

Tony Bennett

Έκθεση,
αλήθεια,
εξουσία:
αναθεωρώντας
το «εκθεσιακό
σύμπλεγμα»

5 - Η καρδιά της
w Warszawie,



Regime of truth

Ποια σχήματα αλήθειας διαμόρφωσαν την ανάπτυξη των δημόσιων μουσείων κατά τον 19ο αιώνα; Αυτά τα σχήματα αλήθειας ποια είδη εξουσίας συγκρότησαν και άσκησαν; Το δοκίμιο «The Exhibitionary Complex» (Εκθεσιακό σύμπλεγμα), που εκδόθηκε το 1988, ήταν μια απάντηση στα ερωτήματα αυτά, τα οποία προέκυψαν μέσα από ένα ευρύτερο πλέγμα διερωτήσεων αναφορικά με τις μεταβαλλόμενες οικονομίες εξουσίας, όπως τέθηκαν διά μέσου των φουκοϊκών εννοιών της πειθαρχικής εξουσίας, της κυβερνητικής εξουσίας και της βιοεξουσίας, και των τρόπων με τους οποίους οι έννοιες αυτές αμφισβήτησαν, αλλά χωρίς ποτέ να εκτοπίσουν πλήρως, τις μορφές εξουσίας που είχαν μέχρι τότε κυριαρχήσει στη δυτική Ευρώπη – ιδίως την ηγεμονική εξουσία. Αυτές οι κριτικές αναλύσεις συνέπεσαν με μια εποχή, τα μέσα της δεκαετίας του 1980, όπου η «νέα μουσειολογία» παρείχε μια εννοιολογική συνάντηση για τις κριτικές που συσσωρεύονταν από τη δεκαετία του 1960 όσον αφορά τις ταξικές, έμφυλες και αποικιοκρατικές ιεραρχήσεις και τους αποκλεισμούς που συνιστούσαν μια ενεργή ακόμη κληρονομιά της συγκρότησης δημόσιων μουσείων. Το πνεύμα με το οποίο διατυπώνονταν οι κριτικές αυτές ήταν, σε γενικές γραμμές, πνεύμα ιδεολογικής κριτικής, επιτιμώντας τα μουσεία για φατριαστικές διαστρεβλώσεις της αλήθειας. Χωρίς να υπολείπονται σε δίκαιη επιδίωξη, αυτές οι κριτικές αναλύσεις έτειναν να συσκοτίζουν τα ζητήματα που είχε θέσει επί τάπητος ο Foucault αναφορικά με την πολιτική της αλήθειας. Η προσέγγιση αυτή, αντί να ρωτά πώς η ιδεολογική στρέβλωση εξυπηρετεί τα συμφέροντα των ισχυρών, θέτει το εξής ερώτημα: «Πώς συγκροτείται και ασκείται η εξουσία διά μέσου της λειτουργίας συγκεκριμένων καθεστώτων αλήθειας;». Τα μουσεία, κατά πολλούς οι σημαντικότεροι θεσμοί γνώσης του 18ου και του 19ου αιώνα, παρουσιάζονταν ως προφανείς υποψήφιοι για ανάλυση με αυτούς τους όρους. Έτσι, το «Εκθεσιακό σύμπλεγμα» αποτέλεσε μια πρώτη απόπειρα προσδιορισμού του τρόπου με τον οποίο πρέπει να προσεγγίσουμε την ανάπτυξη των δημόσιων μουσείων προκειμένου να κατανοήσουμε τη λειτουργία τους ως διακριτής θεσμικής συνάρθρωσης σχέσεων μεταξύ αλήθειας και εξουσίας σε μια ιστορική περίοδο κατά την οποία οι σχέσεις αυτές μετασχηματίζονταν ριζικά.

Ἔτσι,
τα μουσεῖα
αποτέλεσαν

ένα νέο εἶδος

δημόσιου
θεάματος.

Κατ' αὐτόν
τον τρόπο
μεταμόρφωσαν
τη λειτουργία
του
θεάματος.

