

There was and there was not

كان يا ما كان

{ Kan ya ma Kan }



JAYCE SALLOUM

31 octobre - 7 décembre, 1996

Optica, un centre en art contemporain

INTRODUCTION

On Jayce Salloum's 'There Was and There Was Not'

In 'There Was and There Was Not', Jayce Salloum presents objects he collected during his sojourn in Lebanon in 1992-1993. As a second generation Canadian of Lebanese descent, Salloum's travel to Lebanon was a return of sorts; a return not to a geographical locale once lived in, but to a strangely familiar Lebanon. 'There Was and There Was Not' is an exploration of what constitutes Lebanon as a familiar space, one that is recognized but also inevitably mis-recognized. It is important to keep in mind the distinct places of Beirut and Lebanon as particular representatives of the Orient not only for Europeans but for other westerners and Arabs in general. The naming and visualizing of the Lebanon of the past two decades betrays an ambivalence that is apparent in the popular media's oscillation between nostalgia and fear in its coverage of Lebanon. In the 1940's, 50's, and 60's, Beirut and its residents were often represented as the Middle East's most cosmopolitan. But by the mid-1970's, when the civil war broke out, Beirut relinquished its title as the 'Paris of the Middle East' only to adopt the more damning association with anarchy and destruction. Jayce Salloum's 'There Was and There Was Not' must be viewed and examined alongside these fantastic and baffling characterizations that have dominated western and Arab popular media coverage of Lebanon.



The objects displayed in 'There Was and There Was Not' constitute a particular kind of archive; an archive that functions as both artifact and repository, a body of records as well as a place. This archive brings together objects that usually circulate in different contexts, and places that seldom occupy the same space. The artist's studio thus becomes the gallery, the gallery the artist's studio; the matchbox is within range of an exploded shell placed close to a lottery ticket and a 5 Lebanese Lira bill. However, this is by no means an arbitrarily structured archive. Syntagmatic and paradigmatic relationships abound as Salloum unpacks formal, political, and cultural relations between private and public objects, documents, and places. In this work, Salloum also exhaustively blends the audio, visual, and literary typical and atypical encapsulations through which Beirut and Lebanon are experienced and understood. If these are the 'lenses' that shape the language, perception, and form of the encounter with Lebanon, Salloum's compilation points not to their mis-representation of the place he visited, but to the hold they have on him. His exhaustive collection inevitably points to what also escapes these representations and objects, that which is in excess of them. 'There Was and There Was Not's' productive aspect is that this excess is not situated outside the journey, the type, the souvenir postcard, but rather emerges through them, through Salloum's exhaustive compilation of documents and objects. In this show, Salloum's interest is not with a facile ideological reading of seemingly banal and stereotypical - and as such politically fraught - objects and representations of Lebanon and the Orient in general. Salloum redeems the objects and representations he collected not by ignoring the political and ideological assumptions that inform their status as objects of knowledge, but by highlighting how they also function as forms of identification. Salloum points, in other words, to how these objects and representations always make possible and plausible different ways through which Lebanese and non-Lebanese subjects are formed. The documents and objects are also not simply on display. In this show, they are seen 'at work', as they connect and/or are distanced physically, politically, and formally from the other objects and documents they share a room with. They inevitably point to the producer's critical attention to the various relations between objects and representations that shaped his encounter with Lebanon, and raise the following questions: What do we come to know and how do we come to know anything about Lebanon from the representations and objects presented in 'There Was and There Was Not'?

- Walid Ra'ad

Walid Ra'ad, a Lebanese media artist, is an Assistant Professor of Video Production and Cultural Studies at Hampshire College. Ra'ad holds a PhD in Cultural and Visual Studies from the University of Rochester, his dissertation is titled: Beirut ... (à la folie): A Cultural Analysis of the Abduction of Westerners in Lebanon in the 1980's.

..this is not Beirut..

an interview / essay

with Jayce Salloum and François Dion

François Dion: After reading a lot of articles on your work to prepare for this dialogue, a question came to mind : is it possible to isolate a part of your practice as an artist, let's say your video tapes, or your photography, or installation work and consider it individually? Any attempt at questioning and analyzing these aspects of your work as if they were wholes, standing for themselves, seems to me practically impossible since they are so dependently linked in their process of realization, as in the subjects they address. Taking the nature of your theoretical and practical methodology, the constant questioning of the conventions involved, your use and re-use of materials found and collected (iconography, film and media footage, sound recordings, concepts...), I believe it is reductive to talk or write about your work in terms of separate fields of cultural and artistic practices.

An installation such as, 'كان يا ما كان' (**Kan ya ma Kan**) / *There was and there was not* seems to exemplify what I just said. The gallery is filled with paper clippings, video monitors, photos, posters, plans and postcards, etc. This collection of material related to Lebanon is not precisely

dated nor can we identify a common source for its components. I think that, contrary to what Molly Hankwit¹ implies in a recent article, all this accumulation of material and information came not only from 'many excursions to, and prolonged stays in, Lebanon'. Extensively diverse in its content and in its variety and degree of 'exoticism', the found material must have come from America, Europe, the Middle East and elsewhere. Obviously, this whole accumulation is not about how Others see themselves but how representation occurs here and there and through the world; in the past, until now, and simultaneously; in the media, on the web, as in the banal postcard. These collected materials show the multiple viewers implied in this complex issue as well as the consequently multiplied facets of the reality supposedly addressed. All this underlines an uncanny familiarity with the image of the Other, precisely because representations (especially the ones that address cultural and political means) deal with many conventions, stereotypes, prejudices and misunderstandings that lead our attempt to know about what is going on out there. A question of yours summarizes this : 'Who are we really talking about, *us* or *them*, or some other construction *in-between*'?

