

7.03–31.05

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | [Zachęta](#) — [National Gallery of Art](#)

# Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce

## Cannibalism? On Appropriation in Art

kuratorka | [curator](#): Maria Brewińska

współpraca | [collaboration](#): Katarzyna Kołodziej

artyści | [artists](#): John Bock, Cezary Bodzianowski, Candice Breitz, Jordan Doner, Gardar Eide Einarsson, Jack Goldstein, Douglas Gordon, Aneta Grzeszykowska, Johannes Kahrs, Deborah Kass, Edward Krasiński, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Robert Longo, Goshka Macuga, Sandro Miller, Jonathan Monk, Yasumasa Morimura, Henrik Olesen, Richard Pettibone, Richard Prince, Karol Radziszewski, Thomas Ruff, Adam Rzepecki, Cindy Sherman, Aleksandra Ska, Jan Smaga, John Stezaker, Radek Szlaga, Rosemarie Trockel, Piotr Uklański, Ai Weiwei



Od końca lat siedemdziesiątych Richard Prince wykorzystuje obrazy z reklam, gazet itp., kolekcjonując wszelkie materiały wizualne produkowane przez współczesną popkulturę. Poprzez kopiowanie definiuje na nowo pojęcie autora, praw autorskich itp., tworząc swoisty katalog wydarzeń i subkultur. Najśłynniejsze cykle Prince'a bazują na reklamach papierosów ukazujących stereotypowe przedstawienia Dzikiego Zachodu i kowbojów. Artysta korzysta również z obrazów dostępnych w internecie oraz mediach społecznościowych opartych na udostępnianiu fotografii, jak np. Instagram. [Since the late 1970s, Richard Prince has been using images from advertising, newspapers etc., gathering the visual materials produced by modern pop culture. In copying them, he redefines the notions of authorship and copyright, creating a specific catalogue of events and subcultures. Prince's most famous series are based on cigarette advertisements, showing stereotypical representations of the Wild West and cowboys. The artist also uses images from the Internet and social media based on photo sharing, such as Instagram.](#)

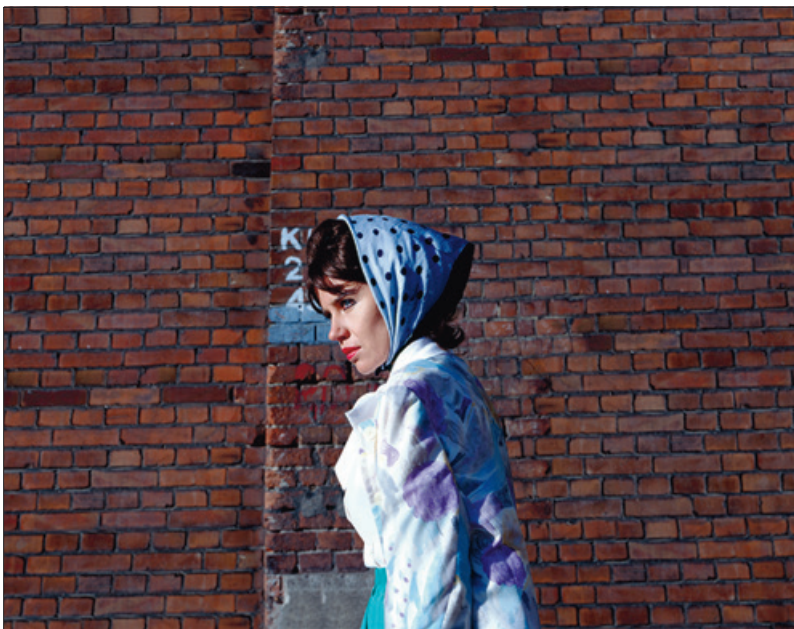
Richard Prince, *Bez tytułu (Kowboj i konie)* | [Untitled \(Cowboys and Horses\)](#), 1998, wydruk fotograficzny ektacolour | [ectacolour print](#), © The Artist, dzięki uprzejmości | [courtesy of Sadie Coles HQ, Londyn](#) | [London](#)





Jest to najbardziej znany cykl fotografii Cindy Sherman. Czarno-białe zdjęcia ukazują artystkę wcielającą się w stereotypowe kobiece role. Fotografie stylistyką nawiązują do znanych fotosów filmowych. Klisze dotyczące kobiet zostały w dużej mierze utrwalone w kulturze właśnie za sprawą hollywoodzkich produkcji filmowych z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. W przypadku cyklu Sherman nie mamy do czynienia z powtórzeniami scen z konkretnych filmów: ujęcia są tak skodyfikowane i typowe, że sprawiają wrażenie cytatu czy wręcz pastiszu. The most famous series of photographs by Cindy Sherman. Black-and-white images show the artist playing stereotypical female roles. The photographs call to mind the familiar style of film stills. Clichés about women have been preserved in culture largely thanks to Hollywood film productions from the 1950s and 1960s. In the case of Sherman's series, we're not dealing with repetition of scenes from particular films, rather, the shots are so codified and typical that they give the impression of being quotations, or even pastiche.

Cindy Sherman, *Untitled Film Still* | *Untitled Film Still*, 1978, odbitka srebrowo-bromowa | gelatin silver print, dzięki uprzejmości artystki i Metro Picture, Nowy Jork | courtesy of the artist and Metro Pictures, New York



Artystka stworzyła warszawski *remake* klasycznego cyklu Sherman. W swoich fotografiach powtarza niemal identyczne ujęcia i pozy, dodając kolor i współczesne, związane z miejscem powstania atrybuty, co sprawia, że mamy raczej do czynienia z zapożyczeniem, a nie kopią. Artystka wcieliła się w Cindy Sherman, odgrywa też jej fikcyjne role, mamy więc tu do czynienia z rodzajem podwójnego zapożyczenia.

Grzeszykowska created a Warsaw remake (2006) of Cindy Sherman's classic photographic series. Her photographs repeat almost identical shots and poses, but adding colour and contemporary attributes related to the place of creation. This makes it more of a borrowing than a direct copy. The artist impersonates Cindy Sherman, playing her fictional roles, and so here we are dealing with a kind of double borrowing.

Aneta Grzeszykowska, *Untitled Film Still #19* | *Untitled Film Still #19*, 2006, odbitka barwna | c-print, dzięki uprzejmości Galerii Raster, Warszawa | courtesy of Raster Gallery, Warsaw

Wystawa jest poświęcona zagadnieniom zawłaszczania, zapożyczania, przetwarzania, remiksowania i samplowania kultury, a dokładniej: wykorzystywania istniejących już obiektów, zdjęć artystycznych czy prasowych, dzieł sztuki stworzonych przez innych artystów, filmów, literatury, muzyki oraz wszystkiego, co powstaje w szeroko pojętej sferze kultury i poza nią. Działania takie mają różny zakres: od bezpośrednich, dosłownych zawłaszczeń, bez dokonywania jakiegokolwiek ingerencji przez artystów, przez niewielkie transformacje, po inspiracje, których rezultatem są zupełnie nowe dzieła, o nowych formach wizualnych, jedynie aluzyjnie odnoszące się do pierwowzorów. W krytyce artystycznej te praktyki są określane rozmaicie: jako pastisze, improwizacje, interpretacje, imitacje, parafrazy, rewizje, reprodukcje, *hommage*, parodie, found footage itp.

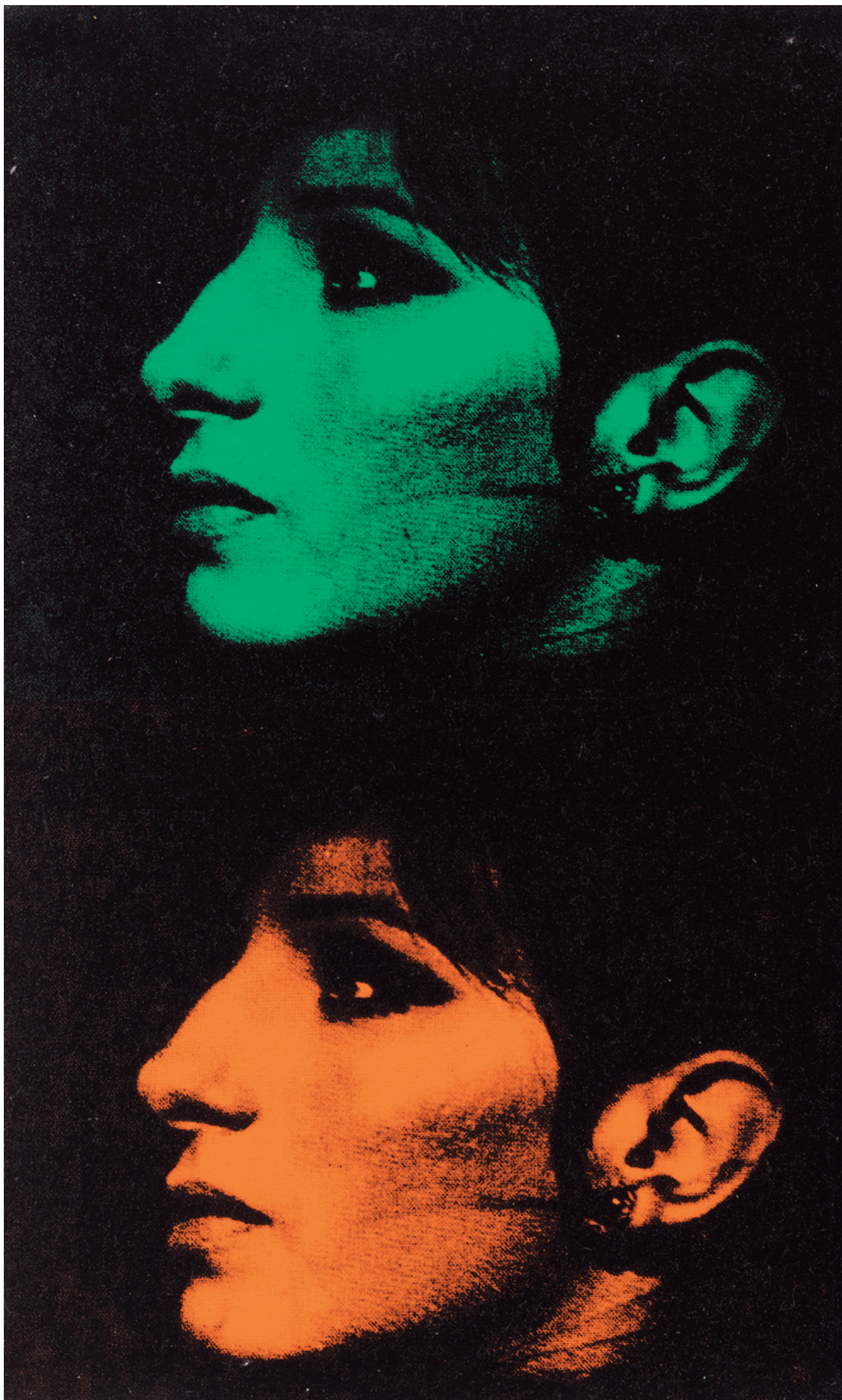
W sztukach wizualnych funkcjonuje termin *appropriation art* — sztuka zawłaszczania. Ma ona swoje początki w awangardzie początku XX wieku, w twórczości kubistów, surrealistów i dadaistów. Pablo Picasso i Georges Braque tworzyli kolaże, do których włączali przedmioty znalezione, kwestionując mimetyczność tradycyjnego malarstwa. Najwyraźniej strategia ta widoczna była w ready-mades Marcela Duchampa — gotowych, masowo produkowanych przedmiotach wziętych z najbliższego otoczenia. Prace Duchampa kwestionowały status autora i dzieła sztuki, kwestie własności, oryginalności i plagiatu, jak również odbioru dzieła. Praktyka zawłaszczania na dużą skalę powróciła w sztuce artystów pop artu, zwłaszcza Roya Lichtensteina, Claesa Oldenburgera, Jaspera Johnsa, Andy'ego Warhola. Co ciekawe, w latach sześćdziesiątych ich dzieła, podobnie jak dzieła Duchampa, same stały się przedmiotem zawłaszczania. Zmarła niedawno amerykańska artystka Elaine Sturtevant całą swoją twórczość oparła na odtwarzaniu niektórych prac Duchampa, wspomnianych twórców pop artu (często za ich zgodą czy wręcz na ich prośbę), a później m.in. Josepha Beuysa, Roberta Gobera, Paula McCarthy'ego czy Anselma Kiefera. Wskazuje to na niekończący się łańcuch zawłaszczeń, charakterystyczny dla działania współczesnych artystów.

