



HAL
open science

**Janet Marstine, Critical Practice: Artists, Museums,
Ethics, New York: Routledge, 2017, 212 pp.**

Martin Hullebroeck

► **To cite this version:**

Martin Hullebroeck. Janet Marstine, Critical Practice: Artists, Museums, Ethics, New York: Routledge, 2017, 212 pp.. Martor, Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan roumain, 2018, pp.225-229. halshs-01933933

HAL Id: halshs-01933933

<https://shs.hal.science/halshs-01933933>

Submitted on 24 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MARTOR



Title: *Janet Marstine, Critical Practice: Artists, Museums, Ethics, New York: Routledge, 2017, 212 pp.*

Author: Martin Hullebroeck

How to cite this article: Hullebroeck, Martin. 2018. "Janet Marstine, *Critical Practice: Artists, Museums, Ethics*, New York: Routledge, 2017, 212 pp." *Martor* 23: 225-229.

Published by: *Editura MARTOR* (MARTOR Publishing House), *Muzeul Țăranului Român* (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-23-2018/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Journal) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor Journal* is published by the Museum of the Romanian Peasant. Interdisciplinary and international in scope, it provides a rich content at the highest academic and editorial standards for academic and non-academic readership. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by:

CEEOL, EBSCO, Index Copernicus, Anthropological Index Online (AIO), MLA International Bibliography.



Exit Through the Bookshop



Janet Marstine, *Critical Practice: Artists, Museums, Ethics*, New York: Routledge, 2017, 212 pp.

Recensé par Martin Hullebroeck

Doctorant en histoire de l'art et philosophie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / Université Libre de Bruxelles, membre du Groupe de travail en histoire du patrimoine et des musées — HIPAM.
m.hullebroeck@gmail.com

Pour s'intéresse aux développements contemporains de la question éthique en rapport avec l'institution muséale, Janet Marstine n'est pas une figure inconnue puisqu'on lui doit déjà la direction et co-direction de deux ouvrages collectifs sur le sujet (Marstine 2011, Marstine *et al.* 2013) et qu'elle fondait en 2007 l'Institute of Museum Ethics (IME) à la Seton Hall University. Avec *Critical Practice: Artists, Museums, Ethics* publié l'année dernière, Marstine travaille à nouveau dans le cadre d'une compréhension éthique du musée comme promoteur de changement social, mais son objet de recherche est l'examen de l'apport muséologique d'interventions artistiques qualifiées de « pratiques critiques » (*critical practices*) dans la transformation structurelle des pratiques et discours des musées. Il s'agit ainsi de saisir, au travers de cinq chapitres, différents aspects des processus de réconciliation d'un musée avec ses publics, processus qui caractérisent le musée dit « discursif » (*discursive museum*).

Quoique pour part introductif, le premier chapitre, *Critical practice as reconciliation*, vise à fonder la possibilité d'une analyse muséologique de ce que Marstine nomme des « pratiques critiques » (*critical practices*) et à étudier leur apport pour les processus de réconciliation entre les musées et les publics (19). Ces processus, envisagés dans la perspective des *reconciliation studies*, concrétisent autant qu'ils permettent la

transition théorique et pratique vers le « musée discursif » avec lequel Marstine établit la complète conjonction dans le dernier chapitre de l'ouvrage (157 *sqq.* ; voir également Noever 2001).

Pour l'autrice, les pratiques critiques naissent de la rencontre des différentes vagues de la critique institutionnelle depuis les années 1960 et du courant de l'art social (*social practice*). Leurs projets respectifs doivent cependant être légitimés à nouveaux frais en informant leur étude par une conception à la fois relationnelle et critique de l'institution. La dimension relationnelle s'inspire de la nouvelle muséologie et de l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud selon laquelle l'institution muséale ne peut être comprise de manière insulaire et unitaire. Elle doit au contraire être envisagée comme un champ de relations et pratiques sociales, avec ses particularités, certes, mais intégrée de manière plus large à l'ensemble de la société. C'est cette même approche relationnelle de l'institution qui lui permettait de développer dans un précédent ouvrage un modèle éthique caractérisé par sa contingence et de se détacher d'une approche purement technique et légaliste de l'éthique muséale (Marstine 2011). La dimension critique s'inscrit, elle, dans le cadre de l'interrogation critique comme geste éthique, développé à la fois par Judith Butler et Maria Lind dans la lignée de Foucault. Marstine met ainsi l'accent sur la dimension



réflexive de la critique institutionnelle plutôt que sur sa seule fonction de *dévoilement*, conception réduite de la critique qui lui retirerait sa légitimité dans un monde de l'art qui, selon ses détracteurs, l'aurait intégrée. De même, Marstine relativise la critique de la réduction de l'art social à une simple valeur instrumentale de politique d'action culturelle et de réinsertion, pour souligner ses « possibilités interrogatives » et éthiques (18). Cette double dimension réflexive et interrogative des pratiques critiques permet d'en justifier la dimension éthique et leur intégration, du moins de droit, dans les processus de *réconciliation* des musées avec leurs publics.

