

Tous migrants ?

—
par Patrice Joly

Les artistes doivent-ils réagir «esthétiquement» aux maux de la société, doivent-ils porter une parole différente de celle des médias, des «politiques» ou doivent-ils se résoudre à n'être qu'une caisse d'enregistrement, conscients de leur impuissance à agir sur les phénomènes globaux qui assaillent régulièrement le monde? La question de la migration ne fait que prolonger ce vieil antagonisme de surface, réveillant le volcan éteint de l'art militant et provoquant des prises de position formelles pas toujours heureuses. Si la question de la «situation» de l'art agite le milieu depuis à peu près un siècle, son enchaînement avec le politique semble avoir été évacué, du moins l'articulation entre art et transformation de la société qui était le moteur des avant-gardes. La renonciation de ces dernières à vouloir agir sur le monde — la critique situationniste (considérée à tort ou à raison comme la dernière des avant-gardes) refusant que l'art soit au service de la révolution mais plutôt que celle-ci, à l'inverse, serve à la poétisation de la vie¹ — a fini par rendre caduque toute velléité d'engagement au sens classique et à retirer à l'art contemporain tout contenu politique qui ne soit pas métaphorisé ou euphémisé; cependant, il semble que ces deux formes de l'activité humaine soient durablement condamnées à entretenir des rapports cahotiques sans pour autant pouvoir renoncer à toute imbrication. Si l'ultra fétichisation de l'œuvre d'art la fait échapper au nivellement esthétique du produit de grande consommation, cela n'empêche pas qu'en regard, les pratiques empathiques de la lutte participent de cette fétichisation, au contraire: il ne s'agit plus tant désormais de réifier / mythifier les rares moments de l'histoire où l'art a emboîté le pas à la révolution mais plutôt de considérer que l'œuvre se nourrit de ces frottements entre le discours de l'émancipation et l'assomption de la marchandise moderne dont elle aspire goulûment les dernières innovations en ce qui concerne les matières et les technologies. Il n'y aurait pas vraiment de contradiction entre art et politique comme nous le dit le philosophe Claude Amey: les deux sphères se stimulent, s'attirent et se repoussent, entrent en négociation permanente². Les œuvres aussi diverses que celles de Walid Raad, Jimmy Durham, David Hammons, Jeremy Deller, Omer Fast ou Claire Fontaine en sont la meilleure illustration.

Les scories du colonialisme

Les deux questions qui agitent le monde des médias en cette fin d'année 2015 sont celle du changement climatique et celle des migrants (ou des réfugiés). Autant la première thématique voit converger vers elle une multitude d'initiatives, stimulée par la tenue à Paris de la COP 21 qui s'annonce comme un rendez-vous de tout premier ordre concernant le destin de la planète, autant la seconde ne semble pas générer d'événement artistique de première ampleur. Peut-être que l'absence d'échéance joue justement en sa défaveur alors que «le climat» génère des réunions régulières qui suscitent autant de mouvements paroxystiques; peut-être aussi que la mise en scène du discours de la (bonne) conscience écologique passe par des esthétiques potentiellement plus sexy que la seconde, semblant devoir se résoudre inévitablement en la forme documentaire. Toujours est-il que le langage occupe une place déterminante dans le traitement que les artistes appliquent aux phénomènes migratoires. Le langage n'est ni innocent, ni exempt de conséquences: il est potentiellement discriminant, créateur de sujétions, il institue des rapports de force. Selon que l'on parle de migrants ou de réfugiés, on établit des catégories radicalement différentes. Pour certains, le terme de migrants est désormais chargé de connotations dépréciatives alors que l'emploi du terme réfugié est beaucoup plus valorisant. C'est pour cela que certains médias comme Al Jazeera ont décidé de ne plus utiliser que le mot réfugié, le terme de migrant ne reflétant pas, selon la chaîne, l'intensité de la détresse et ne rendant pas compte des situations dramatiques que les candidats à l'exil ont à affronter pour fuir des régimes hostiles, quelles que soient les raisons qui poussent ces personnes à émigrer: parler de réfugiés à la place de migrants c'est briser une discrimination inscrite à même la chair de la langue³. De fait, le débat sémantique fait affleurer une multitude de préjugés comme celui d'un désengagement d'envers les situations politiques locales des migrants lorsque les réfugiés seraient plus dignes de bénéficier du soutien des pays d'accueil: le langage se fait ainsi l'agent d'une polarisation pernicieuse. Le langage «dominant», en revanche, ne fait jamais mention de «migration» des pays riches vers les pays pauvres car le problème du passage de la frontière se pose rarement pour un occidental, libre de traverser n'importe quel

¹ «Il ne s'agit pas de mettre la poésie au service de la révolution mais bien de mettre la révolution au service de la poésie. C'est seulement ainsi que la révolution ne trahit pas son projet. Nous ne rééditerons pas l'erreur des surréalistes se plaçant à son service quand précisément il n'y en avait plus.» «All the King's Men», *Internationale Situationniste*, n°8, janvier 1963, p. 31, cité par Anne Trespeuch-Berthelot dans *L'Internationale Situationniste. De l'Histoire au Mythe*, p. 78 et sq.

