

NOTES ON APPROPRIATION

L'APPROPRIATION

BY/DE LORETTA TODD

While making a presentation on cultural autonomy and appropriation at the Independent Film and Video Alliance meeting in Halifax last June, I quoted Walter Benjamin. Someone challenged my use of Benjamin as an appropriation of Western culture. My response was that as I am a part of Western as well as Native culture, Benjamin is of my culture. "Aha," say the appropriators, "then our use of Native images and stories is analogous to your use of Benjamin, since Native images and stories have become part of contemporary culture." Was this clever reasoning or just specious argument? What was this cultural crossover of which they spoke?

For me, the definition of appropriation originates in its inversion, cultural autonomy. Cultural autonomy signifies a right to cultural specificity, a right to one's origins and histories as told from within the culture and not as mediated from without. Appropriation occurs when someone else speaks for, tells, defines, describes, represents, uses or recruits the images, stories, experiences dreams of others for their own. Appropriation also occurs when someone else becomes the expert on your experience and is deemed more knowledgeable about who you are

Lors de l'Assemblée de l'Alliance de la vidéo et du cinéma indépendant à Halifax en juin dernier, j'ai fait une présentation sur l'autonomie culturelle et l'appropriation dans laquelle j'ai eu l'occasion de citer Walter Benjamin. Cette citation a suscité l'accusation que je m'appropriais certains éléments de la culture occidentale. J'y ai répondu en précisant que j'appartiens à la fois aux cultures occidentale et autochtone et par conséquent, les œuvres de Benjamin font partie de ma propre culture. «Ah bon!» de riposter ceux qui font de l'appropriation. «Alors, nous agissons de la même manière, lorsque nous reproduisons des images et des récits autochtones dans nos

productions — car après tout, ces images et récits ont été intégrés à la culture contemporaine, n'est-ce pas?» Cet argument est-il bien fondé ou spécieux? Quelle est la véritable nature de ce transfert culturel dont on parlait?

Personnellement, je définis l'appropriation par rapport au phénomène inverse, c'est-à-dire, l'autonomie culturelle. Cette dernière signifie le droit à la spécificité culturelle, à l'interprétation par les membres d'une collectivité culturelle de leurs propres racines et traditions, sans intervention de l'extérieur.

TRADUCTION DE JEANLUC SVOBODA



"Battle for our Ancestral Rights,"
by Jane Ash Poitras, 1984; acrylic
with wood chips, paper and photo-
graphs on canvas, 163 x 122
cm. Photo: Trevor Mills, VAG

Battle for our Ancestral Rights ,
Jane Ash Poitras, 1984. Acrylique,
bois, papier, photographies, toile.
163 cm. x 122 cm. Photo : Trevor
Mills, VAG

than yourself.

The concepts of cultural autonomy and appropriation evolved for me as part of my political education and awareness: the basis of cultural autonomy is contained within the concept of Aboriginal Title and Rights. Aboriginal Title has been described as a concept of jurisprudence that articulates a relationship of a people to their traditional lands. Traditional lands are defined by traditional use and occupancy; from Aboriginal Title flow Aboriginal Rights.

A second definition, a more subjective one, describes Aboriginal Title as a sacred trust with the land, a religion as some have said, a belief system that establishes our relationship with the land and that reminds the world that we were here first. As part of the negotiations over Aboriginal Title, First Nations' representatives developed a list that outlined the jurisdiction over which Aboriginal Rights preside:

- land, resources and environment
- collective self-determination or self-government
- citizenship/membership in Aboriginal nations/communities
- economic development and training
- hunting, trapping, fishing, harvesting and gathering
- customary law and enforcement
- language, culture and religion
- education
- health
- fiscal relations

In my presentation on cultural autonomy I attempted to understand why artists, filmmakers, videomakers, dancers and writers who purport to be on the side of progressive change would appropriate Native culture in their practices and their theory, particularly when appropriation is so obviously an agent of colonialism and patriarchy. I wondered when this appropriation might be thought of as an effort to understand and to champion our cause (as paternalistic as that might be), and when it was simply personal aggrandizement, a sure grant application or an absence of an artist's own ideas or images. Is there a difference? Is there a point of convergence where the work seeks to "imagine the Other" or dream of a "classless, aesthetic" society?

The current flurry about the appropriation of Native culture is not new. It may be newsworthy for the *Globe and Mail* or *Macleans*, where recent attention has been paid to the film *Where the Spirit Lives* and the work of W.P. Kinsella, for instance. But the issue of cultural appropriation and awareness of this by

First Nations began when the first Europeans arrived. For they perceived the land, those who inhabited the land, the resources the land held and the means by which others expressed their relationship to the land, as their property, to be conquered or subdued and finally possessed.

Our concept of our ownership evolved independent of European concepts of ownership and it persists today. Without the sense of private property that ascended with European culture, we evolved concepts of property that recognized the interdependence of communities, families and nations and favoured the guardianship of the earth, as opposed to its conquest. There was a sense of ownership, but not one that pre-empted the rights and privileges of others or the rights of the earth and the life that it sustained. By respecting the rights and privileges of others, one gained honour and prestige.

Capitalist patriarchy was not pre-eminent, therefore the question of the father's property, as well as his jurisdiction over the family, were not paramount. Lineage was important, as was kinship, since we were not ignorant of science. But lineage was not necessarily bound to property as much as it was related to powers and territory. (There is a difference between the two, if you read territory as something earned rather than bought.)

Ownership was bound up with history. Without a written language, we nonetheless recorded history and knowledge. Communities, families, individuals and nations created songs, dances, rituals, objects and stories that were considered to be property, but not property as understood by the Europeans. Material wealth was re-distributed, but history and stories belonged to the originator and could be given or shared with others as a way of preserving, extending and witnessing history and of expressing one's world view. Contained within our concepts of ownership was the respect for different world views, stories and histories.

When the Europeans arrived, there inevitably was a conflict with our concepts of property and cultural values. Appropriation of land, resources and wealth was initiated with a vengeance, as Europeans carried out what they perceived to be their right to conquest. I do not intend to recount those conflicts, but instead will focus on the conflict over cultural expression.

