Zarządu – 25.409.700 zł; ogłoszenia w prasie – 45.272.600 zł; wyjazdy krajowe – 11.608.900 zł; wyjazdy zagraniczne – 97.372.847 zł; dokumentacja wystaw – 248.451.800 zł; A.R.T.S Link – 20.310.700 zł; środki trwałe – 183.771.800 zł; koszty finansowe – 4.915.558 zł; straty nadzwyczajne 1.800 zł.

W 1993 r. Ośrodek Sztuki Współczesnej wraz z Citizen Exchange Council i w ramach A.R.T.S LINK wybrał kandydatów na pięciodobne wycieczki do wybranych instytucji amerykańskich<sup>58</sup>.

Do 30 XI 1994 r. – wydano 1.571.196.280 zł.

Dofinansowania przyznano: Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na przygotowanie wystawy prac Anny Mycy w Galerii Dziekanka – 8.500.000 zł; Marioli Grotkowskiej na przygotowanie książki artystycznej „Geometrie” – 13.750.000 zł; Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta” na wydanie katalogu do wystawy Hanny Łuczak prezentowanej w Zachęcie oraz w São Paulo oraz na transport prac Łuczak do Brazylii – 55.250.000 zł<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> *Batory Sprawozdanie 1993 1994*, s. 70–73.

<sup>59</sup> *Batory Sprawozdanie 1994 1995*, s. 87.



Dokumentację posiadają następujący artyści: Abakanowicz Magdalena, Bereś Jerzy, Brzozowski Tadeusz, Borowski Włodzimierz, Fijałkowski Stanisław, Gierowski Stefan, Gostomski Zbigniew, Hasiór Władysław, Jarema Maria, Jarnuszkiewicz Jerzy, Kantor Tadeusz, Krasiński Edward, Lebenstein Jan, Lenica Alfred, Makowski Zbigniew, Morel Henryk, Nacht-Samborski Artur, Nowosielski Jerzy, Potworowski Piotr, Sempoliński Jacek, Stajuda Jerzy, Stażewski Henryk, Stern Jonasz, Szapocznikow Alina, Tarasewicz Leon, Tarasin Jan, Tchórzewski Jerzy, Tomaszewski Henryk, Wróblewski Andrzej

## OŚRODEK SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

### DANE DO DOKUMENTACJI SZCZEGÓLWEJ

#### I. KRÓTKI ŻYCIORYS

- adres pocztowy
- data i miejsce urodzenia (śmierci)
- wyznanie (jesli odgrywa role)
- wykształcenie, stopnie naukowe, stypendia, nagrody, wazniejsze pobyty zagraniczne
- artyści w rodzinie

#### II. MUZEA I KOLEKCJE

- muzea
- kolekcje prywatne  
(z podaniem miasta, kraju)

#### III. WYSTAWY INDYWIDUALNE (w porzadku chronologicznym)

- data
- tytuł wystawy
- miejsce wystawy, miasto, kraj
- katalog (tak/nie)

W punkcie tym należy również wymienić performances, zaznaczając u góry strony (np. III. // Performances / 1.)

Wymagane dane: dokładna data, tytuł, miejsce, miasto, kraj, uczestnicy, fotografie i/lub dokumentacja wideo (tak/nie), z zaznaczeniem, kto sporządził dokumentację oraz gdzie dokumentacja znajduje się obecnie.

Wyszczególniamy tu również filmy i filmy wideo, zaznaczając u góry strony (np. III. // Filmy / 1.).

Wymagane dane: data, tytuł, techniki, czas trwania, gdzie znajduje się obecnie.

Uwaga: Prosimy podkreślić najważniejsze wystawy indywidualne dla potrzeb skróconej wersji angielskiej.

#### IV. WYSTAWY GRUPOWE (w porzadku chronologicznym)

- data
- tytuł
- miejsce, miasto, kraj
- katalog (tak/nie)

Uwaga: Prosimy podkreślić najważniejsze wystawy grupowe dla potrzeb skróconej wersji angielskiej.

- V. BIBLIOGRAFIA (w porządku chronologicznym)
- autor
  - tytuł
  - wydawca
  - data ukazania się
  - strona

monografie, eseje, recenzje, wzmianki.

Prosimy adnotować najważniejsze artykuły i książki  
podkreślić dla potrzeb skróconej wersji angielskiej.

- VI. KATALOGI (w porządku chronologicznym)
- tytuł wystawy
  - miejsce, miasto, kraj
  - data
  - autor wstępu
  - czy artysta został wyszczególniony osobno, czy też jego nazwisko figuruje jedynie w liście wystawców
  - numer i/lub strona, na której zamieszczono reprodukcje
  - tytuły dzieł reprodukowanych w katalogu

Proszę podkreślić najważniejsze katalogi dla potrzeb skróconej wersji angielskiej.

VII. KSEROKOPIE NAJWAŻNIEJSZYCH ESEJÓW, RECENZJI I WSTĘPÓW

VIII. JEDEN LUB DWA EGZEMPLARZE NAJWAŻNIEJSZYCH KATALOGÓW

- IX. LISTA 20-40 PRAC (w zależności od rozmiarów twórczości)  
wybranych do reprodukcji.
- wybrane prace zostaną sfotografowane - zdjęcia czarno-białe oraz kolorowe diapozytyw

Dane dla reprodukcji

- u góry strony:  
nazwisko artysty / IX. / numer pracy / środek wyrazu, technika: np. malarstwo, rzeźba, grafika, environment, obiekt, performance, itp.
  - poniżej: numer fotografii i negatywu wraz z podaniem nazwiska artysty  
np. VILT 1965/2, lub JOV 1983/3
1. Tytuł      jeśli praca jest częścią serii - numer pracy w serii (np. IX)
  2. Data
  3. Seria      jeśli praca jest częścią serii - tytuł całej serii, oraz ilość dzieł w serii (np. Głowy, I-IX)
  4. Środek wyrazu, techniki

5. Wymiary - rzeźba: wysokość x szerokość x głębokość  
malarstwo, grafika: wysokość x szerokość (w centymetrach)
6. Sygnatury
7. Gdzie praca znajduje się obecnie
- jeśli w muzeum, proszę podać numer inwentarzowy
  - jeśli w kolekcji prywatnej - nazwisko właściciela, miasto, kraj
8. Opis
- krótki obiektywny opis
  - w dwóch zdaniach - znaczenie pracy w całej twórczości
  - jak się ma do różnych kierunków w sztuce, szkół oraz artystów

Proszę pamiętać, iż dokumentacja ma również służyć osobom zainteresowanym spoza Polski. Dlatego tam gdzie to konieczne należy podać krótkie wyjaśnienia.

W przypadku performance należy podać następujące dane:

- tytuł
  - data
  - miejsce
  - uczestnicy
  - dokumentacja
  - obiektywny opis wydarzenia
9. Wystawiane w
- tytuł wystawy
  - miejsce, miasto, kraj
  - data

10. Stan dzieła (tylko jeśli dzieło zostało na przykład zagubione, uszkodzone, przemalowane, itp.)

#### X. DZIAŁALNOŚĆ ARTYSTYCZNA

Wstęp o objętości jednej do dwóch stron - w formie bardzo rzeczowej, opisujący rozwój artystyczny oraz przełomowe wydarzenia w karierze artysty.

Osobna lista fotografii winna zawierać wybór prac, z podziałem na obecne umiejscowienie dzieła. W przypadku muzeów należy podać numery inwentarzowe. W przypadku kolekcji prywatnych - adres i numer telefonu.

## SPIS TRESCI

- I. BIOGRAFIA
- II. MUZEA I KOLEKCJE
- III. WYSTAWY INDYWIDUALNE
- IV. WYSTAWY ZBIOROWE
- V. BIBLIOGRAFIA
  - 1. Publikacje artysty
  - 2. Monografie
  - 3. Eseje, artykuly
  - 4. Eseje na temat kierunkow i wystaw grupowych
- VI. KATALOGI (lista)
- VII. KSEROKOPIE ESEJOW, RECENZJI, WSTEPOW
- VIII. KATALOGI (zalaczone)
- IX. OPISY
- X. DZIALALNOSC ARTYSTYCZNA

## BIBLIOGRAFIA

### ŹRÓDŁA

#### Źródła niepublikowane

Eşanu 2010: O. Eşanu, *Transition in post-soviet art: collective actions before and after 1989*, dysertacja doktorska, maszynopis, miejsce przechowywania: Boston

Muravska 2002: L. Muravska, *Assessment / mapping activities of the Soros Centers for Contemporary Arts*, dokument wewnętrzny Open Society Institute, Budapeszt 6 V 2002, miejsce przechowywania: archiwum prywatne autorki

*Open Estonia. Report 1995: Open Estonia Foundation. Progress Report 1995*, dokument wewnętrzny Open Estonia Foundation, maszynopis, bez daty, miejsce przechowywania: Tallin

*SCCA Network Procedures Manual: Soros Foundations / Soros Centers for Contemporary Arts Network Procedures Manual: Soros Foundations / Soros Centers for Contemporary Arts Network Procedures Manual*, maszynopis, bez daty, miejsce przechowywania: Tallin

#### Źródła publikowane

A different view 1989: *A different view. The last twenty years of hungarian experimental photography / Más – Kép. Experimentális fotográfia az elmúlt két évtizedben Magyarországon*, [katalog wystawy], Ernst Múzeum, Budapeszt 15 IX – 15 X 1989

Aine – aineta / Substance – unsubstance 1994: *Aine – aineta / Substance – unsubstance 1994*, [katalog wystawy], Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, Tallin 30 XI – 19 XII 1993

Architectonic visions today 1989: *Architectonic visions today / Architektonikus gondolkodás ma*, [katalog wystawy], Műcsarnok, Budapeszt 2 VIII – 2 IX 1989

Bassler, Wisse Smit 1997: T. Bassler, M. Wisse Smit, *Building donor partnerships, Prepared for the Soros Foundation Networks*, Nowy Jork: Open Society Institute

*Batory 10 lat* 1997: *Fundacja im. Stefana Batorego. 10 lat fundacji*, Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego

*Batory Sprawozdanie 1991* 1992: *Fundacja im. Stefana Batorego. Sprawozdanie z działalności 1991*, Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego

*Batory Sprawozdanie 1992* 1993: *Fundacja im. Stefana Batorego. Sprawozdanie z działalności 1992*, Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego

*Batory Sprawozdanie 1993* 1994: *Fundacja im. Stefana Batorego. Sprawozdanie z działalności 1993*, Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego

*Batory Sprawozdanie 1994* 1995: *Fundacja im. Stefana Batorego. Sprawozdanie 1994*, Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego

*Batory Sprawozdanie 1995* 1996: *Fundacja im. Stefana Batorego. Sprawozdanie 1995*, Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego

Biotoopia 1996: *Biotoopia. Bioloogia, tehnoloogia, utoopia*, [katalog wystawy], Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, Tallin 22 XI – 17 XII 1995

*Bulletin 1895–1990* 1991: *Modern and Contemporary Hungarian Art. Bulletin 1895 – 1990. Soros Foundation Fine Art Documentation Center – Műcsarnok, Budapest*, Budapeszt

*Bulletin 1991–1994* 1994: *SCCA Bulletin 1991–1994. Soros Center for Contemporary Arts – Budapest, Hungary* 1994, Budapeszt: Soros Alapítvány Kortárs művészeti Központ

Estonia as a sign 1996: *Estonia as a sign: 4th annual exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts, Estonia / Eesti kui märk. Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse 4. Aastanaitus*, [katalog wystawy], Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus Kunstihoone, Galerii Vaal, Galerii Sammas, Tartu Kunstnike Majas, Galerii Rüütli, Tallin–Tartu 26 IX – 13 X 1996

*Grants and documentation* 1993: *Grants and documentation*, „Quarterly. The Soros Centers for Contemporary Arts Network”, 1993, No. 4, s. 10

*Interstanding 2* 1999: *Interstanding 2. 5th Annual Exhibition of the SCCA, Estonia*, [katalog wystawy], Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, Rotermanni Soolalaos,

Galerii Vaal, Galerii Draakoni, Galerii Sammas galeriis, Eesti Kunstiakadeemia, Eesti Rahva Muuseum, Tallin-Tartu 7–9 X 1997

Living Textile 1988: *Living Textile 1968 – 1978 – 1988. A Selection of Contemporary Hungarian Works of Textile Art / Eleven Textil 1968 – 1978 – 1988. Válogatás a modern magyar textilművészeti alkotásokról*, [katalog wystawy], Múcsarnok, Budapeszt, Savária Muzeum, Szombately 28 VII – 11 IX 1988

More than ten 1996: *More than ten. Soros Center for Contemporary Arts – Budapest exhibition celebrating the 10th Anniversary of the Soros Foundation – Hungary*, Ludwig Museum, Budapeszt 1996

Olematu kunst 1994: *Olematu kunst / Unexistent art. Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse 2. aastanäitus / 2nd annual exhibition of the Soros Center for Contemporary Arts, Estonia*, [katalog wystawy], Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, Ajaloo Instituudi Galerii, Galerii Artmaiden, Galerii Luum, Galerii Sammas, Galerii Vaal, Tallin, 14 X – 6 XI 1994

*Open Estonia 1993* 1994: *Open Estonia Foundation 1993*, Tallin: Open Estonia Foundation

*Open Estonia 1994* 1995: *Open Estonia Foundation 1994*, Tallin: Open Estonia Foundation

*Open Estonia 1995* 1996: *Open Estonia Foundation 1995*, Tallin: Open Estonia Foundation

*Open Estonia 1996* 1997: *Open Estonia Foundation 1996*, Tallin: Open Estonia Foundation

*Open Estonia 1997* 1998: *Open Estonia Foundation 1997*, Tallin: Open Estonia Foundation

*Open Estonia 1998* 1999: *Open Estonia Foundation 1998*, Tallin: Open Estonia Foundation

*Open Estonia 1999* 2000: *Open Estonia Foundation 1999*, Tallin: Open Estonia Foundation

*Organizations Founded by Soros* 1994: *Organizations Founded or Supported by George Soros in Ukraine*, Kijów: International Renaissance Foundation

Polyphony 1994: *Polyphony. Social commentary in contemporary Hungarian art, site specific works and installation / Polifónia. A társadalmi kontextus mint kortárs magyar képzőművészetben*, [katalog wystawy], Múcsarnok, Budapeszt 1–30 XI 1993



*Renaissance Report 1994* 1995: *International Renaissance Foundation, Annual Report 1994*, Kijów: International Renaissance Foundation

*Renaissance Report 1995* 1996: *International Renaissance Foundation, Annual Report 1995*, Kijów: International Renaissance Foundation

*Renaissance Report 1997* 1998: *International Renaissance Foundation, Annual Report 1997*, Kijów: International Renaissance Foundation

*Renaissance Report 1998* 1999: *International Renaissance Foundation, Annual Report 1998*, Kijów: International Renaissance Foundation

*Report OSI 1984–1985* 1985: *Annual Report OSI Hungary 1984–1985*, Budapeszt: Open Society Institute

*Report OSI 1985–1986* 1986: *Annual Report OSI Hungary 1985–1986*, Budapeszt: Open Society Institute

*Report OSI 1987* 1988: *Annual Report OSI Hungary 1987*, Budapeszt: Open Society Institute

*Report OSI 1988* 1989: *Annual Report OSI Hungary 1988*, Budapeszt: Open Society Institute

*Report OSI 1989* 1990: *Annual Report OSI Hungary 1989*, Budapeszt: Open Society Institute

*Report OSI 1990* 1991: *Annual Report OSI Hungary 1990*, Budapeszt: Open Society Institute

*Report OSI 1991* 1992: *Annual Report OSI Hungary 1991*, Budapeszt: Open Society Institute

*Report OSI 1992* 1993: *Annual Report OSI Hungary 1992*, Budapeszt: Open Society Institute

*Report OSI 1993* 1994: *Annual Report OSI Hungary 1993*, Budapeszt: Open Society Institute

*Report OSI 1994* 1995: *Annual Report OSI Hungary 1994*, Budapeszt: Open Society Institute

*Report OSI 1995* 1996: *Annual Report OSI Hungary 1995*, Budapeszt: Open Society Institute

*Report OSI 1996* 1997: *Annual Report OSI Hungary 1996*, Budapeszt: Open Society Institute

*Report OSI 1997 1998: Annual Report OSI Hungary 1997*, Budapeszt: Open Society Institute

*Report OSI 1998 1999: Annual Report OSI Hungary 1998*, Budapeszt: Open Society Institute

*Report OSI 1999 2000: Annual Report OSI Hungary 1999*, Budapeszt: Open Society Institute

*Statut Batorego 1998: Statut Fundacji im. Stefana Batorego*, z dnia 7 V 1988 roku, Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego

Sub voce 1991: *Sub voce. Contemporary Hungarian Video Installation*, [katalog wystawy], Múcsarnok, Budapeszt 12 VIII – 8 IX 1991

The butterfly effect 1996: *The butterfly effect. The Coordinates of the moment before discovery / A Pillangó – hatás. A felfedezés előtti pillanat koordinátái*, [katalog wystawy], Múcsarnok, Budapeszt 20 I – 25 II 1996

$V = A \cdot \Omega$  1994:  $V = A \cdot \Omega$ , [katalog wystawy], Csók István Képtár, Székesfehérvár 3 XII 1994 – 29 I 1994

## Wywiady

Wywiad z Balázsem Beöthym 2011: Wywiad z Balázsem Beöthym, rozm. przepr. Karolina Łabowicz-Dymanus, Budapeszt 8 X 2011

Wywiad z László Bekem 2011: Wywiad z László Bekem, [nagranie], rozm. przepr. Karolina Łabowicz-Dymanus, Budapeszt 12 XI 2011

Wywiad z Kataryną Botanową 2011: Wywiad z Kataryną Botanową, [nagranie], rozm. przepr. Karolina Łabowicz-Dymanus, Kijów 5 VI 2011

Wywiad z Sirje Helme 2011: Wywiad z Sirje Helme, [nagranie], rozm. przepr. Karolina Łabowicz-Dymanus, Tallin 10 X 2011

Wywiad z Kristiną Jerger 2011: Wywiad z Kristiną Jerger, [nagranie], rozm. przepr. Karolina Łabowicz-Dymanus, Budapeszt 14 XI 2011

Wywiad z Ehą Komissarov 2011: Wywiad z Ehą Komissarov, [nagranie], rozm. przepr. Karolina Łabowicz-Dymanus, Tallin 10 X 2011

Wywiad z Jerzym Onuchem 2011: Wywiad z Jerzym Onuchem, [nagranie], rozm. przepr. Karolina Łabowicz-Dymanus, Kijów 6 VI 2011

Wywiad z Andą Rottenberg 2014: Wywiad z Andą Rottenberg, [nagranie], rozm. przepr. Karolina Łabowicz-Dymanus, Warszawa 21 I 2014

Wywiad z Katalin Timar 2011: Wywiad z Katalin Timar, [nagranie], rozm. przepr. Karolina Łabowicz-Dymanus, Budapeszt 15 XI 2011 roku

Wywiad z Ewą Toniak 2012: Wywiad z Ewą Toniak, rozm. przepr. Karolina Łabowicz-Dymanus, Warszawa 24 VII 2012

Wywiad z Heie Treier 2011: Wywiad z Heie Treier [nagranie], rozm. przepr. Karolina Łabowicz-Dymanus, Tallin 14 X 2011

Wywiad z Andrea Szekeres 2011: Wywiad z Andrea Szekeres, [nagranie], rozm. przepr. Karolina Łabowicz-Dymanus, Budapeszt 16 XI 2011

## Strony internetowe

Ars Electronica 2016: strona internetowa <http://www.aec.at/about/en/>, dostęp: 15 V 2016

Eesti Kuulturkapital 2016: strona internetowa <http://www.kulka.ee/?mid=111>, dostęp: 15 V 2016

Estonia.eu 2016: portal internetowy Estonia.eu, dostęp: 15 V 2016

Former West 2016: Projekt *Former West*, strona internetowa <http://www.former-west.org>, dostęp: 15 V 2016

Index Mundi 2016: *Ukraine – Wage and salaried workers*, publikacja na stronie internetowej <http://www.indexmundi.com/facts/ukraine/wage-and-salaried-workers>, dostęp: 15 V 2016

i\_CAN 2016: *International Contemporary Art Network. The ultimate source of East and Central European art*, strona internetowa <http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/page1544.html>, dostęp: 15 V 2016

Money.pl 2016: portal internetowy <http://www.money.pl/pieniadze/nbp/srednie/archiwum/kursy,walut,nbp,livepage.apple.com,1993.html>, dostęp: 15 V 2016

Muzeum Kampa 2016: strona internetowa

<http://www.museumkampa.com/en/About-Jan-and-Meda-Mladek-133.htm>, dostęp: 15 V 2016

Múcsarnok 2016: strona internetowa <http://www.mucsarnok.hu>, dostęp: 15 V 2016

Network C3 2010: *Soros Centers for Contemporary Arts (SCCA) Network*, C3, publikacja internetowa, <http://www.c3.hu/scca/index.html>, dostęp: 3 IV 2010

Pararadio 2016: portal internetowy <http://www.pararadio.hu/>, dostęp: 15 V 2016

Project Syndicate 2016: *Project Syndicate. The World's Opinion Page*, strona internetowa <http://www.project-syndicate.org/>, dostęp: 15 V 2016

Soviart 2016: portal internetowy, [http://www.soviart.com.ua/main\\_menu\\_ukr.html](http://www.soviart.com.ua/main_menu_ukr.html), dostęp 15 V 2016

