

INSTITUIÇÕES CULTURAIS EUROPEIAS COMO GLOCALISMOS OS CASOS DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES E DO *CONTEMPORARY ART CENTRE*

Rafaela Neiva Ganga

Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (ISFLUP) -
Portugal

Resumo

Globalização é muitas vezes vista como hegemónica, no entanto, a complexa dialéctica local-global tem vindo a criar fenómenos sociais que não podem ser totalmente analisados apenas sob o ponto de vista global ou apenas numa perspectiva local. Ícones de uma identidade cultural urbana, as galerias de arte contemporânea, aparecem como tradutores simbólicos das características locais da cidade – globalismo localizado ou localismo globalizado (Sousa Santos, 2002)

Neste texto, com recurso aos dados recolhidos durante o projecto de doutoramento que temos em curso, fazemos uma análise social, política e económica do contexto em que emergem duas galerias de arte contemporânea Europeias. Para esta análise fazemos uso de dois estudos de caso: a transformação de uma Vila privada Arte Nova no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto e a reconversão do Palácio de Exposições Soviético no Contemporary Art Centre, em Vilnius. Procuramos incorporar as tendências globais comuns, assim como as especificidades locais na construção destes globalismos localizados.

Palavras- chave: Glocalização. Arte contemporânea. Instituições culturais europeias.

INSTITUCIONES CULTURALES EUROPEAS COMO GLOCALISMO. LOS CASOS DEL “MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO” DE SERRALVES Y DEL “*CONTEMPORARY ART CENTER*”

Resumen

Muchas veces, la globalización es vista como hegemónica, como una compleja dialéctica local-global tendiente a crear fenómenos sociales que no pueden ser totalmente analizados desde el punto de vista global ni tampoco desde una perspectiva local. Íconos de una identidad cultural urbana, las galerías de arte contemporáneo aparecen como traductoras simbólicas de las características *locales* de la ciudad -globalismo localizado o localismo globalizado- (Sousa Santos, 2002).

En este texto, como recurso de los datos recogidos durante el proyecto del doctorado en curso, hacemos un análisis social, político y económico del contexto en que emergen dos galerías europeas de arte contemporáneo.

Para este análisis, utilizamos dos estudios de caso: la transformación de una villa privada en el *Museo de Arte Contemporáneo* de Serralves, situado en la ciudad de Porto y la reconversión del *Palacio Soviético de Exposiciones* en el *Centro de Arte Contemporáneo*, en Vilnius. Para la construcción de estos globalismos localizados, hemos procurado incorporar las tendencias globales en común y del mismo modo, las especificidades locales.

Palabras clave: Glocalización. Arte contemporáneo. Instituciones culturales europeas.

EUROPEAN CULTURAL INSTITUTIONS AS GLOCALISMS THE CASES OF THE SERRALVES “CONTEMPORARY ART MUSEUM” AND THE VILNIUS “CONTEMPORARY ART CENTRE”

Abstract

Globalization is often seen as hegemonic, however, the complex *local-global* dialectics has been creating social phenomena that cannot be only analysed from a global or a local perspective. As icons of an urban cultural identity, the Contemporary Art Galleries become interesting symbolic standing points of the cities *glocal* features - *local globalisms* or *global localisms*. Icons of an urban cultural identity, contemporary art galleries have become strong symbols of the city's *glocal* features- *localized globalism* or *globalized localism* (Sousa Santos, 2002).

Within the scope of this thesis, we carried out a social, political and economic analysis of the context in which these two European contemporary art galleries emerge. For this analysis, we use two case-studies: the transformation of an *Art Nouveau* private villa into the *Museum of Contemporary Art* of Serralves, in the city of Oporto, and the renewal of the *Soviet Palace of Exhibitions*, into the *Contemporary Art Centre* in Vilnius. We tried to incorporate common *global* tendencies, in addition to *local* particularities in the construction of these *localized globalisms*.

Key words: Glocalization, Contemporary Art, European Cultural Institutions.

INSTITUIÇÕES CULTURAIS EUROPEIAS COMO GLOCALISMOS OS CASOS DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES E DO CONTEMPORARY ART CENTRE

Rafaela Neiva Ganga

Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto
(ISFLUP)

O impacto de tendências culturais globalizadas em diversas culturas nacionais tornou-se uma das questões centrais dos recentes debates sociológicos. A globalização é muitas vezes vista como um discurso hegemónico que afecta todas as possíveis formas culturais e seus elementos, em todo o mundo. No entanto, a complexa dialéctica local-global tem vindo a criar fenómenos sociais que não possa ser analisado apenas por uma perspectiva global ou local. Assim, no último meio século, os espaços dedicados à cultura visual tornaram-se poderosos meios de 'visibilidade' urbana e símbolos do marketing de cidade. Estes recursos da cidade *glocal*, tornaram-se infra-estruturas cosmopolitas que têm ajudado a discutir os problemas trazidos pela globalização. As instituições culturais, mais precisamente os museus e galerias de arte contemporânea.

