

Europos kultūros institucijos kaip globalizmai: Fundação de Serralves ir Šiuolaikinio meno centro atvejai

Rafaela Neiva Ganga

Globalizacija dažnai suvokiama kaip hegemonija. Kompleksinė lokalumo-globalumo dialektika yra socialinis reiškiny, kurio negalima analizuoti vien globalioje ar lokaloje perspektyvoje. Analizuoti miestą įdomu todėl, kad jame sutelktos pagrindinės vėlyvojo kapitalizmo ypatybės, taip pat jis tampa ypatinga įvairių intensyvių kultūrinių apraiškų vieta – tinklo mazgu. Miesto kultūrinio tapatumo ikonos – šiuolaikinio meno galerijos – pabrėžia miesto *glokumą* ir yra turiningi globalizacijos tendencijų tyrimo objektai. Tokia problema keliamą disertacijoje, skirtoje Europos šiuolaikinio meno galerijų edukacinėms praktikoms ir strategijoms. Šiame straipsnyje analizuojama socialinė, politinė ir ekonominė šiuolaikinių meno galerijų kūrimo situacija, aiškinamas bendrų globalių tendencijų įjungimas kuriant *glokalius* projektus. Tyrime analizuosime du atvejus: privačios *art deco* stiliaus vilos transformaciją į Fundação de Serralves Porte (Portugalijoje) ir Vilniaus Parodų rūmų, kurie buvo skirti sovietinio režimo šlovinimui, atnaujinimą ir pavertimą Šiuolaikinio meno centru.

Pagrindiniai žodžiai: globalizacija, šiuolaikinis menas, Europos kultūros institucijos

Įvadas

Globalizuotų kultūros tendencijų poveikis nacionalinių kultūrų įvairovei yra tapęs viena pagrindinių dabartinės sociologijos diskusijų problemų. Į globalizaciją dažnai žvelgiama kaip į hegemoninį diskursą, kuris paliečia visas galimas kultūros formas ir jų elementus visame pasaulyje. Kompleksinė lokalumo-globalumo dialektika yra socialinis reiškiny, kurio negalima analizuoti vien globalioje ar lokaloje perspektyvoje.

Tuo pačiu metu, analizuojant simbolinius globalizacijos aspektus ir silpnėjant nacionalinei valstybei, miestas tampa įdomus analizės požiūriu – tai tinklo mazgas, kuriame telkiasi pagrindinės vėlyvojo kapitalizmo ypatybės (Mandel 1975), būtent jo nematerialūs, kūrybiniai ir simboliniai bruožai (Lash, Urry 1987). Todėl per pastaruosius penkiasdešimt metų vaizdo kultūrai skirtos erdvės tapo kosmopolitinėmis infrastruktūromis, kurios padeda aiškintis globalizacijos keliamas problemas ir yra reikšmingos miesto „vaizdumo“ priemonės bei įprasmina ryškius *glokalių* miesto bruožų simbolius*.

* Bilbao Guggenheimo muziejus gali būti laikomas geriausiu šio reiškinio pavyzdžiu.

Glokalumo sąvoka taikyta paaiškinti vienu metu vykstantį procesą – globalių tendencijų re-lokalizacijos arba re-teritorizacijos sąveiką su lokaliu kontekstu. Tad *glokalizacija* yra sudėtinis žodis, apimantis *globalizacijos* ir *lokalizacijos* sąvokas, terminas, kuris taikytas norint parodyti gebėjimą sujungti skirtingus mastus (lokalų ir globalų), padeda įveikti ir suderinti lokalią, regioninę ir globalią arba mikro-mezo-makro analizę. Nepaisant to, galima *globalizmų* ir *lokalizmų* sintezė priklauso nuo to, kaip lokalioms visuomenės ir kultūros tapatinasi nuolat kintančiame pasaulyje. Boaventuras de Sousa Santosas (Sousa Santos 2002, p. 179) išskiria dvi globalizacijos formas:

Pirmąją pavadinčiau *globalizuotu lokalizmu*. Ji reiškia procesą, kurio metu lokalūs reiškiniai sėkmingai globalizuojami <...> Antrąją globalizacijos formą vadinčiau *lokalizuotu globalizmu*. Ji reiškia savitą transnacionalinių praktikų ir imperatyvų poveikį lokalioms sąlygoms, kurios tuo būdu keičiamos ir perstruktūruojamos taip, kad atlieptų transnacionalinius imperatyvus.

Šia prasme, tai, ką Sousa Santosas bendrai vadina globalizacija, yra *lokalizuotų globalizmų* ir *globalizuotų lokalizmų* tinklas. Nauji kultūros projektai retai būna sumanyti dėl abstraktaus meno vaidmens, jo eksponavimo ir interpretacijos supratimo. Iš tiesų kultūros institucijas sąlygoja socialinės, politinės ir ekonominės raidos modeliai bei esamos strategijos ir infrastruktūra, į kurią jos turi įsijungti. Šiuo požiūriu analizuojant muziejus ir šiuolaikinius meno centrus galima nustatyti įdomius politinių, ekonominių ir socialinių aplinkybių ir jas lydinčios kultūrinės programos istorinius santykius, ar net kaip rezultatą – kultūrinės erdvės konceptualizavimą. Todėl ketiname nagrinėti dviejų šiuolaikinio meno galerijų įsteigimo socialines, politines ir ekonomines aplinkybes. Tai privačios Porto *art deco* stiliaus vilos pavertimas *Fundação de Serralves* ir Vilniaus Parodų rūmų, skirtų sovietinio režimo šloviniui, atnaujinimas ir pavertimas Šiuolaikinio meno centru.

Luísos Cortesão daktaro disertacijoje „Europos tarp/daugia-kultūrinio švietimo problema. Europos kultūros politikos ir edukacinių praktikų trijose Europos šiuolaikinio meno galerijose etnografija“, skirtoje švietimo problemoms ir kultūros sociologijai, apgintoje Porto universiteto Menų fakultete, aptariama XX a. pirmojo dešimtmečio politinė kultūrinės edukacijos darbotvarkė, plėtojama formuojant globalaus, regioninio ir nacionalinio lygmenų politiką (Cortesão 2001). Tokį tyrimą taikėme aiškindamiesi, kaip tos pačios globalios ir regioninės tendencijos *perkeliamos* į lokalias edukacines strategijas, programas ir socialines-pedagogines kultūros institucijų praktikas. Remiantis Sousa Santos (2002), galime ieškoti *globalizuoto lokalizmo* arba *lokalizuoto globalizmo*, kuris gali išsamiau paaiškinti kultūros institucijų vaidmenį, ar kaip teigia Stephenas Storeris (2001), šiuolaikinių edukacinių trajektorijų kūrimą europinėje erdvėje.