Wyborcza.pl 2007: *Rosja krytykuje estońską ustawę dotyczącą radzieckich pomników*, [w:] „Wyborcza.pl”, portal internetowy <http://info.wyborcza.pl/temat/wyborcza/esto%C5%84skiego+pomnika>, dostęp: 15 V 2016

## Prace multimedialne

Kai Kaljo 1997: Kai Kaljo, *Luuser*, wideo, 1997

## OPRACOWANIA

2000+ arteast collection 2000: *2000+ arteast collection: The art of Eastern Europe in dialogue with the West*, [katalog wystawy], Moderna Galerija, Ljubljana 24 VI – 30 VII 2000

After the wall 1999: *After the wall. Art and culture in post-communist Europe*, red. B. Pejić, D. Elliott, [katalog wystawy], Moderna Museet, Sztokholm 16 X 1999 – 16 I 2000

*After the wall. Art and culture in post-communist Europe. Review* 1999: *After the wall. Art and culture in post-communist Europe. Review*, „Artforum”, 1999, No. 1 (XXXVIII), s. 57

Akinsha 2013: K. Akinsha, *Wreath on grave of Ukrainian postmodernism*, i\_CAN, publikacja internetowa, [http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text3deb.html?id\\_text=40](http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text3deb.html?id_text=40), dostęp: 12 II 2013

Albert 1998: H. Albert, *Europa i okiełznanie władzy. Szczególna droga Europy do społeczeństwa otwartego*, tłum. T. Zatorski, Kraków: Nomos

Allas 2010: A. Allas, *A hero out of place: the figure of Kalevipoeg in Estonian painting of the 1980s*, [w:] *Lost eighties. Problems, themes and meanings in Estonian*

*art on 1980s/ Probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis*, red. S. Helme, J. Saar, A. Trossek, Tallin: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, s. 77–85

Allaste 2001: A.-A. Allaste, *Club culture in Estonia*, [w:] *Nosy nineties. Problems, themes and meanings in Estonian art on 1990s / Ulbeduheksakumnendad: probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis*, Tallin: red. S. Helme, J. Saar, Tallin: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, s. 69–86

Alloway 1996: L. Alloway, *The Great Curatorial Dim-Out*, [w:] *Thinking about Exhibitions*, red. R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, Londyn, Nowy Jork: Routledge, s. 221–230

András 2013: E. András, *Provincializing the West: interview with Piotr Piotrowski*, „ARTMargins”, publikacja internetowa, <http://www.artmargins.com/indexlivepage.apple.com.php/5-interviews/691-provi>, dostęp: 12 VIII 2013

András, Pataki, Szűcs, Zwinkl 1999: G. András, G. Pataki, G. Szűcs, A. Zwinkl, *The History of Hungarian Art in the Twentieth Century*, Budapeszt: Corvina

Antoszewski, Kolodii, Kowalczyk 2010: A. Antoszewski, A. Kolodii, K. Kowalczyk, *Transformacja w Polsce i na Ukrainie. Wybrane aspekty / Трансформація в Польщі і в Україні. Вибрані аспекти*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe

Appadurai 2005: A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas

Arns 2011: I. Arns, *Translocal alliances of the 1990s. The OSTraniene Video Festival, the Soros Centers for Contemporary Arts Network, and the Syndicate Mailing-list*, [w:] *Gateways. Art and networked culture*, Ostfildern: Hatje Cantz, s. 226–232

*Art of the Baltics* 2002: *Art of the Baltics: The struggle for freedom of artistic expression under the Soviets, 1945–1991*, red. A. Rosenfeld, N. T. Dodge, New Brunswick: Rutgers University Press

ARTMargins 2011: *Central and East European art and culture 1945-present. Interviews Susan Snodgrass, Piotr Piotrowski, Katalin Timar*, „ARTMargins”, publikacja internetowa, [www.artmargins.com/index.php/archive/410-central-an](http://www.artmargins.com/index.php/archive/410-central-an), dostęp: 15 X 2011

Aspekte / Positionen 2000: *Aspekte / Positionen: 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999*, [katalog wystawy], Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wiedeń 18 XII 1999 – 27 II 2000

- Attalai 1989: G. Attalai, *Introduction*, [w:] *A different view 1989*, s. 3
- Babij 2009: L. Babij, *A short guide to contemporary art in Ukraine*, „ARTMargins”, publikacja internetowa, <http://www.artmargins.com/index.php/featured-articles/459-a..>, dostęp: 23 VII 2009
- Badovinac 2008: Z. Badovinac, *The invisible East*, [w:] *Continuing dialogues. A tribute to Igor Zabel*, red. Ch. Benzer, Ch. Böhler, Ch. Erharter, Zurich: JRP | Ringier, s. 67–72
- The Baltic times 2001: *The Baltic times*, [katalog wystawy], Muzej Suvremene umjetnosti, Zagrzeb 13 IV – 23 V 2002
- Barber 2004: B.R. Barber, *Dżihad kontra McŚwiat*, tłum. H. Jankowska, Warszawa: Muza
- Barshay 2013: J. Barshay, *Artists commandeer a Ukrainian battleship*, „New York Times”, publikacja internetowa, <http://www.nytimes.com/1994/08/14/arts/artists-commandeer-a-ukrainian-battleship.html>, dostęp: 28 I 2013
- Baudrillard 2006: J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna – jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Beck 2002: U. Beck, *Spółczesność ryzyka. W drodze ku innej nowoczesności*, tłum. S. Cieśla, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Beck 2005: U. Beck, *Władza i przeciwwładza w epoce globalnej. Nowa ekonomia polityki światowej*, tłum. J. Łoziński, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar
- Beke 1994: L. Beke, *Polyphony: the consonance of politics, society and art?*, [w:] *Polyphony 1994*, s. 93–94
- Béla 1994: M. Béla, *Alone at Zero Square*, [w:] *Polyphony 1994*, s. 185–189
- Bencsik 1994: B. Bencsik, *Panel 2. The role of the artist in present-day Hungary*, [w:] *Polyphony 1994*, s. 291–308
- Beöthy 1994: B. Beöthy, *Implicit Definition*, [w:] *Polyphony 1994*, s. 103
- Bhaba 2008: H. Bhaba, *DyssemiNacja. Czas, narracja i marginesy współczesnego narodu*, tłum. T. Dobrogoszcz, „Literatura na świecie” nr 1–2/2008 [438-439], s. 196–240
- Bhaba 2008: H. Bhaba, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, jw., s. 184–195

- Blazević 2004: D. Blazević, *West-East side story*, [w:] *Passage Europe. Realities, references: a certain look at Central and Eastern European art*, [katalog wystawy], Musée d'art moderne, Saint-Etienne, s. 17–28
- Bluszcz 2013: Z. Bluszcz, *Od „Stepów Europy” do „Ukrainian News”*. Rozmowa z Jerzym Onuchem, „Obieg”, publikacja internetowa, <http://www.obieg.pl/prezentacje/28175>, dostęp: 15 III 2013
- Body and the East 1998: *Body and the East – from the 1960s to the present*, [katalog wystawy], Moderna Galerija, Lublana 7 VII – 27 IX 1998
- Bonito Oliva 1979: A. Bonito Oliva, *The Italian Transavangarde*, „Flash Art”, 1979, No. 92–93, s. 17–20
- Bonito Oliva 1994: A. Bonito Oliva, *Cardinal points of art*, [w:] *Theoretical essays. XLV International Art Exhibition (Venice Biennale)*, Wenecja: La Biennale di Venezia, s. 9–27
- A book about the Interpol scandal* 2013: *A book about the Interpol scandal*, publikacja internetowa, <http://www.ljudmila.org/interpol/>, dostęp: 22 X 2013
- Botanowa 2013: K. Botanowa, *Biegając w kółko*, „Kultura Enter”, publikacja internetowa, <http://kulturaenter.pl/biegajac-w-kolko/2013/03/>, dostęp: 31 X 2013
- Boubnova 1999a: I. Boubnova, *In the local discourse, as in the international context*, [w:] *After the wall 1999*, s. 59–60
- Boubnova 1999b: I. Boubnova, *Post...- what? Neo...- how? From whom, where and when?*, [w:] *Culture of the time of transformation. II International Congress „The cultural identity of the Central-Eastern Europe”*, red. J. Brendel, Poznań: WiS Publishers: The Association of Historians of Art, s. 174–177
- Boubnova 1999c: I. Boubnova, *Sofia, Soros Center crowds the post office*, „Flash art” No. 205 (1999), s. 42–44
- Boubnova 2000: I. Boubnova, *From defects to effects. Self-colonization as an alternative concept to national isolationism*, EIPCP 2000, publikacja internetowa, <http://eipcp.net/transversal/1100/boubnova/en>, dostęp: 9 IX 2010
- Boubnova 2005: I. Boubnova, *Responses*, [w:] *The Manifesta Decade. Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, red. B. Vanderlinden, E. Filipovic, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 136–137

Bouman 2004: O. Bouman, *Synchronizing Europe*, [w:] *Who if not we should at least try to imagine the future of all this?*, red. M. Hlavajova, J. Winder, Amsterdam 2004, s. 151–162

Bourdieu 2001: P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas

Bourdieu 2005: P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. P. Bilos, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar

Bourdieu 2013: P. Bourdieu, *The essence of neoliberalism. Utopia of endless exploitation*, „Le Monde Diplomatique”, publikacja internetowa, <http://mondediplo.com/1998/12/08bourdieu>, dostęp: 15 X 2013

British British Polish Polish 2013: *British British Polish Polish sztuka krańców Europy, długie lata 90 i dziś*, [katalog wystawy], CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 7 IX – 15 XI 2013

Brustein 2000: R. Brustein, *Coercive philanthropy*, [w:] *The politics of culture: policy perspectives for individuals, institutions and communities*, red. G. Bradford, M. Gary, G. Wallach, Nowy Jork: New Press, s. 218–224

Buden 2007: B. Buden, *God is back in town*, [w:] *Exteriors. A short institutional affair. Post-funding Eastern Europe*, [katalog wystawy], Center for Contemporary Art Kyiv, Kijów 26 X – 25 XI 2007, s. 12–23

Buchowski 2008: M. Buchowski, *Widmo orientalizmu w Europie. Od egzotycznego Innego do napiętnowanego swojego*, „Recykling Idei”, 2008, nr 10, s. 98–107

C3 IPO 2000: *C3 Center for Culture and Communication, Independent Program Offices*, [w:] *Report OSI 1999 2000*, Budapeszt: Open Society Institute, s. 356–365

Cameron 2000: D. Cameron, *Manifesta 3. Ljubljana*, „Artforum”, 2000, No. 4 (XXXIX), s. 142

Checkorsky, Kulchitsky 2013: V. Checkorsky, M. Kulchitsky, *Flirting with cliches, displacements and repetition*, i\_CAN, publikacja internetowa, [http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text95ea.html?id\\_text=42](http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text95ea.html?id_text=42), dostęp: 12 II 2013

*Cloning Dolly the sheep* 2013: *Cloning Dolly the sheep*, „Animal Research”, publikacja internetowa, <http://www.animalresearch.info/en/medical-advances/151/cloning-dolly-the-sheep/>, dostęp: 15 IV 2013



Conroy 1988: S. B. Conroy, *The artful mission of Meda Mladek*, „The Washington Post”, publikacja internetowa, <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1988/04/07/the-artful-mission-of-meda-mladek/e14df981-bf8f-42ef-96ea-3abfab55583d/>, dostęp: 5 V 2016

*Continuing dialogues* 2008: *Continuing dialogues. A tribute to Igor Zabel*, red. Ch. Benzer, Ch. Böhler, Ch. Erharter, Zurich: JRP | Ringier

Czas osobisty 1996: *Czas osobisty. Sztuka Estonii, Litwy i Łotwy 1994–1996*, [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 9 IX – 13 X 1996

Czegledy, Szekeres 2009: N. Czegledy, A. Szekeres, *Agents for change: The Contemporary Art Centres of the Soros Foundation and C3*, „Third Text, Special issue: Media Arts: Practice, Institutions, and Histories”, t. 23, nr 3, IV 2009, Routledge, s. 251–260

Dahl 1995: R. A. Dahl, *Demokracja i jej krytycy*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków, Warszawa, „Znak”: Fundacja im. Stefana Batorego

Dan 1999: C. Dan, *Computer game Europe*, [w:] *After the wall 1999*, s. 103–107

David 1997: C. David, *Introduction*, [w:] *Short guide: Documenta X*, red. C. David, [katalog wystawy], Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, s. 5–13

Domańska 2008: E. Domańska, *Obrazy PRL w perspektywie postkolonialnej. Studium przypadku*, [w:] *Obrazy PRL o konceptualizacji realnego socjalizmu w Polsce*, red. K. Brzechczyna, Poznań: Oddział Instytutu Pamięci Narodowej – Komisji Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, s. 167–186

Dyker, Perrin 1997: D. A. Dyker, J. Perrin, *Technology policy and industrial objectives in the context of economic transition*, [w:] *The technology of transition. Science and technology policies for transition countries*, red. D. A. Dyker, Budapeszt: Oxford University Press, s. 3–19

*East art map* 2006: *Contemporary art and Eastern Europe*, red. IRWIN, Londyn: Afterall Books

Elkins 2007: J. Elkins, *Is art history global?*, Nowy Jork: Routledge

Elliott 1999: D. Elliott, *Introduction*, [w:] *After the wall 1999*, s. 11–12

Enwezor 2002: O. Enwezor, *Die Black Box*, [w:] *Documenta 11\_ Platform 5: Ausstellung. Katalog*, [katalog wystawy], Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, s. 42–55

Erić 2008: Z. Erić, *Is there a new basis for a „dialogue” between East and West*, [w:] *Continuing dialogues. A tribute to Igor Zabel*, red. Ch. Benzer, Ch. Böhler, Ch. Erharter, Zurich: JRP | Ringier, s. 163–170

Eşanu 2012: O. Eşanu, *What was contemporary art?*, „ArtMargins”, 2012, vol. 1, issue 1, s. 5–28

Eşanu 2013: O. Eşanu, *Transition in post-soviet art: collective actions before and after 1989*, Budapeszt: Central European University Press

*Estonia's Road* 2013: *Estonia's Road to a Digital Society*, „e-Estonia.com The Digital Society”, publikacja internetowa, <http://e-estonia.com/e-estonia/how-we-got-here>, dostęp: 15 IV 2013

Europa nieznana 1991: Europa nieznana [wystawa z okazji *Symposium KBWE na temat dziedzictwa kulturalnego Kraków '1*], [katalog wystawy], Pałac Sztuki Kraków 22 V – 30 VI 1991

Faster than history 2004: *Faster than history. Contemporary perspectives on the future of art in the Baltic countries, Finland and Russia*, [katalog wystawy], Kiasma, Helsinki

Fedoruk 2013: O. Fedoruk, *Ending silence. An introduction to the history of modern Ukrainian art*, Zorya Fine Art, publikacja internetowa, <http://www.zoryafineart.com/publications/view/12>, dostęp: 16 V 2013

Fitz 1998: P. Fitz, *The adventures of Hungarian art (1968 – 1986)*, [w:] Living Textile 1988, bns

Fleck 1998, R. Fleck, *Art after communism?*, [w:] *Manifesta 2, European Biennial of Contemporary Art/Luxembourg*, [katalog wystawy], Luksemburg 22 VI – 11 X 1998, s. 193–197

Fleck 2005: R. Fleck, *After „Art after communism?”*, [w:] *The Manifesta Decade. Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, red. B. Vanderlinden, E. Filipovic, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, s. 258

Forostyna 2012: O. Forostyna, *Ukraina 2012: ukraińskie ciało*, „Dwutygodnik”, 2012, nr 84, publikacja internetowa, <http://www.dwutygodnik.com/artyku/3614-ukraina-2012-ukrainskie-cialo.html>, dostęp: 9 VIII 2013

*Fresh cream* 2000: *Fresh cream. Contemporary art in culture*, Londyn: Phaidon Press

Gandhi 2008: L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, tłum. J. Serwański, posł. E. Domańska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie

Gellner 2009: E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, tłum. T. Hołówka, Warszawa: Delfin

Gerber Pál 2010: *Gerber Pál. Retrospektív kiállítása*, [katalog wystawy], Ludwig Museum, Budapeszt 2010

Giddens 2010: A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN

Gombrich 1974: E. H. Gombrich, *The logic of vanity fair*, [w:] *The philosophy of Karl Popper*, red. P. A. Schilpp, La Salle, za: „The Gombrich Archive”, publikacja internetowa, <http://gombrich.co.uk/papers-and-articles>, dostęp: 5 I 2012

Gombrich 1982: E. H. Gombrich, *What I learned from Karl Popper*, rozm. zepr. Paul Levinson, [w:] *In Pursuit of Truth*, red. P. Levinson, za: „The Gombrich Archive”, publikacja internetowa, <http://gombrich.co.uk/papers-and-articles>, dostęp: 5 I 2012

Greenberg, Ferguson, Nairne 1996: R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, *Introduction*, [w:] *Thinking about exhibitions*, red. R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, Londyn, Nowy Jork: Routledge, s. 1–4

Groys 2002: B. Groys, *Рынок в место архива*, „Искусство кино”, 2002, nr 2, s. 11–13

Groys 2005: B. Groys, *Multiple authorship*, [w:] *The Manifesta Decade. Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, red. B. Vanderlinden, E. Filipovic, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 93–100

Groys 2008: B. Groys, *Art power*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press

Groys 2009: B. Groys, *From medium to message. The art exhibition as a model of new world order*, „Open”, 2009, nr 16, s. 56–65

Groys 2013: B. Groys, *Art workers: between utopia and the archive*, „e-flux journal”, 2013, nr 5, s. 11–17

Grzinić 1999: M. Grzinić, *Uwidmowienie Europy*, „Magazyn Sztuki”, 1999, nr 2 (3/99), s. 83–90

Grzinić 2000: M. Grzinić, *Fiction reconstructed: Eastern Europe, post-socialism and the retro-avant-garde*, Wiedeń: Cosmopolis

Guzikowski, Ambroży 2014: M. Guzikowski, A. Ambroży, *W kierunku stagnacji gospodarczej? Polityka fiskalna Węgier rządów V. Orbána (1998–2002, 2010–2014)*, „Studia Oeconomica Posnaniensia”, 2014, Vol. 2, No. 6 (267), s. 172–192

Halecki 1994: O. Halecki, *Historia Europy – jej granice i podziały*, tłum. J. M. Kłoczowski, Lublin: Instytut Europy Środkowo-Wschodniej

Hartman 2004: T. Hartman, *Unequal Protection. The Rise of Corporate Dominance and the Theft of Human Rights*, Nowy Jork: Rodale Books

Härm 2001a: A. Härm, *Nothing matters. International media art festival Interstanding IV: End Repeat*, „Estonian Art” 2/2001, s. 3–5

Härm 2001b: A. Härm, *Self-portrait as an Estonian artist – self-image in media art*, [w:] *The Baltic times* 2001, s. 116–119

Härm 2005: A. Härm, *Curating the East. Local tendencies and Western expectations*, [w:] *Continental Breakfast. The expanded map. Second CEI Venice Forum for Contemporary Art Curators*, red. G. Carbi, Wenecja: Trieste Contemporanea, s. 34–36

Härm 2012: A. Härm, *One interstanding a day, Please! A résumé of «Interstanding 4»*, „Springerin”, 2002, nr 1, publikacja internetowa, <http://www.springerin.at/dyn/heft.php?id=30&pos=0&textid=0&lang=en>, dostęp: 22 IX 2012

Härm, Soans 2002: A. Härm, H. Soans, *We are glad it's all over*, „Refleksija”, publikacja internetowa, <http://www.banffcentre.ca/wpg/exhibitions/2002/refleksija/es>, dostęp: 15 X 2011

Härm, Soans, Kiwa 2002: A. Härm, H. Soans, Kiwa, *Blur conference'i meta-toon*, „Blur Conference” No. 1/2020-8-21, dodatek do „Estonian Art” 3/2002, s. 2

Heinich, Pollak 1996: N. Heinich, M. Pollak, *From museum curator to exhibition auteur*, [w:] *Thinking about exhibitions*, red. R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, Londyn, Nowy Jork: Routledge, s. 231–250

Helme 1992: S. Helme, *Muuseum – see on informatsioon ja dokumentatsioon*, „Kunst: Art in Estonia”, 1992, nr 3, s. 14–25

Helme 1993: S. Helme, K. Kodres, *Kunsti elu*, „Kunst: Art in Estonia”, 1993, nr 2, s. 43

Helme 1994: S. Helme, *Foreword*, [w:] *Olematu kunst* 1994, s. 7

Helme 1995: S. Helme, *Biotoopia*, [w:] *Biotoopia* 1996, s. 6–7

Helme 1996a: S. Helme, *Biotoopia – Probleemid ja väljakutsed*, „Kunst: Art in Estonia”, 1996, nr 1, s. 10–13

Helme 1996b: S. Helme, *Czas osobisty*, [w:] *Czas osobisty* 1996, s. 22–26

Helme 2001a: S. Helme, *The Soros Center for Contemporary Arts. Estonia in the extreme decimal*, [w:] *Nosy nineties. Problems, themes and meanings in Estonian*

