

Intimation culturelle, régime appropriationniste et arts visuels Cultural Imperative, Appropriationist Regime and Visual Art

Eddy Firmin

Numéro 97, automne 2019

Appropriation
Appropriation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91459ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Firmin, E. (2019). Intimation culturelle, régime appropriationniste et arts visuels / Cultural Imperative, Appropriationist Regime and Visual Art. *esse arts + opinions*, (97), 66–73.

INTIMATION CULTURELLE,

**régime
appropriationniste
et arts visuels**

Eddy Firmin

Depuis mon lieu d'énonciation, celui d'un artiste afrodescendant caribéen exilé au Québec, j'aborde l'appropriation culturelle, non pas comme une question propre à notre actualité, mais comme la conséquence d'un régime discursif de l'art occidental, le régime appropriationniste.

Ainsi, l'intimation culturelle serait l'ordre, tacite ou non, de se mettre en conformité avec les canons culturels édictés par un groupe en position d'autorité ; et le fait, pour le sujet intimé, de métaboliser cet ordre de manière intime.

Un régime, tel que je l'entends, est une organisation discursive identifiable permettant de réguler le partage des savoirs sur le sensible dans une société (Jacques Rancière, Michel Foucault). Ainsi, les régimes de l'art définissent les différentes politiques normatives entourant l'enseignement, la production, la perception, la circulation et la réception de l'œuvre d'art. Cette piste suppose une origine plus lointaine dans le temps que l'actuel débat sur l'appropriation culturelle parce que les régimes opèrent continuité et ruptures sur de longues durées.

À travers mon expérience personnelle se déploie la notion d'intimation culturelle, laquelle souhaite aussi participer à démettre une fausse interprétation persistante, à savoir que l'appropriation culturelle peut être attribuée de manière indifférenciée tant aux cultures subalternes qu'aux cultures en position de pouvoir. Cette notion d'intimation culturelle permet de déceler par ses effets la présence du régime appropriationniste tandis que le débat sur l'appropriation culturelle permet d'approcher deux de ses opérations : la prédation et le consumérisme culturel¹.

L'INTIMATION CULTURELLE, UNE EXPÉRIENCE PERSONNELLE

Si le mot « intimation » dérive du verbe « intimer », c'est-à-dire le fait, pour une personne ou un groupe, de donner un ordre avec autorité, l'intimation culturelle, telle que je la conçois, renvoie tout autant à l'adjectif « intime », soit ce « qui reste généralement caché sous les apparences, impénétrable à l'observation externe, parfois aussi à l'analyse du sujet même² ». Ainsi, l'intimation culturelle serait l'ordre, tacite ou non, de se mettre en conformité avec les canons culturels édictés par un groupe en position d'autorité ; et le fait, pour le sujet intimé, de métaboliser cet ordre de manière intime. Cette définition réfère explicitement à mon expérience de la réception d'un ordre longtemps resté impénétrable, inscrit au plus profond de ma psyché.

Comme une cocasse sortie de bureau brutalement arrêtée par une baie vitrée, il me revient les invisibles mais douloureux obstacles de mes cours d'histoire de l'art, du lycée aux écoles de beaux-arts. Le descendant d'esclave des colonies françaises que je suis s'est vu enseigner dès son

plus jeune âge, et cela jour après jour, qu'il faut s'approprier les cultures du monde. « Eddy, le monde est grand ! Je ne comprends pas que tu veuilles nous parler de ce qui se passe sur le pas de ta porte, entre tes doigts de pieds. » Pourtant, dans les cours d'histoire de l'art, l'universalité de l'art ressemblait fort à des orteils d'homme blanc sur le seul pas de porte de l'histoire européenne. D'un côté, il y avait le divin modèle eurocentriste, érigé en autorité universelle, et de l'autre, des cultures bancales, bréhaignes de talent artistique, telles que la mienne, dans lesquelles il m'était commandé de piocher des formes ou d'autres inspirations symboliques. Alors que Ingres, le Caravage et tant d'autres témoignaient du génie artistique de mon colonisateur, implicitement, l'absence de références afro-antillaises, dans mon enseignement, attestait de l'inaptitude des miens aux beaux-arts.

