

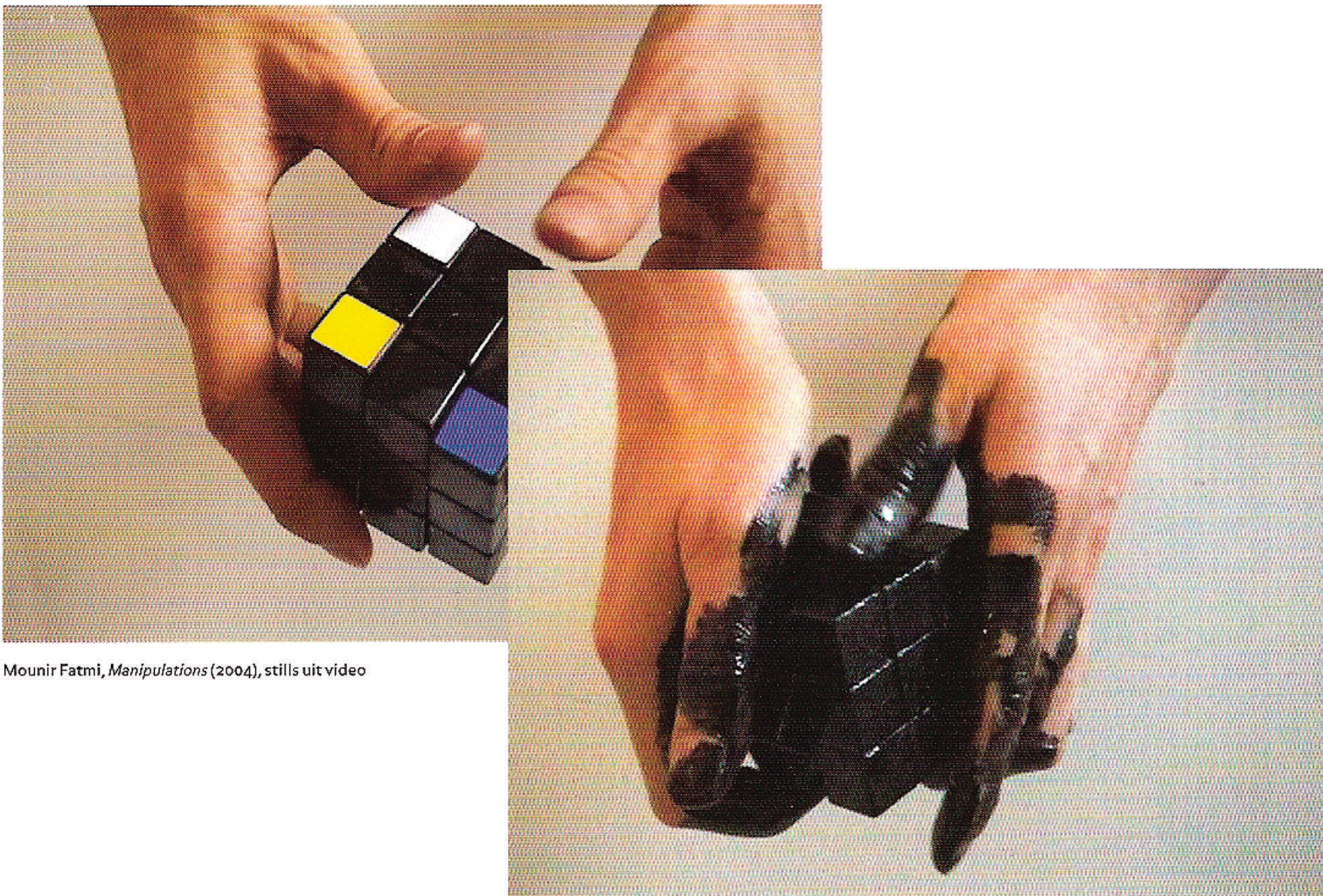
# METROPOLIS M

## RELIGION/THE ARTIST AS ICON

Hedendaagse kunst  
Contemporary art  
NL/EN—No 6 2008/2009  
december/januari

Wie zijn de  
wetenden?