- art on 1990s / *Ulbed uheksakumnendad: probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis*, red. taz, J. Saar, Tallin: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, s. 35–52
- Helme 2001b: S. Helme, *The virtual histories of Estonian art*, [w:] *The Baltic times* 2001, s. 129–131
- Helme 2002: S. Helme, *Estonian art from 1987 to the present*, [w:] *Art of the Baltics* 2002, s. 157–168
- Helme 2002a: S. Helme, *Interstanding. The history of the Interstanding festival of media art in Tallinn*, „Springerin” 1/02, publikacija interentowa, <http://www.springerin.at/dyn/heft.php?id=30&pos=0&textid=0&lang=en>, dostęp: 7 V 2012
- Helme 2009: S. Helme, *Why do we call it avant-garde? Abstract art and pop art in Estonia in the late 1950s and in the 1960s*, [w:] *Different modernisms, different avant-gardes: problems in Central and Eastern European art after World War II/ Erinevad modernismid, erinevad avangardid: Kes- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda*, Tallin: KUMU Eesti Kunstimuseum, s. 138–152
- Helme 2010a: S. Helme, *Popkunst Forever. Eesti popkunst 1960. ja 1970. aastate vahetusel. Estonian Pop Art at the turn of the 1960s and 1970s*, Tallin: KUMU Eesti Kunstimuseum
- Helme 2010b: S. Helme, *Why eighties? Why lost?*, [w] *Lost eighties. Problems, themes and meanings in Estonian art on 1980s / Probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis*, red. taz, J. Saar, A. Trossek, Tallin: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, Tallin, s. 5–12
- Helme 2011: S. Helme, *On the fast track. The case of digital culture in Estonia in the 1990s*, [w:] *Gateways. Art and networked culture*, Ostfildern: Hatje Cantz, s. 186–192
- Hlavajova 2005: M. Hlavajova, *Towards the normal: negotiating the „former East”*, [w:] *The Manifesta Decade. Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, red. B. Vanderlinden, E. Filipovic, Cambridge, Massachusetts, s. 153–165
- hooks 2008: b. hooks, *Marginesy jako miejsca radykalnego otwarcia*, tłum. E. Domańska, „Literatura na świecie”, 2008, nr 1-2 [438-439], s. 108–117
- Hoptman 1997: L. J. Hoptman, *Acknowledgments*, [w:] *Beyond belief: contemporary art from East Central Europe*, [katalog wystawy], Museum of Contemporary Art, Chicago 2 IX – 27 XI 1995, s. viii–ix

*How a European biennial of contemporary art began 2005: How a European biennial of contemporary art began. René Block, Hedwig Fijen, Henry Meyric Hughes, Katalin Néray, [w:] The Manifesta Decade. Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe, red. B. Vanderlinden, E. Filipovic, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 189–200*

Hughes 2005: H. M. Hughes, *When East was East and West was West: art attitudes in the cold war, [w:] The Manifesta Decade. Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe, red. B. Vanderlinden, E. Filipovic, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, s. 133–152*

Huntington 2003: S. P. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego, tłum. H. Jankowska, Warszawa: Muza*

Huntington 2009: S. P. Huntington, *Trzecia fala demokratyzacji, tłum. A. Dziurdzik, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN*

Invasiønn. Saaremaa Biennaal 1997: Invasiønn. Saaremaa Biennaal 1997, Tallin: Center for Contemporary Photography

Jablonskiene 2001: L. Jablonskiene, *After emancipation – late 90s in Lithuanian art, [w:] The Baltic times 2001, s. 35–39*

Jabłoński 2006: A. Jabłoński, *Budowanie społeczeństwa wiedzy. Zarys teorii społecznej Karla R. Poppera, Lublin: Wydawnictwo KUL*

Jarvie, Pralong 2003: *Popper's open society after 50 years. The continuing relevance of Karl Popper, red. I. Jarvie, S. Pralong, Londyn, Nowy Jork 2003*

Jerger 1994: K. Jerger, *Panel 1. Polyphony post festa, [w:] Polyphony 1994, s. 279–291*

Jovanovic 2004: N. Jovanovic, „Don't be Such a Fetish East!”. *Against the notion of „a new post-socialist culture”, „Springerin”, 2004, nr 1, s. 22–24*

Juske 1992: A. Juske, *Vestlusring eesti kunstimuuseumi tulevikust, „Kunst: Art in Estonia”, 1992, nr 3, s. 12–13*

Juske 2001a: A. Juske, *The myths and the realities of post-communist art, [w:] Nosy nineties. Problems, themes and meanings in Estonian art on 1990s / Ulbed uheksakunnendad: probleemid, teemad ja tähendus 1990. aastate eesti kunstis, red. S. Helme, J. Saar, Tallin: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, s. 11–22*

Juske 2001b: A. Juske, *Subjective maps and artistic cartography*, [w:] *The Baltic times* 2001, s. 16–18

Kangilaski 2009: J. Kangilaski, *Three paradigms of Estonian art during the Soviet occupation*, [w:] *Different modernisms, different avant-gardes: problems in Central and Eastern European art after World War II/ Erinevad modernismid, erinevad avangardid: Kesk-ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda*, Tallin: KUMU Eesti Kunstimuseum, s. 118–122

Kauss 2003: J. Kauss, *Where is home, where is home, where is one's homestead?*, „Estonian Art”, 2003, nr 1, s. 4–5

Kazalarska 2009: S. Kazalarska, *Contemporary art as ars memoriae: curatorial strategies for challenging the post-communist condition*, [w:] *Time, memory and cultural change, IWM Junior Visiting Fellows' Conferences, Vol. 25*, red. S. Dempsey, D. Nichols, Wiedeń, publikacja internetowa, <http://www.iwm.at/publications/junior-visiting-fellows-conferences/vol-xxv/contemporary-art-as-ars-memoriae/>, dostęp: 16 V 2016

Kelomees 1997: R. Kelomees, *Estonia as a Sign*, „Estonian Art”, 1997, nr 1, s. 4–5

Kelomees 2003: R. Kelomees, *The forum of Latera E-Mail Group*, [w:] *The social profiles of Estonian art. Addenda to Estonian art history/ Eesti kunsti sotsiaalsed portreed. Lisandusi eesti kunstnikole*, Tallin: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, s. 95–96

Keserü 1999: K. Keserü, *The local and the universal: memory, organizer of the artwork*, [w:] *Culture of the time of transformation. II International Congress „The cultural identity of the Central-Eastern Europe”*, red. J. Brendel, Poznań: WiS Publishers: The Association of Historians of Art, s. 108–116

Keskküla 1994a: A. Keskküla, *Aine – aineta*, „Kunst: Art in Estonia”, 1994, nr 1, s. 3–7

Keskküla 1994b: A. Keskküla, *Aine – aineta / Substance – unsubstance*, [katalog wystawy], Soros Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, Tallin 30 XI – 19 XII 1993, s. 6

Keskküla 1996: A. Keskküla, *Rahvusvahalisest meediakonverentis „Interstanding”*, „Kunst: Art in Estonia”, 1996, nr 1, s. 14–16

Kiossev 1999: A. Kiossev, *Notes on self-colonizing cultures*, [w:] *After the wall* 1999, s. 114–117

Kiss 1999: Gy. Cs. Kiss, *National symbols at the time of the transformation*, [w:] *Culture of the time of transformation. II International Congress „The cultural identity of the Central–Eastern Europe”*, red. J. Brendel, Poznań: WiS Publishers: The Association of Historians of Art, s. 33–38

Kivimaa 2004: K. Kivimaa, *Changing spaces: new media art in Estonian culture*, [w:] *Avalööök: uus meedia ja kunst Eestis / Opening acts: new media and art in Estonia*, red. taž, Tallin: E-meedia Keskus, s. 67–93

Kluitenberg 2008: E. Kluitenberg, *„Freedom”: cyberspace independence and contemporary gnosticism*, [w:] *Delusive spaces. Essays on culture, media and technology*, Rotterdam: nai010 publishers, s. 228–241

Kodres 1992: K. Kodres, *Muutuvad muutumatud „muusade majad”*, „Kunst: Art in Estonia” 3/1992, s. 36–46

Komissarov 1996: E. Komissarov, *Ekskurs w historię sztuki*, [w:] *Czas osobisty 1996*, s. 12–20

Komissarov 2001: E. Komissarov, *Of the Estonian painting of the 1990s*, [w:] *Nosy nineties. Problems, themes and meanings in Estonian art on 1990s / Ulbed uheksakumnendad: probleemid, teemad ja tahendused 1990. aastate eesti kunstis*, red. S. Helme, J. Saar, Tallin: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, s. 87–102

Kovács 2012: A. Kovács, *The state of the art: Hungary*, „ARTMargins”, publikacja internetowa, <http://www.artmargins.com/index.php/archive/426—the-state-o>, dostęp: 1 XII 2012

Kowalczyk 2008: I. Kowalczyk, *Między rynkiem a dogmatem. Sztuka w podwójnym wiązaniu*, „Artmix. Sztuka, feminizm, kultura wizualna”, publikacja internetowa, [http://www.obieg.pl/artmix/4132#footnote2\\_yut9p2o](http://www.obieg.pl/artmix/4132#footnote2_yut9p2o), dostęp: 3 XI 2013

Koznarska Casanova 2002: I. Koznarska Casanova, *Kyiv exhibit explores the „Ukrainian brand”*, „The Ukrainian Weekly”, 10 II 2002, No. 10, s. 6

Kreidler 2000: J. Kreidler, *Leverage lost: evolution in the nonprofit art ecosystem*, [w:] *The politics of culture: policy perspectives for individuals, institutions and communities*, Nowy Jork: New Press, s. 147–168

Krese 2001: S. Krese, *The Nineties – nosy, noisy, shifting*, [w:] *The Baltic times 2001*, s. 24–29



- Kreuzwald 2007: Fr. R. Kreuzwald, *Kreuzwald's preface of the first (1857) edition of Kalevipoeg*, [w:] *Kalevipoeg. An ancient Estonian tale*, tłum. Jüri Kurman, bmn., s. 3–10
- Kundera 1984: M. Kundera, *Zachód porwany, albo tragedia w Europie Środkowo-Wschodniej*, „Zeszyty Literackie”, 1984, nr 5, s. 23–38
- Kunst.ee ERITEEMA* 2007: *Kunst.ee ERITEEMA*, dodatek do „Kunst.ee”, 2007, nr 3, red. K. Łabowicz-Dymanus
- Kurg 2005: A. Kurg, *Jüri Okas's „Specific Objects”*, [w:] *Cultural Space of the 1970s. Addenda to Estonian art history / 1970ndate Kultuuriruumi idealism. Lisandusi Eesti Kunstikoole*, Tallin: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, s. 19–42
- Kuźma 1996: M. Kuźma, *Soros-funded gallery promotes visual culture*, „The Ukrainian Weekly”, 17 III 1996, No. 11, s. 10
- L'autre moitié de l'Europe 2000: *L'autre moitié de l'Europe*, [katalog wystawy], Galerie Nationale de Jeu de Paume, Paryż 2000
- Lepalind 1969: A. Lepalind, *POP-69*, „Tartu Riiklik Ülikool”, 10 I 1969
- Lepik 2004: T. Lepik, *An overview of early Estonian computer art*, [w:] *A Avalöök: uus meedia ja kunst Eestis / Opening acts: new media and art in Estonia*, red. K. Kivimaa, Tallin: E-meedia Keskus, s. 42–66
- Lepik 2010: T. Lepik, *The birth of Estonian computer art*, [w:] *Lost eighties. Problems, themes and meanings in Estonian art on 1980s / Probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis*, red. S. Helme, J. Saar, A. Trossek, Tallin: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, s. 186–214
- Levashov 2013: V. Levashov, *Pseudo-palindrome in the monographic style*, i\_CAN, publikacja internetowa, [http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/textf4d5.html?id\\_text=44](http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/textf4d5.html?id_text=44), dostęp: 12 II 2013
- Levin 1994: K. Levin, *Panel 3. The viability of issue-based art*, [w:] *Polyphony 1994*, s. 311–325
- Liivak 1999: A. Liivak, *An institutional viewpoint. A look back at the artistic landscape of the 1990's*, [w:] *Freedom of choice. A perspective on Estonian art of the 1990's / Valiku vabadus. 1990. aastate Eesti kunst*, [katalog wystawy], red. taz, H. Treier, Kunstihoone, Tallin 1999, s. 136–147

Liivrand 1993: H. Liivrand, *Meie oma Documenta*, „Eesti Ekspress”, 10 XII 1993, s. 49

Linnap 2002: P. Linnap, *Estonian society and political pictures: 6 case studies*, „Mare Artium. The Baltic Art Magazine”, 2002, 2[11], s. 6–13

Lowry 2006: G. D. Lowry, *A deontological approach to art museums and the public trust*, [w:] *Whose muse? Art muse? Art museums and public trust*, red. J. Cuno, Cambridge: Princeton University Press, s. 129–150

Lozhkina 2011: A. Lozhkina, Arsen Savadov: „*My characters are personalities with a vague understanding of reality*”, „Art in Ukraine”, 3–5 (34–36) November 2011, publikacja internetowa, <http://www.artukraine.com.ua/eng/articles/695.html>, dostęp: 12 XII 2013

Marković 1999: I. Marković, *Postwschód i postzachód. W globalnej wiosce*, „Magazyn Sztuki”, 1999, nr 2 (3/99), s. 74–81

Markowska 2012: A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

Martel 2008: F. Martel, *Polityka kulturalna Stanów Zjednoczonych*, tłum. A. Czarnačka, G. Majcher: Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa

Masso 2001: I. Masso, *Freedom euphoria or post-communist hangover?*, [w:] *Nosy nineties. Problems, themes and meanings in Estonian art on 1990s / Ulbed uheksakunnendad: probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis*, red. S. Helme, J. Saar, Tallin: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, s. 23–34

McEvelley 1996: T. McEvelley, *Report from Estonia. The Pendulum Swings*, „Art in America”, 1996, Vol. 84, No. 3, s. 40–49

Melegh 2006: A. Melegh, *On the East-West slope. Globalization, nationalism, racism and discourses on Central and Eastern Europe*, Budapeszt: Central European University Press

Mészöly 1990: S. Mészöly, *Foreword to the Exhibition*, [w:] *Architectonic visions today 1989*, s. 2

Mészöly 1994: S. Mészöly, *Foreword*, [w:] *Polyphony 1994*, s. 14–16

Mikhailovska 2013: O. Mikhailovska, *Free zone, i\_CAN*, publikacja internetowa, [http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/texte3cd.html?id\\_text=45](http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/texte3cd.html?id_text=45), dostęp: 12 II 2013

- Mikhailovska, Taranenka 2013: O. Mikhailovska, A. Taranenka, *Found stuff new art from Ukraine*, i CAN, publikacja internetowa, [http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text61d0.html?id\\_text=7](http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text61d0.html?id_text=7), dostęp: 12 II 2013
- Milevska 2004: S. Milevska, *Post-communist translations: synonyms, homonyms and palindromes*, „Springerin”, 2004, nr 1, s. 18–21
- Miller 1996: J. Miller, *The show you love to hate. A psychology of the mega-exhibition*, [w:] *Thinking about exhibitions*, red. R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, Londyn, Nowy Jork: Routledge, s. 269–274
- Misiano 1998: V. Misiano, *East is looking at the East, East is looking at the West*, „Moscow Art Magazine”, 1998, nr 22, publikacja internetowa, <http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2202.HTM>, dostęp: 7 IX 2013
- Misiano 1999: V. Misiano, *Curator without a system*, [w:] *After the wall 1999*, s. 137
- Misiano 2008: V. Misiano, *We and the Others*, [w:] *Continuing dialogues. A tribute to Igor Zabel*, red. Ch. Benzer, Ch. Böhler, Ch. Erhardter, Zurich: JRP|Ringier, s. 95–103
- Misiano 2011: V. Misiano, *Interpol. The apology of defeat*, „Moscow Art Magazine” Digest 1993–2005, publikacja internetowa, <http://xz.gif.ru/numbers/moscow-art-magazine/interpol/>, dostęp: 23 XI 2011
- Mitchell 2001: T. Mitchell, *Egipt na wystawie świata*, tłum. E. Klekot, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy
- Moczulski 1999: L. Moczulski, *Geopolityka. Potęga w czasie i przestrzeni*, Warszawa: Bellona
- Modernizacja polityczna w teorii i praktyce* 2009: *Modernizacja polityczna w teorii i praktyce. Filozoficzne aspekty i dziedziny modernizacji*, red. M. Barański, Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe
- Montebello 2004: P. Montebello, *Art museums, inspiring public trust*, [w:] *Whose muse? Art muse? Art museums and public trust*, red. J. Cuno, Cambridge: Princeton University Press, s. 151–170
- Morozova 1996: H. Morozova, *Priorities: contemporary art center and language school*, „Renaissance. International Renaissance Foundation Bulletin”, 1996, nr 2 [20], s. 40

Muka 1999: E. Muka, *Przyszłość z przeszłości teraźniejszości*, „Magazyn Sztuki”, 1999, nr 23 (3/99), s. 62–66

Muravska 2002: L. Muravska, *Assessment / mapping activities of the Soros Centers for Contemporary Arts*, dokument wewnętrzny Open Society Institute, Budapeszt 6 V 2002

Myched 2013: O. Myched, *W poszukiwaniu konwencji ukraińskiej sztuki współczesnej*, „Kultura Enter”, publikacja internetowa, <http://kulturaenter.pl/w-poszukiwaniu-konwencji-ukraińskiej-sztuki-współczesnej/2013/03/>, dostęp: 24 VIII 2013

Myer 2007: R. Myer, *The Australian art of giving: having found the way, have we lost the will?*, [w:] *Contemporary art + philanthropy. Public space/private funding: foundations for contemporary art*, red. T. Smith, Sydney: University of New South Wales Press, s. 56–70

Neuger 2007: L. Neuger, *Central Europe as a problem*, [w:] *From sovietology to postcoloniality. Poland and Ukraine from a postcolonial perspective*, red. J. Kerek, Sztokholm: Södertörn Academic Studies, s. 23–31

Néray 1994a: K. Néray, *Following the changes. The past five years of Hungarian visual art*, [w:] *Bulletin 1991–1994* 1994, s. 13–14

Néray 1994b: K. Néray, *Panel 1. Polyphony post fiesta*, [w:] *Polyphony 1994*, s. 279–291

Oltai 2010: K. Oltai, *Introduction*, [w:] Gerber Pál 2010, s. 1–5

Onuch 1993: J. Onuch, *Stepy Europy*, [w:] *Stepy Europy. Nowa sztuka Ukrainy*, [katalog wystawy], Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1 X – 7 XII 1993, bns.