Jayce Salloum: I do consider all aspects of my work separate from each other, both as separate mediums and as separate pieces within each medium. This is out of necessity and practicality, a type of filing system where in order to be productive the burden of representation has to be broken down into manageable units. They are all linked conceptually as well as physically and in the general sense there is an overall project, in this case, the '**Lebanon Project**', before that others that were less specific such as the 10 year project dealing exclusively with appropriated media imagery, and now a current project that has to do with urbanization and the discourse of resistance. There are sub-groups, for instance this installation which in its totality is comprised of *components*, some of which are made to be viewed both within and outside of the installation, e.g. the 'wall works', the single channel videotapes, the light boxes, and the large photo text series '**(sites+) demarcations**'. In each of the components are other units of relative separation/identification i.e. *clusters* (images/objects depicting the same physical or conceptual areas of specific historical and social importance), *stacks* (various collections/files strategically placed), *piles* (loosely configured stacks), *clipboards* (of enlarged quotes/text excerpts), *loops* (edited video/audio sequence², *shelves* (thematically/conceptually arranged), *strips* (SX-70 Polaroids shot live and from videotape which was recorded using the video camera as an image collecting device, oblique indicators of representation, highlighting the process(es) of mediation, and forming markers of position, distance, closeness, and nostalgia, [L f. Gk(*nostos* return home, *algos* pain))), *boxes* (idiosyncratically categorized), *bundles* (of documents and records), *lists* (informational, not quantifying/qualifying but critiquing this strain of scientific materialism), and object/spatial designations; *desktop*, *west floor-left corner*, *east wall*, *right of entrance*, etc. There are thematic *areas* that can contain several units or parts of them, the central areas being the ones focusing on *South Lebanon*, the '*Orient*'/Orientalism, and *sites of significance*. Though not a singular area my *working process*, interface, or evidence of construction permeates the material surfacing at many points throughout the installation. Each of these units of measure could be read and talked about metonymically (determining the chain, linkages) or as synecdoches (in a part to the whole relationship) because that is the way they are constructed, each unit a microcosm of the general paradigm. The isolation of something is always an artificial act in its production as well as its reception, it is a necessary stage from both directions and as material traverses culture and media, being re-used, re-cycled, so must the viewers' interaction shift in their range of experiences available inside the piece. This movement is cyclical, as material and references reappear in different forms and the temporal is highlighted within the spatial fix.

The means to these ends (which are actually just beginnings) are never clear. I shun the formulaic in preference to changing modes of interpretation/interpolation midstream. As viewers our capabilities are not usually challenged enough, my work can be overwhelming on first glance/gasp and demanding from one end to the other. Hopefully there are rewards and pleasures taken along the way and from the levels of interaction evident in past installments (people spend hours sifting through the materials), it does change the notion of an *exhibition* and the relationship the viewer/reader has with the work.

Framing this discussion and work of this nature are issues of polarity or positionality. It is imperative that we know where we are speaking from in that by extension we are always talking about ourselves, well, if not '*about*', then '*of*' or at least '*from*' there's no escaping this, it's inherent in the process of language, enunciation and speech. The real emphasis should be on, '*how*' are we talking, '*what*' are we saying - how this relates to all three positions ("..*us* or *them*, or some other construction *in-between*"), especially the one in flux, and who are we '*speaking to*'. Isn't that the essence of communication, that there are these three overlaying predicaments which are entwined, and somehow in the mix, sense and non-sense is made, we relate to predetermined realities and are exposed to new or at least different ones. The directional shifts and available/refined intelligibility determine who one is '*speaking to*'. This installation is structured to be read or interacted with



by different people at different levels of accessibility to the material (linguistically, semiotically, politically or personally) and to the historical and personal connections to the 'site' in question.

FD : So we do agree on the fact that these units you distinguish in terms of practicality and manageability are something like microcosms of a more general paradigm. And this is where your work is particularly interesting, in trying to articulate the "space" between the unit and the general. I think that the important contribution art can have in the broader field of contemporary thought is to put the accent on this interface, on the relation between the unit and the more general paradigm. This underlines the existence of some conceptual gaps in the perception of reality and in representations of this reality. Somehow, this is an inquiry, a kind of resistance. Could it be resistance that runs through your work as a general paradigm? It seems like all the "units" put emphasis on the idea of resistance: to different types of power, to conflicts conceived in terms of polarity, to a passive conception of cultures and cultural activities.

Your tape '**..This is not Beirut**', is to me an example of one of these units. Some parts of this and other tapes have this capability to make us aware of interfaces. I'm thinking here of the image of a bush, on the front line, behind which the positions of the belligerents are known, explained but invisible; and this long circular pan, in a Beirut apartment, creating a "circle of friends" in what could be taken for a desolated city; or this other apartment in the south of Lebanon with its 'Eastern' decor. And the constant questioning, the constant move that we can also find in your photo work. The issue here seems to be like a refusal of fixed and typical aspects of reality and an emphasis on the complexity and activity within contexts or sites. In this view, the resistance in play here is an inquiry, a "work to be done within the machine" as Paul Virilio would say. Which is also what politics is all about. How do you define resistance and politics in your attempt to analyze and work on and in a specific context or site?

JS: This distinction of units of work is not made only in terms of administrative functioning, this separation due to practicality is the least important aspect; the most important determination is the conceptualization of the perceived political and social exigence and through the process of making the work, determining the most appropriate format to offer, describe and make present these factors in/on the site being present(ed). For instance, in order to present the case of South Lebanon; the continued aggressions, bombings and blatant oppression in many different forms by Israel in this area since 1973, their establishment and maintenance of 'detention (interrogation and torture) centres in South Lebanon since 1978, the passing of UN Resolution 425 (March 18, 1978) calling for the 'unconditional withdrawal of all Israeli forces from the area', and the almost total lack of representation of these concerns here in the 'west' and the complete support of Israeli actions by our successive (Canadian, American and European) governments, one has to develop a multi-faceted strategy to deal with this, a strategy that is essentially informational, materially conditional, critical and aesthetic/visceral/tactile. As you can see in the installation and in the tapes, the political and social issues are cycled through various manners of depiction and elucidation, and recycled into the different mediums and acts of presentation. Many of the images and objects I use function in this manner and are dragged through the discursive mill, enacting this 'resistance' that you picked up on earlier. As a 'general paradigm' I would agree, 'resistance' could be thought of as a key, the underlying precept to the impetus of my work. Some of the visible layers to this 'resistance' are the 'gaps' in representation and perception, the leaps of faith or suspension of 'disbelief', the enjoining of the previously mentioned conceptual 'gaps', the contextualization within and outside of other discourses, the politicized decoding of documents/objects, the reliance on a combination of meticulously packaged 'information', speculative conjunctions, formalist materiality, a visceral, tactile engagement that draws viewers in for hours at a time and the severance of nostalgia and lingering sensuality when one leaves the space.