Pomimo tak długiej tradycji i upowszechnienia się tej praktyki wywołuje ona, szczególnie w ostatnich latach, dyskusje i spory w różnych środowiskach artystycznych; niektórzy uznają takie działania za twórcze i widzą w nich przejaw wolności w kulturze, inni zaś traktują je jako akty piractwa, kradzieży własności intelektualnej. Rośnie liczba procesów (zarówno przegrywanych, jak i wygrywanych), w których artyści oskarżani są przez innych twórców o plagiat.

Zawarte w tytule wystawy określenie „kanibalizm” zostało zaczerpnięte z badań krytycznych nad epokami kolonializmu i postkolonializmu — okresu wchłaniania dziedzictwa obcych kultur. Punktem wyjścia stała się książka Deborah Root *Cannibal Culture. Art, Appropriation and the Commodification of Difference* (1996) traktująca o białych kolonizatorach zawłaszczających egzotyczne kultury. W przypadku wystawy określenie to odnosi się do zawłaszczeń czy zapożyczeń prac innych twórców. Termin „kanibalizm” w potocznym rozumieniu jest nacechowany negatywnie i zawiera pierwiastek przemocy. Można zadać sobie pytanie, czy powszechnie praktykowane we współczesnej kulturze zawłaszczanie jest swego rodzaju aktem przemocy — wobec zawłaszczanych dzieł i ich twórców.

Wystawa prezentuje prace i strategie artystyczne od końca lat siedemdziesiątych po współczesność. Stawia pytania dotyczące kwestii oryginalności, kopii i reprodukcji, przywłaszczania prac w świetle prawa autorskiego czy w końcu kwestii najistotniejszej — problemu wolności artystycznej. Pomysł wystawy narodził się w trakcie współpracy z artystami, których prace były prezentowane na wystawach indywidualnych w Zachęcie: Goshki Macugi (*Bez tytułu*, 2011/2102) i Piotra Uklańskiego (*Czterdzieści i cztery*, 2012/2013). Obydwoje w swojej sztuce odwołują się do fascynacji i inspiracji dziełami innych artystów i w szerokim zakresie stosują strategię zawłaszczania. Na wystawie *Kanibalizm? O zawłaszczaniach w sztuce* Macuga prezentuje dwie interaktywne rzeźby zrealizowane na jej indywidualną wystawę w 2009 roku w Kunsthalle w Bazylei, będące





Deborah Kass, 4 portrety Barbry (*Seria Żydowska Jackie*), 1993, sitodruk, akryl, płótno, dzięki uprzejmości artystki i Paul Kasmin Gallery, Nowy Jork

Deborah Kass, 4 Barbras (*The Jewish Jackie Series*), 1993, silkscreen and acrylic on canvas, courtesy of the artist and Paul Kasmin Gallery, New York









Wideoinstalacja Gordona to ekstremalnie spowolniony film Alfreda Hitchcocka *Psychoza* (1960). Obraz jest rozciągnięty do tego stopnia, że trwa 24 godziny. Uniemożliwia to praktycznie jego obejrzenie i sprawia, że film zmienia się w monumentalne, absurdałne dzieło. Tak duże spowolnienie sprawia, że znany, klasyczny obraz filmowy staje się obcy dla oglądających. Ponieważ sceny z filmu stały się już ikoniczne, wciąż powtarzane i cytowane w obrębie popkultury, widzowie instalacji Gordona przywołują i dopowiadają je z pamięci.

Gordon's video installation is an extremely slow motion screening of Alfred Hitchcock's *Psycho* (1960). The running time of the film is stretched to such an extent that it now lasts 24 hours. This makes the film practically unwatchable, turning it into a monumental work of the absurd. Such significant slowdown makes the well-known, classic motion picture seem strange to viewers. The movie's scenes are iconic, and with their constant repetition and citation in pop culture means viewers of Gordon's installation can recall and finish them from memory.

Douglas Gordon, 24-godzinna *Psychoza* | *24 Hour Psycho*, 1993, instalacja wideo | video installation, widok wystawy w | installation view in Le Mejan, Arles, 2011, © Studio lost but found / VG Bild-Kunst, Bonn 2014, fot. | photo by Studio lost but found / Bert Ross, dzięki uprzejmości | courtesy of Studio lost but found, Berlin, z: *Psychoza* | from *Psycho*, reż. | dir. Alfred Hitchcock, USA, 1960, dystrybucja | distributed by Paramount Pictures © Universal City Studios

rekonstrukcją minimalistycznych rzeźb Roberta Morrisa pokazywanych w Tate Gallery w Londynie w 1971 roku, a następnie odtworzonych w Tate Modern w 2009 roku. Macuga powtarza obiekty amerykańskiego artysty dosłownie, można więc odnieść błędne wrażenie, że obcuje z pracami jego autorstwa.

Z kolei Uklański w serii *Polska neoawangarda* wykorzystał zdjęcia prac i dokumentację akcji polskich artystów z lat siedemdziesiątych (Wiktora Gutta, Grzegorza Kowalskiego, Pawła Kwieka, duetu KwieKulik, Natalii LL i Zbigniewa Warpechowskiego). Prezentowane w nowej formie — wydruków na płótnie, pokrytych bezbarwnym werniksem — są autonomicznymi dziełami, ale jednocześnie zachowują związek z pierwowzorami (autorstwo oryginału jest podane w tytule każdej pracy). Na wystawie pokazywane są na rodzaju tapety, którą tworzy seria *Naziści* (oparta na filmowych fotosach aktorów w niemieckich mundurach). Mamy tu zatem do czynienia ze spiętrzeniem zawłaszczeń — obrazy zapamiętane z obszaru historii sztuki nałożone na wizerunki znane z popkultury.

Strategia Uklańskiego zbliżona jest do sposobu działania Richarda Prince'a, Sherrie Levine, Louise Lawler, czyli czołowych artystów tzw. The Picture Generation (określenie zaczerpnięte z tytułu ich wspólnej wystawy w Artists Space w Nowym Jorku w 1977 roku). Dokonywali oni radykalnych zawłaszczeń zdjęć z obszaru kultury masowej, ale także prac innych artystów. Debiutowali w okresie ekspansji mediów, filmów, telewizji, muzyki

pop, produkujących morze obrazów dla coraz bardziej konsumpcyjnego społeczeństwa. Richard Prince przeфотографowywał luksusowe reklamy, komentując sprzężenie amerykańskiego materializmu i seksualności w tworzonej przez siebie *social science fiction*; najbardziej znana seria to *Bez tytułu* (*Kowboje*). Sherrie Levine reprodukowała zdjęcia znanych fotografów, m.in. Man Raya czy Walkera Evansa (tę serię z kolei zawłaszczali inni artyści, co wywoływało niekończące się pytania o autorstwo), i inne słynne dzieła (jej pisuar z brązu był powtórzeniem dzieła Duchamp'a). Robert Longo zawłaszczane obrazy (zarówno współczesne zdjęcia, jak i kanoniczne obrazy z historii malarstwa) przerabiał na czarno-białe rysunki. Jack Goldstein samplował i zapętliał różne materiały filmowe (found footage), czego przykładem na wystawie jest już ikoniczny film *Metro-Goldwyn-Mayer* (1975) — czołówka wytwórni filmowej ze słynnym ryczącym lwem.

Spośród artystów The Picture Generation na szczególną uwagę zasługuje Cindy Sherman i jej *Untitled Film Stills* z lat 1977–1980, w których wciela się w różne role, w czarno-białych kadrach przypominających stopklatki hollywoodzkich filmów. Powtórzenia tych prac dokonała Aneta Grzeszykowska w 2006 roku, przybierając na swoich zdjęciach (barwnych) pozy podobne do późnej Sherman. W innej serii prac (*Archiwum prywatne*), której fragment jest prezentowany na wystawie, Grzeszykowska wraz z Jankiem Smagą zawłaszczyła przestrzeń pracowni Henryka Stażewskiego i Edwarda



W swojej twórczości Douglas Gordon wykorzystuje filmy jako rodzaj ready-mades, które poddaje dalszemu przetwarzaniu. W dwuekranowej projekcji posłużył się słynną sceną z filmu Martina Scorsese *Taksówkarz* (1976), w którym Travis Bickle grany przez Roberta De Niro, spoglądając w lustro, pyta: „You talkin' to me?”. Wybrany i przetworzony fragment filmu prezentowany jest na dwóch ekranach w taki sposób, jakby stanowiły one swoje lustrzane odbicia. Sprawia to wrażenie, że aktor prowadzi dialog sam ze sobą. Gra z wieloma lustrzanymi odbiciami, zarówno w samym filmie, jak i w sposobie projekcji, potęguje wrażenie utraty równowagi psychicznej przez bohatera. In his artistic production, Douglas Gordon used motion pictures as a kind of ready-made, subjecting them to further processing. The two-screen projection used a famous scene from Martin Scorsese's *Taxi Driver* (1976), in which Travis Bickle, played by Robert De Niro, asks: 'You talkin' to me?'. This piece of the movie has been processed and presented on two screens, as in a mirror image, creating the impression that the actor is engaged in a dialogue with himself. Playing with the many mirror images, both in the film and in the means of its projection, Gordon enhances the hero's sense of loss of mental balance.