² «Et dès lors que se creusent les déséquilibres des intérêts et que la dissension n'est pas soluble dans une mesure unitaire, la liberté qui s'éprouve dans la dé-mesure est au fondement même du politique et de l'art. Art et politique ici se retrouvent, si on entend que le politique ne se mesure pas seulement à sa capacité argumentative de mettre au jour les rapports sociaux en vue d'une stratégie révolutionnaire. Être politique c'est d'abord ne pas se reconnaître dans le monde comme-il-est et se savoir en situation de possibilité de déplacer les lignes, les corps, les actes et les paroles, les espaces et les temps, etc.: c'est se situer dans la capillarité du sensible jusque dans les moindres choses. Claude Amey, *Art/Politique*, Les éditions de la maison chauffante, 2010, p. 61.

³ Barry Malone, «Why Al Jazeera will not say Mediterranean 'migrant'. The word migrant has become a largely inaccurate umbrella term for this complex story.» <http://www.aljazeera.com/blogs/editors-blog/2015/08/al-jazeera-mediterranean-migrants-150820082226309.html>



A	B	C
D	E	
F	G	

Claire Fontaine
Foreigners Everywhere

A
(Flemish), 2010.

B
(Arabic), 2013

C
(Spanish), 2013

D
(Tibetan), 2010.

E
(Romanian), 2013.

F
(Italian), 2010.

G
(Portuguese), 2010.

A, D, F, G
Nuit Blanche, Belleville,
Octobre / October 2010.
Photos: Florian Kleinfenn
Courtesy Claire Fontaine;
Air de Paris, Paris.

B, C, E
Vues d'installation / Installation
views «Étrangers Partout»,
La Bouilladisse,
19 Sept. - 30 Nov. 2013
© All rights reserved
Courtesy Claire Fontaine;
Air de Paris, Paris.

check point, pour quelque raison qui lui convienne, économique ou touristique: pointer cette réalité c'est aussi mettre en lumière la duplicité du langage et l'orientation qu'il induit.

C'est quand ils utilisent des mots que les artistes nous semblent agir de la manière la plus efficace pour signifier ce pouvoir du langage dont parle Bruno Latour⁴: les néons multilingues de Claire Fontaine, *Étrangers Partout* (2004), mettent en lumière au figuré et au propre — telle la banale enseigne d'une échoppe de quartier — la propension de tout être humain à représenter la figure de l'altérité, derrière le slogan paranoïaque dont pourrait facilement se réclamer le tribun d'un quelconque parti d'extrême droite. La déclinaison en toutes les langues de cette pièce affiche le potentiel éminemment retournable de la formule et, de même que nous rappelions, la terrible responsabilité que recèle le choix des mots, ces derniers étant capables, selon qu'ils soient lus dans un sens ou dans l'autre, de convoquer des sentiments ou des regards complètement différents. Que cette pièce soit bien plus en prise avec la terrible actualité de la « crise migratoire » que n'importe quelle œuvre de circonstance ne fait que confirmer la non-pertinence de ces dernières à répondre à l'actualité politique: c'est parce qu'elle est intemporelle qu'elle décrit le mieux le présent, c'est parce qu'elle énonce une vérité incontestable qu'elle existe en tant que pièce « politique », c'est parce qu'elle est ambiguë comme tout slogan politique extrême, qu'elle fonctionne. L'aberration territoriale issue des découpages coloniaux produit ses effets dans la durée, se diffusant lentement, à travers des frontières de plus en plus poreuses, sur des populations prisonnières de ces tracés dont l'artificialité saute aux yeux de tout cartographe débutant. Mais « l'étrangèreté⁵ » fondamentale de chaque être humain que l'on veut forcément inquiétante en ces temps de repli est aussi ce qui fonde notre humanité, bien au-delà des limites dérisoires et passagères des enclos de béton. Car comme le proclame la pièce, les étrangers sont partout et nulle barrière ne saurait nous en « protéger ». La formule de Claire Fontaine agit comme une injonction paradoxale, l'élan affirmatif annulant le constat déceptif: en même temps qu'elle semble adhérer à cette réalité en l'affichant avec l'éclat de sa brillance, elle le regrette dans le même mouvement, comme un oxymore enchâssé au cœur du vocable et du dispositif lumineux, à la fois clamant cette réalité et la dé-clamant... Dans un registre proche, une autre de ses pièces, *You are not from the Castle* souligne l'importance de l'injonction langagière en reprenant une citation tirée du *Château* de Kafka qui semble elle aussi intemporelle, pointant l'idée que cette peur des étrangers renvoie à des comportements archaïques et à des réflexes tribaux. Le sentiment d'encerclement est concomitant à la menace que représente l'étranger, synonyme de danger potentiel remontant à l'édification des premières villes, des premières fortifications par lesquelles il fallait se protéger des raids des pillards et des envahisseurs:

cela explique aussi peut-être pourquoi l'étranger est toujours considéré comme « un de trop, un qui gêne toujours. Un faiseur de trouble » comme le précise la citation de laquelle est tirée la formule de Claire Fontaine.