Ostrowska 2002: O. Ostrowska, *Brand „Ukrainian”: a brief history of the exhibition*, [w:] *Brand „Ukrainian”*, [katalog wystawy], Centrum Sztuki Współczesnej, Kijów 2002, s. 46–45

Ostrowska 2002: O. Ostrowska, *A sampling of press reaction*, „The Ukrainian Weekly” 10 II 2002, No. 10, s. 6

Owens 1994: C. Owens, *Beyond recognition: representation, power and culture*, Berkeley, Los Angeles, Londyn: University of California Press

Panel 1. *Polyphony post festa* 1994: Panel 1. *Polyphony post festa*, [w:] *Polyphony* 1994, s. 279–291

Parneczky 1998: G. Parneczky, *Różnice i podobieństwa. Zapiski na temat pierwszego pokolenia węgierskich neoawangardzistów*, [w:] *Obecność Węgierska / Hungarian presence 1998*, [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 13–18

Parsons 1960: T. Parsons, *Structure and process in modern societies*, Nowy Jork: The Free Press

Pejić 1999: P. Pejić, *The dialectics of normality*, [w:] *After the wall* 1999, s. 16–28

Peraica 2006a: A. Peraica, *A corruption of the „grand narrative” of art*, [w:] *East Art Map: contemporary art and Eastern Europe*, red. IRWIN, Londyn: Afterall Books, s. 472–476

Peraica 2006b: A. Peraica, *A shift in the representation of the worker. From social realism to „Soros Realism”*, „Springerin”, 2006, nr 3, s. 30–22

Peternák 2011: M. Peternák, *The illusion of the initiative. An overview of the past twenty years of media art in Central Europe*, [w:] *Gateways. Art and networked culture*, Ostfildern: Hatje Cantz, s. 214–225

Piotrowski 1996: P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Poznań: Obserwator

Piotrowski 1998: P. Piotrowski, *W stronę nowej geografii artystycznej*, „Magazyn Sztuki”, 1998, nr 19, s. 83–96

Piotrowski 1999: P. Piotrowski, *Between history and geography: in search for identity of Central Europe*, [w:] *Culture of the time of transformation. II International Congress „The cultural identity of the Central-Eastern Europe”*, red. J. Brendel, Poznań: WiS Publishers: The Association of Historians of Art, s. 39–45

Piotrowski 1999: P. Piotrowski, *The Grey Zone of Europe*, [w:] *After the wall* 1999, Moderna Museet, Sztokholm 16 X 1999 –16 I 2000, s. 35–41

Piotrowski 2004: P. Piotrowski, *Central Europe in the face of unification*, [w:] *Who if not we should at least try to imagine the future of all this?*, red. M. Hlavajova, J. Winder, Amsterdam: Artimo, s. 271–281

Piotrowski 2005: P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań: Rebis

Piotrowski 2007: P. Piotrowski, *Sztuka według polityki: od Melancholii do Pasji*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas

Piotrowski 2010: P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań: Rebis

Piotrowski 2012: P. Piotrowski, *Art and democracy in post-communist europe*, tłum. A. Brzyski, Londyn: Reaktion Books

Piotrowski 2013a: P. Piotrowski, *Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 269–291

Piotrowski 2013b: P. Piotrowski, *Writing on art after 1989*, [w:] *The global contemporary and the rise of new art worlds*, red. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel, Karlsruhe – Cambridge: The MIT Press, s. 202–207

Pokonać dystans 2002: *Pokonać dystans*, red. S. Helme, M. Lisiewicz, [katalog wystawy], Galeria Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, Gdańsk 2002

*Politics of distance. An e-mail conversation between Liutauras Psibilskis and Adreas Kruger on April 17, 2001*, [w:] *The Baltic times* 2001, s. 45–49

Polyphony 1994: *Polyphony. Social Commentary in Contemporary Hungarian Art, Site Specific Works and Installation / Polifónia. A társadalmi kontextus mint kortárs magyar képzőművészetbe*, [katalog wystawy], Múcsarnok, Budapeszt 1–30 XI 1993, s. 18

Popper 1996: K. R. Popper, *Wszechświat otwarty. Argument na rzecz indeterminizmu*, tłum. A. Chmielewski, Warszawa: Znak

Popper 2002a: K. R. Popper, *Logika odkrycia naukowego*, tłum. U. Niklas, Warszawa: Fundacja Aletheia

Popper 2002b: K. R. Popper, *Wiedza obiektywna: ewolucyjna teoria epistemologiczna*, tłum. A. Chmielewski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN

Popper 2007a: K. R. Popper, *Spółczesność otwarte i jego wrogowie*, t. 1, tłum. H. Krahelska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN

Popper 2007b: K. R. Popper, *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie*, t. 2, tłum. H. Krahelska, W. Jedlicki, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN

*Population by Nationality* 2013: *Population by Nationality*, „Estonia.eu”, publikacja internetowa, <http://estonia.eu/about-estonia/country/population-by-nationality.html>, dostęp: 12 IV 2013

Põldroos 2009: E. Põldroos, *Poleks maksund trükkida*, [w:] „Sirp ja Vasar” 29 II 1956, za J. Kangilaski, *Three paradigms of Estonian art during the Soviet occupation*, [w:] *Different modernisms, different avant-gardes: problems in Central and Eastern European art after World War II/ Erinevad modernismid, erinevad avangardid: Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda*, Tallin: KUMU Eesti Kunstimuseum, s. 136

*Private views* 2000: *Private views: spaces and gender in contemporary art from Britain and Estonia*, red. A. Dimitrakaki, P. Skelton, M. Tralla, Londyn: I. B. Tauris

Prudenko 2009: J. Prudenko, *Współczesna sztuka ukraińska i nowe technologie*, „Kultura Enter”, publikacja internetowa, <http://kulturaenter.pl/wspolczesna-sztuka-ukrainska-i-nowe-technologie/2009/10/>, dostęp: 22 X 2013

Radomska 2013: M. Radomska, *Polityka kierunków neoawangardy węgierskiej (1966–80)*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas

Rashkovetsky [Raszkwiecki] 1999: M. Rashkovetsky [Raszkwiecki], *После модернизма*, [w:] *Портфолио. Искусство Одессы 1990-х*, Odessa: Центр современного искусства Сорока – Одесса, s. 8–12

Rashkovetsky [Raszkwiecki]a: M. Rashkovetsky [Raszkwiecki], *Unnatural selection*, i\_CAN, publikacja internetowa, [http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/texta230.html?id\\_text=41](http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/texta230.html?id_text=41), dostęp: 12 II 2013

Rashkovetsky [Raszkwiecki]b: M. Rashkovetsky [Raszkwiecki], *Odessa experiment*, i\_CAN, publikacja internetowa, [http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text0d2a.html?id\\_text=43](http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text0d2a.html?id_text=43), dostęp: 12 II 2013

Reetz 2009: S. Reetz, *Different modernisms, different avant-gardes: problems in Central and Eastern European art after World War II / Erinevad modernismid, erinevad avangardid: Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiprobleemid pärast Teist maailmasõda*, Tallin: KUMU Eesti Kunstimuseum, s. 192–207

Riabczuk 2004: M. Riabczuk, *Dwie Ukrainy*, tłum. Marta Dyhas, Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej

Rogoff 2000: I. Rogoff, *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, Londyn: Routledge

Rogoff 2003: I. Rogoff, *Engendering terror*, [w:] *Geography and politics of mobility*, red. U. Biemann, Wiedeń–Kolonja: Generali Foundation, s. 48–64

Rottenberg 1991: A. Rottenberg, *Wstęp*, [w:], Europa nieznaną 1991, s. 13–14

Rushdie 1999: S. Rushdie, *Dzieci północy*, tłum. A. Kolyszko Dom Wydawniczy Rebis, Warszawa

Saar 2010: J. Saar, *Competing landscapes: changing cultural horizons and contexts in the art of the 1980s*, [w:] *Lost eighties. Problems, themes and meanings in Estonian art on 1980s / Probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis*, red. S. Helme, J. Saar, A. Trossek, Tallin: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, s. 23–38

Sacharuk 1999: W. Sacharuk, *After the battle: a critique of the contemporary Ukrainian art*, [w:] *Culture of the time of transformation. II International Congress „The cultural identity of the Central–Eastern Europe”*, red. J. Brendel, Poznań: WiS Publishers: The Association of Historians of Art, s. 150–152

Said 2005: E. W. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań: Zysk i S-ka

Saxenhuber 2005: H. Saxenhuber, „Don't be Such a Fetish East!”, [w:] *Continental breakfast. The expanded map. Second CEI Venice forum for contemporary art curators*, red. G. Carbi, Wenecja: Trieste Contemporanea, s. 130–133

Schöllhammer 2008: G. Schöllhammer, *Transformations in the Former West*, [w:] *Continuing dialogues. A tribute to Igor Zabel*, red. Ch. Benzer, Ch. Böhler, Ch. Erhardt, Zurich: JRP|Ringier, s. 172–181

Sepkowski 2009: A. Sepkowski, *Między utopią a dystopią*, [w:] *Modernizacja polityczna w teorii i praktyce. Filozoficzne aspekty i dziedziny modernizacji*, red. M. Barański, Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe

Serczyk 2001: W. A. Serczyk, *Historia Ukrainy*, Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich



Skliarenko 2002a: H. Skliarenko, *Brand „Ukrainian” examines values*, „The Ukrainian Weekly”, 10 II 2002, No. 10, s. 6

Skliarenko 2002b: H. Skliarenko, *From the „Steppes of Europe” to Brand „Ukrainian”: Jerzy (Yuri) Onuch’s project as reconstructions of the national realm*, [w:] *Brand „Ukrainian”*, [katalog wystawy], Centrum Sztuki Współczesnej, Kijów 2002, s. 45–42

Smith 2002: A. D. Smith, *Myths and memories of the nation*, Oxford: Oxford University Press

*The social profiles of Estonian art 2002: The social profiles of Estonian art / Eesti kunsti sotsiaalsed portreed. Lisandusi eesti kunstiloole*, Tallin: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus

Solovyov [Sołowiow]a: A. Solovyov [Sołowiow], *In the Twilight of Postmodernism*, i\_CAN, publikacja internetowa, [http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text308d.html?id\\_text=39](http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text308d.html?id_text=39), dostęp: 12 II 2013

Solovyov [Sołowiow]b: A. Solovyov [Sołowiow], *Until the Recent Time*, i\_CAN, publikacja internetowa, [http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text308d.html?id\\_text=38](http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text308d.html?id_text=38), dostęp: 12 II 2013

Sołowiow [Solovyov] 2013: O. Sołowiow [A. Solovyov], *15 postaci ukraińskiej sceny artystycznej czasu niepodległości*, [w:] *Ukrainian news*, materiały prasowe, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 16 III – 26 V 2013

Soros 1998: G. Soros, *Soros sam o sobie: na zakręcie*, tłum. R. Szaflarski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN

Soros 1999: G. Soros, *Kryzys światowego kapitalizmu. Zagrożenie dla społeczeństwa otwartego*, tłum. L. Niedzielski, Warszawa: Muza

Soros 2000: G. Soros, *Open Society. Reforming Global Capitalism*, Londyn: Public Affairs

Soros 2006: G. Soros, *Nowy okropny świat. Era omyłności*, tłum. A. i J. Maziarscy, Warszawa: Świat Książki – Bertelsmann Media

Soros 2010: G. Soros, *Nowy paradygmat rynków finansowych: kryzys kredytowy 2008 i co to oznacza*, tłum. T. Rzychoń, Warszawa: MT Biznes

Sosnowska 1999: J. Sosnowska, *Nowy rozdział. 1993–1999*, [w:] *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, s. 207–218

Sowa 2011: J. Sowa, *Fantomowe ciało króla, Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas

Steyerl 2013: H. Steyerl, *International Disco Latin*, „e-flux journal”, 2013, nr 5, s. 7–12

Sugár 1994: J. Sugár, *Sztriptiz – graffiti-saving project*, [w:] Polyphony 1994, s. 220–224

Sydor-Gibelinda 2013: O. Sydor-Gibelinda, *Ukrainian art – the old people and the new people*, i\_CAN, publikacja internetowa, [http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/textfd5c.html?id\\_text=37](http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/textfd5c.html?id_text=37), dostęp: 12 II 2013

Szczerski 2005: A. Szczerski, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „Nowej muzeologii”*, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 335–344

Szeemann 2001: H. Szeemann, *06/2000*, [w:] *Foci. Interviews with ten international curators by Carolee Thea*, Nowy Jork: ApexArt Curatorial Program, s. 17–27

Szili 1994: I. Szili, *A few more new telephone booths*, [w:] Polyphony 1994, s. 229

Szumyłowicz 2013: B. Szumyłowicz, *Sztuka na eksport. Czy marginalne formy i gatunki sztuki mają szansę stać się ważnymi w Ukrainie?*, „Kultura Enter”, publikacja internetowa, <http://kulturaenter.pl/sztuka-na-eksport/2013/03/>, dostęp: 6 VIII 2013

Szyłak 1997: A. Szylak, *Widok z Balkonu*, „Magazyn Sztuki”, 1997, nr 13–14 (1–2/97), s. 330–334

Šuvaković 2002: M. Šuvaković, *Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste. The Ideology of exhibition: on the ideologies of Manifesta*, [w:] *Manifesta. Platforma SCCA no. 3*, Lublana: Platforma SCCA, s. 11–18

Šuvaković 2016: M. Šuvaković, *Critical contemporary forms and a desire for democracy*, rękopis; publikacja internetowa dostępna na stronie Muzeum Sztuki w Łodzi: <http://msl.org.pl/en/wydarzenia/art-and-knowledge/>, dostęp: 15 V 2016

- Tatai 2003: E. Tatai, *Focus: Public art in Hungary: interviews by Erzsébet Tatai*, „ARTMargins”, 2003, publikacja internetowa, <http://www.artmargins.com/index.php/archive/287-focus-publ>, dostęp: 10 VI 2013
- „Terra Incognita” 1993–1994: „Terra Incognita. New art form Ukraine. Museum”, 1993–1994, nr 1–2
- „Terra Incognita” 1995–1996: „Terra Incognita. New art form Ukraine. Theory and practice of exhibiting”, 1995–1996, nr 3–4
- „Terra Incognita” 1997: „Terra Incognita. Модернизм и современное искусство”, 1997, nr 5
- „Terra Incognita” 1998: „Terra Incognita. Обратная цитона искусства, зпротная цитона мистецтва”, 1998, nr 6
- „Terra Incognita” 1999: „Terra Incognita. International magazine for contemporary art and culture. Net–Art”, 1999, nr 8
- „Terra Incognita” 2001: „Terra Incognita. International magazine for contemporary art and culture. Современное – актуальное?”, 2001, nr 9
- Thea 2001: C. Thea, *Interview with Maria Hlavajova 03/1999*, [w:] *Foci. Interviews with ten international curators*, Nowy Jork: ApexArt Curatorial Program, s. 66–77
- Thompson 2012: E. Thompson, *O kolonizacji Europy Środkowej*, „Rebelya.pl”, publikacja internetowa, <http://rebelya.pl/post/2497/ewa-thompson-o-kolonizacji-europy-srodkowej>, dostęp: 25 IV 2013
- Toniak 1995: E. Toniak, *Miłość od pierwszej kalorii. Krótki kurs kapitalizmu*, „Odra”, 1995, nr 5, s. 22–25
- Transformacja systemów* 2010: *Transformacja systemów politycznych państw obszaru byłego Związku Radzieckiego*, red. R. Harbut, W. Baluk, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
- Treier 1996: H. Treier, *Fabrique d’Histoire: kokkuvõte*, „Kunst: Art in Estonia”, 1996, nr 1, s. 4–6
- Treier 1999: H. Treier, *Freedom of choice. A perspective on Estonian art of the 1990’s*, [w:] *Freedom of choice. A perspective on Estonian art of the 1990’s / Valiku vabadus. 1990. aastate Eesti kunst*, [katalog wystawy], red. A. Liivak, taż, Kunstihoone, Tallin 1999, s. 120–135

*Ukraina: sami dla siebie* 1998/1999: *Ukraina: sami dla siebie. Z krytykiem Oleksandrem Sołowiowem oraz artystą Mikołajem rozmawiają Agnieszka Wołodźko i Marek Wasilewski*, „Magazyn Sztuki” 1998/1999, nr 4–1 (20–21), s. 30–33

Valk 2006: M. Valk, *A long way home. History of the Art Museum of Estonia and its main building*, [w:] *Kumu – kunst elab siin. Eesti Kunstimuseumi peahoone – Kumu Kunstimuseum / Art lives in Kumu. The main building of the Art Museum of Estonia – Kumu Art Musuem*, Tallin: Kumu Art Musuem, s. 5–26

Varblane 1996, R. Varblane, *Nii me sünnitasime eesti feminism?*, „Kunst: Art in Estonia”, 1996, nr 1, s. 20–25

Várnagy 1994: T. Várnagy, *Remarks on the evolution of Polyphony*, [w:] *Polyphony* 1994, s. 87–90

Vihalemm, Lauristin 1997: P. Vihalemm, M. Lauristin, *Return to the western world. Cultural and political perspectives on the Estonian post-communist transition*, Tartu: Tartu University Press

Wallerstein 2004: I. Wallerstein, *Koniec świata jaki znamy*, tłum. M. Bilewicz, A. W. Jelonek, K. Tyszka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar

Wallerstein 2007: I. Wallerstein, *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, tłum. K. Gawlicz, M. Starnawski, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog

Weil 2004: S. E. Weil, *Rethinking the museum: an emerging new paradigm*, [w:] *Reinventing the museum. Historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*, red. G. Anderson, Maryland: AltaMira Press, s. 74–79

Wilson 2002: S. Wilson, *Information arts. Intersections of art science and technology*, Cambridge–London: The MIT Press

*Working with feminism* 2012: *Working with feminism: curating and exhibitions in Eastern Europe*, red. K. Kivimaa, Tallin: Tallinn University Press

*The world's billionaires: #28 George Soros*: *The world's billionaires: #28 George Soros*, „Forbes” <http://www.forbes.com/profile/george-soros/>, dostęp: 13 X 2013

Wood 2004: J. N. Wood, *The Authorities of the American Art Museum*, [w:] *Whose muse? Art muse? Art museums and public trust*, red. J. Cuno, Cambridge: Princeton University Press, s. 103–128

Wolff 1994: L. Wolff, *Inventing Eastern Europe: the map of civilization on the mind of the Enlightenment*, Stanford: Stanford University Press

Woronowicz 1994: R. Woronowicz *Soros Center for Contemporary Art begins work with an impact*, „The Ukrainian Weekly”, 4 XII 1994, No. 49, s. 5

Wounds 1998: *Wounds. Between democracy and redemption in contemporary art*, [katalog wystawy], Moderna Museet, Sztokholm 14 II – 19 IV 1998

Zabel 1999: I. Zabel, „We” and „the Others”, [w:] *After the wall 1999*, s. 110–113

Zwickl 1994a: A. Zwickl, *Five years*, [w:] *Bulletin 1991–1994* 1994, s. 15–22

Zwickl 1994b: A. Zwickl, *Incidental consonance?*, [w:] *Polyphony 1994*, s. 79–82

Žižek 2008: S. Žižek, *W obronie przegranych spraw*, tłum. J. Kutyla, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej

## INDEKS OSOBOWY

(Indeks nie obejmuje bibliografii oraz podpisów pod ilustracje)

- Abakanowicz Magdalena 131, 197  
Aczél György 28  
Adamson Andres 186  
Alessandri Giulio 192  
Allas Anu 95–96, 102  
Allik Peeter 186  
Almási László 179  
Altoray Gábor 30  
Altorjai Sándor 175, 177  
Amman Jean-Christophe 39, 174  
Andrási Gábor 75, 175, 180  
Angelo 177  
Annus Siim-Tanel 107, 186  
Antonsson Lotta 193  
Aradi I. 176  
Arienti Stefano 125, 192  
Arns Inke 149  
Arrak Jüri 93  
Arro Jaak 97  
Arusoo Maria 14  
Asojewa Sofija 188  
Asta Nicolo 192  
Attalai Gábor 45, 176–177  
Aunin Martin 187  
Äman Ian 151  
Ádám Zoltán 42, 175  
Ágh Eszter 67, 175  
Árvai György 179  
Babak Tamara 191  
Bachman Gábor 176  
Badovinac Zdenka 148, 150  
Bajkó Anikó 176–177  
Bak Imre 28, 31, 34, 42, 45, 175, 177, 179  
Bakos Gábor 181  
Balla A. 177  
Banner Fiona 193  
Barabás Márton 175  
Baraniewski Waldemar 14  
Baranyay András 45, 175, 177, 178  
Barlow John Perry 182  
Barney Matthew 82  
Barsch Barbara 104, 185  
Barta Zs. 177  
Barthes Roland 96  
Bažaj Wasilij 194  
Bálint Endre 175, 177  
Bán Ferenc 46, 178  
Becher Bernd 192  
Becher Hilla 192  
Beck András 175  
Beck Ulrich 12  
Beke László 14, 36, 39, 45–46, 50, 52, 69–70, 74, 77, 86, 103–104, 174–175, 178–180, 185  
Bencsik Barnabás 67, 71, 76, 175, 180  
Benjamin Walter 104  
Beöthy Balázs 36, 71, 74, 78–79, 86, 88, 176, 181  
Beuys Joseph 74, 125, 193

Berezky Loránd 174  
 Beres Jerzy 197  
 Bergson Henri 20  
 Bernat András 175  
 Bényi Csilla 14  
 Bielicky Michael 183  
 Birkás Ákos 32, 175, 177, 179  
 Boetti Alighieri 125, 192  
 Bogucka Teresa 195  
 Bohucki Juri 126  
 Boltanski Christian 115  
 Bool Filip 45, 178  
 Borowski Włodzimierz 131, 195  
 Botanowa Kateryna 14, 121, 124, 127,  
 134, 167, 190  
 Boubnova Iara 12, 52, 88, 147, 156, 161  
 Borčić Barbara 188  
 Borgis Janis 187  
 Böröcz Andras 42, 176, 179  
 Bódy Irén 176  
 Bratkov Serhij 115, 121–122, 190–191,  
 193  
 Brener Aleksander 150–151  
 Broeckmann Andreas 149  
 Brown J. Carter 39, 174  
 Brown Con 193  
 Brustein Robert 145  
 Bruszewski Wojciech 79, 181–182  
 Brzozowski Tadeusz 197  
 Bukta Imre 177, 179–180  
 Bullás József 176, 179  
 Bulloch Angela 193  
 Burgin Victor 115, 182  
 Bush George W. 21  
 Buzás Árpád 176  
 Cage John 92  
 Cagolow Wasilij 122, 190  
 Calishaw Mat 193  
 Canavari Paolo 125  
 Cerny David 125, 192  
 Cézanne Paul 26  
 Chakrabarty Dipesh 12  
 Charczenko Oleksandr 192–193  
 Chlanda Marek 131  
 Chomenko Lesia 126  
 Chruszczow Nikita 90  
 Chursin Igor 191  
 Cichosz Krzysztof 131  
 Cjupko Wołodymyr 119  
 Coelho René 46, 179  
 Compton Michael 39, 174  
 Creed Martin 125, 193  
 Cságoly Klára 176  
 Csáji Atilla 176–177  
 Cseri L. 177  
 Csiky T. 177  
 Csurgai F. 178  
 Császári Gábor 180  
 Csörgő Attila 181  
 Cunningham Merce 92  
 Czegledy Nina 18–19, 38, 53, 180  
 Czeglédi Júlia 176  
 Czeizel B. 177  
 Czepelik Oksana 193  
 Czerwiński Marcin 195  
 Cziczkan Ilja 118, 122, 190–191, 193  
 Dallos L. 177  
 Deim Pál 176  
 Deleuze Gilles 96, 105–106  
 Deli Ágnes 176  
 Demakova Helena 52  
 Derrida Jacques 96

- Dezső M. 177  
 Diurycz Ihor 121  
 Dobrányi Ildikó 176  
 Doherty Willie 193  
 Dolly (owca) 110  
 Donáth Péter 176  
 Drabarczyk vel Grabarczyk Anna 14  
 Drabarczyk vel Grabarczyk Paweł 14  
 Droppa Judit 176  
 Drozdik O. 177  
 Druckrey Timothy 182  
 Duchamp Marcel 73–74, 76  
 Dudusek Karel 182  
 Dulfan Dmytro 191–192  
 Dzierżyński Feliks 157  
  
