Cross Border
Arts Project

Art & Conflict

2 3 Introduction Alexandra Büchler
4 4 Partner Statements
10 10 *Art, a Fractured Mirror to a Shattered Landscape* Duncan Hay
12 14 *The Case for Dialogue* Samar Maakaron

Aigner, Ait El Moumen, Andreu, Cosserat and Yaylalı
18 Cross Border Arts Tour — Presentation
24 A Theatre Play in III Acts

26 Florence Aigner
30 30 Saïd Ait El Moumen
34 Isabel Andreu
40 Mariane Cosserat
48 Seçil Yaylalı

56 58 Atef Abu Saif In Conversation with Alice Guthrie
62 63 *An Exclusive Morning* Atef Abu Saif
64 Joe Richardson
66 Rotem Ritov
68 Heidi Schaefer

70 Biographies
71 Project Chronology

Published by
LITERATURE ACROSS FRONTIERS

Mercator Institute for Media, Languages and Culture
Aberystwyth University, United Kingdom

Alexandra Büchler
Director, Literature Across Frontiers

The Cross Border Arts Project was developed around the idea of building bridges in a region at the centre of a long-lasting conflict which has affected and polarized the rest of the world, a region divided by borders that cannot be crossed except by missiles. The project brought together a group of artists from five different countries, working in a range of disciplines, to spend a month in three locations which are geographically very close yet completely isolated from each other: Lebanon, North Israel and the Gaza strip.

The project's name was already bristling with problems and contradictions, suggesting a journey that would connect three territories in permanent conflict with each other, and, more importantly, connect local artists and communities across the region by proxy, so to speak, on the anniversary of what was then the most recent military action in the region, the war of the summer 2006. Two and a half years later, a publication documenting the project and its enormous difficulties was being prepared on the anniversary of another major conflict that followed, the Gaza invasion of the winter 2008–09, marking yet another tragic phase in the blood-stained history of the region where several generations have grown up knowing nothing but a state of siege, warfare and hatred for their neighbours.

The aim of the Cross Border Arts Project, formulated by the Anna Lindh Foundation, was to respond to the consequences of military conflict with humanitarian aid of a different kind, drawing on the healing and unifying power of art as well as on its innate capacity to explore and question received opinion and shed a new light on the world around us. Yet, each of the partner organisations gathered to make the project happen viewed it from a different angle and understood its aims and essence differently, at the same time coming from different sectors and possessing varying degrees of experience of managing art projects. Was the tour meant to create surrogate connections between communities and individuals through the visiting artists who, unlike the locals, could and would cross borders? Were the artists meant to communicate their experience to the outside world or were they meant to make a difference for the local community and leave a legacy, no matter how small, of their visit in the form of a mobilization for expression?

Most importantly, however, the project represented an intervention from the outside – an understandable modus operandi in the given circumstances – and involved a complicated and protracted search for local partners who in turn selected the local participants and implemented the project on the ground. While it would have been preferable for the project to have been conceived at grassroots level, at the time the approach adopted by the main partners seemed to be the only possible one, and a great deal of energy, time and resources was invested to make the project happen and to resolve problems as they arose, over a much longer period of time than anyone had expected. The project went through several unplanned stages and accumulated a large amount of electronic and paper communication which at times threatened to overwhelm the artistic core of the entire endeavour.

In the end, the project took a much longer time, had different outcomes than initially planned, and the original objective to conclude the project with a single touring exhibition was never realized. Instead it was replaced with two seminars in France and Italy and a workshop and conference in the United Kingdom. In other words, the realization of the project became the very process of its unfolding – sometimes unravelling – and the discovery of other possibilities some of which were subsequently integrated.

In this way, the Cross Border Arts Project has become an open-ended venture, a work-in-progress which will not conclude with the present publication or indeed with the possible realization of the planned exhibition sometime in the future, and its most valuable outcomes have been the connections and bonds formed through the shared experience, as well as the discussions it has generated, some of which are reflected and formulated in the art work and essays included here and contain the potential to branch out into other projects.

I would like to thank everyone who has contributed to this long journey, and especially those who remained committed to the project and their own vision for it, despite the many obstacles they had to face along the way. Above all, I'd like to thank the group of artists who stayed in contact since the initial stages and whose contributions form the core of this book, the staff of the partner organisations who persevered with a project that turned out to last much longer than they could have envisaged, as well as Lesley Young, the coordinator of the workshop and conference in Manchester and co-editor of this publication.