In the videotape '**..This is not Beirut**', the interfaces are made evident, this is the first step in identifying an inherent 'politic' or 'political entity'. I rely heavily on the ability in myself to produce and in the viewer to perceive/reproduce dialectical montage as not solely a representational system but as representational of 'what?', as directly referential to the situation on the ground, in the site and in the context of the subjects and forces at work, including the relationship to the viewer's/producer's assumptions, previous knowledge/experience and the constructions of our collective and individual psyches. Lebanon was chosen as the site for much of my recent work because it embodies the dilemma, the 'crisis' of (mis)representation involved with the contestation/inscription of identity, identity politics and the agency of resistance, militant, quotidian, philosophical, and representational. In the work we produced there not only was 'resistance' being represented, the resistance to the occupation of South Lebanon by the Israeli Army, the resistance to the representations that were in circulation, and resistance to the notion of Lebanon as a 'laboratory' for the West (both actual and metaphorical in the testing of new & banned warfare technology, in the 'coverage' by writers, journalists, travelers and 'experts', and as a case study for social/cultural studies), but 'resistance' was also being (re)produced structurally, formally, and ideologically in the pieces themselves albeit in a much different capacity. In the videotape '**Up to the South**' we the viewers are continually being addressed, through us the mediators, confronted and challenged by the 'South' Lebanese.

This is part of the definition, as a matter of praxis (practical action) in the modes of cultural production we are involved in as viewers, commentators and producers, going beyond a simple level of the recognition of injustice to scrutinize the underlying ideologies at work and the hold they have on us. There is a public and private aspect to this experiential mode of interaction/interpolation with an artwork, I try to collide the 'normally' distinct spaces of political discourse/inquiry and subjective presence to collapse the 'objective' positionality of the critical observer and the position of the engaged subject. When the subjective inclinations and presence of the viewer and producer meet, the experience is changed from passive to active.

NOTES

1. *Front Magazine*, Western Front, Vancouver, Vol.6, #4, 4/95.

2. The five videotape loops consist of;

- i) A sequence of pre-war (pre 1975) Lebanese postcards currently in circulation, with audio overlays from personal notes, texts, recorded radio and music followed by a second sequence of silent black & white film footage shot in Beirut in 1933 by tourists from Florida.
- ii) A long shot from the 'Bourg/Place des Martyrs', of the Rivoli building 'ORIENT' billboard in a slow zoom out showing the square and people out on a sunny afternoon. Superimposed over this is a text roll of metaphors/descriptions of Lebanon and Beirut taken from western headlines and journalistic accounts, sequenced in a chronological gradation, i.e. *'Paris of the Orient, Switzerland of the Middle East, Jewel of the Levant, The Last Sanctuary, City of Eternity, City of Bliss, Crossroads of Civilization'* — *'A Polyglot World, A City of Middlemen, The Suckling Child, A Trojan Horse, Improbable City'* — *'City of Regrets, City of Fear, Forbidden City, Hell by the Sea, Lebanam, Land Beyond Redemption'* — *'Neither Victors Nor Vanquished, Une Ville Qui Refuse de Mourir, Mille fois Morte/Mille Fois Revêue'*. This is followed by a 'Chicken and the Bean' story told during an interview with by Abu Bischara followed by a murky image of Beirut seen in the distance from the sea.
- iii) Video and audio clips from film archives, tourism films, western movies, interviews, news reports and documentaries on Lebanon. This is followed by footage of Bob Hope giving an ad-lib performance for the US marines in Beirut in 1983. Subsequent to this is a news report on the marines' lack of televised football during their Thanksgiving dinner; and 'live' uncut footage of an American journalist reporting from a downed Israeli jet while he was being shot at by snipers.
- iv) A collection of 1975-85 testimonial interviews with participants in the Lebanese national resistance movement/'sacrificial martyrs' (their label), before they committed 'suicide' (the West's label) operations against the occupying Israeli (IDF)/SLA (South Lebanese Army) forces; followed by LNRM (Lebanese National Resistance Movement) militia/PPS (Parti Populaire Syrien) party archives of historical reenactments of operations and attacks (in Arabic).
- v) A series of tracking shots from an automobile taken while driving through Lebanon with Walid Ra'ad, with voice-over conversation/discursive struggles about the nature of working our media projects in Lebanon, and our positions in relationship to this construction of 'knowledge'/information as westerners and people from the region.

كان يا ما كان (Kan ya ma Kan) / *There was and there was not*, has been exhibited at American Fine Arts, Co.-New York, New Langton Arts-San Francisco, Western Front-Vancouver, Kunstlerhaus Bethanien-Berlin, the Shedhalle-Zurich and Update '96-Copenhagen. In late 1996 it will continue to be exhibited and produced as an ongoing research & exhibition project at Optica Gallery-Montréal and YZY Artists' Outlet-Toronto.

Jayce Salloum has been working in installation, video, photography and mixed media since 1975, as well as curating exhibitions, conducting workshops and coordinating cultural events. His work deals with a variety of contexts critically engaging itself in the representation of cultural manifestations and other cultures. Salloum has shown at numerous institutions throughout North & South America, Europe, the Middle East and other regions, including venues such as American Fine Arts, P.S.1 - New York, LACE - Los Angeles, The Wexner Center - Ohio, Walker Arts Center; Oboro, Article, Optica Gallery-Montréal; Western Front, Contemporary Art Gallery - Vancouver, Canadian Museum of Contemporary Photography - Ottawa, Galerie Nationale du Jeu de Paume - Paris, Kunsterhaus Bethanien - Berlin, Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia, American University of Beirut and Théâtre de Beyrouth.

François Dion is an art historian and critic living in Montréal. His work has concentrated around different aspects of photographic representation and other contemporary art practices. More recently, he has been working on the concept of time and its integration in various recent art practices. He curated the exhibition 'Emprunts', for the Galerie Vox (Montréal) in 1995 and was assistant curator for 'Les Absences de la Photographie' presented at the Goethe Institut, Montréal in October 1995. François Dion is a board member of Optica.