In the appropriation of Native cultural expression and images, the issue

begins with origins and who has the right to name whom. Non-Natives may feel that the traditional structures of our cultures no longer exist, that we are no longer essentially oral cultures, and therefore our authority over our cultural expression either no longer exists or is no longer relevant. As well, many feel that because they reject Western culture, they can adopt another. Others may feel that they have a right to whatever is before them. Even other reasons are cited for acts of appropriation, but whatever the reason, a conflict ensues. In fact, there is seeming surprise at our anger when we resist appropriation.

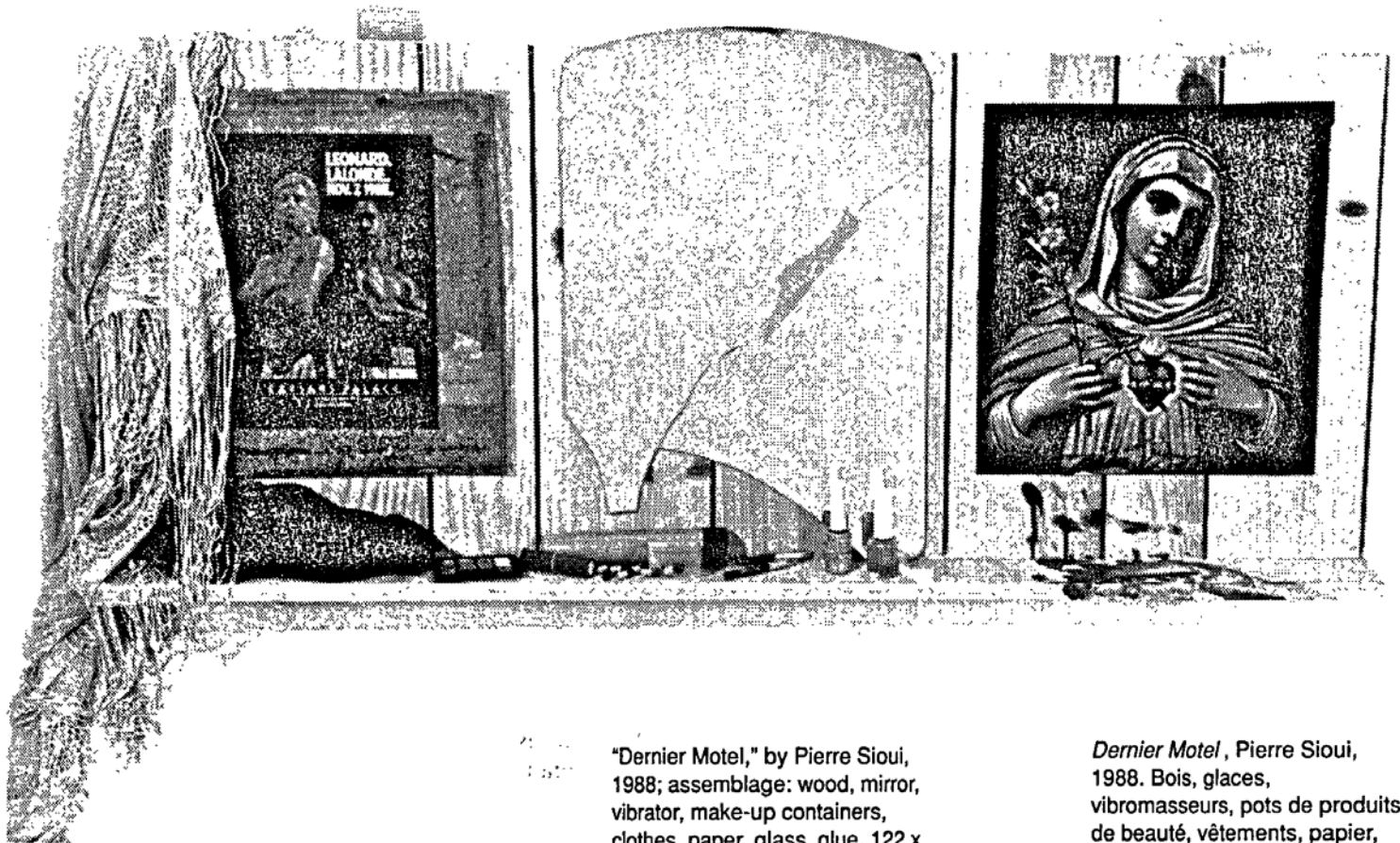
Like Aboriginal elders, leaders, lawyers, researchers, historians and others that participate in the struggle to exercise and assert Aboriginal Title of land and resources, artists similarly exercise Aboriginal Title over cultural expression and language.

In court, the issue of Aboriginal Title versus colonial ownership often comes down to naming. The colonizers named the land Canada, British Columbia, Vancouver and, in naming the land, justified the theft. Yet, there were names before those names and in court, the evidence often involves Aboriginal Nations stating those names of mountains, rivers, lakes, plains; in signifying use, occupancy and jurisdiction are thus signified.

For the First Nations artist, there is no courtroom, *per se*, although copyright issues involving intellectual property are making their way to the courts. Instead, our struggle is played out in other institutions, in the galleries, museums, academies, cinemas, theatres and the libraries and schools, as well as the marketplace. Here, the appropriation is performed in the guise of multiculturalism, so-called cross-cultural understanding and good old-fashioned artistic licence, as well as, should I add, profit and career enhancement.

In contemporary "alternative" art, dominant culture is deconstructed in order to reveal and dismantle its workings within the marketplace. Questions of the Other and of fetishism are often included in theoretical discourses and practices. The process of renaming and reclaiming exists around class and gender. So why is it that appropriation persists even here?

In an *Art in America* issue on globalism, Martha Rosler suggests that "the culture of peripheral areas is increasingly valorized," and she questions the fate of difference within this valorization. Rosler cites cultural theorist Stuart Hall



"Dernier Motel," by Pierre Sioui, 1988; assemblage: wood, mirror, vibrator, make-up containers, clothes, paper, glass, glue, 122 x 50.8 x 10.2 cm. Photo: Helena Wilson

Dernier Motel, Pierre Sioui, 1988. Bois, glaces, vibromasseurs, pots de produits de beauté, vêtements, papier, verre, colle. 122 cm. x 50,8 cm. x 10,2 cm. Photo : Helena Wilson

Donc, il y a appropriation lorsqu'un individu assume le droit de parler au nom d'une collectivité culturelle à laquelle il n'appartient pas, en racontant, définissant, décrivant, reproduisant ou exploitant ses images, récits, expériences ou rêves. Aussi, l'appropriation arrive lorsqu'un autre prétend connaître votre vécu et est supposé être capable de définir votre identité mieux que vous-même.

