Od pogoni za Zachodem po asocjacyjną i horyzontalną historię sztuki. Sposoby pisania o sztuce lat 90. XX wieku

Zarządzanie w Kulturze
Buntowniczki, marzyciele i wędrowcy, czyli o strategiach kuratorskich w praktyce
2025, 26(3), s. 281–297
https://doi.org/10.4467/20843976ZK.25.019.22435
www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kulturze

Karolina Łabowicz-Dymanus https://orcid.org/0000-0001-83300-0548
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
e-mail: karolina.labowicz-dymanus@ispan.pl

Oryginalny artykuł naukowy
Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł
Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0
Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Łabowicz-Dymanus Karolina (2025). Od pogoni za Zachodem po asocjacyjną i horyzontalną historię sztuki. Sposoby pisania o sztuce lat 90. XX wieku. *Zarządzanie w Kulturze*, 26(3), 281–297

Abstract

From the Pursuit of the West to Associative and Horizontal Art History: Approaches to Narrating 1990s Art

This article examines the ways in which the art of the 1990s has been interpreted and how these approaches have evolved over the past thirty years. The author analyzes analyze the historiography and philosophy of writing about the transformation period from the perspective of a scholar working on both Polish and – above all – Estonian art of that era. The text is thus grounded in comparative research. The aim of the article is to address the research question of whether there has been a paradigm shift in the historiography and historiosophy of writing about the art of the post-socialist transition, as practiced by scholars from the former Eastern Bloc. The analysis draws on network theories, knowledge decolonization frameworks, and globalization studies. The article also reflects on questions of periodization in the study of transitional-era art and engages with selected core problematics that have shaped the art historical discourse on the 1990s, including: 1) postmodernism, the "return to the West," and the rhetoric of "catching up"; 2) desovietization, anti/neo/post/de-colonial perspectives, and methodological disputes within post-dependence theory; 3) the selective elevation of narratives aligned with modernization and the exclusion – or silencing – of others; 4) a focus on integration with the West coupled with the representation of local relations as a "proximate Other"; 5) the emergence of associative and horizontal art histories contextualizing artistic exchange within the former Eastern Bloc. The conclusion outlines paradigm shifts, methodological changes, and the development of research practices, tracing a trajectory from the adoption of Western methodologies toward the growing presence and influence of frameworks produced by scholars working outside the traditional academic centres.

Keywords: post-communist transition; national identity; Western-centrism; Eastern Europe; decolonisation; Global art history

Otrzymano/Received: 4.04.2024
Zaakceptowano/Accepted: 30.06.2025
Opublikowano/Published: 25.09.2025

W tekście analizuję piśmiennictwo dotyczące sztuki lat dziewięćdziesiątych oraz zmiany, które zaszły w ich obrębie na przestrzeni trzydziestu lat. Sposobom pisania o okresie transformacji przyglądam się jako badaczka sztuki polskiej, a przede wszystkim sztuki estońskiej tego czasu. Tekst nosi zatem cechy badań porównawczych. Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie badawcze o zmianę paradygmatu w historiografii i historiozofii pisania o sztuce czasów transformacji, uprawianej przez badaczki i badaczy z tzw. byłego bloku wschodniego. Do badań wykorzystane zostaną teorie sieci, dekolonizacji wiedzy oraz studia nad globalizacją. Badam też teorie rozwijane w naszym regionie, z przekonaniem, że wzorem ruchu dekolonizującego naukę czas mówić otwarcie własnym głosem i dowartościować lokalne osoby badawcze i ich teorie, przejmując sprawczości w tworzeniu własnej historiografii i historiozofii pisania o sztuce.

Od lat prowadzę badania nad polityką artystyczną i instytucjami sztuki oraz nad sztuką estońską, ze szczególnym uwzględnieniem zmian w obrębie finansowania kultury, w tym w szczególności sztuki współczesnej, dotyczącej jej ustawodawstwa, przekształceń administracyjnych, którym zostały poddane sektory kultury, sztuki oraz edukacji artystycznej w Estonii w latach 1988–1995. Analizie poddałam wzorce zarządzania instytucjami sztuki i prawodawstwa dotyczącego sztuki, z których czerpali estońscy politycy oraz eksperci. Przyglądałam się wpływom transformacji rynkowej, wielkiego kryzysu ekonomicznego, procesów desowietyzacyjnych, a w końcu także zmianom społecznej pozycji artysty w tamtym czasie (Łabowicz-Dymanus 2025).

W niniejszym tekście zostały poddane przeglądowi zagadnienia odnoszące się do periodyzacji badań nad sztuką czasów transformacji oraz następujące przykłady problemów badawczych, dotyczących kluczowych aspektów poruszanych przez historię sztuki czasów transformacji, jak: 1) postmodernizm, „powrót do Zachodu" oraz „nadrabianie zapóźnienia"; 2) desowietyzacja, post-, anty-, neo-, dekolonizacja i teorie postzależnościowe – spory o metodologię; 3) wydobywanie wątków pasujących do modernizacji i pomijanie innych lub wręcz zupełne ich wykluczanie; 4) zorientowanie na integrację z Zachodem, przy jednoczesnym prezentowaniu lokalnych relacji jako „bliski–Inny"; 5) asocjacyjna historia sztuki, horyzontalna historia sztuki i kontekstualizacja wymiany artystycznej w obrębie tzw. byłego bloku wschodniego.

Pozycjonowanie siebie oraz perspektywy, z której piszemy, jest kluczowe. Ten tekst powstawał w momencie, kiedy Polska wraz z dziewięcioma kolejnymi krajami świętowała dwudziestolecie wejścia do Unii Europejskiej i NATO. To też moment, w którym Polska regularnie podrywa myśliwce z powodu ostrzału rakietowego zachodnich terenów Ukrainy, chroniąc granice własne, UE i NATO. To właśnie ta odmienna perspektywa geopolityczna i lata badań nad sztuką estońską sprawiają, że obecnie zupełnie inaczej patrzę na badania nad okresem przemian lat dziewięćdziesiątych, niż w momencie kiedy dekadę temu pisałam książkę *Synchronizacja w sieci*. Także pozycjonowanie sztuki Europy Wschodniej względem Zachodu wydaje się już myśleniem mocno przestarzałym, powielającym zimnowojenny schemat

dwubiegunowego podziału świata. Nadal jeszcze często historia sztuki pozycjonowana jest wobec „historii sztuki Zachodu" i w oczekiwaniu, że Zachód naszą historię sztuki zauważy i rozpozna. Współcześnie nie da się już utrzymać wallersteinowskiego, zimnowojennego binarnego podziału świata, w którym nieustannie trzeba się określać wobec nowoczesnego Centrum/Rdzenia. Obecnie inaczej kształtują się sposoby narracji i historyzowania sztuki, a tempa nabierają rewizjonistyczne badania literaturoznawców czy historyków. Działania muzeów na rzecz poszerzenia kanonu sztuki otworzyły szerokie pole do dyskusji. Poszerzanie kanonu stało się już teorią ugruntowaną, na stałe wprowadzoną do praktyki globalnych muzeów, jak: Tate Modern, Centrum Pompidou, Institute of Modern Art Chicago czy Louvre Abu Dhabi, żeby wymienić tylko kilka z nich. Sztuka z Europy Wschodniej została dostrzeżona. Warto się przez chwilę zastanowić nad lokalnymi metodologiami sztuki, ponieważ procesy „modernizacyjne" czasów transformacji dotknęły także to pole. Lokalna historia sztuki stoi przed wyzwaniem zabiegania o miejsce w narracji europejskiej, w której jednak nadal posiada swoją odmienną specyfikę, ale też nie na tyle odmienną ani geopolitycznie wyraźnie zlokalizowaną, aby wpisać się w aktualnie dominujące narracje tzw. Globalnego Południa. Z tego powodu bywa często pomijana, zarówno przez osoby badawcze z regionu, jak i ze świata.