Douglas Gordon, *Po drugiej stronie lustra* | *Through the Looking Glass*, 1999, wideoinstalacja, dźwięk | video installation with sound, widok wystawy w | installation view in Gagosian Gallery, SoHo, Nowy Jork | New York, © Studio lost but found/VG Bild-Kunst, Bonn 2014, dzięki uprzejmości | courtesy of Studio lost but found, Berlin / Gagosian Gallery, fot. | photo by Stuart Tyson, z: *Taksówkarz* | from: *Taxi Driver*, reż. | dir. Martin Scorsese, USA, 1976, prod. | produced by Julia Phillips, Michael Phillips i Phillip M. Goldfarb, dystrybucja | distributed by Columbia Pictures, Columbia; Pictures Industries, Inc. All rights reserved, dzięki uprzejmości | courtesy of Columbia Pictures

Krasińskiego, portretując siebie nagich w jej wnętrzu i anektując słynną niebieską linię. Edward Krasiński jest obecny na wystawie również poprzez prezentację fragmentu monumentalnej *Instalacji* z 1997 roku (z kolekcji Zachęty), będącej zapożyczeniem wizerunków innych dzieł z dawnej kolekcji TZSP i jednocześnie przetworzeniem ich przy użyciu niebieskiej linii.

Jedną z technik zapożyczania jest kolaż — na wystawie znalazły się kolaże Johna Stezakera oraz Johna Bocka tworzone ze zdjęć i przedmiotów znalezionych. Inny rodzaj zapożyczeń, tym razem z materiału filmowego, stosuje Douglas Gordon w instalacji *24-godzinna Psychoza*



Monumentalna praca nawiązuje do dzieła radzieckiego malarza i architekta Władimira Tatlina — projektu Pomnika III Międzynarodówki (1919). Tatlin pragnął zbudować największą w tamtym czasie budowlę na świecie — miała mierzyć 400 metrów wysokości i mieścić biura międzynarodowych organizacji komunistycznych. Ai Weiwei sięgnął po utopijny projekt radzieckiego konstruktysty, tym samym nawiązując do utopijnych założeń radzieckiej awangardy, przemienił go jednak w siedmiometrowy żyrandol, przedmiot użytkowy, ale ze względu na swój rozmiar — bezużyteczny i czysto dekoracyjny. Wykorzystał kryształy masowo produkowane w Chinach, odnosząc się do panującego tam reżimu komunistycznego, jak i związków sztuki z polityką.

This monumental work bears reference to the work of Soviet painter and architect Vladimir Tatlin, particularly his draft design for the Monument of the Third International (1919). Tatlin wanted to build then the largest building in the world — it would be 400 meters tall and hold offices of international communist organisations. Ai Weiwei employed the utopian project of the Soviet constructivist, and in this way recalls the utopian assumptions of the Soviet avant-garde. Instead though, he turned it into a 7-metre tall chandelier, a utility object, useless and purely decorative due to its size. He also used crystals mass-produced in China, alluding to the communist regime ruling there, as well as to the connections between art and politics.

Ai Weiwei, *Fontanna światła* | *Fountain of Light*, 2007, instalacja | installation, fot. | photo by Ai Weiwei, dzięki uprzejmości | courtesy of Faurischou Foundation, Kopenhaga | Copenhagen



Praca jest powtórzeniem rzeźb Roberta Morrisa *Bodyspacemotionthings*, prezentowanych pierwotnie w londyńskiej Tate Gallery w 1971 roku, a w 2009 roku w Tate Modern. W tym samym roku Macuga pokazała rekonstrukcję tych rzeźb na swojej wystawie w Kunsthalle w Bazylei.

Robert Morris stworzył rodzaj placu zabaw, gdzie widz doświadcza przestrzeni na własnej skórze i na własną odpowiedzialność. Macuga prezentuje w Zachęcie dwie kopie prac artysty, zapraszając publiczność do interakcji. Podkreśla, że prace amerykańskiego minimalisty powstały w czasie wojny w Wietnamie. Zwraca uwagę na sposób ich prezentacji, wyzwalający spontaniczne reakcje, anarchię mogącą przyjąć formę agresji (na wystawie w Tate Gallery wielu zwiedzających doznało różnego rodzaju obrażeń, a sama wystawa została zamknięta po pięciu dniach).

This is a repetition of Robert Morris's sculptures *Bodyspacemotionthings*, originally exhibited at London's Tate Gallery in 1971, and in 2009 at the Tate Modern. In the same year, Macuga showed a reconstruction of Morris's sculptures at her exhibition at the Kunsthalle Basel. Robert Morris created a kind of playground, where the viewer experiences the space for themselves and at their own risk. At the Zachęta, Macuga presents two copies of the artist's work, inviting audiences to interact. She stresses that the works of the American minimalist were created during the Vietnam war, and draws attention to their presentation, triggering spontaneous, anarchic reactions that can take the form of aggression (at the Tate Gallery exhibition, many visitors suffered injuries, and the exhibition was closed after five days).

Goshka Macuga, *Jestem stoję się śmiercią* | *I Am Become Death*, 2009, instalacja | installation, widok wystawy w | installation view at Kunsthalle Basel, 2009, dzięki uprzejmości artystki | courtesy of the artist



W 1992 roku artystka zaczęła tworzyć *Projekt Warhol* — prace inspirowane techniką i motywami zaczerpniętymi z twórczości Andy'ego Warhola. Na wystawie prezentowane są sitodrukowe portrety Barbry Streisand (na wzór serii Warhola z Jackie Kennedy) oraz seria *Najbardziej poszukiwani przestępcy Ameryki*, zainspirowana również cyklem obrazów Warhola (1964) — składającym się z reprodukcji portretów poszukiwanych przez policję przestępców. W przypadku prac Kass mamy do czynienia z wielostopniowym zapożyczeniem: sięga ona do Warhola i strategii twórców pop artu, dla których kluczowe były pytania o pojęcie oryginału, przemysłową reprodukcję obrazu oraz poszukiwanie inspiracji w kulturze masowej, aż po jej dosłowne kopiowanie.

In 1992, Kass began creating *The Warhol Project* — works inspired by techniques and themes drawn from Andy Warhol's art. The exhibition presents silkscreen portraits of Barbra Streisand (similar to Warhol's series of Jackie Kennedy) and the *America's Most Wanted* series, inspired by Warhol's series (1964) of reproductions of portraits of criminals wanted by the police. In Kass's works we're dealing with multi-stage borrowings: she begins with Warhol's art and a pop art artists' strategy — questions about the concept of the original are important, through industrial image reproductions and the search for inspiration in popular culture, to its literal copying.

Deborah Kass, 16 portretów Barbry (Seria Żydowska Jackie) | 16 Barbras (*The Jewish Jackie Series*), 1992, polimer syntetyczny, tusz sitodrukowy, płótno | synthetic polymer and silkscreen ink on canvas, dzięki uprzejmości artystki i Paul Kasmin Gallery, Nowy Jork | courtesy of the artist and Paul Kasmin Gallery, New York

(1993), sięgając do klasycznego filmu Alfreda Hitchcocka *Psychoza* z 1960 roku, który został spowolniony tak, że trwa 24 godziny.

W malarstwie metodą zapożyczania jest przemalowywanie obrazów innych artystów lub tworzenie własnych wyraźnie inspirowanych innymi — na wystawie prezentujemy dwa obrazy Radka Szłagi nawiązujące do obrazu Wilhelma Sasnala *Shoah* (*Las*) z 2003 roku. Szłaga wprowadza własne wątki tematyczne, ale z obrazu Sasnala powtarza tło i charakterystyczne szerokie ruchy pędzla.

Wielu znanych malarzy sięga po zdjęcia z mediów — warto wspomnieć Gerharda Richtera, Eberharda Havelkosta, Luca Tuymansa, Wilhelma Sasnala czy pokazywanego na wystawie Johanna Kharsa.

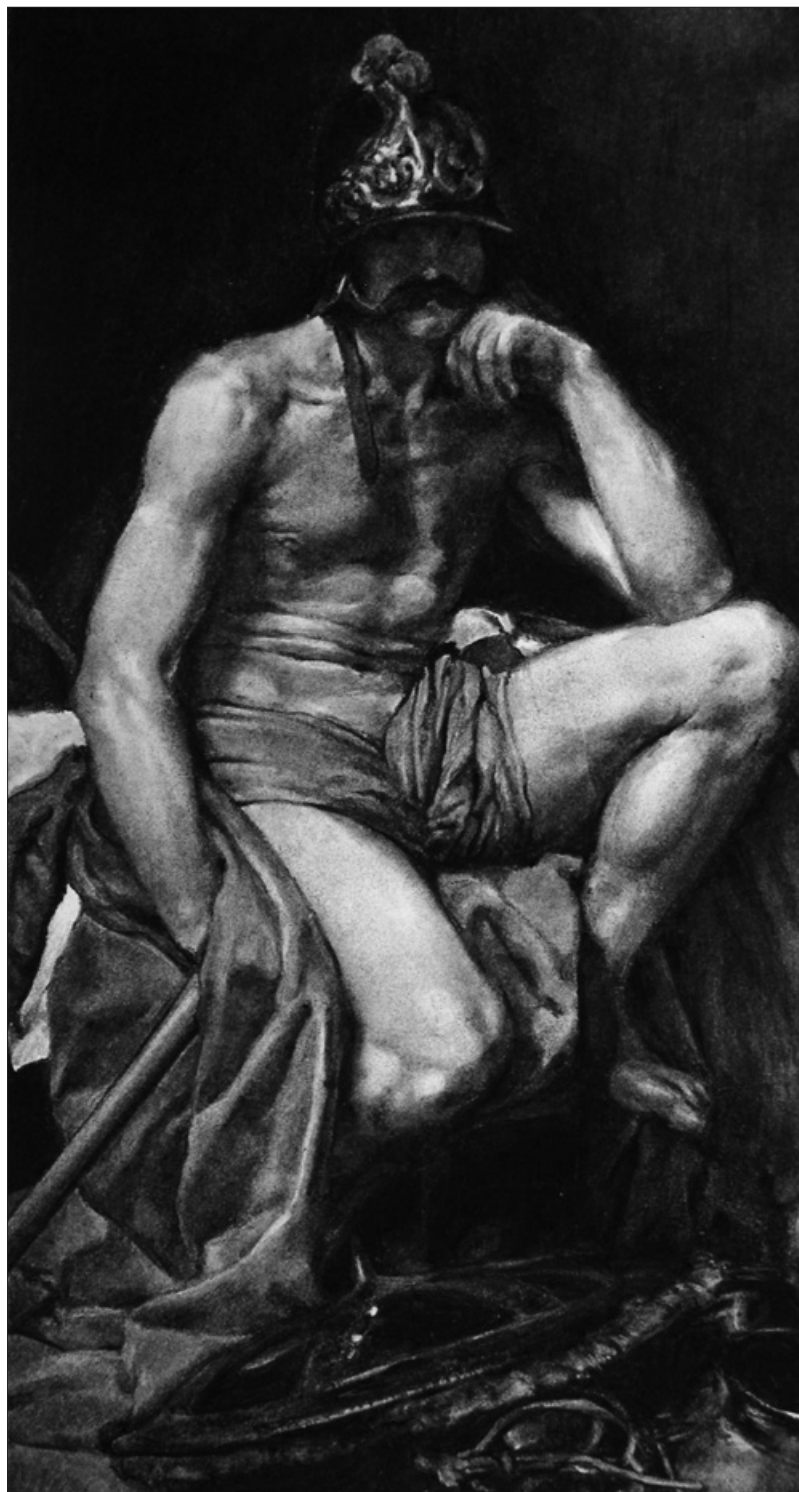
Dwie spośród prezentowanych prac są hołdem dla nieżyjących artystów: instalacja Aleksandry Ska *Object in Possession* (2012) to *homage* dla autora *Niekończącej się kolumny* Constantina Brâncușiego, a praca chińskiego artysty Ai Weiweia *Fontanna światła* z 2007 roku nawiązuje do niezrealizowanego projektu Pomnika III Międzynarodówki z 1919 roku rosyjskiego konstruktysty Władimira Tatlina.