Le Projet Cross Border Arts a été conçu dans l'idée de créer des passerelles dans une région qui a été au centre d'un long conflit qui a affecté et polarisé le reste du monde, une région divisée par des frontières que seuls les missiles parviennent encore à traverser. Le projet a réuni des artistes venant de cinq pays différents, travaillant dans un certain nombre de disciplines, à passer un mois dans trois lieux qui, bien que proches géographiquement, sont complètement isolés les uns des autres : le Liban, le nord d'Israël et la Bande de Gaza.

Le titre du projet révélait déjà un ensemble de problèmes et de contradictions, prévoyant un voyage reliant trois territoires en conflit permanent, et surtout une rencontre entre des artistes locaux et des communautés à travers la région, pour ainsi dire par procuration, à la date anniversaire du conflit militaire le plus récent ayant ensanglanté la région, à savoir la guerre de l'été 2006. Deux ans et demi après, une publication relatant le projet et les énormes difficultés qui ont jalonné sa réalisation a été conçue pour coïncider avec la date anniversaire d'un autre conflit majeur ayant suivi, l'invasion de Gaza survenue au cours de l'hiver 2008 – 09, marquant ainsi une nouvelle phase tragique dans l'histoire ensanglantée de la région, dans laquelle les générations se sont succédé en ne connaissant rien d'autre qu'un état de siège, de guerre et de haine envers les voisins.

Le but du Projet Cross Border Arts, tel qu'il a été formulé par la Fondation Anna Lindh, était de répondre aux conséquences du conflit militaire par une aide humanitaire d'un autre type, s'appuyant sur le pouvoir d'apaisement et d'unification des arts ainsi que sur un capacité inné d'explorer et de questionner les idées reçues et d'apporter un nouveau regard sur le monde qui nous entoure. Cependant, chaque organisation partenaire impliquée dans le projet avait sa propre vision de ce dernier, sa propre interprétation quant à ses objectifs et son essence, tout en venant de secteurs différents et possédant différents degrés d'expérience dans la gestion de projets artistiques. La tournée était-elle supposée offrir des connexions de substitution entre des communautés et des individus grâce à la visite d'artistes qui, à la différence des habitants, sont en mesure de traverser les frontières ? Les artistes étaient-ils censés communiquer leur expérience au monde extérieur ou étaient-ils là pour laisser une trace auprès de la communauté locale, aussi discrète soit elle, de leur visite, sous forme d'une mobilisation pour l'expression?

Surtout, le projet représentait une intervention de l'extérieur – modus operandi compréhensible étant donné les circonstances – impliquant un processus de recherche long et complexe de partenaires locaux qui, à leur tour, ont sélectionné les participants et ont réalisé le projet sur le terrain. Il aurait été préférable que le projet soit conçu à la base, mais l'approche adoptée par les principaux partenaires semblait alors la seule possible, et tous ont investi beaucoup d'énergie, de temps et de ressources pour permettre au projet de se concrétiser et pour résoudre les problèmes au fur et à mesure de leur apparition, sur une durée bien plus longue que prévue. Le projet a traversé de nombreux aléas, et a accumulé une énorme quantité de correspondance papier et électronique, menaçant ainsi sa composante artistique centrale.

Finalement, le projet a duré bien plus longtemps, a eu des résultats bien différents de ce qui était prévu, et l'objectif originel consistant à clore le projet par une exposition itinérante n'a jamais été réalisé ; au lieu de cela, deux séminaires ont eu lieu, en Italie et en France, ainsi qu'un workshop et une conférence en Royaume-Un. En d'autres termes, la réalisation du projet a consisté en une succession d'actions – parfois de démêlage de situations – et en la découverte de nouvelles possibilités, dont certaines ont été intégrées au projet par la suite.

Le Projet Cross Border Arts est ainsi devenu, d'une certaine manière, une entreprise en devenir, qui ne s'achèvera pas avec la présente publication ni même avec la réalisation possible de l'exposition à un moment donné dans l'avenir. Sa valeur réside dans les connexions et les liens tissés au fil de l'expérience partagée, ainsi que dans les discussions suscitées, dont certaines sont illustrées voire formulées parmi les œuvres et les textes inclus dans ce recueil. Parmi ces derniers, certains peuvent potentiellement mener vers de nouveaux projets.