Ciągle jeszcze panuje niedosyt rzetelnych studiów opartych na badaniach archiwalnych i dokumentach historycznych, które pozwoliłyby na rewidowanie teorii, w większości opierających się na zimnowojennej dialektyce. Rozbudowany dyskurs poświęcony kondycji postsocjalistycznej także wymaga większego wyczulenia na indywidualne dla każdego kraju uwarunkowania polityczne, społeczne, kulturowe, gospodarcze – zarówno przed transformacją, jak i w jej czasie. Wydaje się, że nie ma potrzeby kontynuować uniwersalistycznych rozwiązań, rozumianych jako przejaw neoliberalnej globalizacji, odwołującej się do ogólnej kondycji ludzkiej. Wiara w modernizację i postęp w jedynym, możliwym kierunku neoliberalnej globalizacji zakładała odrzucenie wszelkich innych aspektów, które nie wpisywały się w tę koncepcję – szczególnie tych niosących w sobie groźbę niezachodniej proweniencji. Czas też odejść od „Zachodu wyobrażonego", dla którego w myśl binarnego podziału świata jedyną przeciwwagą jest dziki i egzotyczny Wschód. Tymczasem w Europie Wschodniej „wschód" był i nadal pozostaje epitetem. W latach dziewięćdziesiątych Europa Wschodnia „powracała" do Zachodu i do Europy, czego znakomitym przykładem miała być choćby wystawa *Europa, Europa* z 1994 roku. Estonia sama pozycjonowała się na mapie jako kraj skandynawski, przy okazji odcinając się od pozostałych krajów bałtyckich – Litwy i Łotwy. Dodatkowo pęknięcie w narracjach europejskich stało się najpierw wyraźne po rozszerzeniu Unii Europejskiej i NATO na wschód, raz jeszcze dokonując nowego, geopolitycznego podziału na Europę i Europę Wschodnią. W ostatnim czasie wyraźnie się jeszcze bardziej pogłębił po rozpoczęciu pełnoskalowej inwazji rosyjskiej na Ukrainę.

Europa Wschodnia nieustająco zabiegała i zabiega o bycie dostrzeżoną i uznaną przez Zachód oraz zaakceptowaną jako „właściwa" Europa. Boris Buden, za słoweńskim filozofem Rastko Močnikiem, sugerował, że Zachód jest nieustannie nowoczesny i zawsze „na czas" (Buden 2019: 28–29). W tym sensie Wschód nie jest kategorią geograficzną, ale czasową. Nieprzerwanie znajduje się w przeszłości. Zachód uwolniony jest od historii, podczas gdy Wschód pozostaje w niej osadzony. W konsekwencji nie jest „na czas", a historia Wschodu – według tej narracji – najlepiej powinna zostać zapomniana. Zachód określony został jako uniwersalny, a zatem także nie posiada geograficznej lokalizacji. Znajduje się tam, gdzie zostanie wskazany jako punkt odniesienia. Jak zauważył Buden, Zachód może być tylko widoczny jako punkt wobec nie-Zachodu – lustro, w którym widzi sam siebie i sam się konstytuuje jako zunifikowany i uniwersalny (Buden 2019: 30). Buden sugerował, że pomyliła nam się wolność i równość z Zachodem, wzięliśmy westernizację za modernizację, cudzą przeszłość za własną przyszłość (Buden 2019: 32). W latach dziewięćdziesiątych zapanowało powszechne przekonanie, że demokracja jest synonimem neoliberalizmu. Buden celnie opisał państwo postkomunistyczne początku lat dziewięćdziesiątych jako „konstrukcję teleologiczną, opartą na rzekomo oczywistym przekonaniu, że liberalna demokracja typu zachodniego, w zgodzie z neoliberalnym kapitalizmem globalnym, [była – przyp. aut.] jedyną opcją na naszym historycznym horyzoncie" (Buden 2019: 26).

Proces transformacji, często określany jako „normalizacja" przez doganianie standardów zachodnich (Roberts, Hite 2000), w uproszczonym pojęciu sprowadzał się do westernizacji i homogenizacji Europy Wschodniej. Następstwa zimnej wojny utrwaliły dwubiegunową spuściznę: zestawienie bycia „na czas", nowoczesnym i cywilizowanym, z pojęciem bycia spóźnionym, przednowoczesnym i z irracjonalnym odpowiednikiem Zachodu, który był postrzegany jako gorsza część Europy (Fukuyama 1994), w najlepszym razie „Bliski–Inny". W tym kierunku działały także międzynarodowe organizacje pozarządowe, jak: Sieć Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa (SCCA), ale też: Erste, Pro Helvetia, Kulturkontakt. Instytucje te miały na celu wzmocnienie procesów modernizacyjnych poprzez dostosowywanie czy też synchronizację sztuki i jej instytucji z instytucjami zachodnimi (Łabowicz-Dymanus 2019: 76–82). Chodziło nie tylko o aspekty estetyczne czy merytoryczne, ale też o synchronizację na podstawowym poziomie infrastrukturalnym, choćby poprzez wprowadzenie odpowiednich, tj. zachodnich, standardów pracy: „To była inna rzeczywistość. Instytut *a rebours*. Młodość, ruch i szmer pracujących non stop komputerów" (Toniak 1995: 22) pisała Ewa Toniak o swoim przejściu z pracy w Instytucie Sztuki PAN do warszawskiego SCCA, który wynajmował pomieszczenia w tymże instytucie. Była to zatem, jak zauważył Buden, nie zmiana przestrzeni, ale czasu – ujęcie czasowe (bardziej niż geograficzne) wydaje się jednym z najbardziej typowych cech zmian dotykających wszelkich aspektów życia w latach dziewięćdziesiątych.