Mes idées sur l'autonomie culturelle et l'appropriation ont été influencées par mon éducation et ma sensibilisation politiques. Ainsi, je situe la notion de l'autonomie culturelle dans le contexte plus large du Titre de propriété et du Droit autochtones. Le Titre de propriété autochtone a été défini comme une notion de jurisprudence qui décrit les relations existant entre un peuple et son territoire traditionnel, c'est-à-dire, les terres qu'il a toujours exploitées et occupées. Les Droits des autochtones découlent, en fait, du concept du Titre de propriété autochtone.

De manière plus subjective, je décris le Titre de propriété autochtone comme

un lien sacré avec la terre, ou même, comme une religion : un système de croyances basé sur notre sentiment d'appartenance à la terre et qui rappelle au reste du monde que nous sommes les premiers à l'avoir occupée. Lors des négociations au sujet du Titre de propriété autochtone, les représentants des Premières Nations ont élaboré une liste de juridictions régies par ce principe, qui correspond à l'énumération des Droits des Autochtones :

- la terre, les ressources, l'environnement
- l'auto-détermination collective et l'autonomie politique
- l'appartenance aux collectivités-nations autochtones
- le développement économique et la formation
- la chasse, la pêche et la récolte
- le droit et la mise en vigueur des lois
- la langue, la culture et la religion
- l'éducation
- la santé
- le fisc

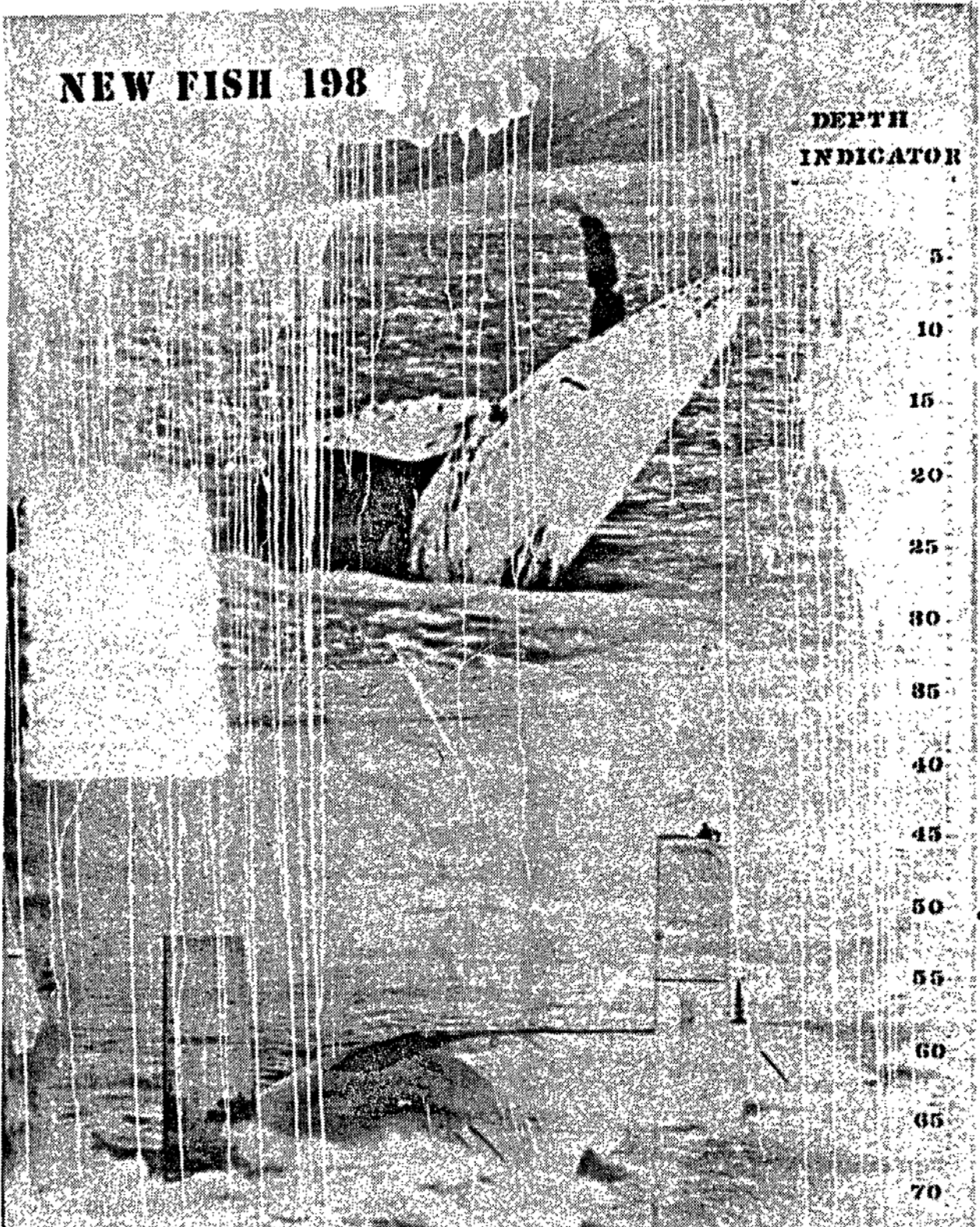
Dans ma présentation sur l'autonomie culturelle, je me suis efforcée

d'expliquer pourquoi les artistes, cinéastes, vidéastes, danseurs et écrivains qui se disent « progressistes » veulent s'approprier des éléments de la culture autochtone dans leurs productions et leurs écrits théoriques. Les liens étroits et évidents entre l'appropriation, le colonialisme et la patriarchie rendent cette question encore plus pertinente. Je me suis demandée, aussi, dans quelle mesure l'appropriation reflète le désir sincère (mais paternaliste) de nous comprendre et de nous défendre, et jusqu'à quel point elle est inspirée par des motifs plus égoïstes, pour flatter son amour-propre ou garantir l'allocation d'une subvention, ou même, par manque d'inspiration personnelle. Y a-t-il une différence? Existe-t-il un véritable point d'intersection, où l'art peut réussir à « imaginer l'Autre », ou à véhiculer le rêve d'une société « esthétique et sans classe »?