 Efimow Wladislaw 191  
 Egyed László 176  
 Eisenmayer T. 177  
 Eisenstein Siergiej 121  
 Eljand Ülo 92  
 El-Hassan Róza 176, 180–181  
 Elken Jaan 187  
 Elliott David 157, 159  
 Eperjesi Ágnes 177  
 Erdély D. 177  
 Erdély Gy. 177  
 Erdély Miklós 30, 42, 45, 176–177  
 Eric Zoran 150  
 Ernst Max 90  
 Eskulits T. 177  
 Eşanu Octavian 13–14, 145  
  
 Fairhurst Angus 193  
 Fakó Á. 177  
 Fanon Frantz 12  
 Faraldo Diamenate 125, 192  
  
 Fargier Jean-Paul 182  
 Farkas Gábor 176, 181  
 Fábíán Noemi 176  
 Fehér László 42, 176, 179  
 Fehér Márta 179  
 Fejér E. 177  
 Ferguson Bruce 140  
 Ferkai András 46, 178  
 Ficzek F. 177  
 Fijałkowski Stanisław 197  
 Fijen Hedwig 147, 150  
 Fik Marta 195  
 Filewska Tetiana 14, 117  
 Fiszenko Dymitr 118  
 Fitz Peter 44, 175  
 Fleck Robert 149, 152  
 Flesch B. 177  
 Floyer Ceal 193  
 Fogel Mária 176  
 Ford Edsel 142  
 Ford Henry 142  
 Foresta Don 120  
 Forgács Péter 176–177, 179, 181  
 Fourie Abrie 193  
 Frey Krisztián 28  
 Friedman Milton 146  
 Friedman Yona 34  
 Fritsch Katharina 192  
 Fukuyama Yoshihiro Francis 146  
 Funk Karlo 186  
 Füglistahler Ricardo 179  
  
 Gaál Tamás 176  
 Gadányi György 182  
 Galántai György 45, 74, 176–177, 179–  
 –180, 183  
 Galeta Ivan Ladislav 182



- Garay Katalin 176  
 Garrin Paul 189  
 Gauguin Paul 26  
 Gawrylenko Hryhorij 118  
 Gáyor T. 177  
 Gecser Luiza 176–177  
 Gedó Ilka 176  
 Gellér István 176–178  
 Gerber Pál 72, 78, 176, 180  
 Gerhes Gábor 179  
 Gerle János 46, 178  
 Gerrets Boris 179  
 Gerz Jochen 181  
 Gémes Péter 176  
 Gierowski Stefan 197  
 Gink Judit 176  
 van Gogh Vincent 26  
 Gombrich Ernst Hans 26  
 Gorbaczow Michail 95, 118  
 Gordon Douglas 125, 192–193  
 Gostomski Zbigniew 197  
 Graps Jan 185–186, 188  
 Greenberg Reesa 140  
 Grimonprez Johan 193  
 Groys Boris 12, 158  
 Grygiel Elżbieta 128–129, 195  
 Grzinic Marina 181  
 Gu Wendy 150  
 Guattari Félix 96  
 Guggenheim Solomon 174  
 Gulyás Gyula 176–177  
 Gulyás J. 177  
 Gulyás Kati 176–177  
 Gulyás Zsuzsa 176–177  
 Gyarmathy Tihamér 176–177  
 Gyertjános Zoltán 46, 178  
 Gyetvai Ágnes 177  
 Gyórfi Gábor 181  
 Gyulavári J. 177  
 Hager R. 177  
 Hajas Tibor 176–177  
 Hajnal Gabriella 177  
 Hallas Jana 106  
 Halász A. 177  
 Halász Károly 176–177  
 Hamilton Ann 192  
 Hammons David 192  
 Hantschlager Kurt 183  
 Haris L. 177  
 Harnóczy Órs 177  
 Harszty István 177  
 Hartoum Mona 193  
 Hasior Władysław 197  
 Haskel Lisa 189  
 Hauser Beáta 177  
 von Hausswolff Annika 125, 192  
 Havasi Ildikó 176  
 Havel Joseph 191  
 Havrán Á. 177  
 Härm Andres 99, 113–115, 131–132, 151,  
 158–160, 162–163  
 Hámos G. 177, 181  
 Head Tim 192  
 Hegedüs Á. 181  
 Hegedüs 2 László 180  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 21  
 Hegyi Lóránd 39, 46, 174–175, 178  
 Hegyi Ibolya 177  
 Heller Szusza 176  
 Helme Sirje 14, 50–52, 63–65, 86–88, 90–  
 –101, 103, 105–107, 109–111, 115–  
 –116, 131, 133, 136, 150, 155–156,  
 163, 185–186

- Helyettes Szomjazók 176  
 Hencze Tamás 28, 31, 176  
 Herczeg Ibolya 176  
 Herendi Péter 176–177  
 Herszuni Tetjana 191  
 Herzogenrath Wulf 46, 179  
 Hirst Damien 125, 192–193  
 Hlavajova Maria 62, 66, 136, 139, 141, 145, 149, 187  
 Hmelnitski Allan 186  
 Hnyłycka Ksenia 126  
 Hnyłycki Oleksandr 122, 190–194  
 Hodgson Paul 193  
 Hoffman Paul 143  
 Hood Beverly 82  
 Hooykaas Madelon 179  
 Horváth P. 177  
 Hotváth József 182  
 Huffman Kathy Rae 46, 179, 182  
 Huhtamo Erkki 188  
 Hume Gary 193  
 Huntington Samuel 11, 112, 161  
 Hübner Aranka 177  
  
 Isupow Ilja 123, 191  
 Iveković Sanja 188  
 Izinger Judit 14  
  
 Jaanisoo Jaan 103, 107, 185–186  
 Jakovits József 176–177  
 Jarema Maria 197  
 Jarnuszkiewicz Jerzy 197  
 Jánossy Ferenc 176  
 Jedliński Jaromir 195  
 Jelenczki István 177–178  
 Jeredán Gy. 177  
  
 Jerger Kristina 14, 33–41, 49–51, 65, 74, 76, 81, 86–88, 175, 180  
 Jerger Timea 14  
 Jeszenszky Sándor 182  
 Johannson Tiia 187–188  
 Jokesz A. 177  
 Josing Inessa 113, 187  
 Jovánovics György 28, 176–177, 181  
 Juhász Gy. 178  
 Jurenaite Raminta 52, 136, 187  
 Juske Ants 90, 98, 112, 114, 185, 187  
 Juurakule Anu 187  
 Július Gyula 73–74, 76, 176, 178, 180  
  
 Kaalep Tõnu 106  
 Kaasik Kristiina 93  
 Kabakow Ilja 90, 92, 118  
 Kadan Mykyta 126  
 Kadyrowa Žanna 126  
 Kalevipoeg 95, 113  
 Kaljo Kai 106, 111, 163, 186, 188, 208  
 Kaljuste Mari 187  
 Kalm Anu 185  
 Kalm Mart 187  
 Kalve Toomas 185  
 Kangilaski Jaak 90–92  
 Kangilaski Kadri 187  
 Kantor Tadeusz 131, 197  
 Karátson Gábor 176  
 Kardasz Magdalena 14, 128, 195  
 Karmin Mati 186  
 Kask Jüri 95, 104, 185  
 Kask Margot 187  
 Kass Eszter 177  
 Kassák Lajos 28, 177  
 Kaszymbekowa Olga 123  
 Katczuk Hlib 126, 188, 192

Kazovszkij El 176–177, 179  
 Kállai Erno 28  
 Kálmándy F. 177  
 Károlyi Zsigmond 176–177, 179  
 Kecskés Ágnes 177  
 Kele J. 177  
 Kelecsényi Csila 177  
 Kelemen Károly 32, 45, 176, 179  
 Kelomees Raivo 104, 149, 185, 187–188  
 Kemény György 177  
 Kerekes G. 177  
 Keserü Ilona 28, 42, 45, 176  
 Keserü Katalin 29, 70, 181  
 Keskküla Ando 91, 94–95, 103, 105–106,  
 108, 116, 185–186, 188  
 Kéri Á. 177  
 Kicsiny Balázs 46, 78, 178–180  
 Király István 39, 45  
 Király Tamás 176  
 Kismányoky K. 177  
 Kiss Á. 177  
 Kiss I. 180  
 Kiss Pál 28, 181  
 Kiszina Julia 122, 190  
 Kivima Katrin 110, 115, 149, 187  
 Kivisildnik Sven 187  
 Klein Yves 125, 192  
 Klimó Péter 179  
 Klõšeiko Jaan 92  
 Kluitenberg Eric 156, 188  
 Knoll Hans 180  
 Kodres Krista 98, 102, 185–187  
 Kolozi Sándor 182  
 Komissarov Eha 14, 87, 91, 107, 114, 155,  
 186  
 Komoróczky Tamás 179  
 Koncz A. 177  
 Koncz Cs. 177  
 Kondor B. 177  
 de Koning Nol 179  
 Konkoly Gyula 28, 176–177  
 Kopper Judit 179  
 Kopystianski Ihor 121  
 Korniss Dezső 30–31, 176  
 Koroknai Zsolt 180  
 Kosuth Joseph 125  
 Košević Želimir 187  
 Kounellis Jannis 125, 192  
 Kovalovszki Márta 39, 174–175  
 Kovács Attila 46, 80, 84, 176–179  
 Kovács Gergely 182  
 Kovács Győző 182  
 Kovács István 176, 180  
 Kovács Peter 175  
 Kováts A. 177  
 Kööp Andro 186  
 Körösényi Tamás 176  
 Köves Éva 176  
 Kõresaar Andrus 186–187  
 Kracina Damijan 188  
 Krasiński Edward 131, 197  
 Kriesche Richard 181  
 Krull Hasso 187  
 Kruus Maria 188  
 Kruusamäe Ilmar 186–188  
 Kubinyi Anna 177  
 Kuczma Leonid 126  
 Kulcsár Gy. 177  
 Kulig Oleg 150  
 Kulk Albert 185  
 Kundera Milan 9  
 Kungl György 180  
 Kurismaa Mari 187  
 Kurka Piotr 131

Kurm Rainer 185  
 Kurvitz Raoul 96–97, 107, 186–187  
 Kuslits Thomas 178  
 Kuusamo Altti 187  
 Kuusing Kai 186–187  
 Kuzniecowa Wołodymyr 126  
 Kuźma Marta 60, 66, 117, 119–124, 127,  
     136, 167–168, 190–193  
 Künnapu Vilen 94  
 Künzel Werner 182  
 Küttner Urve 187  
  
 Laimre Marko 112, 186–187  
 Laansoo Karin 115  
 Laidro Kalev 187  
 Lakner Antal 71–72, 180  
 Lakner László 28–29, 177  
 Landy Michael 193  
 Langheinrich Uls 183  
 Lantos Ferenc 176  
 Lapin Leonhard 92–94, 96, 104, 185, 187  
 Laurits Peeter 186  
 Lebenstein Jan 197  
 Lebediew Aleksiej 91  
 Ledwith Colin 193  
 Legéndy P. 177  
 Legrady George 181–182, 187  
 Lengvinaite Barbora 186  
 Lengyel A. 177  
 Lenica Alfred 197  
 Lennart Jacques 120  
 Lestberg Ly 185  
 Leśniakowska Marta 14  
 Levin Kim 74, 77, 180  
 Levinson Paul 26  
 Li Pier 185–186, 188  
 Liiv Elo 186  
  
 Liivak Anu 102, 114, 164, 189  
 Liivrand Harry 105, 188  
 Linnap (Kilar) Eve 104, 115, 185, 187  
 Linnap Peteer 104, 113, 115, 185, 187  
 Lisowski Ołeksandr 191  
 Lois Viktor 176  
 Lossonczy Tamás 176  
 Lovas Ilona 176–177  
 Lowry McNail Wilson 143  
 Lódi Csaba 75, 180  
 Lórinczy Gy. 177  
 Lucie-Smith Edward 69  
 Lugossy László Fe 176–177  
 Luik Airi 187  
 Luik-Mudist Ene 187  
  
 Maar Ellu 14  
 Macenko Mykoła 118, 122, 190–191  
 Macjuk Ludmiła 119, 190  
 Magritte René 90  
 Major J. 177  
 Makarenko Władymir 118  
 Makow Paweł 193  
 Makowski Zbigniew 197  
 Mamsikow Maksym 122, 188, 190, 192–  
     –193  
 Manžalij Natalia 119, 167, 190  
 Marinjuk Wiktor 119  
 Marks Karol 21  
 Marks Reda 186  
 Marschall Miklós 70  
 Martel Frédéric 142, 144–145  
 Martinis Dalibor 188  
 Matwienko O. 191  
 Maurer Dóra 42, 45, 79, 176–179, 181  
 Mayer Marianne 38  
 Mazuk Omelian 118

- Mazzag István 176, 179  
 Máriás Béla 74, 77, 180  
 Mäetamm Marko 112, 187  
 Mäkelä Asko 186  
 Mälk Kadri 186  
 McQueen Steve 125  
 Meel Raul 92, 104, 185, 187  
 Megyik János 46, 176, 178  
 Mella Leanne 192  
 Mengyán András 176  
 Merila Herkki 186  
 Messer Thomas 39, 174  
 Mets Rein 92  
 Mezei Árpád 28  
 Méhes Lóránt 176–177, 180  
 Mészöly Suzanne 46, 49–52, 58, 63, 65–  
 –67, 69–71, 75, 79, 86–89, 99, 101–  
 –102, 115, 119, 130, 133, 149, 168,  
 171, 174–175, 178–181  
 Michajłow Dimitrij 189  
 Migas Oleh 191  
 Mikelsaar Raiik-Hiio 107, 186  
 Miklós Pinke 180  
 Miller Paul 192  
 Mirchałow Wiktor 193  
 Misiano Wiktor 62, 120, 140, 151, 164, 189  
 Mitrofanova Alla 188  
 Mladek Jan 36  
 Mladek Meda 36–40, 174  
 Mojzer Miklós 74  
 Molnár Béla 177  
 Molnár Péter 176  
 Molnár Sándor 29, 176  
 Moor Wilbert Ellis 10  
 Morel Henryk 197  
 Muka Edi 54  
 Mulasics László 176  
 Muravska Larisa 66, 117, 122, 125, 127,  
 129–130, 168  
 Muravskaja Tanja 112  
 Murphy Stephen 193  
 Muru Urmas 96–97, 104–106, 185–187  
 Mújdricza Péter 46  
 Mújdricza F. 178  
 Mychajłow Borys 115, 119, 121–122, 124,  
 190, 192–193  
 Nacht-Samborski Artur 197  
 Nagel Lemming 187  
 Nagy A. 177  
 Nagy Judit 177  
 Nairne Sandy 140  
 Najmányi L. 177  
 Nakoneczna Łada 126  
 Narkevičius Deimentas 159  
 Nauman Bruce 125, 192  
 Nádler István 29, 31–32, 176, 180  
 Nánay Szilaméer 177  
 Nemes Csaba 46, 77, 179–181  
 Nemes Mária 177  
 Németh Lajos 174–175  
 Németh É. 177  
 Néray Katalin 32–33, 38, 46, 49, 51–52,  
 57, 67, 74–75, 77, 79, 147, 174–175,  
 179, 181  
 Noland Cady 192  
 Noorits Tõnu 187  
 Norman Kristiina 112  
 Nowosielski Jerzy 197  
 Nukke Mall 187  
 Nyikos Lajos 182  
 Obrist Hans-Ulrich 120  
 Ofili Chris 193

- Ojavee Sten 14  
 Ojaver Jüri 104, 106, 185–188  
 Ojaver Terje 186–187  
 Okas Jüri 94  
 Ole Kaido 104, 185  
 Olinsky Paolo Sandano 192  
 Ollik Jaan 94  
 Oliva Bonito Achille 96, 98, 124  
 Onuch Jerzy 14, 50, 60, 86, 88, 117, 119–  
     –120, 122–127, 131–133, 136, 158–  
     –159, 167, 190, 194  
 Ország Lili 176–177  
 Ostrowska Olesia 14, 117, 126, 159, 190  
 Ostrowskaja Rita 193  
  
 Paizs L. 177  
 Palkó Tibor 176, 180  
 Palotai G. 177  
 Pantić Drazen 188  
 Parnecky Géza 28–29  
 Parsons Talcott 10  
 Pataki Gábor 50, 74, 175, 181  
 Patterson Simon 193  
 Pauli A. 177  
 Pauper Gyula 176  
 Pán Imre 28  
 Pásztor Erika Katalina 46, 177, 179–180  
 Pászthy Magda 177  
 Pärnamägi Kersti 14  
 Pärnamets Tairo 185–186  
 Pedanik Mare 185  
 Pedanik Martin 188  
 Pejić Bojana 12, 156–157, 159  
 Penkala Éva 177  
 Pere Peeter 96, 185–186  
 Perlowski Fiodor 193  
 Perneczky G. 177  
  
 Peternák Miklós 45–46, 79, 84–85, 89,  
     175, 177–180  
 Petruk Roman 118  
 Pécsi László 177  
 Péreli Zsuzsa 177  
 Péterfi Krisztina 174  
 Phaophanit Vong 193  
 Picasso Pablo 90  
 Pimlott Mark 192  
 Pinczehelyi Sándor 31, 45, 176–177  
 Pinczuk Wiktor 135  
 Piotrowski Piotr 9–10, 12–14, 28–34, 144,  
     146, 149, 151, 155  
 Platon 21  
 Podolczak Ihor 121  
 Polatajko Taras 123, 194  
 Polgár Csaba 177  
 Polgár Rózsa 177  
 Popper Karl 17, 20–26, 123, 147  
 Pöder Anu 187  
 Pöldroos Enn 91, 185  
 Põllu Kaljo 94  
 Prażmowski Wojciech 115  
 Prääts Rait 185, 187  
 Preiser Klára 177  
 Procenko Kirył 191  
 Puhkan Urmas 186  
 Punab Margus 186  
 Puskás J. 177  
 Pustak Kaisa 187  
 Putkay P. 177  
  
 Quinn Marc 125, 192  
  
 Rachmanin Jewgienij 119  
 Radomska Magdalena 29–30  
 Raidpere Mark 112

Raidmets Toivo 104, 185  
 Rajk L. 177  
 Rakowska Anna 14, 54, 128–129, 195  
 Raszkowiecki Michail 119–120  
 Raud Kristian 95  
 Raukas Mart 188  
 Ravasz András 46, 179  
 Ráni Piret 186–187  
 Reagan Ronald 146  
 Regős István 176, 180  
 Reinhold Adt 82  
 Reinolt Rasmus 186  
 Reitzema René 179  
 Remme Anneli 187  
 Remme Rauno 108, 186–188  
 Renwick Gavin 46, 178  
 Restany Pierre 120  
 Reunow Konstantin 118  
 Révész László László 46, 176, 179–181  
 Riabczenko Wasilij 191  
 Richardson Peter 193  
 Rigvava Gia 188  
 Riitsaar Evar 187  
 Robakowski Józef 79, 181  
 Rodczenko Aleksander 122  
 Rodgers Paul 186  
 Rojtburd Oļeksandr 122  
 Román György 176  
 Ronte Dieter 39, 45, 174, 178  
 Roots Fideelia-Signe 112  
 Rorty Richard 146  
 Rossi Leena-Maija 187  
 Rosta J. 177  
 Rottenberg Anda 14, 52, 128–130, 136,  
 147–148, 163, 195  
 Rozsda Endre 33  
 Rõklin Mihhail 188  
 Röttsch Jens 45, 178  
 Rushdie Salman 161  
 Rypson Piotr 131  
 Saar Johanese 14, 96, 102, 115, 185  
 Sahajdakowski Andrij 122, 190  
 Said Edward 9, 12  
 Saks Jaak 185–186, 187  
 Saks Reti 186  
 Samma Jaanus 112  
 Samu Géza 176  
 Sandqvist Tom 104, 185, 187  
 Sarapik Virve 188  
 Sarapuu Lembit 186  
 Sass Valéria 176  
 Sawadow Arsen 118, 121–122, 124, 190,  
 193  
 Sawczenko Ihor 118  
 Sawczenko Serhij 119  
 Sárváry Katalin 177  
 Särak Maie 14  
 Schaár Erzsébet 176  
 Schmal Károly 176–177  
 Schouten Lydia 179  
 Schutter Bert 179  
 Schüller F. 178  
 Sebők Éva 176, 180  
 Sefcik Jiri 46, 178  
 Sei Keiko 46, 179  
 Semper Ene-Liis 107–108, 111–112, 186–  
 –187  
 Sempoliński Jacek 197  
 Senczenko Heorhij 121–122, 190, 193  
 Senka Sven 185  
 Sepkowski Andrzej 23  
 Seppet Ahti 185  
 Shaw Jeffrey 79, 181