Mon intimation culturelle découle alors de ce que la recherche décoloniale nomme la colonialité du savoir, c'est-à-dire la colonisation de mes sens et de mon esprit. Ce colonialisme épistémique (par les philosophies du savoir) et sensible me forçait à user de systèmes de pensées et de structures théoriques qui n'avaient pas été pensés pour moi. Ainsi, à mesure que j'absorbais béatement les propositions de mon colonisateur, mon acculturation grandissait. L'enseignement dont chacun m'assurait qu'il était vide d'idéologie impériale m'avait poussé à accepter comme postulat que l'Europe et l'Occident en général étaient détenteurs des plus hautes valeurs artistiques et que ma culture locale n'était porteuse que de propositions bancales

1 — Bernard Stiegler, définit le consumérisme culturel comme un mode de surconsommation culturelle engendré par une logique du marketing (qui se traduit entre autres choses par une course à la nouveauté). Il affirme que « l'amateurl'art [...] a été lentement mais sûrement transformé en un consommateur culturel ». [Tveitole.net](http://tveitole.net), « Bernard Stiegler : conférence à Paris du 8 sept. 2009 », enregistrement vidéo, Paris, 2009, [DailyMotion](https://www.dailymotion.com/video/xalb2i), 10 min 22 s, <www.dailymotion.com/video/xalb2i>.

2 — « Intime », définition du Trésor de la langue française informatisé, [Centre national de ressources textuelles et lexicales](http://www.cnrtl.fr/definition/intime), <www.cnrtl.fr/definition/intime>.



Eddy Firmin

← Y [*Danger*], détail de l'installation | installation detail, 2016.
Photo : Guy L'Heureux, permission de | courtesy of the artist

Eddy Firmin

✓ Q [*Recherche/Chasse*], détail de l'installation | installation detail, 2016.
Photo : Guy L'Heureux, permission de | courtesy of the artist



avec une portée locale. L'intimation culturelle provoquait ainsi deux mouvements chez moi. Premièrement, il y avait ce déni de soi induit par ma formation académique, pensée par et pour l'Occident. Secondement, cet injuste rapport de savoir-pouvoir m'engageait à botter dans les productions de ma propre culture comme dans un vieux sac de patates.

Disons, de manière synthétique, que l'intimation culturelle hérite du syndrome « peau noire, masque blanc » dont nous parle Frantz Fanon, c'est-à-dire de « la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale³ ». Aussi, lorsque j'use de codes formels et de contenus symboliques propres à l'Occident, je ne commets pas d'acte d'appropriation. Je fais simulacre plus ou moins réussi en répondant aux injonctions d'un modèle exogène qui n'a pas été prévu pour un artiste descendant d'esclaves, comme l'exprime une de mes œuvres de 2016, *JG (égô + dualité)*⁴.

À l'inverse, me réapproprier ce qui est de ma propre culture m'est difficile, parce que l'intimation culturelle inculque en retour un déni de soi.

Mais pour reprendre les mots d'Aimé Césaire et René Ménéil, « il n'est plus temps de parasiter le monde. C'est de le sauver plutôt qu'il s'agit⁵ ».

PROCÈS PUBLIC D'UN RÉGIME PAR L'APPROPRIATION CULTURELLE

La sociologie (Éric Fassin, Lawrence W. Levine) définit l'appropriation culturelle comme un acte inéquitable consistant, pour les tenants d'une culture dominante, à s'emparer (sans rétribution) des productions culturelles subalternisées afin d'en tirer un quelconque profit (esthétique, financier, moral, etc.). Si depuis des temps immémoriaux, des chocs culturels en tout genre (guerres, annexions, coalitions, etc.) ont favorisé d'innombrables vols d'objets et appropriations culturelles, les débats actuels entourant l'appropriation culturelle permettent de constater que deux grandes approches sur la question s'entrechoquent : la posture de la prédation et celle du consumérisme culturel.