Le débat au sujet de l'appropriation de la culture autochtone est loin d'être un phénomène nouveau. Certes, il a été ranimé récemment dans les pages du *Globe and Mail* et de *Maclean's*, dans le

NEW FISH 198

DEPTH
INDICATOR



5
10
15
20
25
30
35
40
45
50
55
60
65
70

1787 **NOBY-DISPLACEMENT THEOREM KOAN #1714**
*and shift, the still-born product manifest themselves in the ivory and ebony towers, as that "Grand world" would say,
(and he ~~believed~~ believed this, firmly) it's not my story, and anyway, they don't teach me how to read, we will do
do (and usually want to do) the bill, and just after Tom had a car, etc., and I was born, etc. and I was born, etc.*
MOOF REPLIES (in KOAN #1714), as he usually does.
I'll get you that for your husband!

FAMINTAL DISCRETION 200-145
*etc. my resemblance to someone
etc. the living or deceased is
purely incidental.*

"New Fish 1987," by Carl Beam, 1987; acrylic and photography on canvas, 208 x 162 cm. Collection: John Kennedy. Photo: Helena Wilson

New Fish 1987, Carl Beam, 1987. Acrylique, photographies, toile. 208 cm. x 162 cm. c. Collection de John Kennedy. Photo : Helena Wilson.

cadre d'articles sur le film *Where the Spirit Lives* et sur les œuvres de W.P. Kinsella, par exemple. Mais le problème de l'appropriation culturelle préoccupe les Premières Nations depuis l'arrivée du premier Européen qui mit le pied sur ces terres. En effet, les Européens étaient fermement convaincus que la terre, les ressources, les habitants, et les systèmes selon lesquels les autres définissaient leur relation avec la terre — enfin, que tout leur appartenait déjà et qu'ils n'avaient qu'à le vaincre ou le subjuguier pour jouir pleinement de la possession.

Notre concept de la propriété a évolué de manière bien différente et il persiste encore aujourd'hui. Loin d'adopter la notion de la propriété privée si typique de la culture européenne, nous avons élaboré un concept basé sur l'interdépendance des collectivités, des familles et des nations, qui préconise le respect de la nature plutôt que la conquête de la terre. La notion de la propriété existe, mais elle ne justifie pas l'empiètement sur les droits et les privilèges des autres, ni sur ceux de la terre elle-même et de tout ce qui y vit. Ceux qui respectent les droits et les privilèges des autres se voient conférer de l'honneur et du prestige.

Le système de la patriararchie capitaliste n'étant pas prédominant, la propriété du père et son pouvoir sur la famille ne sont pas vraiment des enjeux primordiaux. Cela ne veut pas dire que la descendance et la parenté sont sans importance — nous possédons quand même un savoir scientifique. Mais la descendance n'est pas *a priori* associée à la notion de propriété, mais plutôt à celles de l'exercice du pouvoir, de l'ensemble d'un territoire. (La distinction devient claire, lorsqu'on comprend que le territoire doit être mérité et non pas acheté.)

La propriété connotait également l'histoire. Il faut rappeler que même sans écriture, nous avons constitué une histoire et un savoir. Ainsi, les chansons, les danses, les rites, les objets et les récits créés par les collectivités, les familles, les individus et les nations étaient considérés comme étant une sorte de propriété, mais pas dans le sens européen du terme. Les biens matériels circulaient, mais l'histoire et les récits appartenaient à celui ou à ceux qui les avaient conçus; ces derniers pouvaient les donner ou les transmettre à autrui, dans le but de préserver, d'enrichir et de décrire l'histoire, d'exprimer sa perspective sur le monde. Aussi, notre concept de la propriété sous-entend le respect pour les perspectives différentes, pour

les histoires et les récits des autres.

L'arrivée des Européens a provoqué un conflit inévitable au niveau des concepts de la propriété et des valeurs culturelles. Convaincus de leur droit de vaincre et de conquérir, les Européens ont procédé à l'appropriation systématique des terres, des ressources et des richesses. Je n'ai pas l'intention de rappeler toutes ces luttes; je me pencherai plutôt sur les conflits dans le domaine des expressions culturelles.

Le problème de l'appropriation des images et des expressions culturelles autochtones se situe au niveau des origines, du droit de déterminer son identité et-ou celle des autres. Les non autochtones prétendent parfois que puisque les structures traditionnelles de notre culture ont disparu et que celle-ci a perdu son caractère essentiellement oral, il s'ensuit que nous ne pouvons plus exercer le plein contrôle sur nos propres expressions culturelles, ou du moins, que la question de notre autorité dans ce domaine n'est plus pertinente. Par ailleurs, beaucoup d'entre eux pensent que du moment où ils rejettent la culture occidentale, rien ne les empêche d'adhérer à une autre. Enfin, d'aucuns croient tout simplement qu'ils peuvent s'appropriier tout ce qui existe dans l'environnement. Quels que soient les arguments cités pour la justifier, l'appropriation produit toujours un conflit. Or, notre colère et notre opposition face à l'appropriation semblent susciter de l'étonnement.

A l'instar des anciens, des chefs, des avocats, des chercheurs, des historiens et des autres autochtones impliqués dans la lutte pour faire entériner le Titre de propriété autochtone dans les domaines du territoire et des ressources, les artistes s'appuient sur le principe du Titre de propriété autochtone pour justifier leur droit d'exercer le contrôle sur les expressions culturelles et sur la langue.

Sur le plan juridique, les questions du Titre de propriété autochtone et du principe de la propriété tel que défini par les colonisateurs se réduisent souvent à une discussion sur les noms : selon les colonisateurs, il suffisait d'inventer un nom comme le Canada, la Colombie-Britannique, Vancouver, etc., pour justifier le vol du territoire. Mais, les Nations autochtones doivent souvent rappeler aux tribunaux qu'elles avaient déjà donné des noms aux montagnes, aux fleuves et aux rivières, aux lacs et aux prairies. Le simple fait de leur avoir donné un nom signifie que ces lieux étaient connus et occupés, et qu'il existait des juridictions terri-

toriales.

