

Le départ n'a pas d'image.
The departure has no image.

mounir fatmi

JE VEUX

UNE SUITE

ET PAS

UNE FIN

The Exile Pavilion

Layover 03

Ali Assaf / Anna Raimondo / Brankica Zilovic / Untel
Curtis Santiago / Dimitri Fagbohoun / El Hadji Keita
Esmeralda Kosmatopoulos / Farah Khelil / Ndari Lo
Gohar Dashti / Hank Willis Thomas / Yara Saïd
Kendell Geers / Marco Godinho / Mohamed El Baz
Mona Hatoum / mounir fatmi / Omar Victor Diop
Philippe Cazal / Sadek Rahim / Jamila Lamrani
Sophie Bachelier / Djibril Diallo / Younès Baba Ali

SAINT LOUIS

The Exile Pavilion

Layover 03 SAINT LOUIS

This publication was made on the occasion of the exhibition The Exile Pavilion, Layover 03, Saint Louis, from April 28th to July 3rd, 2018, at the Institut Français in Saint Louis, Senegal.

Curators: Marie Deparis-Yafil, mounir fatmi

© 2019 SFpublishing

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise without the prior permission of the publisher or in accordance with the provisions of the Copyright, Designs and Patents Act 1988 or under the terms of any licence permitting limited copying issued by the Copyright Licensing Agency.

Published by: SFpublishing

Cover Design: Studio Fatmi

ISBN: 979-10-90680-19-7

28 avril - 3 juillet 2018

PAVILLON DE L'EXIL 03

ESCALE A SAINT-LOUIS

Sur un commissariat
de Marie Deparis-Yafil et mounir fatmi



elixEPavilion

VIVRE
UN
MIEUX

INSTITUT
FRANÇAIS
Centre Culturel de Strasbourg

INDEX

8-13

Forward / Préface

14-109

Artists / Artistes

110-111

Colophon

The Exile Pavilion
Layover 03 Saint Louis
Institut Français

Saint-Louis of Senegal. A city I visited in 2000, on the occasion of my first participation in the Dakar biennale. That same year, the city was classified by UNESCO as a World Heritage Site. It was founded by Europeans in West Africa in 1659, and named Saint-Louis in honor of the king of France Louis XIV, after his ancestor king Saint Louis. It must be reminded that the city was often called the "Venice of Africa" and that it was one of the most important centers for the trade of gold, ivory and, above all, slaves.

In the painting "Scene of a Shipwreck", better known as "The Raft of the Medusa", French painter Théodore Géricault immortalized a tragic episode in the history of the French navy, the wreck of the frigate Medusa that was transporting civil servants and soldiers to what would become the colony of Senegal. After enduring hunger, madness and even cannibalism, only a handful of men eventually set foot in Saint Louis. The sea swallowing up men, a story as old as time that reminds us how humanity was always interested in questions of migration and nomadism.

The verb "to migrate" comes from the Indo-European term "meigw", meaning to change, but also to move, to go towards something. This became the Latin word "migrare", which applied specifically to moving house. "Nomad" is a Greek term for "shepherd", because shepherds have to follow their flocks. And lastly, the word "exile", from the Latin "ex-solum", meaning "coming from the ground" or "out of the ground".

As artists, are we ungrounded by default, since our work is destined to travel and that we are often forced to follow it? It's in this context that we set up in Saint-Louis of Senegal to prepare a stopover of the Exile Pavilion project, with the help of about 30 Senegalese and international artists who agreed to embark upon this journey with us.

mounir fatmi
Curator of the exhibition

Le Pavillon de l'Exil
Escale 03 Saint Louis
Institut Français

Saint-Louis du Sénégal. Une ville que j'ai visitée en l'an 2000 lors de ma première participation à la biennale de Dakar. Cette même année, la ville est classée au patrimoine mondial par l'UNESCO. Elle fut fondée par les Européens en Afrique occidentale en 1659. Baptisée Saint-Louis en l'honneur du roi de France Louis XIV, d'après son ancêtre Saint Louis. Il faut rappeler que la ville était souvent appelée « La Venise de l'Afrique » et elle fut un des plus importants centres de commerce de l'or, de l'ivoire et surtout des esclaves.

Dans la peinture « Scène d'un naufrage » connue sous son titre le plus fameux, « le Radeau de la Méduse », le peintre français Théodore Géricault immortalise un des épisodes tragiques de la marine française, le naufrage de la frégate Méduse qui acheminait des fonctionnaires et des militaires vers ce qui deviendra la colonie du Sénégal. Après avoir enduré la faim, la folie et même l'anthropophagie, seule une poignée d'hommes ont pu fouler le sol de Saint-Louis. La mer qui engloutit des hommes, une histoire vieille comme le monde, nous rappelle comment l'humanité a toujours été sensible à la migration et au nomadisme.

Le verbe « migrer » vient de l'indo-européen « meigw » qui signifie « changer », mais aussi « bouger » et « aller vers ». Ce qui est devenu dans le latin « Migrare » qui s'applique surtout au changement de domicile. « Nomade » est issu du mot grec « odos » signifiant « la route ». Et finalement, le mot « exil » du latin « ex-solum » qui signifie « sortir du sol » ou « hors du sol ».

Sommes-nous en tant qu'artistes des hors-sol innés, puisque notre travail est destiné à voyager et que souvent nous sommes contraints à le suivre? C'est dans ce contexte que nous avons posé bagages à Saint-Louis du Sénégal pour réfléchir à une escale du Pavillon de l'exil avec la complicité de près de 30 artistes sénégalais et internationaux qui ont accepté de prendre la route avec nous.

mounir fatmi
Commissaire de l'exposition

Forward

Marie Deparis-Yafil
Co-curator of the exhibition

With over 30 international artists, the Exile Pavilion's stop in Saint-Louis exhibits about forty artworks using all types of media and addressing the questions of exile, displacement, the situation of exiled populations, the history of exile and diasporas. About the Exile Pavilion, Mounir Fatmi writes: "From this necessity, this permanent urgency to reflect upon exile, the Exile Pavilion project was born, as a traveling project, offering an alternative cartography, a free geography of temporary exhibits taking the form of stopovers in different countries."

The project poses the question of exile as a new space to be re-invented, re-imagined and ultimately occupied. That's why, as a sort of *mise en abyme*, the chosen works, like Marcel Duchamp's "suitcase", can be transported or easily re-created, spreading out in the space to physically invest it. The Senegal River, along which the gallery of the French institute is located, a symbol of exile, departure and distant shores, immediately stood out as a strong source of inspiration for this new stopover. Through its history, strongly linked to human trafficking for over two centuries, the question of the African diaspora is reactivated and superimposed on today's exiles, thus feeding the parallel that Achille Mbembe creates between the Atlantic in the 15th century, at the bottom of which rest the remains of thousands of men and women, and the Mediterranean in the 21st century. But the river also evokes the opening of possibilities, a form of hope, freedom, a right – the right to live elsewhere – and sometimes a chance, as writes the Martiniquais writer Patrick Chamoiseau. A chance, perhaps even more so for those who welcome than for those who seek to leave. "You could see", writes this theoretician of Creoleness, "migration flows as the awakening of the blood of the earth" outlining the real landscapes of our common destiny.

To talk about exile is not, as Michel Foucault points out, "to scratch the earth to find something like bones from the past, a monument to the dead, inert ruins to which we should painstakingly give life and a date", but to "find the voice that has disappeared behind the silence" and to outline the foundations of globalness. The possibility of exile, and more broadly that of displacement, suggests that "the Earth doesn't belong to anyone. It signifies that the Earth is shared by all and that we should be able to travel across it freely, without constraints", also writes Chamoiseau. That idea nourishes our modern world's need for "open identities", for a world that is

a “unified world”, but it also re-emerges from the entire history of humanity. Establishment and exile concern us all. They always have.

Just like there are borders and territories, the stateless and the exiled are permanent figures in the history of men and peoples, as much as the hope – the myth – of the return. So is the question of exile truly modern? Or does it simply seem more tragic and harsher to us today? Whatever the case may be, it is a vivid reality of the world we live in. The “common world” Hannah Arendt spoke of, the one we must perpetually build and in whose construction works of art participate, has perhaps always been a world in which exile is the ordinary condition, and today, a globalized world that can be defined not by the fact that some people wander whereas others are firmly established, but where no one is “home” forever. The artists of this Exile Pavilion, each in their own way, address these questions, alternating between individual stories and collective history, between tragedy and hope, uprooting and reappropriation, nostalgia and the reinvention of oneself.

Préface

Marie Deparis-Yafil
Co-commissaire de l'exposition

Avec près de 30 artistes internationaux, l'étape à Saint-Louis du Pavillon de l'Exil déploie une quarantaine d'œuvres de tous médias autour des questions de l'exil, du déplacement, de la situation des exilés, de l'histoire de l'exil et des diasporas.

A propos du Pavillon de l'Exil, mounir fatmi écrit : « De cette nécessité, de cette urgence permanente de penser l'exil, est né le projet du Pavillon de l'Exil, comme un projet itinérant, proposant une cartographie parallèle, une géographie libre d'expositions temporaires, sous la forme d'escales dans différents pays.(...)»

Le projet pose la question de l'exil comme un nouvel espace à réinventer, à repenser et finalement à investir. Ainsi, en une sorte de mise en abîme, les œuvres choisies, un peu à la manière de la « valise » de Marcel Duchamp, se transportent, ou se recréent aisément, se déployant dans l'espace pour l'investir physiquement. Le fleuve Sénégal, au bord duquel se tient la galerie de l'Institut français, symbole de l'exil, du départ et du lointain, s'est d'enlée imposé comme une source importante d'inspiration pour conduire cette nouvelle étape. Par son histoire, intimement liée à la traite humaine durant plus de deux siècles, la question de la diaspora africaine se réactive, et se superpose aux exils d'aujourd'hui, nourrissant ainsi le parallèle que fait Achille Mbembé entre l'Atlantique du 15^{ème} siècle, au fond duquel gisent les restes de milliers d'hommes et de femmes, et la Méditerranée du 21^{ème} siècle. Mais le fleuve évoque aussi l'ouverture aux possibles, une forme de l'espoir, une liberté, un droit – celui de vivre ailleurs- et parfois une chance, comme l'écrit l'auteur martiniquais Patrick Chamoiseau. Une chance, peut-être davantage encore pour ceux qui accueillent que pour les candidats au départ. « On peut voir », écrit ce théoricien de la créolité, « les flux migratoires comme un réveil du sang de la terre » dessinant les paysages réels de notre destin commun.