Le langage est également au cœur du travail de Runo Lagomarsino, à travers le concept encore peu répandu de « colonialité » qui dissèque la manière dont l'eurocentrisme a infiltré le continent sud-américain. La colonialité décrit les phénomènes par lesquels la culture des colons s'impose au détriment de celle des populations autochtones: c'est par le langage que s'installe durablement la soi-disant supériorité des cultures européennes — principalement espagnole — via des phénomènes de « naturalisation » de ces dernières. Un des thèmes les plus intéressants portés par ce concept est celui de la critique du post-colonialisme, la présence du préfixe post- laissant supposer une linéarité historique et le dépassement du colonialisme: la colonialité défend au contraire l'idée que ce dernier continue à produire des effets tangibles, sous-tendus par des procédés souterrains et invisibles, notamment via leur inscription langagière. Pour Lagomarsino, invité du centre d'art La Crie à Rennes cet été, « le passé colonial n'est pas le passé; il fait partie de notre vie quotidienne. [...] La modernité dissimule derrière sa face cachée la colonialité, en d'autres termes, la colonialité est constitutive de la modernité — il n'y pas de modernité sans colonialité.⁶ » L'œuvre de Runo Lagomarsino — né en Argentine au sein d'une famille italienne ayant fui le fascisme pendant l'entre-deux-guerres puis migré vers la Suède pendant la dictature — est empreint d'une dimension autobiographique qui témoigne de ses nombreux transits entre les deux continents; la question de la migration et de ses avatars, qu'il considère comme une des conséquences directes du colonialisme, est centrale chez lui. *We all laughed at Christopher Columbus* (2003) consiste en la projection de l'énoncé éponyme sur une plaque de MDF. La phrase en question est la reprise d'une expression populaire tirée d'une chanson de jazz dont il a détourné le contenu (« ils ont tous ri de Christophe Colomb quand il a dit que la Terre était ronde »): le « il » est devenu le « nous », ce qui nous pousse à interroger la place de ce nous mais montre aussi comment le passé colonial s'introduit dans notre vision du monde via la culture vernaculaire, nous empêchant d'en discerner la part d'obscurité. Une œuvre également présentée dans l'exposition de La Crie met à nouveau en scène la figure du navigateur génois: dans cette vidéo (*More Delicate Than the Historian's are the Map Maker's Colours*), l'artiste, assisté de son père complice, se livre à un bizutage en règle de la statue géante de Colomb, créée pour l'exposition universelle de Séville. Employant ces mêmes œufs qui forment le ferment de la légende du Génois pour canarder le bonhomme, cette œuvre agit de manière allusive et burlesque sur la mythologie colombienne, faisant faire à ces œufs le voyage en sens inverse de celui du navigateur, de Buenos Aires à Séville,



Runo Lagomarsino, *Sea Grammar*, 2015.

Projection en boucle de 80 diapositives perforées, projecteur de diapositives carousel avec minuteur, une image d'origine. Projection à dimensions variables / Dia Projection loop, 80 perforated images in a slide projection carousel with timer, 1 original image. Variable projection size. Photo: Andreas Meck and Terje Östling. Courtesy Runo Lagomarsino; Nils Staerk, Copenhagen; Mendes Wood DM, São Paulo.

suivant l'itinéraire emprunté par les parents de l'artiste. Le dérisoire de ce vandalisme light est une interrogation sur la possibilité de s'attaquer à l'hégémonie d'un mythe semblant inébranlable. Le mode opératoire choisi par Lagomarsino semble signifier qu'à la monumentalité brute on ne peut qu'opposer des actions symboliques, des raids donquichottesques contre les chars d'assaut de la version officielle. Une autre de ses œuvres emprunte la voie de la métonymie pour illustrer le drame des migrants: *Sea Grammar* (2015) montre une vue en plongée du détroit de Gibraltar. Un premier trou, puis un autre, puis un suivant, viennent perforer la diapositive à chaque avancée du carousel, jusqu'à ce que ces perforations finissent par occulter complètement le détroit. Évoquant immédiatement les disparus de la Méditerranée, *Sea Grammar* fait penser à l'expression utilisée par les marins quand leurs semblables sont emportés par les flots: « faire un trou dans la mer ». Cette « grammaire de la mer » en est aussi sa nouvelle litanie, celle qui voit chaque jour emporter par le fond son nouveau lot de sacrifiés et qui résonne depuis bien longtemps aux oreilles des Européens amnésiques...