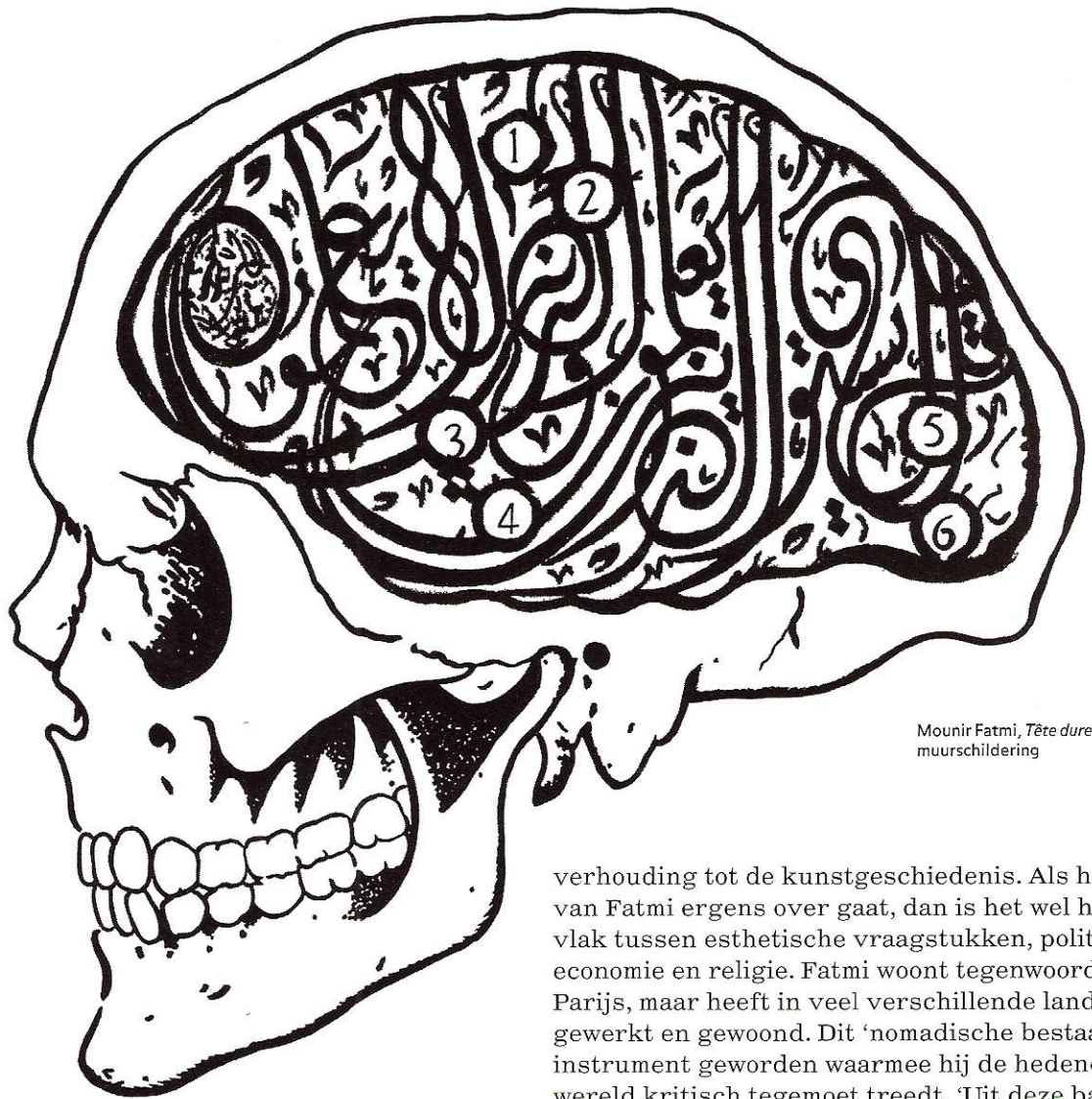
Gesprek met  
Mounir Fatmi



Mounir Fatmi, *Manipulations* (2004), stills uit video

**Le seul espoir qui  
reste, je le mettrais  
dans une bouteille.**





Mounir Fatmi, *Tête dure* (2005–2008), muurschildering

Mounir Fatmi weet met zijn werk steeds weer een gevoelige snaar te raken bij zowel gelovigen als ongelovigen. Religie is nooit ver weg in kunst die vaak even duister als hoopgevend lijkt – het is maar vanuit welk perspectief gekeken wordt.

### Door Christophe Gallois

Wanneer Mounir Fatmi vertelt over zijn jeugd in de volksbuurten van Tanger en zijn eerste ervaring met kunst, beschrijft hij een tafereel dat hij zag op een vlooiemarkt bij hem in de wijk. Een schaap was bezig een reproductie van een omgekeerde *Mona Lisa* op te eten. Het werd een metafoer voor zijn eigen werk, dat berust op een reflectie van de positie van kunst in de maatschappij en zijn vaak iconoclastische

verhouding tot de kunstgeschiedenis. Als het werk van Fatmi ergens over gaat, dan is het wel het raakvlak tussen esthetische vraagstukken, politiek, economie en religie. Fatmi woont tegenwoordig in Parijs, maar heeft in veel verschillende landen gewerkt en gewoond. Dit 'nomadische bestaan' is een instrument geworden waarmee hij de hedendaagse wereld kritisch tegemoet treedt. 'Uit deze ballingschap heb ik een bril gemaakt waarmee ik scherper kan zien', schrijft hij.

**CHRISTOPHE GALLOIS** Recentelijk was op de tentoonstelling *Traces du Sacré* in Centre Pompidou in Parijs jouw werk *Tête dure* (2005–2008) te zien. Het is een grote muurschildering die een menselijke schedel voorstelt, alleen zijn de hersenen vervangen door Arabische kalligrafie. Die kalligrafie is een vrije transcriptie van een vers uit de Koran: 'lijken zij op elkaar, de wetenden en onwetenden?' Het werk lijkt, vanwege zijn vragende vorm, een commentaar op de positie van het geloof in de huidige tijd en maatschappij. Kun je iets meer vertellen over de wijze waarop je dit vers hebt gebruikt?