Twórczość Warhola, którego działania w dużej mierze opierały się na zapożyczeniach i multiplikacji zdjęć z mediów, od dawna jest przedmiotem naśladownictwa. Obecni na wystawie Deborah Kass, Richard Pettibone i Karol Radziszewski powtarzają w swoich pracach popularne Warholowskie motywy, tworząc kolejne ogniwa w łańcuchu zapożyczeń.

Kanoniczne dzieła (i nie tylko one) stają się często obiektem innego rodzaju działań — pastiszu czy parodii. Amerykański fotograf Sandro Miller zaprosił na sesję zdjęciową aktora Johna Malkovicha wcielającego się w postaci ze znanych zdjęć, m.in. Diane Arbus, Gordona Parksa, Dorothei Lange. *Matka Boska z wąsami* Adama Rzepeckiego z 1982 roku przypomina o innym obrazoburczym geście — Monie Lizie z wąsami domalowanymi przez Marcela Duchampa — z czasów pierwszej awangardy, kiedy zawłaszczanie stało się świadomie wykorzystywaną strategią artystyczną.

Przykłady prezentowane na wystawie oczywiście nie wyczerpują tematu — to jedno z możliwych zestawień wątków i motywów. Zjawisko jest tak rozpowszechnione





Robert Longo znany jest ze swoich rysunków węglem na papierze. Stworzył liczne cykle prac polegających na przerysowywaniu zdjęć z gazet. Według niego twórca zdaje relację z czasu, w którym żyje. W cyklu *Według* artysta sięga po kanoniczne dzieła malarstwa: od malowideł naskalnych w Lascaux po amerykański ekspresjonizm abstrakcyjny lat pięćdziesiątych XX wieku i kopiuje je, niejednokrotnie zmieniając pierwotną skalę. Często kadruje też inaczej zawłaszczone przedstawienie, tworząc całkiem nową kompozycję. Longo is known for his charcoal drawings on paper, and the numerous series of his works re-drawing pictures from newspapers. He believes that artists give an account of the time in which they live. In his series *After*, Longo draws on sources ranging from the canonical Lascaux cave paintings to American abstract expressionism of the 1950s, copying them while often changing the original scale. He also often crops the appropriated portrayals differently, creating entirely new compositions.

Robert Longo, *Bez tytułu (Według Velásqueza, Mars 1640–1642)* | *Untitled (After Velásquez, Mars 1640–1642)*, 2008, grafit, papier | graphite on paper, dzięki uprzejmości artysty i Metro Picture, Nowy Jork | courtesy of the artist and Metro Pictures, New York

i utrwalone we współczesnej kulturze, że podejmowane są próby usystematyzowania go, jak chociażby w książce *Appropriation* wydanej przez Whitechapel Gallery w Londynie (2009), zbierającej manifesty, teksty artystów i krytyczne z całego stulecia. Wiele opracowań i analiz sztuki zawłaszczania lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku rozpatruje ją w szerszym kontekście — jako krytykę ówczesnego porządku społecznego. W latach dziewięćdziesiątych do owych krytycznych strategii dołączyły nowe.

Wykorzystywanie prac innych artystów poprzez kopiowanie, przetwarzanie czy cytowanie wpisuje się w pojęcie *recycled culture*, wskazujące na zjawisko ponownego wykorzystania powstałych w obrębie kultury wzorców. Nie produkuje ona wciąż nowych form — to, co „nowe”, jest konstruowane na bazie dostępnego kulturowego dziedzictwa. Ów kulturowy recykling wydaje się jednak procesem twórczym, a jego rezultaty są równie inspirujące i mieszczą się w kategorii „oryginalności twórczej”. Trafnie podsumowuje to francuski filozof Jean-Luc Nancy: „Sztukę można nazwać powtórzeniem w sposób fundamentalny lub esencjalny, ponieważ w rzeczywistości zawsze powtarza ona lub re-produkuje jakąś rzecz, która najpierw dana jest w innym rejestrze niż rejestr sztuki”. ●●●

Maria Brewińska

The exhibition is devoted to issues of appropriation, borrowing, processing, remixing and sampling of culture using existing objects such as artistic and press photographs, works of art created by other artists, films, literature, music, and all things created within the wider sphere of culture and beyond. Such actions differ in their scope, from direct, literal appropriations free of any intervention by the artists, through small transformations, to inspirations producing brand new works of art and new visual forms, only alluding to their originals. In art criticism, these practices are known by various names — pastiches, improvisations, interpretations, imitations, paraphrases, revisions, reproductions, homage, parodies, found footage, etc.

The term ‘appropriation art’ is used in the visual arts, and has its origins in the avant-garde of the early 20th century, the works of the cubists, surrealists and Dadaists. Pablo Picasso and Georges Braque created collages which combined found objects, challenging the traditional mimetic painting. Clearly, this strategy was evident in Marcel Duchamp’s ready-mades — mass-produced objects found in the artist’s immediate environment. Duchamp’s work questioned the status of the artist and the work of art, the notions of ownership, originality, and plagiarism, as well as of the reception of works of art. The practice of massive appropriation returned along with the productions of pop art artists, especially Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Jasper Johns, and Andy Warhol. Interestingly, in the 1960s their work, just like that of Duchamp, became the subject of appropriation. Recently deceased American artist Elaine Sturtevant based all her pieces on reproductions of certain works by Duchamp, pop art artists (often with their consent or even at their request), and later by Joseph Beuys, Robert Gober, Paul McCarthy, and Anselm Kiefer (among others). This is evidenced by an endless chain of appropriations that define the strategies of contemporary artists.

Despite such a long tradition and the popularity of this practice, it has evoked discussions and disputes in artistic circles, especially in recent years, with some participants appreciating it as creative activity and a sign of freedom in culture, and others treating it as an act of piracy, or theft of intellectual property. There are a growing number of lawsuits (both lost and won), in which artists are accused of plagiarism by other artists.

The word ‘cannibalism’ present in the title of the exhibition is derived from critical studies of the eras of colonialism and post-colonialism — a period of absorption of the heritage of foreign cultures. The starting point was provided by Deborah Root’s book *Cannibal Culture. Art, Appropriation and the Commodification of Difference* (1996) on white colonisers appropriating exotic cultures. In the case of the exhibition, the term refers to appropriations or borrowings of the works of other artists. In the colloquial sense of the word, ‘cannibalism’ bears negative connotations and contains an element of violence. One might ask if the strategy of appropriation so widely practised in contemporary culture is an act of violence of sorts — against the appropriated works and their creators.

The exhibition presents both works and artistic strategies since the late 1970s to the present day. It raises questions about the issue of originality, copying and reproduction, appropriation of works of art in the light of copyright law, and finally, the most essential issue — the problem of artistic freedom. The idea of the exhibition was born in collaboration with artists whose works have been presented in individual exhibitions at the Zachęta: Goshka Macuga (*Untitled*, 2011/2102) and Piotr Uklański (*Czterdzieści i cztery*, 2012/2013). Both refer in their art to their fascination with and inspiration by





Od końca lat sześćdziesiątych XX wieku Edward Krasiński zaczął używać niebieskiej taśmy klejącej, przylepiając ją zawsze na wysokości 130 cm. Anektował w ten sposób i zawłaszczając symbolicznie przestrzeń oraz wszystko, przez co błękitna linia przebiegała.

Na swojej retrospektywnej wystawie w Zachęcie w 1997 roku artysta nakleił niebieski pasek na fotograficzną reprodukcję w skali 1:1 *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki, obrazu znajdującego się niegdyś w kolekcji TZSP i eksponowanego przed II wojną światową w gmachu Zachęty. Reprodukacja obrazu stanowiła część większej instalacji Krasińskiego, na którą złożyły się czarno-białe innych prac z dawnej kolekcji Zachęty, również w oryginalnej wielkości. Przez całą przestrzeń galerii i obrazy przebiegała niebieska linia, scalając wszystkie elementy w jedną, nową całość.

Since the late 1960s the Edward Krasiński has been using Scotch blue tape, always sticking it at a height of 130 cm. In this way he has annexed and symbolically appropriated the space and everything that the blue tape runs through.

At his retrospective exhibition at the Zachęta in 1997, the artist stuck up a blue stripe on the photographic 1:1 reproduction of Jan Matejko's *Battle of Grunwald*, a painting that used to be part of the Society for the Encouragements of Fine Arts' collection before World War II. The reproduction of the painting was part of a larger installation that consisted of black-and-white reproductions of other works from the old Zachęta collection, also in their original size. The blue tape ran throughout the gallery space and the paintings, integrating all the elements into one new entity.

Edward Krasiński, *Instalacja* | *Installation*, 1997 (fragment | detail), kolekcja Zachęty — Narodowej Galerii Sztuki | collection of Zachęta — National Gallery of Art

the works of other artists, and both widely make use of the strategy of appropriation. At the exhibition *Cannibalism? On Appropriation in Art*, Macuga presents two interactive sculptures made for her individual exhibition at the Kunsthalle in Basel in 2009, constituting a reconstruction of minimalist sculptures by Robert Morris that were themselves shown at the Tate Gallery in London in 1971, and then reproduced at the Tate Modern in 2009. Macuga copies the objects made by the American artists literally, so one could wrongly conclude that we are dealing with his works.

In turn, in his series *Polish Neo-avant-garde* Uklański employed photographs of the works and documentation of the performances of artists of the 1970s (Wiktor Gutt, Grzegorz Kowalski, Paweł Kwiek, KwieKulik duo, Natalia LL, and Zbigniew Warpechowski). Presented in a new form as prints on canvas, covered with transparent varnish, these are autonomous pieces, but at the same time they preserve their relationship with the originals (the original authors are mentioned in the titles of each piece). At the exhibition they are displayed on a kind of wallpaper composed of the series entitled *Nazis* (featuring film stills of actors in Nazi uniforms). So we are faced here with an accumulation of appropriations — images known from the history of art are superimposed on familiar pop culture images.