Siib Liina 185–188  
 Sillak Lauri 186  
 Silwaszi Tiberyj 191  
 Simonffy Márta 177  
 Sipek Gy. 177  
 Siskov Ludmil 29  
 Skrynnikowa Ljudmila 14  
 Skugarewa Maria 118  
 Smidt Tõnu 186–187  
 Soans Hanno 99, 113–115, 131–132, 158–  
 –159, 163, 188  
 Solomko Jurij 191  
 Solti Gizela 177  
 Solonski Serhij 121–122, 190, 193  
 Sołowiow Oleksandr 122–124, 126, 192–  
 –193  
 Soomre Maria-Kristiine 14  
 Sooster Ülo 90, 92  
 Soós Gy. 177  
 Soós Tamás 177  
 Soros George 7–8, 11–12, 17–23, 25–26,  
 33, 35–38, 49, 53, 83, 87–89, 101,  
 115, 123, 126, 133–134, 142, 146–  
 –147, 149–150, 152, 154, 158, 162,  
 171, 173, 179  
 Sosnowska Joanna 14  
 Sowa Jan 10, 150–151  
 Spinhoven Bill 179  
 Spivak Gayatri 12  
 Stainback Charles 192  
 Stajuda Jerzy 197  
 Stalter Gy. 177  
 Stansfield Elsa 179  
 Starr Georgina 192–193  
 Stażewski Henryk 197  
 Stepanenko Olena 193  
 Stern Jonasz 197  
 Stilinović Mladen 162  
 Stolbczenko Grigorij 191  
 Stowbur Aleksander 119  
 Strelnikow Władimir 119  
 Sugár János 42, 45–46, 72–75, 78–79,  
 176–177, 179–181  
 Sükösd Miklós 74, 181  
 Swierkiewicz Róbert 176–177  
 Szabados Á. 177  
 Szabics Ágnes 176  
 Szabó Júlia 174  
 Szabó Marianne 177  
 Szabó Péter 73  
 Szahołow Wasilij 192–193  
 Szalai Tibor 46, 176–178  
 Szalontai Éva 177  
 Szapocznikow Alina 197  
 Szarka Péter 179–180  
 Szántó András 74, 181  
 Szeemann Harald 111, 120  
 Szegedy-Maszák Zoltán 179–181  
 Szegő Gy. 177  
 Szekeres Andrea 14, 18–19, 35–39, 43,  
 49–53, 58, 65, 67, 69–70, 77, 81–89,  
 133–134, 174–175  
 Szeleczki P. 179  
 Szemadám Gy. 177  
 Szenes Zsuzsa 176, 177  
 Szentjóby (St. Auby) Tamás 30, 45, 74,  
 177, 181  
 Szerencsés J. 177  
 Szert K. 177  
 Széchenyi Lenke 177  
 Székelyi Kati 177  
 Szigeti Tamás 75, 180  
 Szilasi Anna 177  
 Szilágyi Júlia 177



- Szilágyi Lenke 45, 176–178  
 Szili István 73, 180  
 Szilvitzky Margit 177  
 Szirányi I. 177  
 Szirtes János 176, 179  
 Szíjártó K. 177  
 Szoboszlai János 67, 175  
 Szołkowska Katarzyna 195  
 Szumyłowicz Bohdan 118, 121–123, 126  
 Szuppán Irén 177  
 Szűcs Attila 50, 176, 181  
 Švavaković Miško 8, 140, 146, 152–155,  
 158, 173  
  
 Tahin Gyula 177  
 Tali Andres 187  
 Tamási P. 177  
 Tammelaan Tea 185  
 Tammetalu Tiina 186–187  
 Tammik Rain 95  
 Tandberg Vibeke 115  
 Tarasewicz Leon 197  
 Tarasin Jan 197  
 Tarnowecki Wiaczesław 193  
 Tasnády L. 177  
 Tatai Erzsébet 32, 68–69, 78  
 Tatczyk Hib 123  
 Taylor Jeff 189  
 Taylor-Wood Sam 125, 189, 192–193  
 Tchórzewski Jerzy 197  
 Temessy Ildikó 177  
 Thatcher Margaret 146  
 Theuws Roos 179  
 Tillmann József 180  
 Timar Katalin 14, 36, 83  
 Timár P. 177  
 Tistoł Oleh 118, 121–122, 190–191  
  
 Tolts Andres 92, 94–95, 104, 185  
 Tolvaly Ernő 176–177  
 Tomaszewski Henryk 197  
 Tomic Biljana 188  
 Tompos L. 178  
 Toniak Ewa 14, 128–129, 131, 195  
 Tonts Annika 187  
 Toomik Jaan 103–104, 111, 185, 188  
 Toompere Rait 100  
 Torres Francesc 192  
 Tosoni Marlaine 193  
 Tõnissoo Toomas 186  
 Tõnnov Margus 186  
 Török L. 177  
 Tót Endre 29, 31, 177  
 Tóth G. 177  
 Tóth Gy. 177  
 Tóth Szabolcs 177  
 Tralla Mare 107–108, 112, 116, 186–188  
 Treier Heie 14, 19, 52, 65, 100, 114, 131,  
 155, 162–163  
 Trombitás Tamás 46, 176–178, 180  
 Trossk Andreas 14  
 Trubina Waleria 191  
 Tuszyński Marek 128, 195  
 Türk Péter 45, 176–178, 181  
  
 Ujházi Péter 176–177  
 Ujj Zs 177  
  
 Wahorn András 176, 180  
 Wakkinger Mark 193  
 Waliczky Tamás 181–182  
 Wallace Linda 82  
 Wallerstein Immanuel Maurice 10–11  
 Warhol Andy 125  
 Wearing Gillian 193

Weber Soros Susan 18, 35, 42, 49, 50–52, 88–89  
 Weibel Peter 79, 181  
 Wereszczak Oleksandr 123  
 Whitney Vanderbilt Gertrude 142  
 Whitread Rachel 193  
 Wiktiuk Roman 121  
 Williams Gerard 192  
 Wilson Peter Lambron 188  
 Woliazłowski Stanisław Stas 122  
 Wołoszinow Oleg 119  
 Wróblewski Andrzej 197  
 Wyver John 186  
  
 Vahtre Silver 187  
 Vajda Lajos 176  
 Valcz Gábor 75, 180  
 Valentini Valentina 181  
 Vapaavuori Pekka 98  
 Varblane Reet 114, 186, 188  
 Varres Tarvo Hanno 106  
 Vasulka Steina 181, 183  
 Vasulka Woody 181  
 Vasvári László 176  
 Várnagy Tibor 32, 74–76, 78, 177, 180–181  
 Várnai Gyula 176, 180  
 Vámos Timothy 182  
 Vällik Martin 185  
 Veress Pál 183  
  
 Veress Zsolt 179–180  
 Vécsey A. 177  
 Vékás M. 177  
 Vértesi L. 178  
 Veszelszky Béla 176  
 Vető János 176–177, 180  
 Viljus Mart 104, 108, 185–188  
 Vilt Tibor 176  
 Vint Aili 104, 185  
 Vint Toomas 186  
 Vint Tõnis 92  
 Viola Bill 192  
 Vojnich Erzsébet 176  
 Vos Giny 179  
 Vukmir Janka 188  
  
 Yass Catherine 193  
 Yenkin Amy 14  
  
 Zabel Igor 150, 157  
 Zajec Lesia 126  
 Záborszky Gábor 176  
 Zátonyi T. 177  
 Zielinski Sigfried 182  
 Zimits Sándor 46, 178  
 Zinec Marharyta 123, 126  
 Zsuffa Cs. 177  
 Zwickl András 28, 46, 71–72  
  
 Żiwotkow Oleksandr 191

## SPIS ILUSTRACJI

1. Widok wystawy „Wizje dzisiejszej architektury”, 1990, zdj. Gyula Tahin, dzięki uprzejmości Múcsarnok.
2. Widok wystawy „Wizje dzisiejszej architektury”, 1990, zdj. Gyula Tahin, dzięki uprzejmości Múcsarnok.
3. Widok wystawy „Wizje dzisiejszej architektury”, 1990, zdj. Gyula Tahin, dzięki uprzejmości Múcsarnok.
4. Widok wystawy „Wizje dzisiejszej architektury”, 1990, zdj. Gyula Tahin, dzięki uprzejmości Múcsarnok.
5. Erika Katalina Pásztor, *Brama*, wystawa „Sub voce”, 1991, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
6. Miklós Peternák, *Interpretacja. O stu kilogramach jabłek i gruszek*, wystawa „Sub voce”, 1991, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
7. Péter Forgács, *Węgierska kuchenna sztuka wideo*, wystawa „Sub voce”, 1991, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
8. Csaba Nemes, *Malowana lamperia*, wystawa „Sub voce”, 1991, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
9. György Árvai, Zsolt Veress, *Bilans otwarcia*, wystawa „Sub voce”, 1991, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
10. György Árvai, Zsolt Veress, *Bilans otwarcia*, wystawa „Sub voce”, 1991, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
11. György Árvai, Zsolt Veress, *Bilans otwarcia*, wystawa „Sub voce”, 1991, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
12. Miklós Pinke, *Wystawa w warzywniaku*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
13. Miklós Pinke, *Wystawa w warzywniaku*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
14. Miklós Pinke, *Wystawa w warzywniaku*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
15. Miklós Pinke, *Wystawa w warzywniaku*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
16. Csaba Nemes, *Prawie wszędzie...*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).

17. Antal Lakner, *Znaki kierunkowe*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
18. Antal Lakner, *Znaki kierunkowe*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
19. Balázs Beöthy, *Sklep w sklepie*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
20. Balázs Beöthy, *Sklep w sklepie*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
21. János Sugár, *Elektroniczny Billboard*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
22. Pál Gerber, *Architektura, promieniowanie, wskrzeszenie*, projekt znaczków pocztowych, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
23. Pál Gerber, *Mój dzień jest nieudany, jeśli nie pokonam trzech diabłów* wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
24. Pál Gerber, *Mój dzień jest nieudany, jeśli nie pokonam trzech diabłów*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
25. István Szili, *Kilka nowych budek telefonicznych*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
26. János Sugár, *Szriptiz*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
27. Gyula Július, *Wizualna cisza na 25. rocznicę śmierci Marcela Duchampa*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
28. Gyula Július, *Wizualna cisza na 25. rocznicę śmierci Marcela Duchampa*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
29. Béla Máriás, *Samotny na Placu Zero*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
30. Béla Máriás, *Samotny na Placu Zero*, wystawa „Polifonia”, 1993, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
31. Widok wystawy „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
32. Widok wystawy „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
33. Widok wystawy „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
34. Widok wystawy „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
35. Widok wystawy „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
36. Widok wystawy „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
37. János Sugár, *Generator odniesień*, 1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
38. János Sugár, *Generator odniesień*, 1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).

39. Wojciech Bruszewski, *Sonety*, 1992, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
40. Wojciech Bruszewski, *Sonety*, 1992, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
41. László László Révész, *Luk triumfalny*, 1995-1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
42. Csaba Nemes, *Przekazanie motyla*, 1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
43. Csaba Nemes, *Przekazanie motyla*, 1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
44. Attila Csörgő, *Gra – przestrzeń*, 1991, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
45. Attila Csörgő, *Gra – przestrzeń*, 1991, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
46. Zoltán Szegedy-Maszák, *Kryptogram*, 1995-1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
47. Zoltán Szegedy-Maszák, *Kryptogram*, 1995-1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
48. Péter Kiss, *Detektor*, 1995-1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
49. Péter Kiss, *Detektor*, 1995-1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
50. Attila Szűcs, *Dychotomia*, 1995-1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
51. Józef Robakowski, *Kąty energetyczne*, 1975-1985, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
52. Józef Robakowski, *Kąty energetyczne*, 1975-1985, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
53. Dóra Maurer, *Fraktale – Ręcznie robione*, 1988-1995, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
54. Jeffrey Shaw, *Wrota do nieba*, 1994, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
55. Jeffrey Shaw, *Wrota do nieba*, 1994, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
56. Péter Forgács, *Pre – Pro – Sec – Tura*, 1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
57. Péter Forgács, *Pre – Pro – Sec – Tura*, 1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).

58. Róza El-Hassan, *Samo-połączone drzewo*, 1995-1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
59. Gábor Farkas, *Diagramy myśli 1-2-3*, 1995-1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
60. Gábor Farkas, *Diagramy myśli 1-2-3*, 1995-1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996, zdj. za C3 (<http://catalog.c3.hu>).
61. Andres Tolts, *Iluzje ABC I-III*, wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993, zdj. za Aine – Aineta / Substance – Unsubstance 1994.
62. Kaido Ole, *Bez tytułu XVII-XX*, 1993, wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993, zdj. za Aine – Aineta / Substance – Unsubstance 1994.
63. Kaido Ole, *Bez tytułu XVII-XX*, 1993, wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993, zdj. za Aine – Aineta / Substance – Unsubstance 1994.
64. Raul Meel, *Copula VII S – XII S*, 1993, wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993, zdj. za Aine – Aineta / Substance – Unsubstance 1994.
65. Peteer Linnap, *Kuchnia estońska*, 1993, wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993, zdj. za Aine – Aineta / Substance – Unsubstance 1994.
66. Leonhard Lapin, *Rytm sfer*, 1993, wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993, zdj. za Aine – Aineta / Substance – Unsubstance 1994.
67. Aili Vint, *Sztuka narożna, Siła kolorów, Refleksy*, 1993, wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993, zdj. za Aine – Aineta / Substance – Unsubstance 1994.
68. Jüri Kask, *Pannoo 11*, 1993, wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993, zdj. za Aine – Aineta / Substance – Unsubstance 1994.
69. Toivo Raidmets, *Automobil „ZIM” i zielony neonowy dywan*, 1993, wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993, zdj. za Aine – Aineta / Substance – Unsubstance 1994.
70. Toivo Raidmets, *Automobil „ZIM” i zielony neonowy dywan*, 1993, wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993, zdj. za Aine – Aineta / Substance – Unsubstance 1994.
71. Kai Kaljo, *Powstanie i zanik życia*, 1994, wystawa „Olematu kunst”, 1994, zdj. za Olematu Kunst 1994.
72. Jüri Ojaver, *Nieistniejący cmentarz*, 1994, wystawa „Olematu kunst”, 1994, zdj. za Olematu Kunst 1994.
73. Mare Tralla, *Dwie możliwości obserwowania siebie samego*, 1994, wystawa „Olematu kunst”, 1994, zdj. za Olematu Kunst 1994.
74. Ene-Liis Semper, *Pejzaż sztuki estońskiej (I) KURVITZ*, 1994, wystawa „Olematu kunst”, 1994, zdj. za Olematu Kunst 1994.
75. Jüri Ojaver, *Bio-top*, 1995, wystawa „Biotopia”, 1995, zdj. za Biotopia 1996.

76. Tanel Annus, *Światło na białym papierze*, 1995, wystawa „Biotopia”, 1995, zdj. za Biotopia 1996.
77. Jaan Jaanisoo, *Naczynia połączone*, 1995, wystawa „Biotopia”, 1995, zdj. za Biotopia 1996.
78. Raoul Kurvitz, *The host*, 1995, wystawa „Biotopia”, 1995, zdj. za Biotopia 1996.
79. Raiik-Hiio Mikelsaar, *Życie jest atomem*, 1995, wystawa „Biotopia”, 1995, zdj. za Biotopia 1996.
80. Ene-Liis Semper, *Mutant à la carte*, 1995, wystawa „Biotopia”, 1995, zdj. za Biotopia 1996.
81. Ene-Liis Semper, *Mutant à la carte*, 1995, wystawa „Biotopia”, 1995, zdj. za Biotopia 1996.
82. Ene-Liis Semper, *Mutant à la carte*, 1995, wystawa „Biotopia”, 1995, zdj. za Biotopia 1996.
83. Ene-Liis Semper, *Mutant à la carte*, 1995, wystawa „Biotopia”, 1995, zdj. za Biotopia 1996.
84. Kai Kaljo, *Mauzoleum*, 1995, wystawa „Biotopia”, 1995, zdj. za Biotopia 1996.
85. Marko Laimre, *Moja mapa świata*, 1996, wystawa „Estonia jako znak”, 1996, zdj. za Estonia as a sign 1996.
86. Peeter Linnap, *Kalevipoeg: de facto*, 1996, wystawa „Estonia jako znak”, 1996, zdj. za Estonia as a sign 1996.
87. Peeter Linnap, *Kleine Geschichte Estlands*, 1996, wystawa „Estonia jako znak”, 1996, zdj. za Estonia as a sign 1996.
88. Inessa Josing, *Gdzie jest sztuka*, 1996, wystawa „Estonia jako znak”, 1996, zdj. za Estonia as a sign 1996.
89. Laurentsius, *Tapety Saku I-III*, 1996, wystawa „Estonia jako znak”, 1996, zdj. za Estonia as a sign 1996.
90. Jaan Elken, *Jeśli nie zjem zupy*, 1996, wystawa „Estonia jako znak”, 1996, zdj. za Estonia as a sign 1996.
91. Annika Tonts, *Z Estonii do Europy w dziesięć skoków*, 1996, wystawa „Estonia jako znak”, 1996, zdj. za Estonia as a sign 1996.
92. Jüri Ojaver, *Książka narodowa*, 1996, wystawa „Estonia jako znak”, 1996, zdj. za Estonia as a sign 1996.
93. Marko Mäetam, *Estonia*, 1996, wystawa „Estonia jako znak”, 1996, zdj. za Estonia as a sign 1996.



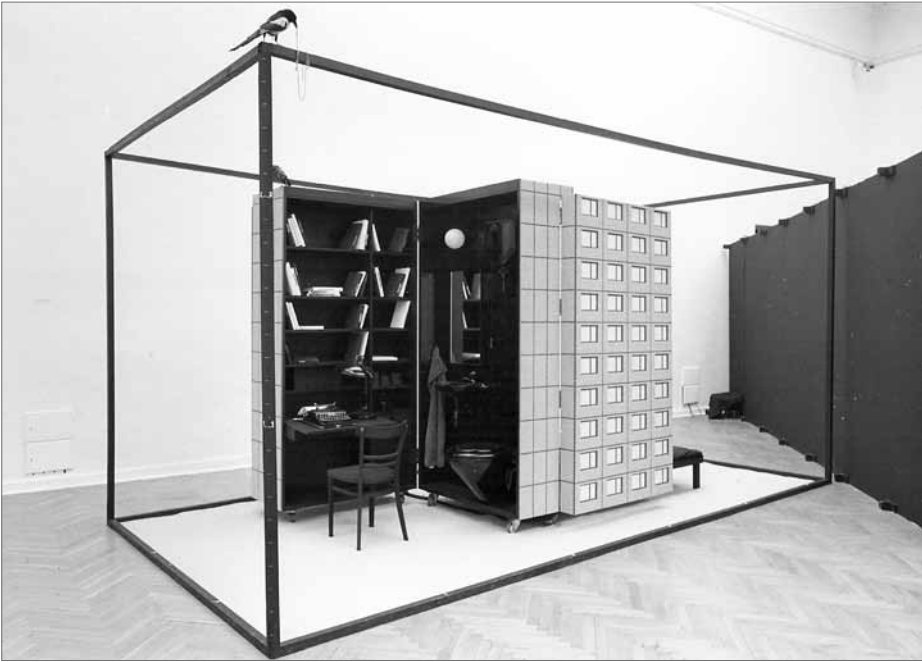




Il. 1. Widok wystawy „Wizje dzisiejszej architektury”, 1990



Il. 2. Widok wystawy „Wizje dzisiejszej architektury”, 1990



Il. 3. Widok wystawy „Wizje dzisiejszej architektury”, 1990



Il. 4. Widok wystawy „Wizje dzisiejszej architektury”, 1990



Il. 5. Erika Katalina Pásztor, *Brama*, wystawa „Sub voce”, 1991



Il. 6. Miklós Peternák, *Interpretacja. O stu kilogramach jabłek i gruszek*, wystawa „Sub voce”, 1991



Il. 7. Péter Forgács, *Węgierska kuchenna sztuka wideo*,  
wystawa „Sub voce”, 1991



Il. 8. Csaba Nemes, *Malowana lamperia*,  
wystawa „Sub voce”, 1991



Il. 9. György Árvai, Zsolt Veress, *Bilans otwarcia*,  
wystawa „Sub voce”, 1991



Il. 10. György Árvai, Zsolt Veress, *Bilans otwarcia*,  
wystawa „Sub voce”, 1991



Il. 11. György Árvai, Zsolt Veress, *Bilans otwarcia*,  
wystawa „Sub voce”, 1991



