

Expropriation as Art Practice L'expropriation comme pratique artistique

David A. J. Murrieta Flores

Number 97, Fall 2019

Appropriation
Appropriation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91456ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Murrieta Flores, D. (2019). Expropriation as Art Practice / L'expropriation comme pratique artistique. *esse arts + opinions*, (97), 42–49.

Expropriation

as Art Practice

David A. J. Murrieta Flores

In the *White Paper* series (2014–2016), Italian artist Adelita Husni-Bey questions the relationship between society, the state, and property by means of a dialectical process that involves communities affected by urban planning. The result is not only a curatorial networking of different peoples' struggles regarding property rights at an international level (Egypt, the Netherlands, Spain), but also legal documents drafted at public meetings, giving concrete shape to a politics practised beyond state institutions.

It is fruitful to distinguish between appropriation and expropriation as art practices because the question of property is one of the primary elements of the relationship between aesthetics and politics that each practice configures.

After Enlightenment philosopher John Locke referred to the human psyche as a “white paper, void of all characters”¹ in 1689, he made an analogous argument for his natural history of property, in which labour effected upon the blank tablet of a world gifted by God to all *men* was what granted any individual the right to a land and its fruits. To fill the “white paper” meant not only to acquire consciousness (a self) but also to appropriate that self and, on that basis, to appropriate nature through the extension of the self in work. Thus, what Husni-Bey is mobilizing in this series of works is fundamentally connected to appropriation, although the concept has often been used to mean, more generally, “reproduction,” sometimes reduced through the art-historical lens to “an art-world movement, a style, or a strategy.”²

Wider perspectives have rightly hinted at the root of the question being in theories of property, but rarely have they developed this argument further, leading to positions in which another meaning of appropriation is simply “theft” or a vanguard detonation of meanings and criticism of the concept of authorship.³ Thus, my purpose in this essay is to make a possible outline for the exploration of appropriation as an art-historical concept that cannot be dissociated from its economic and political background with regard to property. This idea has already been explored by openly political artists, many of whose practices originally follow those developed by the Situationist International (SI), which deployed *détournement* (diversion) as an appropriation technique that reveals the close relationship between aesthetics and politics in contemporary art practices of this nature.

The twentieth-century avant-garde prompted critical questionings of art and the artist's position in society by attempting to erase the boundary between art and life. To abolish art as

a subsection of society meant that artists held, to varying degrees, not only the radical positions of destroying museums and rejecting the artwork as such (positions about art in general), but also diverse stances on the conditions that gave rise to cultural hierarchies and common understandings about the social role of art (positions about society at large). Walter Benjamin's conception of the “author as producer” and his further enthusiasm for the anti-fascist, democratic potential of mechanical reproduction summarizes well the philosophical mission that many an avant-gardist had: to *re-functionalize*, per his reference to Bertolt Brecht's attempt to give new meaning to theatre itself,⁴ the field of art entirely. Benjamin's term serves well to

1 — John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (London: Penguin, 1997), 109.

2 — John Welchman, *Art After Appropriation* (New York: Routledge, 2013), 28.

3 — All of these ideas are contained in books and articles whose authors discuss the issue of appropriation in a theoretical framework. Key texts include: Marcus Boon, *In Praise of Copying* (Cambridge: Harvard University Press, 2013); Dominic Pettman, “A Break in Transmission: Art, Appropriation and Accumulation,” *Genre: Forms of Discourse and Culture*, vol. 34, no. 3–4 (2001); Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing: Managing Writing in the Digital Age* (New York: Columbia University Press, 2011); and Sherrie Levine (*October Files*), ed. Howard Singerman (Cambridge: MIT Press, 2018).

4 — “Functional transformation” in the English translation. Walter Benjamin, “The Author as Producer,” in *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 2, Part 2, 1931–1934*, trans. Rodney Livingstone and others, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith (Cambridge: Harvard University Press, 1999).

delineate the basic relationship between the aesthetic and the political articulated by acts of appropriation, in the sense that any appropriation reorganizes meanings and exerts pressure upon the context in which it is made, beginning with that of art itself.