O conceito de *glocalismo* tem sido usado para descrever o funcionamento simultâneo de re-localização ou re-territorialização das tendências globais na interacção com o contexto local. *Glocalização* pela aglutinação dos conceitos de globalização e localização parece ajudar a superar e combinar múltiplas escalas análise: local, regional e global, ou micro-meso-macro. Embora a síntese possível entre globalismos e localismos dependem de como as sociedades e culturas locais se identificam no meio do sistema mundial. Boaventura de Sousa Santos (2002: 179) distingue duas formas de globalização:

"O primeiro que eu chamaria de localismo globalizado, implica o processo pelo qual determinado fenómeno local é globalizado com sucesso [...] A segunda forma de globalização chamo globalismo localizado, envolve o impacto específico de práticas e imperativos transnacionais nas condições locais, que são assim reestruturado a fim de responder a esses imperativos transnacionais"

Globalismo localizados, ou *localismo globalizados*, como Sousa Santos os define, estes espaço dedicados à produção, exposição e fruição da arte dos nossos dias, concentram em si os processos múltiplos e heterógenos da globalização. Por conseguinte, neste texto é nossa intenção fazer uma análise social, política e económica do contexto em que foram criadas duas galerias de arte contemporânea, mais especificamente a transformação de uma Vila privada Arte Nova no Museu de Arte Contemporânea de Serralves (MACS), no Porto e a reconversão do Palácio de Exposições Soviético, no Contemporary Arte Centre, em Vilnius, tentando compreende-los como *globalismos localizados*, ou *localismo globalizados*.

Este texto nasce do projecto de doutoramento no qual analisamos as estratégias e práticas educativas de galerias de arte contemporânea

Europeias. Através de uma perspectiva compreensiva e crítica pretendemos observar a forma como políticas culturais e educativas Europeias implicam propostas de educação não-formais heterogéneas, considerando a diversidade social, política e económica das cidades que tem sido palco do evento Capital Europeia da Cultura (CEC), na primeira década do séc. XXI. Seleccionamos três instituições culturais, cujos serviços educativos consideramos enquanto estudos de caso – Tate Liverpool, Contemporary Art Centre e Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Este estudo é elaborado sob um pressuposto epistemológico de tipo fenomenológico, pelo que através da etnografia (aproximadamente 1 ano de permanência em cada caso), percorrendo múltiplas técnicas - observação, entrevista, análise documental - buscamos discursos densos e contextualizados que nos permitam compreender os significados atribuídos pelos/as sujeitos sociais e construir um conhecimento aprofundado do objecto de estudo.

Nas próximas linhas, sustentamos o nosso argumento na combinação de uma revisão da literatura, com excertos do diário de campo e da transcrição das entrevistas; juntamente com as fotografias e informações disponíveis nos sítios da Web e documentos internos.

Fundação de Serralves – do privado ao público, do público ao privado

"Serralves é uma ilha ou uma bolha, no Porto e no país. A somar a outras bolhas como o São João e a Casa da Música, que formam uma cúpula cultural a pairar longe do chão e levam o Porto a pensar-se como um deserto cultural com alguns oásis. Incluindo ou não a capital cultural de 2001 e a Miguel Bombarda, conforme os dias" (Pomar, 2009).

Considerando que não seria possível trazer para a discussão todas as questões que têm de ser endereçadas para compreender inteiramente este estudo de caso, decidimos destacar apenas duas características principais: o modelo de gestão da Fundação de Serralves; e a sua condição dicotómica público-privado.

Fundado a 6 de Junho de 1999, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves (MACS) é o primeiro museu de arte contemporânea em Portugal, localizado na segunda cidade do país – Porto. A construção de uma colecção de arte contemporânea internacional assumiu-se, desde o início, como uma prioridade. Edificada a partir da exposição inicial "Circa 68" – o *manifesto* para esta nova colecção – parte de um olhar nacional sobre o internacional e do internacional sobre o nacional. Tal como o conceito de *Scarto* de Carlo Ginzburg e Enrico Castelnuovo (1979), que Alexandre Melo (2002, p. 118) nos traz, ilustra a condição periférica e lateral do MACS, mas da qual procura tirar proveito. Não deixando de fora os principais artistas da contemporaneidade, a colecção procura reunir obras laterais ou iniciais, que não sejam apetecíveis nem aos museus centrais, nem ao mercado. Por conseguinte, esta parece ser uma colecção que joga não só com o baixo orçamento, mas também com a situação periférica da cidade e do país nos circuitos internacionais de arte contemporânea (Fernandes & Todolí, 1999).

O "efeito de Serralves"

Não podemos discordar que o projecto de Serralves deve parte do seu sucesso à sua estrutura organizacional. A criação da Fundação Serralves

(SF), em 1989, através do Decreto-Lei n.º 240-A/89, de 27 de Julho, assinalou o início de uma parceria inovadora, pelo menos em Portugal, entre o Estado e o sector privado. Apesar do apoio, significativo, do Estado (50% do orçamento) – incluindo um peso institucional no Conselho de Administração – a participação dos fundadores privados, entre as empresas e indivíduos, parece assumir uma relevância crescente na diversificação das fontes de rendimento; o que tornou possível para Serralves tornar-se num modelo de organização cultural – o "efeito de Serralves".

Esta crescente "empresarização" da gestão cultural, nos finais dos anos 80, é explicável pelo contexto político que Portugal vivia. Neste sentido, os anos 80 em Portugal foram marcados pelo enfraquecimento do controlo do Estado sobre muitos sectores da economia e o principio do encolhimento do, ainda infante, Estado-Providência. A segunda metade dos anos 80 corresponde a um período de alguma estabilidade governamental, apoiado pela entrada na Comunidade Europeia (1986) e pela maioria parlamentar de direita. Esta estabilidade permitirá a criação de uma política cultural próxima da dos governos conservadores Europeus. Nomeadamente, desde o final dos anos 70 que se pode testemunhar, no contexto europeu, um processo de convergência entre o sector cultural e empresarial. Esta orientação neoliberal empurrou as instituições sociais e culturais para viver num delicado equilíbrio de concretização do serviço público, sob administração privada.

