

Appropriation artistique versus appropriation culturelle Artistic Appropriation Versus Cultural Appropriation

Jean-Philippe Uzel

Numéro 97, automne 2019

Appropriation
Appropriation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91453ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Uzel, J.-P. (2019). Appropriation artistique versus appropriation culturelle / Artistic Appropriation Versus Cultural Appropriation. *esse arts + opinions*, (97), 10-19.

APPROPRIATION ARTISTIQUE

VERSUS APPROPRIATION CULTURELLE

Jean-Philippe Uzel

Et si l'appropriation artistique (ou « art d'appropriation ») telle qu'on l'entend dans le champ des arts visuels depuis les années 1980 nous permettait de poser la question de l'appropriation culturelle sous un nouvel angle ? Les artistes dont les œuvres entrent dans l'une ou l'autre de ces catégories ont en effet en commun *l'acte de s'approprier quelque chose qui ne leur appartient pas*, même si cet acte est accompli de part et d'autre avec une intention et des motivations très différentes. Il ne s'agit pas d'affirmer que les artistes visuels qui ont été accusés ces dernières années d'appropriation culturelle (Sam Durant pour *Scaffold* et Dana Schutz pour *Open Casket* en 2017, ou encore Dominic Gagnon pour *of the North* en 2016) sont des artistes appropriationnistes au même titre que Jeff Koons, Sherrie Levine ou Richard Prince. Néanmoins, il semble intéressant d'interroger en miroir ces deux démarches, non pas pour leur trouver d'éventuelles similarités, mais bien pour mettre en évidence ce qui les différencie radicalement, y compris lorsque les artistes appropriationnistes s'aventurent sur le terrain culturel, à l'instar de Richard Prince ou David Krippendorff.

TOUT ART N'EST PAS « D'APPROPRIATION »

Un constat s'impose à la vue des polémiques qui ont secoué ces dernières années le monde des arts visuels, mais aussi celui de la littérature et du théâtre. Le premier réflexe d'un artiste accusé d'appropriation culturelle est de mener une charge contre la notion même d'« appropriation culturelle », pour tenter de montrer qu'il s'agit d'un concept creux, vide et non pertinent. Le débat se trouve ainsi phagocyté et la dénonciation s'estompe derrière un écran de fumée. Il semble donc important de rappeler, dans un premier temps, à quoi renvoie ce concept. L'appropriation culturelle a été théorisée pour la première fois en 1976 par Kenneth Coutts-Smith, professeur à l'Université de Toronto et grand défenseur de la cause des Inuits. Dans un texte fondateur¹, il croise la notion marxiste d'« appropriation de classe »

et le concept de « colonialisme culturel » afin de mettre en évidence la façon dont la culture occidentale s'approprié des formes culturelles issues de cultures opprimées ou colonisées. Aujourd'hui, cette notion, qui a été travaillée et approfondie par de nombreux auteurs, renvoie toujours à la manière dont les éléments et les signes d'une culture dominée sont décontextualisés, déformés ou simplifiés. Autrement dit, la relation de pouvoir dominant-dominé est essentielle à la définition de l'appropriation culturelle, même si le pouvoir en place cherche constamment à la nier. Ajoutons que la violence

1 — Kenneth Coutts-Smith, « Some General Observations on the Problem of Cultural Colonialism », communication présentée au congrès de l'Association internationale des critiques d'art en septembre 1976, <bit.ly/2wrjSTi>.



Parker Bright
Confronting My Own Possible Death,
2018.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of
the artist

La relation de pouvoir dominant-dominé est essentielle à la définition de l'appropriation culturelle, même si le pouvoir en place cherche constamment à la nier.

du dominant sur le dominé est loin de se cantonner au domaine artistique ou culturel. Si la polémique entourant le tableau de Dana Schutz a été si vive au moment de sa présentation à la biennale du Whitney Museum of American Art, en 2017, c'est parce qu'elle a eu lieu quelques mois après l'élection de Donald Trump, dans le contexte d'une violence policière accrue à l'endroit des afrodescendants. Si la polémique autour du spectacle de Robert Lepage, *Kanata*, a eu autant de retentissement pendant l'été 2018, c'est qu'elle a éclaté en pleine enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées.