The vanguardist drive to shift the purpose of art was perhaps best theorized by the SI, which developed and utilized the technique of *détournement* for the purpose of *extracting* the ideological import of objects in capitalism in order to use the object (ideological form) against the logic that produced it. According to the SI, capitalism constantly appropriated the new in favour of the old, and so the most effective way to fight against it was to mobilize its own images—to appropriate the old in favour of the (truly) new. As a form of appropriation, *détournement* turns the image into a site of social struggle; in other words, it reveals that the core problem of appropriation is not authorship or art practices, but social relationships. One of the most important social relationships is property, the significance of which is thus modified.

This significance of property has varied across modernity, from the Lockean distinction implied in Husni-Bey's *White Paper* series, to the ways in which nineteenth-century socialist and anarchist thinkers defined appropriation and *expropriation*. Whereas in current, legal terms, expropriation means the privation of a property in exchange for a compensation, for Karl Marx (explicitly) and Peter Kropotkin (implicitly), to give just two examples, it is "appropriation minus the equality in all actual exchange relationships. Expropriation thus meant theft of the title to property."⁵ In Marx's view, expropriation was key to understanding primary accumulation, and it represented the foundation of the alienation of workers from the land as well as the lack of reciprocity with which capitalism exploited nature. Property, here, is neither a virtuous supersession of the natural state (Locke) nor a vicious regression from it (Jean-Jacques Rousseau): it is a neutral social relationship that can be codified and employed for purposes of oppression or liberation. Capitalism's mode of appropriating nature produces capitalist private property, but it is in its negation through socialist appropriation that a new, socialized property is born, inverting the relationship so that if we once "had the expropriation of the mass of the people by a few usurpers... we [now] have the expropriation of a few usurpers by the mass of the people."⁶ This reversal, deep at the heart of *détournement*, is also the way in which Kropotkin conceives of anarchist expropriation, put simply, as the way to *take back* the product of anyone's work that has been appropriated by someone else.⁷

Following this line of thought, appropriation, in contrast, does *give something back*. The basic rearrangement of meanings that it produces already sets any property up for further reconfiguration and reabsorption into the context of origin. This is the case of what certain art historians have reductively framed as "appropriation art," and it is what Kenneth

Goldsmith intended when, from a literary perspective, he promoted appropriation as a path to further dissolving authorship and surrealistically modifying contexts by introducing new and fragmented associations of objects and texts. Appropriation as a straightforward practice does not treat property differently in any significant way, and it thus retains the ambivalence with which the nineteenth-century thinkers characterized it. That does not imply, however, that it doesn't configure a relationship between aesthetics and politics; rather, its articulation serves different purposes. Still, it is significant that the effects of appropriation as conducted by contemporary artists have for the most part been absorbed (perhaps reappropriated) by the art world. The projects that veer closer to expropriation, like *White Paper*, which attempts to enable the reconfiguration of the social contract, do not solely reintroduce objects or cultural elements into a context in order to send a wave of fragmented meanings that can be *contained* by art's institutional framework. They provoke an antagonism between the spectator and something else; in the case of Husni-Bey, property is subjected to a process in which the spectator or reader re-evaluates the role of the state in protecting and promoting the needs of humans. In Husni-Bey's *The Land* (the first work in the *White Paper* series) informal settlements in Cairo are threatened by privately funded urban development enterprises, showcasing the basis of a problem that in *The Law* (the second work in the series) is intervened in by means of collective political discussion. The resulting object, a legal document titled "Convention on the Use of Space,"⁸ isn't meant to be housed in an art institution but to be used by communities to redefine property use and the various forms of occupation that have arisen from essential breaches in social contracts (thus arguing that their illegality is only a function of the law's wrongful protection of exchange-value over use-value). The limits between state and private property are put to the test by referring to "space" and thus criticizing the reductive approach that signifies property solely as real estate. It is a discussion that potentially reaches the (Enlightenment, contractual) foundations of society itself, organized by people whose relationship with property will tend towards *taking it back* from those who own it.