Ukłański's strategy is reminiscent of the *modus operandi* of Richard Prince, Sherrie Levine, Louise Lawler

— in other words, the leading artists of the so-called the Picture Generation (from the title of their joint exhibition at Artists Space in New York in 1977). They made radical appropriations of photographs from the realms of mass culture, but also from the works of other artists. They made their debut in a period of the expansion of media, movies, TV, music, pop, producing a multitude of images for an increasingly consumerist society. Richard Prince re-photographed luxury advertisements, commenting on the convergence of American materialism and sexuality in his 'social science fiction', of which *Untitled (Cowboys)* is the best known series. Sherrie Levine reproduced images of famous photographers, including Man Ray and Walker Evans (this series was in turn appropriated by other artists, which caused endless questions about the authorship), as well as of other well-known works (her bronze urinal was based on the work by Duchamp). Robert Longo remade appropriated images (both contemporary photographs and canonical images from the history of painting) into black-and-white drawings. Jack Goldstein sampled and looped miscellaneous found footage, exemplified at the exhibition by his already iconic film *Metro-Goldwyn-Mayer* (1975) — featuring the opening titles of films made by this company with the famous roaring lion.

Cindy Sherman and her *Untitled Film Stills* from 1977–1980 deserve special attention among artists of The Picture Generation, wherein she poses, playing dif-

ferent roles, in black-and-white stills reminiscent of freeze frames from Hollywood movies. Aneta Grzeszykowska reproduced these works in 2006, taking in her (colour) photographs poses similar to those used by Sherman. In another series of works (*Private Archives*), part of which is presented at the exhibition, Grzeszykowska together with Janek Smaga appropriated Henryk Stażewski and Edward Krasiński's studio, portraying themselves naked in this space and annexing Krasiński's famous Scotch blue tape. Edward Krasiński is also present at the exhibition with the presentation of part of his monumental *Installation* of 1997 (from the Zachęta's collection), which is a borrowing of images taken from other works from an old collection of the Society for the Encouragement of Fine Arts, simultaneously transforming them by using of his blue tape.

Collage is just one of the techniques of appropriation — the exhibition shows collages by John Stezaker and John Bock, made of found footage and objects. In his installation *24 Hour Psycho* (1993), Douglas Gordon employs yet another type of appropriation, drawing on Alfred Hitchcock's classic film *Psycho* of 1960, slowing it down so that it lasts 24 hours.

Repainting works by other artists or creating works clearly betraying their inspiration is a method of appropriation used in painting — at the exhibition we present two paintings by Radek Szlaga which refer to Wilhelm Sasnal's *Shoah (Forest)* of 2003. Szlaga introduces his





Jest to hołd złożony Constantinowi Brâncușiemu, autorowi ikonicznego dzieła — *Niekończącej się kolumny*. Rzeźbiarz uważany jest za jednego z najwybitniejszych twórców XX wieku, który zrewolucjonizował współczesne myślenie o rzeźbie. Modele kolumny zaprojektowanej do Targu Jiu w Rumunii znajdują się w zrekonstruowanej pracowni artysty przy Centre Pompidou w Paryżu, gdzie można je oglądać wyłącznie przez grubą szybę.

Trzy kolumny Aleksandry Ska zostały wykonane z pianki termoelastycznej powszechnie znanej jako „pianka z pamięcią kształtu”. Pod wpływem nacisku tworzywo delikatnie się odkształca, by „powrócić” do swego pierwotnego kształtu. Poprzez zawłaszczenie formy i zmianę materiału nieosiągalne rzeźby mistrza zmieniają się w zmysłowy i dotykalny obiekt pożądania.

A tribute to Constantine Brâncuși, the author of the iconic work *The Endless Column*. The sculptor is considered one of the greatest artists of the twentieth century, and one who revolutionised contemporary thinking about sculpture. The model of the column designed for the Targu Jiu in Romania is located in the newly reconstructed artist's studio at the Centre Pompidou in Paris, where it can be viewed only through thick glass.

Aleksandra Ska's three columns are made of thermoflexible foam commonly known as 'shape-memory foam'. Under pressure the material slightly deforms, 'returning' to its original shape. By appropriating the form and changing the material, the unreachable sculptures of the master are turned into sensual, tangible objects of desire.

Aleksandra Ska, *Object in Possession*, 2012, instalacja rzeźbiarska | sculpture installation, fot. | photo by Krzysztof Kurłowicz

own themes, although repeats Sasnal's background and characteristic broad brush strokes.

Many famous painters make use of media photographs — in this context, it is worth mentioning Gerhard Richter, Eberhard Havekost, Luc Tuymans, Wilhelm Sasnal and Johannes Khars, whose works are also displayed at the exhibition.

Among the exhibited works, two are tributes to deceased artists: Aleksandra Ska's installation *Object in Possession* (2012) is an homage to Constantin Brâncuși, the author of the *Endless Columns*, while the *Fountain of Light* (2007) by Chinese artist Ai Weiwei refers to the unrealised project of the Monument of the Third International (1919) by Russian constructivist Vladimir Tatlin.

Warhol's work, whose pieces were largely based on borrowings and multiplication of images from the media, has long been the subject of imitation. Displayed at the exhibition, Deborah Kass, Richard Pettibone, and Karol Radziszewski repeat Warhol's popular motifs in their own works, creating yet another link in the chain of borrowings.

Canonical (and not only canonical) works are often the object of other actions, such as pastiche or parody. American photographer Sandro Miller invited actor John Malkovich to sit for a photo session impersonating figures from well-known photographs made famous by photographers such as Diane Arbus, Gordon Parks, and Dorothea Lange. Adam Rzepecki's *Madonna with a Moustache* of 1982 recalls another iconoclastic gesture — the *L.H.O.O.Q.* by Marcel Duchamp — in the time of the first avant-garde, when appropriation became a consciously-used artistic strategy.

The pieces presented at the show are of course not an exhaustive representation, but rather one of the possible combinations of themes and motifs. The phenomenon is so widespread and established in contemporary culture that attempts are being made to systematise it, like the book *Appropriation* issued by the Whitechapel Gallery in London (2009), collecting manifestos, texts by artists and critical essays from across the century. Many studies and analyses of the 1970s' and 1980s' appropriation art set it in a broader context — as a critique of social order of the time. In the 1990s, these critical strategies were accompanied by new ones.

Use of the works of other artists by copying, reproducing or quoting them is embedded in the notion of 'recycled culture', indicating the phenomenon of recycling patterns created in the cultural sphere. Recycled culture does not produce new forms — what is 'new' is created on the basis of available cultural heritage. But cultural recycling seems to be a creative process, and its outcomes are equally inspiring, falling within the category of 'creative originality'. This was aptly summarised up by French philosopher Jean-Luc Nancy: 'Art can be called a repetition in the fundamental or essential way, as in reality it always repeats or reproduces something that has been originally present in some other register than the register of art.' ●●●

Maria Brewińska





Sandro Miller, *Diane Arbus / Bliźniaczki jednojajowe*, Roselle, New Jersey (1967), 2014, fotografia, © Sandro Miller, dzięki uprzejmości Catherine Edelman Gallery, Chicago

Sandro Miller, *Diane Arbus / Identical Twins*, Roselle, New Jersey (1967), 2014, photograph, © Sandro Miller, courtesy of Catherine Edelman Gallery, Chicago





# Przydatne pojęcia

## Useful Terms

**cytat** — dosłowne przytoczenie czyichś słów, także forma ekspresji artystycznej. Może mieć charakter jawny, w postaci np. wyróżnionego tekstu, lub niejawny, stanowiąc rodzaj aluzji.

**domena publiczna** — tak określa się twórczość, z której można korzystać bez ograniczeń wynikających z uprawnień, jakie mają posiadacze autorskich praw majątkowych, gdyż prawa wygasły lub twórczość ta nigdy nie była lub nie jest przedmiotem prawa autorskiego.

**fotomontaż** — obraz fotograficzny otrzymany przez sfotografowanie kompozycji powstałej z wykorzystaniem odbitek fotograficznych, ilustracji, wydruków, innych obrazów czy też różnych przedmiotów. Popularny wśród artystów awangardowych (m.in. konstruktywistów, dadaistów i surrealistów), także wśród artystów polskich w dwudziestoleciu międzywojennym.

**found footage** — technika filmowa polegająca na stworzeniu nowego dzieła z istniejących materiałów filmowych, zazwyczaj w oderwaniu od pierwotnej wersji. Stosowana od lat dwudziestych XX wieku, od lat dziewięćdziesiątych stanowi ważny środek wyrazu również artystów sztuk wizualnych. W dobie mediów elektronicznych inspiracją dla twórców są nie tylko obrazy wywodzące się z kina, lecz również materiały telewizyjne czy reklamy. Twórcy found footage, czerpiąc z mnogości i różnorodności masowo produkowanych obrazów, kreują filmy oryginalne, nowatorskie formalnie, a ich prace mają często charakter krytyczny — tak wobec medium filmowego, jak i szeroko pojętej kultury wizualnej.

**kolaż** — technika artystyczna polegająca na formowaniu kompozycji z różnych materiałów i tworzyw (wycinków z gazet, tkanin, fotografii itp.). Technika znana od wieków, ale sam termin został utworzony (od fr. *coller* — sklejać) przez kubistów na początku XX wieku. Współcześnie termin jest powszechnie używany w szerszym znaczeniu: oznacza dzieło powstałe z połączenia elementów różnych dzieł lub elementów pochodzących z różnych stylów lub gatunków sztuki, a także metodę tworzenia takich dzieł (np. kolaż dźwiękowy, filmowy).

**kopiowanie (powielanie)** — proces tworzenia obiektu na wzór innego obiektu. W zależności od kontekstu to pojęcie może mieć różne znaczenia. W przypadku informacji w postaci cyfrowej proces kopiowania prowadzi do utworzenia obiektu identycznego z pierwotnym we wszystkich aspektach. W pozostałych przypadkach kopia odpowiada oryginałowi jedynie pod pewnymi względami. W sztuce oznacza dokładne powtórzenie wykonanego wcześniej dzieła, w celach bezpieczeństwa (udostępniania kopii zamiast oryginału) bądź fałszerstwa.

foto. | photo by Simon Vogel, Kolonia | Cologne





**kultura remiksu** — termin zaproponowany przez Lawrence’a Lessiga, opisujący strategię wykorzystania istniejących utworów (muzyka, film, literatura, sztuka) i łączenia ich w taki sposób, by powstał nowy utwór. Zjawisko charakterystyczne dla kultury przełomu XX i XXI wieku, związane m.in. z rozwojem technologii cyfrowych. Według Lessiga opozycją dla kultury remiksu jest kultura zezwoleń, czyli system prawny zniewalający twórczość i kreatywność.

**oryginalność w sztuce** — rozwiązania twórcze (formalne czy intelektualne) wykraczające poza przyjęte i znane już przyzwyczajenia, doświadczenia i wzorce. Pojęcie utrwaliło się wraz z narodzinami sztuki awangardowej na początku XX wieku. Oryginalność, pozostająca niejako w opozycji do tradycji, łączy się często z nowatorstwem czy awangardowością.

**pastisz** — rodzaj stylizacji, utwór naśladujący istotne cechy jakiegoś dzieła lub stylu, zagęszczający je i uwydatniający. Może mieć charakter żartobliwy, np. zabawy literackiej, lub stanowić świadczenie o sprawności warsztatowej jego twórcy.