Situacija stebėta trijose šiuolaikinio meno galerijose, kurios yra buvusios Europos kultūros sostinėse ir užima heterogeniškas geopolitines pozicijas (Wallerstein 1974): Liverpulio *Tate* galerija, Vilniaus Šiuolaikinis meno centras ir Porto *Fundação*

de Serralves.^{*} Siekdami geriau suprasti edukacinius kontekstus, taikėme etnografinį metodą ir technikas, išsaugojome lauko tyrimų dienoraštį, padedantį atkurti tyrimo eigą (Atkinson 2001). Taip pat buvo suderinti interviu su trijų galerijų darbuotojais ir naudoti dokumentai jų darbo analizei pagrįsti. Kadangi straipsnis tiesiogiai susijęs su faktine medžiaga, argumentus pagrįsime derindami literatūros šaltinių apžvalgą, analizuodami interviu su galerijų darbuotojais bei informaciją, pateikiamą galerijų internetiniuose tinklalapiuose ir vidiniuose dokumentuose.

Fundação de Serralves – nuo privataus prie viešo, nuo viešo prie privataus

Serralves yra sala ar burbulas, esantis Porto ir šalies viduryje. Kiti burbulai – S. João [Nacionalinis teatras] ir Casa da Música [Koncertų salė], taip pat verčia Portą vadintis kultūrine dykuma su keletu oazių.

Pomar 2009

Atsižvelgdami į tai, kad neįmanoma aptarti visų klausimų, padedančių visapusiškai suprasti šį atvejį, nusprendėme išryškinti du pagrindinius bruožus. Todėl ketiname analizuoti *Serralves Foundation* valdymo modelį, kuris 9-ajame dešimtmetyje Portugalijoje laikytas unikaliu. Kita vertus, nusprendėme paaiškinti Serralves dichotominę privačią/viešą prigimtį, atsižvelgdami į tai, kad keletas reikšmių tyrinėjimo sluoksnių padės įdomiau pažvelgti į pastarųjų dešimtmečių kultūros demokratizacijos problemą.

Nacionalinis Serralves šiuolaikinio meno muziejus (SMCA) yra pirmasis stambus šiuolaikinio meno muziejus Portugalijoje, įkurtas 1999 m. birželio 6 d. antrame pagal dydį šalies mieste Porte. Pagrindinis muzeologinės SMCA programos tikslas – sudaryti šiuolaikinio meno kolekciją, kuri reprezentuotų paskutiniųjų XX a. dešimtmečių meną; kolekcija turėtų skatinti nacionalinio ir tarptautinio konteksto dialogą – kitaip tariant, „padėti plėtoti tarptautinę perspektyvą iš nacionalinio požiūrio“ (Fernandes, Todolí 1999, p. 14). SMCA kolekcija sudaryta remiantis 7-ojo dešimtmečio pabaigos paradigmniais pokyčiais, kuriuos „ženklina naujas meno kūrinio būvio apibrėžimas, formalių žanrų hibridiškumas, filmų, fotografijos ir tekstų, paaiškinančių konceptualius projektus, panaudojimas“ (ten pat, p. 16). Neatsitiktinai *Circa 1968* (inauguracinė SMCA paroda) buvo laikoma naujosios kolekcijos manifestu.

Tokiu būdu kolekcija yra daugiau nei teorijos, siekiančios atsakyti į klausimą „kodėl ne?“, iliustracija, kuri susijusi su jos turiniu. Nustatyti chronologines paskutiniųjų keturių dešimtmečių kolekcijos ribas kartu reiškė ketinimą įsigyti lūžio laikotarpio darbų, kurie kvestionavo muziejų vaidmenį visuomenėje (Fernandes, Todolí 1999).

* Lauko tyrimas truko dvejus metus ir buvo padalintas į tris etapus.

Nors mažiau žinomų darbų iš žinomų menininkų įsigijimas, kaip pabrėžia Fernandes ir Todolí (1999), geriau reprezentuoja menininkų kūrybinį procesą,* tai atrodo kaip strategija „susidoroti su ribotu biudžetu“ ir pusiau periferinėmis šalies sąlygomis. Todėl jos politika liudija papildančią vieną kitą nuostatą – surinkti ir eksponuoti tai, ko neturi kiti, galbūt metant iššūkį vyraujančioms meno istorijos kryptims – kitaip tariant, būti ne taisykle, o išimtimi.

„Serralveso efektas“

Galima sutikti, kad Serralveso projekto sėkmė iš dalies priklauso nuo šios inovatyvios organizacijos ir valdymo struktūros. Serralves Foundation (SF) sukūrimas, remiantis 1989 m. liepos 27 d. dekretu Nr. 240-A/89, bent Portugalijoje reiškė naujo tipo partnerystės – valstybės ir privataus sektoriaus – pradžią. Nepaisant pakankamai reikšmingos valstybės paramos Serralveso fondui (ji sudarė 50 proc. biudžeto) – įskaitant institucinį svorį valdymo taryboje – privačių (įmonių ir individualių) rėmėjų dalyvavimas įgijo vis didesnę svarbą diversifikuojant pajamų šaltinius, kuris įgalino Serralves tapti pavyzdiniu kultūrinės organizacijos modeliu, pavadintu „Serralveso efektu“.

Fondo, kaip verslo valdymo, būdas tapo įmanomas dėl 9-ojo dešimtmečio pabaigos aplinkybių. Portugalijoje 9-ąjį dešimtmetį ženkina valstybės kontrolės daugelyje ekonomikos sričių silpnėjimas ir socialinio aprūpinimo sistemos menkėjimas. Antroji jo pusė sutapo su vyriausybės stabilumo periodu, kurį užtikrino įstojimas į Europos bendriją 1986 m. ir dešiniojo sparno dauguma parlamente. Šis stabilumas įgalino kurti kultūros politiką, artimą konservatyvioms Europos vyriausybėms. Nuo 9-ojo dešimtmečio pabaigos Europos kontekste galima matyti kultūros ir verslo sektorių susiliejimo procesą, paremtą daugiausiai politiniu teisės aktų pripažinimu ir mecenatystės skatinimu palankia mokesčių sistema – kultūros politikos *ex libris* siekiant sumažinti valstybės kišimąsi. Ši neoliberalistinė orientacija stūmė visuomenės ir kultūros institucijas link subtilaus balansavimo tarp viešųjų paslaugų, pavaldžių privačiam administravimui, vykdymo.

Tad greita kitų politinių priemonių buvo sukurtas Rėmimo įstatymas, leidžiantis įmonėms iš mokesčių išskaičiuoti investicijas į kultūrą. Turint omeny, kad įmonės nėra filantropinės organizacijos – jos turi papildomų interesų, susijusių su prestižine viešinimosi galimybe** – labiau nei mokesčių sumažinimas, būti Serralveso rėmėjų valdybos nariu suteikė prestižą ir kūrė teigiamą įmonių įvaizdį, tapo trokštamu ženklu. Pridursime, kad 9-ajame dešimtmetyje didelės konkurencijos tarp privačių rėmėjų nebuvo ir ši finansavimo strategija, visų pirma, SF suteikė galimybę užsitikrinti stabi-

* Argumentas yra toks, kad šiuos meno kūrinius žymi abejotini laikotarpiai (Fernandes, Todolí 1999).