Em Portugal, a Lei do Mecenato, criada nos anos 80, veio permitir às empresas deduzir os investimentos culturais nos impostos, o que certamente contribuiu para o sucesso de modelo de gestão público-privado de Serralves.

Contudo, a dimensão simbólica é um factor determinante a não esquecer nesta aproximação do mercado à cultura. Fazer parte do concelho de fundadores de Serralves tornou-se factor de prestígio e distinção, a associação à marca Serralves parece transparecer uma imagem positiva e como tal apetecível ao sector privado. Aparentemente este tipo de política cultural, à primeira vista parece permitir uma vivência mais saudável às instituições culturais, sem pressionar o orçamento de Estado. Porém, parece não ser mais do que uma estratégia de cosmética que nada mais fez do que permitir às empresas escolher em que instituições culturais investir os impostos dos/as contribuintes. Ou seja, em último caso, esta foi sim uma medida de substituição da função do estado – educação cultural dos/as cidadãos/ãs – pelos interesses do mercado.

Serralves, sendo a primeira Fundação veio a beneficiar da ausência de concorrência a fundadores, o que se traduziu numa estratégia de financiamento que, acima de tudo, possibilitou uma situação financeira estável e independente, que habilitou o Museu para o compromisso financeiro necessário para a construção de uma colecção de arte contemporânea e de uma programação, reconhecida pelos seus pares.

Questionando o significado de um espaço colectivo-cultural-privado

A concepção do MACS parece remontar ao "enterro" do Museu Soares do Reis, manifestação esta que não só reclamou por "cultura" para o Porto, como evidencia ter chamado a atenção da então Secretária de Estado da Cultura para esta cidade. Neste sentido, a gestação do mesmo parece ter sido aconchegada pela aquisição, por parte do Estado de uma propriedade

burguesa, no eixo entre a zona baixa da cidade e a foz do Douro. Zona nobre da cidade que “escondia” uma casa, exemplar único na Europa de Arte Nova, e uns extensos e sumptuosos jardins, cujo antigo proprietário ambicionava que tocassem as margens do Douro. Considerando o valor patrimonial da propriedade, o Ministro da cultura concluiu que seria o local esperado para alojar o Museu Nacional de Arte Contemporânea. Contudo, esta gestação levaria 10 anos e o Museu só viria a habitar o edifício idealizado pelo arquitecto Siza Vieira em 1999, dois anos antes da Capital Europeia da Cultura.

Durante estes 10 anos, a Casa de Serralves foi a “sala de ensaios” para o Museu, após uma intervenção de restauro pelo arquitecto português, Siza Vieira. Durante os quais alimentou o imaginário de múltiplos artistas que usaram a Casa de Serralves como palco das suas obras criadas ou adaptadas às singularidades desta obra de Arte Nova, exercitando as possibilidades e impossibilidades que este espaço “privado-familiar-burguês” que transitava para um “colectivo-público-cultural”, alimentava. Muntadas em 1992 ou James Lee em 1997 foram estimulando a reflexão sobre as formas e significado atuais desta dicotomia público-privada, assim como da natureza e função social dos espaços culturais contemporâneos que, por exemplo, Serralves parecia ambicionar. No entanto, a Casa de Serralves parecia “distrain” artistas e públicos e como tal, não era tida como o espaço ideal para a exibição de obras de arte contemporânea. Definitivamente o Palácio de Arte Nova não cabe o tipo ideal de *cubo branco* de O'Doherty (1999).

O Museu, este sim, o maciço novo edifício que se encontra em terrenos do antigo Pomar, de um branco reluzente cativa o(a) espectador com linhas fortes, janelas rasgadas nas paredes das galerias, recantos e citações à Casa “mãe”, mas, ainda assim, feito *cubo branco* pela imposição de que o conteúdo é o protagonista e não o contentor.



Figura 1 – Vista aérea de uma parte da Fundação de Serralves – Casa de Serralves à direita e MACS à esquerda

Contudo, a coexistência entre ambos, é feita de forma subtil (Figura 1), facilitada pela arquitectura e pela programação. Tal como lembra o arquitecto: “[...] a relação entre os dois edifícios seria porém estabelecida mais pela memória do que visualmente” (Costa, 2002: 129).

Neste sentido, ao contrário de outras experiências, tais como as da Tate Liverpool e Modern ou do já ex-libris Guggenheim Bilbao, Serralves não nasceu de um espaço industrial degradado e esquecido. Antes pelo contrário, veio ocupar uma casa já ela símbolo do Mecenato às artes contemporâneas, feito sim, com recurso a uma indústria perdida noutro tempo e noutro espaço (Vale do Ave). Deste modo, é um distanciamento deste modelo de revitalização urbana, testado por toda a Europa, mas que ao mesmo tempo que exerce a sua pressão na cidade. Como Pedro Lorente (2003) refere, em

Serralves, “o museu [também] chegou primeiro”. O museu exerceu um efeito de extensão social e espacial da cidade, no sentido em que, se até então a Casa, os Jardins, a Quinta e toda a envolvente estavam reservados a uma minoria, após a aquisição de Serralves pelo Estado e a sua transformação num espaço semipúblico, a sua fruição foi aberta a todos(as) que o entendam fazer. Mais uma vez, como Montadas na exposição *Intervenções: a Propósito do Público e do Privado* explora:

“Serralves servirá neste caso de exemplo de uma experiência pessoal, ligada a interesses económicos e de classe (de propriedade e de proveito), históricos (estilo, moda), sensibilidade, mas que pode estender-se a outras situações de tempo e de espaço, onde experiências similares fornecem resultados culturalmente importantes. Tanto em determinados momentos da contemporaneidade como em experiências de mecenato através dos tempos, é possível que por vezes o “privado” se ocupou daquilo que o “público” ignorou, desatendeu ou, simplesmente, deixou de perceber” (Muntadas, 1992: 62-63).