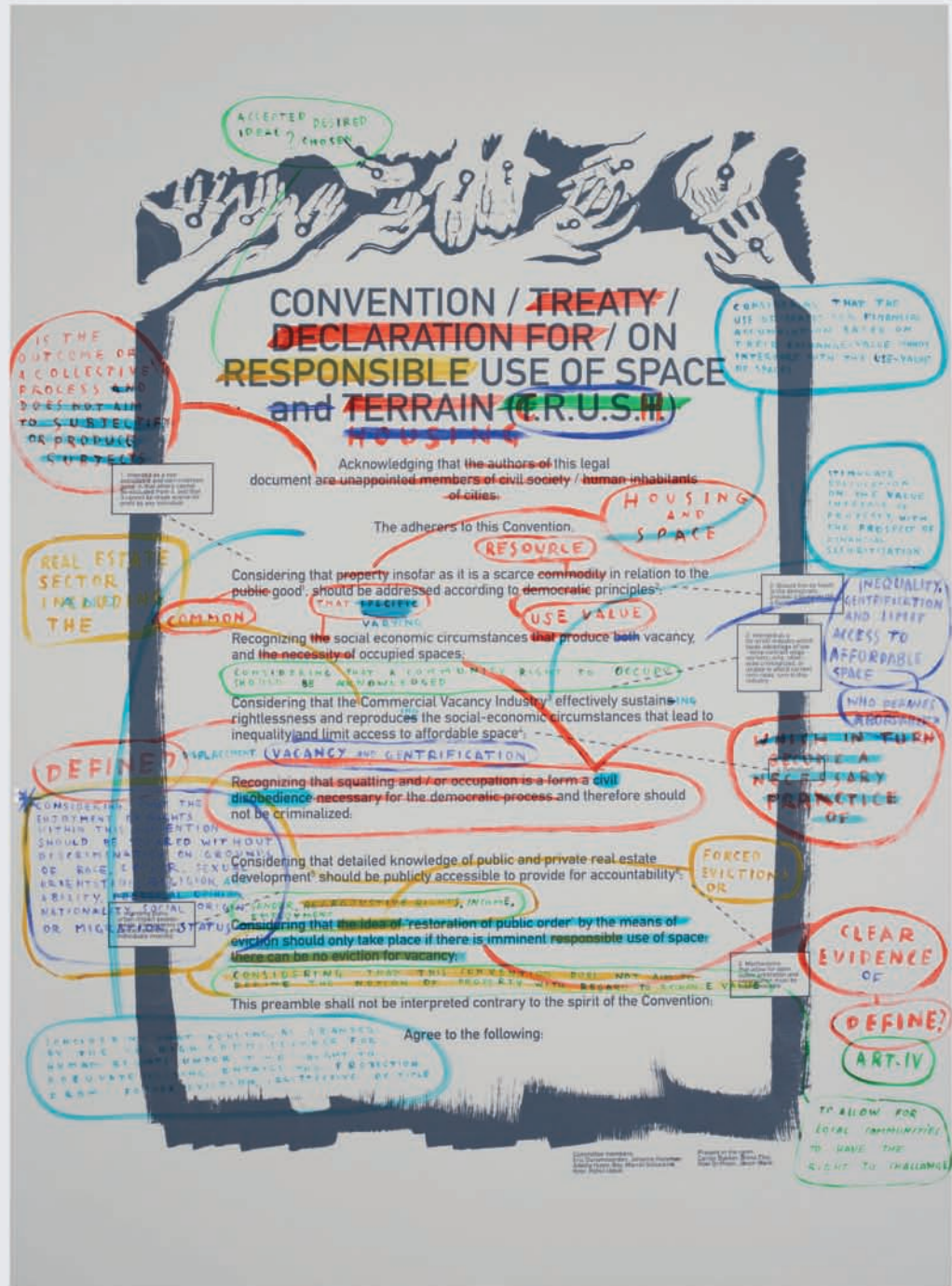
It is fruitful to distinguish between appropriation and expropriation as art practices because the question of property is one of the primary elements of the relationship between aesthetics and politics that each practice configures. In all instances a property is violated, but its repurposing springs from implicit, and sometimes explicit, views about what property is for and what kinds of property there should be. Cases such as Husni-Bey's *White Paper* series are useful when talking about "expropriation art," in the sense that questions of property are as relevant as, or even more important than, traditional questions concerning authorship and the institutional framework of art. ●

5 — John Bellamy Foster and Brett Clark, "The Expropriation of Nature," *Monthly Review*, vol. 69, no. 10 (March 2018): <https://monthlyreview.org/2018/03/01/the-expropriation-of-nature/>.