Ασφαλώς, η πολιτική της αλήθειας που συνδέεται με τα μουσεία έκτοτε αναδιαμορφώνεται –διαδικασία η οποία είναι τώρα εν εξελίξει– σε περιόδους εξίσου σημαντικών ιστορικών αλλαγών. Προτού, ωστόσο, καταπιαστώ με αυτές τις αναδιαμορφώσεις, ας συνοψίσω τα κύρια σημεία του επιχειρήματος που εισήγαγα με την έννοια του εκθεσιακού συμπλέγματος. Τα σημεία αυτά περιστρέφονται γύρω από μια σειρά αντιθέσεων που εντόπισα μεταξύ μουσείου και φυλακής. Η φυλακή, στην περίφημη ανάλυση του Foucault, απέσυρε τη σκηνή της τιμωρίας από τη θέση που κατείχε προηγουμένως ως δημόσιο θέαμα διά μέσου του οποίου η ηγεμονική εξουσία γινόταν πρόδηλη, καθώς η τιμωρία άρχισε να διεξάγεται όλο και περισσότερο πίσω από τους κλειστούς τοίχους του σωφρονιστηρίου.¹ Το δημόσιο μουσείο, αντιθέτως, επέφερε έναν μετασχηματισμό στην έκθεση αισθητικών και επιστημονικών συλλογών, με μια μετατόπιση από την κοινωνικά οριοθετημένη και περιφραγμένη επικράτεια που χαρακτήριζε την παλαιότερη ιστορία βασιλικών και αριστοκρατικών συλλογών και τις συλλογές αξιοπεριεργών αντικειμένων των πολυμαθών στο άνοιγμά τους –το οποίο έγινε αργά, συχνά απρόθυμα, συνήθως με περιορισμούς και με μεγάλη αγωνία ως προς τις πιθανές συνέπειες– στο γενικό κοινό των αναδυόμενων δημοκρατιών. Έτσι, τα μουσεία, ιδωμένα με όρους συμβιωτικής σχέσης με τις διεθνείς εκθέσεις, οι οποίες μετά τη Μεγάλη Έκθεση του 1851 στο Crystal Palace του Λονδίνου συχνά λειτουργούσαν ως εκκολαπτήρια πρωτοβουλιών για μεγάλα εθνικά δημόσια μουσεία, αποτέλεσαν ένα νέο είδος δημόσιου θεάματος. Κατ' αυτόν τον τρόπο μεταμόρφωσαν τη λειτουργία του θεάματος: στις μεγάλες εκθέσεις των επιστημών, της τέχνης και της βιομηχανίας αυτό που επιδεικνυόταν δεν ήταν η δύναμη του ανώτατου άρχοντα αλλά η δύναμη του κεφαλαίου. Ωστόσο, οι συνδέσεις μεταξύ μουσείων και ηγεμονικής εξουσίας έχουν αποδειχθεί ανθεκτικές στα εθνικά μουσεία, αν και στο μεταμορφωμένο είδος κυριαρχίας των δημοκρατικών εθνών-κρατών.²

Εντούτοις, αν και διαφοροποιημένα από τις φυλακές –με όρους τόσο ανοιχτότητας προς το γενικό κοινό όσο και ανασύνταξης της λειτουργίας του θεάματος–, τα μουσεία ασκούσαν μορφές πειθαρχικής εξουσίας. Χρησιμοποιήθηκαν διάφορες τεχνολογίες –οι

κανόνες και οι απαγορεύσεις όσον αφορά την πρότυπη συμπεριφορά, η χρήση φρουρών και οδηγών και οι αρχιτεκτονικές διαρρυθμίσεις μέσω των οποίων οι επισκέπτες ήταν σε θέση να παρακολουθούν ο ένας τον άλλο— για να μεταμορφώσουν το πλήθος σε πειθαρχημένο και, σε έναν βαθμό, αυτοπειθαρχούμενο κοινό. Αυτοπειθαρχούμενο και αυτοεκπολιτιζόμενο: υπό την έννοια ότι το μουσείο παρείχε ένα πλαίσιο εντός του οποίου, πρώτον, ενδέχεται να υιοθετηθούν νέοι κανόνες δημόσιας διαγωγής διά μέσου των συνθηκών που προσφέρονται για διαταξική συναναστροφή και, δεύτερον, οι επισκέπτες ενδέχεται να μάθουν τη θέση τους στην ιεραρχία λαών και πραγμάτων που κατασκεύασε το μουσείο.