**MOUNIR FATMI** 'Er bestaan zo veel clichés over de koran en de Arabische kalligrafie, waarvan de associatie met het extremisme en terrorisme misschien wel de belangrijkste is. Wie dit werk bekijkt, wordt geconfronteerd met twee parallele werelden: de schoonheid van de tekst en het gewelddadige ervan. Dit kunstwerk verwijst ook naar het begrip onwetendheid. Het scheidt twee soorten publiek: een



publiek dat een artistieke relatie met het werk krijgt en een publiek dat het werk denkt te begrijpen, maar geen antwoord heeft op de gestelde vraag: wie zijn de wetenden? Mijn antwoord op de vraag zou zijn dat degenen die weten, dood zijn, omdat ze een antwoord hebben op de werkelijke vraag van het leven: het hiernamaals. Daarom vond ik het ook zo'n goed idee van Jean de Loisy, de curator van de tentoonstelling, om naast mijn werk een schilderij op te hangen van Francisco de Goya, *Ello dirà* (ca. 1810–1823). Het stelt een dode voor die op aarde terugkeert en zegt: "nada", "niets".'

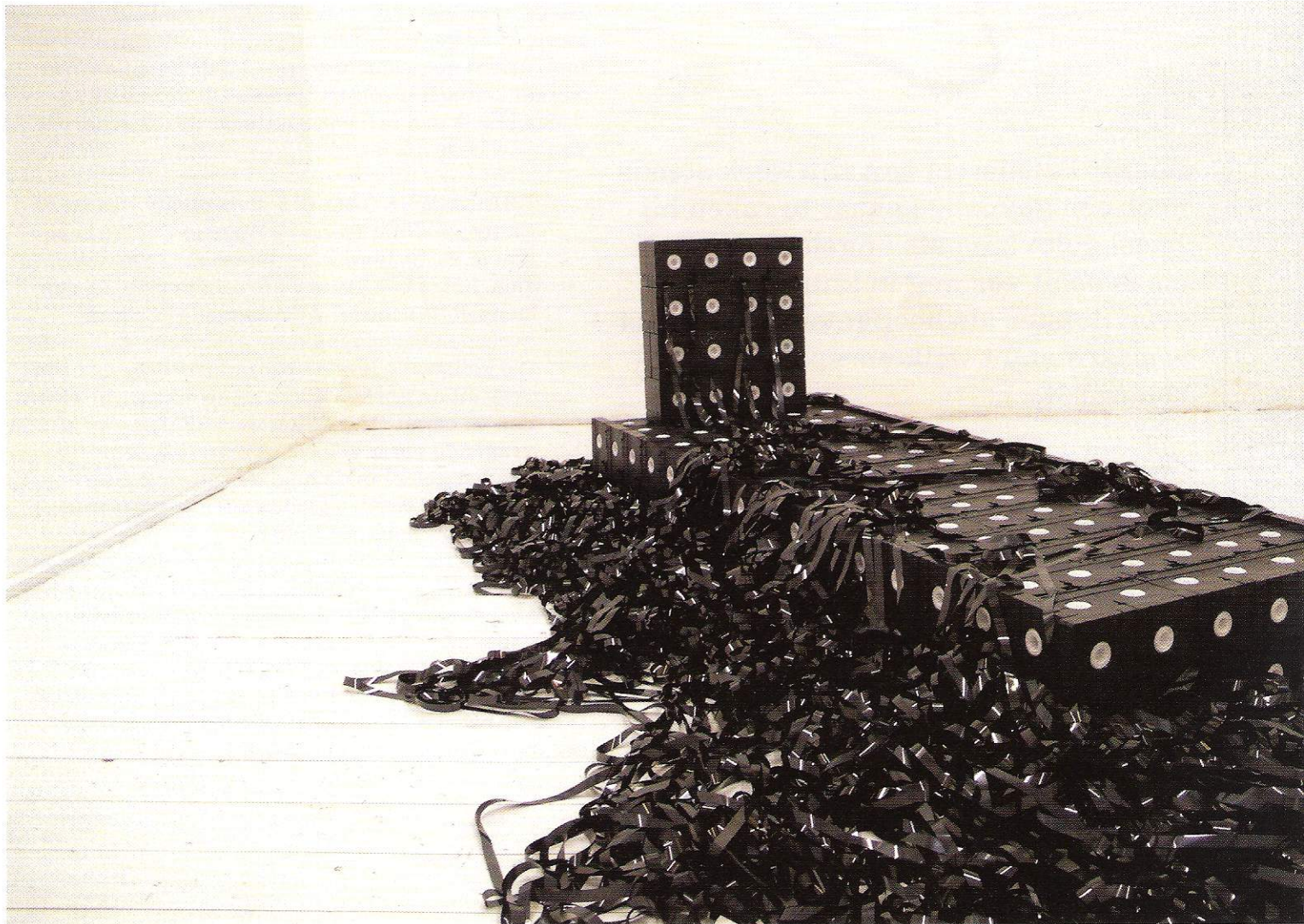
Religieuze desoriëntatie is een thema dat vaak terugkeert in jouw werk. Bijvoorbeeld in *Sans où* (1999), een serie gebedskleden op wielletjes, uitgerust met kompassen, of *Manipulations* (2004), een video waarin te zien is hoe handen met een zwarte Rubiks kubus spelen. Aan het begin van de video heeft de kubus een witte markering, die doet denken aan de Kaäba [het zwarte, kubusvormige centrale heiligdom van de islam in Mekka – red.], maar naarmate er meer mee wordt gespeeld geeft het zwart af op de handen, alsof het oppervlak verandert in een stroperige olie.