Représentant la première approche, le cinéaste innu-algonquin André Dudemaine avance que le concept d'appropriation culturelle désigne efficacement un « cannibalisme culturel⁶ ». Cet avalement portraiture la prédation d'une culture envers une autre « culture nourritrice » qui n'a pas les moyens de se défendre contre l'extraction et l'exploitation du meilleur de ses ressources culturelles. Incarnant la seconde, le professeur de philosophie afro-qubécois Amadou Sadjo Barry pense que l'art procède d'une systémique appropriationniste inaliénable. En effet, lors du débat radiophonique sur la pièce *Kanata* de Robert Lepage⁷, il affirme que « sans appropriation, on signe la mort de l'art », et qu'il y a donc des « appropriations justes ». Si la première approche s'inscrit dans la définition sociologique posée, la seconde m'invite à son aménagement en vue d'une conciliation. Bien qu'elle soit nécessaire, cette seconde approche ne m'invite-t-elle pas aussi à lier l'appropriation au consumérisme culturel ? C'est que, dans mon contexte particulier de grande iniquité culturelle,

la racine même du verbe transitif « approprier » a de quoi laisser songeur. Par le pronom réflexif, « s'approprier » exprime le désir et la convoitise pour un objet culturel qui deviendra propriété personnelle ou collective. Ainsi, au cœur du projet de conciliation sur la question de l'appropriation culturelle est peut-être minoré le jeu de désir, qui, en installant des relations de pouvoir asymétriques, pousse le plus fort à prendre ce que le plus faible a de mieux à offrir. Comme je l'ai mentionné à propos de l'intimité culturelle, mon simulacre se place à l'autre bout de ce jeu du désir, entre culture maîtresse et culture subalternisée. Dans un récent article paru dans *Minorit'Art*⁸, le philosophe Norman Ajari rappelle que désir et appropriation sont au cœur de cette antichambre du capitalisme qu'est l'esclavage.

Si les notions de prédation et de consumérisme culturel peuvent apparaître comme deux grandes positions d'allure irréconciliable, à mon avis, elles font partie d'un seul et unique régime appropriationniste, le débat actuel formant une sorte de procès public de ce régime. Ce tribunal, de fait, remet en cause une des politiques normatives régulant les échanges sensibles entre les cultures, au niveau local comme global. Néanmoins, le régime appropriationniste n'a pas toujours existé dans l'art – et encore moins à l'échelle mondiale.

DE L'ABSENCE DE RÉGIME APPROPRIATIONNISTE AU DISCOURS DE PRÉDATION FORMELLE

Du 16^e au 19^e siècle, soit au temps des « découvertes », puis de l'expansion coloniale, les productions formelles des cultures non occidentales sont considérées comme des curiosités sans intérêt. À ce propos, le cabinet de curiosités est révélateur d'une attitude consistant à collecter des productions culturelles exotiques et à les ranger aux côtés de plantes, d'animaux et d'insectes naturalisés. Cette resémantisation naturalisante des cabinets concourt à faire de ces productions culturelles des émanations d'êtres qui se trouvent encore dans « l'enfance de l'art ». Le professeur Lionel Richard indique que, jusqu'aux derniers jours du 19^e siècle : « Il n'y a en Europe [...] aucun "expert" pour oser prétendre que les statues, les masques, les instruments sculptés des populations "exotiques" sont aussi des œuvres artistiques. Les fantaisistes qui se piqueraient de l'affirmer ne seraient pas pris au sérieux⁹. » Sur le sujet, à l'évidence, aucun artiste occidental ni aucun expert ne songent à opérer un quelconque appropriationnisme culturel. Que se passe-t-il alors pour qu'ait lieu un tel chavirement de régime ?

À la fin du 19^e siècle, le racialisme est battu en brèche par nombre d'anthropologues, ethnologues et écrivains. Au rang de ceux-ci, l'ethnologue Ernst Grosse affirme que, malgré « l'état de nature » des peuples aborigènes d'Australie, les lignes de leurs dessins « trahissent un talent artistique¹⁰ ». À mesure que l'idée de race cède du terrain, les « primitifs » voient attribuer un sens esthétique à leurs productions.

Or, la position subalterne des peuples dits primitifs invite au pillage des richesses formelles, car ils sont jugés incapables d'effectuer les opérations discursives élémentaires permettant de se figurer correctement une œuvre d'art. Le philosophe Friedrich von Schiller écrit, dans son *Esthétique*, que « s'approprier l'objet [c'est] le faire passer du domaine de l'intuition dans son propre domaine, celui des opérations discursives¹¹ », ajoutant, à propos du primitif¹², que « son imagination, à la vérité, est assez susceptible pour chercher à se représenter l'infini sensible ; mais sa raison n'est pas assez indépendante pour mener à bonne fin cette entreprise¹³ ». En somme, il manque à la création primitive le système discursif hellénique qui lui permettrait d'atteindre le plein statut d'œuvre d'art.