Une des stratégies les plus courantes pour désamorcer la charge politique de l'appropriation culturelle est d'en changer radicalement le sens en lui donnant une connotation positive. Elle devient alors synonyme d'« échanges culturels » et se présente comme un principe de fermentation de la création artistique. C'est ainsi que le rédacteur en chef de la revue canadienne *Write*, Hal Niedzviecki, au printemps 2017,

proposait de créer un « prix de l'appropriation culturelle » afin d'encourager les artistes à multiplier les échanges culturels : « Je ne crois pas à l'appropriation culturelle. Selon moi, n'importe qui, n'importe où, devrait être encouragé à imaginer d'autres peuples, d'autres cultures, d'autres identités. J'irais même jusqu'à dire que l'on devrait attribuer un prix pour faire cela². » Dans le même registre, Ariane Mnouchkine, la directrice du Théâtre du Soleil qui a invité Robert Lepage à monter *Kanata* à Paris, affirmait que l'appropriation culturelle n'existe pas, car « les cultures ne sont les propriétés de personne³ ». Extraordinaire aveuglement sur les rapports centre-périphérie, Nord-Sud, colonisateurs-colonisés.

L'art d'appropriation, quant à lui, ne cherche point à effacer les rapports de pouvoir, mais au contraire à les mettre en exergue. Tout comme Coutts-Smith dans les années 1970, les théoriciens de l'art d'appropriation des années 1980 interrogent, à partir d'un cadre marxiste, la notion de propriété. C'est ainsi que le théoricien de l'art canadien Bruce Alistair Barber a consacré un texte clé à examiner les liens entre « appropriation » et « expropriation »⁴. Son essai se termine par un addendum sur la notion de copyright dans lequel il insiste sur le fait qu'interroger la notion de propriété revient toujours à interroger le « droit à la propriété » et donc le « droit d'auteur ». Selon lui, l'art d'appropriation instaure un dialogue entre le juge et l'artiste autour de la notion d'utilisation équitable (*fair use*) ; il conclut que, « dans une société démocratique, expérimenter est la seule manière par laquelle on peut réexaminer certaines choses⁵ ». C'est pour cette raison que le travail des artistes appropriationnistes fait encore régulièrement l'objet de poursuites judiciaires pour infraction au droit d'auteur, poursuites au cours desquelles les notions d'« utilisation équitable » et de « dimension transformative » du travail d'appropriation continuent d'évoluer. Outre les procès très médiatisés intentés contre Richard Prince ou Jeff Koons, des débats moins spectaculaires mettent en évidence le fait que l'art actuel interroge toujours la notion de propriété auctoriale et les notions afférentes d'authenticité et d'originalité. En 2014, au Québec, une polémique a opposé le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV) et l'artiste appropriationniste John Boyle-Singfield au sujet de l'utilisation non autorisée par ce dernier d'une image d'une autre artiste. Le président du RAAV s'était alors fendu d'une lettre dans laquelle il expliquait que, « dans ce contexte, il est important de comprendre que le RAAV ne se prononce pas sur la valeur artistique du phénomène de l'appropriation mais bien sur l'absence d'autorisation de la part de l'auteur original. De façon générale, l'artiste appropriationniste doit demander la permission du créateur de l'œuvre originale avant de l'utiliser sinon il s'expose à des conséquences légales possibles⁶ ». Formidable mécompréhension de la nature même de l'art d'appropriation, qui consiste précisément à s'approprier quelque chose « sans demander l'autorisation ».

La position des artistes appropriationnistes et celle des artistes taxés d'appropriation culturelle contrastent fortement. Alors que les premiers n'hésitent pas à explorer et à enfreindre les limites du droit de propriété et à en assumer les conséquences devant les tribunaux, les seconds se protègent derrière la légalité de leur démarche. C'est ainsi que, le 5 septembre 2018, le Théâtre du Soleil a diffusé un communiqué de presse au ton légaliste surprenant pour justifier la reprise du spectacle *Kanata* après son bref abandon : « Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil sont finalement arrivés à la conclusion que *Kanata*, le spectacle en cours de répétition, ne violait ni la loi du 29 juillet 1881 ni celle du 13 juillet 1990 ni les articles du Code pénal qui en découlent [...]. Ne s'estimant assujetti qu'aux seules lois de la République votées par les représentants élus du peuple français et n'ayant pas, en l'occurrence, de raison de contester ces lois ou de revendiquer leur modification, n'étant donc pas obligé juridiquement ni surtout moralement de se soumettre à d'autres injonctions [...] »⁷. Il est certain que la culture comme bien immatériel et collectif est très peu protégée, voire pas du tout, par rapport au droit d'auteur, qui relève du droit de propriété individuelle. Peut-on pour autant affirmer, comme le fait Ariane Mnouchkine, que « les cultures ne sont les propriétés de personne » ? Toujours est-il qu'il existe une différence saisissante entre, d'une part, des artistes qui interrogent le droit et les rapports de pouvoir qui s'y cristallisent et, d'autre part, des artistes qui justifient leurs actions par le droit en vigueur et rejettent toute évolution de celui-ci.