II. 12. Miklós Pinke, *Wystawa w warzywniaku*,  
wystawa „Polifonia”, 1993



II. 13. Miklós Pinke, *Wystawa w warzywniaku*,  
wystawa „Polifonia”, 1993

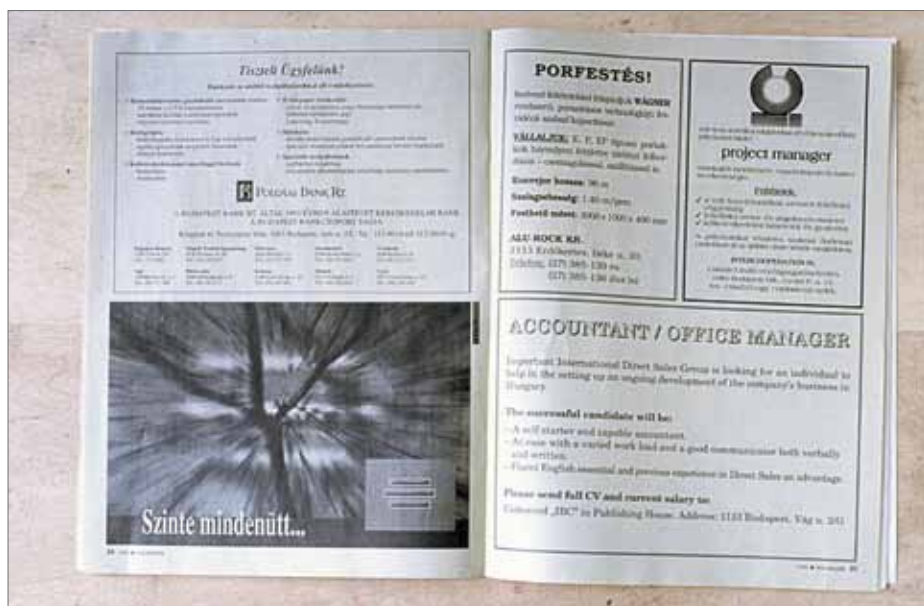


II. 14. Miklós Pinke, *Wystawa w warzywniaku*,  
wystawa „Polifonia”, 1993



II. 15. Miklós Pinke, *Wystawa w warzywniaku*,  
wystawa „Polifonia”, 1993





Il. 16. Csaba Nemes, *Prawie wszędzie...*,  
wystawa „Polifonia”, 1993



Il. 17. Antal Lakner, *Znaki kierunkowe*,  
wystawa „Polifonia”, 1993



Il. 18. Antal Lakner, *Znaki kierunkowe*,  
wystawa „Polifonia”, 1993



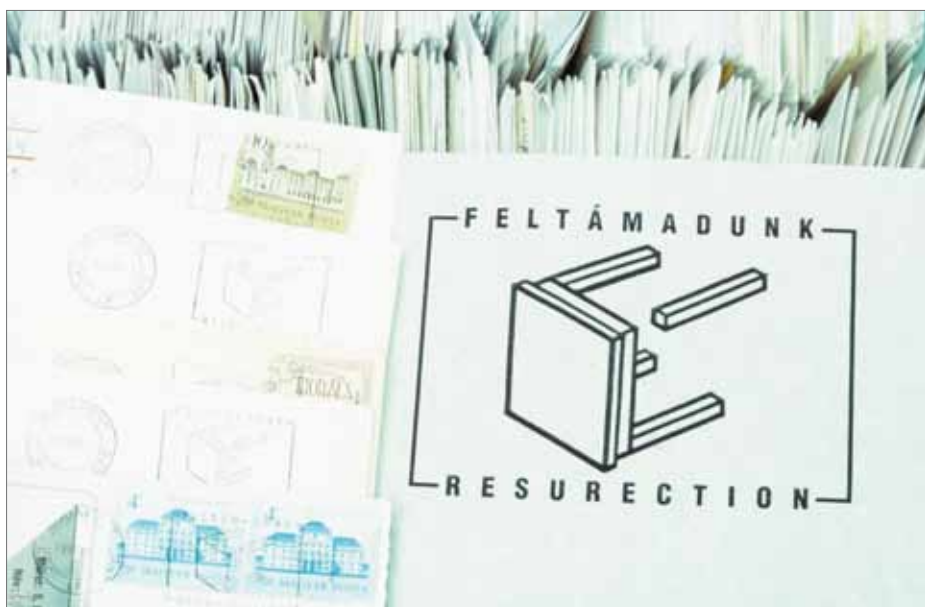
Il. 19. Balázs Beöthy, *Sklep w sklepie*,  
wystawa „Polifonia”, 1993



II. 20. Balázs Beöthy, *Sklep w sklepie*,  
wystawa „Polifonia”, 1993



II. 21. János Sugár, *Elektroniczny Billboard*,  
wystawa „Polifonia”, 1993



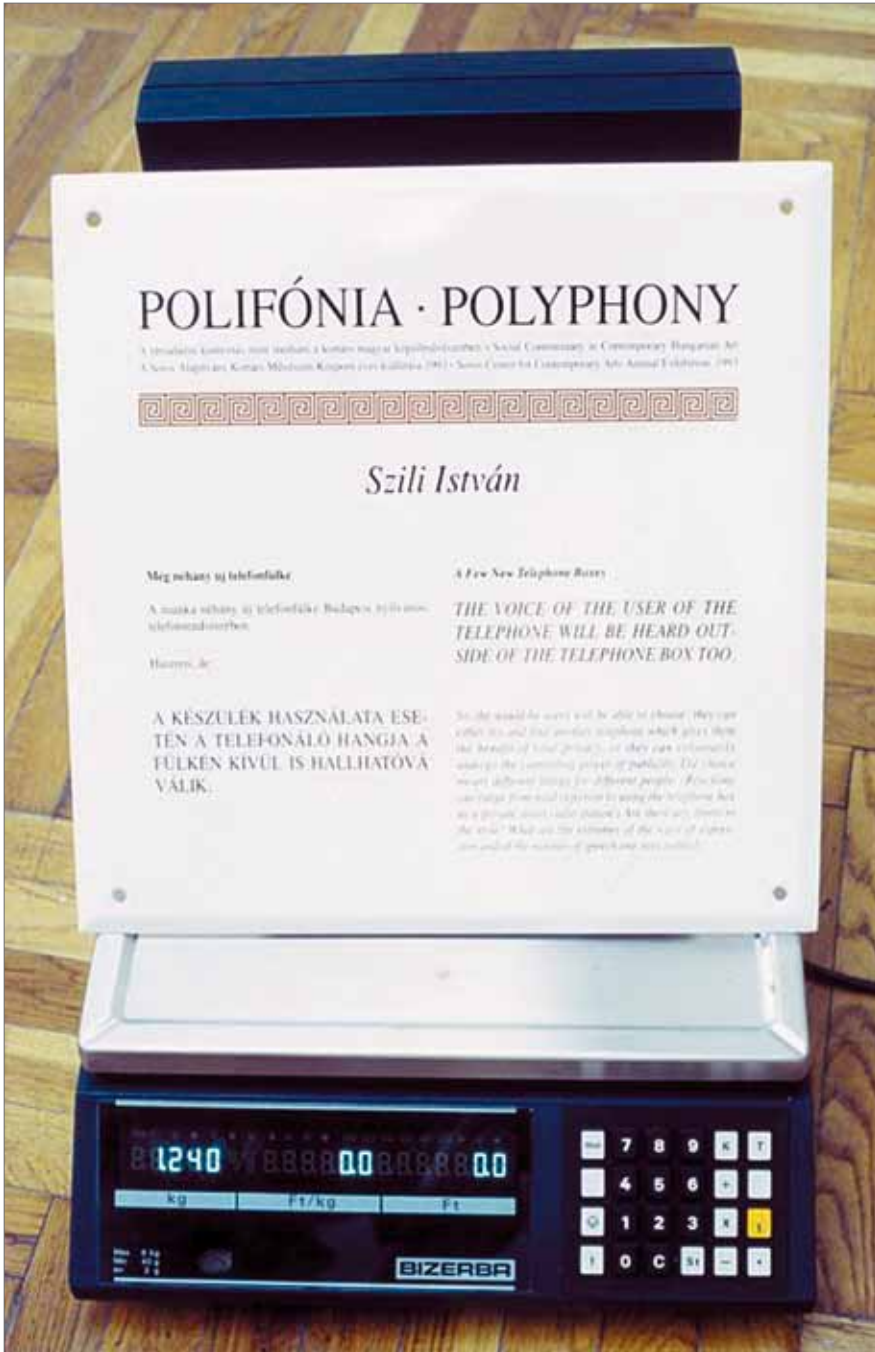
II. 22. Pál Gerber, *Architektura, promieniowanie, wskrzeszenie*,  
projekt znaczków pocztowych, wystawa „Polifonia”, 1993



II. 23. Pál Gerber, *Mój dzień jest nieudany, jeśli nie pokonam trzech diablów*, wystawa „Polifonia”, 1993



II. 24. Pál Gerber, *Mój dzień jest nieudany, jeśli nie pokonam trzech diablów*, wystawa „Polifonia”, 1993



II. 25. István Szili, *Kilka nowych budek telefonicznych*,  
wystawa „Polifonia”, 1993





Il. 26. János Sugár, *Sztriptiz*, wystawa „Polifonia”, 1993



II. 27. Gyula Július, *Wizualna cisza na 25. rocznicę śmierci Marcela Duchampa*, wystawa „Polifonia”, 1993



II. 28. Gyula Július, *Wizualna cisza na 25. rocznicę śmierci Marcela Duchampa*, wystawa „Polifonia”, 1993



Il. 29. Béla Máriás, *Samotny na Placu Zero*,  
wystawa „Polifonia”, 1993



Il. 30. Béla Máriás, *Samotny na Placu Zero*,  
wystawa „Polifonia”, 1993



Il. 31. Widok wystawy „Efekt motyla”, 1996



Il. 32. Widok wystawy „Efekt motyla”, 1996



Il. 33. Widok wystawy „Efekt motyla”, 1996



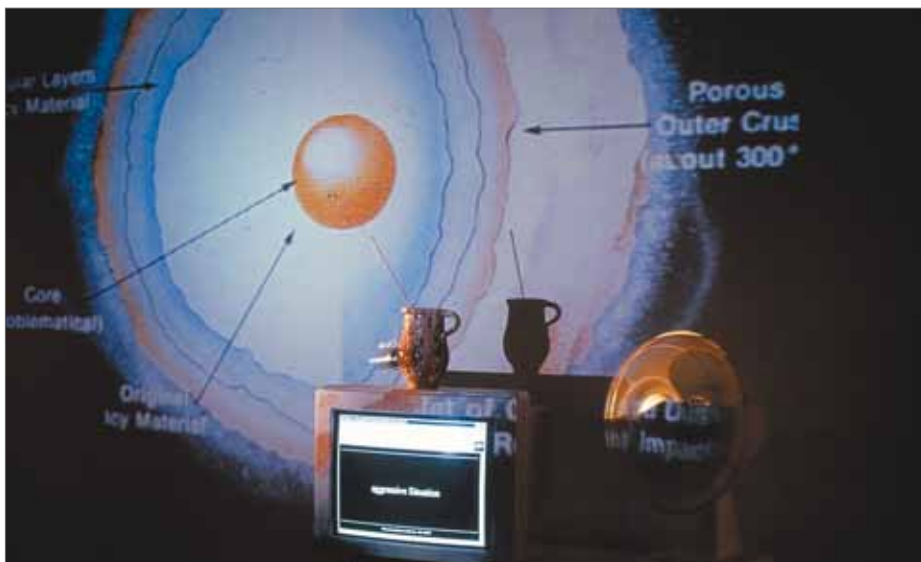
Il. 34. Widok wystawy „Efekt motyla”, 1996



Il. 35. Widok wystawy „Efekt motyla”, 1996



Il. 36. Widok wystawy „Efekt motyla”, 1996



Il. 37. János Sugár, *Generator odniesień*, 1996,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 38. János Sugár, *Generator odniesień*, 1996,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 39. Wojciech Bruszewski, *Sonety*, 1992,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 40. Wojciech Bruszewski, *Sonety*, 1992,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996





Il. 41. László László Révész, *Euk triumfalny*, 1995-1996,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



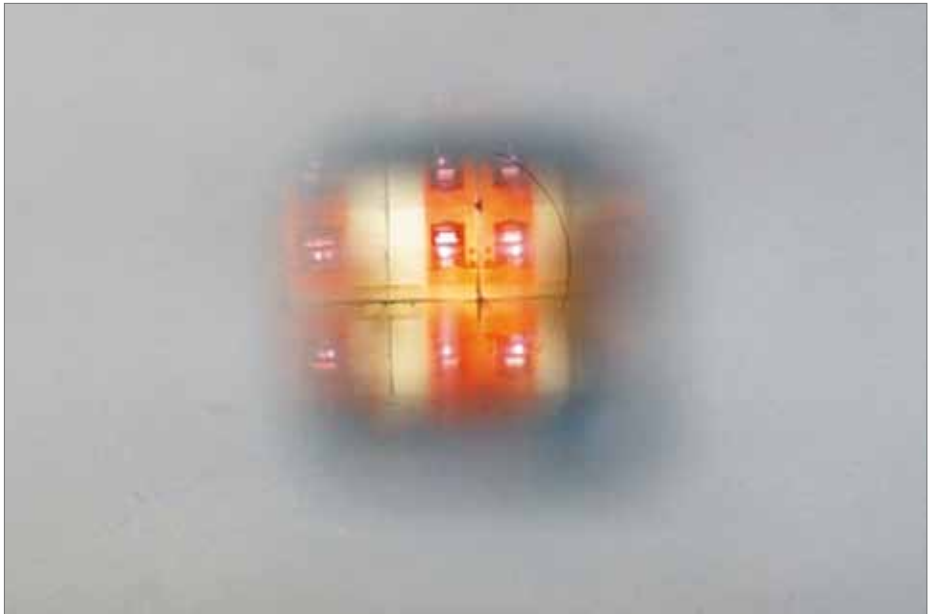
Il. 42. Csaba Nemes, *Przekazanie motyla*, 1996,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



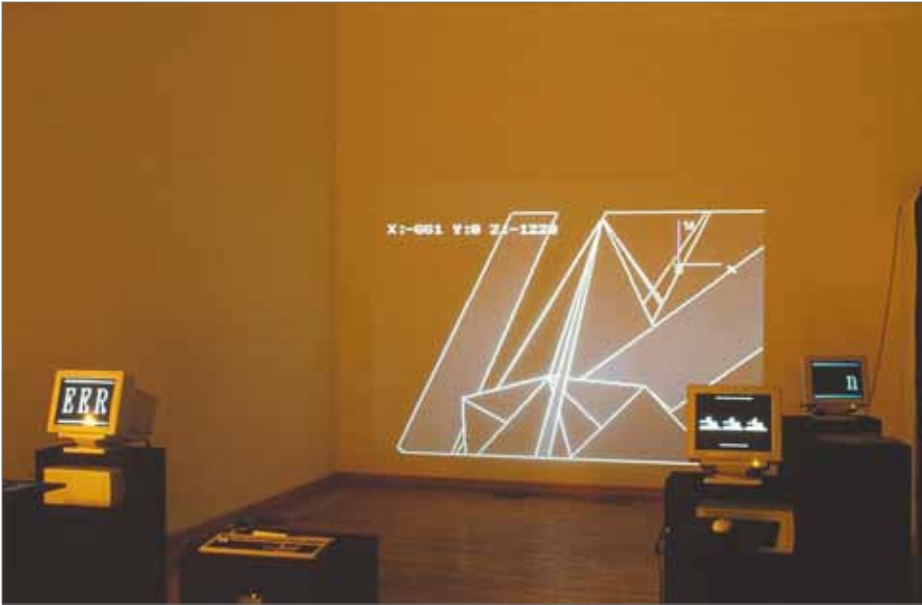
Il. 43. Csaba Nemes, *Przekazanie motyla*, 1996,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



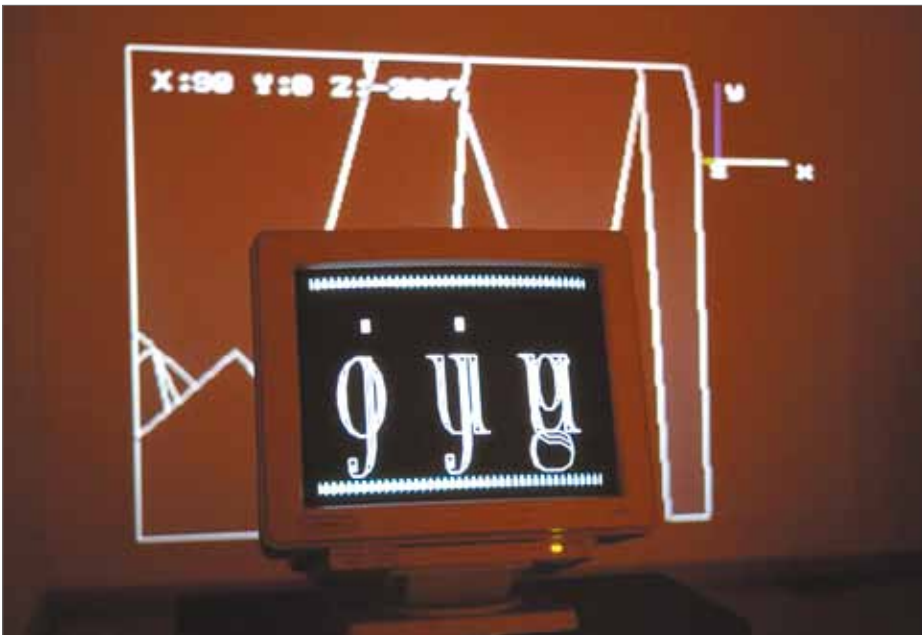
Il. 44. Attila Csörgő, *Gra – przestrzeń*, 1991,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 45. Attila Csörgő, *Gra – przestrzeń*, 1991,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 46. Zoltán Szegedy-Maszák, *Kryptogram*, 1995-1996,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 47. Zoltán Szegedy-Maszák, *Kryptogram*, 1995-1996,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 48. Péter Kiss, *Detektor*, 1995-1996,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 49. Péter Kiss, *Detektor*, 1995-1996,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 50. Attila Szűcs, *Dychotomia*, 1995-1996,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996





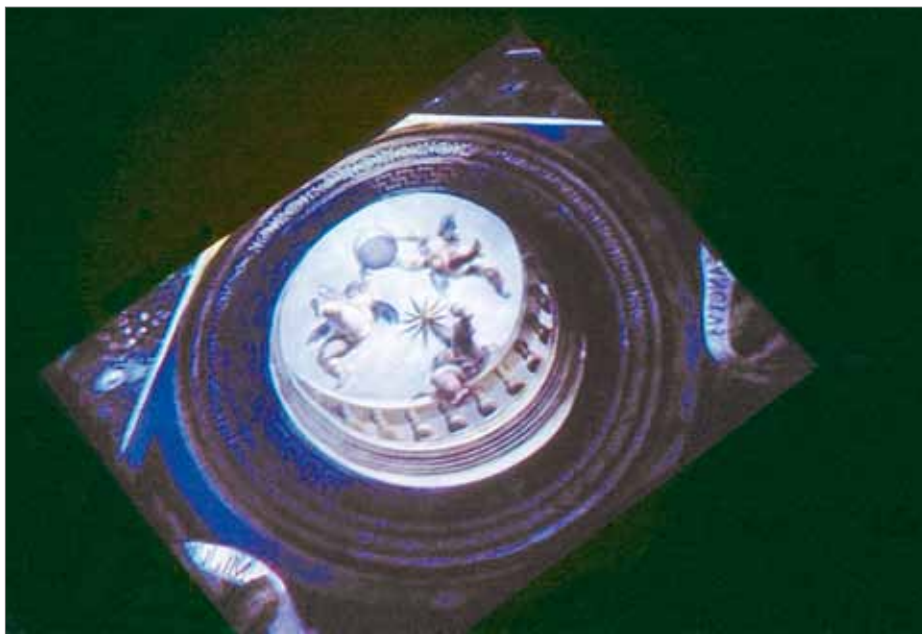
Il. 51. Józef Robakowski, *Kąty energetyczne*, 1975-1985, wystawa „Efekt motyla”, 1996



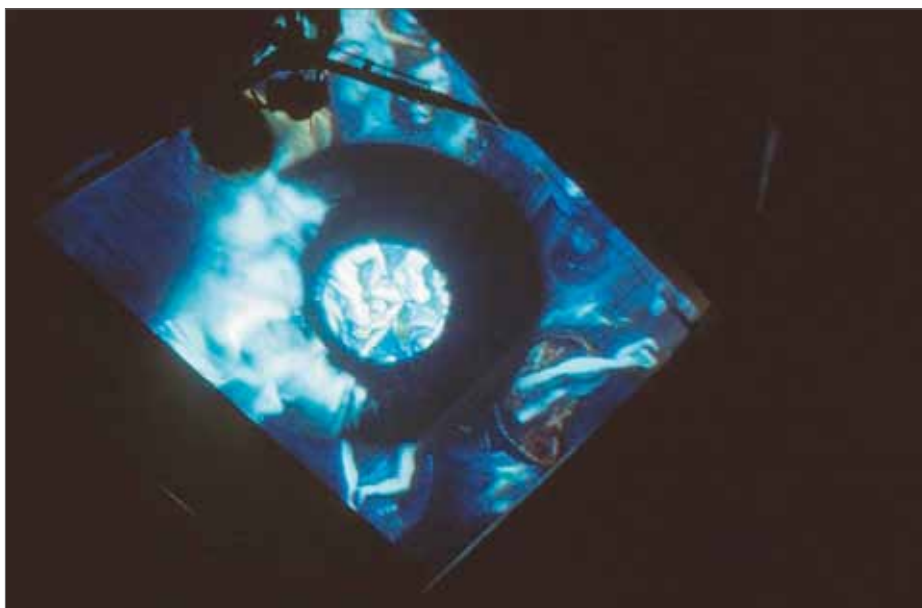
Il. 52. Józef Robakowski, *Kąty energetyczne*, 1975-1985, wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 53. Dóra Maurer, *Fraktale – Ręcznie robione*, 1988-1995,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 54. Jeffrey Shaw, *Wrota do nieba*, 1994,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 55. Jeffrey Shaw, *Wrota do nieba*, 1994,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 56. Péter Forgács, *Pre – Pro – Sec – Tura*, 1996,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 57. Péter Forgács, *Pre – Pro – Sec – Tura*, 1996,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 58. Róza El-Hassan, *Samo-połączone drzewo*, 1995-1996,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



Il. 59. Gábor Farkas, *Diagramy myšli 1-2-3*, 1995-1996,  
wystawa „Efekt motyla”, 1996



II. 60. Gábor Farkas, *Diagramy myšli 1-2-3*, 1995-1996, wystawa „Efekt motyla”, 1996

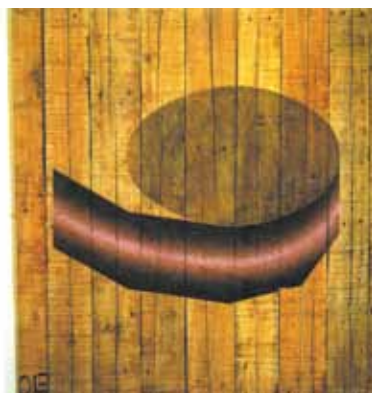


Il. 61. Andres Tolts, *Iluzje ABC I-III*,  
wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993