Le droit d'auteur et la propriété intellectuelle font actuellement l'objet de poursuites et d'interprétations juridiques, mais les artistes appartenant aux Premières Nations n'ont pas toujours accès aux tribunaux. Nous sommes donc obligés de poursuivre la lutte dans les institutions, les galeries, les musées, les académies, les cinémas, les théâtres, les bibliothèques, les établissements scolaires et le marché de l'art commercial. Dans ces milieux, l'appropriation est connue sous le nom de «multi-culturalisme», «d'échanges trans-culturelles» et de «liberté d'expression artistique» — ne parlons pas de motifs plus égoïstes, tels que «le profit» et «le succès».

Le milieu alternatif cherche toujours à déconstruire les structures imposées par la culture prédominante et le marché de l'art. Le discours théorique est souvent centré sur les thématiques de l'Autre et du fétichisme. La classe et le sexe sont redéfinis et réaffirmés. Pourquoi y a-t-il appropriation dans ces domaines?

Dans le numéro sur le thème du globalisme de la revue *Art in America*, Martha Rosler note que «la culture des régions périphériques est de plus en plus valorisée» et se demande quel sera l'impact de ce phénomène sur les cultures différentes. En s'appuyant sur les théories de Stuart Hall, Rosler suggère que les forces progressistes doivent profiter de l'essor «de la nouvelle culture postmoderne du village global [...] qui est moins solidement enracinée dans les traditions de l'État-Nation». Rosler poursuit en citant le professeur Theodore Levitt, expert en matière de commercialisation, qui prévoit «la concentration des marchés» (ou «des préférences») dans un monde de plus en plus unifié. Selon Levitt, «les cultures régionales disparaîtront, et l'essor d'une culture mondiale entraînera le développement d'images publicitaires universelles, qui détruiront les derniers vestiges du patrimoine et du passé».

A première vue, les théories proposées par Hall semblent positives, dans la mesure où elles reflètent le désir d'éviter les conflits culturels et «d'admettre les différences». Mais en réalité, la valorisation des cultures périphériques se traduit, le plus souvent, par l'appropriation : en adoptant les notions des colonisateurs sur la propriété, les artistes n'accordent aucune valeur aux différences culturelles, ne les respectent pas, et cherchent à

and suggests that progressive forces should take advantage of a "new, global postmodern village culture," one "far less firmly rooted in nation states and national cultural traditions." Rosler also cites the work of marketing professor Theodore Levitt and his concepts of a world united into a "few markets (or taste cultures)." For Levitt, "regional tastes must fall before this world culture and the task of advertisers is to develop universal images" that will destroy the "vestiges of the hardened, inherited past."

At first glance, the premises forwarded by Hall seems positive, a sincere effort to avoid cultural conflict and "recognize difference." But ultimately, the valorization of peripheral cultures is frequently undertaken through acts of cultural appropriation. In an extension of the concept of property and colonial conquest, the artists do not value or respect cultural difference, but instead seek to own difference, and with this ownership to increase their worth. They become image barons, story conquistadors and merchants of the exotic. This process of creating a postmodern village, which involves cultural appropriation, consequently levels difference in paving the way for Levitt's future of a world culture organized by "a few markets." The United Colours of Benneton advertising campaign, with its billboards and ads that mix images of racial harmony with fashion is a virtual merging of Levitt and Hall's theories. It is a denial of difference and of conflict in the service of capital. The "hardened, inherited past" is glossed over and made invisible. As Trinh T. Minh-ha has written, "What I resent most, however, is not his inheritance of a power he so often disclaims, disengaging himself from a system he carries with him, but his ear, eye and pen, which record in his language while pretending to speak through mine, on my behalf."

If there is to be a "new, global postmodern village culture," one organized around the recognition of difference and the acceptance of its "opaqueness," it cannot include appropriation. The artist must be aware of the specificity of culture or the artist will give way to the Benneton myth, of recording in "his language while pretending to speak through mine." The artist must be wary of the use of "universal images" that will serve capital's drive toward a "few taste cultures."

Examples of appropriation abound, some more dangerous than others. When W.P. Kinsella writes about

Hobbema, it is unlikely that he is thinking of a global village culture, but rather of a conceptual antecedent, the universal man. He levels the humour of the Cree to that of slapstick. And while there is an element of slapstick in most cultures' humour, the healing, the revitalizing nature of humour as often used in Aboriginal cultures is not revealed. If he seeks to make the "universal man" laugh, then why must Native culture be the tool, the mechanism?

Anne Cameron seeks another version of the postmodern village culture. In her work, Native culture is healing and provides a break from patriarchy. She excludes the male from Aboriginal stories and wonders why there is anger. She persists in using the experience and knowledge of Aboriginal women as a source for her own healing, yet does not heed their requests to stop. How can anyone heal if they won't respect or honour another's autonomy and self-determination?

What is most revealing is that in the appropriation and naming of Native as healer, as storyteller, as humourist, the appropriators name themselves. We become the object against which the threat of difference is disavowed. Our difference is covered over by becoming a symbol, a fetish.

By fetishizing us, we become mere objects of consumption, which initiates a production of desire: we become style, fashion, commodity; a source of script material, of choreographic inspiration, of literary realism. Having taken our land, attention is then turned to the imagination, the interior realm of our territories and powers.

Fetishism disavows racism since, after all, if you include our images and use our stories, how could you be considered racist? It disavows history, even when the topic is historical, since it retains the authority of appropriation, of colonialism and dominance. And it denies our place as exercisers of Aboriginal Title and of self-determining collectives and individuals. When the federal government is reluctant to negotiate with our nations, or when those negotiations are based on a request that Aboriginal Title be surrendered, or narrowly defined, the politicians and artists have played a role. The artist sends a message that there is no Aboriginal Title, that the dominance of colonialism and post-colonialism rules.

As fetish and as Other, Native people are reduced to being one concept, one name given to us by the artist and spectator. They say as artists/spectators that

we are beautiful, we are poor, we are mystical, we are radical, we are drunken. These are the names given to us, transfiguring us and not allowing us our own voices and names. We become generic images, names, histories and stories. Traditional oral history accommodated difference, ritualizing the telling histories and stories through the act of witnessing. There was not one story, or one song, or one dance.

Is there a point of convergence? Is it possible to "imagine the Other," to "dream of a classless, aesthetic society"? Are there instances of appropriation that are inadvertent? Are there times when the artist's work seeks to reveal and implicate dominant culture? Artists that feel the need to show the pervasiveness of dominance and therefore to show the many cultures and people who have been marginalized and exploited?