6 — Karl Marx, *Capital, Volume 1*, www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch32.htm.

7 — Peter Kropotkin, *The Conquest of Bread and Other Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 47. *Détournement* is not only a reversal, in the sense that it treats the private property of a spectacular image as something to be both *socialized* (anyone can do it, and given the erasure of traditional authorship, it is, in the end, *anonymized* and *collective*) and *abolished* (everyone, without distinction, has a right to the image, without needing that right to be protected by the collective or the state). It is meant to take and give *something perverted* in return, inasmuch as it would be uncannily recognizable to the logic that produced what has been taken.

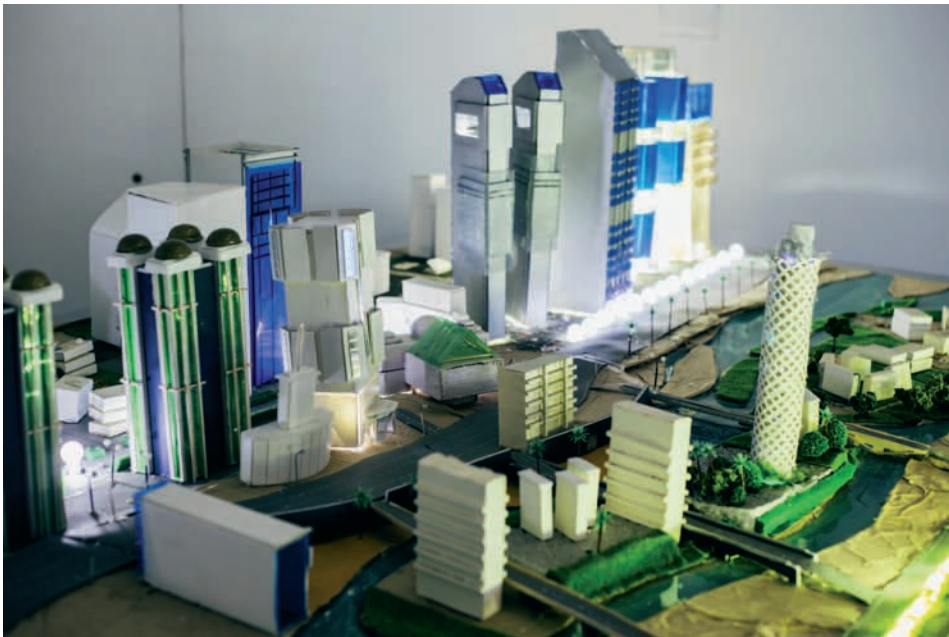
8 — See the "Convention on the Use of Space" website: www.useofspaceconvention.org/.



Adelita Husni-Bey
White Paper: The Law, détail | detail,
2015.
Photo : permission de | courtesy of the artist
& Laveronica arte contemporanea, Modica



Adelita Husni-Bey
White Paper: The Land, vues
d'installation | installation views,
Casco Art Institute, Utrecht, 2015.
Photos : Niels Moolenaar, permission de
| courtesy of the artist & Laveronica arte
contemporanea, Modica



L'expropriation comme pratique artistique

David A. J. Murrieta Flores

Dans la série intitulée *White Paper* (2014-2016), l'artiste italienne Adelita Husni-Bey remet en cause la relation entre la société, l'État et la propriété. Elle déploie pour ce faire un processus dialectique auquel participent des collectivités perturbées par l'aménagement urbain. Le résultat n'est pas seulement la mise en réseau, par la commissaire, des luttes menées par différentes personnes sur le plan international (Égypte, Espagne, Pays-Bas) pour défendre le droit à la propriété, mais aussi la production de documents juridiques qui, ébauchés lors de rencontres publiques, viennent donner une forme matérielle à la politique qui s'exerce en dehors des institutions nationales.