En conséquence, de nombreuses voix invitent à s'emparer du meilleur des productions esthétiques des primitifs encore plongés dans les balbutiements de l'art. Par exemple, en 1856, l'architecte Owen Jones, dans son ouvrage *The Grammar of Ornament*, extrait un ensemble de ressources formelles des colonies et convie les artistes occidentaux à faire de même en se penchant « sur d'admirables leçons de composition¹⁴ ». Plus tard, nous rappelle Lionel Richard, le *Bulletin officiel* publié à l'occasion de l'exposition universelle de Lyon en 1894 propose aux artistes de se saisir de ces richesses afin de les exploiter : « l'art indigène [...] n'est pas dépourvu de mérite ; que l'art français peut même lui emprunter¹⁵. »

Le discours d'extraction et d'exploitation des ressources formelles n'est pas nouveau : il est ancré dans l'art depuis la modernité. Et à la différence des emprunts ou vols entre cultures, c'est une systémique de forage formel quasi industriel qui se met en place vis-à-vis de toutes les autres cultures. Nous en connaissons maintenant les conséquences. Quand bien même on se refuserait à cette éventualité discursive, il est impossible d'ôter l'esprit de prédation qui hante l'époque moderne comme la nôtre.

POUR UN DIALOGUE ÉQUITABLE

Aujourd'hui, des artistes de tous bords s'interrogent sur les formes de néocolonialisme qui pourraient se cacher sous certains de leurs contenus formels et discursifs. Par exemple, l'œuvre *The Chapman Family Collection* (2002), des frères Jake et Dinos Chapman, renferme une sévère critique du cannibalisme culturel de l'art contemporain en corrélation avec un consumérisme mondial. Dans sa série *Mokili - Le monde - The World* (1999-2019), l'artiste québécois d'origine congolaise Moridja Kitenge Banza se questionne sur la place de l'autre, sa propre place dans le discours de l'art à travers ses pérégrinations jusqu'au Québec. Il se demande, non sans ironie, si les cartographies qui lui servent à penser le monde géographique et celui de l'art ne sont pas deux appareillages discursifs propres à l'Occident.

En creux, la question absente des débats que se posent ces artistes est : où sont les régimes discursifs des autres cultures et comment dialoguer avec ceux-ci de manière équitable ?

Bien que l'intimité culturelle empêche toute équité en uniformisant les différents systèmes culturels depuis les profondeurs intimes des individus, nous assistons peut-être à l'émergence d'une utopie de dialogue radical, en ceci que les régimes occidentaux ne seraient plus les maîtres étalons discursifs permettant d'approcher l'art. J'avoue ici qu'il m'est difficile de percevoir correctement cette émergence, car tout comme un poisson dans l'eau de son bocal, mon système réflexif et ma production sont habitués à se mouvoir dans le présent régime appropriationniste.

Dans l'attente de cette utopie, je lutte à décoloniser mon propre imaginaire et à réenchanter mon regard rendu obèse par la surconsommation de vocabulaires formels en tout genre. ●

3 — Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 10.

4 — Les titres de mes œuvres sont des signes de mon propre alphabet émotionnel, car je tente de me soustraire le plus possible à l'espace discursif dominant.

5 — Aimé Césaire et René Ménil, *Tropiques*, n° 1 (avril 1941), p. 5. Réimprimé à Paris aux Éditions Jean-Michel Place (1978).

6 — André Dudemaine, colloque « L'appropriation culturelle et les peuples autochtones : Entre protection du patrimoine et liberté de création » tenu à l'Université du Québec à Montréal en avril 2018.

7 — Radio-Canada, « Kanata : la question de l'appropriation culturelle est-elle sans issue ? », *Pas tous en même temps*, 21 avril 2019, <bit.ly/2RGAogL>.

8 — Norman Ajari, « Du désir négrophilique : Arthur Jafa contre l'érotique coloniale de la masculinité », *Minorit'Art*, n° 3 (avril 2019), p. 134-143, <http://minoritart.org/wp-content/uploads/2019/04/Minoritart_3.3.pdf>.

9 — Lionel Richard, *De l'exotisme aux arts lointains*, Paris, Infolio, 2017, p. 67.