If a Native artist is producing work that sets forth to reclaim a history of a community, for instance, or other aspects of contemporary life from which Native people were excluded, should they again be excluded in order not to be appropriated? After all, Native people have also been engaged by issues of gender and class in contemporary society. We worked as nurses in hospitals, fought in wars and died in industrial accidents. Yet when speaking to the older people who fought in those wars, they will tell you how they were treated differently from other soldiers because they were Native. In this instance, it is up to each artist to ask each person or community that is involved. Their absence without their consent would be just as disrespectful as their inclusion without their authority. Native people are capable of making such decisions themselves.

Perhaps there is a point of unity in the face of increasing homogeneity that threatens to remove all difference. For me that place begins with the recognition of Aboriginal Title and cultural autonomy. Aboriginal Title is a powerful force against homogeneity which, when strengthened, will strengthen all quests for self-determination.

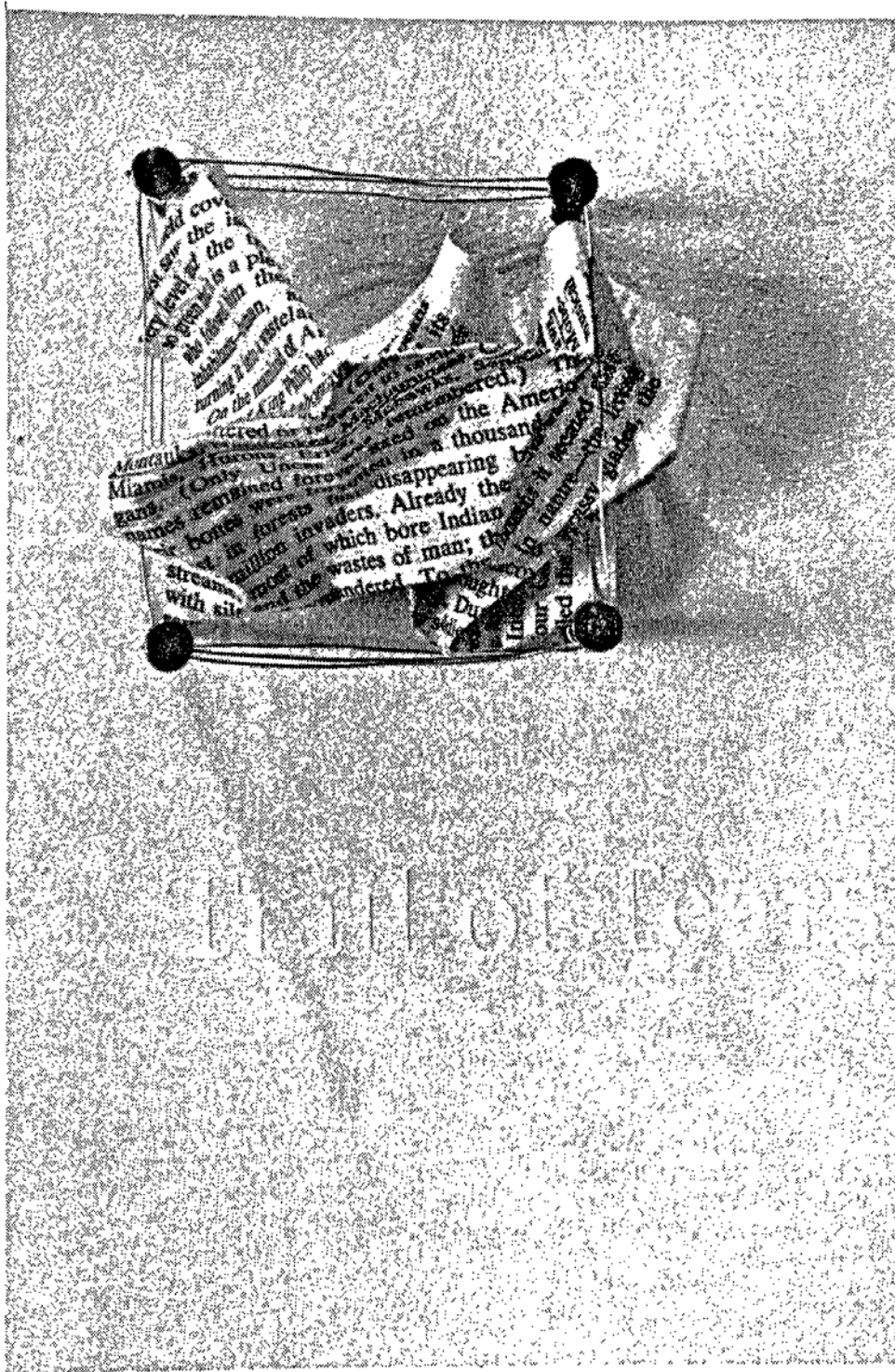
When negotiations over land resources are undertaken, there is room for sharing once Aboriginal Title is acknowledged and established. I was taught that Aboriginal Title should never be surrendered and that co-existence will come only when Aboriginal Title is law and the basis from which negotiations begin. This is not simply a seeking of refuge in a new class power, or even the advocacy of an essential

se les approprier pour flatter leur amour-propre et se faire valoir. Ainsi, ils deviennent barons de l'image, conquérants du récit, et marchands d'exotisme. La création du village global postmoderne ne peut se faire sans appropriation; l'effet de nivellement qui en résulte ouvre la voie à la concentration des marchés prévue par Levitt. En fait, la campagne publicitaire *United Colours of Benneton* — ces affiches et annonces reliant l'harmonie interraciale à «la mode» (autrement dit, les préférences) — représente déjà une convergence des théories de Levitt et de Hall. Il s'agit, effectivement, d'un véritable reniement de l'existence des différences et des conflits, inspiré par des motifs capitalistes. Le patrimoine et les traditions (le passé) seront supprimés et oubliés. De dire Trinh T. Minh-ha : «Je ne suis pas du tout indignée par le fait qu'il a hérité d'un pouvoir qu'il désavoue ou qu'il renie sa propre culture; je suis plutôt révoltée par le fait qu'il prétend pouvoir regarder, écouter et écrire en mon nom, dans sa propre langue, sans connaître la mienne.»