LE TOURNANT ÉTHIQUE DE L'ART

Le contraste entre art d'appropriation et appropriation culturelle ressort particulièrement bien à la lumière de ce que Jacques Rancière a appelé le « tournant éthique de l'esthétique et de la politique », qui se caractérise par l'effacement

2 — Hal Niedzviecki, « Winning the Appropriation Prize », *Write Magazine*, mai 2017, p. 8. [Trad. libre]

3 — Joëlle Gayot, « Entretien avec Ariane Mnouchkine : "Les cultures ne sont les propriétés de personne" », *Télérama*, n° 3584 (19 septembre 2018), p. 20-24.

4 — Bruce Alistair Barber, « Appropriation/Expropriation: Convention or Intervention », *Parachute*, n° 33 (1983-1984), p. 29-39.

5 — Ibid., p. 39. [Trad. libre]

6 — Christian Bédard, « Cas d'appropriation et d'exposition illégales d'œuvres originales à Ottawa », *Regroupement des artistes en arts visuels du Québec*, 5 août 2014, <www.raav.org/cas-d-appropriation-et-d-exposition-illégales-doeuvres-originales-ottawa>.

7 — Théâtre du Soleil, « Le ressaisissement », éditorial, 5 septembre 2018, <www.theatre-du-soleil.fr/fr/les-editions/editorial-du-5-septembre-2018-26>.

progressif de toute forme d'antagonisme dans la sphère publique. Selon le philosophe français, la « communauté éthique » est fondée sur le consensus, c'est-à-dire « [sur] un mode de structuration symbolique de la communauté qui évacue ce qui fait le cœur de la politique, soit le dissensus⁸ ». En 2004, Rancière voyait ce tournant éthique s'opérer dans le mouvement de l'art relationnel. Celui-ci était, selon lui, entièrement modelé par la recherche du consensus et visait à créer des situations marquées par la convivialité, l'intimité, l'échange, souhaitant plus largement « redonner le sens perdu d'un monde commun ou réparer les failles du lien social⁹ ». Si les récents cas d'appropriation culturelle n'entretiennent aucun lien artistique avec l'esthétique relationnelle, on peut toutefois affirmer qu'ils participent eux aussi de cette « communauté éthique » dans laquelle s'effacent les antagonismes propres à la politique.

Il est en effet remarquable que tous les artistes à qui l'on a reproché d'effectuer une forme d'appropriation culturelle ne se présentent pas comme des adversaires, mais bien comme des alliés des cultures qu'ils mettent en scène. Leurs œuvres auraient pour objectif de sensibiliser le plus grand nombre aux injustices et aux souffrances subies par ces groupes marginalisés. En retour, toute forme de questionnement sur la légitimité de leur engagement, y compris par les représentants des cultures qu'ils représentent, est vécue par eux comme une forme de censure. Ils répondent aux accusations d'appropriation culturelle en brandissant l'arme de la « sur-morale » qui consiste, selon la philosophe Carole Talon-Hugon, à répondre aux critiques en « opposant une intention morale inaperçue mais pourtant très réelle¹⁰ ».

Les risques de dérapages du tournant éthique de l'art dans le domaine culturel ont été particulièrement bien illustrés au Canada par le programme {Ré}conciliation mis en place par le Conseil des arts du Canada (CAC) en 2015. Ce programme visait à promouvoir, dans le sillage de la Commission de vérité et réconciliation, la collaboration entre artistes autochtones et artistes non autochtones. En septembre 2017, deux ans après la mise en place du programme, le CAC s'est senti obligé d'émettre un communiqué de presse intitulé « Soutenir les arts autochtones dans un esprit d'autodétermination et non d'appropriation culturelle¹¹ », dans lequel il signalait que la ligne de démarcation entre collaboration artistique et appropriation culturelle est très mince, le contexte « éthique » de la réconciliation entre peuples colonisés et colonisateurs favorisant un rapprochement qui effaçait à peu de frais plusieurs siècles d'oppression coloniale.