Estas múltiplas sobreposições entre responsabilidades públicas, financiamentos privados, mecenato e arte contemporânea parecem coexistir na génese de Serralves, motivando um questionamento contínuo.

A Sociologia da cultura portuguesa tem vindo a reconhecer que o trabalho das instituições culturais é importante para estimular a construção de uma cidadania activa e crítica sobre espaço público (Teixeira Lopes, 2007; Santos da Silva e Helena Santos, 1995; Madureira Pinto, 1994; Idalina Conde, 1996). Múltiplas têm sido as contribuições para definição da estrutura social dos públicos, as diferentes relações com a cultura e as distintas esferas para sua fruição. No entanto, apoiada nas conclusões de *L’Amour de L’Art* de Pierre Bourdieu e Alan Darbel (1969), segundo o qual o contacto continuado com obras de arte através, se não na família, na escola seria mobilizador de disposições cultivadas, tem esperado que o aumento dos níveis de escolaridade da população Portuguesa, nos últimos anos, dilatasse as práticas culturais dos(as) portuguesas. No entanto, tal não se tem verificado, o que exacerba ainda mais a o crescente novo papel social das instituições culturais. Incorporando, orientações não apenas nacionais, mas também das demandas de políticas globais e Europeias, instituições tais como galerias de arte contemporânea têm vindo a assumir uma posição proeminente e activa; que também tem sido traduzido em múltiplos factores, como a atractividade da sua arquitectura e dos seus serviços (restaurantes, livrarias, bibliotecas), a provocação da sua programação, mas também através dos processos de facilitação de práticas culturais múltiplas.

Portanto não é possível ignorar as características arquitectónicas únicas de Serralves como convidativas a usos múltiplos – convívios, ócio ou fruição estética.

Por conseguinte, este projecto cultural tem levantado várias tensões e equilíbrios delicados. Se, originalmente, foi construído como casa privada e burguesa, o seu valor de património motivou a sua aquisição pelo estado Português – incentivados pela sociedade local. O contexto político e económico dos anos 80 tornou possível e apetecível a partilha da gestão cultural com privados, tais como empresas.

Contemporary Art Centre – Do Palácio de Exposições Soviético ao *White Cube*

“Se é inequívoco que a criação cultural e artística acrescenta valor simbólico ao mundo e, produzindo novos sentidos, produz também, de facto, sempre, novas realidades, a verdade é que não deixa de pertencer à esfera da circulação programada de sentido, através dos espaços físico-institucionais que privilegia, da relação de afinidade e convivência entre as obras culturais e os públicos potenciais que promove, da pedagogia do olhar que pratica, um papel activo na produção social de valor imputável às obras culturais. Faz, então, sentido que a elejamos como alvo específico da indagação sociológica – o que não implica, bem pelo contrário, que a devamos isolar em termos analíticos dos processos sociais a montante (criação cultural) e a jusante (recepção cultural)” (Madureira Pinto, 2010: 21).

Tal como Kestutis, director do Contemporary Art Centre afirma, a *glasnost* “abriu” a possibilidade de uma série de revoluções, quase, como num efeito de dominó, a partir de 1989, criando as condições para a re-independência das ex-repúblicas soviéticas. A queda do muro de Berlim ditou a globalização do sistema capitalista e a subseqüentemente a expansão das suas características socioculturais, linguagens estéticas, formas de produção e de gestão cultural, o que veio a influenciar a evolução das instituições culturais Lituanas no período de transição democrático.

Em 1991 a Lituânia proclama a sua re-independência e com ela dá-se a reforma de todo o aparelho do Estado, incluindo das instituições culturais. O CAC nasce por entre a experiência caótica de lutas ideológicas, desafios políticos, dificuldades económicas, assim como de experimentações artísticas, tal como Kestutis Kuizinas (2001: 354) nos enquadra:

“As mudanças radicais que ocorreram durante um curto período de tempo afectaram não só as tendências dominantes da arte, expressões artísticas, e gerações de artistas, mas também as instituições, a crítica, o mercado e, finalmente, os públicos da arte contemporânea”.



Figura 2 – O CAC ocupa a parte à esquerda da parede em vidro, enquanto, a LAA a parte à direita.

Construído a partir do Palácio de Exposições Soviético, (Figura 2) que não só se dedicava à produção e exposição do realismo socialista, como também acolhia o Sindicato dos Artistas Lituanos. Instituição que regulamentava a prática artística e geria os espaços expositivos. Logo, Palácio de Exposições Soviético era não-oficialmente coordenado pelo Sindicato dos Artistas Lituanos.