W Estonii wzorce zarządzania kulturą i sztuką czerpano przede wszystkim ze Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, krajów skandynawskich i Niemiec. Kopiowano porządane wzorce legislacyjne, w tym dla polityki kulturalnej i reformy instytucji kultury, sztuki oraz edukacji artystycznych na wszystkich szczeblach, tj. zarówno państwowych, jak i samorządowych (Randma-Liiv 2005: 476). Nowoczesna sztuka potrzebowała nowoczesnych instytucji. W przypadku Estonii dyskusja na ten temat prowadzona była na forum publicznym przez niemal dekadę, na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Estończycy, przygotowując zarówno konstytucję, jak i *Szkic polityki kulturalnej* (*Eesti kultuuripoliitika kontseptsioon* 1994: 17–23; *The Constitution of the Republic of Estonia* 1992; *Copyright Act* 1992) nie mieli wątpliwości, że nie tylko „wracają" do Zachodu, ale dokładnie wiedzieli, że interesuje ich też zachodnia, protestancka Europa (Jõgi 1994: 6–7; wszystkie tłumaczenia z estońskiego zostały dokonane przez autorkę). Premier Mart Laar przyznawał, że Estończycy chcieli zostawać Europejczykami w pośpiechu. Dostrzegał, że „(…) w pierwszej kolejności oznaczało to: dobrze się ubrać, kulturalnie umeblować dom, pojechać na wycieczkę. Nie być dłużej rosyjskim parobkiem, ale zostać estońskim panem" (Laar 1994: 2). Krytyk sztuki Ants Juske podkreślał znaczenie „utrzymywania elitarnej sztuki przy życiu dzięki państwowym środkom finansowym" (Juske 1991). Estońscy intelektualiści systematycznie badali współzależność między wolnością ekonomiczną i polityczną a ich wpływem na kulturę i sztukę. W pierwszym numerze najpopularniejszego tygodnika o kulturze „Kultuurileht" – wcześniej ukazywał się jako „Sirp" [Sierp – przyp. aut.], obecnie znów wychodzi pod tym tytułem – opublikowanym w styczniu 1994 roku, premier Laar stwierdził, że „estońska kultura nie wymrze" (Laar 1994: 2). Artykuł wyrażał jego obawy dotyczące „plusów i minusów internacjonalizacji", wyliczając korzyści, takie jak możliwość uczestniczenia w międzynarodowych festiwalach, biennale i konkursach. Jednakże Laar ostrzegał:

> Z drugiej strony nasza zmienność wobec globalnych prądów kulturowych nie zawsze musi oznaczać dostosowywanie naszych pragnień do ustalonych wzorców. Poprzez dostosowywanie naszych unikalnych cech do globalnych standardów rynkowych w takim stopniu, że tożsamość i unikalność niemal zanikają, nieuchronnie znajdziemy się w cieniu większych i bogatszych podmiotów, które zdobywają wybitność dzięki potężnym mediom (Laar 1994: 2).

Perspektywa Laara na internacjonalizację odzwierciedla nie tylko typową postkolonialną postawę, ale też bardziej zbiega się z poglądami przedstawionymi przez Borisa Budena (Buden, Nowotny et al. 2009: 196–219) niż Homi Bhabhy (Bhabha 1994). Opinia Laara odnosi się do starszego paradygmatu „szkoły narodowej". To stanowisko wykazuje silne podobieństwo do teorii Gellnera (Gellner 1983), która zakłada, że państwo, naród i jego kultura powinny być zgodne. Pojęcie istoty sztuki narodowej stało w sprzeczności z postmodernistycznymi teoriami omawianymi przez czasopisma akademickie i inne media, takie jak „Kultuurileht", podczas gdy

sam paradygmat postmodernistyczny często wiązał się z modernizacją. Jednocześnie aspiracje artystów do bycia uznawanymi za międzynarodowe postacie kolidowały z państwowym mandatem do pielęgnowania kultury narodowej i wspierania wyraźnie „estońskich" artystów, co wydawało się kluczowe dla estońskich władz tuż po odzyskaniu niepodległości w 1991 roku. „Życie w wolnej Estonii oznaczało przede wszystkim wolność podejmowania decyzji, a mądrość, na której te decyzje były oparte, stanowiła czynnik decydujący o międzynarodowym sukcesie" – napisała krytyczka sztuki i kuratorka Heie Treier w katalogu *Freedom of Choice. Estonian Art of the 1990s* (Treier 1999: 134). Ta rozbieżność interesów tworzyła rozłam między artystami, chcącymi „być po prostu artystami" (Pejić 1999: 19), a różnymi instytucjami, zarówno krajowymi, jak i międzynarodowymi, które oczekiwały odzwierciedlenia „lokalnego, narodowego ducha" w latach dziewięćdziesiątych.

Łatwo przeoczyć, z polskiego punktu widzenia, silny nurt dotyczący nacjonalizmów oraz problemów tożsamości osób z byłych republik radzieckich czy byłej Jugosławii. Problem ten także omijały instytucje zachodnie. W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych większość tzw. nowych krajów europejskich zmagała się z nacjonalizmem. Ekstremizmy skutkowały lokalnymi wojnami i ludobójstwem, jak na terenach byłej Jugosławii. W wersjach łagodniejszych dyskusji poddawano pytanie, kim powinien być przedstawiciel danego narodu, a kto pozostaje „obcy", czyli niechciany, odmienny kulturowo i lingwistycznie (np. rosyjskojęzyczny). Taki człowiek postsowiecki był pozbawiony głosu, płci oraz wszelkich różnic etnicznych, rasowych, religijnych i kulturowych (Suchland 2015: 93). Na samym początku lat dziewięćdziesiątych obraz człowieka postsowieckiego zdominowało wyobrażenie niedawnego bohatera, a teraz wrogiego i odhumanizowanego okupanta, którego losy znakomicie sportretowała estońska artystka Liina Siib w pracy wideo *Compromise Excluded* (2003), a w swych badaniach opisywała feministyczna badaczka dekolonialna Madina Tlostanova, która stworzyła termin „tempo-lokalność" (Tlostanova 2017), definiujący jako powiązane ze sobą czas i przestrzeń, w których postsowiecka pamięć się materializuje w najbardziej nieoczekiwany sposób.

Także w Estonii ważna stała się kwestia nacjonalizmu, rozumianego jako jeden z dyskursów nowoczesności. Estońska badaczka Epp Annus argumentowała, że nacjonalistyczny modernizm podkreślał alternatywne wartości nowoczesnej ery – indywidualność i kreatywność (Annus 2016: 5). Pod koniec lat osiemdziesiątych ponownie stało się możliwe wyobrażenie sobie narodowej – estońskiej – przyszłości. Sowiecka nowoczesność upadła, a narodowa nowoczesność ponownie wyłoniła się jako uzasadniona siła polityczna. Podobnie jak w typowym procesie dekolonizacji, dyskurs narodowości stał się dominującym głosem w zmieniającym się społeczeństwie estońskim. To z kolei doprowadziło do pojawienia się różnorodnych, przeciwstawnych podziałów w społeczeństwach bałtyckich, opartych głównie na różnych konceptualizacjach przeszłości, podkreślając znaczenie nacjonalizmu w procesach dekolonizacji Bałtyku w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (Annus 2016: 5).