'Een kunstwerk maken is zo iets als een vergelijking oplossen. In al mijn werk zit een esthetische component, maar als ik erin slaag om op basis hiervan een politiek, religieus of economisch statement te maken,

dan wordt de vergelijking een stuk interessanter. *Manipulations* lijkt op het eerste gezicht alleen maar een kunstwerk, maar vanwege de referentie naar de Kaäba en de stroperige zwarte olie verwijst het ook naar religie en economie. Ik kreeg vooral kritiek op deze video vanwege één kort fragment: terwijl de hand aan de Rubiks kubus draait, zie je in een fractie van een seconde een beeld van Mekka met de massa mensen die om de Kaäba loopt. Sommigen vonden dit te ver gaan. Maar ik ben er niet in geïnteresseerd om een perfect kunstwerk te maken. Een kunstwerk maken dat antwoord geeft op wat er in de wereld gebeurt is heel moeilijk en kan ook heel pretentiefus zijn. Kunst raakt aan het leven en het leven is smerig, dus kunst heeft een smerige kant waar je op inspeelt en die je overdraagt.'

In een aantal werken gebruik je VHS-cassettes als materiaal. In verschillende combinaties vormen deze cassettes allerlei objecten, bijvoorbeeld een elektrische stoel in *Gardons espoir* (2007) of een graf in *Va et attends moi* (2007). Wat fascineert jou aan in dit materiaal, dat hoewel het deel uitmaakt van onze recente geschiedenis, al zo verouderd is?

'VHS-cassettes zijn dragers van het geheugen, net als antennekabels, een ander materiaal dat ik vaak gebruik. Het is voor mij alsof er iets van vroeger in die tapes blijft voortbestaan. Maar het zijn ook dragers die verloren gaan; ze markeren het einde





# Si vous affrontez un monstre, montrez lui votre sexe.

van een manier van denken, van een zienswijze. Aan het begin van de jaren negentig raakte ik geïnteresseerd in videobanden met opnames van preken afkomstig uit Saoedi-Arabië die gebruikt werden voor propaganda in Marokko. Ze verwijzen ook naar de beroemde video-opnames van Bin Laden die, ook al begrijpt iedereen dat deze een manipulatiemiddel bij uitstek zijn, toch letterlijk worden geloofd. In 2004-2005 heb ik mijn eerste werk met VHS-cassettes gemaakt voor de tentoonstelling *Uit de landen van de ondergaande zon* in Amsterdam. Dit werk ontstond kort na de aanslag op Theo van Gogh en had de vorm van een monochroom zwart scherm, gemaakt van pakweg vijfhonderd aan de muur bevestigde cassettes. Je kunt je in dit werk niet spiegelen, of er geen

beelden op projecteren zoals dat bij een bioscoop-scherm wel kan.'

Om nog even door te gaan op de relatie tussen herinnering en verdwijning, diverse werken van jou verwijzen naar historische gebeurtenissen of naar inmiddels vergeten personen met een politieke achtergrond. De installatie *Face au silence* (2002) gaat over Mehdi Ben Barka, een dissidente Marokkaanse politicus, die in 1965 in Parijs is ontvoerd en nooit meer teruggevonden werd. Het werk lijkt te verwijzen naar de uitspraak: 'zij die te hard schreeuwen zijn hun stem kwijt geraakt'.

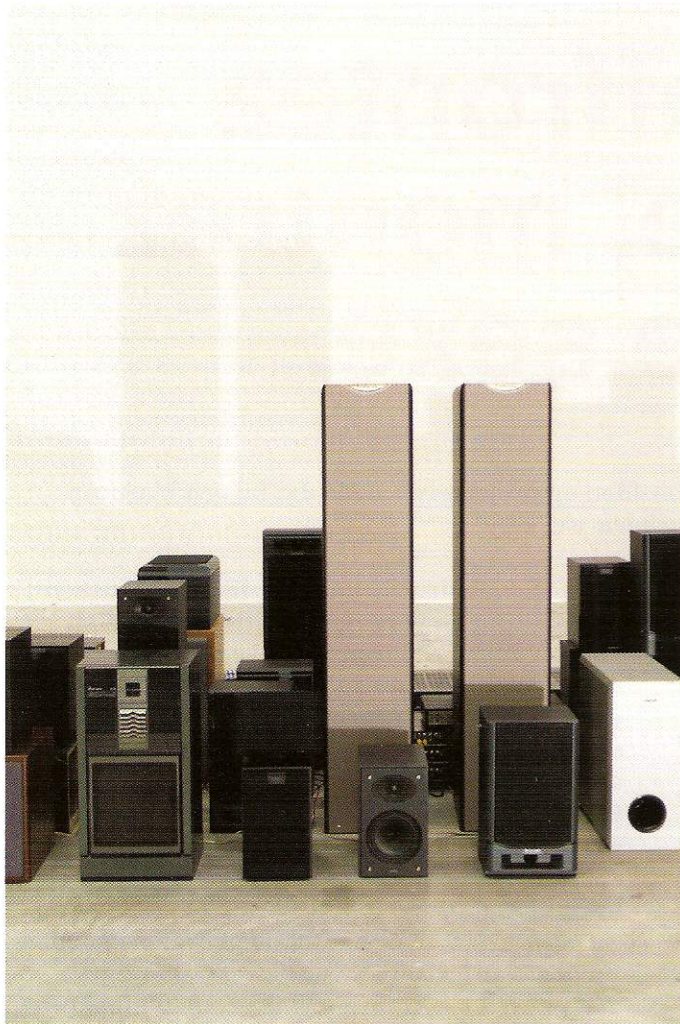
'*Face au silence* gaat over het totale gebrek aan onderzoek en goede informatie over de zaak Ben Barka. Door het gebrek aan informatie heeft de publieke opinie er een eigen verhaal van gemaakt. Veel mensen laten de kwestie op zijn beloop. Zij geloven dat je politiek aan politici moet overlaten en dat geldt ook voor mensen uit de kunst. Maar het is interessant om te zien dat kunst de politiek nu wel als onderwerp en thema heeft omarmd. Ik denk dat je religie niet aan gelovigen en filosofie niet aan filosofen moet overlaten. Ik neem mijn eigen positie in als het om religie gaat, daarom gebruik ik bijvoorbeeld het gebedskleed als een drager van mijn kunst. Het woord religie komt van het Latijnse *religare*, wat verbinden betekent. Religie is dus vooral een kwestie van verbanden leggen tussen de dingen, aansluiting zoeken bij het verleden en de toekomst. Ik kan de wereld niet begrijpen door slechts één religieus boek te lezen of één politieke verhandeling.'