A constituição de uma nova equipa, comporta por jovens curadores e críticos de arte Lituanos, alguns deles ainda estudantes, como é o caso do seu director, vem impor uma cisão radical com o passado. Ambicionam criar um lugar para mostrar a arte do seu tempo e mesmo que esta fosse escassa, ambicionam incentivar a sua produção. Kuizinas, no relato de uma história que partilhou em entrevista, ilustra bem esta mesma ambição inicial:

“Nesse momento, eu lembro-me de uns visitantes que tivemos, durante o meu primeiro dia, um grupo de curadores Americanos [...] e disse-lhes: ' nós estamos a mudar o nome da instituição para o Contemporary Art Centre, não sei se a temos – arte contemporânea – no nosso país – mas vamos fazê-la, vamos fazer arte contemporânea aqui”.

Neste sentido, o Contemporary Art Centre nasce de uma revolução não só política, mas também do campo da arte. Veio provocar um confronto de ideologias, chamando ao centro aqueles que até então gravitavam nas margens e fora do regime soviético. Nos próximos parágrafos organizaremos o nosso argumento em dois eixos, tentaremos analisar as tensões de que se revestiu a relação, a *montante* com as gerações mais velhas de artistas, representadas já não pelo Sindicato dos Artistas Lituanos, mas pela sua sucessora na democracia a Associação dos Artistas Lituanos (AAL); e a *jusante* com os públicos do até então Palácio de Exposições Soviético, na medida em que, a abrupta introdução das linguagens estéticas contemporâneas forçou a mudanças, também estas abruptas, nas práticas de interpretação do assíduo público local.

A Montante com os artistas

A *Organização*. Romper com o passado, para Kestutis Kuizinas (2001), Director do CAC, não só era uma premissa inegociável, como significava demarcar-se, radicalmente das formas de organização usadas até então. Vejamos, o Palácio de Exposições Soviético não detinha nem uma equipa de exposições, nem um director e muito menos uma equipa educativa, o Sindicato dos Artistas e os Artistas-peritos, tais como Lolita Jablonskienė os define em entrevista, decidiam o que era e como era exposto. Contudo, espaço e oportunidade eram reservados para todos os artistas sindicalizados, não se fazendo juízos estéticos do seu trabalho, sendo comuns as exposições de grupo anuais, nas quais todos os artistas expunham. Director do CAC, descreve como eram diferentes os critérios de exposição:

“Quantidade era muito importante naquele tempo – quando eu assumi o lugar havia cerca de 72 exposições por ano! 72 Exposições! Ninguém acredita quando eu digo isto. [...] Era como uma linha, uma fila de pessoas que apresentavam as suas propostas. Na verdade não eram bem propostas, eram pedidos: ' peço-lhe para me dar a oportunidade de expor os meus trabalhos nesta sala, desta data àquela data. Eu vou mostrar 27 pinturas desse tipo. Eu tenho um aniversário – o que era considerado um bom motivo [cada aceder ao pedido] – A minha mãe faz 50 anos...”

A *Arte*. Inevitavelmente, também queriam mostrar o *novo*, a arte do seu tempo produzida sem o condicionalismo político e ideológico, do período da URSS. Assim, romper com o passado significava, também, demarcar-se do realismo soviético – o estilo oficial do regime soviético.



Figura 3 - "O Trabalhador e a Camponesa" de Vera Mukhina (1889 – 1953)

As formas artísticas não-figurativas eram consideradas decadentes, incompreensíveis para o proletário e acima de tudo contra-revolucionárias, acusadas de proclamar princípios anticomunistas. Para fazer face a estas ameaças à revolução, o realismo socialista foi instituído como estilo oficial e o único permitido de 1934 à *Glasnost*. Este estilo deveria representar a vida do trabalhador comum como admirável, retratando trabalhadores das fábricas e *kolkhozes* (quintas colectivas) como felizes e musculosos, tal como podemos observar na Figura 3, que representa "O Trabalhador e a Camponesa" de Vera Mukhina, em Moscovo. Paisagens industriais e agrícolas também eram temas populares, desde que glorificassem as realizações da economia soviética. Contudo, um outro requisito era considerado, a arte deveria contribuir activamente para o projecto soviético de criar um novo tipo de pessoa – o *Novo Homem Soviético*¹, tal como é descritivo pelos estatutos do Sindicato dos Escritores Soviéticos:

¹ O Novo Homem Soviético, como postulado pelos ideários do Partido Comunista da União Soviética, era um arquétipo de uma pessoa com certas qualidades que se dizia estar a emergir como dominante entre todos os cidadãos da União Soviética. O Novo Homem Soviético deveria ter capacidade de aprendizagem, ser altruísta, saudável e entusiasta na divulgação da revolução socialista, a adesão ao marxismo-leninismo, e do comportamento individual de acordo com as prescrições da filosofia do partido.

“É exigido ao artista a representação verdadeira, historicamente concreta da realidade no seu desenvolvimento revolucionário. Além disso, a veracidade e objectividade histórica da representação artística da realidade devem estar relacionadas com a tarefa de transformação ideológica e educação dos trabalhadores no espírito do socialismo” (Struve, 1951: 245).

Como afirma Irina Gotkin (1999) o realismo socialista foi instrumentalizado como um veículo de engenharia psicológica para promover, em particular, a criação do *Novo Homem Soviético* e, em geral, a prossecução da revolução. Muitas críticas foram levantadas, mas fundamentalmente o realismo socialista sempre foi apontado como uma distorção da história da arte e da história em si mesma, na medida em que era utilizado apenas como propaganda política e ideológica, tal como também se pode observar na Figura 2, a imponência do colosso, pretende, não só, retratar o povo, como manter presente quão importante e indispensável para este mesmo povo o regime era.