"(...) Salloum's work is intimate, re-tracing his career which began in 1975 and pointing to the philosophical journey which any artist, but particularly an artist who works with issues of identity, makes through his or her life. That Salloum has chosen to explore his history by linking his family to its rural roots in Lebanon, pursuing a means to document the elusive city of Beirut and the colonial presence in South Lebanon, and simultaneously providing us with a critique of the western media for its orientalist bent and open his world to strangers, allows 'كان يا ما كان (Kan ya ma Kan) / There was and there was not' to be read in a variety of contexts which when combined draw head-on the multifaceted problem of history itself. In adroitly jamming the systems we so easily take for granted, Salloum has created an original and empowered methodological mirror in which ideologically-imposed images are made crystal clear, and lose, by exposure, their hold on perception."

-Molly Hankwitz in 'Art Papers', May/June 1995, of the installation in the 'Cultural Attaché' series at New Langton Arts, San Francisco.

Molly Hankwitz is the curator for visual art at Artists' Television Access, San Francisco. Her writing has been featured in Art Papers, Leonardo On-line, the New Mission News (San Francisco), and in the forthcoming anthology, 'Architecture and Feminism' Yale Publications on Architecture, Princeton Architectural Press.

Remerciements / Many Thanks to:

Pierre Beaudoin, Botschaft e.V., Burnaby Art Gallery, François Dion, Colin De Land, Nikki Forrest, Front Magazine, Molly Hankwitz, Mary Holmes, Kathy M.T. Kennedy, Moukhtar Kocache, Michael O'Connell, Walid Ra'ad, Judy Radul, Chris Robbins, Carol Sawyer, Shelly Silver, Jack Stanley, Michael Talley, UBC Fine Arts Gallery, Florian Zeyfang.

Textes Installation Texts:

Etel Adnan, Shahzad Bashir, Samuel Hazo, Karen Mokhiber, Florence Nightingale, Walid Ra'ad, L. Rokach The Lebanon Report, Beirut Review, personal documents and many others.

Archives vidéo / Video Archives:

NTV, Beirut, Tom Correll, Mona Saidoun, Mimosa Arawi, Prelinger Archives, Communist Party of Lebanon Parti Populaire Syrien, Asma Fathallah, AUB.

Optica, un centre en art contemporain bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Ministère de la Culture et des Communications du Québec et du Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal.

Coordination / Coordination

Marie-Josée Lafortune

Conception graphique / Design

Yudi Sewraj

Traduction / Translation

Colette Tougas

Correction d'épreuves / Proofreading

Kristine Friedmann / Marie-Josée Lafortune

Impression / Printing

Concordia Printing, Montréal

Optica, un centre en art contemporain
3981 boul. St-Laurent, espace 501, Montréal (québec) H2W 1Y5
Téléphone 514-287-1574, Télécopieur 514-287-1535

INTRODUCTION

Au sujet de
«There was and there was not»
de Jayce Salloum

Dans «There was and there was not», Jayce Salloum présente des objets qu'il a réunis pendant son séjour au Liban en 1992 et 1993. En tant que Canadien de deuxième génération de descendance libanaise, le voyage de Salloum au Liban constituait en quelque sorte un retour, non pas un retour à un lieu géographique où il aurait vécu, mais à un Liban étrangement familier.

«There was and there was not» explore ce qui fait du Liban un espace familier, un espace qui est reconnu mais qui est aussi, inévitablement, mal reconnu. Il est important de garder à l'esprit les endroits particuliers que sont Beyrouth et le Liban en ce qu'ils sont particulièrement représentatifs de l'Orient aux yeux non seulement des Européens, mais aussi d'autres occidentaux et des Arabes en général. Le fait de nommer et de montrer le Liban des deux dernières décennies trahit une ambivalence qui est apparente dans l'oscillation entre la nostalgie et la peur perceptible dans la couverture des événements au Liban par les médias populaires. Dans les années quarante, cinquante et soixante, Beyrouth et ses citoyens étaient souvent représentés comme étant les plus cosmopolites du Moyen-Orient. Mais à partir du milieu des années soixante-dix, avec l'éclatement de la guerre civile, Beyrouth renonça à son titre de «Paris du Moyen-Orient» pour accepter une association plus accablante avec l'anarchie et la destruction. «There was and there was not» de Jayce Salloum doit être vue et examinée en parallèle avec ces caractérisations inouïes et déconcertantes qui ont dominé la couverture faite au Liban par les médias populaires d'Occident et du monde arabe.



Les objets exposés dans «There was and there was not» constituent un type particulier d'archives, des archives qui fonctionnent à la fois comme artefact et entrepôt, comme un ensemble de registres aussi bien qu'un lieu. Ces archives réunissent des objets qui circulent normalement dans des contextes différents, des lieux qui occupent rarement le même espace. Le studio de l'artiste devient une galerie, la galerie devient le studio de l'artiste; la boîte d'allumettes côtoie un obus qui a explosé, placé tout près d'un billet de loterie et d'un billet de 5 livres libanaises. Cependant, il ne s'agit d'aucune façon d'archives structurées de façon arbitraire. Les relations syntagmatiques et paradigmatiques abondent

alors que Salloum déballe des relations formelles, politiques et culturelles entre objets, documents et lieux privés et publics. Dans cette œuvre, Salloum fait également un mélange exhaustif des résumés sonores, visuels et littéraires – typiques et atypiques – par le biais desquels Beyrouth et le Liban sont expérimentés et compris. Si ce sont ces «lentilles» qui