Il. 62. Kaido Ole, *Bez tytułu XVII-XX*, 1993,  
wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993



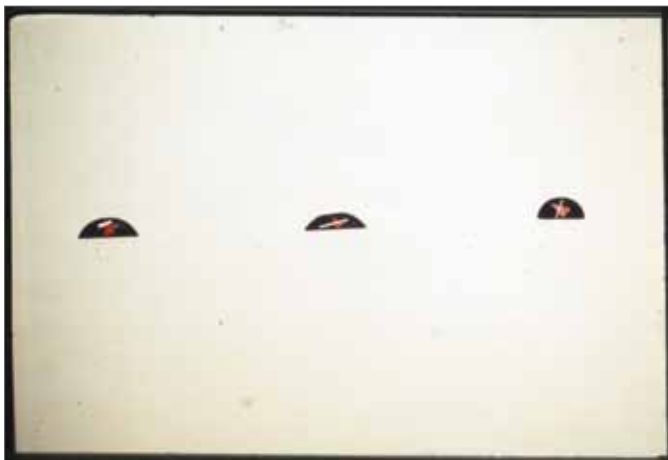
Il. 63. Kaido Ole, *Bez tytułu XVII-XX*, 1993,  
wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993



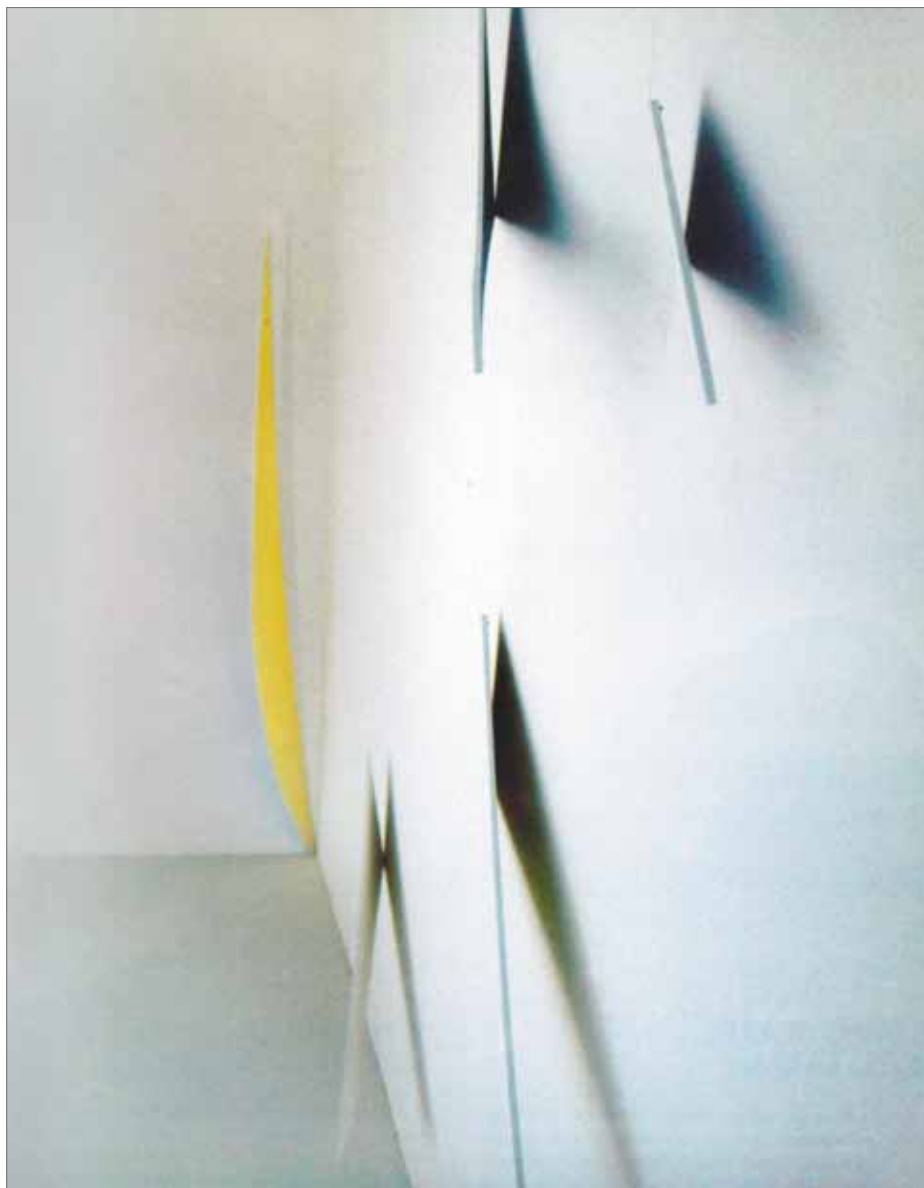
Il. 64. Raul Meel, *Copula VII S – XII S*, 1993,  
wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993



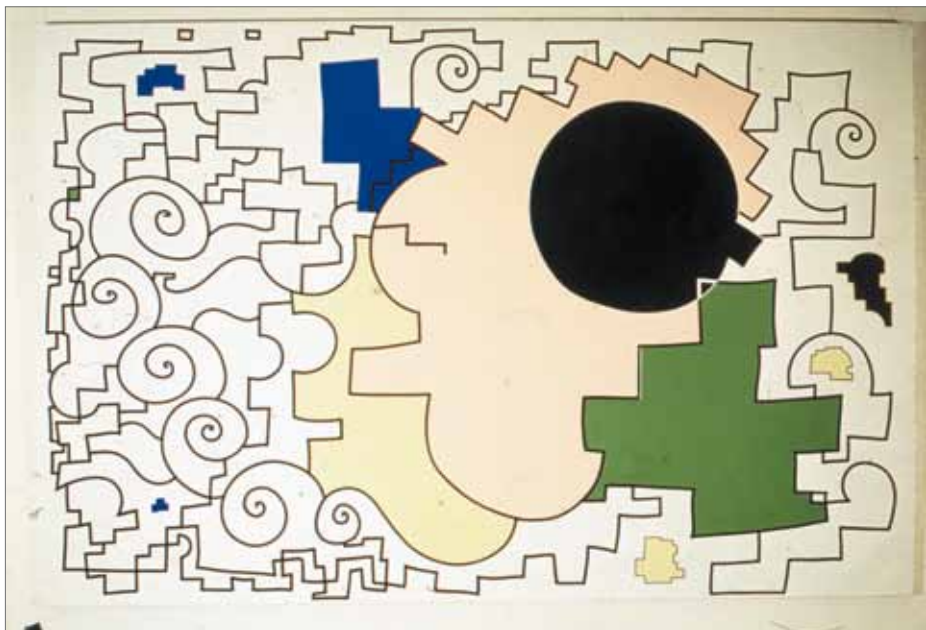
Il. 65. Peteer Linnap, *Kuchnia estońska*, 1993,  
wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993



Il. 66. Leonhard Lapin, *Rytm sfer*, 1993,  
wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993



Il. 67. Aili Vint, *Sztuka naroźna, Siła kolorów, Refleksy*, 1993,  
wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993



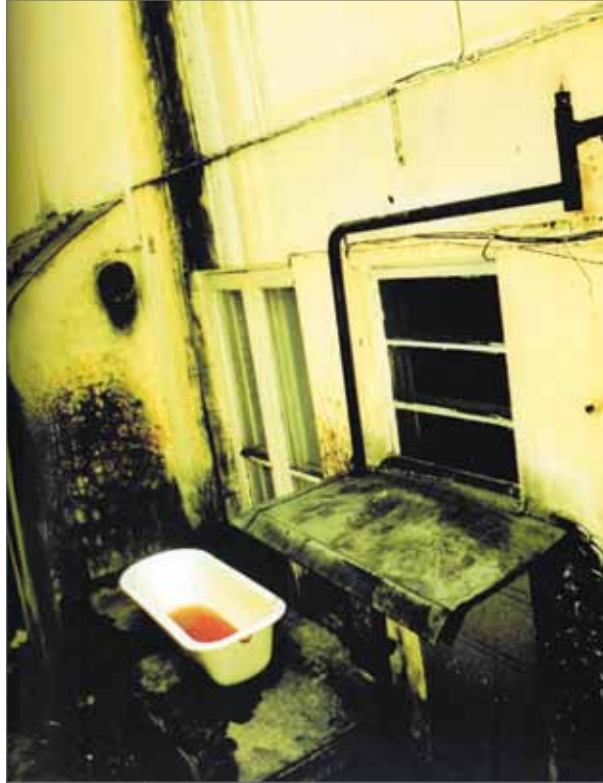
Il. 68. Jüri Kask, *Pannoo 11*, 1993,  
wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993



Il. 69. Toivo Raidmets, *Automobil „ZIM” i zielony neonowy dywan*, 1993, wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993



Il. 70. Toivo Raidmets, *Automobil „ZIM” i zielony neonowy dywan*, 1993, wystawa „Aine – aineta / Substance – unsubstance”, 1993



Il. 71. Kai Kaljo, *Powstanie i zanik życia*, 1994,  
wystawa „Olematu kunst”, 1994



Il. 72. Jüri Ojaver, *Nieistniejący cmentarz*, 1994,  
wystawa „Olematu kunst”, 1994



Il. 73. Mare Tralla, *Dwie możliwości obserwowania siebie samego*, 1994, wystawa „Olematu kunst”, 1994





Il. 74. Ene-Liis Semper, *Pejzaż sztuki estońskiej (I)* KURVITZ, 1994, wystawa „Olematu kunst”, 1994



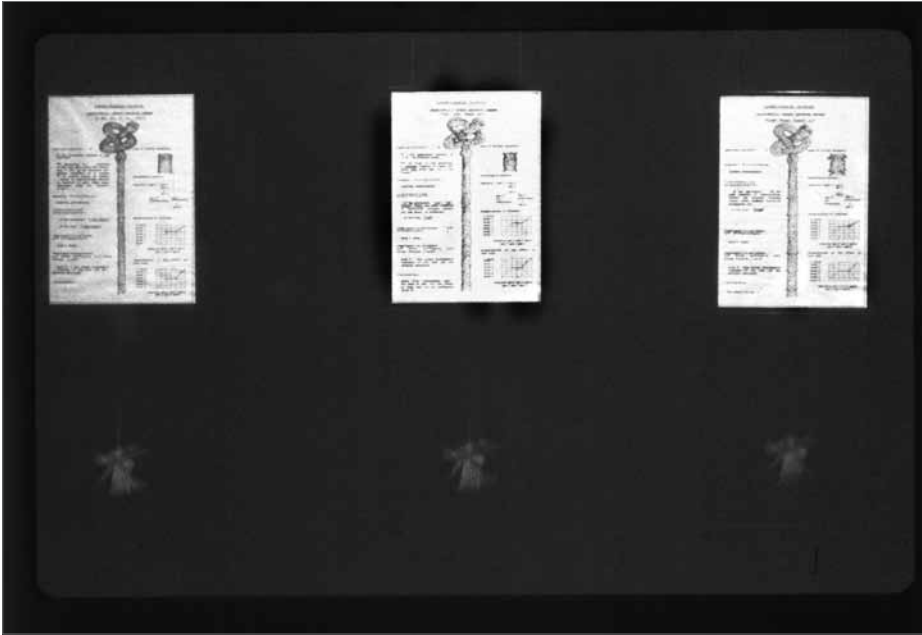
Il. 75. Jüri Ojaver, *Bio-top*, 1995,  
wystawa „Biotopia”, 1995



Il. 76. Tanel Annus, *Światło na białym papierze*, 1995,  
wystawa „Biotopia”, 1995



Il. 77. Jaan Jaanisoo, *Naczynia połączone*, 1995,  
wystawa „Biotopia”, 1995



Il. 78. Raoul Kurvitz, *The host*, 1995,  
wystawa „Biotopia”, 1995



Il. 79. Raiik-Hiio Mikelsaar, *Życie jest atomem*, 1995,  
wystawa „Biotopia”, 1995



Il. 80. Ene-Liis Semper,  
*Mutant à la carte*, 1995,  
wystawa „Biotopia”, 1995



Il. 81. Ene-Liis Semper,  
*Mutant à la carte*, 1995,  
wystawa „Biotopia”, 1995



Il. 82. Ene-Liis Semper,  
*Mutant à la carte*, 1995,  
wystawa „Biotopia”, 1995



Il. 83. Ene-Liis Semper,  
*Mutant à la carte*, 1995,  
wystawa „Biotopia”, 1995



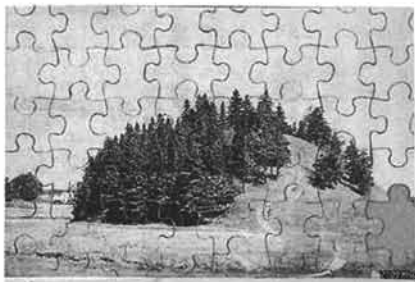
Il. 84. Kai Kaljo, *Mauzoleum*, 1995,  
wystawa „Biotopia”, 1995



Il. 85. Marko Laimre, *Moja mapa świata*, 1996,  
wystawa „Estonia jako znak”, 1996



Il. 86. Peeter Linnap, *Kalevipoeg: de facto*, 1996,  
wystawa „Estonia jako znak”, 1996



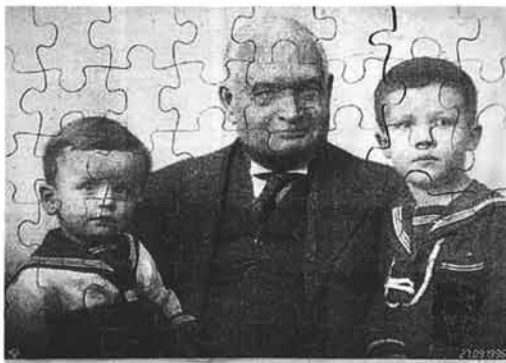
**Otepää linnus (12. - 13. sajand)**  
 Saarane kungas on märgiks Eesti varasemast ajaloost, tähendades ka seda, et juba alates 12. sajandist pidid eestlased ennast pidevalt kaitsma sõjakate naabrite, eeskätt sakslaste eest. See pildiline stereotüüp installeeritakse tänapäeva eesti lastesse juba algkooli esimestes klassides.

**1. Otepää Stronghold (12-13 century)**  
 The mound is an emblem of the early history of Estonia, indicating that as early as in the 12th century the Estonians had to protect themselves from their bellicose neighbours, especially the Germans. This pictorial stereotype is installed in present day Estonian children in the first forms of the primary school already.



**Harju-Jaani saunikud (ca 1888. a.)**  
 See Heinrich Tiidermann'i foto oli mõeldud etnograafiliseks otstarbeks. Sumbolina tähistab ta tegelikult enamikku pikast ajavahemikust, mis lahutab nn. "Muinas-Eestit" iseseisvast Eesti riigist 1920 - 1940. a.

**2. Cottagers from Harju-Jaani (ca 1888)**  
 This photo by Heinrich Tiidermann was made for ethnographic purpose. As a symbol it signifies the greater part of the long period separating the so-called "Ancient Estonia" from the independent state of Estonia from 1920 to 1940.



**Eesti Wabariigi President Konstantin Pats koos lastelastega (1937)**

1920. - 1940. aastatel eksisteeris Eesti iseseisva riigina. Põlvkonnale, kes sündinud pärast Eesti annekteerimist Nõukogude Liidu poolt, on peamiseks märgiks sellest perioodist President Konstantin Pats. Võib-olla on selle põhjuseks arvadud põrandaluse kvaliteediga fotoreprod presidentist, mis Nõukogude okupatsiooni ajal eesti perekondades ringlesid, samuti omaaegsed kirjamaarjad, millest enamus kujutas kolme lövi Eesti vapil või siis presidenti ennast...

**3. The President of the Republic of Estonia Konstantin Pats with his grandchildren (1937)**  
 From 1920 to 1940 Estonia existed as an independent state. For the generation born after the annexation of Estonia to the Soviet Union, the dominant symbol of this period is Konstantin Pats. Maybe this image was created by numerous photo reproductions of underground quality, which could be seen in Estonian homes during the Soviet occupation, or the old stamps which also had on it either the three lions from the Estonian coat-of-arms or the portrait of the President himself...





Il. 88. Inessa Josing, *Gdzie jest sztuka*, 1996,  
wystawa „Estonia jako znak”, 1996



Il. 89. Laurentsius, *Tapety Saku I-III*, 1996,  
wystawa „Estonia jako znak”, 1996



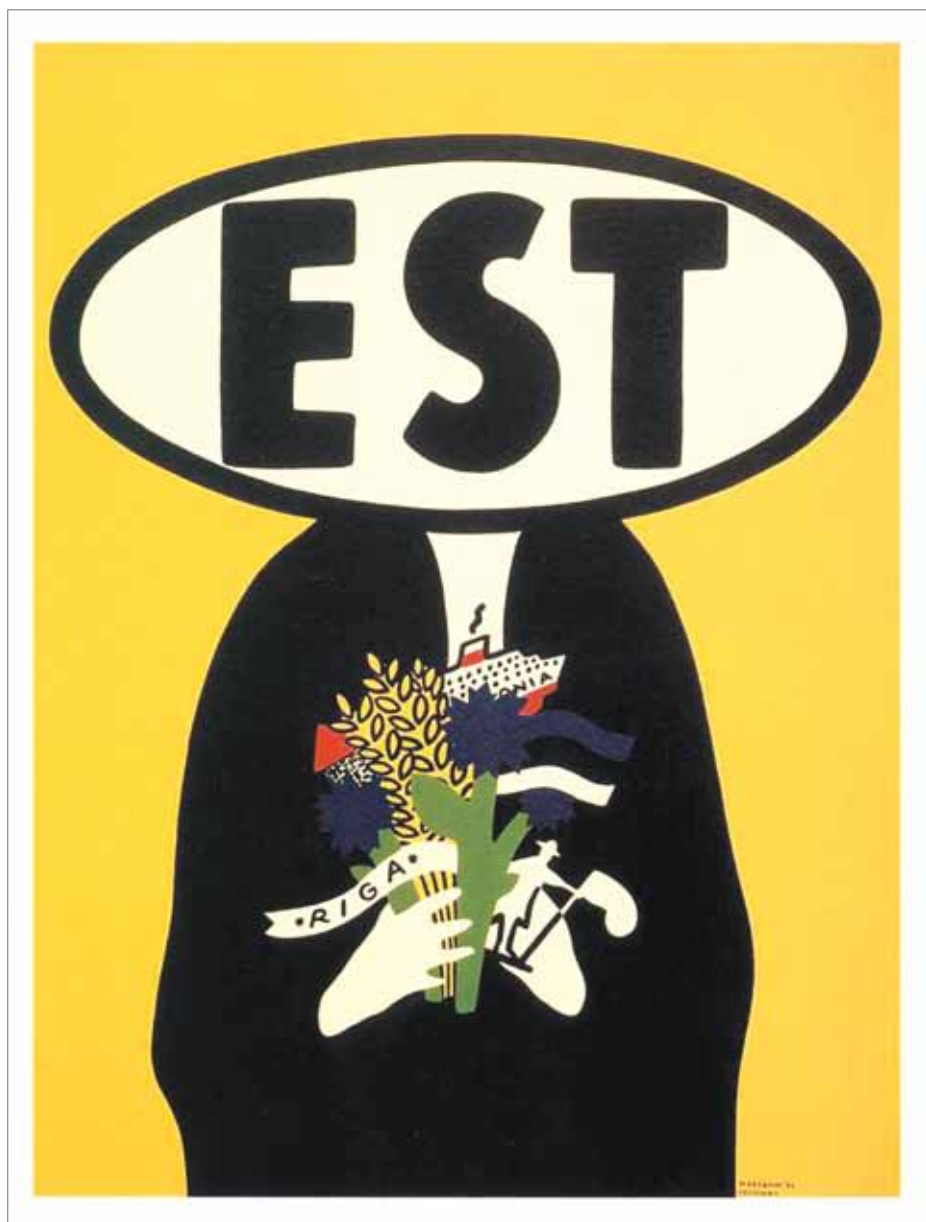
Il. 90. Jaan Elken, *Jeśli nie zjem zupy*, 1996,  
wystawa „Estonia jako znak”, 1996



Il. 91. Annika Tonts, *Z Estonii do Europy w dziesięć skoków*, 1996,  
wystawa „Estonia jako znak”, 1996



Il. 92. Jüri Ojaver, *Księżka narodowa*, 1996,  
wystawa „Estonia jako znak”, 1996



Il. 93. Marko Mäetam, *Estonia*, 1996,  
wystawa „Estonia jako znak”, 1996

W serii *Dysertacje doktorskie Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk* dotychczas ukazały się:

T. I: Piotr Lasek, *Turris fortissima nomen Domini. Murowane wieże mieszkalne w Królestwie Polskim od 1300 r. do połowy XVI w.*, Warszawa 2013

T. II: Emilia Olechnowicz, *Maski Karola I. Angielskie widowiska dworskie i teologia polityczna*, Warszawa 2014

T. III: Witosława Frankowska, *Kolędowanie na Kaszubach. Dzieje kolęd na Pomorzu od XVI do XXI wieku*, Warszawa 2014

T. IV: Anna Maria Leśniewska, *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*, Warszawa 2015

T. V: Antoni Winch, *Dramat ciemnych gier. Teatr absurdu pre-postczłowieka*, Warszawa 2015

T. VI: Wojciech Świdziński, *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy*, Warszawa 2015

T. VII: Beata Łazarz, *Płec przerażającego. O wizerunku terrorystek w sztuce*, Warszawa 2016