Je souhaite remercier tous ceux qui ont contribué à ce long voyage, particulièrement ceux qui sont restés fidèles au projet et à la vision qu'ils se faisaient de ce dernier, en dépit des nombreux obstacles qu'il a fallu franchir tout au long du parcours. Par-dessus tout, mes plus vifs remerciements vont vers les artistes qui sont restés en contact depuis la phase initiale et dont les contributions constituent le noyau de cet ouvrage, ainsi que le personnel des organisations partenaires, qui a persévéré sur un projet qui a duré bien plus longtemps que ce qu'ils avaient pu envisager, et enfin vers Lesley Young, coordinatrice de l'atelier et de la conférence de Manchester et coéditrice de cette publication.

___Anna Lindh Foundation, Egypt

Gianluca Solera and Rasha Shaaban
Network Coordination

Intercultural Dialogue Through Arts: Dialogue from an Artistic Perspective

The Anna Lindh Foundation is an institution shared and resourced by 43 Euro-Mediterranean countries, to bring people together to promote dialogue between cultures and a culture of mutual respect, understanding and coexistence. The Foundation – as a Euro-Mediterranean institution – contributes to the cultural dimension of the Union for the Mediterranean [Paris Declaration 13 July 2008]. It is co-financed by the European Commission and the governments of the 43 countries of the Union for the Mediterranean. Peace and Coexistence is one of the Foundation's six major strategic fields. During its five-years life, the Foundation has implemented a number of regional projects and programmes in the framework of this priority field such as the Build A Bridge Campaign (2007), 1001 Actions Campaign (2008) and Restore Trust Rebuild Bridges Initiative (2009). The Cross Border Arts Project was part of the Build A Bridge Campaign and the Cross Border Seminars were organised in the framework of the Restore Trust Initiative.

The idea of the Cross Border Arts Project began with the launch of the Build A Bridge Campaign which came as a response to the Summer War in Lebanon, 2006. The campaign was developed as an emergency mechanism to facilitate processes of healing and reconciliation through culture, and to re-establish mutual trust between peoples in war. It was composed of five local projects in Israel, Lebanon and Palestine, three of which were co-financed by the Anna Lindh Foundation. To add a regional dimension to this campaign, the Foundation proposed the Cross Border Arts Project to a number of local and regional partners from its National Networks in the Euro-Med Region and also underwent a broad fundraising process for this high-budget long-term project. The main idea behind this project was to organise artistic spaces of exchange between five Euro-Med artists, who were the "human bridges" between divided communities, and local artists in the three countries, and to present this experience in other countries to deliver the voice of the local artists and to show that dialogue is possible through arts.

The Foundation was acting as the leader of this project. Born out of an extremely challenging and absolutely original idea, the action proved to be a difficult task due to many factors including the complex political situation, the practicalities of crossing borders, the different meanings of similar concepts in this or the other country, the long duration of the project (2006 – 2009), the delicate coordination between different partners, and the number of misunderstandings which came up between the Euro-Med artists and some of the implementing partners. Although all of these factors presented a number of obstacles which at certain times jeopardized the 'life' of the project, the justness of the action and the need for it to find different ways to survive, develop and mature. After three years since the first idea came to light, we can say that this was certainly an important project and a learning experience, which has given new inspiration to the Anna Lindh Foundation and renewed commitment for defying conflicts implementing similar projects in the future with the sword of indestructible and inexhaustible dialogue.

Dialogue interculturel à travers les arts: le dialogue à partir d'une perspective artistique

La Fondation Anna Lindh est une institution partagée et financée par les quarante-trois pays Euro-Méditerranéens, dont le but est de rasse mbler les individus pour promouvoir le dialogue entre les cultures dans un climat de respect mutuel, de compréhension et de coexistence. La Fondation – en tant qu'institution Euro-Méditerranéenne – contribue à la dimension culturelle de l'Union pour la Méditerranée (Déclaration de Paris du 13 juillet 2008). Elle est cofinancée par la Commission Européenne et par les gouvernements des 43 pays de l'Union pour la Méditerranée. La Paix et la Coexistence représentent l'un des six domaines stratégiques de la Fondation. Durant ces cinq années de vie, la Fondation a réalisé un certain nombre de projets et de programmes régionaux dans le cadre de ce dernier domaine, tels que la Campagne Construire un Pont (2007), la Campagne des 1001 Actions (2008), et l'Initiative Restaurer la Confiance – Reconstruire des Ponts (2009). Le Projet Cross Border Arts fait partie de la Campagne Construire un Pont et les Séminaires Cross Border ont été organisés dans le cadre de l'Initiative Restaurer la Confiance.