Take a Walk on the Wild Side

À l'instar d'œuvres plus choc, comme le bateau en papier de Vik Muniz, *Lampedusa*, que l'on a pu voir à la Biennale de Venise sillonner les eaux de la lagune, ou encore celle de Barthélémy Toguo (*Road to Exile*, 2008), le travail d'Héctor Zamora se situe dans un rapport très frontal à la question des migrants, sans toutefois aller jusqu'à l'illustration très premier degré que Banksy a produite dans cette parodie

de Disneyland ultra médiatisée de l'été dernier, *Dismaland*, ou encore celle carrément macabre d'Adel Adesmed, *Hope* (2011-2012) qui illustre sans détour et sans nuance le drame des migrants. L'installation au Frac des Pays de la Loire de l'artiste mexicain était plutôt radicale dans son approche d'ensemble: composée de dix-sept caravanes d'occasion récupérées dans les alentours, la pièce de Zamora, éminemment simple dans son dispositif, saturait l'espace de la grande salle du Frac et y dessinait un cheminement laborieux. La dimension labyrinthique de l'installation venait rajouter au sentiment claustrophobique généré par le masquage des baies vitrées de l'espace mais aussi par celui des ouvertures des roulottes, obstruées par de vulgaires bouts de bois placardés sur celles-ci. Si les caravanes font plus penser aux manouches, roms et autres nomades que l'on a plus l'habitude de croiser sur les routes qu'aux réfugiés fuyant les conflits moyen-orientaux, la symbolique, forte, oppressante, de cette pièce évoque l'entrave fondamentale à la libre circulation des personnes et les impasses dans lesquelles se retrouvent englues ces victimes collatérales de la mondialisation — zone ou camps de rétention — les empêchant de poursuivre leur périple. Une autre exposition qui eut lieu cet été au Frac Lorraine, « Tous les chemins mènent à Schengen », revenait sur la question des « gens du voyage » et le traitement qui avait été réservé à ces citoyens, français pour la plupart, tout au long du siècle dernier et particulièrement pendant la Seconde Guerre mondiale. Leurs déplacements dans la région ont servi de matrice à Mathieu Pernot (*Le dernier voyage*, 2007) qui en tire une série

⁴ *Le Monde des livres* daté du 6 novembre 2015, dossier sur le pouvoir, spécial forum philo.

⁵ Il faudrait entendre ici étrangèreté au sens de ce qui serait le caractère particulier d'être un étranger, et non pas dans le sens où il est utilisé plus couramment dans le domaine de la traduction où il signifie une presque incompatibilité entre deux langues. Ici il correspondrait plutôt à l'anglais *foreignness*.

⁶ « *The colonial past is not a past; it's part of our contemporary life. [...] Modernity hides its darker side coloniality, in other words, coloniality is constitutive of modernity — there is no modernity without coloniality.* » (Walter Mignolo).

« Question & Answer with Runo Lagomarsino », in *kunstforum.as*, 7 avril 2014.



Mathieu Pernot, *Le dernier voyage* (détail), 2007.
Vue de l'exposition *Tous les chemins mènent à Schengen*, 49 Nord 6 Est- Frac Lorraine, Metz, 2015.
Photo: E. Chenal © Mathieu Pernot

Vue de l'exposition d'Héctor Zamora, «La réalité et autres tromperies» au Frac des Pays de la Loire, 2015.
Caravanes et bois / Trailers and wood. Photo: Fanny Trichet

de tracés épurés constituant une histoire par défaut de cette communauté sans écrits. Par ailleurs, le travail d'archivage rassemblant de nombreux documents et les fameux cahiers anthropométriques que devaient présenter ces citoyens français aux autorités achevait de faire ressortir l'arbitraire de traitements «spéciaux» réservés à ces personnes tout au long du siècle. Le parti pris de l'exposition était de placer les phénomènes liés à la migration (au sens large) sous l'éclairage plutôt inattendu de la marche qui, à la réflexion, s'avère plutôt pertinent: quel est en effet le dénominateur commun à tous ces candidats à l'exil, ceux qui migrent pour des raisons économiques, ceux qui fuient les régions troublées du globe, si ce n'est la nécessité à un moment donné de parcourir de longues distances à pied, empruntant des sentiers de montagne, des déserts caillouteux ou encore des chemins de traverse en tous genres. L'exposition alternait des séquences qui confinent à l'absurde comme le désormais classique *Mapping Journey Project* (2008-2011) de Bouchra Khalili où l'on assiste aux commentaires stoïques des migrants devant parcourir des milliers de kilomètres supplémentaires à l'itinéraire «normal», avec les documentaires d'Ursula Niemann qui consistent en une investigation en profondeur du vaste système d'échanges que représente la migration, son économie, ses passeurs, les divers «hubs» et autres zones de contact qui structurent de part en part l'immensité du Sahara (*Sahara Chronicles*, 2006-09). Mais l'exposition se permettait aussi de quitter le ton dramatique avec un petit bijou de vidéo montrant la petite ville de Schengen sous les atours bien propres d'une cité plaisante et sans soucis, visitée par de nombreux touristes depuis la signature des accords en 1985, semblant complètement indifférente à la tragédie qui se joue sous ses auspices (Justine Blau, *Schengenland*, 2011). Enfin, prenant l'expression au pied de la lettre, une série de marches

(*Take a Walk on the Wild Side*) entre Metz et Schengen furent organisées de juin à septembre, les unes reprenant le périple des demandeurs d'asile de préfectures en centres d'hébergement, les autres sur le mode beaucoup plus ludique et dédramatisé du simple plaisir de la marche.