La création d'une «nouvelle culture du village global postmoderne» qui reconnaît l'existence des différences et des «zones opaques» ne peut se faire si l'appropriation est admise. Avant tout, il faut que les artistes soient conscients de la spécificité culturelle. Sinon, ils finiront par accepter le mythe propagé par Benneton qu'on peut continuer à parler sa propre langue tout en prétendant parler au nom de l'Autre. L'artiste doit donc renoncer à l'utilisation «d'images universelles» qui favorisent la poussée capitaliste pour une concentration de «cultures de préférences».

On peut citer maints exemples de l'appropriation, dont certains sont plus nocifs que d'autres. Dans ses écrits sur Hobbema, W.P. Kinsella ne semble pas concevoir une culture de village global mais nous renvoie plutôt à un précédent culturel, c'est-à-dire à l'homme universel. Toutefois, il situe l'humour des Cree au niveau de la farce. Certes, la farce est une technique humoristique utilisée dans maintes cultures; mais Kinsella passe sous silence l'aspect revitalisant et le rôle guérissant de l'humour autochtone. On est en droit de se demander pourquoi Kinsella cherche à provoquer le rire chez «l'homme universel» aux dépens de la culture autochtone.

Anne Cameron dépeint une toute autre image de la culture du village postmoderne. Elle conçoit la culture autochtone comme une force guérissante, qui établit une rupture avec la



"Small Matters," by Edward Poitras, 1988/89, (detail, one of four elements). Courtesy: Mendel Art Gallery. Photo: Trevor Mills, VAG

Small Matters, Edward Poitras, 1988-1989. (détail) c. Mendel Art Gallery. Photo: Trevor Mills, VAG

"nativeness." Instead, it recognizes that Aboriginal Title is the term under which we negotiate with the colonizers, and more importantly, it asserts a reality that existed without European mediation, before Native peoples were positioned as Other.

Our cultures, our cultural expression and our political will and institutions have always directly confronted colonial rule and authority as they do today within post-colonialism. Artists who are committed to resisting dominant culture must acknowledge our authority, not merely our so-called "wisdom." Failure to do so will only further a hegemonic aesthetic which will become commodified within consumer society. And our difference will be reduced to style in the production of universal images intended to serve the making of a "few taste cultures."

Loretta Todd is a film and videomaker living in Vancouver. She is Metis, originally from Alberta.

WORKS CITED

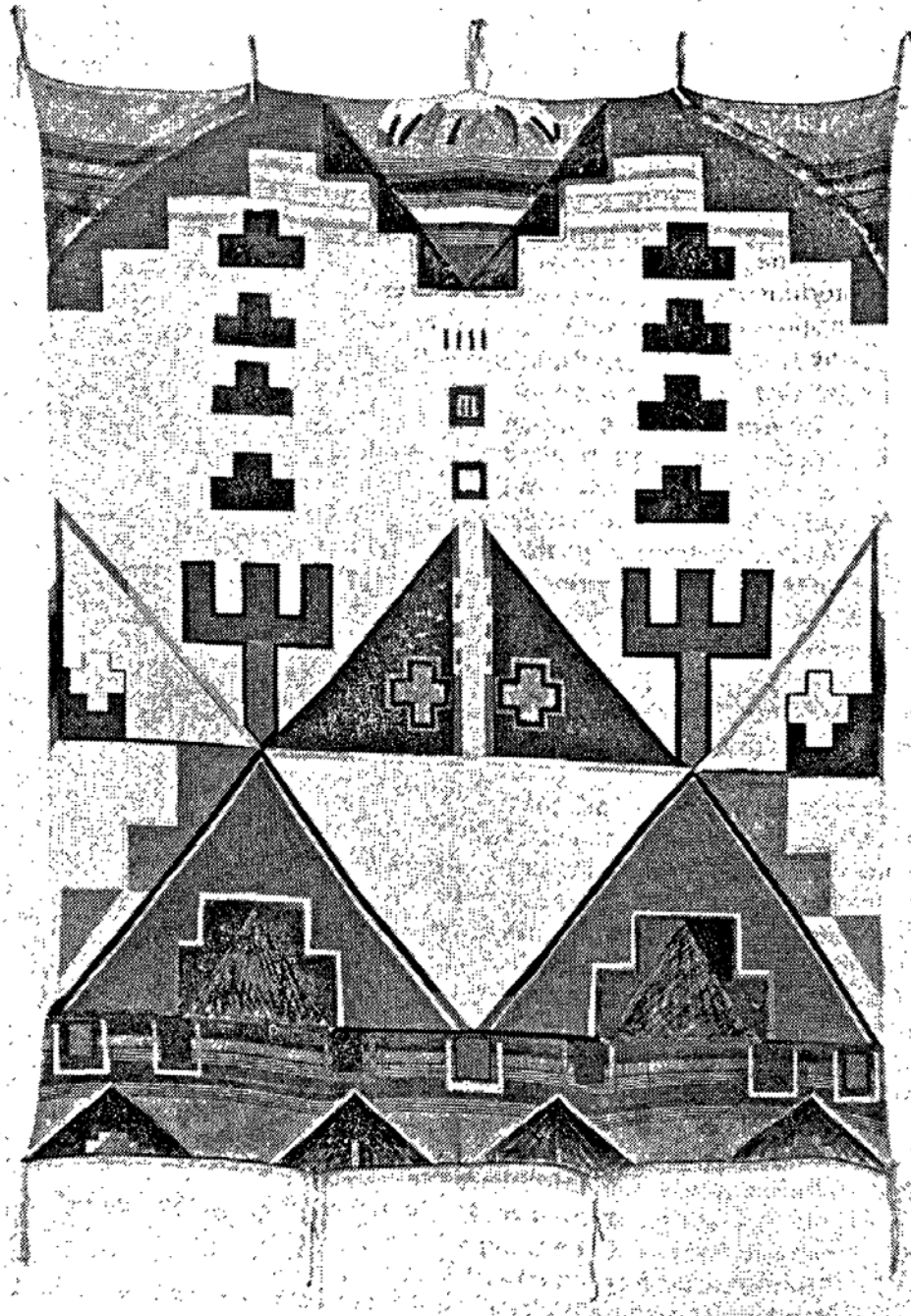
Stephen Heath, "Lessons from Brecht," *Screen*, Vol. 15, No. 2, 1974.

Trinh T. Minh-ha, *Woman Native Other* (Bloomington: Indiana University Press, 1989).