Dans le second chapitre, *Changing hands: ethical stewardship of collections*, l'autrice prend exemple de l'intervention artistique de Michael Rakowitz *Spoils* (2011) à New York pour exposer la notion d'administration éthique des collections (*ethical stewardship*) basée sur une conception relationnelle de ces dernières, tant dans leurs collectes passées et futures que dans leur gestion. L'administration des collections repose dès lors sur une tutelle partagée (*shared guardianship*, 46) où les relations générées à travers les objets ont plus d'importance que la propriété des artefacts.

Au travers de l'analyse de deux autres projets artistiques fondés sur une approche relationnelle des collections, Marstine montre que ce genre de pratique critique rend légitime la participation des publics aux prises de décisions qui concernent les collections. La confiance placée dans la parole et l'éthique « ordinaire » (*ordinary ethics*, 78) des publics par les institutions permet *a fortiori* de renouveler la relation qu'elles entretiennent avec leurs publics. Les deux exemples abordés (projets *Recycle LACMA* de Robert Fontenot en 2009-2010 et *Manchester Hermit* de Ansuman Biswas en 2009) traitent des questions de l'aliénation (*deaccession*), la réutilisation ou le recyclage, et la potentielle destruction d'artefacts.

Dans le troisième chapitre, *Temple swapping: hybridity and social justice*,

l'autrice entérine tout d'abord l'usage de l'hybridité comme outil méthodologique anti-hégémonique à la fois révélateur de la complexité d'enchevêtrements des identités et des franchissements de frontières, et moteur de justice transformative (*transformative justice*, 87). Cette dernière, comme méthode de réconciliation dans une optique de justice sociale, a pour objet de favoriser la création de nouvelles communautés politiques inclusives par l'adoption d'une approche inconditionnelle de l'hospitalité (*unconditional hospitality*, 102), opposée à une hospitalité conditionnelle, telle que problématisée par Jacques Derrida. Dans le cadre des musées, nous pouvons parler à la suite de l'artiste Theaster Gates d'une hospitalité radicale (*radical hospitality*, 104) qui a pour but de favoriser la mise en place d'une communauté décisionnelle basée sur une « autorité partagée, de la réciprocité et de la confiance mutuelle » (87). La suite du chapitre examine, à travers des œuvres et projets de Fred Wilson, Matt Smith et Theaster Gates, différents exemples d'usages de l'hybridité pour interroger l'autorité institutionnelle par le biais du rapport entre la vérité et la fiction, ou les minorités marginalisées comme les LGBT, ou l'hospitalité.

Le quatrième chapitre, *Platforms: negotiating and renegotiating the terms of democracy*, s'ouvre sur l'examen de la notion de plateforme (*platform*, 119 sqq.) à partir des interventions artistiques de Liam Gillick. Inspiré par les écrits de Jacques Rancière sur la notion de *dissensus*, Gillick critique l'idéal de la valeur intrinsèque de la participation dans le processus démocratique représentatif. La plateforme est ainsi conçue comme espaces destinés à l'énunciation de discours critiques et réflexifs sur des modalités démocratiques qui valorisent et légitiment la parole minoritaire (125). Pour Marstine, ce sont ces moments d'examen réflexif des conditions de participation au débat et l'émergence de formes démocratiques avec des relations de pouvoir plus équitables (où la matrice



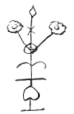
majoritaire est remplacée par celle du conflit productif) qui permettent d'engager des processus de réconciliation (150). L'installation et projet *The Nature of the Beast* (2009) de Goshka Macuga à la Whitechapel Gallery de Londres est longuement analysée par l'autrice afin d'en mettre en évidence les nombreux aspects réflexifs, principalement autour d'un questionnement sur l'efficacité de la démocratie néolibérale à résister à la censure et la propagande lors de la prise de certaines décisions comme l'invasion de l'Irak en 2003 par les États-Unis.