forment le langage, la perception, et qui déterminent la rencontre avec le Liban, la compilation de Salloum pointe non pas leur déformation de l'endroit qu'il a visité, mais bien l'emprise qu'elles exercent sur lui. Inévitablement, sa collection exhaustive pointe aussi ce qui échappe à ces représentations et à ces objets, ce qui va au-delà d'eux. L'aspect productif de «There was and there was not» est que cet excédent ne se situe pas à l'extérieur du voyage, du genre, de la carte postale souvenir, mais qu'il émerge plutôt à travers eux, à travers la compilation exhaustive de documents et d'objets faite par Salloum. Dans cette œuvre, l'intérêt de Salloum ne va pas vers une lecture idéologique creuse d'objets et de représentations apparemment banals et stéréotypés – et en tant que tels, politiquement chargés – du Liban et de l'Orient en général. Salloum rachète les objets et les représentations qu'il a rassemblés non pas en ignorant les présomptions politiques et idéologiques qui informent leur statut d'objets de savoir, mais en soulignant comment ils fonctionnent également comme formes d'identification. En d'autres termes, Salloum pointe comment ces objets et ces représentations rendent toujours possibles et plausibles les différentes façons dont se constituent les sujets libanais et non libanais. Les documents et les objets ne sont pas simplement en exposition. Ici, ils sont montrés «au travail», en ce qu'ils sont reliés et/ou distancés physiquement, politiquement et formellement des autres objets et documents avec lesquels ils partagent une pièce. Ils pointent inévitablement l'attention critique du producteur aux diverses relations entre les objets et les représentations qui ont déterminé sa rencontre avec le Liban, et ils soulèvent les questions suivantes : Qu'arrivons-nous à savoir et comment arrivons-nous à savoir quoi que ce soit au sujet du Liban à partir des représentations et des objets présentés dans «There was and there was not»?

- Walid Ra'ad

Walid Ra'ad est un artiste libanais qui travaille avec les médias. Il est maître assistant en production vidéo et en études culturelles au Hampshire College. Ra'ad détient un doctorat en études culturelles et visuelles de la University of Rochester, sa thèse s'intitulant «Beirut... (à la folie): A Cultural Analysis of the Abduction of Westerners in Lebanon in the 1980's».

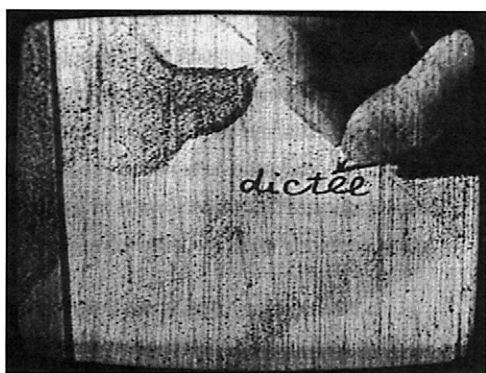
.. ceci n'est pas Beyrouth..

une interview / essai

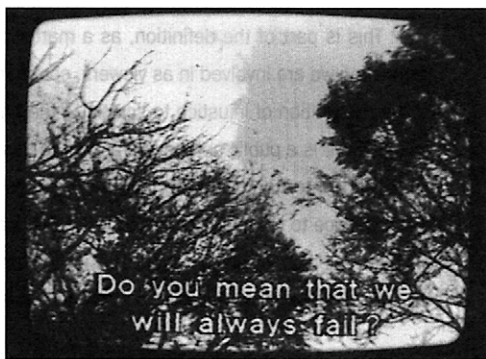
avec Jayce Salloum et François Dion

François Dion : Après avoir lu beaucoup d'articles sur votre travail pour préparer cet échange, une question m'est venue à l'esprit : est-il possible d'isoler une partie de votre pratique artistique, disons vos bandes vidéo, votre travail photographique ou vos installations, et de l'examiner de façon individuelle? Toute tentative de questionner et d'analyser ces aspects de votre travail comme s'ils étaient des ensembles autonomes, me semble pratiquement impossible puisqu'ils sont tellement interdépendants autant dans le processus de réalisation que dans les sujets qu'ils abordent. Compte tenu de la nature de votre méthodologie théorique et pratique, le questionnement constant des conventions impliquées, votre utilisation et ré-utilisation de matériaux trouvés et réunis (iconographie, séquences provenant de films ou de médias, enregistrements sonores, concepts...), je crois qu'il serait réducteur de discuter ou d'écrire sur votre travail en termes de champs séparés de pratiques culturelles et artistiques.

Une installation comme « **كان يا ما كان (Kan ya ma Kan) / There was and there was not** » semble démontrer ce que je viens de dire. La galerie est remplie de découpures de journaux, d'écrans vidéo, de photos, d'affiches, de cartes postales, etc. Cette collection de matériel lié au Liban ne comporte pas de date précise, pas plus que nous ne pouvons identifier une source commune à toutes ses composantes. Contrairement à ce que Molly Hankwitz laisse entendre dans un récent article¹, je pense que toute cette accumulation de matériel et de renseignements ne provient pas seulement de «plusieurs excursions et de séjours prolongés au Liban». Abondamment diversifié en termes de contenu ainsi que de variétés et de niveaux d'«exotisme», le matériel trouvé a dû provenir d'Amérique, d'Europe, du Moyen-Orient et d'ailleurs. De toute évidence, toute cette accumulation ne concerne pas comment les Autres se voient eux-mêmes, mais comment la représentation se produit ici et là, à travers le monde; dans le passé, jusqu'à maintenant et simultanément; dans les médias, sur le web, comme sur de banales cartes postales. Cette collection de matériel montre aussi bien les multiples spectateurs inclus dans cette question complexe que les facettes conséquemment multipliées de cette réalité soi-disant abordée. Tout ceci met en relief une étrange familiarité avec l'image de l'Autre, justement parce que les représentations (en particulier celles qui abordent les ressources culturelles et politiques) s'intéressent à plusieurs conventions, stéréotypes, préjugés et malentendus qui régissent notre tentative de savoir ce qui se passe là-bas. Une de vos questions résume bien ceci : «De qui parlons-nous vraiment, *nous* ou *eux*, ou une autre construction à *mi-chemin* entre les deux?»