Jak pisał socjolog Tomasz Zarycki, w przypadku braku odpowiedniego kapitału ekonomicznego czy politycznego europejskim krajom peryferyjnym pozostawała możliwość skoncentrowania się na kulturze. To paradoks z punktu widzenia teorii postkolonialnych. Z jednej strony trzymanie się peryferiów swoich kulturowych, historycznych i społecznych tradycji skazywało na „prowincjonalność" (Zarycki 2007: 126). Z drugiej zaś peryferyjnej Europie pozostało „offsetować" brak kapitału ekonomicznego i politycznego wysokim kapitałem kulturowym (Zarycki 2009: 12–25). Estonia, wzorem państw skandynawskich, postawiła na silne wsparcie kultury, jako potencjalnie dochodowej gałęzi gospodarki. W tym celu w 1994 roku powstał Estoński Fundusz Kultury, zasilany z podatku od akcyzy i gier hazardowych. Za solidnym wsparciem finansowym kryły się aspekty nacjonalistyczne, wsparcia i wypromowania „nowoczesnej kultury estońskiej" (*Cultural Endowment of Estonia Act* 1994; *Cultural Endowment of Estonia 1995–2000*), w odróżnieniu od obcej kultury radzieckiej, z którą należało radykalnie zerwać (Annus 2016: 1–13). Pochodną tego myślenia było spojrzenie na rok 1989 jako na „punkt zero" czy wręcz „nowy początek". Koncepcja ta zdominowała powszechną wyobraźnię między innymi dzięki Francisowi Fukuyamie i jego teorii „końca historii" (Fukuyama 1996).

W piśmiennictwie o sztuce moment przełomu, jako ostatecznego zerwania ze „starym" paradygmatem, był silnie eksponowany w pierwszych dwóch dekadach. W 2001 roku estońska kuratorka i krytyczka sztuki Eha Komissarov pisała, że rok 1991 był w tym kraju doświadczeniem posthistorycznej wolności i radykalnej zmiany paradygmatu artystycznego. Określiła tę zmianę jako „symboliczne zwycięstwo nad historią i tradycją, wyrażające się w uczuciu przechodzenia do kolejnego etapu" (Komissarov 2001: 87). W konsekwencji artyści mieli zwrócić się ku nowym mediom, przede wszystkim sztuce wideo i instalacji, oraz ku sztuce zaangażowanej w tematykę dotykającą problemów politycznych i społecznych. W polskiej teorii sztuki Piotr Piotrowski w *Znaczeniach modernizmu* dokonywał przesunięcia w paradygmacie w stronę dowartościowania kategorii krytyczności i nowatorstwa. Taki wizerunek praktyki artystycznej utożsamiano z zachodnim paradygmatem sztuki współczesnej, którego znakomitym przykładem był popularny wówczas nurt Young British Artists (YBA), z niewątpliwym wpływem wystawy *Sensation*, zorganizowanej w Londynie w 1997 roku (Goździewski 2013). Paradygmat ten był powielany przede wszystkim poprzez wystawy organizowane w latach dziewięćdziesiątych i w pierwszej dekadzie XXI wieku. Ekspozycje te miały budować pożądany, nowoczesny obraz sztuki europejskich peryferiów, jak na przykład doroczne wystawy Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, *After the Wall* czy Manifesta. Interesująca w tym kontekście była też pokazywana w warszawskiej Zachęcie wystawa *Śnieżynka. Nowa sztuka z Rosji* (2002), która miała przybliżyć polskiej publiczności sztukę rosyjską, odpowiadającą nowemu paradygmatowi.

SCCA, dominujące w wielu krajach regionu na początku i w połowie lat dziewięćdziesiątych, zostało oparte na trzech podstawowych zasadach: 1) miało służyć

jako laboratorium dla sztuki eksperymentalnej i innowacyjnej, 2) finansować takie działania, 3) promować je na arenie międzynarodowej (Łabowicz-Dymanus 2016). W miarę jak poprzedni system ulegał rozpadowi, SCCA szybko przejęły jego pozostałości. W założeniu Centra miały opierać się na zasadach demokratycznych oraz wspierać twórców na wszystkich etapach kariery. Młodsi artyści wkrótce zakwestionowali tę ideę. Ostatecznie osoby tuż po trzydziestce zaczęły dominować w polu sztuki. Raport Polityki Kulturalnej w Estonii (*Cultural Policy in Estonia* 1996) podkreślał zauważalny podział między młodszym a starszym pokoleniem, zaznaczając, że młodsza generacja zdobyła przewagę zarówno w sferach politycznych, jak i kulturalnych, propagując ideologię „zwycięzców i przegranych" okresu transformacji. Ideologia „młodych, odnoszących sukcesy mężczyzn", owych „zwycięzców", zdominowała dekadę przemian. Młodość miała zapewnić nowoczesność i zatrzeć problem postsowieckiego smutku. Wyostrzyły natomiast problem szybkiej alienacji nowych elit finansowych, które z kolei usunęły intelektualistów z ich wysokiej pozycji społecznej. Angielskie słowo *loser* często pojawiało się w estońskich tekstach z tego okresu, zazwyczaj w odniesieniu właśnie do ludzi kultury. Z drugiej strony krytyk literacki Märt Väljataga określił *losers* jako osoby, które porzuciły swoje intelektualne profesje w pogoni za nowymi możliwościami szybkiego bogacenia się (Väljataga 1994). Praca wideo *Loser* (1997) Kai Kaljo to znakomite świadectwo problemów społecznych i ekonomicznych, które dotknęły twórczynie i twórców kultury lat dziewięćdziesiątych. Ukazuje artystkę średniego pokolenia, która nie załapała się na radzieckie przywileje, a w momencie „czasu młodych zwycięzców" z jednej strony znalazła się poza grupą „młodych", a z drugiej nie była także przygotowana do poradzenia sobie na konkurencyjnym rynku neoliberalnej gospodarki. Wideo *Loser* to także znakomite podsumowanie realiów życia artystów w postkomunistycznej Europie i prawdopodobnie najbardziej zrozumiała praca, dla szerokiej międzynarodowej publiczności, o społecznych kosztach transformacji poniesionych przez osoby artystyczne. Wielu twórców ze średniego, a zwłaszcza starszego pokolenia czuło się spauperyzowanych przez transformację, będąc tytułowymi „przegranymi", zarówno z powodu znaczącego niedofinansowania sektora kultury, jak i ze względu na obniżony status społeczny artystów i intelektualistów w ogóle na rzecz nowych elit finansowych.

Ostatecznie SCCA stanęło w obliczu oskarżeń o odsuwanie starszego pokolenia i obojętność wobec tych, którzy nie „zmodernizowali" swojej sztuki według zachodnich standardów. Starsze pokolenie również czuło się marginalizowane, poruszając się po nieznanym terytorium ubiegania się o fundusze z potencjalnym ryzykiem odmowy. Działo się tak z jednej strony w wyniku radykalnej redukcji funduszy przeznaczanych na sztukę. Z drugiej – widoczny był rosnący faworytyzm instytucji i grantodawców, takich jak SCCA i Estoński Fundusz Kultury, w stosunku do młodych artystów i nowych technologii (Łabowicz-Dymanus 2019: 84; Treier 1999: 126).