De serie *Les Connexions* (2003-2007) is een directe verwijzing naar deze benadering. De serie bestaat uit een paar boeken op een tafel die met elektrische draden aan elkaar zijn verbonden. Het doet denken aan een zelfgemaakte bom, in ieder geval aan terroristisch materiaal. Je hebt ook een fotoserie gemaakt met als titel *L'Évolution ou la mort*, waarin je mensen toont die zo'n ding aan hun riem hebben vastgemaakt en die bereid zijn om een 'boekenaanslag' te plegen.

Mounir Fatmi, *Va et attends moi* (2007),  
installatie, courtesy Galerie Ferdinand  
van Dieten - d'Eendt, Amsterdam







Mounir Fatmi, *Save Manhattan* (2006), installatie

'*Les Connexions* gaat terug op het denken over de verandering van het woord "taliban", dat in het Arabisch "student" betekent. De Taliban bestudeert maar één boek, de koran. Ik geloof niet dat je de wereld kunt begrijpen wanneer je slechts één boek bestudeert. Je moet verbanden leggen met andere zaken, ook als die tegengesteld zijn aan je eigen overtuiging. Ik ben begonnen met "het op elkaar aansluiten", verbinden van religieuze boeken. Daarna heb ik een werk gemaakt met boeken uit mijn eigen bibliotheek zoals *L'Érotisme* van Bataille, *The Wild Boys* van Burroughs en *Ästhetik* van Hegel. In totaal heb ik vijf van dergelijke werken gemaakt met diverse titels, maar ik kwam in het laatste werk toch terug op het verbinden van religieuze boeken, omdat ik dat het sterkst vond werken. Het is een spel met de volgende paradox: het gevaar schuilt niet in het lezen van de koran op zichzelf, maar in de verbinding of aansluiting met andere boeken. Is er een explosiegevaar wanneer deze verbindingen worden gemaakt? Aan de andere kant is er het idee van overdracht tussen de boeken. Je krijgt de indruk dat er energie wordt overgedragen van het ene boek naar het andere, dat het werk energie opwekt.'

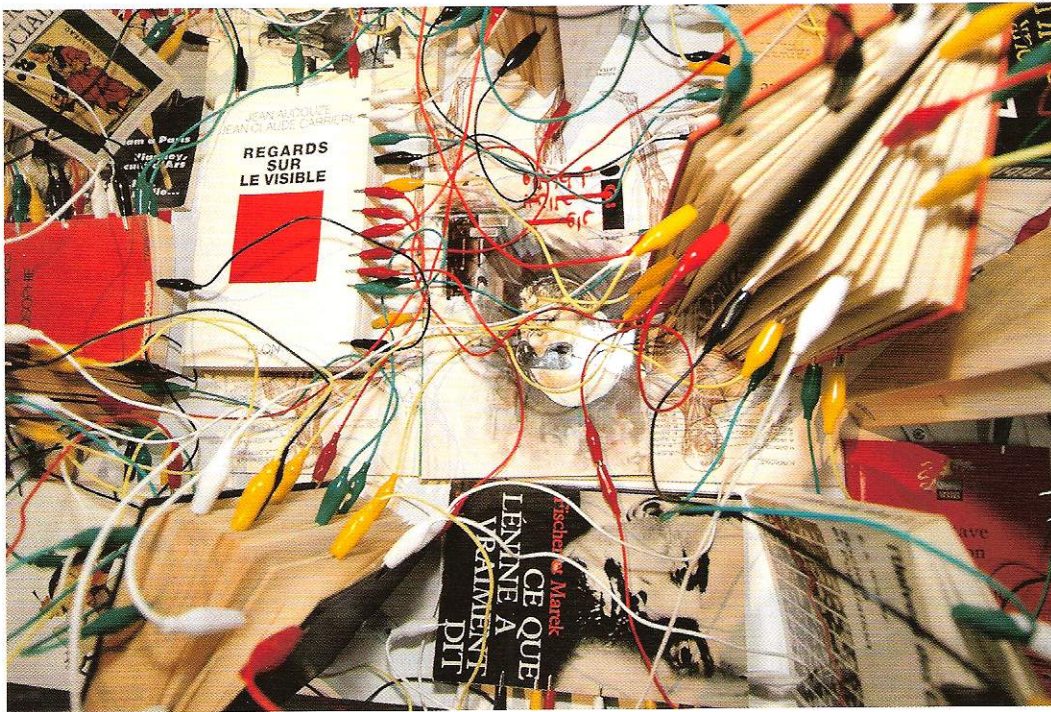
Geweld is een onderwerp dat in veel van jouw werken latent aanwezig is. De kunstcriticus Paul Ardenne heeft jouw werk ooit omschreven als een 'geësthetiseerde verzameling van alle hedendaagse geweldsuitingen'. Daarmee verwijst hij naar geweldsuitingen als het terrorisme, de politiek van de angst en het ronselen van extremisten. Ik herinner me een zin uit een van je werken: 'If you are an enemy, I will kill you for money. If you are a friend I will kill you for free'. Wat bedoelde je daarmee te zeggen?