10 — Ernst Grosse, *The Beginnings of Art*, New York, D. Appleton and Company, 1897, p. 175. [Trad. libre]

11 — Friedrich von Schiller, « Réflexions détachées sur diverses questions d'esthétique », *Œuvres*, tome 8, traduit de l'allemand par Ad. Régnier, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1880, p. 168.

12 — Qu'il nomme sans manières « sauvage ».

13 — Friedrich von Schiller, op. cit., p. 169.

14 — Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, Bernard Quaritch, 1868, p. 15. [Trad. libre]

15 — Lionel Richard, op. cit., p. 157-158.

Cultural Imperative, Appropriationist Regime and Visual Art

Eddy Firmin

Speaking as an Afro-Caribbean artist exiled in Québec, I will discuss cultural appropriation not as an issue that is specific to our times, but as the consequence of a discursive regime of Western art—the appropriationist regime.

As I understand it, a regime is an identifiable system of discourse that controls the sharing of sensory knowledge in a society (Jacques Rancière, Michel Foucault). Art regimes, therefore, define the various normative policies regarding the teaching, production, perception, circulation, and reception of artworks. This line of thought assumes an origin that extends farther back in time than the current debate on cultural appropriation because regimes bring about continuities and ruptures over extended periods.

My personal experience has led me to the notion of the cultural imperative, which also aims to displace an enduring false interpretation: that cultural appropriation can be indiscriminately applied both to minority cultures and to cultures in positions of power. The notion of the cultural imperative allows us to identify the presence of the appropriationist regime through its effects, and the cultural appropriation debate allows us to draw nearer to two of its processes: predation and cultural consumerism.¹

THE CULTURAL IMPERATIVE: A PERSONAL EXPERIENCE

Whereas the word “imperative” means giving an authoritative command to a person or group, as I see it, the French *intimation* also refers to the adjective “intimate,” something that “generally remains hidden beneath the surface, impervious to external observation, sometimes even to the assessment of the subject itself.”² Therefore, the cultural imperative (in French, *intimation culturelle*) is the directive, whether tacit or otherwise, to conform with the cultural canons prescribed by a group in a position of authority and for the commanded subject to metabolize this directive intimately. This definition relates explicitly to my experience of receiving an imperative that remained impenetrable for a long time and that was deeply implanted in my psyche.

Like someone trying to exit an office and comically yet brutally knocking into a glass door, I encountered invisible but painful obstacles in my art history courses from high school to art school. As a descendant of French colonial slaves, I saw myself being taught day after day from a young age that one should

appropriate the cultures of the world. “Eddy, it’s a big world out there! I don’t understand why you want to tell us about what’s happening on your own doorstep, right between your toes.” Yet in art history courses, the universality of art looked a lot like a white man’s toes on the sole doorstep of European history. On the one hand, the sacred Eurocentric model was held up as the universal authority, and on the other hand, I was ordered to cherry-pick forms or other symbolic inspirations from “weak cultures,” like mine, that were bereft of artistic talent. While Ingres, Caravaggio, and many others represented the artistic genius of my colonizer, the absence of Afro-Caribbean references in my education implicitly attested to my people’s incompetence in the fine arts.

My cultural imperative stems, therefore, from what decolonial theory calls the coloniality of knowledge—that is, the colonization of my senses and mind. This epistemic and sensory colonialism (based on philosophies of knowledge) forced me to use systems of thought and theoretical frameworks that had not been devised for me. Therefore, the more I foolishly absorbed the notions of my colonizer, the more my acculturation increased. The education that everyone assured me was empty of imperial ideology had forced me to accept the claim that Europe and the West in general held the highest artistic values and that my local culture had weak notions that were only locally significant. Therefore, the cultural imperative gave rise to two movements in me. First, my academic education, conceived by and for the West, led me to a self-denial. Second, the unjust knowledge-power relationship made me kick the productions of my own culture like an old sack of potatoes.

To summarize, let us say that the cultural imperative inherits the “black skin, white mask” syndrome that Frantz Fanon writes about, the “burial of ... local cultural originality.”³ Furthermore, when I use the formal codes and symbolic content that are specific to the West, I do not commit an act of appropriation. I make a more or less successful imitation by responding to the injunctions of an exogenous model that was not intended for an artist who is a descendant of slaves, as one of my 2016 works, *JG (égô + dualité)*,⁴ illustrates.