„Esencja" estońskiej sztuki współczesnej, jako kategoria nowoczesnej tożsamości narodowej, poddana była także powszechnym debatom w polu sztuki. „Nowoczesna estońskość" pojawiała się w licznych pracach, projektach i wystawach, które chętnie łączyły pytania o konsumpcjonizm i status ekonomiczny, wplatając w nie symbole narodowe. Estończycy skupili się na dyskusji, co znaczy być Estończykiem czy Estonką, oraz na próbie zdefiniowania współczesnej sztuki estońskiej, czego już najbardziej ikonicznym przykładem jest chociażby wystawa *Estonia jako znak*, zorganizowana przez SCCA w 1996 roku. Poświęcona była współczesnym aspektom „estońskości", nie tylko jako tożsamości, ale też strategii neoliberalnej sztuki współczesnej spełniającej kryteria „współczesności". Choć tych przykładów można mnożyć bez liku. Dyskurs nacjonalistyczny w Estonii różnił się także od tego znanego nam w Polsce. Nie był i nie jest zawłaszczony przez radykalną prawicę i jej język. Był i jest nadal poddawany refleksji zarówno przez środowiska prawicowe, jak i lewicowe – w tym krytycznej analizie koncepcji „estońskiej esencji" i „wzorca Estończyka i Estonki" przez takie artystki feministyczne i zarazem autorki tekstów o sztuce, jak: Marge Monko, Mare Tralla czy Tanja Muravskaja.

W Polsce w tym samym okresie silny nurt stanowiła sztuka krytyczna, którą definiowała Izabela Kowaczyk w książkach *Ciało i władza* oraz *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* (Kowalczyk 2002a; Kowalczyk 2002b). Dyskurs publiczny nie skupiał się głównie na tożsamości narodowej, lecz krytyce połączenia polityki państwowej z Kościołem katolickim, czego uosobieniem było podpisanie konkordatu między Polską a Stolicą Apostolską w 1993 roku. W tym kontekście interesujące jest porównanie konstytucji obu krajów. Estońska ustawa zasadnicza stawiała na nowoczesne państwo narodowe i gwarantowała w obszernym zapisie wsparcie dla artystów, w tym ochronę dóbr kultur i osoby twórcze. Polska zaś ustawa zasadnicza narzucała katolicką moralność, a kulturą i sztuką oraz ochroną osób twórczych się nie zajmowała. Ciągle jeszcze zbyt mało przebadanym aspektem w sztuce polskiej jest wpływ cenzury kościelnej. Od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku Kościół katolicki pozycjonował się jako antykomunistyczna sfera, „oaza" wolności, depolityzacji i deekonomizacji dyskursu. Wytworzył on silny język wartości, który został przyjęty przez polską prawicę, ale nie został rozpoznany jako język prawicowy, lecz zaakceptowany jako język inteligencji, ponieważ to ta grupa kształtowała pole sztuki. To konserwatywne środowisko historyków sztuki pozwalało i nadal pozwala na ucieczkę od zaangażowania politycznego. Jako język nauki, język prawicowy, antykomunistyczny miał być wyższy, lepszy, bezpieczny i politycznie neutralny. Miał być też dowodem na oderwanie od lewicowego myślenia i wyrazu – utożsamianymi z totalitaryzmem. Szczególnym przykładem autocenzury, tzw. rozproszonej cenzury w Polsce, jest obraza uczuć religijnych, która regularnie pojawia się od lat sześćdziesiątych, kiedy to Kościół katolicki stał się drugim najważniejszym graczem po partii (Kościelniak 2023: 139–163). Podpisanie konkordatu uczyniło obrazę uczuć religijnych kategorią prawną. Istnieje niezliczona ilość przykładów cenzurowania

sztuki lub tekstów krytycznych z powodu obrazy uczuć religijnych. To zjawisko niewątpliwie przyczyniło się również do wzmocnienia trendu konserwatywnego w polskiej historii sztuki. Obszernie o znaczeniu cenzury kościelnej dla polskiej sztuki w latach dziewięćdziesiątych pisali Jakub Dąbrowski oraz Anna Demenko w książce *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne* (Dąbrowski, Demenko 2014: 155–202; Majewska 2015: 106–109). Taka dyskusja, dotycząca tożsamości narodowej w Polsce, została zawłaszczona przez narrację prawicową i język prawicowy. Ustawia on debatę o lokalnych uwarunkowaniach w orbicie własnego dyskursu i narracji prawicowej, nieustannie wymuszając konfrontację dwóch przeciwstawnych obozów – postępowej transnarodowości i prawicowej lokalności.

Natomiast nowy paradygmat sztuki estońskiej charakteryzował się przyjęciem kategorii postmodernistycznych, eksperymentowaniem z nowymi estetykami i dążeniem do kwestionowania ustalonych granic (Epner, Viires 2021: 7). Czas transformacji przyniósł również starcie alternatywnych wizji sztuki: intelektualnej wobec skomercjalizowanej, często zabiegającej o uwagę poprzez popularne wówczas strategie marketingowe, takie jak szokujące treści oraz przekraczanie społecznych i kulturowych granic. Wpływ ten nie ograniczał się jedynie do zachodnich modeli sztuki. W latach dziewięćdziesiątych liczni młodzi artyści byli zaangażowani w firmy marketingowe i wnosili do swoich artystycznych działań zdobyte w nich doświadczenia. Podejście przekraczające granice, stosowane przez młodych artystów, intensyfikowało debatę na temat sztuki współczesnej, często prowadząc do ostrych i nieprzychylnych opinii ze strony szerokiej publiczności. To z kolei wpływało na dyskusje dotyczące finansowania sztuki z zasobów publicznych. Przykładem jest *S & K 2 – Artmix – The Second Pavilion of the Estonian Fairs*, który odbył się w czerwcu 1992 roku (Kelomees 1992). *Artmix* wywołał skandal i obecnie kojarzony jest w Estonii przede wszystkim z określeniem „sranie do słoika", który w środowiskach konserwatywnych stał się terminem powszechnie używanym w odniesieniu do nowej sztuki. Został zainspirowany pracą Jaana Toomika, zatytułowaną *16. mai – 31. mai 1992*. Przedstawiała ona odchody artysty zamknięte w szesnastu szklanych słoikach, z których każdy opatrzony był opisem posiłków artysty (Kelomees 2012). Tendencja do używania chwytliwych, ale pejoratywnych zwrotów do krytyki sztuki współczesnej nie jest unikatowa dla Estonii. W Polsce używano w podobnym celu określenia „obieranie ziemniaków" w nawiązaniu do performansu Julity Wójcik w warszawskiej Zachęcie. W skali światowej być może najbardziej ikonicznym przedstawieniem tej sceptycznej postawy wobec sztuki współczesnej był termin „rekin w akwarium", inspirowany pracą artysty związanego z YBA. Praca Damiena Hirsta z 1991 roku zatytułowana *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* przedstawiała zwłoki rekina tygrysiego zakonserwowane w formaldehydzie i wewnątrz szklanej witryny.