L'idée de mettre en place le Projet Cross Border Arts est venue au commencement de la Campagne Construire un Pont, qui avait été lancée à la suite de la guerre du Liban de l'été 2006. La campagne avait été mise en oeuvre comme un mécanisme d'urgence visant à faciliter les processus d'apaisement et de réconciliation à travers la culture, et à rétablir la confiance mutuelle entre des peuples en guerre. Elle comprenait cinq projets locaux en Israël, au Liban et en Palestine, parmi lesquels trois ont été cofinancés par la Fondation Anna Lindh. Afin de donner une dimension régionale à la Campagne, la Fondation a proposé le Projet Cross Border Arts à un certain nombre de partenaires locaux et régionaux parmi ses Réseaux Nationaux répartis à travers la région Euro-Med. Elle a également entrepris de rechercher les fonds nécessaires à la mise en oeuvre d'un projet sur le long terme et dont le budget était considérable. L'idée principale qui guidait celui-ci consistait à organiser des espaces d'échange artistique entre cinq artistes Euro-Med, véritables « ponts humains » entre des communautés divisées, et des artistes locaux des trois pays concernés, et de présenter cette expérience dans d'autres pays afin d'une part de faire entendre la voix des artistes locaux à l'échelle régionale, et d'autre part de montrer que le dialogue est possible à travers les arts.

La Fondation a mené ce projet. Née d'une idée extrêmement courageuse et certainement originale, l'action s'est démontrée être une tâche difficile, face à un contexte politique tendu, aux difficultés rencontrées pour franchir certaines frontières, aux divergences entre signifiant et signifié pour le même concept dans un pays ou l'autre, à la longue durée du projet (2006 – 2009), à la délicate coordination entre les différents partenaires, et à un certain nombre d'incompréhensions qui sont apparues entre les artistes Euro-Med et certains des partenaires réalisant le projet. Bien que l'ensemble de ces facteurs ait représenté des obstacles qui, à certains moments, auraient pu compromettre le projet, la justesse de l'action et sa nécessité lui ont permis de trouver différentes manières de survivre, se développer et mûrir. Après trois ans depuis que la première idée vint à la lumière, nous pouvons dire que celui-ci était sans nul doute un projet très important pour la Fondation, et aura, par certains aspects, donné à cette dernière l'expérience et l'inspiration requises pour aborder les conflits avec engagement renouvelé, en mettant en oeuvre à l'avenir des projets similaires munis de la seule arme qui est indestructible et inépuisable : le dialogue.

4___5 Goethe-Institut Beirut, Lebanon

Fareed Majari and Abdallah Annan
Director and Assistant Director

At first, the Cross Border Arts Project left us bewildered. We harbored substantial doubts as to whether this project was feasible in Lebanon. The problem was our border to the south, not the virtual borders within our host country which divide 18 political and religious communities. The southern border separates Lebanon from Israel, a country with which it is still officially at war. Despite the 1949 Ceasefire Treaty and the withdrawal of Israeli troops from the region south of the Litani river, armed conflicts with Israel are numerous. Both in Israel and in Lebanon direct contact with the other country or its citizens is illegal and poses substantial hazard to those who make such forays. Also, the legitimacy of European initiatives to use the soft power of art to make up for the lack of efficiency of international diplomacy was challenged by some local partners. To some this approach appeared condescending and patronising.

Despite all these 'mine fields', the Euro-Med artists and local Lebanese artists joined efforts, built teams and implemented their projects successfully in different cities in Lebanon, across the 'virtual borders'. The project culminated in an event at the Goethe-Institut in Beirut, after which the teams split and the Euro-Med artists continued on to Israel while the Lebanese artists stayed at home. This left us frustrated. We felt that this move underscored rather than eliminated borders. Maybe it would have been better for the Euro-Med artists to constrain themselves to only visit Lebanon, waiting until both Euro-Med and Lebanese artists alike can visit their Israeli counterparts.