** Panašu, kad šios politikos tikslas grindžiamas prestižo ir socialinio poveikio menine ekspresija: šiuolaikinis menas tapo patikima vertybe investavimui dėl vartojimo neestetizacijos.

lią ir nepriklausomą finansinę padėtį, leidžiančią vykdyti finansinius įsipareigojimus, reikalingus kolekcijos tarptautiškumui plėtoti, kuris užtikrino tarptautinį meno pasaulio pripažinimą.

Svarstymai apie kolektyvinio privataus kultūrinio *kamieno* reikšmę

Serralveso muziejus turi būti individualios patirties pavyzdžiu, kuris apima ekonominius ir klasės interesus (nuosavybė ir pajamos), istorinius interesus (stilius, mada) ir jautrumą. Tačiau jis vis dėlto gali turėti kitas laiko ir erdvės aplinkybes, kuriose esama panašių galimybių dabartiniiais laikais, ir į ilgalaikes patronažo sąlygas; kuriose privatus sektorius rūpinasi tuo, ką viešasis sektorius ignoruoja, nekreipė dėmesio ar paprasčiausiai visiškai nesupranta.

Muntadas 1992, p. 64–65

Pažymėdami dabartinę lokalią ir globalią Serralveso vietą, negalime nepaisyti jo *kamieno* ypatumų (Appadurai, 1996). Išsamiau aiškindamiesi *Casa de Serralves* trajektoriją iš „privataus-šeiminio-buržua“ į „kolektyvinį-viešą-kultūrinį“ lauką, daugybė menininkų (kaip Antoni Muntadas 1992; James Lee 1997) sukūrė galimybių apmąstyti priešpriešos privatu/vieša reikšmes ir esamas formas bei šiuolaikinių kultūros erdvių, kurias reprezentuoja Serralves, esmę ir socialinį vaidmenį. Šiuos svarstymus ypač skatina savitos *Casa de Serralves* savybės, kurias lemia sąveika su Sizos *balto kubo* muziejumi, šiuolaikinio meno centro kolekcija ir iki-moderniu ūkiu. Kaip ši *techninė įranga* ėmė tarnauti *programinei įrangai*?

9-ojo dešimtmečio viduryje Portugalijos valstybė nupirko Serralveso vilą – didelį dvarą netoli Porto centro, kuris pradžioje buvo pastatytas kaip privati rezidencija. Dėl finansinių sunkumų pirmasis savininkas Carlosas Alberto Cabralas pastatą pardavė, 9-ojo dešimtmečio viduryje Kultūros ministro sekretorius, verčiamas pilietinės visuomenės, jį nupirko. Turint galvoje šio dvaro išliekamąją vertę – *Casa de Serralves* ir sodas yra laikomi modernistinio *art deco* manifestu, Kultūros ministras nusprendė, kad tai tinkama vieta Nacionaliniam šiuolaikinio meno muziejui (*National Museum of Contemporary Art*).

Portugalų architektas Siza Vieira vadovavo namo restauracijai, kuria siekta pastatą paversti parodų erdve. Tačiau *Casa de Serralves* nebuvo laikomas idealia vieta eksponuoti šiuolaikinio meno kūrinius; neabejotina, kad *art deco* stiliaus rūmai neatitiko idealaus *balto kubo* tipo (O'Doherty 1999). Todėl 1991 m. kovą buvo pasirašytas naujas kontraktas su tuo pačiu architektu, turėjusiu parengti tinkamesnį Nacionalino šiuolaikinio meno muziejaus projektą. Masyvus naujai iškilęs Serralves parko vejoje boluojantis pastatas, traukiantis žiūrovo akį griežtomis, tačiau paprastomis linijomis, kontrastuoja su *art deco* namu (Grande 2005). Tačiau muziejaus iš vilos negalima



matyti ir atvirkščiai; atrodytų, kad pastatai egzistuoja paraleliniuose pasauliuose, kaip pabrėžia Siza: „ryšys tarp dviejų pastatų labiau suvokiamas atmintyje nei regimas tikrovėje“ (Costa 2002, p. 129).

Serralveso *art deco* stiliaus vila. Autorės nuotr.

Portugalijos kultūros sociologijos tyrinėjimuose pripažįstama, kad kultūros institucijų veikla svarbi formuojant aktyvesnį ir kritiškesnį pilietiškumą ir skverbimąsi į viešąją erdvę (Teixeira Lopes 2007; Santos Silva, Helena Santos 1995; Madureira Pinto 1994; Idalina Conde 1996). Joje plačiai aptariama socialinė publikos struktūra, įvairūs santykiai su kultūra ir jos puoselėjimo vietos. Tikėtasi, kad pastaraisiais metais augantis išsimokslinimo lygis praplės kultūrinių praktikų diapazoną, tačiau dauguma jų vis dar sutelktos namų sferoje. Nepaisant to, akivaizdus augantis naujo kultūros institucijų socialinio vaidmens supratimas. Jungdamos ne vien nacionalines orientacijas, bet ir globalius bei europinės politikos reikalavimus, tokios institucijos, kaip šiuolaikinio meno galerijos, prisiėmė vis labiau matomą ir aktyvią poziciją, kuri taip pat palengvino daugelį kultūrinių praktikų. Akivaizdu, kad daugelis Portugalijos visuomenės pokyčių po 1974 m.* paskatino demokratizacijos procesą ir kultūros institucijų bei viešųjų erdvių elitiškumo nykimą, kurie gali būti laikomi šių pokyčių priežasties/pasekmės veiksniais.

* Portugalija išgyveno ilgiausią fašistinį režimą Europoje. Jis truko iki 1974 m. balandžio revoliucijos.



Serralveso muziejaus fasadas.
Rui Noronhos nuotr.

Tačiau negalima ignoruoti fakto, kad architektūriniai Serralveso vilos ypatumai, maloni erdvė ir didingi sodai yra esminės savybės, traukiančios lankytojus ir esančios jos viešo būvio veiksniais. Šis kultūros projektas kėlė didelę įtampą ir turėjo silpną atsvarą. Pastatyta kaip privatus buržua namas, tačiau vėliau išliekamoji kultūrinė pastato vertė ir vietinės visuomenės raginimai privertė valstybę jį nupirkti; ekonominė ir politinė 9-ojo dešimtmečio aplinka sudarė sąlygas pritraukti privatų sektorių ir dalyboms tuo, kas iki tol buvo laikoma „viešomis“ obligacijomis.

Vis dėlto galime brėžti liniją nuo pastato atsiradimo momento iki dabarties. Carlosui Alberto Cabralui tarpukariu Portugaliją garsinusi tekstilės pramonė leido pastatyti šį statinį-manifestą. Tam tikru požiūriu šį veiksmą galima vadinti šiuolaikinio meno mecenavimu, siekiant simboliškai sustiprinti neseniai įgytą titulą. Tačiau reikia pastebėti, kad *mecenavimas laike ir erdvėje plečiasi į kitas vietas*. Dar daugiau – palaikomi valstybės, pramonės pinigai sugebėjo atkovoti – net ir su savais interesais – dvarą miestui. Todėl *mecenavimas išsitęsė laike* ir svarbiausia – socialiai išplečia galimybę puoselėti šiuolaikinį meną – nuo privataus prie viešo, nuo viešo prie privataus.