Parler de l'exil, ce n'est pas, comme le souligne Michel Foucault, « gratter la terre pour retrouver quelque chose comme des ossements du passé, un monument aux morts, des ruines inertes auxquelles il faudrait péniblement et par les moyens du bord redonner vie et date », mais à la fois « retrouver la voix disparue derrière le silence » et esquisser les fondements de la mondialité. La possibilité de l'exil, et plus généralement du déplacement, suggère « que la terre n'appartient à personne. Elle exprime que la terre est en partage pour tous, et que l'on devrait s'y déplacer librement, sans contraintes. »,

écrit encore Chamoiseau. Si cette idée nourrit le besoin du monde contemporain d' « identités ouvertes », d'un monde « ensemble monde », elle ressurgit de l'histoire entière de l'humanité. Par l'enracinement et par l'exil, nous sommes tous concernés. Nous l'avons toujours été.

De même qu'il y a des frontières et des territoires, l'apatride, l'exilé, sont des figures permanentes de l'histoire des hommes et des peuples, autant que l'espérance – le mythe- du retour. Alors la question de l'exil est-elle vraiment contemporaine ? Ou simplement nous apparaît-elle aujourd'hui plus tragique et plus rude ? Elle est, quoiqu'il en soit, une réalité vive du monde que nous habitons. Le « monde commun » dont parlait Hannah Arendt, celui que nous avons perpétuellement à construire, et à l'édification duquel l'oeuvre d'art participe, est peut être de toujours un monde dans lequel l'exil est la condition ordinaire, et aujourd'hui, un monde globalisé qui peut se définir non plus par le fait que certains errent là où d'autres sont enracinés mais où personne n'est « chez lui » de toute éternité. Les artistes de ce Pavillon de l'Exil, chacun à leur manière, abordent ces questions, oscillant de l'histoire individuelle à l'histoire collective, du drame à l'espoir, de l'arrachement à la réappropriation, de la nostalgie à la réinvention de soi.

Ali Assaf

Lampedusa Checkpoint unfolds like a tragedy, with its dramaturgy and its sense of inevitability. The video opens with an image that has become symbolic, that of *The Raft of the Medusa* by Géricault, and seems to link the Mediterranean tragedy with the Senegal River, which can be seen through the portholes on the mezzanine.

Then the artist appears, like a shipwreck victim, desperately trying to dry his soaking wet clothes. The water drips, trickles; the split screen increases the impression of a shipwreck despite its sculptural scarcity. The voice of Asmahan, a famous Syrian female singer from the early 20th century, emerges, probably a popular tune... The entire life of this woman, who was born on a refugee boat and died drowning in the Nile, echoes exile and nostalgia.

When Ali Assaf created this performance in 2004, Lampedusa, an island off the southern coast of Sicily, a gateway to Europe for many refugees, wasn't yet the tragic checkpoint it has become since, leaving over 2000 victims every year at the bottom of the sea surrounding it.

Lampedusa Checkpoint se déploie comme une tragédie, avec sa dramaturgie et son sens de la fatalité. La vidéo s'ouvre sur l'image devenue symbolique du *Radeau de la Méduse* de Géricault et semble ainsi relier d'emblée la tragédie méditerranéenne au fleuve Sénégal, que nous pouvons voir par un des hublots de la mezzanine.

Puis l'artiste apparaît, tel un naufragé, cherchant désespérément à faire sécher des linges détrempés. L'eau coule, ruisselle ; l'image en split screen multiplie la sensation du naufrage malgré son épure sculpturale. La voix d'Asmahan, célèbre chanteuse syrienne du début du 20ème siècle, s'élève, probablement un air populaire... La vie entière de cette femme, née sur un bateau de réfugiés et morte noyée dans le Nil fait écho à l'exil et à la nostalgie.

Lorsque Ali Assaf créa cette performance, en 2004, Lampedusa, île en amont de la Sicile, elle-même porte d'entrée de l'Europe pour de nombreux réfugiés, n'était pas encore le tragique checkpoint qu'elle est devenue, laissant chaque année plus de 2000 victimes au fond de ses eaux.

LAMPEDUSA CHECKPOINT

2004, Single-channel video, 11 min 19.

Courtesy: the artist.







Anna Raimondo

Julia Kristeva, a French-Bulgarian philosopher, writes: "...as the human being is a speaking being, it naturally speaks the language of its kin: the mother tongue, the language of its group, the national language. Changing languages amounts to losing this naturalness, betraying it, or at least translating it. A foreigner is essentially a translator. He can succeed in adapting perfectly to the destination language without forgetting the original language, or only partially forgetting it. However, most of the time he is perceived as a foreigner precisely because his translation betrays a musicality or a mentality that doesn't quite adjust with the identity of the host population..."

Having lived a nomadic life, traveling, living and working around the world, Anna Raimondo reflects upon her relations to the different languages in her life: Italian, Spanish, French and English. She is also taking a phonetics class to learn to speak with a British accent. Somewhere between ridicule and seriousness, hesitation and encouragement, Anna's exploration invites the audience into a "sonic soup" of lingue / idiomas / langues / languages.

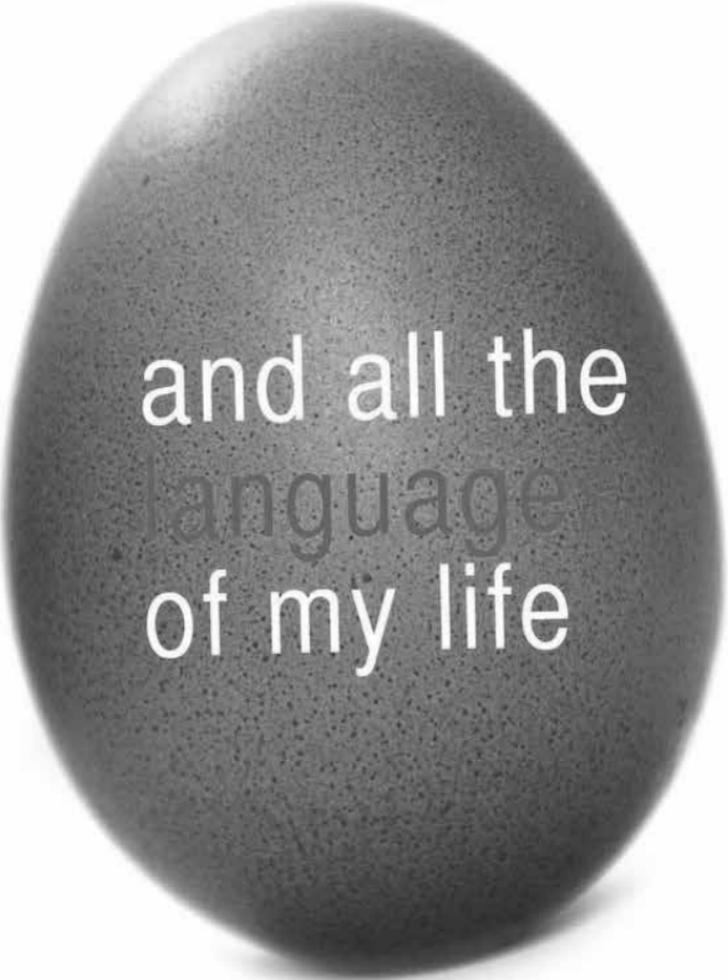
Julia Kristeva, philosophe franco-bulgare, écrit : « ...l'être humain étant un être parlant, il parle naturellement la langue des siens : langue maternelle, langue de son groupe, langue nationale. Changer de langue équivaut à perdre cette naturalité, à la trahir, ou du moins à la traduire. L'étranger est essentiellement un traducteur. Il peut parvenir à se fondre parfaitement dans la langue d'accueil, sans oublier la langue source, ou en l'oubliant partiellement. Le plus souvent, cependant, il est perçu comme étranger précisément parce que sa traduction trahit une mélodie ou une mentalité qui ne s'ajustent pas tout à fait avec l'identité de l'accueillant... »

Ayant vécu une vie nomade, voyageant, vivant et travaillant autour du monde, Anna Raimondo réfléchit sur ses relations avec les différentes langues de sa vie: italien, espagnol, français, et anglais. En même temps, elle suit un cours de phonétique pour apprendre à parler avec un accent britannique. Pris quelque part entre le ridicule et le sérieux, l'hésitation et l'encouragement, l'exploration d'Anna invite les auditeurs dans une « soupe sonore » de lingue / idiomas / langues / langues / langues.

ME, MY ENGLISH AND ALL THE LANGUAGES OF MY LIFE

2015, Radio creation, 15 min 34.

Courtesy: the artist.

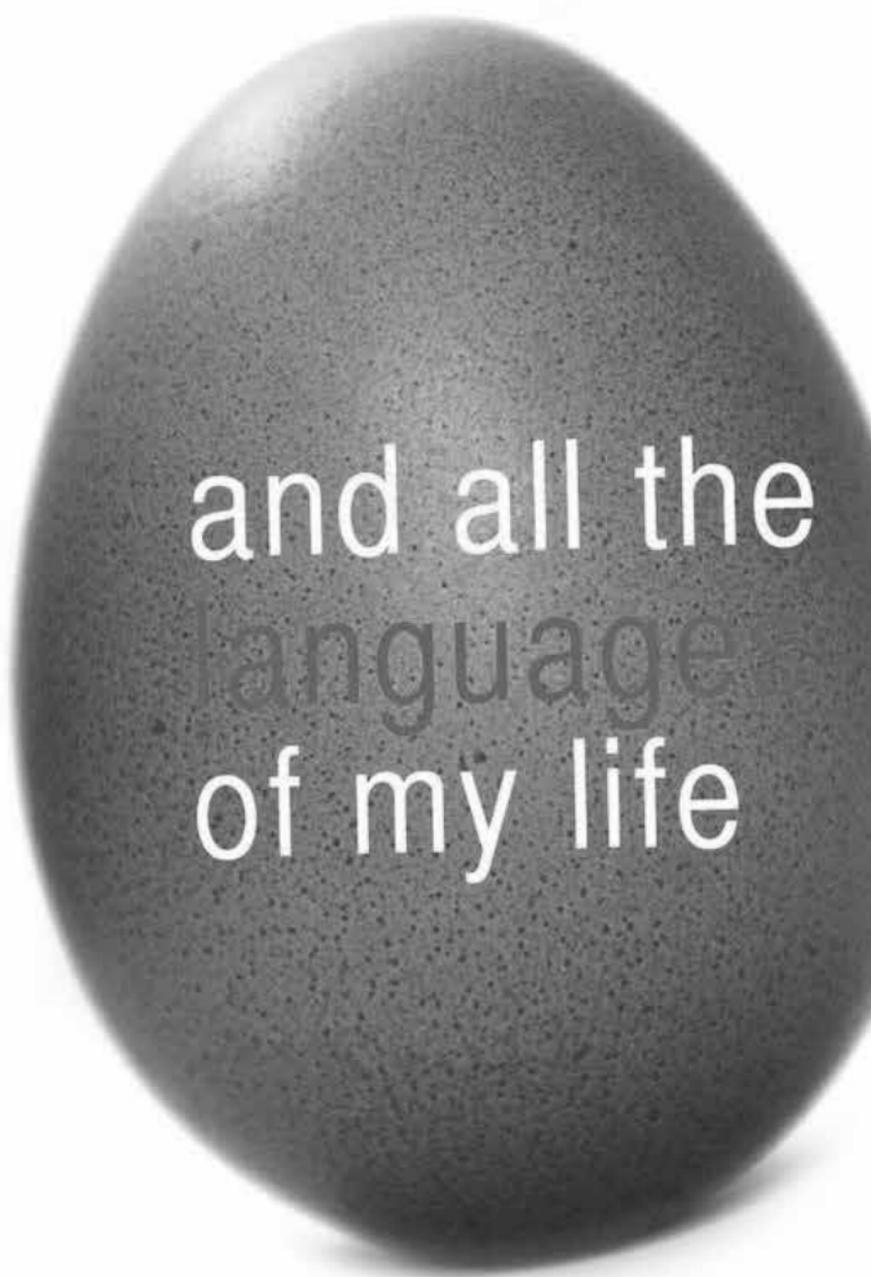
A dark, speckled egg is centered in the lower half of the frame. The egg has a fine, granular texture and is lit from the top-left, creating a soft highlight on its upper curve and a subtle shadow on the surface below it. The text is printed in a clean, white, sans-serif font, centered on the egg's surface.