Le projet Cross Border Arts nous a tout d'abord laissés perplexes. Nous avions de sérieux doutes quant à la faisabilité d'une telle entreprise au Liban. Le problème était la frontière sud du pays – et non les frontières virtuelles au sein de notre pays d'accueil, qui est divisé en 18 communautés politiques et religieuses différentes. La frontière sud sépare le Liban d'Israël, et les deux Etats sont encore officiellement en guerre. Malgré le Traité de cessez-le feu de 1949 et le retrait des troupes israéliennes de la région au sud du fleuve Litani, les conflits armés sont toujours nombreux. Que ce soit en Israël ou au Liban, le contact direct avec l'autre pays ou l'un de ses citoyens est illégal et ceux qui passent outre cette interdiction risquent de sérieux ennuis. Par ailleurs, la légitimité des initiatives européennes visant à utiliser la force douce des arts afin de contrebalancer le peu d'efficacité des démarches internationales entreprises sur le terrain diplomatique a été remise en cause par certains des partenaires locaux. Aux yeux de certains, en effet, cette approche avait un caractère condescendant, voire paternaliste.

Malgré tous ces « terrains minés », les artistes euro-med et leurs collègues libanais sont parvenus à joindre leurs efforts, à faire équipe et à mener leurs projets à bien dans différentes villes libanaises, passant ainsi les « frontières virtuelles ».
Le projet Cross Border Arts a connu son point d'orgue au cours d'un événement organisé à l'Institut Goethe de Beyrouth. Après quoi les équipes se sont séparées, les artistes euro-med continuant leur route en Israël, tandis que leurs collègues libanais restaient au pays. Cette situation nous a laissés sur un sentiment de frustration. Nous avons eu la sensation que cet aspect du projet, au lieu d'éliminer les frontières, les rendait plus apparentes. Il aurait peut-être mieux valu que les artistes euro-med limitent leur voyage au seul Liban et attendent, pour rendre visite à leurs collègues israéliens, que les artistes libanais soient autorisés à en faire autant.

Dr Paolo Naldini
Managing Director

Crossing borders is inevitable. It usually implies expected and unexpected consequences. That's where the good and the bad parts start. It can be painful to realise where it ends. Borders are usually erected to protect. But in the very act of protecting there is a declaration of entitlement to cross the border. Some persons are included. Some are excluded. There will be rules and police to ensure that rules are respected. There will be attempts to overcome the border in lawful and unlawful ways. There will be things that will go through the borders freely, and things that won't get through at all; the air, the wind, the warmth, the star light, the pollution, the underground water courses, the oil pipelines, the daily commuters, those who seek cheap prostitution, the delocalising entrepreneurs, the money launderers, the wild dogs, the migrating birds.

There are borders that historically have come to represent symbols of war or peace. Some are newly built and others are torn down. There are also invisible borders, mental seclusions, conventional limits: traditional, cultural, religious; always economical, always representational. There are, also, psychological borders, often dictated by the size and scope of the ego and its frustrations.

All these were experienced, as it is quite obvious, in the course of the Cross Border Arts Project, Cittadellarte Fondazione Pistoletto participated in. After crossing borders everyone enters new territories. The encounters, the experiences, the lessons, the results, the consequences one draws are a rather complex web of variables. It is fair to say that it was not an easy undertaking. It was troublesome and demanding for the artists to travel throughout three middle eastern countries and to liaise with four European institutions that did not know of each other before hand. It was hard to combine expectations and needs, tools and resources, languages and attitudes, aims and feelings. Many borders were crossed, but not without painful negotiations and misunderstandings. The Ancient Greek saying *mathos dia pathos*, translates as learning through suffering. In a more postmodern way we could say there is a lot to learn from success and as much to learn from failure. Also, without rhetoric, what is one and what is the other?

Crossing borders has consequences for one's own identity. That is probably why it tends to be associated with open mindedness, curiosity and acceptance of risk, and with culture, and with artists. But in the act of crossing borders lies its duplicity: as we regard it from the point of view of the person able to cross, it bears courage and energy; when we consider it from the point of view of the receiving party, then the act contains a degree of violence. And finally, the platonic idea of borders is double-faced. They would constitute an equal limitation on both sides. This is not the case in the sub-uranium world: most borders keep out, but let out as well. Which shows the asymmetric nature of rights on different territories and a single planet. Which, in turns, shows the need to cross borders in order to understand them, and to be rid of them.