Le philosophe des Lumières John Locke, en 1689, défendait par un argument analogue son histoire naturelle de la propriété, en supposant d'abord que l'esprit était « du papier blanc, vierge de tout caractère¹ » : pour lui, le travail effectué sur la table rase d'un monde donné par Dieu à tous les *hommes* est ce qui confère à chaque individu le droit à une terre et à ses fruits. Remplir « la page blanche » ne signifie donc pas seulement qu'on acquiert une conscience (un soi), mais également qu'on se l'approprie et, cela posé, qu'on s'approprie la nature par le prolongement du soi dans le travail. Suivant cela, ce que Husni-Bey mobilise dans cette série d'œuvres est fondamentalement lié à l'appropriation, même si le concept a été employé souvent au sens plus général de « reproduction » et réduit parfois, à travers la lorgnette de l'histoire de l'art, à « un mouvement du monde des arts, un style ou une stratégie² ». Des perspectives plus larges ont permis, à bon droit, de rattacher cette question aux théories de la propriété, mais cette idée, rarement développée, a donné lieu surtout à des positions selon lesquelles l'appropriation est un simple « vol » ou encore, dans l'avant-garde, à une explosion des significations et à la critique du concept d'autorat³. Mon but ici est donc de proposer une voie pour explorer l'appropriation entendue comme un concept de l'histoire de l'art indissociable de l'arrière-plan économique et politique sur lequel se déploie la notion de propriété. C'est une idée que des artistes ouvertement politisés ont déjà exploitée, nombre d'entre eux suivant dans leur pratique l'exemple de l'Internationale situationniste (IS) : celle-ci avait employé le *détournement* comme technique d'appropriation, un moyen de révéler la relation étroite entre esthétique et politique dans les pratiques contemporaines de ce genre.

Dans le but de repenser l'art et la position de l'artiste dans la société, l'avant-garde du 20^e siècle a tenté de gommer la frontière entre l'art et la vie. Or, la dissolution de l'art comme sous-domaine social a poussé les artistes à endosser, à divers degrés, non seulement les opinions radicales selon lesquelles il faut détruire les musées et rejeter l'œuvre d'art en tant que telle (opinions sur l'art en général), mais aussi divers points de vue sur les circonstances qui ont donné lieu aux hiérarchies culturelles et aux idées courantes sur le rôle social de l'art

(opinions sur la société dans son ensemble). Walter Benjamin, par sa conception de « l'auteur comme producteur » et son enthousiasme subséquent pour le potentiel antifasciste et démocratique de la reproduction mécanique, résume bien la mission philosophique chère à de nombreux représentants de l'avant-garde, soit de *transformer la fonction* (en référence à la tentative de Bertolt Brecht de donner un sens nouveau au théâtre⁴) du domaine de l'art dans son entier. L'expression forgée par Benjamin est fort utile pour délimiter la relation fondamentale entre l'esthétique et le politique exprimée par les actes d'appropriation, puisque toute appropriation réorganise les significations et exerce une pression sur le contexte où elle a lieu, à commencer par le milieu de l'art lui-même.

C'est probablement l'Internationale situationniste qui a le mieux théorisé la motivation de l'avant-garde à déplacer l'intention artistique, en mettant au point la technique du détournement et en l'utilisant pour *extraire* l'apport idéologique des objets au capitalisme, dans le but de retourner l'objet (forme idéologique) contre

1 — John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, livre II, chap. 1, Paris, Vrin, 2001 (1690), p. 164.

2 — John Welchman, *Art after Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, New York, Routledge, 2013, p. 28. [Trad. libre]

3 — Toutes ces idées sont présentées dans des livres et des articles dont les auteurs abordent la question de l'appropriation d'un point de vue théorique. Les principaux sont : Marcus Boon, *In Praise of Copying*, Cambridge, Harvard University Press, 2013; Dominic Pettman, « A Break in Transmission: Art, Appropriation and Accumulation », *Genre: Forms of Discourse and Culture*, vol. 34, n° 3-4 (2001); Kenneth Goldsmith, *L'écriture sans écriture : Du langage à l'âge numérique*, traduit de l'anglais par François Bon, Paris, Jean Boîte Éditions, 2018; Howard Singerman (dir.), *Sherrie Levine*, Cambridge, The MIT Press (October Files), 2018.