and all the
language
of my life

A dark, speckled egg is shown against a white background. The egg is positioned on the left side of the frame and is oriented vertically. The surface of the egg is covered in small, light-colored speckles. The text "me," is written in white, lowercase letters on the left side of the egg. Below it, the text "my english" is written in a lighter, semi-transparent font, also in lowercase letters.

me,

my english

A dark, speckled egg is centered against a white background. The egg has a fine, porous texture and a slight shadow at its base. The text is printed in a clean, white, sans-serif font.

and all the
language
of my life

Brankica Zilovic

Brankica Zilovic has been creating cloth cartographies for several years, stemming from a reflection on Pangaea: at the end of the Carboniferous era, over 300 million years ago, the Earth's entire landmass formed one single supercontinent. Over the course of the following millions of years, Pangaea fractured, rifts formed and the surface of the land separated into continents. At the end of history, science predicts, in about 250 million years, an ultimate Pangaea will come to be, and all the continents will be united once again.

Through globalization, both economically and in terms of communication and information networks, we are in a way already experiencing Pangaea. But paradoxically, this doesn't lead to a pacific unification of the world, far from it. Instead, it creates the exacerbation of oppositions, ruptures and ideological, religious and economic rifts. Continents are more than ever adrift, simultaneously moving and torn by intestine wars. Brankica Zilovic delivers a certain vision of the world, both poetic and violent, where she highlights this world's tensions, dislocations and at times brutal sutures, with its arbitrary borders, extorted peace agreements, dispossessed territories... Globalization only creates a "super fragile" supercontinent constantly at risk of disintegration and liquefaction. A world adrift.

Depuis plusieurs années, Brankica Zilovic réalise des cartographies textiles, nées d'une réflexion sur la Pangée : à la fin de l'ère carbonifère, il y a plus de 300 millions d'années, toutes les terres émergées ne formaient qu'un seul et même supercontinent. Puis, au cours des millions d'années qui suivirent, la Pangée se fractura, des rifts se formèrent, et les terres, en surface, se séparèrent en continents. À la fin de l'histoire, prédit la science, dans quelques 250 millions d'années, une Pangée ultime aura lieu et les continents ne feront à nouveau plus qu'un.

Cette Pangée, par la globalisation, tant sur le plan économique que par la mondialisation des réseaux de communication et d'information, nous la vivons déjà, d'une certaine manière. Mais paradoxalement, cela ne permet pas, loin s'en faut, une unification pacifique du monde, mais bien au contraire l'exacerbation des oppositions et des ruptures, des rifts idéologiques, religieux, économiques, et les continents sont plus que jamais, à la fois mouvants et déchirés de guerres intestines, à la dérive. Brankica Zilovic livre alors une vision du monde, poétique et violent à la fois, un monde dont elle fait apparaître les tensions, les dislocations, les sutures parfois brutales, dans ses frontières arbitraires, ses paix extorquées, ses territoires spoliés... et la globalisation ne fait jamais qu'advenir un supercontinent « super fragile », au risque de la désintégration, de la liquéfaction. Un monde à la dérive.

OVERLAP

2017, Textile, 150 x 130 cm.
Courtesy: the artist and Galerie Laure Roynette, Paris.







Curtis Santiago

These three miniature pieces by Curtis Santiago are "dioramas", in other words, scenes represented in a three dimensional space. Dioramas were very popular in France in the 19th century. Their use was widespread, often for pedagogical purposes, in natural history museums for example, but they can also be used for artistic purposes.

Curtis Santiago's dioramas present miniature scenes in which he evokes contemporary problems encountered in his daily life: racism, police violence, migration and his Caribbean origins.

But these miniature dioramas, encased in their precious little boxes, are also portable works of art. When closed, they fit into a pocket and can go anywhere with their owner. This can be a way of keeping on oneself something special and beloved. Portable miniature art isn't something new – Marcel Duchamp's Box in a Suitcase comes to mind – but today it seems more relevant than ever, "the best means for a vagabond or an exile to possess things", in a world where nomadism can also become a way of life.

Ces trois œuvres miniatures de Curtis Santiago sont des « dioramas », c'est-à-dire des représentations de scène en volume, dans un espace tridimensionnel. Si le diorama, très en vogue en France au 19ème siècle, est souvent utilisé à grande échelle et à des fins pédagogiques, dans les musées d'histoire naturelle par exemple, il peut aussi avoir une finalité artistique.

Les dioramas de Curtis Santiago produisent des saynètes en miniature, dans lesquelles il évoque des problèmes très contemporains de sa vie quotidienne : le racisme, les violences policières, la migration, ses origines caribéennes.

Mais ces dioramas miniatures, enclos dans leur précieux petit écrin, sont aussi et surtout des œuvres portatives. Fermés, ils tiennent dans une poche, et peuvent accompagner leur propriétaire partout où il va. Ce peut être une manière de conserver avec soi quelque chose de particulier et d'aimé. Si l'art portatif miniature n'est pas nouveau – on pense à la célèbre boîte-en-valise de Marcel Duchamp- il apparaît plus que jamais d'actualité, « le meilleur moyen de possession des choses pour un vagabond ou un exilé », dans un monde où le nomadisme peut aussi devenir un mode de vie.

INFINITY SERIES

2017, Diorama, mixed mediums.
Courtesy: the artist and Galerie Analix Forever.







Dimitri Fagbohoun

In this Exile Pavilion, this stateless pavilion, the flag, as a symbolic element of identity and belonging, is evoked by several artists from different perspectives. Here, Dimitri Fagbohoun's African European Flag superimposes significations, open to the great complexity that a symbol of syncretic cultural and identity can take on.

At first glance, it resembles the American flag, with its two-colored stripes and stars. But its chromatic twisting is reminiscent of the one performed by Afro-American artist David Hammons, who created the "African American Flag" in 1990, an American flag whose colors are switched to those of Panafricanism (black, red and green). Here, it isn't the relation between African and America that is in question, but the post-colonial relation between Europe and Africa – the two continents the artist belongs to – reduced to the basic colors that are black and white.

On the AEF, the stripes, made of reflective fabric, are held together with zippers. Whereas on the American flag, the stripes are sewn together (instead of being printed) in order to symbolize the construction of a durable union, here the zippers seem to express the fragility of any union, whether it be European-African or Panafrican. A powerful visual object, this flag can be perceived as a way of materializing "globalness".

Dans ce Pavillon de l'Exil, pavillon apatride, le drapeau, comme élément symbolique d'identité et d'appartenance, est évoqué par plusieurs artistes, par différents biais. Ici, l'African European Flag de Dimitri Fagbohoun superpose les significations, ouvrant à toute la complexité que peut revêtir un symbole de syncretisme culturel et identitaire.

Au premier regard, il ressemble au Stars and Stripes américain, avec ses bandes bicolores et ses étoiles. Mais son détournement chromatique rappelle celui que fit l'artiste afro-américain David Hammons, qui imagina, en 1990 l' « African American Flag », drapeau américain recoloré aux couleurs panafricaines (noir, rouge et vert). Ici, ce n'est pas le rapport entre l'Afrique et l'Amérique qui est en jeu, mais celui, post-colonial, de l'Europe et de l'Afrique -qui sont aussi les deux continents auxquels il appartient- ramené aux couleurs basiques du noir et du blanc.

Sur l'AEF, les bandes, faites de tissu réfléchissant, sont assemblés par des glissières. Tandis que sur le drapeau américain, les bandes sont cousues les unes aux autres (et non imprimées) pour symboliser la construction d'une union durable, ici, les zips semblent exprimer la fragilité de toute union, européenno-africaine comme pan africaine. Objet visuel fort, ce drapeau pourrait être perçu comme une forme de matérialisation de la « mondialité »

3D AEF (AFRICAN EUROPEAN FLAG)

2012, Black fabric, reflective stripes, zippers, 142 x 75 cm.
Courtesy: the artist and Officine dell'Immagine, Milan.







El Hadji Keita

As soon as they enter the exhibit, visitors are faced with this very large sculpture by El Hadji Keita, a sculptor from Saint-Louis, Senegal: an impressive representation made of wood, clay and iron that immediately connects the purpose of the Exile Pavilion with the intimate and collective history of Saint-Louis.

Many of El Hadji Keita's works are inspired by nature and wild animals, sculpted from traditional materials and representing his profound attachment to his roots and to the earth, but here, his art is at the service of a reappropriation of his personal history as well as that of his city and country.

Dès l'entrée de l'exposition, le visiteur se trouve confronté à cette très grande sculpture d'El Hadji Keita, artiste sculpteur saint-louisien, impressionnante représentation de bois, d'argile et de fer qui d'emblée, relie le propos du Pavillon de l'Exil à l'histoire intime et collective de Saint-Louis.

Si de nombreuses œuvres d'El Hadji Keita sont inspirées de la nature et des animaux sauvages qu'il sculpte dans des matériaux traditionnels, manifestant son profond attachement à ses racines et à la terre, son art est ici mis au service d'une réappropriation de son histoire et de l'histoire de sa ville et de son pays.

BRISER LES ANNEAUX

2017, Wood, iron, clay, 240 cm high.
Courtesy: the artist.







Esmeralda Kosmatopoulos

Dilemma is a conceptual and linguistic piece that explores the concepts of home, identity and memory through the prism of exile. The light strip endlessly repeats its message, like a psalmody, a prayer, an appeal or a siren's call: "Welcome home", "Come home".