Traverser les frontières est quelque chose d'inévitable. Cela induit des conséquences à la fois prévisibles et imprévisibles. C'est là que l'histoire commence, en bien ou en mal. Il peut être douloureux de réaliser où cela se termine. Les frontières ont été érigées pour se protéger. Mais le simple fait de protéger s'accompagne d'un droit visant à en autoriser le passage. Certains sont concernés par ce droit. D'autres en sont exclus. Tout un ensemble de règles sera mis en place, et un système de surveillance permettra de s'assurer que ces règles sont bien respectées. Certains tenteront de passer outre, par la voie légale ou de manière illégale. Certaines choses pourront malgré tout traverser la frontière librement, alors que d'autres ne pourront jamais la traverser ; l'air, le vent, la chaleur, le clair de lune, la pollution, les cours d'eau souterrains, les gazoducs, les frontaliers, ceux qui recherchent du plaisir à moindre coût, les entrepreneurs qui délocalisent, l'argent sale, les chiens sauvages, les oiseaux migrateurs.

Certaines frontières ont été, au cours de l'Histoire, des symboles de guerre ou de paix. Certaines ont été récemment construites, d'autres ont été démantelées. Il existe également des frontières invisibles; des barrages intellectuels; des limites conventionnelles: la tradition, la culture, la religion ; il existe toujours des barrières économiques ; des barrières liées à l'image ou à ce que l'individu représente. Il existe en outre des frontières psychologiques, souvent dictées par la dimension et la portée de l'ego et de ses frustrations.

Toutes ces frontières se sont dessinées, bien évidemment, au cours du projet Cross Border Arts auquel la Cittadellarte Fondazione Pistoletto a participé. Après avoir traversé les frontières, chacun s'est trouvé dans un nouveau territoire. Les rencontres, les expériences, les enseignements, les résultats, les conséquences que chacun peut en retirer représentent un réseau de variables complexes.

Il est juste de dire que la réalisation de ce projet n'a pas été chose facile. Il était difficile pour les artistes de voyager à travers des pays du Moyen-Orient et de faire le relais avec quatre institutions européennes qui ne se connaissaient pas. Il était difficile de combiner les besoins et les attentes, les outils et les ressources, les langues et les attitudes, les objectifs et les sentiments. De nombreuses frontières ont été traversées, mais non sans un douloureux processus de négociation et d'incompréhension. Un célèbre adage grec parle ainsi d'apprentissage par la douleur, 'mathos dia pathos'. A notre époque, on pourrait néanmoins affirmer qu'il y a beaucoup à apprendre des succès, tout autant que des échecs. Par ailleurs, et sans être dans la rhétorique, qu'est-ce que l'individu, et l'autre ?

Traverser des frontières n'est pas sans conséquences sur chaque individu. C'est pourquoi on associe souvent cet acte avec l'ouverture d'esprit, la curiosité et l'acceptation du risque, ainsi qu'avec la culture et les artistes. L'action de traverser les frontières est toutefois à double tranchant: lorsqu'on l'envisage du côté de la personne capable de traverser, elle révèle le courage et l'énergie; lorsqu'on l'envisage du point de vue de la partie qui reçoit, alors l'acte peut contenir un certain degré de violence. Enfin, la conception platonicienne de la frontière se révèle hypocrite. Les frontières sont censées constituer un obstacle équivalent de part et d'autre. Cela n'est pas vraiment le cas au niveau moléculaire: la plupart des frontières sont impénétrables, mais elles n'empêchent pas de sortir. Cela montre la nature asymétrique des droits entre différents territoires à l'échelle d'une même planète. Cela révèle d'un autre côté la nécessité de traverser les frontières afin de comprendre leur manière de fonctionner, afin, qui sait, de s'en débarrasser.

Philippe Jahshan
Coordinator for International Cooperation

The Middle East is one of the most unstable regions in the world, and has been so for practically a century, if the disturbances that took place at the end of the Ottoman Empire are taken into account. The 'fragmentation of the Middle East', to quote the title of Georges Corm's famous essay, has not finished bleeding since the wound was first inflicted by the Israeli-Palestinian conflict. This conflict, which has been lingering since 1948, destabilising the region many times, flared up again in 2006 with the 'July War', which involved Lebanon, Israel, and the Palestinian Territories. And as if each new episode of violence was not enough to remind us how urgently this situation needs to be resolved, the Gaza Strip and Southern Israel were the scene of a new, bloody confrontation whose heavy toll is still being evaluated.