Although the cultural imperative prevents any fairness by standardizing different cultural systems in an individual's inner depths, we will perhaps see a utopia of radical dialogue emerge, in the sense that Western regimes will no longer be the authoritative standards for art discourse.

Conversely, I find it difficult to reappropriate something that comes from my own culture, because the cultural imperative also instills a self-denial. Yet, to quote Aimé Césaire and René Ménéil, “We can no longer be parasites on the world. Rather, we need to save it.”⁵

CULTURAL APPROPRIATION PUTS A REGIME ON PUBLIC TRIAL

Sociologists (Eric Fassin, Lawrence W. Levine) define cultural appropriation as an unfair act that consists, for the upholders of a dominant culture, in seizing (without remuneration) minoritized cultural production in order to gain some kind of profit (aesthetic, financial, moral, or other). Although culture clashes of all kinds (wars, annexations, coalitions, and so on) have encouraged countless thefts of objects and cultural appropriations from time immemorial, the current debates on cultural appropriation reveal a confrontation between two main approaches to the question: the position of predation and that of cultural consumerism.

Representing the first approach, the Innu-Algonquin filmmaker André Dudemaine posits that the concept of cultural appropriation effectively indicates “cultural cannibalism.”⁶ This devouring portrays the predation by one culture of the “cultural fodder” of another culture that doesn't have the necessary resources to defend itself against the extraction and exploitation of its best cultural resources. Exemplifying the second approach, the African-Québécois philosophy professor Amadou Sadjó Barry believes that art proceeds from an inalienable appropriationist system. During a radio discussion on Robert Lepage's *Kanata*,⁷ he claimed that “without appropriation, we sign the death warrant of art” and that “legitimate appropriations” therefore exist. Although the first approach fits within the sociological definition provided above, the second needs adjusting in order to be reconciled with it. Despite being necessary, doesn't this second approach also ask me to link appropriation to cultural consumerism? In my particular experience of great cultural injustice, the very root of the transitive verb “appropriate” makes one wonder. In French, the reflexive pronoun added to the verb—“*s'approprier*” (to appropriate for one's own use)—expresses the desire and greed for a cultural object that will become personal or collective property. It is therefore possible that the role played by desire in reconciling the question of cultural appropriation gets downplayed. By setting up uneven power relationships, desire pushes very hard to take the best of what the weakest have to offer. As I mentioned earlier in relation to the cultural imperative, my imitation stands in extreme opposition to this desire, between the master culture and the minoritized culture. In a recent article published in *Minorit'Art*,⁸ philosopher Norman Ajari reminds us that desire and appropriation are at the heart of slavery, the prelude to capitalism.

Although the notions of predation and cultural consumerism may appear to be two

major irreconcilable positions, I believe that they are part of a single appropriationist regime, and that the current debate is a kind of public trial of this regime. Such a tribunal challenges one of the normative policies that regulate perceptible exchanges between cultures, at both local and global levels. Yet, the appropriationist regime hasn't always existed in art—much less so on a global scale.

FROM AN ABSENT APPROPRIATIONIST REGIME TO THE DISCOURSE OF FORMAL PREDATION

Between the sixteenth and nineteenth centuries, at a time of “discovery” and colonial expansion, the formal productions of non-Western cultures were considered irrelevant curiosities. The cabinet of curiosities, for instance, speaks volumes about the attitude that led to collecting exotic cultural objects and placing them alongside naturalized plants, animals, and insects. The naturalizing re-semanticization of cabinets contributed to making these cultural productions into the expressions of people who were still in

1 — Bernard Stiegler defines cultural consumerism as a mode of cultural over-consumption created by a marketing rationale (which, among other things, translates into a constant desire for the new). He states that “the art lover ... has slowly but surely been transformed into a cultural consumer.” “Bernard Stiegler : conférence à Paris du 8 sept. 2009,” *Dailymotion*, video recording (Paris: Tveoile.net, 2009), 10 min 22 s, www.dailymotion.com/video/xalb2i (our translation).

2 — “Intime,” definition from the dictionary *Trésor de la langue française informatisé*, Centre national de ressources textuelles et lexicales, www.cnrtl.fr/definition/intime (our translation).

3 — Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, trans. Charles Lam Markmann (London: Pluto Press, 2008), 9.

4 — The titles of my works are signs from my own emotional alphabet, as I try to extricate myself as much as possible from the dominant discourse.