What does it mean to be "at home"? Whether it was his choice or whether he was forced to leave "his" land, doesn't the migrant create a form of transitional space, half real, half fantasized – his 'interior land'? The land of nostalgia, subject to the constant pull of the "proximity of the distant", in which the "lost country is the furthest of the close and the closest of the distant" and where nostalgia can be defined as the ailment of putting roots down and tearing them out. There is also the nostalgia of exile, of a world without roots but "that never closes, full of different 'similar people', like me but not like me."

And how do you know you're home, how do you recognize "your island", are you really ever "home" anywhere? Conversely, doesn't having a "home" amount to considering the rest of the world as foreign? To be attached to a place, to belong to it, like an element within a given environment and group, isn't that to make oneself a foreigner to everyone else, and be not just "me" but "the one who lives here"?

Dilemma est une œuvre conceptuelle et linguistique qui explore les concepts de la maison, de l'identité et de la mémoire à travers le prisme de l'exil. La bande lumineuse répète inlassablement, comme une psalmodie, une prière, un appel, un chant des sirènes : « Welcome home » (« Bienvenue à la maison ») – « Come home » (« Rentre à la maison »).

Qu'est-ce qu'être « chez soi » ? Qu'il ait choisit, ou qu'il ait été contraint de quitter « sa » terre, le migrant ne crée-t-il pas alors cette sorte d'espace intersticiel mi-réel, mi-fantasmagique, son « pays intérieur » ? Le pays de la nostalgie, dans le constant tirailllement de la « proximité du lointain » c'est-à-dire dans lequel le « pays perdu est le plus lointain des proches et le plus proche des lointains » et où la nostalgie se définirait comme le mal de l'enracinement et du déracinement. Car il y a aussi une nostalgie de l'exil, d'un monde sans racines mais « qui ne se referme pas, plein de "semblables" différents, comme soi pas comme soi ».

Comment sait-on alors qu'on est chez soi, comment reconnaît-on « son île », est-on jamais « chez soi » quelque part ? Et dans le même temps, avoir un « chez soi », n'est-ce pas déjà considérer le reste du monde comme étranger ? S'attacher à un lieu, lui appartenir, s'identifier comme un élément d'un environnement et d'un groupe identifié, n'est-ce pas se faire étranger à tous les autres, n'être pas seulement « soi » mais « celui qui vit ici » ?

DILEMMA

2017, LED message board, 200 x 15 cm.

Courtesy: the artist.





WELCOME

A horizontal LED sign with the word "WELCOME" in bright white capital letters. The sign is composed of a grid of small, square light-emitting diodes (LEDs) on a dark background. The sign is mounted on a light-colored wall. Above the sign, there are two track lights and a central rectangular fixture.

OME

Farah Khelil

Point de vue, point d'écoute (Clichés 2) is a series of postcards sent from Tunisia between the 1970s and 1990s, carefully incised, with only the written and stamped side exhibited.

By placing the cards this way, the picturesque photo invisible, the artist transforms this common object, though it's almost obsolete today, into a surface that is both critical and poetic. The handwritten texts can evoke something emotional, the memory of a place, a holiday, while the cut out contours of what is represented but not seen can only be imagined, like a partial vision of reality.

This then becomes a gesture denouncing what the artist calls "the imposture of the tourist": "The imposture of the tourist interests me greatly, as the partial and absent-minded observation of reality. That's why I focused on objects created for tourists, like the postcard (...), through which I try to recreate this imposture with gestures of subtraction, covering-up and indexation."

Point de vue, point d'écoute (Clichés 2) est une série de cartes postales envoyées de la Tunisie, entre les années 1970 et 1990, soigneusement incisées et dont seul le verso manuscrit et timbré est exposé.

En disposant les cartes de cette façon, le cliché pittoresque rendu invisible, l'artiste transforme cet objet usuel bien qu'aujourd'hui presque obsolète en une surface à la fois critique et poétique. Si les textes manuscrits peuvent renvoyer à quelque chose d'émouvant, le souvenir d'un lieu, d'une villégiature, les contours découpés de ce qui est représenté mais que nous ne voyons pas se laisse seulement imaginer, comme une vision partielle du réel.

Il s'agit alors d'un geste pointant ce que l'artiste appelle « l'imposture du touriste » : « L'imposture du touriste m'intéresse beaucoup en ce sens, comme l'observation partielle et distraite du réel. Aussi, je me suis penchée sur les objets destinés aux touristes, comme la carte postale (...), où je tente de restaurer cette imposture avec des gestes de soustraction, de recouvrement et d'indexation. »

POINT DE VUE, POINT D'ÉCOUTE (CLICHÉS 2)

2013-2017, Cut-out postcards, 12 x (10 x15 cm).
Courtesy: the artist and Officine dell'Immagine, Milan.



85?

De Nefta se vous
ou souvenez nous
solie choses, me
st moyen nous
8 deg. dans la femme
ent se lasse très

Prin affodereu

4 dette

Jellau

NEFTA



200

En toi mon
decomous
us le temp
avons quau

المسجد الحبيب



LA MOSQUÉE DU BARBIER • KAIR
REPUBLIQUE TUNIS
ELMEKKI

M? et M? Gagnone
9 rue de Laboissiere
Montesutani Chel
deville 60
FR



© Editions KAHIA 2, rue de Marseille - Tunis

modèle déposé
reproduction interdite

Gohar Dashti

The photographs from the *Stateless* series show scenes of departure and exile fluctuating between the absurd and the dramatic, which instantly create a compassionate relation to their protagonists.

There is a particular atmosphere in these images, emanating from the encounter of the situation exhibited and the context in which it takes place, written like an "enigmatic tale" with roots in the artist's own experience. Indeed, they contain a very autobiographical element: the artist grew up during the Iran-Iraq war, and his family was forced to move from Southern Iran to the North, a forced departure and a childhood in times of war that an entire generation, that of Gohar Dashti, can never forget.

This series, of which two photographs are presented here, was created in Qeshm, an Iranian island in the Persian Gulf that possesses a particularly impressive landscape of rocks and canyons, a landscape that reinforces the work's symbolic and dramaturgical character, highlighting the way the body of the refugee is projected in the midst of an arid and exogenous environment.

Les photographies de la série *Stateless* donnent à voir des scènes de départ et d'exil, oscillant entre l'absurde et le drame, et provoquant immédiatement un lien compassionnel avec ses protagonistes.

Il règne dans ces images une atmosphère particulière, née de la rencontre de la situation exposée et du milieu dans laquelle elle prend place, s'écrivant comme un « conte énigmatique » enraciné dans la propre expérience de l'artiste. Car elles portent en effet en elles quelque chose de très autobiographique : l'artiste ayant grandi pendant la guerre entre l'Iran et l'Irak, sa famille a été contrainte de partir du Sud de l'Iran vers le Nord, départ forcé et enfance sous un régime de guerre que toute une génération, celle de Gohar Dashti, ne peut oublier.

Cette série, dont nous présentons ici deux photographies, a été réalisée sur Qeshm, une île iranienne dans le Golfe Persique, au paysage particulièrement impressionnant de roches et de canyons, décor qui renforce la dimension symbolique et dramaturgique de l'oeuvre, mettant en lumière la manière dont le corps du réfugié se retrouve projeté au milieu d'une nature, d'un milieu, exogène et aride.

STATELESS

2014, Photography, 120 x 80 cm each.
Courtesy: the artist and Officine dell'Immagine.







Hank Willis Thomas

Question Bridge: Black Males is an innovative transmedia art project that aims to create a platform to represent and re-define black male identity.

His work builds dialogues around stereotypical images of African Americans that the media seek to exploit in advertising, film and television.

Thomas and his collaborators traveled across the United States, recording questions from nearly 160 men, bringing the questions to others to answer, and filming additional questions from those respondents that other participants, in turn, could later address. The project enables a large group of men to speak to each other across geographic, economic, political, and generational divisions.

The single-channel projection creates the sensation of a virtual conversation, with participants speaking across time and distance, and from their own lived experience. Their voices are key: being heard, not just seen, reaffirms each man's subjectivity and counteracts dangerous generalizations about group identity. In Thomas's human-centered art, the elementary call to hear and see one another—to recognize each other as unique yet interdependent human beings—is undeniably necessary to overcome racism.

Question Bridge: Black Males est un projet d'art transmédia novateur qui vise à créer une plate-forme pour représenter et redéfinir l'identité masculine noire.

Son oeuvre construit des dialogues autour des images stéréotypées des Afro-Américains que les médias cherchent à exploiter dans la publicité, au cinéma et à la télévision.

Thomas et ses collaborateurs ont voyagé à travers les États-Unis, enregistrant les questions de près de 160 hommes, apportant les questions à d'autres pour y répondre et filmant des questions supplémentaires de ces répondants que les autres participants, à leur tour, pourraient aborder. Le projet permet à un grand groupe d'hommes de se parler entre les divisions géographiques, économiques, politiques et générationnelles.

La projection monocanal crée la sensation d'une conversation virtuelle, avec des participants parlant à travers le temps et la distance, et à partir de leur propre expérience vécue. Leur voix est essentielle: être entendu, pas seulement vu, réaffirme la subjectivité de chaque homme et contrecarre les généralisations dangereuses sur l'identité de groupe. Dans l'art centré sur l'homme de Thomas, l'appel élémentaire à s'entendre et à se voir — à se reconnaître comme des êtres humains uniques mais interdépendants — est indéniablement nécessaire pour combattre le racisme.

THE QUESTION BRIDGE

2012, Video project, 180 min.

Courtesy: the artist, Chris Johnson, Bayete Ross, Kamal Sinclair.







Jamila Lamrani

The work presented here is part of a group of installations entitled "Draw me an Exile". *Exile, exile* or rather *Exile exit* is a simple and poetic piece, just a few words embroidered onto cotton sheets. The white sheet has multiple significations that complete and sometimes oppose each other. It can be an evocation of domesticity, a house, one's bed, a protective "home".

Sleep, says the artist, the fact of locking oneself in a room, is an act of exile, the fact of falling asleep is an act of exile, a form of interior exile. But the artist also tells us that this is an item for traveling, of anonymous bedding, hotel rooms... The sheet and the blanket are the first things that are given to a refugee, "a shield against the nudity into which an impossible life has forced him", she writes.

These sheets can also be the ones in which lifeless bodies are placed, shrouds – "sheets for the ultimate rest" – for those who didn't get to the end of the journey, exit. A shroud that, in Islamic tradition, is made of three white sheets, like here.

L'oeuvre présentée ici fait partie d'un ensemble d'installations intitulé « Dessine-moi un Exil ». *Exil, exil* ou plutôt *Exil exit*, est une œuvre simple et poétique, juste quelques mots brodés sur des draps de coton. Le drap blanc revêt de multiples significations, complémentaires voire opposés. Il peut être l'évocation de la domesticité, de la maison, de son lit, de son « chez soi » protecteur.