Εδώ ακριβώς υπεισέρχεται η ιδιόμορφη πολιτική αλήθειας του μουσείου. Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα το μουσείο λειτουργούσε ως το πρωταρχικό θεσμικό πεδίο για μια ομάδα σχετικά νέων γνώσεων: γεωλογία, αρχαιολογία, ανθρωπολογία, βιολογικές επιστήμες, ιστορία και ιστορία της τέχνης. Υπό την ολοένα αυξανόμενη επιρροή της εξελικτικής σχέσης, οι γνώσεις αυτές μετασχημάτισαν τις στατικές ιεραρχίες της ταξινόμησης του 18ου αιώνα σε μια ιστορικοποιημένη ιεράρχηση λαών και πραγμάτων που διαμορφώθηκε από την ιδέα του εξελικτικού χρόνου. Τα μουσεία, πριν εκτοπιστούν από τις εργαστηριακές επιστήμες, καθώς συνταίριαζαν υλικά από διαφορετικούς τόπους και χρόνους, παρείχαν το πρωταρχικό πλαίσιο για τους διανοητικούς άθλους των γνώσεων αυτών: οι χώροι συλλογής αποτελούσαν συγχρόνως χώρους ιεράρχησης εντός των οποίων εξυφαινόταν ένα καινούριο κοσμοείδωλο.⁵ Το μουσείο παρείχε ένα πλαίσιο εντός του οποίου αυτό το καινούριο κοσμοείδωλο μπορούσε να συναρμοστεί υπό τη μορφή εκθέσεων με σκοπό την εκπαίδευση του κοινού. Αυτό, η αποκαλούμενη ιδέα του μουσείου, διαμόρφωνε και διέπνεε τις ατζέντες μέσω των οποίων τα μουσεία διαπλάθονταν ως «πολιτικές μηχανές» με στόχο να εφοδιάσουν τους πολίτες των δημοκρατιών που είχαν μόλις αποκτήσει πολιτικά δικαιώματα με τα μέσα αυτοδιάπλασης σύμφωνα με τις απαιτήσεις του εξελικτικού χρόνου στον οποίο τους εισήγαγε η εξελικτική ιεράρχηση των πραγμάτων εκ μέρους του μουσείου. Εντούτοις, η επιρροή αυτών των μορφών συλλογής και ιεράρχησης δεν περιοριζόταν σε

πρέπουσα συμπερι-
 τεκτονικές διαρρυθ-
 έση να παρακολου-
 ρούν το πλήθος σε
 ρύμενο κοινό. Αυτο-
 έννοια ότι το μου-
 ύτον, ενδέχεται να
 ά μέσου των συνθη-
 ροφή και, δεύτερον,
 την ιεραρχία λαών

ορφη πολιτική αλή-
 ώνα το μουσείο λει-
 μια ομάδα σχετικά
 ολογία, βιολογικές
 ην ολοένα αυξανό-
 αυτές μετασημά-
 του 18ου αιώνα σε
 άτων που διαμορ-
 μουσεία, πριν εκτο-
 ώως συνταίριαζαν
 ρείχαν το πρωταρ-
 νώσεων αυτών: οι
 ρους ιεράρχησης
 μοείδωλο.³ Το μου-
 καινούριο κοσμο-
 κθήσεων με σκοπό
 ιδέα του μουσείου,
 ποίων τα μουσεία
 εφοδιάσουν τους
 ει πολιτικά δικαιώ-
 ις απαιτήσεις του
 λικτική ιεράρχηση
 ύτοις, η επιρροή
 ν περιοριζόταν σε

αυτούς που εισέρχονταν στα μουσεία ως επισκέπτες. Μάλιστα, αν τη
 δούμε σε συνδυασμό με τη σχέση της με την αποικιοκρατική ιστορία,
 η εξελικτική ιεράρχηση λαών και πραγμάτων στην οποία επιδόθη-
 καν τα μουσεία επέδρασε με τον πλέον καταλυτικό τρόπο στην ανά-
 πτυξη νέων μορφών βιοεξουσίας, παρέχοντας ένα πρότυπο για
 προγράμματα που στόχευαν – ανεπιτυχώς – στη διαχείριση μέχρι
 εξαλείψευς από προσώπου γης των αυτοχθόνων.