LE MYTHE DU « VILLAGE GLOBAL »

À l'échelle planétaire, cette « disparation » des conflits et des antagonismes politiques propre au tournant éthique de l'art est encouragée depuis une trentaine d'années par la mondialisation de l'art, dont le coup d'envoi reste l'exposition parisienne *Magiciens de la Terre*,

en 1989, dans laquelle les cultures du monde entier dialoguaient sur un pied d'égalité. Cette mondialisation s'est faite sous le paradigme des études postcoloniales, qui postulent que la globalisation de la culture a lieu « dans un monde décolonisé ». C'est l'idée que l'on retrouve par exemple au cœur d'un livre au titre très explicite signé par Arjun Appadurai, grand penseur des études postcoloniales : *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*¹². Aussi n'est-il pas si étonnant qu'un des autres pères fondateurs des études postcoloniales, Homi Bhabha, qui avait signé un texte manifeste dans le catalogue de *Magiciens de la Terre*, ait ouvert récemment un débat sur l'appropriation culturelle organisé par la revue *Artforum* en proposant de remplacer le terme « appropriation » par celui de « traduction » : « Je préfère *traduction* à *appropriation*. [...] Contrairement à l'appropriation, la traduction est un rapport qui ne donne pas immédiatement une valeur par défaut à une sorte d'original; l'antérieur n'est pas considéré comme le texte "approprié" ou "original." » Ses propos ont ensuite été recadrés par l'artiste Ajay Kurian, qui se montrait sceptique par rapport à ce changement de signification et à ses conséquences. Bhabha, finalement, a été forcé d'admettre que l'on ne pouvait pas utiliser le terme « appropriation » pour toutes les formes d'échanges culturels, que celui-ci s'appliquait à quelque chose de spécifique¹³.

Il est intéressant de noter, en conclusion, que les quelques artistes appropriationnistes qui se sont aventurés sur le terrain culturel ces dernières années sont à mille lieues du « tournant éthique » des rapports interculturels prôné par les études postcoloniales. Richard Prince en est un exemple, lui qui, pour l'exposition *Canal Zone*, présentée en 2008 à la Gagosian Gallery, s'était approprié les photographies de rastafaris de Patrick Cariou, ce qui a donné lieu à une longue bataille juridique. Un autre exemple, très différent, est celui de David Krippendorff et de son œuvre *This Show Does not Represent the View of the Artist* (2016), présentée à la Foire de Berlin en 2018, qui reprenait les graffitis en langue arabe que le collectif Arabian Street Artists (Heba Y. Amin, Caram Kapp et Don Karl) avait réalisés pour la série télévisée américaine *Homeland* (ces graffitis introduisaient subrepticement dans la série des messages critiques comme « *Homeland* est raciste » ou « *Homeland* N'EST PAS une série »). Il ne s'agit pas pour nous d'ériger en modèle ces deux exemples – qui peuvent être critiqués pour plusieurs raisons, à commencer par les profits, exorbitants dans le cas de Prince, qu'ils ont générés –, mais simplement de faire remarquer qu'à aucun moment ces artistes appropriationnistes, lorsque leur geste a été remis en question par les artistes « appropriés » (Patrick Cariou et Arabian Street Artists), ne se sont posés en alliés des rastafaris ou de la cause arabe. Les deux artistes ont pris quelque chose qui ne leur appartenait pas et n'ont pas cherché à se dérober aux conséquences de leur geste. Krippendorff, attaqué par les artistes du collectif Arabian Street Artists pour avoir reproduit leur travail sans leur accord, n'a pas

prétendu « rivaliser avec leur acte de subversion, mais réfléchir à la façon dont celui-ci est entré dans la sphère publique ». Il a donc cherché à produire un acte d'appropriation créatif, proposant une nouvelle signification de leurs graffitis centrée sur « la réception de ces images dans les médias »¹⁴. Dans un communiqué de presse, il reconnaissait le caractère dérangeant et controversé de son travail : « [Cela s'inscrit] dans une veine similaire à ce que je fais depuis de nombreuses années : m'approprier des images de films et des médias pour les recontextualiser, afin d'exposer et de reformuler leur récit sous-jacent. [...] Je n'ai jamais limité mon intérêt ou mon empathie à une seule culture, une seule couleur de peau ou un seul genre en particulier. Si cela fait de moi un artiste controversé, alors je l'assume complètement¹⁵. » Cette posture a beau être critiquable, elle a toutefois l'avantage d'assumer la violence inhérente à l'acte d'appropriation sans chercher à se camoufler derrière l'éthos consensuel contemporain, qui efface toutes les formes d'aspérité sociale et culturelle et finit par nier les rapports de pouvoir entre dominés et dominants. ●

8 — Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 152.