'Geweld heeft iets fascinerends. Als je het weigert, kom je uit op het idee van puurheid, onschuld. Deze zin zegt dat onschuld niet bestaat. Ik ben het niet eens met het christelijke idee van schuld, maar ik geloof dat er in geweld een menselijke waarheid schuilt die te gemakkelijk wordt ontkend. Ik heb besloten met dit geweld iets te doen. Ik ben net als iedereen diep getroffen door de beelden van 9/11. We waren los komen te staan van de werkelijkheid, 9/11 heeft ons allen wakker geschud. Veel van mijn werk gaat over onze plicht te leren leven met deze nieuwe beelden.'

Veel van je werken lijken qua vorm op paardenhindernissen, die op verschillende manieren zijn geschilderd en in de expositieruimte zijn neergezet. Een belangrijk aspect van deze werken is dat ze lijken te balanceren tussen constructie en deconstructie. Wanneer je ze frontaal ziet, geven ze een coherent beeld, wanneer je er langs loopt krijg je het gevoel alsof alles uit elkaar valt. 'Deze hindernissen hebben een relatie met architectuur, met het leren kennen van de ruimte, het idee van evenwicht, breuk en mislukking. De werken nodigen uit tot een zeer persoonlijke ervaring. Je gaat nadenken over je route door de tentoonstellingsruimte en over hoe je de installaties tegemoet treedt. Het verwijst ook naar architectuur. Ik heb vier jaar in een woonwijk gewoond in Mantes-la-Jolie, een van de Parijse *banlieues*, waar ik met de architectuur werd geconfronteerd. Daar heb ik ontdekt dat de architectuur geen enkel voorstel doet, de mens geen enkele oplossing biedt. Mijn installaties werken als metaforen voor de kwetsbaarheid van de mens.'

Je ne me pl  
le mal  
contemp





Mounir Fatmi, *Les Connexions* (2003–2007), foto uit serie

De rode quotes op de pagina's zijn afkomstig van de website van Mounir Fatmi (<http://www.mounirfatmi.com/4manifeste/indications.html>)

Met de vernietiging van de Twin Towers zijn we ons pijnlijk bewust geworden van onze kwetsbaarheid en daarom is dat opnieuw een thema geworden in ons denken, in de kunst. We hebben ontdekt dat alles breekbaar en vluchtig is, dat we niets zijn tegenover dergelijke catastrofes. Er is sprake van een terugkeer naar de kwetsbaarheid en naar de werkelijkheid. Ik denk dat we het vragen stellen over God moeten vervangen door het bevragen van de werkelijkheid.'

Tot slot zou ik nog even in willen gaan op het onderwerp 'identiteit'. Je hebt ooit eens gezegd: 'ik wou dat er een doorschijnende vlag bestond'. Dit komt overeen met de intentie in jouw werk om je af te keren van een vaststaande identiteit, en steeds weer een nieuwe aan te nemen.

'Voor veel mensen is identiteit een eenvoudige manier om om te gaan met een sociale situatie. Voor mij is identiteit echter de slechtste erfenis die je je maar kunt voorstellen, ik neem liever verschillende identiteiten aan. Ik vind het wel interessant om te zien wat

het inhoudt wanneer je bijvoorbeeld alleen maar boer bent. Die algemene visie intrigeert me. Ik ben Marokkaan, Arabier, geografisch gezien ben ik moslim, Afrikaan. Als ik morgen iets anders zou kunnen zijn, zou dat prachtig zijn. Identiteit is een onderwerp dat erg actueel is in de kunst. Ik ervoer dat toen ik deelnam aan de tentoonstelling *Africa Remix* (Hayward Gallery en Centre Pompidou, 2005). Veel vrienden vroegen me of ik mijn werk niet reduceerde tot een louter Afrikaanse interpretatie door het in die context tentoon te stellen. Ik vond die kritiek tamelijk simplistisch. Wanneer een Europese kunstenaar een vork maakt, heeft iedereen het over het ontwerp, het materiaalgebruik, het gebruik ervan, maar als een Afrikaanse kunstenaar een vork maakt, heeft iedereen het over Afrika. Je krijgt de indruk dat je voortdurend wordt geconfronteerd met alle vooroordelen over Afrika, het kolonialisme, de Afrikaanse dictators, de winsten afkomstig uit olie en diamant. Voor mezelf heb ik de kwestie van identiteit opgelost door het als een scenario te benaderen, door als een acteur in een film een rol te spelen. In elke expositie speel ik een andere rol. In de Verenigde Staten word ik als een Fransman beschouwd, in Frankrijk ben ik Marokkaan of Noord-Afrikaan, wanneer ik terugkeer naar Marokko, ben ik Fransman, een immigrant. Identiteit is een vals "ik" waarmee je leuk kunt spelen.'