Αυτοί είναι, σε αδρές γραμμές, οι βασικοί ισχυρισμοί του
 «Εκθεσιακού συμπλέγματος». Η τολμηρή διατύπωση που τους συνο-
 δεύει ασφαλώς απαιτεί επεξηγήσεις. Δεν εγκατέλειψαν όλα τα μου-
 σεία τη δέσμευσή τους σε πρότερες αρχές κατηγοριοποίησης και η
 δέσμευση σε μια εξελικτική ιεράρχηση λαών και πραγμάτων υπήρξε
 εντονότερη σε ορισμένα εθνικά συμφραζόμενα παρά σε άλλα –
 ισχύει, για παράδειγμα, περισσότερο σε αγγλόφωνα συμφραζόμε-
 να παρά σε γερμανικά.⁴ Πάνω απ' όλα, όμως, όπως έχω τονίσει
 αλλού, το επιχείρημα ήταν ιστορικό: μια ανάλυση των μορφών εξου-
 σίας που συγκροτήθηκαν και ασκήθηκαν διά μέσου ενός συγκεκρι-
 μένου συνόλου πρακτικών γνώσης που συναρμόστηκαν σε συγκε-
 κριμένα θεσμικά πλαίσια από τα μέσα ως τα τέλη του 19ου αιώνα.⁵
 Τι συμβαίνει, όμως, αντίστοιχα στο παρόν; Ποιες μορφές παίρνει
 σήμερα το εκθεσιακό σύμπλεγμα; Ποιες είναι οι σχέσεις αλήθειας και
 εξουσίας που θεσπίζονται με χαρακτηριστικά ευκρινή τρόπο διά
 μέσου και εντός του συμπλέγματος; Μια δευτερεύουσα όψη των
 ερωτημάτων αυτών, αν και ιδιαίτερος συναφής με την documenta 14,
 είναι: με ποιον τρόπο έχουν αλλάξει τα θεσμικά πλαίσια για την
 έκθεση τέχνης σε σχέση με τις θέσεις που κατείχαν εντός παλαιότε-
 ρων εκδοχών του εκθεσιακού συμπλέγματος και ποιες σχέσεις αλή-
 θειας και εξουσίας διαπνέουν τις πρακτικές τους;

Μερικές παρατηρήσεις σχετικά με τα πρώτα δύο ερωτή-
 ματα θα βοηθήσουν στη διατύπωση μιας σύντομης απάντησης στο
 τρίτο. Ίσως τον πιο σημαντικό γενικευμένο μετασηματισμό των
 μορφών αλήθειας που συνδέονται με το εκθεσιακό σύμπλεγμα απο-
 τέλεσε η αντικατάσταση εξελικτικών ιεραρχήσεων των σχέσεων
 μεταξύ λαών και πολιτισμών από μη ιεραρχικές αντιλήψεις περί
 πολιτισμικής διαφοράς. Ο βασικός επιστημονικός κλάδος που πρω-

τοστάτησε σε αυτή την αλλαγή ήταν η ανθρωπολογία, εν μέρει λόγω της επιρροής γερμανικών ουμανιστικών αντιλήψεων περί πολιτισμικής διαφοράς που χρονολογούνται από τα τέλη του 19ου αιώνα. Παρέχοντας μια βάση για κριτικές αναλύσεις των εξελικτικών μουσειακών εκθέσεων εθνογραφικού υλικού – αρχικά διά μέσου του έργου του Franz Boas αλλά ολοένα και πιο ορμητικά κατά τα χρόνια του Μεσοπολέμου –, συνεισέφεραν στη μεταπολεμική υπεράσπιση της πολιτισμικής ποικιλομορφίας από την UNESCO.⁶ Η επιρροή αυτής και άλλων παραδόσεων ανθρωπολογικού πολιτισμικού σχετικισμού έγινε αισθητή σε όλο το φάσμα του εκθεσιακού συμπλέγματος με την εννοιολόγηση των μουσείων και των γκαλερί ως τόπων προώθησης διαπολιτισμικής κατανόησης και ανεκτικότητας. Η εξέλιξη αυτή συνοδεύτηκε, ιδίως κατά τη μεταπολεμική περίοδο, από έναν σημαντικό μετασχηματισμό στην οργάνωση κυβερνητικών πρακτικών όσον αφορά τη (φουκοϊκής υφής) «διαγωγή της διαγωγής». Αν κατά τον 19ο και τον 20ό αιώνα η αναμορφωτική ικανότητα των μουσείων στρεφόταν πρωτίστως προς το άτομο ως μέλος μιας κοινωνικής τάξης, τώρα στρέφεται κυρίως – ως μέρος μιας γενικότερης μετάλλαξης στην οργάνωση των κυβερνητικών πρακτικών, όπως την προσδιόρισε ο Nikolas Rose⁷ – προς άτομα ως μέλη πολιτισμικών κοινοτήτων και προς τις σχέσεις μεταξύ τέτοιων κοινοτήτων. Τι συμπεράσματα μπορούμε να αντλήσουμε εδώ; Οι καλύτερες απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά έχουν προέλθει από εκείνους που, αναστοχαζόμενοι τον Foucault με όρους 21ου αιώνα, ενέταξαν την τάση αυτή των μουσειακών πρακτικών σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, ερμηνεύοντάς την ως μια νέα πρακτική αλήθειας η οποία συγκροτεί μέρος του νέου τρόπου ιεράρχησης και διαχείρισης πληθυσμών. Η Wendy Brown ακολουθεί αυτή την τακτική ερμηνεύοντας τέτοιες πρακτικές ως μέρος ενός νέου λόγου (discourse) φιλελεύθερης ανεκτικότητας, ο οποίος με το να διακινείται στην κοινωνία των πολιτών δεσπόζει στις σχέσεις μεταξύ κυρίαρχων και περιθωριακών πολιτισμών με τρόπους που δεν διαταράσσουν τις ανισορροπίες ισχύος ανάμεσά τους. Ο λόγος αυτός, υποστηρίζει η Brown, έχει λειτουργήσει ως συμπλήρωμα στις φιλελεύθερες αντιλήψεις περί ισότητας, επιζητώντας να καταπιαστεί με τις διαφορές εκείνες που τέτοιες αντιλήψεις αδυνα-