Estońskie i polskie pole sztuki łączy jeszcze jeden aspekt. W zasadzie nie widzą się nawzajem i nie interesują się sobą. Wprawdzie hasłem przewodnim lat

dziewięćdziesiątych było „budowanie mostów", towarzyszyło mu też poczucie, że teraz wszystko powinno być młode, nowe i nowoczesne, a jednocześnie pojawiały się wezwania dotyczące młodych artystów z peryferii oraz nowej sztuki z nowej Europy. Jednak do kosza wyrzucono wcześniejsze kontakty, a właściwie pamięć o nich. Nie wypadało się do nich przyznawać w atmosferze silnej, antykomunistycznej narracji. „Nie znaliśmy się" – powtarzano jak mantrę, choć wystarczy przyjrzeć się międzynarodowym spotkaniom AICA z lat osiemdziesiątych, żeby przekonać się, że kuratorzy i krytycy sztuki z krajów Europy Środkowej i Wschodniej znali się i utrzymywali ze sobą kontakty. To właśnie ta grupa zasiliła chociażby kadry powstałych w latach dziewięćdziesiątych sieci Centrów Sztuki Sorosa. Sam Piotrowski zaczynał swoją książkę *Awangarda w cieniu Jałty* od autobiograficznego wprowadzenia, kiedy jako student historii sztuki w latach siedemdziesiątych pojechał do Budapesztu, dzięki poznańskiej Galerii Akumulatory 2, prowadzonej przez Jarosława Kozłowskiego. Dzięki kontaktom poznańskiego artysty spotkał on węgierskiego krytyka Lászla Bekego (Piotrowski 2005: 14). Istniała zatem wymiana osobowa, a po 1989 roku w Polsce, ale też w republikach radzieckich była już możliwość publikacji tekstów poświęconych tzw. sztuce dysydenckiej. Nie znalazła się ona jednak wówczas w orbicie zainteresowań artystycznej historiografii czy krytyki. Spoglądano przede wszystkim na Zachód. Interesujące jest natomiast pytanie: gdzie w latach transformacji lokowano Centrum/Rdzeń i jak ta geolokalizacja wpłynęła na modernizowanie lokalnego pola sztuki? W Estonii od końca lat osiemdziesiątych tłumaczone na język estoński były teksty dotyczące postmodernizmu – przede wszystkim: Deleuze, Foucault, Derrida – i publikowane w czasopismach naukowych, ale też tych popularnych poświęconych kulturze (Epner, Viires 2021; Viires 2021: 56–74). W Estonii, podobnie zresztą jak w Polsce, postmodernizm utożsamiany był w tamtym czasie ze współczesnością i byciem „na czas".

Dla Tallinna pobliskie Helsinki były punktem odniesień artystycznych, ale też stanowiły wzorzec zarządzania instytucjami sztuki czy rozwiązań legislacyjnych wspierających zarówno instytucje, jak i osoby artystyczne. Wydaje się natomiast, że w Polsce (znacznie mocniej niż w Estonii) ważny impuls stanowił tekst Hala Fostera *O idei sztuki politycznej*, opublikowany w „Magazynie Sztuki" w 1994 roku (Foster 1994: 124–133), który znakomicie odpowiadał rozwijającemu się wówczas w Polsce nurtowi sztuki krytycznej. Foster identyfikował sztukę współczesną nie jako radykalną sztukę zaangażowaną, która ma zrewolucjonizować praktyki społeczne. Widział ją raczej jako sejsmograf wskazujący na opresyjne oddziaływanie władzy rozproszonej. Ostatecznie dyskusję nad paradygmatem krytyczności zdominował Piotrowski i jego książka *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, opublikowana w 1999 roku. Autor opierał się przede wszystkim na dwubiegunowym ujęciu uniwersalnych systemów – awangardy i modernizmu. Pozwalało to Piotrowskiemu na stworzenie swoistej komparatystyki sztuki nowoczesnej Europy Wschodniej, która jednocześnie miałaby być dostosowaniem się do wizji

nowoczesności badaczy zachodnich (Piotrowski 2005: 11). *Awangarda w cieniu Jałty* określała pionowy porządek sztuki, w którym najwyższą kategorią jest zaangażowanie polityczne, dopełniane przez kategorie nowatorstwa, postępu i oporu. Według Piotrowskiego sztuka prawdziwie nowoczesna, odpowiadająca nowoczesnej sztuce Zachodu, to właśnie zdefiniowana przez niego awangarda, a w latach dziewięćdziesiątych sztuka krytyczna. Jego teorie, mimo iż bardzo zawężające badania nad sztuką Europy Wschodniej, są jednak niezbyt częstym przykładem międzynarodowego oddziaływania lokalnej myśli na międzynarodowy dyskurs o sztuce Europy Wschodniej. Niemniej jednak należy zauważyć, że poglądy Piotrowskiego nie były osobne i znakomicie korespondowały z tekstami Słowianina Igora Zabla, nie mniej popularnego w tamtym czasie kuratora, krytyka i teoretyka sztuki. Niekoniecznie teorie te spełniały oczekiwania i wypełniały metodologiczne potrzeby osób badających lokalne pola sztuki. W przypadku sztuki estońskiej paradygmat Piotrowskiego nie był w ogóle możliwy do zastosowania, ponieważ zaangażowanie polityczne nigdy nie było tam definiowane jako element nowoczesności.

Zmiany w postrzeganiu perspektywy rozwoju krajów peryferyjnych w kierunku *Od modernizacji do globalizacji* (Roberts, Hite 2000) głosiła już słynna publikacja. Poświęcona była wprawdzie rozważaniom z zakresu nauk politycznych i społecznych. I tak z poznawania Nowej Europy przeszliśmy do globalizowania Europy Wschodniej. Nie było już potrzeby udowadniania, że należy się do Zachodu, a nie do zapóźnionego i obcego Wschodu. Konsekwencją wdrożenia projektów modernizacyjnych, a zatem nastawionych na merytokrację, profesjonalizację. synchronizację z Zachodem. Symboliczny *catching up* nastąpił w momencie rozszerzenia NATO oraz Unii Europejskiej na Wschód. Nauki o sztuce także w końcu podążyły tym tropem. Teoria globalnej historii sztuki została spopularyzowana przez Hansa Beltinga przy okazji głośnej wystawy *The Global Contemporary, Art Worlds after 1989*, która odbyła się w ZKM Center for Art and Media Karlsruhe w 2011 roku (Belting 2013: 178–185; Belting 2011). Rozdzielił on „sztukę świata" (głównie historyczną) od „sztuki globalnej" (współczesnej). Konsekwentnie różnicował „studia nad sztuką świata" (*world art studies*) od globalnej historii sztuki (*global art studies*). Ta druga ma być zdecentralizowana, postetniczna, posthistoryczna, bardziej kolektywna niż indywidualna. Belting przedstawił także periodyzację globalnej historii sztuki, wskazując na rok 1989 jako datę początkową. Niemiecki teoretyk wprawdzie nie wspomina o Europie Wschodniej. Wymienia zachodnie centra: Berlin, Londyn, Nowy Jork, Paryż oraz nowego globalnego gracza na rynku sztuki – Chiny, zauważa także sztukę krajów afrykańskich i aborygeńską. Termin „globalna historia" sztuki stał się mantrą minionego piętnastolecia. Stał się także nośnym hasłem *Globalizing Eastern European Art Histories* (Hock 2018: 36). O ile, z powodów oczywistych, jest to zabieg niezbędny, aby wprowadzić sztukę z Europy Wschodniej do globalnej narracji, o tyle wzorowana na teorii Beltinga globalna historia sztuki wydaje się mieć jednak poważną słabość, tzn. nadal akceptuje tylko tę wizję sztuki, która odpowiada

paradygmatowi współczesności (*contemporaneity*). Sztuka nie jest tworzona jedynie „w atmosferze globalnego dialogu", ale służy również konkurencji sprzecznych polityk reprezentacji. Na marginesie nadal pozostają wątki i nurty w sztuce, które nie pasują do tej kategorii, nie są „na czas" i nie pozostają w dialogu z instytucjami Centrum/Rdzenia.