**parodia** — odmiana parafrazy, spełniająca funkcję humorystyczną lub satyryczną. Wywodząca się z literatury, współcześnie parodia jest elementem obecnym w różnych obszarach kultury — w filmie, teatrze czy sztukach plastycznych.

**plagiat** — pojęcie z zakresu prawa autorskiego oznaczające skopiowanie cudzego utworu (lub jego części) wraz z przypisaniem sobie prawa do autorstwa poprzez ukrycie pochodzenia splagiatowanego utworu.

**prawo autorskie** — zaświadcza o oryginalności pracy danego artysty i chroni jego prawa jako autora oraz upoważnia go do decydowania o użytkowaniu dzieła i czerpaniu z niego korzyści finansowej. Sztuka oparta na zapożyczeniu wchodzi w konflikt z pojęciem oryginału, a więc i z zapisami prawa autorskiego.

**prawo cytatu** — dopuszczalna prawem możliwość przytoczenia w tworzonym przez siebie dziele urywków rozpowszechnionych utworów lub drobnych utworów w całości bez zgody ich twórcy i uiszczenia na jego rzecz wynagrodzenia. Prawo cytatu dotyczy twórczości chronionej majątkowymi prawami autorskimi i stanowi ich ograniczenie na rzecz dozwolonego użytku. Z utworów nieobjętych prawami majątkowymi można korzystać swobodnie pod warunkiem oznaczenia autora.

**ready-mades** — przedmioty codziennego użytku umieszczone przez twórcę w nowym kontekście, podniesione do rangi dzieła sztuki gestem artystycznym. Autorem pierwszych ready-mades był Marcel Duchamp, potem także dadaiści i surrealiści.

**remake** — termin odnoszący się przede wszystkim do filmów, które zostały nakręcone na nowo, w różnym stopniu przekształcone, często na podstawie tego samego lub do pewnego stopnia zmienionego scenariusza.

**remiks** — utwór muzyczny, który powstaje dzięki zmianie innego utworu z zachowaniem tzw. śladów oryginału.

**sampling, samplowanie** — użycie fragmentu wcześniej dokończonego nagrania muzycznego, zwanego samplem jako elementu nowego utworu przy użyciu specjalnego instrumentu zwanego samplerem (lub komputera). Samplami mogą być fragmenty innych utworów, dźwięki naturalne lub sztuczne.

**zawłaszczenie** — przejęcie lub zapożyczenie motywu, elementu lub całości formy lub treści dzieła innego artysty, także użycie kopii lub reprodukcji istniejącej pracy we własnej strategii arty-

stycznej czy gra ze znaczeniem dzieła sztuki i jego kontekstem; może to być też zawłaszczenie przestrzeni (prywatnej lub publicznej). Od dawna funkcjonuje jako jeden z elementów rozwoju kultury, chętnie sięgali po tę strategię artyści awangardowi (Marcel Duchamp, dadaiści czy kubiści, później np. twórcy pop artu), ale sam termin „appropriation art” powstał w latach osiemnastych XX wieku.

**appropriation** — the taking over or borrowing of a theme, element or entire form or content of the work of another artist, including using a copy or reproduction of an existing work in one’s own artistic strategy or playing with the meaning of a work of art and its context; it may also include appropriation of space (private or public). The term has long functioned as one of the elements of cultural development, often employed by avant-garde artists (Marcel Duchamp, Dadaists and cubists, and later, for example, the pop artists), although the term ‘appropriation art’ was actually coined in the 1980s.

**collage** — a technique involving the formation of artistic compositions from different materials and forms (newspaper clippings, textiles, photographs etc). The technique has been known for centuries, but the term was coined (from the French *coller* — ‘to glue’) by the cubists in the early 20th century. Today, collage is commonly used in a wider sense to mean a work created thanks to a combination of different whole works, or elements from different styles and genres of art, as well as the method for creating them (e.g. sound collage, film collage).

**copying (duplicating)** — the process of creating an object based on another object. Depending on the context, the term can have different meanings. In the case of digital information, the process of copying leads to the formation of an object that is identical to the original in all respects. In other cases, the copy matches the original only in some respects. In art, this involves the exact recreation of a previously created work, for security purposes (sharing copies instead of the original), or as forgery.

**copyright** — attests to the originality of the artist’s work, protects their authorship rights, empowers them to decide on further use of the work and to derive financial benefits from it. Art based on borrowing conflicts with the concept of original work, and consequently with the provisions of copyright law.

**found footage** — a film technique involving the creation of a new work from existing footage, usually in isolation from the original version. Known of since the 1920s, it has been an important means of expression for visual artists since the 1990s. In the age of electronic media, artists take inspiration not only from cinematic images, but also from television and advertising materials. Drawing from the multitude and variety of mass-produced images, its authors create original, formally innovative videos, but their works are often critical in character both of the medium and visual culture as such.

**originality in art** — creative solutions (formal or intellectual) going beyond the accepted and already familiar habits, experiences, and patterns. The notion was perpetuated with the birth of avant-garde art in the early 20th century. Originality, as if in opposition to tradition, is often associated with innovation and the avant-garde.

**parody** — a kind of paraphrasing that performs a humorous or satirical function. Derived from literature, contemporary parody is an element present in various areas of culture, including cinema, theatre and the visual arts.

**pastiche** — a type of stylisation emulating the essential features of another work or style, condensing and enhancing these elements. It can be playful in nature, for example as a literary game, or can attest to the technical mastery of the author.

**photomontage** — a photographic image obtained by photographing a composition formed from photographic prints, illustrations, printouts, paintings and other items. Popular among avant-garde artists (including constructivists, Dadaists and surrealists), as well as Polish artists in the interwar period.

**plagiarism** — a concept of copyright law that denotes the copying of another person’s work (or part thereof) along with appropriation of its authorship, by hiding the origin of the plagiarised work.

**public domain** — works that can be used without any limitations arising from the rights of copyright holders, as these rights have expired or because the works have never been subject to copyright.

**quote** — the literal quoting of someone’s words, also as a form of artistic expression. Its character may be explicit, e.g. in the form of highlighted text, or implicit, forming a sort of allusion.

**ready-mades** — everyday objects placed by the artist in a new context, raised by this artistic gesture to the rank of ‘artwork’. Marcel Duchamp was the author of the first ready-mades, followed later by the Dadaists and surrealists.

**remake** — a term referring primarily to movies that have been filmed again, usually changed to a degree, and often based on the same or partly revised screenplay.

**remix** — a piece of music formed by changing another piece of music, leaving so-called traces of the original.

**remix culture** — a term proposed by Lawrence Lessig that describes strategies for combining existing pieces of media (music, film, literature, art) in such a way that a new piece is created. Remix culture is a phenomenon characteristic of music culture at the turn of the 20th century, and is closely related to the development of digital technologies. Lessig contrasts remix culture with permission culture, or a legal system constraining artistic and creative activity.

**right to quote** — legally admissible right to quote in one’s own work excerpts of published works or small works as a whole, without the permission of and payment of remuneration to the author. The right to quote applies to works protected by copyright and constitutes a copyright limitation for the benefit of fair use. Non-copyrighted works may be used freely, provided that their author is attributed.

**sampling, to sample** — using extracts from existing pieces of a musical recording, called ‘samples’, in new musical compositions by means of a special instrument called a sampler (or by using a computer). Samples may be fragments of other songs, or also natural or artificial sounds.

**na sąsiedniej stronie:**

John Stezaker, *Małżeństwo (Kolaż portretów filmowych) XCVII*, 2011, kolaż, © artysta, dzięki uprzejmości Galerie Gisela Capitain, Kolonia

Candice Breitz, *Soliloquy Trilogy*, 2000, kadr wideo, dzięki uprzejmości artystki i Kaufmann Repetto, Mediolan

**opposite:**

John Stezaker, *Marriage (Film Portrait Collage) XCVII*, 2011, collage, © the artist, courtesy of Galerie Gisela Capitain, Cologne

Candice Breitz, *Soliloquy Trilogy*, 2000, video still, courtesy of the artist and Kaufmann Repetto, Milan





Johannes Kahrs, *Bez tytułu (Pocałunek)*, 2004, olej, płótno, fot. Glossner Fotodesign, Berlin, © Johannes Kahrs, dzięki uprzejmości artysty oraz Luhning Augustine, Nowy Jork i Zeno X Gallery, Antwerpia

Johannes Kahrs, *Untitled (Kiss)*, 2004, oil on canvas, photo by Glossner Fotodesign, Berlin, © Johannes Kahrs, courtesy of the artist, and Luhning Augustine, New York; Zeno X Gallery, Antwerp

# Niepewne wartości zawłaszczania

## Uncertain Values of Appropriation

Jarosław Lubiak

### I. Obnażanie

Zagadnienie zawłaszczania w sztuce wpisuje się jednocześnie w dwa przeciwstawne sposoby rozumienia, co sprawia, że zyskuje ono niemożliwą chyba do rozwiązania ambiwalencję. Wydaje się jednocześnie uzasadnione i niebezpieczne. Stale wzbudza kontrowersje, które nasilają przy okazji kolejnych procesów wytaczanych artystom dokonującym zawłaszczeń.

Z jednej strony, z problemem tym często wiązany jest przymiot radykalizmu. Takiego powiązania dokonuje Benjamin Buchloh, który jako jeden z pierwszych analizował praktykę zawłaszczania w swoim eseju *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art* z 1982 roku<sup>1</sup>. Intepretuje on działalność Barbary Kruger, Jenny Holzer, Marthy Rosler, Louise Lowler, Michaela Ashera, Dary Birnbaum oraz Sherrie Levine jako radykalne obnażanie niejawnych mechanizmów określających funkcjonowanie rzeczywistości. Odwołując się do myśli Waltera Benjamina, autor w procedurze alegorycznej, polegającej na łączeniu w całość różnorodnych z pozoru niepowiązanych ze sobą elementów rzeczywistości, widzi środek służący ujawnieniu niedostępnych inaczej treści. Artyści, którzy swoją aktywność rozpoczęli w latach siedemdziesiątych XX wieku, a szersze uznanie uzyskali w latach osiemdziesiątych, sięgnęli po montaż, aby dokonać dekonstrukcji ideologicznego porządku, ujawniając utowarowienie i fetyszycację stosunków społecznych. Zawłaszczali elementy rzeczywistości takie jak obrazy, fragmenty dyskursu czy obiekty, aby wyrwawszy je z ich pierwotnego kontekstu zdominowanego przez niejawną ideologię, włączyć je w działania demaskatorskie. Zawłaszczenie stawało się zatem elementem strategii krytycznej.

Istotne było to, że zawłaszczane elementy pochodziły przede wszystkim z mediów i kultury masowej — sztuka jawiła się więc jako krytyka tej kultury wyrażona środkami wizualnymi. Z tego pewnie względu ikoniczną postacią sztuki zawłaszczania okazał się Richard Prince, dokonujący alegorycznych operacji na wizerunkach reklamowych, oraz Cindy Sherman, która w ten sposób traktowała kody wizualne i narracyjne kina hollywoodzkiego.