The consequences of the military operations in 2006, and in Gaza in 2009, had an impact far beyond the populations and communities directly affected; they widened a little more the existing rift and lack of understanding between the peoples in the region, and fuelled tension between communities in several countries. The situation not only affects adversely the Middle-East region, but directly touches all of the Mediterranean zone, and even the whole world. The Arab-Israeli conflict remains a focal point that poisons all the relations between the West and the Arab and Muslim world. The increasing violence and the stagnating peace process threaten the efforts for dialogue between the different peoples and cultures in the region.

That is why Solidarité Laïque, with other European partners, responded to the Anna Lindh Foundation's call for a Euro-Mediterranean cultural and artistic cooperative action for peace in the Middle East. The operation Build A Bridge – Cross Border Arts Project – corresponds exactly to the role that should be played by European and Mediterranean civil society: contributing against all odds to maintaining dialogue between peoples, all forms of exchanges, places for dialogue, understanding and conciliation; putting pressure on the decision makers to ensure that peace in the Middle East remains an absolute priority for international leaders, especially in Europe, and that everything be done to reach that goal. Solidarité Laïque is committed on several continents, with the aim to contribute to reinforcing all forms of peace and co-existence between peoples, and learning to live together in spite of our differences. Therefore, this project corresponded exactly to our philosophy: to help dialogue and reconciliation through artistic and cultural cooperation, for a fair and lasting peace in the Middle East.

Le Proche-Orient est aujourd'hui une des régions du monde les plus instables, et ce depuis pratiquement un siècle si l'on prend en compte la fin de l'Empire Ottoman. Le « Proche-Orient éclaté » , pour citer le titre de l'essai célèbre de Georges Corm, n'a pas fini de saigner depuis la plaie que lui a infligée le conflit israélo-palestinien. Ce conflit qui perdure depuis 1948 et qui a maintes fois déstabilisé la région, a repris en 2006 avec « la guerre de juillet » qui a touché le Liban, Israël et les Territoires palestiniens. Et comme si chaque flambée de violence ne suffisait pas pour rappeler l'urgence du règlement de cette situation, en 2009 à nouveau, la Bande de Gaza et le sud d'Israël ont été le théâtre d'un nouvel affrontement meurtrier dont le lourd bilan n'est toujours pas définitif.

Les conséquences des opérations militaires en 2006 et à Gaza en 2009 ont été bien au-delà des populations et des communautés directement affectées ; elles ont creusé un peu plus le fossé existant et les incompréhensions entreles sociétés de la région, et ont nourri les tensions intercommunautaires au sein de plusieurs pays. Cette situation rejaillit non seulement directement sur la région du Proche-Orient, mais touche directement la zone méditerranéenne dans son ensemble, voire le monde tout entier. Le conflit israélo-arabe demeure aujourd'hui un point d'abcès qui brouille l'ensemble des relations entre l'Occident et le monde arabe et musulman. La montée de la violence et la stagnation du processus de paix mettent en péril les efforts de dialogue entre les peuples et les cultures de la région.

C'est la raison pour laquelle Solidarité Laïque a répondu avec d'autres partenaires européens, à l'appel de la Fondation Anna Lindh pour une action de coopération culturelle et artistique euroméditerranéenne pour la paix au Proche-Orient. L'opération Campagne Construire un Pont – Cross Border Arts - correspond en tous points à ce qui doit être un des rôles de la société civile européenne et méditerranéenne: la contribution envers et contre tout, au maintien du dialogue entre les peuples, des échanges sous toutes leurs formes, des espaces de dialogue, de compréhension et de conciliation; la pression sur les décideurs pour que la paix au Proche-Orient demeure la priorité absolue des instances internationales et plus particulièrement de l'Europe et pour que tout soit mis en œuvre à cette fin. Solidarité Laïque est engagée sur plusieurs continents afin de contribuer à renforcer toutes les formes de paix et de convivialité entre les peuples, pour apprendre à vivre ensemble au-delà de nos différences. Ce projet s'inscrivait par conséquent parfaitement bien dans sa philosophie : aider au dialogue, à la réconciliation à travers la coopération artistique et culturelle, pour une paix juste et durable au Proche-Orient.