Šiuolaikinio meno centras – nuo sovietinių Parodų rūmų iki *balto kubo*

Didžiuliai pokyčiai, kurie įvyko per santykinai trumpą laiką, paveikė ne tik vyraujančias meno kryptis, meninės kūrybos manierą ir menininkų kartas, bet ir institucijas, meno kritiką, meno rinką ir, galiausiai, šiuolaikinio meno publiką.

Kuizinas 2001, p. 354

Pirmiausia Gorbačiovo *glasnost* politika leido atsiverti bendravimui su išoriniu pasauliu; tai sukėlė domino efektą – 1989 m. vykusios revoliucijos sudarė sąlygas sovietinių respublikų nepriklausomybės atkūrimui. Berlyno sienos griuvimas skatino kapitalistinės sistemos globalizaciją, jos kultūrinės produkcijos formų ir sociokultūrinių bruožų plitimą, skatinusį žmonių mobilumą, kapitalų bei idėjų mainus, kurie darė poveikį atsikuriančios Lietuvos valstybės raidai.

Šiuolaikinio meno centro (ŠMC) vadovas Kęstutis Kuizinas knygoje *Arts of the Baltic* išskyrė tris mažesnius laikotarpius Lietuvos pereinamajame periode – „Atgimimas“ (1988–1991), „Reformos“ (1992–1993) ir „Stabilizacija“ (nuo 1994 iki dabar). „Atgimimo“ laikotarpis pasižymėjo chaotiškumu, ideologinėmis kovomis, politiniais iššūkiais, ekonominiais sunkumais, tačiau tuo metu vyko meniniai eksperimentai, steigėsi naujos meno institucijos. Vilniaus Šiuolaikinio meno centras tapo pirmąja šiuolaikinio meno kūrybos ir eksponavimo vieta Baltijos regione. Anksčiau pastate buvo įsikūrę sovietiniai Parodų rūmai, skirti socialistinio realizmo bei režimo propagandai, kuriems neoficialiai vadovavo Lietuvos tarybinių dailininkų sąjunga.

ŠMC buvo įsteigtas tam tikrų įtampų kontekste. Viena vertus, steigimas sukėlė ideologines priešpriešas praeities atžvilgiu ir kovą tarp senosios ir jaunosios menininkų kartų. Kita vertus, greita šiuolaikinio meno estetikos invazija sulėtino procesą ir vertė vietos publiką keisti meno aiškinimo praktikas. Dėl šios priežasties ketiname pabrėžti šias dvi įtampas – *prieš srovę* su menininkais ir *pasroviui* su vietos publika.

Prieš srovę su menininkais

Įspūdingas baltas pastatas Vokiečių g. 2 pačioje miesto centro širdyje.

Kuizinas, Fomina 2007, p. 5

Lietuvos architekto Vytauto Čekanausko pastato transformavimas remiantis Vakarų standartais į šiuolaikinio meno galeriją – *baltą kubą* (O’Doherty 1999) įžiebė smarkias diskusijas dėl kultūros politikos reformų, šiuolaikinio meno apibrėžimų ir labiausiai dėl valstybės finansuojamų meno institucijų vaidmens.

Šios sienos staiga tapo baltos (labiau netgi simboline baltojo kubo prasme), kaip ir tai, kad nuo pat pradžių buvo ne tik perdažyta ekspozicijų erdvė, bet ir pakeistas institucijos pavadinimas, sukurtas naujas logotipas, sutvarkyta minimali įranga, inspiruotos kitokios parodų atidarymo tradicijos etc, buvo suvokiamos kaip kažkas labai netikėto. Nes visa tai kontrastavo būtent su tuo, kas „buvo anksčiau (Trilupaitytė, Jablonskienė 2007, p. 14).

Nors Skaidra Trilupaitytė ir Lolita Jablonskienė (2007) pabrėžė, kad kontroversija buvo ne Parodų rūmų pavertimas *balto kubo*, veikiau staigus ir radikalus ŠMC atsivėrimas tarptautiniam meno pasauliui, estetinė kalba ir parodų praktika – ŠMC tapo atsakingu už kuratoriaus parodos koncepto įvedimą. Iš esmės dėl to Dailininkų sąjungos nariai visuomenėje prarado privilegijuotą vaidmenį – išskirtinį patekimą į parodų erdves, valstybės užsakymus ir meno kūrimo priemones (Kuizinas 2001).

ŠMC radikaliam nutraukė ryšius su sovietine praeitimi ir atsakė senojo galerijos darbo organizavimo būdo. Tos pačios autorės paaiškino, kad sovietinėje Lietuvoje menininkai-ekspertai ir Dailininkų sąjunga tardavo galutinį žodį, kas bus eksponuojama, kas ne. Suteikta erdvė ir galimybė visiems Dailininkų sąjungos nariams rodyti savo darbus – didelės grupinės, oficialios ir valstybės remiamos įvairių žanrų parodos buvo bendros, praktiškai užtikrinta, kad visi menininkai galės parodyti savo darbus.

Todėl perėjimas nuo menininkų prie kuratorių rengiamų parodų ir naujos galerijos organizacijos sukėlė iki šiol regimą konfliktą, t. y. ŠMC pastatas padalintas į dvi dalis – vienoje sekcijoje įsikūręs ŠMC, kitoje – Lietuvos dailininkų sąjunga (LDS)*. Konfliktas kilo ne vien dėl erdvės, veikiau dėl tradicinių menininkų galios ir augančios meno institucijos, kurią išskėlė meninė programa, įtakos. ŠMC vadovas interviu atskleidė, kokie skirtingi parodos kriterijai:

Kiekvė tuo metu buvo labai svarbi – kai ėmiau vadovauti galerijai, mes per metus surengėme 72 parodas! 72 parodas! Niekas netikėjo, kaip aš tai sakiau. <...> Tai buvo tarsi konvejeris, eilė – žmonės teikė pasiūlymus. Iš tiesų tai net nebuvo pasiūlymai, o kažkas panašaus: „Aš prašau tavęs duoti galimybę parodyti savo darbus šioje salėje nuo tada iki tada. Aš parodysiu 27 tokio tipo tapybos kūrinius. Bus mano jubiliejus – gera priežastis juos parodyti – mano mamai sukanka 50 metų...“ (Autorės interviu su Kęstučiu Kuizinu 2009 m.)