Le sommeil, dit l'artiste, le fait de s'enfermer dans une chambre est acte d'exil, le fait de s'endormir est acte d'exil, une forme d'exil intérieur. Mais l'artiste nous dit aussi qu'il est un objet du voyage, de la literie anonyme, de la chambre d'hôtel... Le drap, la couverture, ce sont les premières choses que l'on donne au réfugié, « rempart contre la nudité où l'a jeté un vécu impossible », écrit-elle.

Ces draps peuvent aussi être ceux dans lesquels on dépose les corps sans vie, des linceuls - « draps de dernier repos »- pour ceux qui ne sont pas allés au bout du voyage, exit. Linceul qui, dans la tradition musulmane, est composée, comme ici, de trois draps blancs.

EXIL EXIL

2017, Embroidered textile, 18 x 31 x 25 cm.
Courtesy: the artist.





EXIL EXIL

Kendell Geers

This piece by Kendell Geers comprises two identical clocks against a black background painted directly onto the wall. One is set on New York time, the other on Bagdad time. This installation seems to implicitly echo another piece by another artist, also named "Untitled" ("Perfect Lovers"), created in 1991 by Cuban-American artist Felix Gonzalez-Torres.

This work presented itself as two identical and perfectly synchronized clocks symbolizing love, and more broadly union and concordance, as well as the universality of time. But Kendell Geers replaced the subtitle "Perfect Lovers" with "Imperfect" and his clocks show two different times, that of a likely peaceful New York and a Bagdad afflicted by war (the piece was created in 1991, at the end of the Gulf War).

By highlighting the time difference between the two countries, he underlines their discordance, de-synchronizes the times and refutes a globalized vision of the world: the world is not the same for everyone and it is difficult to reunite disjointed times.

Cette œuvre de Kendell Geers est composée, sur un fond noir peint à même le mur, de deux horloges identiques. L'une à est l'heure de New-York, l'autre, à l'heure de Bagdad. Cette installation semble implicitement faire écho à une autre œuvre d'un autre artiste, également intitulée « Untitled » (« Perfect lovers »), crée en 1991 par l'artiste américain d'origine cubaine Felix Gonzalez-Torres.

Cette oeuvre se présentait sous la forme de deux horloges identiques et parfaitement synchronisées, symbolisant l'amour et plus généralement l'union et la concordance, en même temps que l'universalité du temps. Mais Kendell Geers a remplacé le sous-titre "Perfect lovers" par "Imperfect" et ses horloges manifestent deux temps différents, celui entre un New-York peut-être paisible et un Bagdad en guerre (l'oeuvre fut réalisée en 1991, à la fin de la guerre du Golfe).

En pointant ainsi l'écart temporel entre les deux pays, il souligne leur discordance, désaccorde les temps, et dénie une vision globalisante du monde : le monde n'est pas le même pour tous et il est difficile de conjuguer des temps disjoints.

UNTITLED (IMPERFECT)

2011, Black painting, clocks, 68 x 54 x 4 cm.
Courtesy: the artist and ADN Galeria.



NEW



YORK

BAG



HDAD

Marco Godinho

This work, specially created on site by the artist for the exhibit, spreads out like a moving swarm running on the walls of the gallery. From a distance, it looks like a cloudy sky, but by getting closer, one discovers that these shapes are made up of thousands of stamp marks resembling administrative stamps, only here they bear the text *Forever immigrant*.

These two words pose several questions: the belonging to a territory, the "uncertain permanence" of a migrant's situation, exile and identity, as well as that of the fluidity of a world in which nomadism and cultural porosity can become a way of life.

"I have been conducting for some years now a sensitive exploration of the questions of exile, immigration and geography. This reflection is nourished by my experience of a nomadic life, split between several languages, impacted by continuous displacements and various cultural and social influences, traversed by the presence of literature, philosophy and poetry", explains the artist.

Forever Immigrant is itself a nomadic work of art that the artist produces wherever he is, with simple tools – a stamp and ink – and a minimal and repeated gesture.

Cette œuvre, spécialement réalisée sur place par l'artiste pour l'exposition, se déploie comme une nuée mouvante courant sur les murs de la galerie. De loin, on dirait un ciel brumeux de nuages enveloppants, mais lorsqu'on se rapproche, on découvre que ces formes sont composées de milliers d'empreintes de tampon, semblable aux cachets des administrations, mais ici marqué du texte *Forever immigrant*.

« Immigrant pour toujours » ou « éternel immigrant », ces deux mots posent à la fois les questions de l'appartenance à un territoire, de la « permanence incertaine » de la situation de migrant, de l'exil et de l'identité, mais aussi de la fluidité d'un monde dans lequel le nomadisme, la porosité culturelle, peuvent devenir un mode de vie.

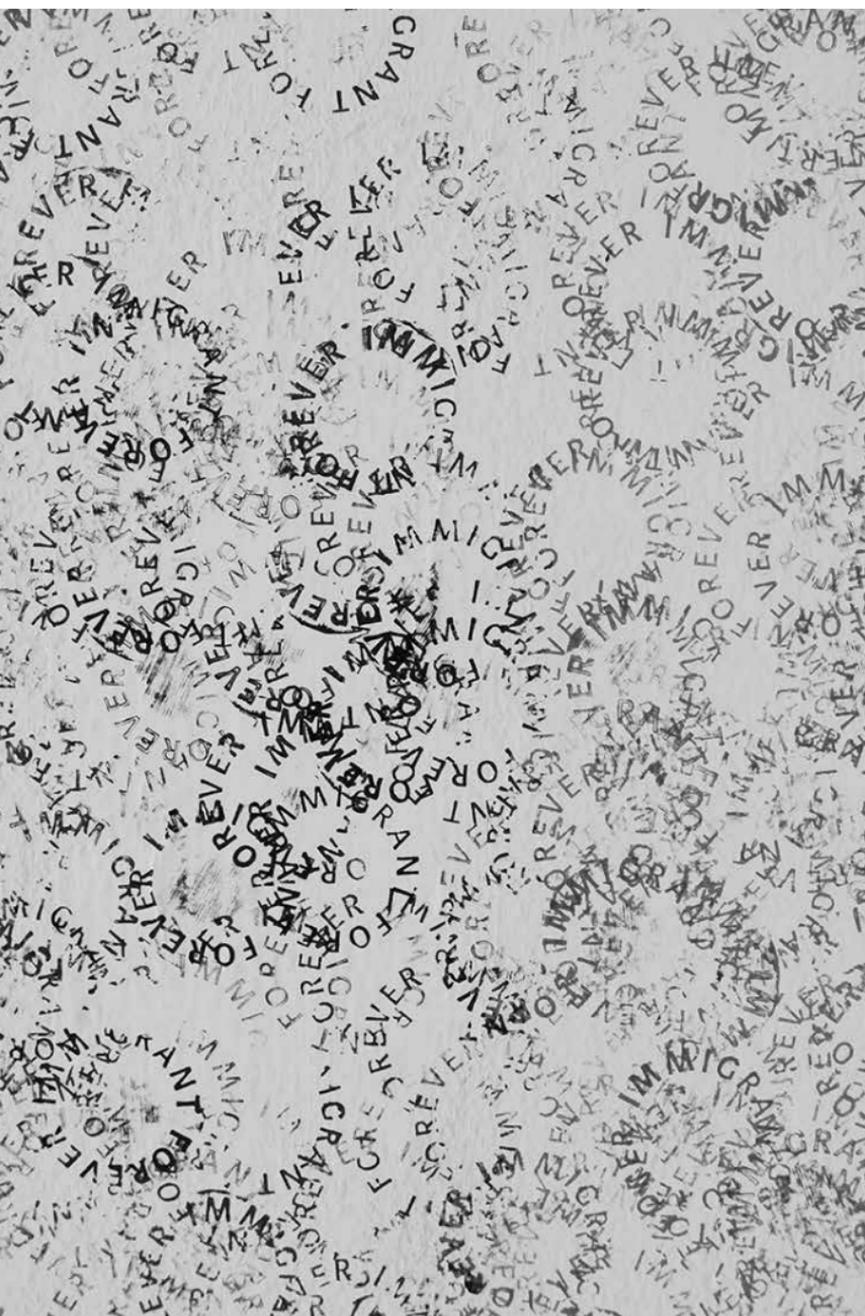
« Je mène depuis plusieurs années une exploration sensible des questions d'exil, d'immigration et de géographie. Cette réflexion est nourrie par l'expérience d'une vie nomade - prise entre plusieurs langues -marquée par des déplacements continus métissés de différentes influences culturelles et sociales -traversée par la présence de la littérature, de la philosophie et de la poésie. », explique l'artiste.

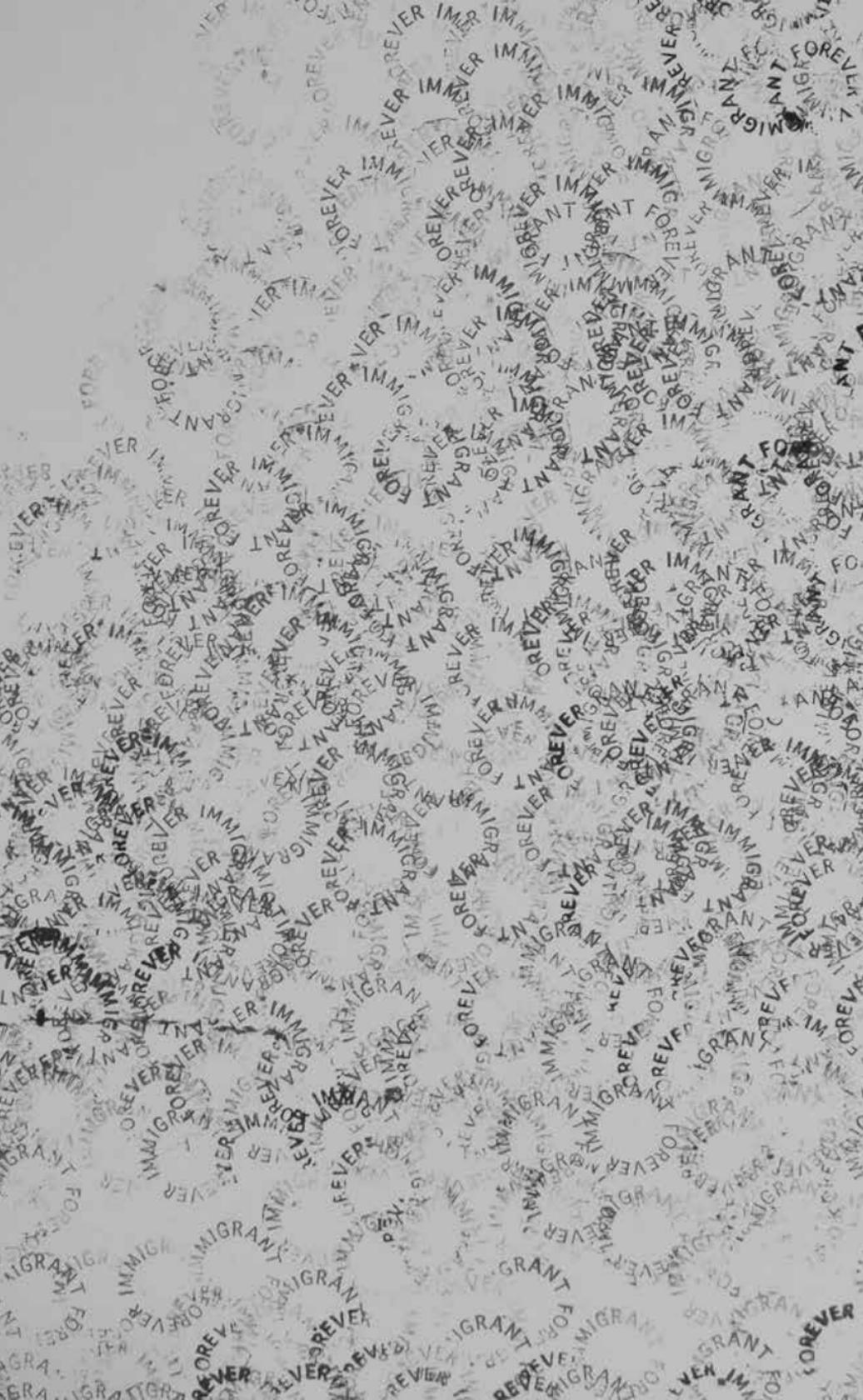
Forever immigrant est elle-même une oeuvre nomade, que l'artiste produit là où il est, avec des outils simples -tampon, encre- et un geste minimal répété.