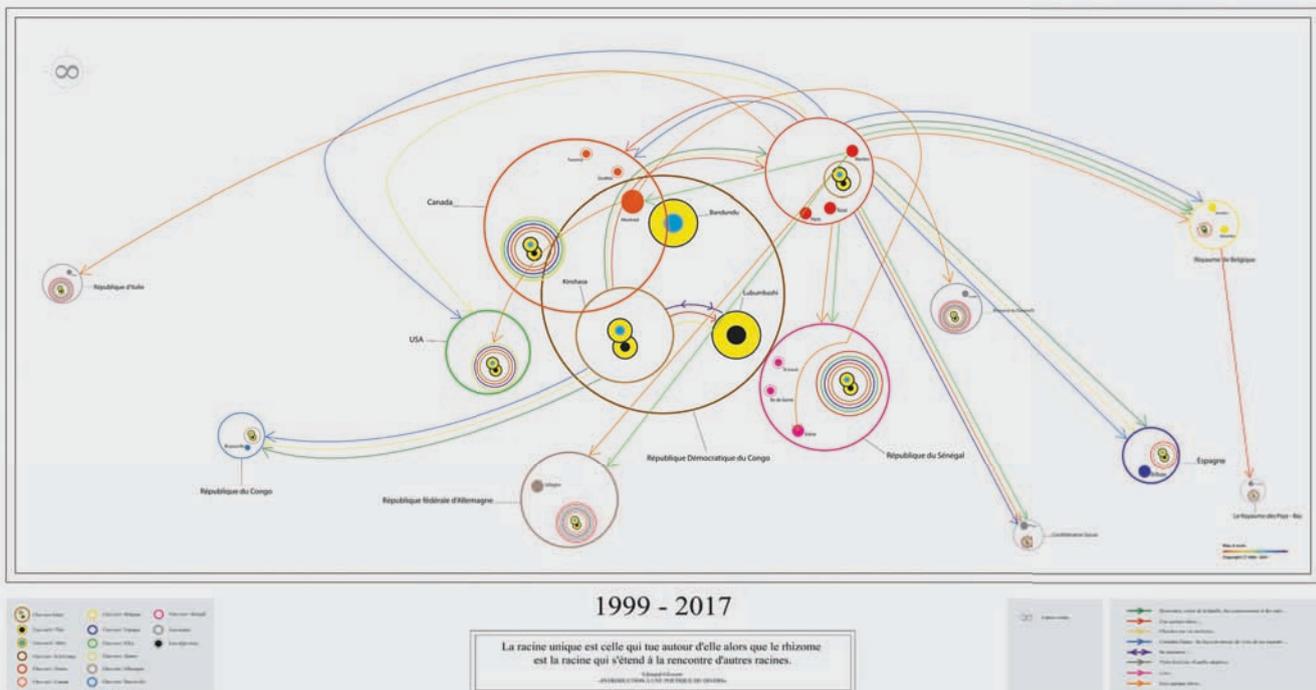
5 — Aimé Césaire and René Ménéil, *Tropiques* 1 (April 1941): 5. Reissued by the Parisian publisher Jean-Michel Place (1978) (our translation).

6 — André Dudemaine, “L'appropriation culturelle et les peuples autochtones : Entre protection du patrimoine et liberté de création,” conference held at the Université du Québec à Montréal, April 2018 (our translation).

7 — Radio-Canada, “*Kanata* : la question de l'appropriation culturelle est-elle sans issue ?” *Pas tous en même temps* (April 21, 2019), <https://bit.ly/2RgaogL> (our translation).

8 — Norman Ajari, “Du désir négrophilique : Arthur Jafa contre l'érotisme coloniale de la masculinité,” *Minorit'Art* 3 (April 2019): 134–143, http://minoritart.org/wp-content/uploads/2019/04/Minoritart_3.3.pdf.

MOKILI - LE MONDE - THE WORLD



Moridja Kitenge Banza

Mokili - Le monde - The World, 1999-2017, 2017.

Photo : © Moridja Kitenge Banza, permission de | courtesy of Galerie Hugues Charbonneau, Montréal

the “infancy of art.” Professor Lionel Richard tells us that up to the very end of the nineteenth century in Europe, “no ‘expert’ existed who would dare claim that the statues, masks, and instruments sculpted by ‘exotic’ peoples were also artworks. The eccentrics who prided themselves on asserting this were not taken seriously.”⁹ Obviously, no Western artist or expert dreamed of making any kind of cultural appropriation whatsoever. So, what happened to cause the regime to be overturned?