O *Espaço*. Obviamente, que podemos argumentar que a política expositiva não aparece desligada das transformações operadas no espaço, são complementares. A transformação do edifício do arquitecto lituano Vytautas Čekanauskas, numa galeria de arte contemporânea, de acordo com os padrões ocidentais de um *cubo branco*, como O'Doherty o descreve (1999) despoletou intensos debates sobre a definição de arte, sobre as reformas das políticas culturais, e principalmente sobre o papel do Estado no financiamento das instituições culturais. Skaidra Trilupaitytė e Lolita Jablonskienė (2007), na obra publicada em comemoração dos 15 anos do CAC, expõem isso mesmo:

'Essas paredes foram transformadas num 'cubo branco', branco, de repente. Logo no início, o espaço de exposição foi redesenhado, o nome da instituição foi alterado, foi criado um novo logótipo, o equipamento foi minimizado, diferentes tradições de inaugurações de exposição foram iniciadas. O que foi percebido como algo muito inesperado [...], porque tudo isto contrastava precisamente com o que “era antes” (Trilupaitytė & Jablonskienė, 2007: 13-15).

Contudo, apesar da transformação radical do edifício e da logística (disposição dos espaços, equipamentos de montagem e segurança, etc), para estas autoras, a construção deste *cubo branco*, à imagem das galerias de arte ocidentais, não foi o cerne da controversa, mas antes a radical abertura do CAC para o mundo da arte internacional ocidental e a incorporação das suas linguagens estéticas e práticas expositivas, tornando-se a primeira instituição cultural, ex-soviética, a organizar uma exposição, de acordo com orientações curatoriais. Skaidra Trilupaitytė e Lolita Jablonskienė (2007) justificam esta afirmação, na medida em que, as mudanças organizacionais ditaram a perda de influência do Sindicato dos Artistas, que até então tinha o acesso exclusivo aos espaços expositivos, às comissões do Estado e até, mesmo, às matérias-primas.

O conflito que se instalou entre o Sindicato dos Artistas e a recém-criada equipa expositiva e director do CAC é ainda observável. No decorrer de tal tensão, o edifício foi dividido em duas – uma parte foi efectivamente transformada numa galeria de arte contemporânea, perfazendo o espaço do CAC; já a outra parte acolhe a actual Associação dos Artistas Lituanos (LAA), antigo Sindicato dos Artista.

Apesar da discussão entre ambas as instituições, tal como nos deu conta Lolita Jablonskienė, em entrevista, se revestir de múltiplas camadas e ter tido como palco várias instâncias, desde o Ministério da Cultura aos meios de comunicação social da especialidade, ao longo do tempo, este conflito foi perdendo a dimensão de disputa pelo espaço, assim como à medida que o reconhecimento internacional do CAC aumentava se dissipava a resistência face à arte contemporânea, mas foi constante a problemática relação de poder entre a tradicional autoridade dos artistas e a autoridade crescente de uma instituição de arte impulsionada por um programa artístico e guiada por opções curatoriais.

A jusante com o público

Se como Madureia Pinto (2010: 21) afirma, “a apropriação [de uma obra de arte] é um processo social com autonomia relativa, ela incide sempre sobre uma obra concreta, com materialidade própria, que também conta no processo de recepção de sentido”, logo a introdução da arte contemporânea na programação do CAC conduziu, indubitavelmente, a uma mudança nos processos de apropriação/recepção. No sentido em que, neste período de ruptura, deu-se uma transformação dos instrumentos de produção artística, nos quais se engendrou uma nova gramática gerativa de novas formas, ilegíveis à luz dos antigos códigos que informavam o realismo soviético. Contudo, tal como Bourideu e Darbel (1969) afirmam a transformação dos instrumentos de percepção artística é necessariamente mais lenta, por relação aos instrumentos de produção, na medida e que se trata de desenraizar um tipo de competência e substituí-la por outra, logo estes momentos de ruptura tendem a conduzir a uma descoincidência de códigos entre as instâncias de produção e de circulação e a de recepção das obras de arte.

Fortes desafios ideológicos, grandes transformações nos contextos socioculturais criaram o ambiente para o surgimento de práticas de arte contemporânea. No entanto, a sobreposição da estética da arte contemporânea e da vida é paradoxal. Se por um lado aborda questões do seu tempo que afectam a vida quotidiana, por outro lado, pode ser percebida como hermética e estranha, tal como Maria Teresa Cruz (1992: 48) nos lembra:

“A vontade de provocação do espectador, a exigência de que a poética nos libertasse, pela estranheza, do automatismo da percepção, o apelo à participação do receptor na obra, tornaram-se quase chavões gastos da poética moderna”.

Apesar deste movimento surgir na Europa “*Circa 68*”, na Lituânia teve lugar, só a partir dos anos 90, com a introdução dos *happenings*, *performances*, instalações ou do vídeo, impulsionada por instituições culturais como o CAC. Consequentemente, a segunda tensão que a criação do CAC originou foi a *jusante*, com os públicos do Palácio de Exposição Soviético, que desprovidos de suportes discursivos que os apoiassem nesta transição “*liam*” estas novas obras com os antigos códigos – conta os quais estas haviam sido produzidas, gerando desencontros como a relações públicas do CAC nos relata:

“No tempo soviético era um tipo de arte tradicional... Aos domingos e sábados, com as crianças, toda a família ia aos centros de exposições. Iam aos museus e encontravam quadros bonitos. Contudo, repentinamente as formas alteraram-se e a agora também se

encontram coisas feias e muitas vezes não se percebe qualquer tipo de competência técnica nas obras e então não percebem onde é que está a arte e portanto a pergunta comum era: “Desculpe, mas onde é que está a arte?”