9 — Ibid., p. 160-161.

10 — Carole Talon-Hugon, *Morales de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 169.

11 — Conseil des arts du Canada, « Soutenir les arts autochtones dans un esprit d'autodétermination et non d'appropriation culturelle », 7 septembre 2017, <bit.ly/2K8FIZm>.

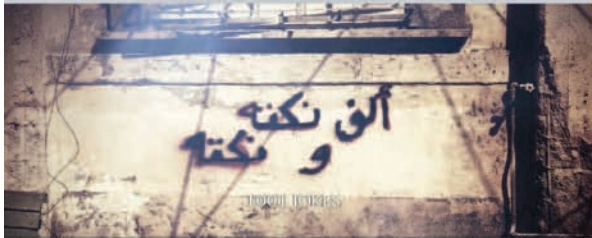
12 — Arjun Appadurai, *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2001 (1996).

13 — « Cultural Appropriation: A Roundtable », *Artforum*, vol 55, n° 10 (été 2017), <www.artforum.com/inprint/issue=201706&id=68677>. [Trad. libre]

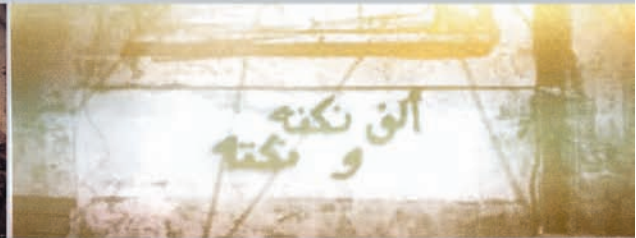
14 — Andrea Scrima, « Home, Identity, Exploitation, and Appropriation: A Conversation with David Krippendorff », *3 Quarks Daily*, 10 décembre 2018, <bit.ly/2RV0W00>. [Trad. libre].

15 — David Krippendorff, « The Homeland Case », site web de l'artiste, <www.davidkrippendorff.com/selected-works/the-homeland-case/>, consulté le 30 avril 2019 (page supprimée). [Trad. libre]

1001 Jokes



Film still
"Homeland is not a Series"
Arabian Street Artists



Print from the series
"This Show Does Not Represent The View Of The Artist"
David Krippendorff

There is no Homeland



Set Picture
"There is no Homeland"
Arabian Street Artists



Print from the series
"This Show Does Not Represent The View Of The Artist"
David Krippendorff

Arabian Street Artists

(haut | above) *1001 Jokes*,
comparaison entre | comparison
between Arabian Street Artists (2015)
& David Krippendorff (2018) ;
(bas | below) *There is No Homeland*,
comparaison entre | comparison
between Arabian Street Artists (2015)
& David Krippendorff (2018).
Photos : permission des artistes | courtesy of
the artists

Artistic Appropriation Versus Cultural Appropriation

Jean-Philippe Uzel

What if artistic appropriation (or “appropriation art”), as it has been understood in the visual arts since the 1980s, allowed us to tackle the issue of cultural appropriation from a new angle? Artists whose work falls into either of these categories have in common *the act of appropriating something that does not belong to them*, even if the intentions and motivations behind this act are very different in each case. This is not to say that visual artists who have been accused of cultural appropriation in recent years (Sam Durant for *Scaffold* and Dana Schutz for *Open Casket* in 2017, or Dominic Gagnon for *Of the North* in 2016) are appropriation artists in the same way as Jeff Koons, Sherrie Levine, and Richard Prince. Nevertheless, it seems worthwhile to examine these two approaches side by side, not to find possible similarities but to highlight the radical differences between them, including when appropriation artists such as Richard Prince and David Krippendorff venture into the cultural terrain.