Mounir Fatmi, *Fuck Architects N° 3*, Brussel Biënnale 1, 19 oktober 2008 t/m 4 januari 2009

*Spuren des Geistigen*  
haus der kunst, München  
18 september 2008 t/m 11 januari 2009

**lains pas,  
| est  
orain.**



“I’m suspicious of clouds. I don’t know if they protect me from the sun or hide me from the light.”

Interview with Mounir Fatmi

Christophe Gallois

When describing his first contact with art as a child in the working-class neighborhoods of Tangier, Mounir Fatmi often recalls once witnessing a sheep eat an upside-down reproduction of the Mona Lisa in a neighborhood flea market. This scene serves as a metaphor for numerous aspects of his practice, based on an oftentimes iconoclastic relationship to art history, a reflection on the status of art in the world and an inquiry into the way in which aesthetic questions come into contact with politics, economics and even religion. While he now lives in Paris, through the course of his travels in different countries, Fatmi has developed an approach to displacement as a critical tool for interpreting the contemporary world: “Out of exile,” he writes, “I created glasses so I could see.” He spoke with Christophe Gallois about various aspects of his work, including issues which center around religion, memory and forgetting, the violence of images and identity.

*Christophe Gallois: I would like to begin this interview by speaking about a work you recently presented in the exhibition Traces du sacré at the Centre Pompidou. Visible from the entrance of the exhibition, Tête dure (2005-2008) was presented as a wall painting depicting a human head that contained, in place of a brain, Arabic calligraphy, a loose transcription of an excerpt from the Koran that reads, “Do they look alike, those who know and those who do not?” The work seems like a commentary, expressed as a rhetorical question, on the status of belief and religion today. Could you speak about your use of this phrase?*

Mounir Fatmi: This phrase takes us directly to the question of knowledge. These days, so many clichés are associated with the Koran and Arabic calligraphy: fundamentalism, terrorism, etc. Standing before this work, the spectator is confronted with two parallel things, the beauty of the text and its violence. The work also has to do with the question of ignorance. It creates two types of audience members: those who have an aesthetic relationship to the work, and those who come to read, and believe they get it, but who in fact don’t get it because there’s no response to the question it poses. So who gets it? I think that the ones who understand are the dead, because they have an answer to the real question of life: what lies beyond. For that reason, I really liked the decision of Jean de Loisy, the curator of the exhibition, to place my work next to a Goya, Ello dirà (ca.1810-1823), a work that depicts a person who comes back from the dead and says nada, nothing.

*CG: Religious disorientation runs through many of your works. I’m thinking, for example, of Sans où (1999), a series of prayer rugs rigged with wheels and compasses, and Manipulations (2004), a video in which one sees a pair of hands playing with a black Rubik’s cube. At the beginning of the video, the object has a white line suggesting the Kaaba, but as the hands continue to reconfigure the cube, the black starts to come off on them, as if the surface were liquefying in some sort of oil.*

MF: Starting a work is like composing an equation. All of my works have an aesthetic dimension, but the equation becomes more interesting when I can develop political, religious or economic suggestions out of this dimension. Manipulations seems at first like a merely aesthetic work, but it becomes religious when it references the Kaaba, economic with its transformation of the color black into oil, etc. One of the critiques made about this video concerns the moment when, for a fraction of a second while the hand is rearranging the Rubik’s cube, you see Mecca with a crowd encircling it. Certain people found that image disturbing, over the top. But I’m not interested in making a perfect work. Producing an artistic proposition in response to what’s happening in the world is so complicated and perhaps so pretentious. Art touches life, and life is messy; art therefore has a messy side that you have to deal with and share.

*CG: Many of your pieces use VHS tapes, which are combined with each other to form different objects, like an electric chair in Gardons espoir (2007), or a grave in Va et attends moi (2007). What interests you in these materials, ones which—even if they’re part of recent history—are already obsolete?*

MF: The VHS tape is a material of memory, like antenna cables, another material I often use. I’ve always thought that there was a memory that persists within these materials. They are also a medium that is on the road to disappearance. They mark the end of a thought, a way of seeing things. My reflections around VHS tapes began at the beginning of the 90s, because the tapes served as a way to disseminate propaganda in Morocco that came from Saudi-Arabian preaching. A second stage was Bin Laden’s famous tape. After bombing in the mountains, they found an intact tape, and understood pretty much right away that this tape was an element of manipulation par excellence. You had to accept this tape, believe it at its word. If you doubted it, you would automatically be siding with the terrorists. I created my first work using VHS tapes in 2004-2005, for the exhibition Uit de landen van ondergaande zon in Amsterdam. The work came out of the assassination of Theo Van Gogh and took the form of a black screen made from 500 tapes placed on the wall, like a black monochrome. But you can’t project anything onto this screen; you cannot create images like on a film screen because, with the white spools in VHS tapes, it’s impossible to find a focus.