Buchloh rysuje też wyraźną genealogię dla tego typu praktyk — ich źródła upatruje w dadaizmie i surrealizmie (przy czym pomija kolaże kubistów, które przez innych są włączane do tego zestawu) właśnie ze względu na użycie montażu jako narzędzia demaskacji. Ich kontynuację stanowiła twórczość Jaspera Johnsa oraz pop art Roya

Lichtensteina i Andy'ego Warhola. Od lat osiemdziesiątych zawłaszczanie stało się jedną z bardziej popularnych praktyk sztuki współczesnej, choć — jak się wydaje — w końcu lat dziewięćdziesiątych jego znaczenie uległo pewnej transformacji.

Zmianę tę próbował rozpoznać Jan Verwoert w tekście *Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art*<sup>2</sup>, wychodząc z założenia, że w różnych historycznych sytuacjach zawłaszczanie dotykało odmiennych kwestii. Według niego przejście od lat osiemdziesiątych do lat dziewięćdziesiątych i późniejszych jest przejściem od alegorii do tego, co nazywa on inwokacją. A alegoria w jego ujęciu nie była niczym innym jak tylko montażem sfetyszizowanych, utowarowionych resztek czy ruin odchodzącego modernizmu — graciarnia nowoczesności niczym mienie porzucone wydana została postmodernistycznemu zawłaszczeniu. Nowoczesność przeżyła jednak samą siebie, a ściślej przeżyła śmierć modernizmu, by powrócić jako jeszcze bardziej przemożna w nieskończonej modernizacji na globalną skalę. Odwołując się do Derridiańskiej widmowości (zaproponowanej w książce *Spectres de Marx*), Verwoert sugeruje, że w tym momencie chodzi o wywoływanie widm, przez które będą nas nawiedzać wciąż „nierozwiązane historie” determinujące naszą rzeczywistość. Zawłaszczenie jest przez niego zinterpretowane jako nawiedzenie.

Odczytanie Verwoerta ostatecznie nie jest przekonujące, natomiast istotne wydaje się postawione przez niego pytanie o kwestię własności w zawłaszczeniu. Jeśli ma ono jakąkolwiek relację z widmami, to z widmami tych i tego, co wywłaszczone. Zawłaszczenie nieuchronnie łączy się z wywłaszczeniem, dlatego zawsze jest naruszeniem i przekroczeniem.

W tym kontekście zadziwiające wydaje się, że dopiero niedawno podjęte zostały próby penalizacji tych naruszeń. W 1992 roku Jeff Koons przegrał proces wytoczony mu przez Art'a Rogersa o naruszenie praw autorskich do fotografii *Puppies* w rzeźbie *String of Puppies*. Przekształcenie obrazu w obiekt trójwymiarowy, zmiana skali i koloru nie wystarczyły, aby sąd zgodził się uznać pracę Koonsa za parodię i uznać ją za dozwolony użytek. Podobne procesy wytoczone zostały między innymi Barbarze Kruger (2002) i Richardowi Prince'owi (2013) — w obu zwyciężyli jednak artyści. Lista procesów o naruszenie praw jest dłuższa i wskazuje wyraźnie na to, że obecnie artystyczne zawłaszczanie dotyczy samej idei własności.



## II. Zawłaszczanie — rozdzielanie — wytwarzanie

Własność intelektualna jest ropą naftową XXI wieku.  
Michalis Pichler, *Statements on Appropriation* (2009)

Samo pojęcie zawłaszczania zostało niejako zawłaszczane z dziedziny prawa. Ta tautologiczna struktura utrudnia rozpoznanie celu: czemu miało służyć zawłaszczenie prawa do zawłaszczania? Po co artyści sięgają po tę praktykę? Odpowiedzi szukać trzeba w samej relacji zawłaszczania do prawa.

Przebadał ją Carl Schmitt w eseju z 1953 roku zatytułowanym *Nehmen/Teilen/Weiden: Ein Versuch, die Grundfragen jeder Sozial- und Wirtschaftsordnung vom Nomos her richtig zu stellen*, opublikowanym w 1993 roku po angielsku<sup>3</sup>. Argumentuje on w tym tekście, że greckie pojęcie *nomos* (prawo, zwyczaj) jest rzeczownikiem odslownym od czasownika *nemein* posiadającego trzy znaczenia: zawłaszczanie, rozdzielanie, przydzielanie czy dystrybucja oraz wypasanie, żywienie — rozszerzone przez Schmitta tak, aby obejmowało również wytwarzanie i produkcję. Jak podkreśla filozof, jeśli chcemy dobrze zrozumieć pojęcie prawa jako organizującego rzeczywistość społeczną i ekonomiczną, musimy zawsze rozpatrywać je w relacji do tych trzech aspektów. W interpretacji Schmitta porządek społeczny i ekonomiczny jest ufundowany na potrójnym akcie ustanowienia prawa, w skład którego wchodzi objęcie na własność (w polskim języku prawnym zawłaszczenie odnosi się specyficznie do objęcia w posiadanie rzeczy niczyjej). Pociąga to za sobą rozdzielanie dóbr pomiędzy właścicieli, a to z kolei umożliwia im wyżywienie się (pierwotnie chodziło o zawłaszczenie ziemi pod uprawę i wypas zwierząt) czy szerzej — wytwarzanie dóbr. Schmitt podkreśla: „W każdym stadium życia społecznego, w każdym systemie ekonomicznym, w każdym okresie historii prawa aż do dziś rzeczy były jakoś zawłaszczane, rozdzielane i wytwarzane. Uprzednie wobec każdego prawnego, ekonomicznego i społecznego porządku, wobec każdej prawnej, ekonomicznej czy społecznej teorii jest proste pytanie: »Gdzie i jak było to zawłaszczane? Gdzie i jak zostało rozdzielone? Gdzie i jak zostało wytworzone?«<sup>4</sup>. Schmitt stawia te pytania pod kątem ekonomiczno-politycznych systemów oświecenia, imperializmu i socjalizmu, pozostawiając je otwartymi wobec współczesności.

Różnice między systemami ekonomiczno-społecznymi przejawiają się w odmiennych sekwencjach wspomnianych wyżej trzech aspektów. Odnosząc te uwagi do współczesnej sztuki zawłaszczania, można stwierdzić, że jest ona reakcją na system, w którym podstawą prawa jest rozdzielanie własności intelektualnej (już nie ziemi czy przemysłu) jako głównego źródła zysku w kapitalizmie kognitywnym, a ściślej — rygorystyczna ochrona tego rozdzielania. Staje się ona na tyle restrykcyjna, że utrudnia wytwarzanie, stąd konieczne jest ponowne zawłaszczenie tego, co wcześniej zostało przywłaszczone. Odbywa się to również przez nielegalne wywłaszczenie (piractwo, plagiat itd.). Pojawienie się pojęcia sztuki zawłaszczania (odniesionej retrospektywnie do wcześniejszych przejawów dadaistycznego, surrealistycznego montażu czy popartowskiej eksploatacji kultury popularnej) zbiega się

z radykalnym przekształceniem tego, co Paolo Virno (za Marksem) nazwał powszechnym intelektem<sup>5</sup>. Zaostrenie ochrony prawnej własności intelektualnej można uznać za jeden z przejawów zawłaszczenia (w tym wypadku prywatyzacji czy utowarowienia) powszechnego intelektu, czemu aktywiści i niektórzy artyści przeciwstawili swoją własną praktykę zawłaszczania (wywłaszczania tego, co wcześniej przywłaszczone), w próbie przejęcia powszechnego intelektu jako własności publicznej. Aby intelekt mógł być powszechny, to znaczy publiczny, musi być wspólną, dzieloną przez wszystkich władzą myślenia. Problem w tym, jak podkreślał Schmitt, że każde zawłaszczenie prowadzi do nowego podziału.

## III. Kanibalizm

Plagiat jest konieczny, to konsekwencja postępu.  
Michalis Pichler, *Statements on Appropriation* (2009)

Człowiek może służyć jako przykład specyficznego sposobu zawłaszczania rzeczy.

Catherine Malabou, *The Future of Hegel*

Artystyczne zawłaszczenie rozpoznane na początku lat osiemdziesiątych XX wieku mogło obnażać, może nie do końca świadomie, jeszcze jeden ideologiczny mechanizm. Podniesienie do rangi praktyki artystycznej ujawniało jego wszechobecność w kulturze — co eksponowało sposób, w jaki kultura (dystrybucja jej dóbr, ich wytwarzanie) jest określona przez zawłaszczanie. Kulturowe zawłaszczanie stało się szczególnie ważkim mechanizmem w dobie kolonialnej hegemonii Zachodu, stając się jednym z mechanizmów dominacji. Można powiedzieć, że zawłaszczanie w sztuce pojawiło się w momencie, gdy dominacja Zachodu została podważona i zakwestionowana została prawomocność dokonanych przez nią kolonialnych zawłaszczeń.

Ruch oporu wobec kulturowego zawłaszczania pojawił się jednak jeszcze w latach dwudziestych XX wieku, a zatem w tym samym czasie, gdy awangarda europejska, sięgając po montaż, zaczynała stosować artystyczne zawłaszczanie kultury masowej (a jednocześnie włączała się w ruch kulturowego zawłaszczania kultur uznanych za prymitywne). W tym czasie w Brazylii Oswald de Andrade zaproponował kulturowy kanibalizm jako odpowiedź na zawłaszczanie rdzennych kultur przez Europejczyków, postulując pochłonięcie, strawienie i przyswojenie na własnych warunkach tego, co oni przynoszą<sup>6</sup>.

Kulturowy kanibalizm zbiega się z artystycznym zawłaszczaniem. W szczególności z jego drugim rozumieniem, kiedy postrzegany jest jako kontynuacja i poszerzenie tradycji przejmowania wzorów od mistrzów. Isabelle Graw zauważa, że „zawłaszczanie przyjęło postać kluczowej [dla przekazywania umiejętności — przyp. J. L.] relacji między nauczycielem a uczniem”, to zaś prowadzi ją do stwierdzenia, że „zawłaszczanie jest pierwotnym warunkiem pracy artystycznej”<sup>7</sup>. Graw powtarza niejako Schmittowskie powiązanie zawłaszczania z wytwarzaniem. Relacja ta komplikowała się wraz z poszerzaniem się strategii zawłaszczania w XX wieku aż do momentu, gdy dotyczyła ona już nie tylko elementów kultury masowej (lub tzw. kultur prymitywnych), lecz również dzieł sztuki. Zawłaszczanie stało się kanibalizacją — pożeraniem, trawieniem, przyswajaniem wcześniejszych dzieł sztuki, aby wytwarzać nowe.