Suprantama, kad ŠMC skyrė dėmesį jaunesnės kartos menininkams. Įprasta, kad senoji karta labiau prisirišusi prie praeities, priešinosi naujovėms, ypatingai todėl, kad šios transformacijos ir „modernizacijos“ tapo Vakarų invazijos sinonimais. Kadangi ŠMC pozicija palaikyti jaunąją menininkų kartą su tarptautiniais šiuolaikinio meno kryptų standartais sudarė sąlygas jų karjeros internacionalizacijai (Kuizinas 2001), Lietuvos dailininkų sąjungos nariai, labiau laikęsi etikos, kuri skatino laikytis atokiau nuo konkurencingos meno rinkos, ir toliau pagrindinį dėmesį skyrė lietuviškajai tarpukario estetikai ir lokalioms tradicijoms (taip suvoktoms) – būdai atstatyti

* Atkūrus Lietuvos nepriklausomybę, Lietuvos TSR tarybinių dailininkų sąjunga tapo Lietuvos dailininkų sąjunga.



nacionalinį tapatumą (Trilupaitytė 2005). Todėl ŠMC ir jaunosios menininkų kartos vykdomas Lietuvos meno pasaulio globalizacijos procesas, remiantis šia nacionalistine ideologija, buvo suvokiamas kaip išdavystė ir ne-išvengiamas Lietuvos atsivėrimo pasauliui procesas.

Šiuolaikinio meno centras,
2012. Ž. Gaizutytės-
Filipavičienės nuotr.

Antroji įtampa kilo dėl *vesternizacijos* proceso, plaukiant pasroviui – su publika. Tačiau jis negali būti analizuojamas nepriklausomai nuo šiuolaikinio meno praktikų Lietuvoje įvedimo dėl šios priežasties: tarp vietos publikos paplitę meno vertinimo, meno kūrinio kokybės nustatymo kriterijai, remiantis Kuizinu (2001, p. 357), rėmėsi turinio prasmėmis ir gebėjimu reprezentuoti „pamatines dvasines vertybes mene“.

Pasroviui su publika

Nemenki ideologiniai iššūkiai ir esminiai sociokultūrinės situacijos pokyčiai sukūrė aplinką šiuolaikinio meno iškilimui. Tačiau šiuolaikinio meno estetikos įgyvendinimas ir gyvavimas yra paradoksaliūs. Jei, viena vertus, jis nukreiptas į savo laiko problemas, kurios veikia kasdieninį gyvenimą, kita vertus, tai gali būti suvokta kaip hermetiška ir svetima – kas šiuolaikinio meno galerijoje niekuomet nemąstė ar negirdėjo: „Kas tai? Aš irgi galėčiau taip padaryti. Tai nesąmonė!“ Šis judėjimas Europoje prasidėjo apie 1968 m. jau minėta paroda *Circa 68*, tačiau Lietuvoje prasidėjo tik 10-ajame dešimtmetyje įvedant hapeningus, performansus, instaliacijas ar videomeną, metant iššūkį ir išgyvendinant socialistinį realizmą.

Sovietiniu laikotarpiu netipiškas menas buvo laikomas dekadentišku, nesu-
prantamu proletariatui ir svarbiausia – kontrarevoliuciniu – antikomunistiniu. Al-
ternatyvi meno forma, atstovaujanti partijos interesams, socialistinis realizmas buvo
vienintelis oficialus ir leistinas stilius nuo 1934 m. iki *glasnost*. Socialistinio realizmo
mene turėjo būti vaizduojamas kolektyvinis puikus darbininkų gyvenimas – laimingi,
raumeningi kolūkiečiai ir gamyklų darbininkai. Populiarius vaizdavimo objektai buvo
pramoniniai ir agrikulūriniai peizažai, šlovinantys sovietinės ekonomikos pasieki-
mus ir taip pat padedantys kurti naujo tipo žmogų – *naują sovietinį žmogų**. Tarybi-
nių rašytojų sąjungos statute pabrėžiama:

Jis reikalauja iš menininko tikroviškai, istoriškai konkrečiai vaizduoti tikrovę ir jos revo-
liucinį vystymąsi. Be to, menininko vaizduojamos realybės tikroviškumas ir istorinis kon-
kretumas turi būti susietas su užduotimi – ideologiškai transformuoti ir socializmo dvasia
auklėti darbininkus (Struve 1951, p. 245).

Vadinasi, menininkai buvo laikomi „žmogaus dvasios inžinieriais“ ta prasme,
kaip teigė Irina Gotkin (1999), t. y. socialistinio realizmo estetika naudojama kaip
psichoinžinerijos priemonė naujam žmogui ugdyti. Nors kritikuojamas socialistinis
realizmas iš esmės buvo meno istorijos ir pačios istorijos deformacija, kaip politika
skatinti nevaržomą meną – paprasčiausia propaganda.

To pasekmė – socialistinio realizmo kūriniai, pasak Hanso Roberto Jausso (1978),
nekonkuruoja su lankytojų lūkesčių horizontu – tikslas žinoma ne provokuoti ar kelti
klausimus (Dovydaitytė, s/d). Be to, ŠMC viešųjų ryšių atstovas pabrėžė, kad nebuvo
atnaujintos meno istorijos žinios, mokant vaikus šiuolaikinio meno *gramatikos*:

Mes mokėmės meno nuo pat pradžios iki pabaigos [mokyklos]. Ir tu turi meną, kuris bai-
giasi kažkur apie XX a. vidurį, apie šiuolaikinį meną nebuvo aiškinama. Tai reiškia, kad tu
neišmokai jokios gramatikos, kaip pažinti, kaip suprasti, kokius instrumentus taikyti jo at-
skleidimui (Iš autorės tyrimo 2009 m.).

Galima pridurti, kad sovietinėje visuomenėje buvo užgniaužta rinka, nebuvo in-
dividų ar institucijų, galinčių remti meną, menininkai iš valstybės gaudavo užsaky-
mus, taip tapdami valstybės tarnautojais. Viena vertus, buvo prekių stoka (deficito
laikai) ir trūko alternatyvių tiekėjų. Prie šių aplinkybių prisidėjo stipri cenzūra, ge-
rokai atgrąsanti menininkus nuo kritinės ar disidentinės pozicijos – Sibiras buvo čia
pat. Dėl šių aplinkybių trūko alternatyvaus ar avangardinio meno. ŠMC direktorius
pažymi:

* Naujasis sovietinis žmogus, kaip postulavo Sovietų Sąjungos Komunistų partijos ideologai, buvo
asmens archetipas su tam tikromis savybėmis, kurios, buvo sakoma, ims vyrėti visuose Sovietų
Sąjungos piliečiuose. Naujasis sovietinis žmogus turėtų būti pasiaukojęs, išsimokslinęs, sveikas ir
entuziastingai skleisti socialistinės revoliucijos idėjas; būti ištikimas marksizmui-leninizmui ir elgtis
pagal partijos instrukcijas.

Aš atsimenu to meto lankytojus, mano pirmą darbo dieną mus aplankė Amerikos kuratorių grupė <...> ir aš jiems pasakiau: „Mes keičiame senąją institucijos pavadinimą į Šiuolaikinį meno centrą. Aš nesu tikras, ar mes turime jį – šiuolaikinį meną savo šalyje – tačiau mes jį turėsime, mes turėsime šiuolaikinį meną čia“ (Iš autorės tyrimo 2009 m.).