Por conseguinte, ao contrário de outras instituições de arte contemporânea europeias que se deparam com a necessidade de construir um público, o CAC vai enfrentar um processo ainda mais complexo – a reconstrução de um público já frequente e assíduo cujas expectativas haviam sido goradas – tal como Lolita Jablonskienė nos explica:

“Era visível, bem visível, quando o CAC começou a mostrar o que era novo, no início dos anos 90, penso que as exposições de arte contemporânea tinham um público múltiplo, muito curiosos para saber o que era aquilo. Depois, penso que uma parte desse público recuou por causa da falta de educação. Imagina, as pessoas deveriam sentir-se, como que perdidas em Marte. Actualmente com o aprofundamento do conhecimento sobre arte contemporânea, o que acham que aquilo lhes diz e porque que os artistas fizeram aquilo... mas mesmo assim algum público simplesmente abandonou”

Segundo a teoria da recepção de Jauss (1978) cabe ao receptor fornecer respostas ou actualizar a resposta inicial através da sua interpretação, segundo o seu horizonte de expectativa. A recepção, assim feita, por comparação a obras anteriores cria uma expectativa face à presente que pode ou não ser confirmada. Jauss (1978) vem colocar o receptor no centro deste triângulo, sublinhando a importância da experiência de vida do receptor para o processo de recepção da obra cultural. Esta posição fenomenológica deu um contributo decisivo para se equacionar numa nova função social da arte – o alargamento do horizonte de expectativa. Para o autor, a arte tem por função social, a transformação do ser humano através da experiência estética, ou seja, a cada nova obra o horizonte de expectativa do receptor deve ser alargado. Contudo, o paradigma da recepção cultural não é isento de críticas. Humberto Eco considera que o enfoque no receptor é redutor, pelo que se tende a esquecer a autor e o próprio texto/obra. Idalina Conde (1992), por sua vez, recusa interpretações arbitrárias que denomina de “iconoclastia perceptiva e envergonhada”. Já Susan Sontag (1966) insurge-se contra a praga da interpretação, que diz sufocar a “superfície sensual da arte”. Sontag (1966) defende que a arte dirige-se, fundamentalmente, às sensações e que a arte em si mesma é sensualidade, daí que esta posição ser observada como uma alternativa ao facto da estética da recepção não conseguir responder aos experimentalismos radicais da arte contemporânea, que não deixam nada a compreender.

Neste sentido, nas palavras de Jauss (1978), o realismo socialista não ambiciona desafiar o horizonte de expectativa do seu público – o objectivo parecia ser exactamente o oposto (Dovydaitytė, s/d) – logo a introdução abrupta de linguagem estéticas contemporânea, desapoiadas em debates, oficinas, visitas orientadas, simpósios, programas educativos, em geral, entre outras diversas práticas discursivas – ausência de espaços de *mediação* – parece ter conduzido a uma recepção difícil e produtora de experiências negativas. Igualmente, a outra instancia que até então construía e disseminava os códigos de interpretação – a escola – parece não ter acompanhado, como seria desejável, esta mudança, como a relações públicas de CAC salienta em entrevista:

“Nós temos arte desde o início até o fim [escola]. Temos arte, mas termina em algum lugar no meio do século XX, como se a arte contemporânea não existisse. Portanto, isso significa que não sabem a gramática, como abordar, como entender, que ferramentas devem ser usadas para descoberta.”

Considerações finais

Embora aparentemente monolítica, a globalização combina situações altamente diferenciadas (Sousa Santos, 2002). Desde logo, estas duas galerias de arte contemporâneas, inauguradas em 1989 e 1992, são estruturalmente diferentes. Posicionadas nas fronteiras nordeste e sudoeste da Europa incorporam as diferentes tradições democráticas dos seus países, se Portugal esteve sob o mais longo regime fascista na Europa, já a Lituânia integrou, involuntariamente, o primeiro e mais longo projecto de estado socialista da História. Logo, a programação de ambas as instituições, ainda que não explicitamente, incorporam as dinâmicas sociais, políticas, económicas e culturais que herdaram.

Fazendo uso do conceito de Boaventura Sousa Santos (2002) ambas podem ser analisadas como *globalismos localizados*, no sentido de que são parte integrante de um plataforma global de produção e exposição de arte contemporânea. CAC e Serralves parecem incorporar o dilema de tantos outros espaços similares, criados no *fin de siècle*: a busca de uma condição visível entre o local e o global.

Igualmente se em ambos os regimes totalitários existia um controlo apertado das formas de expressão cultural e artística, orientando-as para a propaganda, após as respectivas revoluções democráticas, a orientação das políticas culturais pode mesmo ser percebida como contrária. Se em Portugal, tal como Madureira Pinto (1994) afirma houve uma consciência da necessidade de construir uma estratégia de *top-down* através da construção de infra-estruturas, educação artística e apoio à internacionalização dos artistas; o oposto parece ter acontecido na Lituânia. O Estado Lituano parece ter adoptado uma posição *laisser-faire*, deixando às instituições culturais e aos artistas o papel de motores da produção artística e impulsionadores do reconhecimento internacional, portanto uma estratégia *bottom-up*.