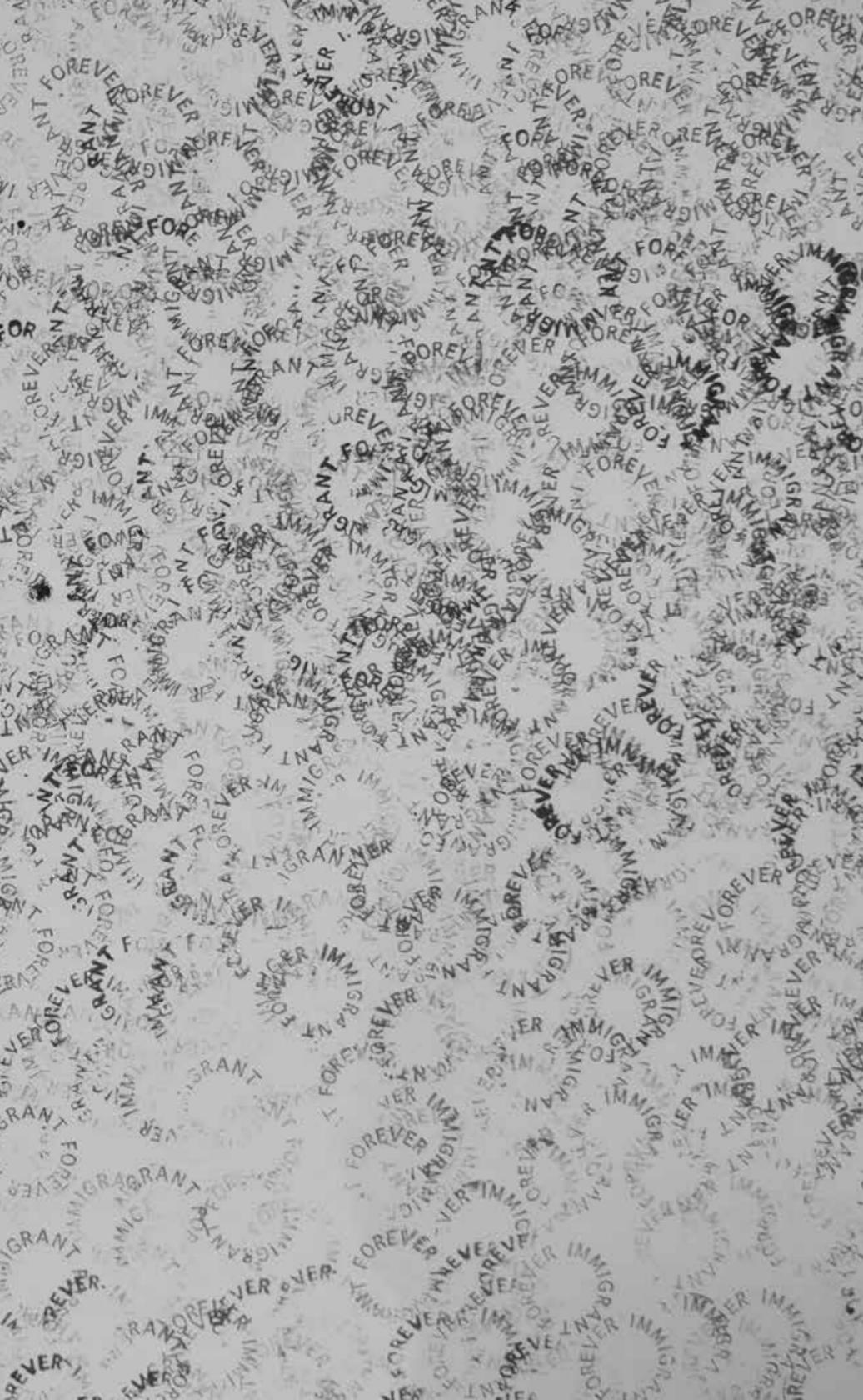
FOREVER IMMIGRANT

2012, Fresco in situ.

Courtesy: the artist and 49 Nord 6 Est Frac Lorraine.







Mohamed El Baz

French Song and Hymns are two musical sound pieces that both question, using recognizable tunes, the concepts of belonging and appropriation.

The first comprises excerpts from popular French songs sung a cappella by a woman's voice. For a French person, these songs project the listener into an entire space-time made of memories, to a certain period in time, a form of cultural identity; but do they mean anything to a foreigner? Must one understand, or at least be familiar with, Bourvil's "Le Bal Perdu", Edith Piaf's "La vie en Rose", Alain Souchon or France Gall in order to feel French or to grasp what the French spirit is all about?

In *Hymns*, several national anthems are played on the guitar, which the viewer can attempt to identify. The anthem, the sonic equivalent to the flag, is an allegory crystallizing the symbolic representation of a nation and national identity. Consolidating the community spirit within the country, fostering a feeling of cohesion and belonging while reinforcing its image in terms of identity in the eyes of the rest of the world.

Must we forget the anthem of the country we leave and learn the one of the country in which we settle? Is knowing and recognizing this air a sign of one's desire to integrate?

French Song et Hymnes sont deux œuvres sonores et musicales qui chacune interrogent, au travers d'airs qui peuvent être reconnaissables, les concepts d'appartenance et d'appropriation.

La première œuvre est composée d'extraits de chansons françaises populaires, interprétées a capella par une voix féminine. Ces chansons qui, pour un français, renvoient à tout un espace-temps de souvenirs, d'une époque, à une forme d'identité culturelle, signifient-elles quelque chose pour un étranger? Faut-il comprendre, ou ne serait-ce que connaître « Le bal perdu » de Bourvil, « La vie en rose » d'Edith Piaf, Alain Souchon ou France Gall pour se sentir français ou pour saisir ce que serait l'esprit français?

L'œuvre *Hymnes*, reprend à la guitare plusieurs hymnes nationaux, que chacun s'efforcera de reconnaître. L'hymne, équivalent sonore du drapeau, est une allégorie enracinant la représentation symbolique d'une nation et d'une identité nationale. Consolidant l'esprit communautaire à l'intérieur du pays, favorisant le sentiment de cohésion et d'appartenance, tout en renforçant son image identitaire au regard du reste du monde.

Faut-il oublier l'hymne du pays qu'on quitte, et apprendre à connaître celui du pays dans lequel on s'installe? Connaître et reconnaître cet air est-il un signe de son désir d'intégration ?

FRENCH SONG

2012, Sound installation, 13 min 36.

Courtesy: the artist.







Mona Hatoum

This video was filmed during a series of performances conducted by Mona Hatoum in 1985 in the streets of Brixton, a working class, predominantly black London suburb.

She is seen walking barefoot on the sidewalk, through Brixton's market and arcades, for an hour. The laces of her Doc Martens shoes, commonly used at the time by the police but also by skinheads and punks, are tied to her heels, hindering her progression, which is slow and difficult. By exposing as she does the fragility of her bare feet against the harshness of the street and the heavy boots she painstakingly drags behind her like a burden, she denounces the violence of social order (at the time, Brixton was subject to violence and riots that were severely repressed), but perhaps also the difficulty and the pressure to submit to any form of "integration", as well as questions of integration and uprooting.

In 1975, Mona Hatoum came to London for a brief stay but couldn't go home because war had just broken out. This forced exile and the brutal separation from her family that had remained in Beirut will become the themes of her videos and other works, through which she will attempt to "reproduce", or rather "re-construct" a past that seems to haunt her.

Cette captation vidéo a été réalisée dans le cadre d'une série de performances menées par Mona Hatoum, en 1985, dans les rues de Brixton, un quartier ouvrier à prédominance noire, situé dans la banlieue de Londres.

Ici, elle marche pieds nus sur le trottoir, à travers le marché et les arcades de Brixton, durant une heure. Les lacets de chaussures Doc Martens, à l'époque portées par la police, mais aussi les skinheads et les punks, attachés à ses chevilles, entravent sa marche, qui se fait lente et pénible. En exposant ainsi la fragilité de ses pieds nus contre la rudesse de la rue et les lourdes bottes qu'elle traîne méticuleusement derrière elle, comme un fardeau, elle pointe la violence de l'ordre social (le quartier de Brixton était à l'époque le théâtre de violences et d'émeutes durement réprimées) mais aussi, peut-être, la difficulté en même temps que la pression à se soumettre à toute forme d'« intégration », les questions d'enracinement et de déracinement.

En 1975, Mona Hatoum vient à Londres pour un bref séjour et ne pourra pas rentrer chez elle, où la guerre vient d'éclater. Cet exil forcé et la séparation brutale avec sa famille restée à Beyrouth deviendront les thèmes de ses vidéos et de ses œuvres, au travers desquelles elle tentera de « restituer », ou plutôt de « reconstruire », un passé qui semble la hanter.

« LIVE ACTION WITH DOCTOR MARTENS BOOTS,
PERFORMED FOR « ROADWORKS »,
BRIXTON ART GALLERY, LONDON

1985, Video, 6 min 45.