NO ALL ART IS ABOUT “APPROPRIATION”

In light of the controversy that has shaken the visual arts, as well as theatre and literature, in recent years, one thing becomes quite clear. The first reflex of an artist accused of cultural appropriation is to attack the very notion of “cultural appropriation,” in an attempt to show that it is a hollow, empty, and irrelevant concept. The debate gets swallowed up and the denunciation fades behind a smokescreen. Reviewing what this concept refers to therefore seems an important place to start. Cultural appropriation was first theorized in 1976 by Kenneth Coutts-Smith, a professor at the University of Toronto and a strong advocate for the Inuit cause. In a seminal paper,¹ he brought together the Marxist notion of “class appropriation” and the concept of “cultural colonialism” in order to illustrate the ways in which Western culture appropriates cultural forms that come from oppressed or colonized cultures. Having since been further considered and expanded by many authors, today this notion refers to the manner in which the elements and iconography of a dominated culture are decontextualized, deformed, or simplified. In other words, the dominant-dominated power relationship is an essential

part of the definition of cultural appropriation, even though those in power constantly seek to deny it. Furthermore, the violence inflicted by the dominant over the dominated is not limited to the artistic or cultural fields. The controversy surrounding Dana Schutz’s painting, presented at the Whitney Biennial in 2017, was so intense precisely because the biennial took place a few months after the election of Donald Trump, in the context of increased police violence against African Americans. Similarly, the controversy surrounding Robert Lepage’s play *Kanata* created such a stir in the summer of 2018 because it arose in the midst of the National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls.

One of the most common strategies for defusing the political charge of cultural appropriation is to radically shift the meaning by giving it a positive connotation. It then becomes a synonym for “cultural exchange” and is presented as a principle of artistic creation and ferment. For example, in the spring of 2017, Hal Niedzviecki, editor of the Canadian magazine *Write*, proposed to create an “Appropriation Prize” so as to encourage artists to develop more cultural exchanges: “I don’t believe in cultural appropriation. In my opinion, anyone, anywhere, should be encouraged to imagine other peoples,

The positions of appropriation artists and those accused of cultural appropriation contrast sharply. While the former do not hesitate to explore and breach the limits of property rights and face the consequences in the courts, the latter hide behind the legality of their actions.

other cultures, other identities. I'd go as far as to say that there should even be an award for doing so."² Along the same lines, Ariane Mnouchkine, director of the Théâtre du Soleil, which invited Robert Lepage to stage *Kanata* in Paris, claims that cultural appropriation doesn't exist because "cultures are not anyone's property."³ This is extraordinary blindness to centre-periphery, North-South, colonizer-colonized relations.

Appropriation art, for its part, seeks not to erase relations of power but to underline them. Like Coutts-Smith in the 1970s, the appropriation art theorists of the 1980s examined the notion of property within a Marxist framework. Canadian art critic Bruce Alistair Barber devoted a key article to analyzing the links between "appropriation" and "expropriation."⁴ His essay concludes with an addendum on the notion of copyright, in which he stresses that any challenge to the notion of property brings into question the "rights of ownership" and therefore "copyright." In his view, appropriation art establishes a dialogue between the judge and the artist around the notion of fair use; he concludes that "in a democratic society, testing is the only manner in which revision can be accomplished."⁵ This is why appropriation artists are still regularly prosecuted for copyright infringement—trials during which the notions of "fair use" and the "transformative dimension" of appropriation continue to evolve. Besides the high-profile lawsuits filed against Richard Prince and Jeff Koons, less showy debates reveal the fact that contemporary art always examines the notion of intellectual property and its related notions of authenticity and originality. In Québec in 2014, controversy arose between the Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV) and appropriation artist John Boyle-Singfield regarding the latter's unauthorized use of another artist's image. The president of the RAAV went to great lengths to write a letter in which he explained that "in this context, it is important to understand that the RAAV is not taking a stand on the artistic value of the phenomenon of appropriation but on the lack of authorization from the original creator. In general, the appropriation artist must ask permission from the creator of the original work before using it, otherwise such an artist could face legal action."⁶ This is a remarkable misunderstanding of the very nature of appropriation art, which consists precisely in appropriating something "without asking permission."

The positions of appropriation artists and those accused of cultural appropriation contrast sharply. While the former do not hesitate to explore and breach the limits of property rights and face the consequences in the courts, the latter hide behind the legality of their actions. For example, on September 5, 2018, the Théâtre du Soleil published a press release written in a surprising legalistic tone to justify staging *Kanata* after its brief cancellation: "Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil have ultimately concluded that *Kanata*, the play currently in rehearsal, does not violate the laws of July 29, 1881 and July 13, 1990, or the associated sections of the Criminal Code... Since we

consider ourselves subject only to the laws of the Republic passed by the elected representatives of the French people and as we do not have, in this case, any reason to challenge these laws or demand that they be amended, we are neither legally nor morally required, therefore, to submit to other injunctions."⁷ It is quite clear that culture as an intangible and collective good is very little, if at all, protected with respect to copyright, which stems from individual property rights. Can we claim, however, as Mnouchkine does, that "cultures are not anyone's property"? A striking difference will always remain between artists who examine the law and its underlying power relations and artists who justify their actions using laws currently in effect and reject any evolution of such laws.