Vadinasi, supažindinimas su šiuolaikinio meno praktikomis buvo papildomas iššūkis pritraukiant vietinę publiką, kaip informavo ŠMC viešųjų ryšių atstovas, nes vietos lankytojai naudoja senosios kartos meno vertinimus, kurie grindžiami profesionaliais gebėjimais, o jų nebuvimas yra meno nebuvimo atitikmuo.

Sovietiniais laikais tai buvo tradicinis menas – sekmadieniais ar šeštadieniais šeimos su vaikais eidavo į parodų centrą. Jie lankydavo muziejus ir ten rasdavo gražius paveikslus. Ir staiga formos pasikeitė, kartu rodomi ir bjaurūs dalykai, kartais nerandama jokio profesionalumo (amato) ir tada nebesupranti, kur yra menas, tad ir kyla bendras klausimas: „Atsiprašau, o kurgi menas?“ (Iš autorės tyrimo 2009 m.).

Tačiau muziejus, kaip valstybės institucija, prieinama visiems lankytojams, Vakaruose nebėra savaime suprantamas dalykas. Pastarųjų penkiasdešimties metų socialiniai pokyčiai meno lankytojų ir meno recepcijos problemas išskėlė į tyrimų darbotvarkę, tad edukacija muziejuose tapo svarstymų ir tyrinėjimų objektu. Vakarų literatūroje pabrėžiama auganti muziejų svarba naujoviškai edukacijai ir paradigmintis muzeologinės politikos poslinkis: nuo politikos, kurios centras – objektas – įgijimas ir saugojimas, prie politikos, kurios dėmesio centras lankytojai ir galimas patenkinimas, tačiau galima kvestionuoti šio teiginio geografinį išplitimą (Hooper-Greenhill 1991).

Būdinga tai, kad dauguma meno institucijų stengiasi suburti ištikimus ir aktyvius lankytojus. ŠMC dorojosi su įvairiais iššūkiais. Viena vertus, muziejinio ugdymo nereikėjo dėl tradiciškai aktyvių vietos lankytojų kultūrinių praktikų, kita vertus, institucija laipsniškai prarado lankytojus, konstruodama savo naująjį tapatumą – kol menas keitė savo funkciją ir metė iššūkį estetinėms vertybėms keitėsi ryšių su lankytojais dinamika.

ŠMC strategija pritraukti jaunimą

Tarptautinė zona menininkams, kritikams, kuratoriams, muzikantams ir rašytojams, iš kurių daugelis tapo „ŠMC draugais“.

Kuizinas, Fomina 2007, p. 5

Kad nuo pat pradžių ŠMC tapo svarbiu traukos centru ir naujų „vakarietišku“ idėjų vieta daug prisidėjo kavinė. Ji tapo susitikimų vieta svarstyti apie naująją Lietuvą ir plėtoti meną, atliepiančią šią naująją situaciją. Tačiau ŠMC meninė programa investavo

į vieną lauką, kuriame išskiriama specifinė tikslinė auditorija – jaunas miesto gyventojas, siekiantis specializuotis mene. Taip ŠMC viešą programą sudaro parodų turai, pokalbiai, katalogų leidyba ir kas ketvirtį pasirodantis dvikalbis žurnalas „ŠMC interviu. Pokalbiai apie meną“. Neseniai viena parodų salių buvo perdaryta į specializuotą biblioteką ir archyvą – ŠMC skaityklą. Tokios veiklos nukreiptos ne vien į suaugusius, jų dėmesio centras – meno pasaulio profesionalų ir studentų poreikiai. Vadinasi, ŠMC viešoji programa gali būti analizuota kaip horizontali strategija, kurioje galerija dalijasi mokymo procesu ir interesais su lankytojais. Pavyzdžiu imkime skaityklos projektą:

Mums visiems skaitykla yra labai įdomus projektas, kadangi tu gali save ugdyti. Taigi, mes užsakome kiek norime knygų ir žurnalų. Aš pats užsakau keletą jų... (Iš autorės tyrimo 2009 m.).

Aš laikiu akimirkos, kai sėdėsiu čia ne kaip ŠMC kuratorius, o kaip tyrėjas, skaitydamas tas knygas, sužinodamas tai, ką turėjome seniai žinoti, bet neturėjome galimybės. Aš manau, tai yra labai labai svarbu (Iš autorės tyrimo 2009 m.).

Kitaip tariant, kuratorių komanda organizuoja tokias veiklas, kuriose patys norėtų dalyvauti. Mike'as Featherstone'as primena, kad *kultūros tarpininkai* – prisimenant Pierre'o Bourdieu konceptą – yra tam tikras naujos mažosios buržuazijos profesionalų tipas, siejamas su kultūros sektoriumi, turintis išskirtinį skonį ir kultūrinės praktikas (1991). Taigi, nors tai vadinama viešąja programa, tačiau jos adresatas – tik siaura vietinių lankytojų auditorija.

Portugalų sociologas Alexandras Melo pažymi, kad šiuolaikinis meno centras reprezentuoja savitą meno pasaulį ir ribotus socialinius tinklus (1992). Meno pasaulis laikomas tipišku kosmopolitiniu kultūros tarpininkų formuojamu dariniu, kurie gyvena toje vietoje, bet taip pat organizuoja transnacionalinių erdvių – galerijų, centrų, muziejų veiklą ar įvykius – „vernisažus“, parodų sales, aukcionus, kurie „siekia pasirodyti kultūriškai homogeniški ir geografiškai apkeistini“ (Melo 1992). Iš tikrųjų, kaip pažymėjo Kęstutis Kuizinas, 1992–1993 m. ŠMC iš esmės buvo erdvė keliaujančioms Vakarų menininkų parodoms ir vietos menininkų karjeros pradžiai, rengianti vietos menininkų parodas, remiamas daugelio tarptautinių organizacijų, tokių kaip Britų Taryba (2001). Be to, artimas galerijos ir jaunosios kartos menininkų bendradarbiavimas* buvo svarbus reputacijai ir tarptautiniam pripažinimui**.

* Tai nėra išskirtinė ŠMC strategija, išties ją galima laikyti būdinga periferiniams meno pasaulio centrams. Ji panaši į vieną iš naudojamų sudarant Serralveso kolekciją – „pagauti paskutiniu momentu, kai dar vis išgali“. Turėdamos mažus biudžetus, šios galerijos siekia būti tarptautinio meno tinklo dalimi palaikydamos ir iškeldamos jaunus menininkus iki tol, kol juos pačiups vadinami „vartininkai“, kaip Tate galerija ar rinka.

** 2009 m. Frieze Art Fair pakvietė ŠMC būti metų instituciniu partneriu kartu su Portugalijos Arte Contempo. Kuratoriai Kęstutis Kuizinas ir Simonas Reesas užsakė menininkui Mindaugui Navakui sukurti *Smash the Windows, Snatch the Crystals*, iš lango rėmų ir stiklų, kurie buvo prieš pakeičiant langus ŠMC.