τούν να περιορίσουν, να εξαλείψουν ή να χειριστούν. Όπως το θέτει η ίδια, η ιδέα της ανεκτικότητας «χειρίζεται τα αιτήματα περιθωριακών ομάδων με τρόπους που τους ενσωματώνουν χωρίς να διαταράσσουν την ηγεμονία των προτύπων που τους περιθωριοποιούν».⁸

Ενώ οι διαστάσεις αυτές έχουν εφαρμογή και στις πρακτικές των ιδρυμάτων τέχνης, υπάρχουν άλλα ζητήματα που πρέπει να ληφθούν υπόψη προκειμένου να επιληφθούμε των ποικίλων ιστορικών μετασχηματισμών στους οποίους είναι εγγεγραμμένες. Κατά τον 19ο αιώνα η οργάνωση του μουσείου τέχνης δεχόταν καταλυτική επιρροή από τον λόγο της ιστορίας της τέχνης. Ο λόγος τούτος, διά μέσου της λειτουργίας αυτού που ο Philip Fisher αποκαλεί «τεχνολογία της αλληλουχίας»,⁹ συνεισέφερε στη θεμελιωδώς παιδαγωγική συγκρότηση του μουσείου τέχνης ως μηχανισμού οργάνωσης της κατάδυσης του επισκέπτη στις χρονικές αφηγήσεις της νεωτερικότητας. Αν αυτό ευθυγράμμιζε το μουσείο τέχνης με άλλα είδη μουσείου, η μετέπειτα ανάπτυξη των μουσείων σύγχρονης τέχνης και των μπιεννάλε, καθώς και των «εμπειρικών μουσείων» και των μεγα-έκθεσεων των ημερών μας οδήγησε τις πρακτικές έκθεσης ένα βήμα πέρα από τα μουσεία παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς με τον σαφή προσανατολισμό τους προς την ιστορία της τέχνης. Οι αλλαγές αυτές, που προσδιορίστηκαν από τον Terry Smith στο «Shifting the Exhibitionary Complex» (Μετατόπιση του εκθεσιακού συμπλέγματος), θέτουν μια σειρά από ερωτήματα όσον αφορά τις μεταβεβλημένες και μεταβαλλόμενες σχέσεις αλήθειας και εξουσίας, στις οποίες εμπλέκονται οι τρέχουσες πρακτικές έκθεσης έργων τέχνης.¹⁰