Courtesy: the artist and White Cube, London.







mounir fatmi

The photographic series *As a Black Man* takes as its subject the American author John Howard Griffin (1920 – 1980) and his 1961 book, *Black Like Me*. In the book, Griffin details his experiences as a white man who decided to darken his skin, shave his head, and travel for six weeks in the segregated American South in 1959.

The ten photographs in fatmi's *As a Black Man* are bookended by "white" Griffin on the left and "black" Griffin on the right, while the eight photographs in between become increasingly white or black depending on one's viewing position. As foreground and background collapse into the same flat and monochromatic surface of the photograph, these hard-to-read images raise questions about when and where race is—and is not—malleable.

In doing so through photography, *As a Black Man* broaches the ever-pressing matter of how visual representation, and photography in particular, have long been used to delimit, circulate, and contest constructions of race, political representation, and belonging.

La série photographique *As a Black Man* prend pour sujet l'auteur américain John Howard Griffin (1920 – 1980) et son livre de 1961, *Black Like Me*. Dans son livre, Griffin décrit ses expériences d'homme blanc qui décide, en 1959, de se noircir la peau, de se raser la tête, et de voyager pendant six semaines dans les états ségrégationnistes du sud des Etats-Unis.

Les dix photographies de la série de fatmi *As a Black Man* sont encadrées par un Griffin « blanc » à gauche et un Griffin « noir » à droite, les huit photographies intermédiaires devenant, selon le point de départ du spectateur, de plus en plus noires ou de plus en plus blanches. Premier plan et arrière-plan se confondant sur la surface plate et monochrome des photographies, ces images difficiles à lire soulèvent la question des endroits et des moments où la notion de race est, ou n'est pas, flexible.

En utilisant ainsi la photographie, *As a Black Man* aborde frontalement le problème toujours brûlant de la longue utilisation de la représentation visuelle, et en particulier de la photographie, pour définir, propager et contester les constructions raciales, les représentations politiques, et le sentiment d'appartenance.

AS A BLACK MAN

2013-2014, Serie of 10 C-Prints, 60 x 40 cm.
Courtesy: the artist and Goodman Gallery.







Ndari Lo

In the exhibition space, the visitors are likely to run into the slender silhouettes of Ndary Lo's two walkers.

The walking man is of course a figure that evokes departure, traveling, nomadism and exile. He reveals both the deeply mobile nature of man and his capacity to literally and figuratively "move forward". These walkers also possess the following meaning for the artist: a determined walk towards the future, a "long walk towards change", he said. The walkers are therefore doubly symbolic: of this walk, sometimes forced by events or elements but that naturally pushes man towards discovering new places, and of man's fierce commitment to progress.

The Exile Pavilion represented a unique occasion to honour this internationally renowned Senegalese artist who recently passed away.

Dans l'espace de l'exposition, les visiteurs peuvent croiser les silhouettes longilignes de deux marcheurs de Ndary Lô.

L'homme qui marche est bien évidemment une figure évocatrice du départ, du voyage, du nomadisme et de l'exil. Il révèle à la fois la nature profondément mobile de l'homme et, au propre comme au figuré, sa capacité à « aller de l'avant », à avancer. Ces marcheurs avaient aussi ce sens pour l'artiste : une marche déterminée vers l'avenir, une « longue marche vers le changement », disait-il. Les marcheurs sont donc doublement symboliques : de cette marche - parfois forcée par les événements ou les éléments- mais qui conduit par nature l'homme à l'ailleurs, de son farouche engagement pour le progrès.

Le Pavillon de l'Exil était ici une occasion de rendre hommage à cet artiste sénégalais à la renommée internationale, récemment disparu.

MARCHEUR

Welded metal.
Courtesy: rights-holders of the artist.





ON NE REMARQUE PAS
L'ABSENCE D'UN INCONNU



Omar Victor Diop

Identity and discovery, on both collective and personal levels, are the main themes of the *Diaspora* project. Constituting a journey through time, this photographic series reveals and deepens a story rarely told about the role of Africans outside Africa. Thus casting a new gaze upon a certain conception of history, he provides answers to his perpetual questioning, to his dialogue with himself about his identity, as an artist and as an individual.

For this initial chapter, he focused on 15th to 19th century Europe. Inspired by the multitude of baroque artworks that were created during that time, Diop sees this era as the beginning of a period of intensive interactions (which didn't exist before) between Africa and the rest of the world.

By taking inspiration from portraits of African public figures that made their mark on European history, Diop opposes and compares his own life journey and his legacy to theirs, while retracing the unique destinies of travellers and all those who find themselves in a foreign environment. For the first time, he places himself in his art, simultaneously adopting the posture of the narrator and a character and forcing himself to confront his own doubts.

L'identité et la découverte, aussi bien au niveau collectif que personnel sont les thèmes principaux du projet *Diaspora*. Voyage dans le temps, cette série photographique révèle et approfondit une histoire rarement racontée sur le rôle des Africains hors de l'Afrique. Reconsidérant ainsi une certaine conception de l'histoire, il apporte des réponses à son perpétuel questionnement, à son dialogue avec lui-même sur son identité en tant qu'artiste et en tant que personne.

Pour ce premier chapitre, il s'est concentré sur l'Europe du XVème au XIXème siècle. Inspiré par la multitude d'oeuvres d'art baroque créées à l'époque, Diop envisage cette ère comme marquant le début d'une période d'interactions intenses (et auparavant inexistantes) entre l'Afrique et le reste du monde.

En s'inspirant de portraits de notables Africains ayant marqué l'histoire européenne, Diop oppose et compare son parcours de vie et son héritage aux leurs, tout en retraçant les destins uniques des voyageurs et de ceux qui se trouvent dans un environnement étranger. Pour la première fois, il se met lui-même en scène dans son art, adoptant ainsi dans la position de narrateur et de personnage à la fois, et s'obligeant à affronter directement ses propres doutes.

DIASPORA

2014, Photography, 40 x 60 cm.
Courtesy: the artist and Galerie Magnin-A.





Small text caption below the left photograph.



Small text caption below the right photograph.



Small, illegible text label below the portrait.



Small, illegible text label below the portrait.

Philippe Cazal

On ne remarque pas l'absence d'un inconnu ("You don't notice a stranger's absence"): the sentence rings like a slogan and like a self-evident fact. Using the codes of mass communication, such as posters, a widely used communication tool, Philippe Cazal constructs a semantic body of work that is simple and powerful, poetic and political.

In the context of the Exile Pavilion, this manifesto resonates with an entire ethical reflection on the close and the distant, the value given to "the other who has a face" or to "the other that I will never see", as French philosopher Paul Ricoeur would say. Who is he and did he ever even exist, he who dies between borders or on a shore, and that I have never known nor even looked in the eye?

In the same spirit of urban interventions, *Je veux une suite et pas une fin* ("I want a continuation and not an end"), which can be interpreted as a refugee's cry of hope, is painted with a stencil on the outside wall of the gallery.

On ne remarque pas l'absence d'un inconnu : la phrase claque comme un slogan, et comme une évidence. Utilisant les codes de la communication de masse, comme l'affichage, outil populaire de communication, Philippe Cazal construit une oeuvre sémantique simple et percutante, poétique et politique.

Ici, dans le contexte du Pavillon de l'Exil, cette phrase-manifeste résonne de toute une réflexion éthique, sur le proche et le lointain, de la valeur accordée à « l'autre qui a un visage » ou à « l'autre que je ne verrai jamais », comme dirait le philosophe français Paul Ricoeur. Qui est-il et a-t-il jamais existé, celui qui meurt entre deux frontières ou sur un rivage sans que je n'ai jamais connu son nom ni croisé son regard ?

Dans le même esprit d'intervention urbaine, *Je veux une suite et pas une fin*, qui peut être interprété comme le cri d'espoir d'un réfugié, s'inscrit au pochoir sur le mur extérieur de la galerie.

ON NE REMARQUE PAS L'ABSENCE D'UN INCONNU

1992-2004, Poster, 222 x 155 cm.
Courtesy: the artist.



**ON NE REM
L'ABSENCE**

**ARQUE PAS
D'UN INCONNU**



Sadek Rahim

A piece especially created for the exhibit, *Skin (Through my eyes)* was initially born from what the proximity of the river inspires, from these porthole-shaped windows evocative of a boat, related to the part played by Saint-Louis and the Senegal River in the history of slavery. By covering the portholes with a photograph against the light, Sadek Rahim superimposes landscapes and stories. These views of the bay of Algiers strangely resemble the ones that can be seen through these openings. The artist remarks that what we see of Algiers here is probably what the slaves also saw, of which some came from Saint-Louis, sent to one of the largest slave camps of Algeria's Ottoman era.

At the same time, the artist materializes these words by Achille Mbembe, a Cameroonian theoretician of post-colonialism, regarding the terrible situation of exiles in the Mediterranean basin: "The Mediterranean sea has become like the Atlantic in the 15th century. The Atlantic was a graveyard for countless slaves being transported from Africa to the Americas. The estimated number of slaves who died in the Atlantic is in the millions. A thinker such as Glissant constructed his entire reflection around this idea of the black Atlantic, as Paul Gilroy and the others would say... So today, it's the Mediterranean. I think we can speak of a black Mediterranean."

Oeuvre spécialement réalisée pour l'exposition, *Skin (Through my eyes)* est née d'abord de ce qu'inspire la proximité du fleuve, de ces ouvertures en forme de hublot évoquant un navire, ramenant au rôle de Saint-Louis et du fleuve Sénégal dans l'histoire de l'esclavage. En recouvrant les hublots d'une photographie en transparence, Sadek Rahim superpose les paysages, et les histoires. Ces vues de la baie d'Alger ressemblent étrangement à celle que l'on a depuis ces ouvertures. L'artiste note d'ailleurs que ce que nous voyons là d'Alger est sans doute ce qu'ont dû apercevoir les esclaves, dont certains venus de Saint-Louis, envoyés dans l'un des plus importants bagnes d'esclaves de l'époque ottomane en Algérie.

Dans le même temps l'artiste matérialise ces mots de Achille Mbembe, théoricien camerounais du post-colonialisme à propos de la situation dramatique des exilés dans le bassin méditerranéen : « La Méditerranée est devenue comme l'Atlantique au XV^e siècle. L'atlantique était le cimetière de beaucoup d'esclaves qui étaient transportés de l'Afrique vers les Amériques. On estime à des millions le nombre d'esclaves enterrés sous l'Atlantique. Un penseur comme Glissant a en fait articulé toute sa réflexion autour de cette idée de l'Atlantique noire comme dirait Paul Gilroy et les autres...Et donc aujourd'hui c'est la Méditerranée...Je crois qu'on peut parler d'une Méditerranée noire ... »

SKIN (THROUGH MY EYES)

2018, Series of 4 photographs on adhesive vinyl
83 cm of diameter.
Courtesy: the artist.