Le dernier chapitre de l'ouvrage, *Reconciliation and the discursive museum*, se tourne vers la caractérisation du musée discursif (*discursive museum*, 157 sqq.). À sa conception initiale développée dans les années 1990 dans le sillage du nouvel institutionnalisme (*new institutionalism*, 157 sqq.) et centrée sur les pratiques autoréflexives, Marstine adjoint l'intégration de la notion de réconciliation. Cependant, il ne s'agit pas de la réconciliation habermasienne dont le consensus constitue la pierre angulaire. Au contraire, il s'agit d'une réconciliation fondée sur l'éthique critique du *care* de Fiona Robinson (*critical ethics of care*, 159). Cette approche implique, d'une part, un intérêt pour la manière dont les institutions participent à la construction et au maintien des relations entre individus et, d'autre part, à la définition par Chantal Mouffé de l'agonisme comme conflit productif. L'intégration de cette réconciliation par les musées discursifs implique l'établissement d'espaces discursifs pour rééquilibrer la balance de l'agentivité des publics par rapport à celle des institutions muséales. Pour ce faire, il faut renoncer à penser les expositions comme l'*alpha* et l'*omega* des médiations entre le musée, les collections et les publics. C'est pourquoi ces institutions se sont attachées à se constituer des publics, c'est-à-dire développer des stratégies d'émancipation des publics dans lesquelles interviennent entre autres des moments de conflits constructifs. Tirant les conséquences d'une

approche relationnelle des collections et de l'institution, le musée discursif a aussi tendance à se « disperser », à se penser dans la multiplicité de ses sites potentiels, de même qu'il considère ses collections sous l'angle d'outils génératifs (177) pour produire de nouveaux arrangements réflexifs ou de réconciliation.

Sous un abord très structuré, cet ouvrage de Janet Marstine ne se laisse pas facilement appréhender, ni même juger. Sa lecture suscite différentes questions et réflexions, comme celle sur la place et la tentation d'une conception exceptionnaliste de l'artiste et de ses interventions dans les processus de réconciliation. On peut ici songer à d'autres approches qui s'inscrivent elles aussi dans l'horizon de la postcolonialité et d'une conception exceptionnaliste des artistes, comme celle défendue par Clémentine Deliss. Selon cette dernière, les artistes contemporains seraient les plus aptes à guérir (*heal*) les blessures produites par le colonialisme et ses conséquences (voir, notamment, Deliss 2012, Deliss et Keck 2016). Cette approche n'est cependant pas celle de Marstine pour qui les processus de réconciliation au sens de ceux de la Commission de la vérité et de la réconciliation en Afrique du Sud, par exemple, ont montré leurs limites en tant que processus de *pacification*, d'apaisement et de pardon. De plus, il faut saisir – et c'est un des points forts de la démarche de l'autrice – que l'enjeu n'est pas tant celui de la remédiation des collections ou d'un passé et présent difficiles, que celui de la structure fonctionnelle du musée par le biais de ses acteurs et leur capacité à y inscrire durablement l'aptitude à produire des plateformes de débat. Ce changement de focale, qui entraîne un décentrement relatif de l'objet de collection, est le développement logique d'une approche relationnelle qui puise dans la conception de l'esthétique relationnelle de Bourriaud pour s'emparer d'une éthique qui s'étend aux institutions.

Cet ancrage dans l'esthétique bourriaudienne ne manque d'ailleurs pas de poser





question, en particulier en ce que Marstine articule étroitement les pratiques critiques à une perspective de production d'espaces de dissensus. Cette configuration est troublante : Rancière ne mettait-il pas en effet en évidence, dans *Le spectateur émancipé*, le fait que loin de sortir de la logique représentationnelle, l'esthétique relationnelle la rejouait au risque de devenir la parodie de sa propre efficacité sociale lorsqu'elle se dispersait dans la pluralité des rapports sociaux (Rancière 2008, 77-81) ? Avec la notion de pratique critique, nous avons la mise en pratique l'un de ses concepts méthodologiques centraux de cet ouvrage, à savoir l'hybridité. En effet, dans une perspective muséologique, l'hybridité se caractérise par ses dimensions relationnelles et réflexives. La pratique critique, elle, se configure dans ces deux dimensions, de par l'articulation de la critique institutionnelle à l'art social. Délicate, cette configuration n'en est pas moins opératoire et performative : l'apport de l'esthétique relationnelle empêche la réduction de la pratique critique au geste de dévoilement critique. De même, la pratique critique ne peut plus se réduire à la production de rapports au monde et aux autres, elle redevient productrice « d'objets à voir », ne fut-ce qu'en creux. L'hybride que constitue la *critical practice* allie ainsi de manière complémentaire le relationnel et la réflexivité pour ouvrir d'intéressantes perspectives pour une conception du musée engagé pour la justice sociale.