La question des migrants ou plutôt de la migration — car parler de migrants plutôt que de réfugiés est déjà une indication sur le fait de savoir d'où l'on parle — remet sur le devant de la scène la «controversé» de l'art et de la politique. Il semble bien cependant que ce couple — même s'il ne repose plus sur une instrumentalisation du premier au service de la seconde et s'il s'est largement émancipé d'une quelconque dimension téléologique — continue à stimuler la production artistique de notre temps. Que cet art ancré sur les réalités du monde persiste à produire des formes «valables», loin de tout formalisme mais sans vouloir renoncer aux séductions des nouvelles matières et des nouvelles technologies (y compris de l'information) montre tout simplement qu'il est absurde de vouloir séparer les deux, au risque d'accentuer les extrémismes formels et la nostalgie d'un mytique âge d'or révolutionnaire... Que cet art soit souvent en relation directe avec le langage, les mots, qu'il met en scène en empruntant ses modes d'apparition vernaculaire n'est pas non plus étonnant compte tenu du fait que les mots sont les véhicules principaux des représentations culturelles et de leurs imaginaires qui diffusent de manière indolore à travers le corps social. La question migratoire ne fait que prolonger d'autres fractures, coloniales, raciales, Nord / Sud, de genre, etc., qu'explore la notion de colonialité. Les obstacles «naturels» que doivent surmonter les candidats à l'exil en pays de cocagne occidentale ne sont peut être pas les plus infranchissables, comparés aux frontières culturelles qui les attendent... C'est là le terrain de jeu privilégié d'un art qui se soucie encore de l'humain.



Ursula Biemann, *Sahara Panels*, 2005.
Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, Metz. © Ursula Biemann

Are We All Migrants?

—
by Patrice Joly

Should artists react ‘aesthetically’ to society’s ills? Should they utter words that differ from those of the media and the ‘politicians’? Or should they decide to be just a sounding board, aware of their powerlessness to act in the face of the global phenomena which regularly assail the world? The migration issue merely extends this old surface antagonism, re-awakening the extinct volcano of militant art, and giving rise to formal stances which are not always felicitous. If the question of the ‘situation’ of art has been exercising cultural circles for more or less a century, its insertion in the political arena seems to have been abandoned, or at the very least the link between art and the transformation of society which was the driving force behind the avant-gardes. When these latter turned their back on wanting to take action on the world—the Situationist critique (Situationism being regarded, wrongly or rightly, as the last of the avant-gardes) refusing the idea that art is at the service of the revolution but rather that this latter, conversely, should be used for the poeticization of life¹—the end result was both to render null and void any vague desire for involvement, in the classic sense, and to remove from contemporary art all political content which is not rendered metaphorical or euphemistic; it would however seem that these two forms of human activity are lastingly condemned to maintain chaotic relations, though without being able to give up all manner of overlap. If the extreme fetishism of the work of art causes it to sidestep the aesthetic flattening of the mass-consumer product, this does not in this respect stop the empathetic activities of the struggle taking part in this fetishization. Quite to the contrary: henceforth it is no longer so much a matter of reifying/mythicizing the rare moments of history when art has marched in step with the revolution, but rather of considering that the work is fuelled by these frictions between the argument of emancipation and the assumption of the modern goods to whose latest innovations it greedily aspires, where forms of matter and technologies alike are concerned. There is not really any contradiction between art and politics, as we are told by the philosopher Claude Amey: the two spheres stimulate one another, attract and repel each other, and enter into ongoing negotiation.² Works as diverse as those of Walid Raad, Jimmy Durham, David Hammons, Jeremy Deller, Omer Fast and Claire Fontaine are the best illustration of this.