Jayce Salloum : Je considère vraiment tous les aspects de mon travail comme étant séparés, séparés à la fois comme médiums et comme pièces à l'intérieur de chacun de ces médiums. Ça se fait par nécessité et par sens pratique, c'est une sorte de système de classement dans lequel, pour être productif, le fardeau de la représentation doit être décomposé en unités faciles à gérer. Sur le plan conceptuel comme sur le plan matériel, elles sont toutes liées et, dans un sens large, il existe bien un projet global, dans ce cas-ci le «**Lebanon Project**». Avant, il y a eu d'autres projets qui étaient moins spécifiques, comme celui qui a duré dix ans et qui se concentrait exclusivement sur des images appropriées des médias, et maintenant il y a un projet en cours qui a à voir avec l'urbanisation et les discours de résistance. Il y a des sous-groupes, par exemple cette installation-ci qui dans sa totalité est constituée de composantes, parmi lesquelles certaines sont conçues pour être vues à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'installation, comme les «pièces murales», les vidéos à voie unique, les caissons lumineux et les grandes séries de photos-textes intitulées «**(sites+) demarcations**». Dans chacune des composantes, il y a d'autres unités à séparation/identification relative, soit des *amas* (images/objets illustrant les mêmes zones physiques et conceptuelles d'une importance historique et sociale précise), des *pires* (diverses collections/dossiers placées de façon stratégique), des *tas* (des piles librement agencées), des *blocs-notes* (avec des citations/extraits de textes agrandis), des *boucles* (des séquences vidéo/sonores éditées)², des *étagères* (organisées par thèmes/concepts), des *bandes* (des photos polaroid SX-70 prises en direct et à partir de bandes vidéo enregistrées en utilisant la caméra vidéo comme dispositif pour rassembler des images, indicateurs obliques de la représentation soulignant le(s) processus de médiation et formant des marqueurs de position, de distance, de proximité et de nostalgie [du grec *nostos* «retour» et *algos* «douleur»], des *paquets* (de documents et de rapports), des *listes* (informationnelles, qui ne quantifient pas et ne qualifient pas mais critiquent ce genre de matérialisme scientifique), et des désignations d'objets et d'espaces : *dessus du bureau*, *étage ouest-coin gauche*, *mur est*, *droite de l'entrée*, etc. Ce sont des zones thématiques qui peuvent contenir plusieurs unités ou parties d'unité, les zones centrales étant celles qui se concentrent sur le *Sud du Liban*, sur l'«*Orient*»/*Orientalisme* et sur des *sites* importants. Bien qu'il ne constitue pas une zone particulière, mon processus de travail – mon interface ou les traces de ma construction – imprègne la surface matérielle à plusieurs endroits de l'installation. Chacune de ces unités de mesure pourrait être lue et discutée en termes de métonymie (déterminer la chaîne, les liens) ou de synecdoque (à l'intérieur d'une relation «partie pour le tout»), parce que c'est ainsi qu'elles sont construites, chaque unité étant un microcosme du paradigme général. Le fait d'isoler quelque



chose est toujours un geste artificiel tant dans la production que dans la réception, mais c'est une étape nécessaire dans les deux sens, et de la même manière que le matériel traverse cultures et médias, qu'il est ré-utilisé, re-cyclé, l'interaction des spectateurs doit également changer devant la variété d'expériences offertes par la pièce elle-même. Ce mouvement est cyclique, puisque le matériel et les références réapparaissent sous différentes formes et que le temporel est mis en relief à l'intérieur d'une position spatiale.

Les moyens pour ces fins (qui sont en fait des commencements) ne sont jamais clairs. J'évite les formules; je leur préfère la mouvance des modes d'interprétation/interpolation. Comme spectateurs, nos capacités ne sont habituellement pas assez provoquées; au premier regard et abord, mon travail peut sembler engloutissant et exigeant d'un bout à l'autre. Il y a, je l'espère, des récompenses et des plaisirs qui surgissent en cours de route et qui proviennent des différents niveaux d'interaction, comme on l'a constaté avec des installations précédentes (les gens passent des heures à examiner les documents); cela modifie vraiment la notion d'*exposition* et la relation que le spectateur/lecteur entretient avec l'œuvre.

Des questions de polarité et de positionnement encadrent la présente discussion de même que tout travail de cette nature. Il faut absolument savoir à partir de quelle position nous parlons, puisque par extension nous parlons toujours de nous-mêmes, sinon «*de*» du moins «*depuis*», on ne peut pas y échapper, cela fait partie du processus de langage, de l'énonciation et de la parole. On devrait vraiment mettre l'accent sur «*comment*» nous parlons, «*ce que*» nous disons – comment ceci est relié aux trois positions [(...) *nous* ou *eux*, ou une autre construction à *mi-chemin* entre les deux], en particulier celle en fluctuation –, et à qui «*nous nous adressons*».

Ne s'agit-il pas là de l'essence même de la communication : qu'il y ait ces trois situations complexes qui s'entremêlent et que, dans ce mélange, du sens et du non-sens soient produits d'une manière ou d'une autre, que nous ayons des rapports avec des réalités prédéterminées et que nous soyons exposés à des réalités nouvelles ou du moins différentes. Les changements de direction et l'intelligibilité disponible/raffinée déterminent à qui «*nous nous adressons*». La structure de cette installation a été conçue pour entraîner la lecture ou l'interaction de gens différents à des niveaux différents (linguistique, sémiotique, politique ou personnel) d'accessibilité au matériel et aux relations historiques et personnelles concernant le «site» en question.

FD : Nous nous entendons donc sur le fait que ces unités, que vous distinguez en termes de sens pratique et de facilité de gestion, sont comme les microcosmes d'un paradigme plus général. Et c'est ici que votre travail devient particulièrement intéressant, en ce qu'il cherche à articuler l'«espace» entre l'unité et le général. Je crois que l'art peut faire une contribution importante dans le champ plus vaste de la pensée contemporaine en mettant l'accent sur cette interface, sur cette relation entre l'unité et le paradigme plus général. Ceci souligne l'existence de quelques brèches dans la perception de la réalité et dans les représentations de cette réalité. D'une certaine manière, il s'agit d'une enquête, d'une sorte de résistance. Pourrait-on appeler résistance ce qui traverse votre travail comme paradigme général? Il semble que toutes les «unités» mettent en relief l'idée de résistance : à différents types de pouvoir, à des conflits conçus en termes de polarité, à une conception passive des cultures et des activités culturelles.