Les cas d'études examinés par Marstine sont eux-mêmes des hybrides, jamais tout à fait compris dans l'institution muséale, ne serait-ce que parce qu'ils sont le fait d'artistes extérieurs aux institutions, ou qu'ils sont commandés par des galeries ou des institutions sans collections, mais ils en sortent pour mieux s'y retrouver : objets patrimoniaux qui interrogent la question du rapatriement avant de réintégrer un musée pour l'intervention de Michael Rakowitz *Spoils* (2011), recyclage de tissus aliénés par le LACMA et possibles futures acquisitions par le même musée pour les « Teddy Bears »

du projet *Recycle LACMA* (2009-2010) de Robert Fontenot, archives LGBT introduites dans les galeries de l'Université de Leeds aux côtés d'archives de la bibliothèque universitaire dans *Other Stories: Queering the University Art Collection* (2012) de Matt Smith, etc.

L'ouvrage de Janet Marstine a aussi des défauts. Il partage ainsi cette difficulté qu'ont les projets qui manient l'interdisciplinarité, à exposer des concepts sortis de leur champ d'application initial, difficulté d'autant plus grande que l'on établit de nouveaux ponts. Ainsi, on peut regretter que les conceptions de certains auteurs qui fondent le discours au cœur de l'ouvrage ne soient pas plus discutées et situées. Même s'ils sont des passages quasi obligés dans leurs champs respectifs, on aurait par exemple aimé approfondir l'articulation théorique entre la conception de la critique chez Butler, celle de réconciliation chez Kymlicka et celle du dissensus chez Rancière. Un examen plus direct et explicite et non pas en creux (quelques lignes pour Butler et un paragraphe et quelques mentions pour Kymlicka et Rancière) et dispersé dans l'ensemble des chapitres, aurait sans doute contribué à déployer complètement l'intérêt du propos pour des lecteurs et lectrices profanes, en même temps que permettre une plus grande prise à la discussion de certains arguments.

Il est vrai que l'ouvrage déclare d'emblée son attachement à l'étude des pratiques et projets artistiques qui peuvent avoir un impact sur celles des institutions, et qu'il était nécessaire de conserver une place conséquente à leur exposition et leur analyse. Après tout, l'ouvrage mobilise déjà de nombreux auteurs et est agrémenté d'un bon nombre de photographies qui accompagnent justement un examen précis et fouillé des dimensions muséologiques des œuvres abordées. Une exégèse des concepts destinée à un lectorat très spécialisé peut bien attendre. En conclusion, les anicroches identifiées n'enlèvent rien aux propositions de Janet Marstine pour réfléchir une

articulation entre l'art contemporain et la gestion des politiques de l'identité et de la représentation. Dans une optique de caractérisation éthique des musées et de leur transformation en faveur d'un engagement

démocratique qui ne se limite pas à celui de la médiation culturelle et des publics, le lecteur trouvera ici bonne matière à réflexion et interrogations.

BIBLIOGRAPHY

Delisse, Clémentine, ed. 2012. *Object Atlas, Fieldwork in the Museum*. Bielefeld, Berlin and Frankfurt am Main: Kerber Verlag and Weltkulturen Museum.

Deliss, Clémentine, and Frédéric Keck. 2016. "Occupy Collections!* Clémentine Deliss in conversation with Frédéric Keck on access, circulation, and interdisciplinary experimentation, or the urgency of remediating ethnographic collections (before it is really too late)." *South as a State of Mind* 7 [documenta 14 #2]; [available online at: http://www.documenta14.de/en/south/456_occupy_collections_clementine_deliss_in_conversation_with_frederic_keck_on_access_circulation_and_interdisciplinary_experimentation_or_the_urgency_of_remediating_ethnographic_collections_before_it_is_really_too_late].

of_remediating_ethnographic_collections_before_it_is_really_too_late].

Marstine, Janet, ed. 2011. *Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First Century Museum*. London and New York: Routledge.

Marstine, Janet, Alexander Bauer et Chelsea Haines, eds. 2013. *New Directions in Museum Ethics*. London and New York: Routledge.

Noever, Peter, ed. 2001. *The Discursive Museum*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.