THE ETHICAL TURN OF ART

The contrast between appropriation art and cultural appropriation becomes particularly clear in light of what French philosopher Jacques Rancière calls "the ethical turn of aesthetics and politics," which is characterized by the gradual erasure of all forms of conflict in the public sphere. According to Rancière, the "ethical community" is founded on consensus, "a mode of symbolic structuration of the community that evacuates the political core constituting it, namely dissensus."⁸ In 2004, Rancière saw this ethical turn at work in relational art. He regarded this movement as being shaped entirely by a search for consensus, which aimed to create situations characterized by conviviality, intimacy,

1 — Kenneth Coutts-Smith, "Some General Observations on the Problem of Cultural Colonialism" (paper presented at the Congress of the International Association of Art Critics, Lisbon, September 1976), <https://bit.ly/2wrjSTI>.

2 — Hal Niedzviecki, "Winning the Appropriation Prize," *Write* (May 2017): 8.

3 — Joëlle Gayot, "Entretien avec Ariane Mnouchkine: 'Les cultures ne sont les propriétés de personne,'" *Télérama* 3584 (September 19, 2018): 20–24.

4 — Bruce Alistair Barber, "Appropriation/Expropriation: Convention or Intervention," *Parachute* 33 (1983–84): 29–39.

5 — *Ibid.*, 39.

6 — Christian Bédard, "Cas d'appropriation et d'exposition illégales d'œuvres originales à Ottawa," Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (August 5, 2014), www.raav.org/cas-dappropriation-et-dexposition-illegales-doeuvres-originales-ottawa (our translation).

7 — Théâtre du Soleil, "Le ressaisissement," editorial (September 5, 2018), www.theatre-du-soleil.fr/fr/les-edits/editorial-du-5-septembre-2018-26 (our translation).

8 — Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents*, trans. Steven Corcoran (Cambridge: Polity Press, 2009), 115.



Arabian Street Artists

This Show does not Represent the View of the Artists, graffiti sur le plateau de tournage de Homeland | Homeland on-set graffiti, 2015.

Photo : permission des artistes | courtesy of the artists

and sharing—and, more broadly, which sought to “restore lost meaning to a common world or repair the cracks in the social bond.”⁹ Although the recent cases of cultural appropriation have no artistic connection with relational aesthetics, we can nevertheless claim that they too participate in this “ethical community,” in which political conflict disappears.

It is remarkable that all the artists accused of some form of cultural appropriation present themselves not as adversaries but as allies of the cultures that they put in the spotlight. The aim of their work would be to make the greatest number of people aware of the injustices and suffering endured by these marginalized groups. In turn, any kind of challenge to the legitimacy of their engagement, including by the representatives of the cultures that they depict, is experienced as a form of censorship. They respond to accusations of cultural appropriation by waving the flag of being “beyond ethics,” which, according to philosopher Carole Talon-Hugon, consists in responding to criticism by “disputing an overlooked ethical intention that is yet very real.”¹⁰

The slippery slope of the ethical turn of art in the cultural domain was particularly well illustrated in Canada by the {Re}conciliation Initiative developed by the Canada Council for the Arts (CCA) in 2015. In the wake of the Truth and Reconciliation Commission of Canada, this initiative aimed to promote collaboration between Indigenous and non-Indigenous artists. Two years after the program was launched, in September 2017, the CCA felt obliged to publish a press release titled “Supporting Indigenous Art in the Spirit of Cultural Self-Determination and Opposing Appropriation,”¹¹ in which it stated that the line between artistic collaboration and cultural appropriation is very thin, and that the “ethical” context of reconciliation between colonized peoples and colonizers fosters a coming together that erases several centuries of colonial oppression at minimal cost.