Votre vidéo «**...This is not Beirut**» me semble un exemple de ces unités. Certaines parties de celle-ci et d'autres bandes ont cette capacité de faire prendre conscience des interfaces. Je pense ici à cette image d'un buisson sur la ligne de front derrière lequel les positions des belligérants sont connues, expliquées mais invisibles; et ce long panoramique circulaire, dans un appartement de Beyrouth, qui crée un «cercle d'amis» dans ce que l'on pourrait prendre pour une ville déserte; ou cet autre appartement dans le Sud du Liban avec son décor «oriental». Et le questionnement constant, le déplacement constant qu'on peut aussi trouver dans votre travail photographique. La question ici semble être un refus des aspects fixes et typiques de la réalité et un accent sur la complexité et l'activité à l'intérieur de contextes ou de sites. Dans cette perspective, la résistance qui est en jeu ici est une enquête, un «travail à être fait à l'intérieur de la machine» comme dirait Paul Virilio. Ce qui se passe aussi en politique. Comment définissez-vous la résistance et la politique dans votre tentative d'analyser et de travailler sur et dans un contexte ou site spécifique?

JS : Cette distinction entre unités de travail n'est pas faite seulement en termes de fonctionnement administratif – la séparation imputable au sens pratique constitue l'aspect le moins important. Ce qui est le plus déterminant, c'est la conceptualisation de l'exigence politique et sociale perçue et, dans le processus de fabrication de l'œuvre, de déterminer la forme la plus appropriée pour offrir, décrire et donner une présence à ces facteurs dans/sur le site qui est présent(é). Par exemple, pour présenter le cas du Sud du Liban – les agressions et les bombardements continuels, et l'oppression flagrante faite dans cette région sous plusieurs formes différentes par Israël depuis 1973, l'établissement et le maintien de «centres de détention (interrogation et torture)» dans le Sud du Liban depuis 1978, l'adoption de la résolution 425 de l'ONU (18 mars 1978) demandant un «retrait inconditionnel de toutes les forces israéliennes de cette région», et l'absence presque totale de représentation de ces préoccupations ici, dans l'«Occident», et le support total des actions d'Israël par nos gouvernements successifs (canadien, américain et européens) –, il faut développer une stratégie à plusieurs facettes pour s'occuper de ça, une stratégie qui est essentiellement informationnelle, matériellement conditionnelle, critique et esthétique/viscérale/tactile. Comme vous pouvez le voir dans l'installation et les bandes vidéo, les questions politiques et sociales passent à travers plusieurs cycles d'illustration et d'élucidation, et sont recyclées dans différents médiums et actes de représentation. Plusieurs des objets et des images que j'utilise fonctionnent de cette manière et sont entraînés dans un moulin discursif, incarnant cette «résistance» que vous avez déjà mentionnée. Comme «paradigme général», je suis d'accord pour dire qu'on pourrait voir la «résistance» comme une clé, le précepte sous-jacent qui motive mon travail. Certaines des couches visibles de cette «résistance» sont les «brèches» dans la représentation et dans la perception, la crédulité et la foi aveugle, les «brèches» conceptuelles déjà mentionnées, la contextualisation à l'intérieur et à l'extérieur d'autres discours, le décodage politisé des documents/objets, la confiance en une combinaison de «renseignements» soigneusement présentés, des conjonctions spéculatives, une matérialité formaliste, un investissement viscéral, tactile, qui retient le spectateur pendant des heures et la rupture de la nostalgie et d'une sensualité persistante quand on quitte un lieu.

Dans la vidéo «.. **This is not Beirut**», les interfaces sont rendues évidentes, c'est la première étape pour identifier une «politique» inhérente ou une «entité politique». Je me fie beaucoup sur ma capacité de produire un montage dialectique et sur celle du spectateur de le percevoir/reproduire non seulement comme système de représentation mais comme représentant le «quoi?», référant directement à la situation sur place, au site et au contexte des sujets et des forces en jeu, incluant la relation aux présomptions du spectateur/producteur, à la connaissance/expérience antécédente et aux constructions de nos psychés collectives et individuelles. J'ai choisi le Liban comme site d'une grande partie de mon récent travail parce qu'il incarne le dilemme, la crise de la (mé)représentation qui s'intéresse à la contestation/inscription de l'identité, à la politique de l'identité et à l'action de la résistance, militante, quotidienne, philosophique et représentationnelle. Dans le travail que nous avons produit, la «résistance» n'était pas seulement représentée – la résistance à l'occupation du Sud du Liban par l'armée israélienne, la résistance aux représentations qui étaient en circulation et la résistance au concept du Liban comme «laboratoire» pour l'Occident (à la fois réel et métaphorique dans les essais d'armements technologiques nouveaux et bannis, dans la «couverture» faite par les auteurs, les journalistes, les voyageurs et les «experts», et comme étude de cas pour les études culturelles/sociales) –, la «résistance» était aussi (re)produite sur le plan structurel, formel et idéologique dans les pièces elles-mêmes, même si c'était à un autre titre. Dans le vidéo **«Up to the South»**, nous, les spectateurs, sommes continuellement abordés par nous, les médiateurs, confrontés et provoqués par les Libanais du «Sud».



Ceci participe de la définition en tant que praxis (action pratique) à l'intérieur des modes de production culturelle dans lesquels nous nous engageons comme spectateurs, commentateurs et producteurs, et qui va au-delà de la simple reconnaissance d'une injustice pour examiner à fond les idéologies fondamentales qui sont en jeu ainsi que leur emprise sur nous.

Ce mode d'interaction/interpolation expérimentée avec une œuvre d'art comporte un aspect public et un aspect privé. J'essaie de confronter les espaces «normalement» distincts du discours/enquête politique et de la présence subjective pour faire s'écrouler le positionnement «objectif» de l'observateur critique et la position du sujet qui s'investit. Quand les penchants subjectifs et la présence du spectateur rencontrent ceux du producteur, de passive l'expérience devient active.

NOTES

1. *Front Magazine*, Vancouver, Western Front, vol. 6, no 4, 4/95.