*CG: Still on this question of the relationship between memory and disappearance, many of your works concern historical events or people who have been lost to the sands of time, often for political reasons. Your installation Face au silence (2002), for example, is based on Mehdi Ben Barka, a Moroccan dissident who vanished from Paris in 1965 and was never found. The work seems to illustrate a phrase from your manifesto, which reads, “Those who were made strong have lost their voice.”*

MF: The point of departure for Face au silence was the total absence of serious information on the Ben Barka case. Because you have to make up for this lack, you're forced to imagine all sorts of stories. Many people accepted this lack. They think that you have to leave politics to the politicians. For quite a while, this position also dominated in the field of art, and it's interesting to see that today art has accepted politics. I think that you can't leave religion to the religious, philosophy to the philosophers... I have my own position as regards religion, which is why, for example, I use prayer rugs as an artistic medium. The term religion comes from the Latin religare, which means to link up (relier). The religious question is above all a question of connections: connecting things to others, connecting the past with the future. I can't understand the world by reading just one religious text, or one political tract.

CG: *The series Les Connexions (2003-2007) refers directly to this approach. It consists of a collection of books arranged on a table, connected by electrical clamps. It looks like some sort of terrorist device, like a homemade bomb. You also created a series of photographs entitled L'Evolution ou la mort which depicts people wearing these books as belts, prepared to set off a "literary attack."*

MF: Les Connexions came from reflecting on the mutation of the word "Taliban," which in Arab means "student." But for the Talibans, to study is to study one sole book, the Koran. I don't think that we can understand the world by studying just one book. We need to make links with other things, sometimes contradictory things. I began by connecting different religious texts. Then I connected books from my own bookshelves, like Bataille's L'Erotisme, Burrough's The Wild Boys, Hegel's Aesthetics. Then I looked for books that could enter into this connection. I've made several pieces around this idea, up until the fifth one, which is composed entirely of religious texts. The work plays with a paradox: danger does not seem to lie in reading the Koran alone, but in connecting it with other books. Do you risk explosion in making these connections? There is furthermore an idea of transmission between these books. You have the impression that there is energy passing from one book to another, that the work generates energy.

CG: *The question of violence is latent in many of your works. Art critic Paul Ardenne defines your practice as an "aestheticized collection of every contemporary form of violence" from terrorism to the politics of fear, religious indoctrination, etc. I would like you to comment on a phrase in one of your works that reads, "If you are an enemy, I will kill you for money. If you are a friend I will kill you for free."*

MF: Violence is fascinating. If you refuse it, you come down to the idea of purity, innocence. This phrase says that there is no innocence. I am against the idea of Christian guilt, but I think that there is a human truth in violence that is all too easy to ignore. I chose to work with this violence. Like everyone, I was profoundly affected by the images of September 11. We were disconnected from reality and when September 11 happened, there was a return to the reality that had splattered over all of us. Many of my works operate on our obligation to live with certain images.

CG: *Many of your works take the form of equestrian obstacles, variously painted and arranged in the exhibition space. An important aspect of these works is that they are located at a midpoint between construction and deconstruction.*

MF: To speak about the series of obstacles, I would like to talk about architecture. I spent four years at a firm in Mantes-la-Jolie, in the suburbs of Paris, where I worked on architecture. I discovered that architecture doesn't offer anything. Even the idea that architecture can be a solution for humanity is totally false. These obstacles are closely linked with architecture, the apprehension of space, the idea of balance, rifts, failure. They put forward a very personal experience by forcing you to negotiate your route around the exhibition, to confront the installation.

CG: *Another significant aspect of this series is the plurality of points of view. You perceive the piece in a very different way depending on whether it is in front of you, where the work can function like an image, or whether you're crossing through it. The work deconstructs as you pace through the installation.*

MF: These installations function like metaphors for humanity's fragility. With the destruction of the Twin Towers, I think that we've reintegrated the question of fragility. We rediscovered that everything is fragile, that everything is ephemeral, that we are nothing faced with so many obstacles. There is a return to fragility and reality. I think that we are going to get beyond the question of God to ask ourselves questions about reality.

CG: *To conclude, I'd like to address the issue of identity. One of the phrases in your manifesto states, "I want a transparent flag." This phrase corresponds to an attempt, which is very present in your work, to reject received identities in order to develop a new identity.*

MF: For me, identity is the worst heritage you can receive. For many people, identity is a simply way to handle a social situation. Where I'm concerned, I prefer to appropriate other identities. I think that it's rather interesting to see what is implied, for instance, by the idea of simply being an earthling. This global vision interests me. I am Moroccan, Arab, Muslim geographically, Mediterranean, African. If I could be something else tomorrow, that would be great. The question of identity is also very present in art. It's something that I experienced during the exhibition Africa Remix (Hayward Gallery and Centre Pompidou, 2005). Many of my friends asked me if exhibiting in this context would risk reducing my work to a uniquely African reading. I thought this was a pretty simplistic critique. When a European artist creates a fork, we're going to talk about design, material, utility. But if an African artist creates a fork, we're going to talk about Africa. You feel like you're shouldering all the misunderstandings about Africa, colonialism, African dictators, oil money, diamonds. So far as I'm concerned, I have dealt with this question of identity by treating it like a script, and working with it like an actor. In each exhibition, I play a role: in the US, I'm treated like a Frenchman; in France, I'm Moroccan or North African; when I go back to Morocco, I'm a fake-Frenchman, an immigrant. Identity is a false subject, one that is interesting to play with.