4 — « Transformer » ou « changer la fonction », dans la traduction française. Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht* (1955), traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique éditions, 2003.

Si la distinction entre appropriation et expropriation entendues comme pratiques artistiques est si féconde, c'est que la question de la propriété est un élément primordial de la relation entre esthétique et politique que configure chacune des pratiques.

la logique qui l'a produit. Du point de vue de l'IS, le capitalisme s'approprie constamment le nouveau au profit de l'ancien, de sorte que le moyen le plus efficace de le combattre consiste à recourir à ses propres images – à s'approprier l'ancien au profit du (réellement) nouveau. Comme forme d'appropriation, le détournement transforme l'image en lieu de lutte sociale; en d'autres mots, il révèle que le problème central de l'appropriation n'est pas l'autorité ni les pratiques artistiques, mais les relations sociales. Parmi celles-ci, l'une des plus importantes est la propriété, dont la signification se trouve ainsi modifiée.

Le sens donné à la propriété a changé au cours de la modernité, depuis les définitions données à l'appropriation et à l'*expropriation* par les philosophes socialistes et anarchistes du 19^e siècle jusqu'à la distinction lockienne que suppose la série *White Paper*. Alors que le terme « expropriation », dans la langue juridique actuelle, renvoie à la privation d'une propriété en échange d'une compensation, selon Karl Marx (explicitement) et Pierre Kropotkine (implicitement), pour s'en tenir à ces deux exemples, il signifie « l'appropriation moins l'égalité, dans toutes les relations d'échange concret. L'expropriation, par conséquent, signifie le vol du droit à la propriété⁵ ». Chez Marx, l'expropriation est cruciale pour comprendre l'accumulation primitive [du capital]; elle est au fondement à la fois de l'aliénation des travailleurs relativement à la terre et de l'absence de réciprocité avec laquelle le capitalisme exploite

la nature. La propriété, ici, n'est ni une substitution vertueuse à l'état de nature (Locke) ni une régression brutale de celui-ci (Jean-Jacques Rousseau) : il s'agit d'une relation sociale neutre susceptible d'être codifiée et utilisée aussi bien à des fins d'oppression que de libération. Si la façon dont le capitalisme s'approprié la nature donne lieu à la propriété privée capitaliste, c'est dans la négation de cette dernière par l'appropriation socialiste qu'une nouvelle propriété socialisée voit le jour, inversant la relation de telle sorte que, s'il s'agissait là de « l'expropriation de la masse par quelques usurpateurs; ici, il s'agit de l'expropriation de quelques usurpateurs par la masse⁶ ». Ce renversement, qui est au cœur du détournement, correspond également à la façon dont Kropotkine conçoit l'expropriation anarchiste – soit, en raccourci, le moyen de *reprendre* le produit du travail de quelqu'un après que quelqu'un d'autre se l'est approprié⁷.

Suivant ce raisonnement, l'appropriation, par contraste, *redonne* en effet quelque chose. La simple réorganisation des significations qu'elle provoque prépare déjà toute chose possédée à une reconfiguration subséquente et à la réabsorption par son contexte d'origine. C'est le cas de ce que certains historiens de l'art ont présenté de façon réductrice comme une « appropriation artistique », et c'est ce que veut dire Kenneth Goldsmith quand, dans une perspective littéraire, il prône l'appropriation comme voie vers la dissolution toujours croissante de l'autorité et la modification surréaliste des contextes au moyen d'associations nouvelles et fragmentées des objets et des textes. En tant que pratique transparente, l'appropriation ne traite pas autrement la propriété (pas de manière notable, en tout cas); elle conserve par conséquent l'ambivalence qui la caractérisait aux yeux des penseurs du 19^e siècle. Cela n'implique pas, cependant, qu'elle ne configure aucune relation entre l'esthétique et la politique; c'est plutôt que sa configuration sert des intentions différentes. Il est révélateur, quand même, que ce soit le monde de l'art qui ait absorbé (peut-être : qui se soit approprié) les effets de l'appropriation opérée par les artistes contemporains. Les projets qui frôlent l'expropriation au plus près – comme *White Paper*, qui tente de mettre en œuvre la réorganisation du contrat social – ne se contentent pas de réintroduire les objets ou les éléments culturels dans un contexte donné de manière à provoquer une vague de significations fragmentées que le cadre institutionnel de l'art peut *contenir*; ils créent un antagonisme entre le spectateur et autre chose; dans le cas de Husni-Bey, la propriété est soumise à un processus par lequel le spectateur ou le lecteur réévaluent le rôle de l'État dans la protection et la promotion des besoins des humains. Dans l'œuvre *The Land* (la première de la série *White Paper*), des quartiers informels du Caire sont menacés par des projets de développement urbain financés par des intérêts privés; cela illustre le fondement d'un problème qui devient, dans *The Law* (la deuxième œuvre de la série), l'objet d'une intervention fondée sur le débat politique collectif. L'objet produit, un document juridique intitulé