Šis ŠMC skatinamas „jaunimo kultas“ yra esminis centro tapatumo aspektas, ne tik pritraukiant jaunesnius lankytojus, bet ir teikiant pirmenybę dirbti su jaunais menininkais. Tačiau ši interpretacija nėra ribojama fiziniu amžiumi. Dėl šios priežasties Baltijos trienalė yra vienintelis iš Sovietų Sąjungos laikų išlikęs renginys, sutvirtinantis institucijos tradiciją rodyti naujausią meną ir buvo iki 2009 m. vietinėje galima tarptautinių mainų ir šiuolaikinio meno eksponavimo vieta.*

Iš tiesų, neturint muziejaus ir nacionalinės šiuolaikinio meno kolekcijos, ŠMC priėmė misiją skatinti šiuolaikinį meną, supažindinti vietos publiką su tarptautiniais menininkais ir jų kūriniais bei sukurti sąlygas vietos menininkams rodyti savo darbus užsienyje. Tačiau nepaisant įsivaizduojamo muziejaus su simboline kolekcija vaidmens (Trilupaitytė 2005), ŠMC visuomet suvokė savo esmę – *šiuolaikiškumą*: galerija, rodanti meno kūrinius, „tikrinančius“ savo šiuolaikiškumą. Todėl pažangi menininkų ir kuratorių internacionalizacija, kurią sustiprina tarptautinės Baltijos meno trienalės integravimas į Europos bienalių sistemą, padėjo labiau nei ŠMC tarptautinė integracija ir jos vietinis pripažinimas. Vis dėlto labiau nei vietinis meninės programos pripažinimas svarbiau plačiai pabrėžiamas buvimas langu į Vakarų, pozityvios jaunimo asociacijos ir buvimas legitimizacijos šaltiniu, kaip pabrėžia ŠMC atstovas spaudai ir direktorius:

Kartais mums net skambina verslo žmonės, kurie net nežino gerai, ką mes veikiame, tačiau jie ŠMC mato kaip puikią, gerą vietą, turinčią madingą įvaizdį. Ir, pavyzdžiui, jie nori išsinuomotuoti mūsų erdves – tai tam tikras prestižas“ (Iš autorės tyrimo 2009 m.).

Mes visuomet buvome siejami su kažkuo, kas, aš nežinau, madinga ar nauja. Tai savotiška trauka: jei tu eini ten, tu rasi kažką keista, gal nesuprasi, bet kažką pajausi <...> (Iš autorės tyrimo 2009 m.).

Užbaigos svarstymai

Viena iš transformacijų, labiausiai siejamų su globalizacija, yra laiko-erdvės sumažėjimas. Tai socialinis procesas, kurio metu reiškiniai sparčiai pasklinda visame pasaulyje. Nors ir atrodo monolitiniame procese dera ypač skirtingos situacijos ir aplinkybės (Sousa Santos 2002).

Šios dvi šiuolaikinės galerijos (viena atidaryta 1989 m., kita – 1992 m.) struktūriškai skiriasi: esančios priešinguose Europos kraštuose, turinčios skirtingas demokratines tradicijas – pirmoji išgyveno vieną ilgiausių fašistinių režimų Europoje, kita turi vieną ilgiausių istorijoje socialistinės valstybės patirtį – tai atsispindi lokalyje socialinėje, politinėje, ekonominėje ir kultūrinėje aplinkoje. Tačiau abu atvejai gali būti nagrinėjami kaip *lokalizuoti globalizmai* ta prasme, kad jos abi yra globalios

* 2009 m. liepą atidaryta Nacionalinė dailės galerija, skirta XX–XXI a. menui.

šiuolaikinio meno kūrimo ir eksponavimo scenos dalys – abi žaidžia žaidimą, kurio taisyklės transnacionalinės ir tuo pat metu jos turi lokaliai interpretuoti tas įtakas. Todėl ŠMC ir Serralves apima daugelio kitų panašių kūrybinių erdvių ir darbų nuo *fin the siècle* laikų dilemą: galimos būsenos tarp lokalaus ir globalaus paiešką.

Taigi galime pajusti skirtingą valstybės požiūrį į šias institucijas. Jei totalitarinio režimo laikais meno raiška buvo griežtai kontroliuojama, atgavus nepriklausomybę kultūros politika buvo prieštaringa. Atsižvelgiant į tai, kad Portugalijoje supratome poreikį formuoti strategiją *iš viršaus į apačią* infrastruktūros sukūrimui, kultūrinei edukacijai ir menininkų internacionalizacijai, Lietuvoje atsitiko priešingai. Kadangi valstybė pritaikė *laisser-faire* poziciją, meno institucijos ir menininkai pastūmėjo meno pasaulį į tarptautines sferas – įgyvendinta *iš apačios į viršų* strategija.

Kalbant apie Serralves, paminėtina, kad keletas menininkų buvo pakviesti apsvarstyti SF sukūrimo istorinių sluoksnių įvairovės problemą atliekant intervencijas į konkrečią vietą. Galima pabrėžti, kad simbolinis architektūros potencialas neatskiriamas nuo jos turinio ir praktikų. Tad galime teigti, kad Serralves neatitinka įprastinės modernistinio muziejaus kategorijos. Serralves yra vieta, atvira socialinių sąveikų patirčių įvairovei, maloni susitikimų vieta; skatinanti kultūrinių praktikų įvairovę (Grande 2005). Galime teigti, kad muziejus nebėra vien materija ar tiesiog meno puoselėjimas – jis apima platesnį viešų kultūrinių praktikų suvokimą. Kartu šis globalus žymus muziejus, būdamas svarbia menos tinklų dalimi, vis labiau susisiečia su endogeniniu kontekstu vienoje ir kitoje „sienos“ pusėje. Šia prasme Serralves prisidėjo prie teritorijos atgimimo, išplėtė miestą kultūriniu ir visuomeniniu požiūriu.

ŠMC transformavosi iš Tarybinių dailininkų sąjungos parodų salės į vakarietiško stiliaus galeriją, susidorodamas su šią transformaciją lydėjusiu pasipriešinimu, kuris dažnai pasitaiko lūžio metu. Dichotomija tarp institucijos valdžios ir menininko *establišmento* kilo dėl ŠMC vakarietiško organizacijos modelio ir kuratorystės. Vis dėlto, atsirado ir kita priešprieša – ŠMC parodos nukrypo nuo vietos lankytojų lūkesčių. ŠMC savitumas yra šis „stūmimasis į priekį“, nuolatinis siekis eiti koja kojon su meno, visuomenės ir kultūros transformacijomis, skatinti jaunos menininkus, Akademijos mokymo programas ir vietinius meno kritikos procesus, galimus pakankamai jaunoje šalyje. Atrodo, kad ŠMC sutelkė dėmesį į pakankamai uždarą meno pasaulio ratą. Vengiant aiškinimo išdavystės interpretacijos prasme, jis palengvino tiesioginį ryšį tarp menininko ir publikos, meno kūrybinių ir kasdieninio gyvenimo, pagaliau globalių įvykių ir lokalių interpretacijų.