Με τα παραπάνω δεν υπαινίσσομαι ότι το μουσείο τέχνης έχει γυρίσει την πλάτη του ολοκληρωτικά στις ιστορικές αφηγήσεις. Ένας τέτοιος ισχυρισμός θα ομογενοποιούσε υπερβολικά τα μουσεία τέχνης στο πρότυπο των μουσείων σύγχρονης τέχνης, τα οποία, αν και αρχικά συνέλαβαν τον όρο «σύγχρονη» εντός ενός ιστορικού πλαισίου –σύγχρονη υπό την έννοια του «μετά τη μοντέρνα»–, έχουν πλέον χάσει σε μεγάλο βαθμό αυτόν τον προσανατολισμό. Στην πραγματικότητα, λειτουργούν τελικά, όπως υποστήριξε ο Hans Belting, ως οχήματα αναπαράστασης «ενός διαστελλόμενου κόσμου στον καθρέφτη της σύγχρονης τέχνης».¹¹ Παρ' όλα αυτά, η

Tony Bennett
Ποιες μορφές
παίρνει σήμερα
το εκθεσιακό
σύμπλεγμα;

Ποιες είναι
οι σχέσεις
αλήθειας και
εξουσίας που
θεσπίζονται με
χαρακτηριστικά
ευκρινή τρόπο
διά μέσου και
εντός του
συμπλέγματος;

φ έ ς
ρα
ακ ό

α ζ

κ α ζ

μ ε
κ ά

ο
ζ

το ς ;

εθνική και η ιστορική πλαισίωση της τέχνης παραμένει προφανής τόσο στα συστήματα ταξινόμησης όσο και στους τρόπους ανάρτησης στα μεγάλα εθνικά μουσεία.¹² Αυτό που έχει αλλάξει σε αξιοσημείωτο βαθμό είναι η φύση των διασυνδέσεων μεταξύ τέχνης και κεφαλαίου. Μια σειρά εξελίξεων από τη δεκαετία του 1950 –η ανάπτυξη κεφαλαίων ή κονδυλίων για επενδύσεις στην τέχνη που οδήγησε σε μια ολοένα και περισσότερο κερδοσκοπική συγκρότηση της αγοράς έργων τέχνης, η δυναμική είσοδος μεγάλων οργανισμών στον χώρο των επιχορηγήσεων και των συλλογών έργων τέχνης– είχε αποτέλεσμα την ολοένα μεγαλύτερη ενίσχυση των δεσμών μεταξύ μουσείων τέχνης και εκπροσώπων του παγκόσμιου κεφαλαίου.¹³

Οι εξελίξεις αυτές συνοδεύτηκαν από έντονο περιορισμό του ενδιαφέροντος για τη γεφύρωση των ταξικών διαιρέσεων. Ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του εκθεσιακού συμπλέγματος του 19ου αιώνα συνίστατο στη σημασία που αποδιδόταν στην προσέλευση των εργατικών τάξεων στον επεκτεινόμενο τομέα της δημόσιας πινακοθήκης. Οι διεθνείς εκθέσεις της εποχής συνήθως περιλάμβαναν εκθέσεις τέχνης και, όπως και οι δημόσιες πινακοθήκες, συχνά παρουσιάζονταν ως χώροι διαταξικής συναναστροφής. Η πρωταρχική κοινωνική αποστολή που τους αποδιδόταν ήταν ότι εξέθεταν τα ανώτερα, εξειδικευμένα τμήματα των εργατικών τάξεων στη θετική επιρροή της μεσοαστικής κουλτούρας.¹⁴ Αυτό δεν ισχύει εξίσου σήμερα. Η εμφάνιση του κινήματος των μπιενάλε επέφερε μια διαρκή ρήξη με άλλα είδη μουσείων:¹⁵ οι διεθνείς εκθέσεις τέχνης και οι διεθνείς εκθέσεις που ονομάστηκαν Εχρο πλέον έχουν πάρει διαφορετικές κατευθύνσεις. Οι μπιενάλε, για παράδειγμα, επικεντρώνονται κυρίως σε νέες πρακτικές τέχνης. Οι Εχρο συνήθως δεν περιλαμβάνουν μεγάλες εκθέσεις τέχνης πια. Στο μέτρο που οι πινακοθήκες συρρικνώνονται το ενδιαφέρον άλλων σύγχρονων εκθεσιακών ιδρυμάτων για τις σχέσεις μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών εκδηλώνουν το ενδιαφέρον αυτό με έναν τρόπο που σε μεγάλο βαθμό περιορίζεται στον ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει η έκθεση τέχνης μεσολαβώντας στις σχέσεις μεταξύ εκλεκτών αντιπροσώπων αυτών των πολιτισμών. Ας πάρουμε για παράδειγμα την Αυστραλία, όπου χονδρικά το ένα τρίτο του πληθυσμού δεν έχει