THE MYTH OF THE “GLOBAL VILLAGE”

Over the last thirty years, the “disappearance” of political conflict and antagonism that is particular to the ethical turn of art has been encouraged worldwide by the globalization of art, which began with the 1989 Parisian exhibition *Magiciens de la Terre*, in which cultures from around the world were placed in dialogue on an equal footing. It took place under the paradigm of postcolonial studies, which posits that the globalization of culture takes place “in a decolonized world.” For example, this idea is at the core of a book written by the great postcolonial thinker Arjun Appadurai, titled *Modernity at Large: The Cultural Consequences of Globalization*.¹² It is also not very surprising that Homi Bhabha, another founding father of postcolonial studies, who wrote an engaging essay for the catalogue of *Magiciens de la Terre*, recently opened a roundtable on cultural appropriation organized by *Artforum* by proposing to replace the term “appropriation” with the term “translation”:

“I prefer *translation* to *appropriation*... Unlike appropriation, translation is a relationship that does not immediately give a default value to some kind of original; the anterior is not seen as the ‘appropriate’ or ‘original’ text.” His considerations were then reframed by artist Ajay Kurian, who was skeptical of this change in meaning and its consequences. In the end, Bhabha was compelled to admit that the term “appropriation” cannot be used for all forms of cultural exchange and that it applies to something more specific.¹³

In conclusion, it is interesting to note that the few appropriation artists who have ventured into the cultural terrain in recent years are a world away from the “ethical turn” of the intercultural relations advocated in postcolonial studies. One example is Richard Prince, who, for his exhibition *Canal Zone* presented in 2008 at the Gagosian Gallery, appropriated Patrick Cariou’s photographs of Rastafarians, which led to a long legal battle. Another and very different example is David Krippendorff: in his work *This Show Does Not Represent the View of the Artist* (2016), presented at Art Berlin in 2018, he reproduced the Arabic graffiti that the Arabian Street Artists collective (Heba Y. Amin, Caram Kapp, and Don Karl) had created for the American television series *Homeland* (the graffiti surreptitiously introduced messages that were critical of the show, such as “*Homeland* is racist” and “*Homeland* IS NOT a series”). It is not my intention to hold up these two examples—which can be criticized for several reasons, starting with the profits (exorbitant in Prince’s case) that they generated—as a model, but simply to point out that these appropriation artists did not at any moment ally themselves with the Rastafarians or the Arab cause when their act was challenged by the “appropriated” artists (Patrick Cariou and the Arabian Street Artists). Both artists took something that did not belong to them and did not seek to circumvent the consequences of their act. Confronted by the Arabian Street Artists for having reproduced their work without their permission, Krippendorff did not claim to “compete with their act of subversion, but reflect on the way it entered the public sphere.” He sought to produce a creative act of appropriation that gave new meaning to their graffiti, focusing on “the reception of these images in the media.”¹⁴ In a press release, he acknowledged the disturbing and controversial nature of his work: “I was... operating in a vein similar to what I have been doing for many years: appropriating images from films and media and recontextualizing them to expose and rearticulate the true narrative at hand... I have never limited my field of interest or sense of empathy to any one particular culture, skin colour, or gender. If this makes a controversial artist, then I fully embrace it.”¹⁵ This stance embraces the violence inherent in the act of appropriation without seeking to hide behind the contemporary consensual ethos that erases all forms of social and cultural asperity and ultimately denies the power relations between the dominated and the dominant.

Translated from the French by **Oana Avasilichioaei**

9 — Ibid., 122.

10 — Carole Talon-Hugon, *Morales de l’art* (Paris: Presses universitaires de France, 2009), 169 (our translation).

11 — Canada Council for the Arts, “Supporting Indigenous Art in the Spirit of Cultural Self-Determination and Opposing Appropriation,” September 7, 2017, <https://canadacouncil.ca/-/media/Files/CCA/Corporate/Governance/Policy/CCA/CCASupportingIndigenousArt.pdf>.

12 — Arjun Appadurai, *Modernity at Large: The Cultural Consequences of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

13 — “Cultural Appropriation: A Roundtable,” *Artforum* 55, 10 (Summer 2017), www.artforum.com/inprint/issue=201706&id=68677.

14 — Andrea Scrima, “Home, Identity, Exploitation, and Appropriation: A Conversation with David Krippendorff,” *3 Quarks Daily* (December 10, 2018), <https://bit.ly/2RV0WWO>.

15 — David Krippendorff, “The Homeland Case,” www.davidkrippendorff.com, www.davidkrippendorff.com/selected-works/the-homeland-case/, accessed on April 30, 2019 (page discontinued).