In the late nineteenth-century, racialism came under attack by many anthropologists, ethnologists, and writers. Among them, ethnologist Ernst Grosse claimed that despite the “natural state” of Australian Aboriginals, every line of their drawings “betrays an artistic talent.”¹⁰ As the idea of race gave way, an aesthetic sense began to be attributed to the productions by “primitives.”

Yet the subordinate position of so-called primitive peoples encouraged the pillage of formal riches, since these people were deemed incapable of carrying out the basic discursive processes that could allow them to correctly imagine a work of art. Philosopher Friedrich von Schiller wrote, “To appropriate the object [means] to transfer it from the domain of instinct to its own domain, that of discursive processes.”¹¹ He added, with respect to primitive people,¹² that “in truth, their imagination is susceptible enough to try to represent the infinite sensory universe, but their reason is not independent enough to completely carry out this undertaking.”¹³ In short, primitive creation lacked the classical Greek system of discourse that would allow it to attain the full status of art.

Many voices therefore advocate for taking possession of the best production of primitives still stuck in the infancy of art. For example, in his 1856 work, *The Grammar of Ornament*, architect Owen Jones extracted a series of formal resources from the colonies and invited Western artists to do the same by looking at “admirable lesson[s] in composition.”¹⁴ Later on, Lionel Richard reminded us that the official *Bulletin* published for the Lyon world fair in 1894 advised artists to seize these riches in order to exploit them: “Indigenous art ... is not without merit, from which even French art could borrow.”¹⁵

The discourse of extraction and the exploitation of formal resources is not new: it has been rooted in art since modernism. Unlike borrowings or thefts between cultures, an almost industrial system of formal foraging has been set up with regards to all other cultures. We are well aware of the consequences of this today. And even when we refuse to engage in this discursive possibility, it is impossible to remove the spirit of predation that haunts both the modern era and our own.

FOR AN EQUITABLE DIALOGUE

Today, artists on all sides are examining forms of neocolonialism that could be hidden in some of their formal or discursive content. For example, *The Chapman Family Collection*

(2002) by brothers Jake and Dinos Chapman makes a strong critique of contemporary art’s cultural cannibalism in relation to global consumerism. In the *Mokili—Le monde—The Map* series (1999–2019), Congo-born Québec artist, Moridja Kitenge Banza examines the position of the Other and his own position in art discourse through the journeys that brought him to Québec. Without any irony, he asks whether the maps that he uses to conceptualize the geographical world and the art world are not in fact two discursive instruments that are specific to the West. These artists are indirectly asking a question that is absent from the debate: Where are the discursive regimes of other cultures, and how could we enter into dialogue with them in an equitable manner?

Although the cultural imperative prevents any fairness by standardizing different cultural systems in an individual’s inner depths, we will perhaps see a utopia of radical dialogue emerge, in the sense that Western regimes will no longer be the authoritative standards for art discourse. I admit that I find it difficult to properly see this emergence, since, like a fish in a fishbowl, my system of thought and my work are used to navigating the current appropriationist regime.

While waiting for this utopia, I struggle to decolonize my own imaginary and re-enchant my gaze made obese by the overconsumption of formal vocabularies of all kinds.

Translated from the French by **Oana Avasilichioaei**

⁹ — Lionel Richard, *De l'exotisme aux arts lointains* (Paris: Infolio, 2017), 67 (our translation).

¹⁰ — Ernst Grosse, *The Beginnings of Art* (New York: D. Appleton and Company, 1897), 175.

¹¹ — Friedrich von Schiller, “Réflexions détachées sur diverses questions d’esthétique,” *Œuvres*, vol. 8, trans. A. Régnier (Paris: Librairie Hachette et Cie, 1880), 168 (our translation).

¹² — Whom he calls unsophisticated “savages.”

¹³ — Schiller, “Réflexions,” 169 (our translation).

¹⁴ — Owen Jones, *The Grammar of Ornament* (London: Bernard Quaritch, 1868), 15.

¹⁵ — Richard, *De l'exotisme*, 157–158 (our translation).