καμία απολύτως σχέση με οποιοδήποτε είδος χώρου έκθεσης έργων τέχνης και όπου η τακτική ενασχόληση με δημόσιες πινακοθήκες, μπιενάλε και εμπορικές γκαλερί περιορίζεται σε όσους κατέχουν επαγγελματικά και διοικητικά πόστα στη βάση τυπικών προσόντων τριτοβάθμιας εκπαίδευσης.¹⁶ Δεν υπάρχουν στοιχεία που να υποστηρίζουν ότι η κατάσταση είναι διαφορετική σε άλλες χώρες. Εν ολίγοις, οι μηχανισμοί επιλογής μέσω των οποίων γίνεται κανείς «εραστής της τέχνης» εξακολουθούν να λειτουργούν με τον ίδιο περίπου τρόπο που προσδιόρισαν ο Pierre Bourdieu και ο Alain Darbel πριν από σχεδόν μισό αιώνα.¹⁷

Οι μηχανισμοί αναπαραγωγής αυτών των επιλεκτικών προτύπων συμμετοχής σε οργανισμούς τέχνης έχουν μεγάλο ιστορικό βάρος πίσω τους, που καθιστά δύσκολη την ανατροπή τους. Επιπλέον, πρόκειται για τους ίδιους μηχανισμούς – από τους πολιτικούς ουμανιστές και μετά – διά μέσου των οποίων η επιστράτευση της τέχνης ως μέσου διαμόρφωσης μιας κοινής κατανόησης ενός συνόλου συνήθως περιορίζεται σε επίλεκτα κοινωνικά στρώματα. Η ένταση ανάμεσα, αφενός, στις οικουμενιστικές αξίες στις οποίες επενδύει όσον αφορά την τέχνη η αισθητική της Δύσης και, αφετέρου, στην κοινωνικά περιορισμένη απεύθυνση των οργανισμών τέχνης παραμένει σημαντική όψη της πολιτικής της αλήθειας τους.

Αλλά όχι η μοναδική όψη. Και, σε ορισμένα συμφραζόμενα, δεν πρόκειται καν για την όψη με τον μεγαλύτερο δημόσιο αντίκτυπο. Μία από τις σημαντικότερες αλλαγές που σημειώθηκαν στις σχέσεις ανάμεσα στις γνώσεις που διαμόρφωσαν παλαιότερες πρακτικές του εκθεσιακού συμπλέγματος αφορούσε τις σχέσεις ανάμεσα στην ανθρωπολογία και στην ιστορία της τέχνης, μέσω των οποίων η τέχνη των αποικιοκρατούμενων λαών –ιδίως αυτών που κατηγοριοποιήθηκαν ως «πρωτόγονοι», αλλά όχι μόνο– διαφοροποιήθηκε από την «υψηλή τέχνη» και ανατέθηκε στην αυθεντία του ανθρωπολογικού μουσείου. Αναθεωρήσεις των κατηγοριών της ιστορίας της τέχνης, συχνά ανταποκρινόμενες στις επίσημες ανατιμήσεις των καλλιτεχνικών πρακτικών των αυτοχθόνων,¹⁸ οδήγησαν στην αναβάθμιση μεγάλου μέρους της παραδοσιακής τέχνης σε «υψηλή τέχνη», και από τη δεκαετία του 1980 οι καλλιτεχνικές πρακτι-

κές των αυτοχθόνων συνιστούν σημαντικό συστατικό του διεθνούς καλλιτεχνικού στερεώματος.¹⁹ Τέτοιες αναθεωρήσεις ασφαλώς δεν προέκυψαν εκ του μηδενός, αλλά αντιθέτως ως απάντηση στις προκλήσεις που έχουν θέσει διάφοροι αυτόχθονες καλλιτέχνες και διανοούμενοι ακτιβιστές στις πρακτικές γνώσης της Δύσης οι οποίες έχουν διαμορφώσει την εξέλιξη του εκθεσιακού συμπλέγματος. Οι κριτικές αυτές, μεταξύ άλλων, μας υπενθυμίζουν ότι, παράλληλα με την ανατομία χειρουργικής ακρίβειας στην οποία υπέβαλε τους μηχανισμούς των πρακτικών κυρίαρχης γνώσης, ο Foucault ήταν σε επαγρύπνηση για την ανάδυση αντι-γνώσεων. Σε αυτές ακριβώς τις αντι-γνώσεις ήταν πασιφανής η παραγωγικότητα την οποία απέδιδε στις πρακτικές της αλήθειας.