The Dross of Colonialism

The two issues exercising the media world at this year’s end are climate change and migrants (or refugees). As much as the first theme has a host of programmes converging on it, stimulated by the COP21 (Conference of Parties/UN climate change conference), held in Paris in early December, announcing itself as a top priority meeting place to discuss the planet’s future, so the second issue appears not to be giving rise to any top-notch art event. Perhaps the absence of any deadline is working precisely against it, while ‘climate’ gives rise to regular meetings in turn spawning as many paroxysmal movements; perhaps, too, the staging of the argument of a (clear) ecological conscience is passing by way of potentially sexier aesthetics than the second, migrant theme, seeming to be bound to be inevitably resolved in documentary form. The fact still remains that language has a decisive place in the treatment which artists are applying to migratory phenomena. Language is neither innocent, nor exempt from consequences: it is potentially discriminatory, creates forms of enslavement, and introduces power plays. Depending on whether one talks about migrants or refugees, we establish radically different categories. For some, the term ‘migrants’ is from now on loaded with disparaging connotations, while the use of the term ‘refugee’ is much more positive. This is why certain media, like Al Jazeera, have decided from now on to use only the word refugee, because the word migrant, according to the Qatar-based TV channel, does not reflect the intensity of the distress, and fails to describe the dramatic situations which candidates for exile have to cope with in order to flee hostile governments, whatever the reasons pushing these people to emigrate: talking of refugees instead of migrants is to shatter a discrimination inscribed in the very stuff of language.³ The semantic debate is in fact bringing to the surface a whole stack of prejudices, like the one involving a disengagement with regard to the local political situations of migrants, when refugees would be more worthy of benefitting from the support of host countries: language thus becomes the agent of a pernicious polarization. On the other hand, the ‘dominant’ language never makes any mention of ‘migration’ from the rich countries to the poor, because the problem of crossing borders rarely crops up for westerners, who are free to pass



Runo Lagomarsino, *More Delicate than the Historians Are the Map Maker's Colours*, 2012–2013. Vidéo HD, 6'18 min. Photo: Carla Zaccagnini. Courtesy Runo Lagomarsino; Nils Staerk, Copenhagen; Mendes Wood DM, São Paulo.

through any kind of check point, for whatever reason that might suit them, be it economic or as a tourist: pinpointing this reality also sheds light on the duplicity of language and the orientation it leads to.

It is when artists use words that they seem to us to be acting in the most effective way to signify the power of language which Bruno Latour talks about.⁴ Claire Fontaine’s multilingual neon piece, *Foreigners Everywhere*—like the common-or-garden neon of a local shop—sheds light both figuratively and literally on the propensity of all human beings to represent the figure of otherness, behind the paranoid slogan which the spokesperson of any old extreme rightwing party might easily lay claim to. The declension in all the Earth’s tongues of this piece displays the eminently reversible potential of the formula and, just as we might remember the fearsome responsibility contained in the choice of words, the latter are capable, depending on whether you read them in this light or that, of summoning up completely different feelings and ways of looking at things. The fact that this piece gets far more to grips with the terrible current state of the ‘migratory crisis’ than any other appropriate work merely confirms the irrelevance of these latter when it comes to responding to the present state of political affairs: it is because it is timeless that it best describes the present; it is because it utters an indisputable truth that it exists as a ‘political’ piece; it is because it is ambiguous, like any extreme political slogan, that it works. The territorial aberration resulting from colonial carving-up is producing its effects over time, spreading slowly across the more and more porous frontiers of populations which are prisoners of these boundaries and lines, whose artificiality jumps out at any novice

cartographer. But the basic ‘foreignness’ of each human being, which we perceive see as worrying in these times of introspection, is also what underwrites our humanity, well beyond the absurd and passing boundaries of concrete enclosures. For as the piece proclaims, foreigners are everywhere and no fence can ‘protect’ us from them. Claire Fontaine’s words act like a double bind, a paradoxical injunction, with the affirmative momentum cancelling the deceptive statement: at the same time as it seems to cling to this reality by displaying it with all the dazzle of its brilliance, in the same motion it laments it, like an oxymoron set in the heart of the word and the light system, at once clamouring for this reality, and then clamouring against it... In a similar chord, another of her pieces, *You are not from the Castle*, emphasizes the significance of the linguistic injunction by borrowing a quotation taken from Kafka’s *The Castle*, which also seems to be timeless, pinpointing the idea that this fear of foreigners refers to archaic patterns of behaviour and tribal reflexes. The sense of encirclement goes hand-in-hand with the threat represented by the foreigner, synonymous with potential danger going back to the construction of the first towns and cities, and the first fortifications by means of which it was necessary to protect against the raids of pillagers and invaders: this also possibly explains why the foreigner is invariably regarded as “one too many, one who always bothers. A trouble-maker”, as the quotation from which Claire Fontaine’s words are taken specifies.