Derindamos globalizacijos deteritorizacijos ir lokalizacijos re-teritorizacijos tendencijas, šios dvi Europos kultūros institucijos atskleidžia dialektinę globalių ir lokalių krypčių dialektinio ryšio prigimtį, konstruojant ir rekonstruojant šiuolaikinės miesto aplinkas – *lokalizuotus globalizmus*.

Literatūra

- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large, Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Atkinson, Paul, et al (ed). 2001. *Handbook of Ethnography*. London: Sage.
- Conde, Idalina. 1996. Cenários de Práticas Culturais em Portugal (1979–1995). In: *Sociologia – Problemas e práticas*, 23, p. 117–188.
- Cortesão, Luísa et al. 2001. Mapeando decisões no campo da educação no âmbito do processo da realização das políticas educativas. In: *Educação, Sociedade & Culturas*, 15, p. 45–58.
- Costa, Alexandre A. 2002. Interview with Álvaro Siza. In: José Manuel das Neves (Ed.) *Serralves – the Foundation, the House and the Park, the Museum, the Architect, the Collection, the Landscape*. Porto: Edições ASA.
- Dovydaitytė, Linara. (s/d) *Cultural Animation in Post-Soviet Lithuania*. Kaunas: Vytautas Magnus University.
- Featherstone, Mike. 1991. *Consumer Culture and Postmodernism*. Londres: Sage.
- Grande, Nuno. 2005. Museus e Centros de Arte: ícones de urbanidade, instâncias de poder. In: Alice Semedo & João Teixeira Lopes (Ed.) *Museus, Discursos e Representações*. Porto: Edições Afrontamento.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1991. *Museum and Gallery Education*. Leicester: Leicester University Press.
- Jauss, Robert Hans. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Kuzinas, Kęstutis, Fomina, Julija (sud.). 2007. *ŠMC – 15 metų / CAC – 15 Years*. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras / Contemporary Art Centre.
- Kuizinas, Kęstutis. 2001. Lithuanian Art from 1988 to the Present. In: Rosenfeld, Alla; et al (Ed.) *Art of the Baltics: the Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Lash, Scott, Urry, John. 1987. *The End of Organized Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Madureira Pinto, José. 1994. Uma reflexão sobre políticas culturais. In: Carlos Manuel Gonçalves, et al (org.). *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local – Actas do Encontro de Vila do Conde*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia, p. 767–792.
- Mandel, Ernest. 1975. *Late Capitalism*. London: NLB.
- Melo, Alexandre. 1992. Nem Público, nem Privado. In: Muntadas, *Intervenções: A propósito do público e do privado*. Porto: Fundação de Serralves, p. 69–127.
- Muntadas, Antoni. 1992. A Propósito do Público e do Privado [On the Public and the Private]. In: Fernando Pernes (Ed.) *Muntadas Intervenções: A propósito do público e do privado*. Porto: Fundação de Serralves, p. 62–63 [64–65].
- O’Doherty, Brian. 1999. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press.
- Pomar, Alexandre. 2009. *Serralves, 10 ou 30 anos e a L + Arte*. Prieiga internetu: http://alexandre-pomar.typepad.com/alexandre_pomar/2009/06/serralves-e-a-l-arte.html. [žiūrėta 2009 09 26]
- Santos Silva, Augusto, Santos, Helena. 1995. *Práticas e Representação das Culturas: Um inquérito na área metropolitana do Porto*. Porto: Centro Regional de Artes Tradicionais.
- Sousa Santos, Boaventura. 2002. *Toward a New Legal Common Sense: Law, Globalization, and Emancipation*. London: Cambridge University Press.

- Stoer, Stephen. 2001. Desocultando o Voo das Andorinhas: Educação inter/multicultural crítica como movimento social. In: Stephen Stoer, Luiza Cortesão, José A. Correia (Eds.), *Transnacionalização da Educação – da crise da educação à ‘educação da crise’*. Porto: Edições Afrontamento, p. 245–292.
- Struve, Gleb. 1951. *Soviet Russian Literature, 1917–50*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Teixeira Lopes, João. 2007. *Da Democratização Cultural à Democracia Cultural – Uma reflexão sobre as políticas culturais e espaço público*. Porto: Profedições.
- Todoí, Vicente, Fernandes, João. 1999. *Circa 1968: Around an Idea of a Museum and a Collection*. In: Fundação de Serralves (ed.) *Circa 1968*. Porto: Fundação de Serralves.
- Trilupaitytė, Skaidra, Jablonskienė, Lolita. 2007. Locating the Contemporary Art Centre: in Lithuania and the World. In: Kęstutis Kuizinas & Julija Fomina (sud.). 2007. *ŠMC – 15 metų / CAC – 15 Years*. Vilnius: Šiuolaikinio meno centras / Contemporary Art Centre, p. 12–25.
- Trilupaitytė, Skaidra. 2005. Lithuanian Politics for the Arts during the Nineties: some Narratives on the Representation of National Culture. In: S. Juknevičius (Ed.) *Post-communist Lithuania – Culture in Transition*. Vilnius: Culture, Philosophy and Arts Research Institute, p. 158–167.
- Wallerstein, Immanuel. 1974. *The Modern World System*. New York: Academic Press.

Interneto tinklalapiai

Contemporary Art Centre – <http://www.cac.lt/>

Fundação de Serralves – <http://www.serralves.pt/>

European Cultural Institutions as Glocalisms – the cases of the Fundação de Serralves and the Contemporary Art Centre

Summary

Keywords: glocalization, contemporary art, European cultural institutions

The impact of the globalising cultural trends on diverse national cultures has become one of the central issues of recent sociological debates. Globalization is often seen as hegemonic; however, the complex local-global dialectics has created social phenomena that can not be analysed only in a global or a local perspective. The city becomes an interesting analysis stand point in the sense that it concentrates the main characteristics of late capitalism, but also becomes a privileged stage of intense and diversified cultural demonstrations, thus they can be consider a convergence point between the global and the local – a network’s node. Icons of an urban cultural identity, contemporary art galleries, as strong symbols of the city’s glocal features are rich contexts of analysis of the globalization trends.

Therefore, in this paper designed as a social, political and economic analysis of the context in which contemporary art galleries are created, we interpret the specific in-

corporation of common global trends into the construction of glocalised projects. In this analysis, we use two case studies: the transformation of a private Art Deco Villa into the Fundação de Serralves, in Porto, and the renewal of the Palace of Exhibitions that used to celebrate the Soviet regime into the Contemporary Art Centre, in Vilnius. Although Serralves is a legal private organization, it is a public art institution. The exploration of the multiple layers of the private/public relations meaning is possible, in order to understand the extension in time and social scope of its patronage of contemporary art function.

A different outline was made on the CAC analysis: from a Soviet art institution with the purpose of controlling and propaganda, to a gallery focused exclusively on what is new. This clear cut with the past produced several tensions – upstream with the artists and downstream with the audience.

By combining the deterritorialisation tendency of globalization and the re-territorialisation of localization, these two European cultural institutions address the dialectic nature of the connection between global and local trends in the construction and reconstruction of contemporary urban environments – localized globalisms.