Interesująca jest propozycja asocjacyjnej historii sztuki (*associative art history*), przedstawiona przez czeskiego historyka sztuki Tomáša Pospiszyla. Odchodzi on od porównywania zachodnich i wschodnich neoawangard oraz postuluje analizę i namysł nad kontekstem, w którym dana praca powstała. W swoich tekstach przygląda się także artystycznej wymianie myśli, komunikacji, migracjom motywów oraz stara się mapować osobiste genealogie artystycznych ewolucji. Interesują go artystyczne dialogi pomiędzy generacjami, nie tylko te geograficzne (Pospiszyl 2017: 14–15). Metoda Pospiszyla pozwala zauważyć zjawiska w sztuce, które pozostają w dialogu z własną, lokalną tradycją artystyczną. I co dziś, z perspektywy czasu, może okazać się najbardziej interesującym zjawiskiem w sztuce. Metodologię tę można by rozszerzyć na badania nad lokalnym piśmiennictwem i myślą o sztuce. Poszłabym tu tropem Tomasza Załuskiego, który od dawna postuluje powrót do badań nad metodologiami wypracowywanymi lokalnie, a zatem też najlepiej do lokalnych potrzeb przystających. Podstawą do badań i wypracowywania lokalnych metodologii miałyby być krytyczne badania nad lokalną szkołą marksizmu, we wszystkich jej odmianach. Taki zabieg pozwoliłby (poza wprowadzeniem nowych metodologii) na odejście od języka antykomunistycznego, który postrzegany jest jako neutralny i nadal dominuje w polskich badaniach nad sztuką przed 1989 rokiem. Z drugiej strony pozwoliłby na krytyczne spojrzenie na neoliberalne przemiany, wpływ Kościoła i paradygmat sztuki z lat dziewięćdziesiątych. Dominujący w Polsce język prawicy realnie ogranicza możliwości dowartościowania lokalnej myśli, która w obecnym dyskursie została zawłaszczona. Nawet jeśli wypracowane lokalnie metodologie pozostaną poza zainteresowaniem globalnej historii sztuki czy niekoniecznie będą przystawać do metodologicznych potrzeb osób z innych części Europy Wschodniej. Pozwoliłoby to także na wzbogacenie i większe zróżnicowanie badań porównawczych.

Interesującą propozycją metodologiczną jest metoda postzależnościowa, wypracowana przez polskich literaturoznawców w pierwszej dekadzie XXI wieku. Powstała ona z przekonania, że studia postkolonialne, a także ich kolejne wariacje anty-, neo-, dekolonizacyjne nie zainteresowały się ani badaniami nad Europą Wschodnią, ani też kondycja postsowiecka nie leżała w kręgu ich zainteresowań. Nie jest też przestrzenią ekskolonialną, a raczej z postkolonializmem łączy ją krytyka „imperialnego impulsu nowoczesności" (Kołodziejczyk 2010: 32). Metodologie też kiepsko sobie radzą z łączeniem oporu antykomunistycznego i postkomunistycznej transformacji z aspektami sowieckiej dominacji z jednej strony, a z drugiej historyczną dominacją jednych lokalnych ośrodków nad innymi. W tekście *Postkolonialny transfer na*

Europę Środkowo-Wschodnią Dorota Kołodziejczyk sugeruje, że w refleksji postzależnościowej postkolonializm w ogóle nie jest konieczny do definiowania pozycji i roli poszczególnych krajów regionu (Kołodziejczyk 2010: 22). Badaczka słusznie zauważyła, że krytyka postkolonialna, ale także jej późniejsze odmiany utknęły w „zasadzce binarnych metafor". Tymczasem refleksja postzależnościowa miała zaproponować przyjrzenie się Europie Wschodniej jako zbiorowi wielu różnych krajów z odmiennymi, indywidualnymi historiami i formacjami kulturowymi, które wchodzą we wzajemny dialog ze sobą, ale też z własną historią (Kołodziejczyk 2010: 30). Zatem – podobnie jak u Pospiszyla – była to propozycja przezwyciężenia binarnego widzenia świata, w którym z globalnej perspektywy Europa Wschodnia pozostaje niewidzialna zarówno dla Zachodu, jak i Globalnego Południa.

Podsumowując, artykuł przedstawia znaczące zmiany w historiografii i historiozofii sztuki w Polsce i Estonii w latach dziewięćdziesiątych, szczególnie w kontekście postkomunistycznej transformacji. Autorka wskazuje na konieczność odrzucenia zachodniocentrycznych narracji, które dominowały w opisie sztuki Europy Wschodniej na rzecz uwzględnienia lokalnych perspektyw i teorii. To podejście jest szczególnie istotne w kontekście dekolonizacji wiedzy, która promuje docenianie głosów i teorii wypracowanych na gruncie lokalnym, a nie jedynie importowanych z Zachodu.

Artykuł podkreśla, jak postmodernizm, desowietyzacja oraz dążenie do integracji z Zachodem wpłynęły na formowanie polityk kulturalnych i artystycznych w Polsce i Estonii. Proces ten często wiązał się z próbą „nadrabiania zapóźnienia" i adaptacją zachodnich standardów, co nie zawsze odpowiadało lokalnym realiom i potrzebom. W Estonii szczególnie istotna była debata na temat tożsamości narodowej, co wpłynęło na kształtowanie lokalnej sceny artystycznej. W Polsce natomiast dyskusje często koncentrowały się wokół roli Kościoła katolickiego i jego wpływu na sztukę.

W artykule proponowane jest nowe podejście do historii sztuki, określane jako asocjacyjna historia sztuki. Skupia się ono na analizie lokalnych kontekstów i tradycji zamiast na prostym porównywaniu z zachodnimi modelami. To podejście umożliwia bardziej zniuansowane i krytyczne spojrzenie na historię sztuki, uwzględniając specyficzne uwarunkowania kulturowe, społeczne i polityczne regionu.

Na zakończenie artykuł nawołuje do rozwijania lokalnych metodologii badań nad sztuką, które mogą lepiej odpowiadać na wyzwania współczesnych badań. Takie podejście ma na celu wzbogacenie i zróżnicowanie badań nad sztuką, oferując nowe perspektywy i wyzwania dla osób badawczych z Europy Wschodniej i innych regionów.

Bibliografia

Annus Epp (2016). Between Arts and Politics: A Postcolonial View on Baltic Cultures of the Soviet Era. *Journal of Baltic Studies*, 47, 1, 1–13, https://doi.org/10.1080/01629778.2015.1103509.