Language also lies at the heart of Runo Lagomarsino’s work, through the still not very widespread concept of ‘coloniality’, which dissects the way in which Eurocentrism has worked its way into the South American continent. Coloniality describes the phenomena whereby the settler culture is imposed to the detriment of that of indigenous populations: it is through language that the so-called superiority of European cultures—mainly Spanish—is lastingly introduced, by way of these latter’s ‘naturalization’ phenomena. One of the most interesting themes dealt with by this concept is that of the criticism of post-colonialism, where the presence of the prefix post- suggests an historical linearity and something going beyond colonialism: on the contrary, coloniality is behind the idea that this latter is still producing tangible effects, underpinned by underground and invisible procedures, in particular by way of their linguistic incorporation. For Lagomarsino, who was invited to La Criée, the Rennes art centre, this summer: “The colonial past is not a past; it’s part of our contemporary life. [...] Modernity hides coloniality behind its darker side, in other words, coloniality is constitutive of modernity—there is no modernity without coloniality.”⁵ The work of Runo Lagomarsino—born in Argentina into an Italian family which fled fascism during the Argentinian dictatorship—is imbued with an autobiographical dimension which attests to his frequent to-ing and fro-ing between the two

¹ “It is not a matter of putting poetry at the service of the revolution but rather of putting the revolution at the service of poetry. It is only in this way that the revolution does not betray its project. We will not repeat the mistake of the Surrealists putting themselves at its service when, precisely, there was no longer any revolution”. “All the King’s Men”, *Internationale Situationniste*, n°8, January 1963, p. 31, quoted by Anne Trespeuch-Berthelot in *L’Internationale Situationniste. De l’Histoire au Mythe*, p. 78 et sq.

² “And once there are greater imbalances of interests and dissension cannot be solved in a unitary measure, the freedom experienced in the lack of measure lies at the very root of politics and art. Art and politics meet each other here, if we understand that politics is not measured solely by its argumentative capacity to reveal social relations with a view to a revolutionary strategy. Being political is first of all not to recognize oneself in the world as it is, and to recognize that one is in a situation where it is possible to shift lines, bodies, deeds and words, spaces and times, etc.; it is situating oneself in the capillarity of the perceptible, down to the smallest things.” Claude Amey, *Art/Politique*, Les éditions de la maison chauffante, 2010, p. 61.

³ Barry Malone, “Why Al Jazeera will not say Mediterranean ‘migrant’”. *The word migrant has become a largely inaccurate umbrella term for this complex story.* <http://www.aljazeera.com/blogs/editors-blog/2015/08/al-jazeera-mediterranean-migrants-150820082226309.html>

⁴ *Le Monde des livres* dated 6 November 2015, a dossier on power, special forum philo.

⁵ Walter Mignolo quoted by Lagomarsino in “Question & Answer with Runo Lagomarsino”, in *kunstforum.as*, 7 April 2014.



Runo Lagomarsino, *We All Laughed at Christopher Columbus*, 2003. Projection d'une unique diapositive sur panneau de MDF/ Single slide projection on MDF, 45,5 × 25,5 × 42,5 cm. Photo: Ken Adlard. Courtesy Runo Lagomarsino; Nils Staerk, Copenhagen; Mendes Wood DM, São Paulo.

continents; the issue of migration and its variants, which he regards as one of the direct consequences of colonialism, is central to this artist's oeuvre. *We all laughed at Christopher Columbus* (2003) consists in the projection of the title's words on a sheet of MDF. The sentence in question is the remake of a popular expression taken from a jazz song, whose content he appropriated ("they all laughed at Christopher Columbus when he said the world was round"): the 'they' became 'we', which prompts us to question the place of this 'we', but also to show how the colonial past is introduced into our vision of the world by way of the vernacular culture, preventing us from discerning its share of obscurity therein. A work also shown in Rennes once again presents the figure of the Genoese navigator: in this video (*More Delicate Than the Historian's are the Map Maker's Colours*), the artist, in cahoots with his accomplice father, gets involved in a standard hazing of the gigantic statue of Columbus, created for the Seville world fair. Using those same eggs which form the leaven of the legend of the native of Genoa to pelt the fellow, this work deals in an allusive and burlesque way with the



Claire Fontaine, *Untitled (You are not from the Castle, you are not from the village, you are nothing.)*, 2015. Néon, 10mm 5500K daylight white, dos peint en gris / back painted grey, 180 × 54 × 4 cm, édition de 5. Photo: Aurélien Mole. Courtesy Air de Paris, Paris.

Colombian mythology, getting those eggs to make the same voyage as the navigator's odyssey, but in reverse, from Buenos Aires to Seville, following the route taken by his parents. The derisory nature of this 'lite' vandalism is a questioning of the possibility of attacking the hegemony of a seemingly unshakeable myth. The *modus operandi* chosen by Lagomarsino appears to signify that brutal monumentality can only be contrasted with symbolic actions, Don Quixote-like raids against the battle tanks of the official version. Another of his works takes the path of metonymy to illustrate the migrants' drama: *Sea Grammar* (2015) shows an overhead view of the Strait of Gibraltar. A first hole, then another, and another, pierce the slide each time the carousel moves forward, until these perforations end up by completely blacking out the strait. Immediately conjuring up all those who have perished in the Mediterranean, *Sea Grammar* calls to mind the expression used by sailors when their fellow-mariners are swept away by waves: "making a hole in the sea". This "sea grammar" is also its new litany, one that every day sees its new batch of sacrificial victims

borne away by the deep, and one that has for a long time rung in the ears of amnesiac Europeans...