Deste modo, a transformação da Vila privada Arte Nova num Museu de Arte contemporânea e a preservação de um património como Serralves parece materializar esta mesma política. Uma concentração de esforços públicos na materialização de desejos e vontades, mas, como pudemos argumentar, também uma continuidade do imaginário mecenas de Serralves, mas agora enquanto instituição colectiva-cultural-privada estendendo-se socialmente, convocando novas práticas culturais, tal como Helena Barranha observa:

“A conjugação da singularidade do lugar com a arquitectura do Museu e a qualidade da programação apresentada faz dele um dos espaços culturais mais frequentados em Portugal, batendo repetidamente recordes de afluência a exposições temporárias” (Barranha, 2006: 193).

Outros autores como Nuno Grande (2005) têm vindo a afirmar que esta complexidade de Serralves conferida pela historicidade dos seus espaços, profícua ao desenvolvimento de múltiplas práticas culturais, tal como pudemos observar num Domingo de manhã:

Fui andando de volta para o museu, sem deixar de reparar a quantidade de pessoas e de crianças, algumas ainda bebês que se passeavam pela quinta e pelos jardins. Sentei-me na escada da Casa que dá para o parterre central. Ai tinha uma posição que me permitia ver a alameda dos liquidâmbares, a Casa e uma parte do jardim. O Mundo Científico estava com algumas crianças nas escadas a desenhar o príncipe imaginário que viverá na Casa. Várias famílias passeavam-se percorrendo desde a alameda até ao lago, outras deixavam as crianças ficar a brincar e sentavam-se nos muros e escadas. Uma família espanhola entrou na Casa e mais tarde integrou a visita guiada ao museu. (Nota de Terreno, Serralves, 15 de Março de 2010)

Serralves tem vindo a afirmar-se como um espaço aberto a múltiplas intersecções sociais, nas quais a visita a Serralves não é apenas uma questão de pura fruição das obras de artes, mas antes exige a compreensão mais lata do que são práticas culturais, muito próximo da definição de experiência estética que nos é dada por Idalina Conde (1992). Neste sentido, a transformação desta vila privada numa intuição cultural veio estender a cidade, não só no que diz respeito a sua geografia física, mas essencialmente social.

CAC no caminho de transformação do Palácio de Exposições Soviético liderado pelo Sindicato dos Artistas, numa galeria de arte contemporânea, deparou-se com múltiplas resistências. A incorporação do modelo curatorial ocidental suscitou uma cisão entre a autoridade estabelecida do Sindicato dos Artistas e o poder emergente de uma instituição. Contudo, a introdução práticas de gestão ocidentais e de linguagens artísticas contemporâneas moldou uma outra resistência, agora junto dos públicos do Palácio de Exposições Soviético.

Concentrando-se no círculo ainda relativamente restrito do mundo de arte, o CAC existe numa constante tentativa de estar em sintomia com as transformações não só do campo artístico, mas também social e cultural, provocando jovens artistas, desafiando os curricula da Academia e forçando os horizontes de expectativa dos seus públicos e dos críticos. Procurando evitar a traição da tradução, no que diz respeito à interpretação, parece promover o contacto directo entre os artistas e os públicos, entre as obras e a vida quotidiana e por último entre os eventos internacionais e as percepções local.

Através da combinação das tendências de desterritorialização da globalização e da desterritorialização da localização, estas duas instituições culturais Europeias parecem procurar problematizar a natureza dialéctica da conexão entre as tendências global e locais na construção e reconstrução dos contextos contemporâneos em que se inserem – *globalismos localizados*.

REFERÊNCIAS

Bourdieu, Pierre, & Darbel, Alan (1969). *L'Amour de l'Art: Les musées et leur public*. Paris: Éditions de Minuit.

CONDE, Idalina (1992). "Percepção Estética e Públicos da Cultura: perplexidade e redundância". In Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*. Lisboa: ACARTE Fundação Calouste Gulbenkian.

CRUZ, Maria Teresa (1992). "Arte e Experiência Estética". In Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*. Lisboa: ACARTE Fundação Calouste Gulbenkian.

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.

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.

JAUSS, Robert Hans (1978). *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris: Gallimard.

KUIZINAS, Kestutis (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.

LORENTE, Pedro (2003). 'Museus de Arte Contemporânea como Catalisadores para Bairros das Artes'. In Álvaro Domingues, Isabel Silva, João Teixeira Lopes & Alice Semedo (org), *A Cultura em Acção - impactos sociais e território*. Porto: Edições Afrontamento, 69-80.

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, pp. 767-792.

MELO, Alexandre (1992). 'Nem Público, nem Privado'. In Muntadas, *Intervenções: A propósito do público e do privado*. Porto: Fundação de Serralves, 69-127.

MELO, Alexandre (2002). *Globalização Cultural*. Lisboa: Quimera.

MUNTADAS, Antoni (1992). "A Propósito do Público e do Privado" [About the Public and the Private] In Fernando Pernes (Ed.) *Muntadas Intervenções: A propósito do público e do privado*. Porto: Fundação de Serralves, 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*. Consultado em 26 de Setembro de 2009 <http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2009/06/Serralves-e-a-l-arte.html>.

SONTAG, Susan (1966) *Against Interpretation, and other essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

SOUSA SANTOS, Boaventura (2002). *Toward a New Legal Common Sense: Law, Globalization, and Emancipation*. London: Cambridge University Press.

STRUVE, Gleb (1951). *Soviet Russian Literature, 1917-50*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.

TODOLÍ, 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 Arte Centre: in Lithuania and the World' In Kęstutis Kuizinas & Julija Formina (Ed.) *SMC - 15 METU / CAC - 15 Years*. Vilnius: Contemporary Art Centre, 12-25.

Web-sites

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

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