Belting Hans (2013). From World Art to Global Art. View on a New Panorama. W: Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (red.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds, exhib. The Global Contemporary, Art Worlds after 1989*. Cambridge, MA: The MIT Press, 178–185.

Bhabha, Homi K. (1994). *Location of Culture*. London: Routledge.

Buden Boris (2019). After the Collapse (of Postcommunism). *Eesti Kunstimuuseumi Toimetised/ Proceedings of the Art Museum of Estonia*, 14, 9, 26–32.

Buden Boris, Stefan Nowotny, Sherry Simon, Ashok Bery, Michael Cronin (2009). Cultural Translation: An Introduction to the Problem, and Responses. *Translation Studies*, 2, 2, 196–219.

Cultural Endowment of Estonia Act. 1994, https://www.riigiteataja.ee/en/eli/520012015005/consolide [odczyt: 16.01.2024].

Cultural Endowment of Estonia 1995–2000, https://www.kulka.ee/sihtkapitalid/kujutav-ja-rakenduskunst/aastapreemiad/1995-2000 [odczyt: 16.01.2024].

Cultural Policy in Estonia (1996). Strasbourg: Council of Europe. European Programme of National Cultural Policy Reviews [dokument].

Dąbrowski Jakub, Demenko Anna (2014). *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne.Tom 1*. Warszawa: Fundacja Kultury Miejsca.

Epner Luule, Piret Viires (2021a). Siirdeajastu kultuurimuutused [Zmiany kulturowe w czasie transformacji], *Philologia Estonica Tallinnensis*, 12, 1, 5–12.

Eesti kultuuripoliitika kontseptsioon [Szkic Polityki Kulturalnej] (1994). *Kultuurileht*, 11, 17–23.

Foster Hal (1994). O idei sztuki politycznej. *Magazyn Sztuki*, 4, 124–133.

Fukuyama Francis (1992). *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.

Gellner Ernest (1983). *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University Press.

Goździewski Marek (2013). *British British Polish Polish. Sztuka krańców Europy, długie lata 90. i dziś*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski.

Hans Belting. World art and global art. A new challenge to art history. Global Art Symposium 2011, https://www.youtube.com/watch?v=uLvFavurQBE [odczyt: 24 marca 2024].

Hock Beata (2018). Introduction – Globalizing East European Art Histories. The Legacy of Piotr Piotrowski and a Conference. W: Anu Allas, Beata Hock (red.), *Globalizing Eastern European Art Histories: Past and Present*. New York–London: Routledge, 2–22.

Jõgi Mall (1994). Tagasi Euroopa vaimse uhtsuse juurde [Powrót do duchowej jedności Europy], *Kultuurileht*, 19, 6–7.

Juske Ants (1991). Pipart keele peale jah! [Pieprzu na język, tak!! / Niech to szlag!]. *Sirp*, 21 czerwca 1991.

Kelomees Raivo (1992). Mis on ARTMIX [Czym jest ARTMIX]. *Eesti Ekspress*, 5 lipca 1992.

Kelomees Raivo (2012). Artmix Manifesto on Pirita Road in 1992. *Kunst.ee*, 3, https://ajakirikunst.ee/?c=magazine&l=en&t=artmix-manifesto-on-pirita-road-in-1992&id=572 [odczyt: 8.07.2024].

Kołodziejczyk Dorota (2010). Postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią. *Teksty Drugie*, 5, 22–38.

Komissarov Eha (2001). On the Estonian Painting of the 1990s. W: Sirje Helme, Johannes Saar (red.), *Nosy Nineties: Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1990s*. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 87–102.

Kościelniak Marcin (2023). Kościół–Partia–teatr. Cenzura rozproszona w PRL. *Pamiętnik Teatralny*, 72, 4, 139–163.

Kowalczyk Izabela (2002a). *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.* Warszawa: Wydawnictwo Sic!

Kowalczyk Izabela (2002b). *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał.

Laar Mart (1994). Eesti kultuur ei kavatse välja surra [Kultura estońska nie zamierza wymrzeć], *Kultuurileht*, 1, 2.

Łabowicz-Dymanus Karolina (2019). The Corporate and Market Strategies for Contemporary Art in Eastern Europe in the 1990s. *Proceedings of the Art Museum of Estonia*, 14, 9, 76–96.

Łabowicz-Dymanus Karolina (2016). *Synchronizacja w sieci. Centra Sztuki Współczesnej Sorosa – cztery modele: Budapeszt, Kijów, Tallin, Warszawa.* Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

Łabowicz-Dymanus Karolina (2025). Transition and visual arts in Estonia 1988–1995: cultural policy, financing, legislation, and social changes. *Journal of Baltic Studies*. DOI: 10.1080/01629778.2024.2418810.

Majewska Ewa (2015). Cenzura w analizie cenzury? Recenzja książki Jakuba Dąbrowskiego i Anny Demenko Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku (t. 1–2). *Sztuka i Dokumentacja*, 13, 106–109.

Pejić Bojana (1999). The Dialectics of Normality. W: David Elliot, Bojana Pejić (red.), *After the Wall: Art and Culture in Post-communist Europe*. Stockholm: Moderna Museet 1999, 16–28.

Piotrowski Piotr (2005). *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

Pospiszyl Tomas (2017). *An Associative Art History. Comparative Studies of Neo-Avant-Gardes in a Bipolar World*. Zurich: JRP-Ringier.

Randma-Liiv Tiina (2005). Demand- and Supply-based Policy Transfer in Estonian Public Administration. *Journal of Baltic Studies*, 36, 4, 467–487.

Roberts Timmons, Amy Hite (2000). *From Modernization to Globalization: Perspectives on Development and Social Change*. Oxford: Blackwell.

Suchland Jennifer (2015). *Economies of Violence: Transnational Feminism, Postsocialism, and the Politics of Sex Trafficking*. Durham–London: Duke University Press.

Toniak Ewa (1995). Miłość od pierwszej kalorii. Krótki kurs kapitalizmu. *Odra*, 5, 22–25.

Treier Heie (1999). *Freedom of Choice: A Perspective on Estonian Art of the 1990s*. W: Anu Liivak, Heie Treier (red.), *Freedom of Choice: A Perspective on Estonian Art of the 1990s*. Tallinn: Tallinna Kunstihoone Fond, 120–135.

Väljataga Mart (1994). *Eesti intellektuaale kammitseb poliitikakartus* [Estońscy intelektualiści są ograniczani przez lęk przed polityką]. *Hommikuleht*, 29 października 1994.

Viires Piret (2021). Traditsioon ja avangard: lisandusi 1990. aastate kirjandusmuutustele [Tradycja i awangarda: dodatki do zmian literackich lat 90.]. *Philologia Estonica Tallinnensis*, 1, 56–74.

Zarycki Tomasz (2007). An Interdisciplinary Model of Centre-Periphery Relations: A Theoretical Proposition. *Regional and Local Studies: Special Issue*, 110–130.

Zarycki Tomasz (2009). Kapitał kulturowy – założenia i perspektywy zastosowania teorii Pierre'a Bourdieu. *Psychologia Społeczna*, 4, 1–2 (10), 12–25.