James Clifford, Boris Groys, Craig Owens, Martha Rosler, Robert Storr, Michele Wallace, "The Global Issue: A Symposium," *Art in America* (July 1989), pp. 86-89.

"Custer Gets a History Lesson," by Bob Boyer, 1987; oil, acrylic, chalk pastel on flannel blanket, 231 x 193 cm. Courtesy Galerie Dresdner. Photo: Trevor Mills, VAG.

Custer Gets a History Lesson, Bob Boyer, 1987. Acrylique, craie, couverture en flannel. 231 cm. x 193 cm. c. Galerie Dresdner. Photo : Trevor Mills, VAG



patriarchie. Cameron exclut les hommes de ses récits, et ne peut pas comprendre pourquoi cela provoque la colère. Elle persiste à faire appel à l'expérience et au savoir des femmes autochtones pour effectuer sa propre guérison, malgré les demandes de ces dernières de cesser d'agir ainsi. Comment peut-on guérir si on ne respecte pas l'autonomie et le droit à l'auto-détermination des autres?

Il est intéressant de noter que ceux qui s'approprient le rôle du guérisseur, du raconteur ou de l'humoriste autochtone se nomment eux-mêmes, en assumant cette identité. Ainsi, ils renient les différences qui existent entre nous et les transforment en symbole, en fétiche.

Nous sommes ainsi transformés en fétiches, en objets, en biens de consommation que l'on désire posséder — comme une mode, une marchandise, ou encore, une source d'inspiration chorégraphique ou littéraire. Dépossédés de nos terres, nous sommes exploités au niveau de l'imagination, de notre territoire et pouvoir personnels, intérieurs.

Le fétichisme désavoue le racisme, car après tout, on se sert de nos images et de nos récits — comment peut-on être raciste, alors? En plus, il désavoue l'histoire, même s'il a pour objet un thème historique, parce qu'il s'appuie sur les principes de l'appropriation, du colonialisme et de la domination. En conséquence, il nous prive de notre Titre de propriété autochtone, de notre droit à l'auto-détermination au niveau collectif et individuel. Ainsi, les artistes aussi bien que les responsables politiques sont à blâmer lorsque le gouvernement fédéral refuse d'entamer des négociations avec les représentants de nos nations, à moins que nous ne renoncions au Titre de propriété autochtone ou n'en admettions la redéfinition. En reniant la validité du Titre de propriété autochtone, les artistes réaffirment les principes du colonialisme et du post-colonialisme.

En tant que fétiche, ou la personnification de l'Autre, les autochtones deviennent, dans l'imagination des artistes et des spectateurs, la manifestation d'un concept unique, d'une idée fixe : nous sommes beaux, pauvres, spirituels, radicaux, ou ivres, selon le cas. En décrivant ainsi notre identité, on nous prive de notre voix, de nos propres noms. Nous ne sommes plus que des personnifications d'histoires, de récits, ou d'images génériques. Par contre, notre tradition orale reconnaît l'existence des différences; les récits prenaient donc la forme de rites qui reflétaient la

présence de tous ceux qui y assistaient. Ainsi, il n'y a jamais un récit, une chanson ou une danse.

Y a-t-il un point d'intersection? Peut-on vraiment «se mettre dans la peau de l'Autre» ou vivre «le rêve d'une société esthétique, sans classes»? L'appropriation se fait-elle parfois par inadvertance? Les artistes cherchent-ils à inculper la culture prédominante? Ou à révéler le pouvoir de la culture prédominante et à identifier les cultures et les peuples qui ont été exploités et marginalisés?

Lorsqu'un artiste crée une œuvre basée sur l'histoire d'une collectivité, ou inspirée par certains aspects de la vie contemporaine qui ne font pas partie du vécu des autochtones, doit-il nécessairement renoncer à les mentionner, par peur de faire un acte d'appropriation? Les autochtones connaissent bien les problèmes reliés au sexe et à la classe. Pendant les grandes guerres, nous avons travaillé dans les hôpitaux, nous avons été dans les forces armées, et nous avons subi des accidents de travail. Les anciens combattants autochtones nous racontent comment ils ont été mis à l'écart à cause de leur race. L'artiste ne peut représenter un individu ou une collectivité sans avoir obtenu sa permission. L'artiste ne peut parler au nom des autres sans avoir été autorisé à le faire. Les autochtones sont tout de même capables de prendre des décisions.

Où retrouver la convergence sinon dans l'homogénéité? Faut-il peut-être commencer par entériner les principes du Titre de propriété autochtone et de l'autonomie culturelle? Après tout, les notions du Titre de propriété et de l'homogénéité sont incompatibles, n'est-ce pas? Et l'auto-détermination...?

Avant d'entamer des négociations sur l'exploitation et le partage des ressources, il faut entériner le Titre de propriété autochtone. On m'a toujours appris qu'il ne faut ni renoncer au principe du Titre de propriété autochtone, ni entamer des négociations avec ceux qui ne le reconnaissent pas. Il ne s'agit pas de race, ou de classe — de l'identité autochtone. Il faut que le Titre de propriété autochtone soit reconnu avant que nous entamions des négociations, car c'est la seule façon de recréer la situation qui existait avant l'arrivée des Européens, avant que nous ne soyons identifiés comme «les Autres».

Notre culture, nos expressions culturelles, notre volonté et nos institutions politiques ont toujours été aux prises avec le colonialisme, et de nos jours, avec le post-colonialisme. Tout artiste qui s'oppose à la culture prédominante

doit reconnaître notre pouvoir, et pas seulement notre «sagesse». Autrement, l'esthétique de l'hégémonie prévaudra dans la société de consommation. Et toutes les différences seront réduites à des particularités stylistiques dans les images universelles qui promouvront la concentration des cultures de préférences.

Loretta Todd est cinéaste et vidéaste de Vancouver. Elle est métisse de l'Alberta.

RÉFÉRENCES

Stephen Heath, «Lessons from Brecht», *Screen*, Vol. 15, No. 2, 1974.

Trinh T. Minh-ha, *Woman Native Other*, Indiana University Press, Bloomington, 1989

James Clifford, Boris Groys, Craig Owens, Martha Rosler, Robert Storr, Michele Wallace, "The Global Issue: A Symposium," *Art in America*, juillet 1989, pp. 86-89.