Niewątpliwie jest to najbardziej radykalna postać sztuki zawłaszczania, w której staje się ono wywłaszczeniem innych artystów z ich prawa własności w imię wytwarzania kolejnych dzieł sztuki, staje się naruszeniem prawnie usankcjonowanego rozdzielania w imię uwolnienia twórczości. Jednocześnie ten najdzikszy z rytuałów jest najradykalniejszą formą poznania przez przyswojenie. A pożarcie i strawienie dzieł mistrzów w akcie kanibalizmu jest uświęceniem przez złożenie w ofierze. Kanibalizm budzi niepojętą odrazę i fascynację. ●●●

1. Benjamin Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, „Art in America” 1982, t. XXI, nr 1.
2. Jan Verwoert, *Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art*, „Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods” 2007, t. 1, nr 2.
3. Carl Schmitt, *Appropriation/Distribution/Production: Toward a Proper Formulation of Basic Questions of any Social and Economic Order*, przekł. G. L. Ulmen, „Telos” marzec 1993, t. 20, nr 95.
4. Ibidem, s. 55–56.
5. Por. Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, przekł. I. Bertolotti, J. Cascaito, A. Casson, Semiotext(e), Los Angeles–New York 2004.
6. Por. *Revista de antropofagia* wydawane w São Paulo w latach 1928–1929; Oswald de Andrade, *A utopia antropofágica*, Globo: Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo 1990; Oswald de Andrade, *Cannibalist Manifesto*, przekł. L. Bary, „Latin American Literary Review”, 1991, t. 19, nr 38.
7. Isabelle Graw, *Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art*, w: Louise Lawler and Others, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004, s. 45.

## I. Exposure

The question of appropriation in art is simultaneously present in two opposite modes of understanding, endowing it with a probably unresolvable ambivalence. The issue seems both justified and dangerous, constantly provoking a controversy that keeps escalating as new lawsuits are brought against the artists committing the appropriation.

On the one hand, this problem is often associated with the trait of radicalism. This link is made by Benjamin Buchloh, who was among the first to analyse the practice of appropriation in his 1982 essay, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*.<sup>1</sup> He interprets the works of Barbara Kruger, Jenny Holzer, Martha Rosler, Louise Lowler, Michael Asher, Dara Birnbaum and Sherrie Levine as a radical exposure of hidden mechanisms that define the functioning of reality. On the thoughts of Walter Benjamin, the author sees an allegorical procedure combining seemingly various unrelated elements of reality as a means of exposing otherwise inaccessible content. The artists who began their work in the 1970s, and gained wider recognition in the 1980s, used montages to deconstruct the ideological order, revealing the commoditisation and fetishisation of social relations. They appropriated elements of reality, such as images, fragments of discourse and objects, and having extricated them from their original context, incorporated them into their exposing activities. In this way, appropriation became an element of the critical strategy.

It was important that the appropriated elements originated mainly from the media and mass culture — so art was perceived as criticism of this culture, expressed by visual means. This is probably why artists like Richard Prince, who made allegorical operations on advertising images, and Cindy Sherman, who treated the visual and narrative codes of Hollywood cinema in this way, have become icons of appropriation art.

Buchloh outlines a clear genealogy of these practices — he sees their sources in Dadaism and surrealism



(excluding, however, the cubist collages recognised by others in this group), precisely because they used montages as a means of exposure. These practices were continued in Jasper Johns's work, as well in Roy Lichtenstein's and Andy Warhol's pop art. Since the 1980s, appropriation has become one of the most popular practices of contemporary art, although it seems that in the late 1990s its significance underwent some transformation.

In his text *Living with Ghosts: From this Invocation Appropriation in Contemporary Art*<sup>2</sup> Jan Verwoert attempted to pinpoint this change, assuming that appropriation touched upon different issues in different historical situations. He believed the transition from the 1980s to the 1990s and later to be a shift from allegory to what he calls invocation. And allegory in his view was nothing more than a montage of the fetishised, commoditised remains or ruins of outgoing modernity — the lumber room of modernity, as if an abandoned property had been left over to postmodernist appropriation. But modernity survived itself, or rather it survived the death of modernism, to return even more overwhelmingly in infinite modernisation on a global scale. Referring to Derrida's spectrality (proposed in the book *Spectres de Marx*), Verwoert suggests that this was a moment of invoking the spectres that haunt us with the as-yet 'unresolved histories' that determine our reality. He interprets appropriation as haunting.

Ultimately, Verwoert's interpretation is not convincing, but what does seem relevant is his question about the issue of appropriated intellectual property. If it relates to spectres at all, these are spectres of people and things that have been expropriated. Appropriation is inevitably linked with expropriation, because there is always an infringement and transgression.

In this context, it seems surprising that only recently have attempts been made to criminalise such infringements. In 1992, Jeff Koons lost a lawsuit filed against him by Art Rogers for copyright infringement of his *Puppies* photo in the sculpture *String of Puppies*. The transformation of an image into a three dimensional object, changes of scale and colour were not enough for the court to consider Koons's work a parody and fair use. Similar lawsuits have been brought against others, including Barbara Kruger (2002) and Richard Prince (2013) — but those artists won their cases. The list of copyright infringement lawsuits is longer and clearly shows that today, artistic appropriation touches upon the very idea of property.

## II. Appropriation — separation — production

Intellectual property is the oil of the 21st century.  
Michalis Pichler, *Statements on Appropriation* (2009)

The very concept of appropriation has somehow been appropriated from the field of law. This tautological structure makes it difficult to recognise the objective: what end was appropriation of the right to appropriate supposed to serve? Why do artists apply this practice? For the answer, one needs to look at the very relationship between appropriation and the law.

This relationship was analysed by the philosopher Carl Schmitt in his 1953 essay *Nehmen/Teilen/Weiden: Ein Versuch, die Grundfragen jeder Sozial- und Wirtschaftsordnung vom Nomos her richtig zu stellen*, published in English in 1993.<sup>3</sup> In it, Schmitt argues that the Greek term *nomos*

(law, custom) is the gerund form of the verb *nemein*, which has three meanings: appropriation; separation; allocation or distribution, and grazing/feeding, expanded by Schmitt to include manufacturing and production. As the philosopher points out, if we truly want to understand the law as a concept organising our social and economic reality, we must always consider it in relation to these three aspects. In Schmitt's interpretation, the social and economic order is founded on a triple act of establishing the law, which includes taking possession. (In Polish legal language, appropriation specifically means the taking possession of ownerless property). This entails division of property between owners, which in turn allows them to feed themselves (originally it meant appropriation of land for cultivation and grazing), or more broadly, to produce goods. Schmitt emphasises that: 'In every stage of social life, in every economic order, in every period of legal history until now, things have been appropriated, distributed, and produced. Prior to every legal, economic and social order, prior to every legal, economic or social theory, there is this simple question: "Where and how was it appropriated? Where and how was it divided? Where and how was it produced?"'<sup>4</sup> Schmitt poses these questions in terms of economic and political systems of enlightenment, imperialism and socialism, leaving them open in the context of the present time.

The differences between the economic and social systems manifest themselves in different sequences of the three aspects mentioned above, and if you relate these comments to the contemporary art of appropriation, you could say that it is a reaction to a system in which the law is based on the division of intellectual property (no longer land or industry) as the main source of profit in cognitive capitalism, or more precisely, to rigorous protection of this division. The system has become so restrictive that it hinders production, so it is necessary to re-appropriate that which has already been appropriated. This is also done by illegal expropriation (piracy, plagiarism, etc). The emergence of the concept of appropriation art (compared retrospectively to earlier manifestations of Dadaist, surrealist montages or pop art exploitation of popular culture) coincides with the radical transformation of what Paolo Virno has called (after Marx) 'the universal intellect'.<sup>5</sup> Tighter legal protection of intellectual property can be considered one of the manifestations of appropriation (in this case, privatisation or commoditisation) of the universal intellect, which is defied by activists and some artists by means of their own practice of appropriation (expropriation of what was previously appropriated), in an attempt to take over the universal intellect as public property. For the intellect to be universal, or public, it must be a common power of thinking, shared by all. The problem is, as Schmitt insisted, that every appropriation breeds a new division.

## III. Cannibalism

Plagiarism is necessary, progress implies it.  
Michalis Pichler, *Statements on Appropriation* (2009)

Man is exemplary because of his own specific  
way of appropriating things.  
Catherine Malabou, *The Future of Hegel*

The artistic appropriation of the early 1980s exposed, perhaps not quite consciously, yet another ideological mecha-

nism. Raising it to the rank of artistic practice revealed its ubiquity in culture, which exposed the way culture (distribution of its products and their production) is determined by appropriation. Cultural appropriation came to be a particularly important mechanism in the colonial era of Western hegemony, becoming one of the mechanisms of domination. One could say that appropriation in art appeared when the dominance of the West was challenged, and the legitimacy of the West's colonial appropriations with it.

Resistance to cultural appropriation had emerged as early as the 1920s, exactly when the European avant-garde, employing montage methods, began to apply the artistic appropriation of mass culture (and simultaneously joined the movement of cultural appropriation of cultures considered to be primitive). Back then in Brazil, Oswald de Andrade proposed cultural cannibalism as a response to the appropriation of indigenous cultures by the Europeans, postulating absorption, digestion, and assimilation on their own terms of what the Europeans were bringing.<sup>6</sup>

Cultural cannibalism coincides with artistic appropriation, particular in its second meaning, when it is seen as a continuation and extension of the tradition of following in a master's footsteps. Isabelle Graw noted that 'appropriation became organised in the crucial institution of the teacher-pupil relationship', which leads her to conclude that 'appropriation is a precondition of artistic work'.<sup>7</sup> Graw here appears to be repeating Schmitt's association of appropriation with production. But this relationship was complicated with the expansion of the strategy of appropriation in the 20th century, to the point where it involved not only elements of mass culture (or so-called primitive cultures), but also works of art. Appropriation became cannibalisation — the devouring, digestion and absorption of earlier works of art to produce new ones.

This is undoubtedly the most radical form of appropriation art — when it begins to expropriate other artists of their property rights in order to create other works of art, when it becomes legally sanctioned infringement in order to release creativity. At the same time, this wildest of rituals is the most radical form of knowledge through assimilation. The devoured and digested works of master artists, processed in the act of cannibalism, is sanctification through sacrifice. Cannibalism indeed evokes an uncontrollable disgust and fascination. ●●●

1. Benjamin Buchloh, 'Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art', *Art in America*, vol. XXI, no. 1, 1982.
2. Jan Verwoert, 'Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art', *Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 1, no. 2, 2007.
3. Carl Schmitt, 'Appropriation/Distribution/Production: Toward a Proper Formulation of Basic Questions of Any Social and Economic Order', trans. G. L. Ulmen, *Telos*, vol. 20, no. 95, March 1993.
4. *Ibid.*, pp. 55–56.
5. See Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, trans. I. Bertoletti, J. Cascaito, A. Casson, Los Angeles and New York: Semiotext(e), 2004.
6. See *Revista de antropofagia* published in São Paulo in 1928–1929; Oswald de Andrade, *A utopia antropofágica*, São Paulo: Globo; 'Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990; Oswald de Andrade, 'Cannibalist Manifesto', trans. L. Bary, *Latin American Literary Review*, vol. 19, no. 38, 1991.
7. Isabelle Graw, 'Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art', in *Louise Lawler and Others*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 45.