Σημειώσεις

- 1 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, μτφ. Alan Sheridan (Λονδίνο: Allen Lane, 1977) [ελλ. εκδ.: *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, μτφ. Τάσος Μπέτζελος, Αθήνα: Πλέθρον, 2011].
- 2 Tony Bennett, «Museums, Nations, Empires, Religions», στο *National Museums and Nation-Building in Europe, 1750-2010: Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*, επιμ. Peter Aronsson και Gabriella Elgenius (Λονδίνο: Routledge, 2015), σελ. 66-86.
- 3 John Pickstone, «Muscological Science? The Place of the Analytical/Comparative in Nineteenth-Century Science, Technology and Medicine», *History of Science* 32, τχ. 2 (1994), σελ. 111-38.
- 4 H. Glen Penny, *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany* (Τοάπελ. Χιλ: University of North Carolina Press, 2002).
- 5 Tony Bennett, «Thinking (with) Museums: From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage», στο *Museum Theory*, επιμ. Andrea Witcomb και Kylie Message (Τοίτσσεστερ, ΗΒ: Wiley Blackwell, 2015).
- 6 Tony Bennett et al., *Collecting, Ordering, Governing: Anthropology, Museums, and Liberal Government* (Ντάρουμ, Βόρεια Καρολίνα: Duke University Press, 2017).
- 7 Nikolas Rose, «The Death of the Social? Re-figuring the Territory of Government», *Economy and Society* 25, τχ. 3 (1996), σελ. 327-56.
- 8 Wendy Brown, *Regulating Aversion: Tolerance in the Age of Identity and Empire* (Πρίνστον, Νιου Τζέρσεϊ: Princeton University Press, 2006), σελ. 36.
- 9 Philip Fisher, *Making and Effacing Art: Modern American Art in a Culture of Museums* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1991).
- 10 Terry Smith, «Shifting the Exhibitionary Complex», στο *Thinking Contemporary Curating, Perspectives in Curating* (Νέα Υόρκη: Independent Curators International, 2012), σελ. 57-99.
- 11 Hans Belting, «Contemporary Art as Global Art: A

Critical Estimate», στο *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*, επιμ. Belting και Andrea Buddensieg (Όσφλντεν: Hatje Cantz, 2009), σελ. 48.

12 Simon Knell, *National Galleries: The Art of Making Nations* (Λονδίνο: Routledge, 2015).

13 Βλ. Chin-tao Wu, *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s* (Λονδίνο: Verso, 2002)· Julian Stallabras, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2004)· και Noah Horowitz, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market* (Πρίνστον, Νιου Τζέρσεϊ: Princeton University Press, 2011).

14 Lara Kriegel, *Grand Designs: Labor, Empire, and the Museum in Victorian Culture* (Ντάρουμ, Βόρεια Καρολίνα: Duke University Press, 2007).

15 Monica Sassatelli, «The Biennialization of Art Worlds: The Culture of Cultural Events», στο *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, επιμ. Laurie Hanquinet και Mike Savage (Λονδίνο: Routledge, 2015), σελ. 277-89.

16 Tony Bennett και Modesto Gayo, «For the Love (or Not) of Art», *The Occasional Papers*, Institute for Culture and Society, Western Sydney University (iOPICS) 7, τχ. 3 (Σεπτέμβριος 2016), www.westernsydney.edu.au/_data/assets/pdf_file/0016/1137130/Topics_Vol_7_No_3.pdf (πρόσβαση στις 11 Ιανουαρίου 2017).

17 Pierre Bourdieu και Alain Darbel, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public* (Κέμπριτζ: Polity Press, 1991). Αρχικά εκδόθηκε ως *L'Amour de l'Art: Les Musées d'Art Européens et Leur Public* (Παρίσι: Éditions du Minuit, 1969).

18 Claus Volkenandt και Christian Kaufmann, επιμ., *Between Indigenous Australia and Europe: John Mawurndjul* (Καμπέρα: Aboriginal Studies Press, 2009).

19 Βλ. Fred R. Myers, *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art* (Ντάρουμ, Βόρεια Καρολίνα: Duke University Press, 2002)· και Ian McLean, *Rattling Spears: A History of Indigenous Australian Art* (Λονδίνο: Reaktion Books, 2015).