Take a Walk on the Wild Side

Like more shocking works, such as Vik Muniz's paper boat, titled *Lampedusa*, which was on view at the Venice Biennale plying the waters of the lagoon, and Barthélémy Toguo's piece *Road to Exile* (2008), Hector Zamora's work is situated in a very head-on relation to the issue of migrants, but without going as far as the very literal illustration which Banksy produced in last summer's parody of Disneyland, which was given a great deal of media attention, *Dismaland*, and Adel Adesmed's outright macabre work, *Hope* (2011-2012), which uncompromisingly and straightforwardly illustrates the drama of the migrants. The installation set up at the FRAC des Pays de la Loire by the Mexican artist was somewhat radical in its overall approach: composed of seventeen secondhand caravans found in the environs, Zamora's piece, which is egregiously simple in its arrangement, saturated the space of the FRAC's main room, and in it traced a laborious path through the trailers. The labyrinthine dimension of the installation added to the claustrophobic feeling created by the masking of the space's large windows, as well as the caravans' windows, blocked out by crude bits of wood placed over them. If the caravans call to mind the gypsies, Roma and other nomads whom we are more accustomed to meeting on roads than refugees fleeing the conflicts in the Middle East, the powerful and oppressive symbolism of this piece evokes the basic obstacle to the free movement of people and the impasses in which these collateral victims of globalization find themselves bogged down in—retention areas and holding camps—preventing them from continuing their journey. Another exhibition which was held this summer at the FRAC Lorraine, "Tous les chemins mènent à Schengen" [All Roads Lead to Schengen], reverted to the issue of "travellers" and the treatment reserved for these mainly French citizens throughout the 20th century and especially during the Second World War. These travellers' movements in the region were used as a matrix for Mathieu Pernot's work, *Le dernier voyage [The Last Journey]* (2007), which produced out of them a series of spare layouts, representing a by-default history of this community which has no written documents. What is more, the archival work bringing together a large number of documents and the famous anthropometric logbooks, which these French citizens had to present to the authorities, manages to shed light on the arbitrary nature of the 'special' treatment meted out to these people throughout the century. The choice of the exhibition is to place the phenomena associated with migration (in the broad sense) in the rather unexpected light of the walk which, on reflection, turns out to be quite relevant: what in fact is the common denominator of all these candidates for exile, those migrating for economic reasons, and those fleeing the world's troubled regions, if not the need, at a given moment, to cover long distances on foot, using mountain

paths, crossing stony deserts and taking every manner of byway? The show alternates sequences bordering on the absurd, like Bouchra Khalili's now classic *Mapping Journey Project* (2008-2011), where we witness the stoic comments of the migrants before setting out to cover thousands of additional miles on top of the 'normal' itinerary, with the documentary films of Ursula Niemann, which consist in an in-depth investigation of the huge trading system represented by migration, its economy, its smugglers, and the various hubs and other contact areas which create a structure from one end of the immense Sahara to the other (*Sahara Chronicles*, 2006-09). But the exhibition also allows itself to move away from the dramatic tone with a little video gem showing the small town of Schengen with all the neat and tidy array of a pleasant, carefree place in Luxembourg, visited by lots of tourists since the Agreement was signed in 1985, seemingly totally indifferent to the tragedy being played out under its auspices (Justine Blau, *Schengenland*, 2011). Last of all, taking the expression literally, a series of walks (*Take a Walk on the Wild Side*) between Metz and Schengen was organized throughout the exhibition, some using the route taken by asylum-seekers from prefectures to accommodation centres, others in the much more playful and anything but dramatic vein of the simple pleasure of walking.

The issue of migrants, or rather migration—because talking about migrants rather than refugees already offers a clue about the fact of knowing where one is speaking from—brings the 'controversy' about art and politics centre stage, once more. It would nevertheless seem that this pair—even if it is no longer based on an exploitation of the former at the service of the latter, and even if it is broadly free of any kind of teleological dimension—is still stimulating artistic production in our day and age and that this art, rooted in the world's realities, is still producing 'valid' forms, well removed from any formalism, but without wanting to turn its back on the seductions of new forms of matter and new technologies (including information). All of which shows quite simply that it is absurd to try and separate the two, at the risk of accentuating varieties of formal extremism and a nostalgia for a mythical revolutionary golden age... The fact that this art is often directly related to language and words, which it presents by borrowing types of vernacular appearance, is no longer surprising, either, given the fact that words are the principal vehicles of cultural representations and their forms of imagination, which, in a painless way, spread through the social corpus. The migratory issue is merely prolonging other fractures, be they colonial, racial, north/south, to do with gender, and so on, which are being explored by the notion of coloniality. The 'natural' obstacles which have to be overcome by candidates for exile in the western land of milk and honey are perhaps not the most insurmountable, compared with the cultural borders which await them... This, in particular, is the turf of the special game being played by an art which is still concerned with things human.