Sophie Bachelier-Djibril Diallo

Created in 2017 for the performance-exhibit "The Absence of Paths" for the Tunisian pavilion of the 57th Venice Biennale that addressed the status of the migrant in the world, *Rejected* is a series of twelve one-minute video portraits filmed at the camp of Choucha in Southern Tunisia. This camp, located near the Libyan border, was opened in 2011 during the Libyan war and accommodated up to 18,000 people, among which many refugees, or "third party nationals", who had immigrated to Libya but couldn't go back there nor to their country of origin, and therefore had nowhere to go.

Shut down in 2013 by the UN High Commissioner for Refugees, the camp of Choucha continued to exist nonetheless, as a few dozen people stayed on the site, demanding the revision of their rejected asylum applications. In June 2017, they were removed by the local authorities.

These twelve portraits filmed in 2013, shortly before the dismantling of the camp, almost motionless and silent, put us simply and powerfully face to face with these men, women and children fighting for survival, waiting, in this sort of heterotopia, this place outside of common reality that is a refugee camp.

Réalisé pour l'exposition-performance « The Absence of Paths », pour le Pavillon Tunisien de la 57ème Biennale de Venise, en 2017, qui abordait le statut du migrant dans le monde, *Rejected* est une série de douze portraits vidéo d'une minute chacun, filmés au camp de Choucha, dans le sud de la Tunisie. Ce camp, proche de la frontière lybienne, avait été ouvert en 2011 pendant la guerre en Lybie et a accueilli jusqu'à 18 000 personnes, dont de nombreux réfugiés appelés « Nationaux de pays tiers », immigrés en Lybie, mais qui, ne pouvant ni retourner en Lybie, ni revenir dans leur pays d'origine, n'ont nulle part où aller.

Fermé en 2013 par le Haut commissariat aux réfugiés de l'ONU, le camp de Choucha continuait cependant d'exister au travers de quelques dizaines de personnes qui seraient restées sur place, réclamant la révision du rejet de leur demande d'asile. En juin 2017, ces personnes en ont été délogées par la force publique.

Ces douze portraits réalisés en 2013, peu avant le démantèlement du camp, presque immobiles et silencieux, nous mettent avec force et simplicité face à ces hommes, femmes, enfants, en survivance, dans l'attente, dans cette sorte d'hétérotopie, lieu hors de la réalité commune, qu'est le camp de réfugiés.

REJECTED

2017, Series of twelve one-minute video portraits
filmed in Choucha camp, south Tunisia
Courtesy: the artists.







Untel

In 1978, Groupe UNTEL, comprising three French artists from the post-1968 "Nouvelle Vague", created a performance entitled "Tourist". It consisted in walking through the streets of Cahors (a touristic town in south-western France), two of them getting their picture taken by passers-by while the whole scene was simultaneously photographed by the third one. Each member of the trio (Jean-Paul Albinet, Philippe Cazal and Wilfrid Rouff) wore a TOURIST outfit: a white painter overall and a t-shirt, with the French word TOURISTE printed on them, with various fonts and colours, and badges as well.

On 16 October 1978, during their FASHION SHOW performance in the Great Gallery of the Louvre, UNTEL presented its TOURISTE collection. In 2015, the performance was reactivated, and consequently a limited series of "Touriste shirts" was produced.

Since 1978, the context has changed. UNTEL still questions the act of consumerism, but also the work of the gallery owner/producer, as well as artists' new strategies, their daily work seeming to have evolved. The economic weight of tourism has also grown, with globalisation and new geopolitical evolutions. The complex issues of the tourism industry have become crucial and the world of contemporary art is involved as well, from the Venice Biennale to the Louvre in Abu Dhabi.

En 1978, le groupe UNTEL, constitué de trois artistes français issus de la "nouvelle vague" post- mai 68, réalise une performance intitulée "Touriste". Elle consistait à déambuler dans les rues de Cahors (petite ville touristique du sud-ouest de la France) et à se faire prendre en photo en duo par un passant, cette action étant simultanément photographiée par le troisième. Chaque membre du trio (Jean-Paul Albinet, Philippe Cazal et Wilfrid Rouff) était affublé d'un costume TOURISTE: veste-pantalon de peintre en bâtiment blanc, avec tee-shirt, l'ensemble intégralement sérigraphié du mot TOURISTE – différentes typographies et mises en couleurs – plus badges.

Le 16 octobre 1978, lors de leur performance FASHION SHOW, dans la Grande Galerie du Louvre, UNTEL présente sa collection TOURISTE. En 2015, la performance est réactivée, et il suit de cela la production, en série limitée, de ces "chemises Touriste".

Depuis 1978, le contexte a changé. UNTEL interroge toujours l'acte consommériste, mais aussi le travail du galeriste-producteur ainsi que les nouvelles stratégies de l'artiste dont le quotidien semble avoir évolué. Le poids économique du tourisme aussi a évolué, avec la mondialisation et de nouvelles règles géopolitiques. Les enjeux complexes de l'industrie du tourisme sont devenus cruciaux, et le monde de l'art contemporain n'y échappe pas, de la Biennale de Venise au Louvre Abu Dhabi.

LA CHEMISE TOURISTE

2015, Two white polycotton shirts, 4 colors print.
Courtesy: Mfc Michèle Didier and private collection.







Yara Saïd

The Refugee Nation is an independent solidarity organization for refugees from around the world that was originally created to implement and support a team for the 2016 Olympics in Rio de Janeiro. They needed a flag: Yara Saïd, a young Syrian artist living as a refugee in Amsterdam, imagined this one.

“The black and the orange are a symbol of solidarity with all the courageous souls who had to wear life vests in order to cross the sea and seek safety in a new country. I wore one. I have a personal connection with these vests that bear those two colours”, explains Yara Saïd.

The flag, and an anthem: these are the first two official creations of the Refugee Nation, two symbols of union for a single cause or common values, two symbols of identity whose traces can be found in other artworks present in the exhibit. This flag, in all its simplicity and visual efficiency, has become a very powerful symbol and was recognized as one of the world’s best design creations in 2016.

The Refugee Nation est une organisation indépendante de solidarité aux réfugiés du monde entier, qui s’est créée à l’origine pour mettre et œuvre et soutenir une équipe olympique aux Jeux Olympiques de Rio en 2016. Il leur fallait un drapeau : Yara Saïd, jeune artiste syrienne réfugiée à Amsterdam, a imaginé celui-ci.

« Le noir et le orange sont un symbole de solidarité avec toutes les âmes courageuses qui ont dû porter des gilets de sauvetage pour traverser la mer afin de chercher la sécurité dans un nouveau pays. J’ai ai porté un. J’ai un engagement personnel avec ces gilets et ces deux couleurs ; », explique Yara Saïd.

Un drapeau, et un hymne, telles sont les deux premières créations officielles de la Refugee Nation, deux symboles d’union derrière une même cause ou des valeurs communes, deux symboles d’identité, dont nous retrouvons des traces dans d’autres œuvres présentées dans l’exposition. Ce drapeau, dans sa simplicité et son efficacité visuelle, est devenu un très puissant symbole, et a été reconnu comme l’une des meilleures créations design du monde, en 2016.

REFUGEES ARE WELCOME

2017, Flag, nylon, 157 x 110 cm.
Courtesy: the artist and Galerie Kallenbach.







Younès Baba Ali

The sound piece presented here, *L'entresol* (*The Mezzanine*), is a metaphor of the artist's relation to his homeland, Morocco, and to the land where he grew up, France, an imaginary passage between Marseille and Tangiers, two gateways to two cultures that are both close and far apart. The idea, says the artist, is to "confront these two sonic environments, one linked to French popular culture, the other to Islamic culture, in the same space-time.

L'entresol (*The Mezzanine*) is a soundscape, I would even say a mental landscape, emanating from my situation of having lived and grown up between two cultures, two educations, where elements of sound soothed and nourished me. To me, these two cities, these two lands are part of me, of my wandering, my inspirations, I cannot tell them apart."

La pièce sonore présentée ici, *L'entresol*, est une métaphore du rapport de l'artiste avec son territoire d'origine, le Maroc, et le territoire dans lequel il a grandi, la France, un passage imaginaire entre Marseille et Tanger, deux portes d'accès à deux cultures à la fois proches et lointaines. Il s'agit, dit l'artiste, de « confronter ces deux univers sonores, l'un lié à la culture populaire française et l'autre à la culture musulmane, tous les deux dans un même espace temps.

L'entresol est bien un paysage sonore, je dirais même un paysage mental, né de ma situation ayant vécu et grandi entre deux cultures, deux éducations, où la matière sonore a pu me bercer et me nourrir. Pour moi ces deux villes, ces territoires, font partie de moi même, de mes déambulations, de mes inspirations, je ne peux les distinguer. »

L'ENTRESOL

2011, Photography and sound, 5 min
Courtesy: the artist.







COLOPHON

The Exile Pavilion Layover 03 SAINT LOUIS

Curators: Marie Deparis-Yafil
and mounir fatmi

Concept & photography:
Studio Fatmi

Project assistant:
Laura Pandolfo

Editors:
mounir fatmi and Blaire Dessent

Graphic design:
Studio Fatmi

Photo credit:
all the artists and mounir fatmi

Publisher:
SFpublishing
www.mounirfatmi.com

Printed By: Bahía Grafica
Gremi Boters,40
07009 Palma, Mallorca
www.bahigrafica.com

ISBN: 979-10-90680-19-7

Grateful thanks to all the team of the Institut Français du Sénégal in Saint Louis and Marie Deparis-Yafil.

Thanks to all the team of the Studio Fatmi in Paris and Lille.

Thanks to: Marie Deparis-Yafil, mounir fatmi, Institut Français du Sénégal - Saint Louis, Biennale de Dakar, Marc Monsallier, Ali Assaf, Anna Raimondo, Brankica Zilovic, Groupe Untel, Curtis Santiago, Dimitri Fagbohoun, El Hadji Keit, Esmeralda Kosmatopoulos, Farah Khelil, Ndari Lo, Gohar Dashti, Hank Willis Thomas, Yara Saïd, Kendall Geers, Marco Godinho, Mohamed El Baz, Mona Hatoum, Omar Victor Diop, Philippe Cazal, Sadek Rahim, Jamila Lamrani, Sophie Bachelier-Djibril Diallo, Younès Baba Ali, Blaire Dessent, Patrick Haour, Marie Christine Gailloud-Matthieu, Joede Chraa, Marc Mercier, Pierre-Olivier Rollin, Nicole Brenez, Barbara Polla, Nicolas Jacquet, Jane Lombard New York, Thierry Destrieux, Thierry Raspail, Sam Bardaouil, Till Briegleb, Sandra Dagher, Nicole Gingras, Lina Laazar, Paolo Colombo, Agnès Violeau, Christian Alandete, Franck Hermann Ekra, Ali Akay, Elvira Dyangani, Brahim Alaoui, Goodman Gallery, Johannesburg, Cape Town.