*Convention on the Use of Space*⁸ (« Convention sur l'usage de l'espace »), n'est pas destiné à être accueilli dans un lieu d'exposition, mais à permettre aux collectivités de redéfinir l'usage de la propriété ainsi que les formes d'occupation qui sont issues de failles inhérentes au contrat social (il défend ainsi l'idée que leur illégalité est une simple conséquence de la protection induite accordée par la loi à la valeur d'échange au détriment de la valeur d'usage). Les limites entre propriété d'État et propriété privée sont mises à l'épreuve par la référence à « l'espace » et, conséquemment, par la critique de l'approche réductrice qui ne conçoit de propriété qu'immobilière. C'est un débat qui pourrait s'étendre aux fondements (contractuels, issus des Lumières) de la société même, débat organisé par des gens dont la relation à la propriété tendrait à la *repandre* à ceux qui la possèdent.

Si la distinction entre appropriation et expropriation entendues comme pratiques artistiques est si féconde, c'est que la question de la propriété est un élément primordial de la relation entre esthétique et politique que configure chacune des pratiques. Il y a violation de la propriété dans tous les cas, mais la reconversion de la chose possédée émerge de vues implicites, parfois explicites, sur l'usage de la propriété et les sortes de propriétés qui devraient exister. Les cas comme celui de *White Paper* de Husni-Bey ont un rôle à jouer dans les discussions sur « l'expropriation artistique », du fait que les questions de propriété sont aussi pertinentes, voire plus importantes encore, que celles, plus classiques, de l'autorité et de l'encadrement institutionnel de l'art.

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**

5 — John Bellamy Foster et Brett Clark, « The Expropriation of Nature », *Monthly Review*, vol. 69, n° 10 (mars 2018), <<https://monthlyreview.org/2018/03/01/the-expropriation-of-nature/>>. [Trad. libre]

6 — Karl Marx, *Le Capital*, vol. 1, chap. 32, <www.marxists.org/francais/marx/works/1867/Capital-1/kmcap1-32.htm>.

7 — Marshall S. Shatz (dir.), *Kropotkin: The Conquest of Bread and Other Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 47. Le détournement n'est pas un simple renversement, dans la mesure où il traite la propriété privée d'une image spectaculaire comme une chose qui doit être à la fois *socialisée* (n'importe qui peut le faire; plus encore, étant donné l'effacement de l'autorité traditionnelle, elle est en fin de compte *anonymisée* et collective) et *abolie* (tout le monde sans distinction possède le droit à l'image sans que ce droit ait besoin d'être protégé par la collectivité ou l'État). Il sert à prendre une chose, puis à la redonner sous une forme *pervertie*, c'est-à-dire « reconnaissable à s'y méprendre », du point de vue logique ayant produit ce qui a été pris.

8 — Voir le site web de la convention : *Convention on the Use of Space*, <www.useofspaceconvention.org/>.



Adelita Husni-Bey
White paper: The Law, vues
 d'installation | installation views,
 Casco Art Institute, Utrecht, 2015.
 Photos : Niels Moolenaar, permission de
 | courtesy of the artist & Laveronica arte
 contemporanea, Modica