2. Les cinq boucles vidéo sont :

i) Une séquence de cartes postales libanaises datant de l'avant-guerre (avant 1975) et présentement en circulation, avec une trame sonore composée de notes personnelles, de textes, d'extraits enregistrés d'émissions radiophoniques et de musique, est suivie d'une deuxième séquence d'un film en noir et blanc tourné en 1933 à Beyrouth par des touristes venus de Floride.

ii) Un plan éloigné, pris à partir du Bourg/Place des Martyrs, du panneau d'affichage «ORIENT» sur l'édifice Rivoli, dans un zoom-out lent qui fait voir le square et les gens par un après-midi ensoleillé. En superposition déroule un texte fait de métaphores/descriptions du Liban et de Beyrouth puisés dans les manchettes et les reportages des journaux occidentaux, présentés en ordre chronologique : «*Paris of the Orient, Switzerland of the Middle East, Jewel of the Levant, The Last Sanctuary, City of Eternity, City of Bliss, Crossroads of Civilization*» – «*A Polyglot World, A City of Middlemen, The Suckling Child, A Trojan Horse, Improbable City*» – «*City of Regrets, City of Fear, Forbidden City, Hell by the Sea, Lebanon, Land Beyond Redemption*» – «*Neither Victors Nor Vanquished, Une ville qui refuse de mourir, Mille fois morte/Mille fois revécue*». Ceci est suivi d'une histoire genre «Chicken and the Bean» racontée durant une interview avec Abu Bischara, elle-même suivie d'une image floue de Beyrouth vue au loin à partir de la mer.

iii) Des extraits vidéo et sonores tirés d'archives filmiques, de films de promotion touristique, de films western, d'entrevues, de reportages journalistiques et de documentaires sur le Liban. Suit un extrait de film où l'on voit Bob Hope donner une performance improvisée devant les marines américains postés à Beyrouth en 1983. Par la suite, un bulletin raconte que les marines manquent leur football télévisé durant le repas de l'Action de Grâce; et un extrait «live» et intégral montre un journaliste américain faisant son reportage à bord d'un jet israélien au moment même où ce dernier est descendu par des tireurs d'élite.

iv) Des interviews/témoignages, réunis entre 1975 et 1985, avec des participants au mouvement national de résistance du Liban, des «martyrs sacrifiés» (leur étiquette), avant qu'ils ne commettent des opérations «suicides» (l'étiquette occidentale) contre les forces israéliennes occupantes (IDF/SLA (South Lebanese Army); suivis d'archives du parti LNRM (Lebanese National Resistance Movement) / PPS (Parti Populaire Syrien) où l'on voit des reconstitutions historiques d'opérations et d'attaques (en arabe).

v) Une série de travellings pris à partir d'une auto lors d'un voyage à travers le Liban avec Walid Ra'ad avec, en voix hors champ, une conversation/luttes discursives concernant la nature de nos projets médiatiques au Liban et nos positions en relation avec cette construction «savoir»/information en tant qu'occidentaux et gens de la région.

«**كان يا ما كان (Kan ya ma Kan) / There was and there was not**» a été montrée au American Fine Arts Co. à New York, au New Langton Arts à San Francisco, au Western Front à Vancouver, au Kunsterhaus Bethanien à Berlin, à la Shedhalle à Zurich et dans Update '96 à Copenhague. À la fin de 1996, elle continuera à être présentée comme projet de recherche et d'exposition *in progress* à la galerie Optica à Montréal et à YYZ Artists' Outlet à Toronto.

Depuis 1975, **Jayce Salloum** travaille avec l'installation, la vidéo, la photographie et le multimédia. Il a aussi monté des expositions à titre de conservateur, donné des ateliers et coordonné des événements culturels. Son travail porte sur de multiples contextes et est engagé, sur un plan critique, dans la représentation de manifestations culturelles et d'autres cultures. Le travail de Salloum a été montré dans plusieurs institutions à travers l'Amérique du Nord et du Sud, en Europe, au Moyen-Orient et dans d'autres régions, incluant des lieux comme American Fine Arts, P.S.1 à New York; LACE à Los Angeles; The Wexner Center en Ohio; Walker Arts Center; Oboro, Articule et Optica à Montréal; Western Front, Contemporary Art Gallery à Vancouver; le Musée canadien de la photographie contemporaine à Ottawa; la Galerie Nationale du Jeu de Paume à Paris; Kunsterhaus Bethanien à Berlin; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, American University of Beirut et Théâtre de Beyrouth à Beyrouth.

François Dion est historien et critique d'art. Il vit à Montréal. Ses recherches portent généralement sur différents aspects de la représentation photographique et sur diverses pratiques contemporaines en art. Plus récemment, il s'est intéressé au concept de temps et aux questions qu'il soulève dans le travail de plusieurs artistes actuels, surtout en photographie. Il a été commissaire pour *Emprunts*, présenté à la Galerie Vox (Montréal) en janvier 1995 et assistant à la conservation pour *Les Absences de la Photographie*, présenté au Goethe Institut Montréal en octobre 1994. François Dion est membre d'Optica.

«(...) Cette œuvre de Salloum est intime, retraçant sa carrière depuis ses débuts en 1975 et indiquant le chemin philosophique que tout artiste, en particulier celui ou celle qui travaille sur des questions d'identité, parcourt durant sa vie. Salloum a choisi d'explorer sa propre histoire en reliant sa famille à ses racines rurales au Liban, poursuivant ainsi une façon de documenter l'insaisissable ville de Beyrouth et la présence colonialiste dans le Sud du Liban, tout en nous donnant un regard critique sur les médias occidentaux et leur penchant orientaliste et en ouvrant son univers aux étrangers. Ceci permet que **كان يا ما كان (Kan ya ma Kan) / There was and there was not**» soit lue dans de multiples contextes qui, lorsque combinés, heurtent de plein fouet le problème complexe de l'histoire elle-même. En comprimant habilement des systèmes que nous prenons si facilement pour acquis, Salloum a créé un miroir méthodologique original et libérateur, où du fait d'être exposées les images que l'idéologie nous impose deviennent visibles et perdent leur emprise sur la perception.»

-Molly Hankwitz, "Art Papers", Mai/Juin 1995 et dans "Cultural Attache" du New Langton Arts à San Francisco.

Molly Hankwitz est conservatrice de la section arts visuels à la Artists' Television Access à San Francisco. Ses écrits ont paru dans Art Papers, Leonardo On-Line, the New Mission News (San Francisco), et prochainement dans l'anthologie "Architecture and Feminism", aux éditions Yale, Princeton Architectural Press.