___*Art, a Fractured Mirror to a Shattered Landscape* Duncan Hay

The less works have to proclaim something they cannot fully believe themselves, the more internally consistent they become, and the less they need a surplus of what they say over what they are.
Theodor Adorno, *Commitment, 1965* [1]

The discussions during the Art & Conflict Workshop in Manchester (Feb 2009) which were held as part of the Cross Border Arts Project, exposed the vast gulf that exists between the various groups embroiled in the multiple conflicts in the Middle East, not merely in terms of varying political interests and investments, but in terms of cultural frames of reference. Even before there can be any talk of discussion between the parties involved, there are enormous difficulties involved in attempting to establish a common ground upon which communication can occur, and in creating a common contextual framework which would allow those involved to begin to understand each other. Rather than attempt to analyse the political and methodological difficulties which face programmes such as the Cross Border Arts Project, which have been admirably explored by Samar Maakaron in her essay *The Case for Dialogue,* included in this publication, I wish instead to briefly sketch the way in which the project intersects with one of the most contested areas of twentieth-century Western art theory: that of the inherently conflicted relationship between aesthetics and politics.

The stated aim of the Cross Border Arts Project, was to use 'artistic expression to reflect in a subjective way the situation of a society coming out of a major conflict… to encourage social engagement, and to bring psychological relief' in the wake of the Summer 2006 War.[2] These aims articulate a definition of art which hinges upon notions of art as a medium for self-expression and as having a consequent palliative psychological and social function: a potential space for the representation and discussion of complex and emotive issues. There are a number of unresolved complexities in this statement: firstly, when art is defined in such a way in such politically charged arenas such as the Middle East, the danger that it will be interpreted as an instrument of foreign policy or misrepresented for propaganda purposes becomes increasingly acute, as proved the case in the discussions that emerged from the project at the Art & Conflict Workshop. Secondly, and crucially, whilst it is certainly possible that art can function as such a forum for exposure and exploration of deeply serious issues, whether or not it can bring any form of 'relief' from them is another matter: one does not stand in front of Picasso's *Guernica* or Bacon's *Three Studies for Figures at the Base of the Crucifixion* and feel better.

For me, the foundational problems outlined above were illuminated in dramatic fashion through the exchange of views that occurred at the conference: one of the most striking moments was during a discussion in which the various artists involved were presenting their differing practices to each other. Apart from the wide variety of artistic disciplines in evidence, it rapidly became clear through the course of the conversation that the participants' definitions of 'art' itself were radically different from one another: as one of the artists stated, in his country there is no 'contemporary' art, only 'art'. Given the extent and depth of difference between the various participants' academic, cultural, and political backgrounds, this is in itself perhaps unsurprising, but it does illuminate the fact that the most basic notion which underpinned the whole project, and which appeared to unite all of the participants – artistic expression – is itself not a neutral, universal or unproblematic concept. The most famous and immediately comparable undertaking to the Cross Border Arts Project is Daniel Barenboim's West Eastern Divan Orchestra, which brings together young musicians from both sides of the Arab-Isreali conflict, defines itself as 'an ongoing dialogue, where the universal, metaphysical language of music links with the continuous dialogue that we have with young people, and that young people have with each other.'[3] Whether one agrees with Barenboim over the universality or not of the language of music, it is clear from the exchanges at the Art & Conflict conference any such universality in the sphere of the visual arts would be hard won.

Whilst it would be easy to draw from this the conclusion that art is therefore the wrong medium in which to attempt to find a common ground for discussion and collaboration between the parties involved, I want instead to suggest the opposite. It is in contexts such as the Cross Border Arts Project where the political pressures on art are most acutely felt, and the contradictions inherent to its various formulations will be therefore most keenly expressed; it is for this reason that such opportunities are valuable. The situation in the Middle East, to massively understate the case, is enormously complex. The conflicting historical and social contexts, personal and political animosities, institutional frameworks and intellectual backgrounds of the participants are not easily represented or explained, let alone the differences between them resolved. Examples such as the Cross Border Arts Project therefore represent an opportunity for artists not to relieve these problems or to paper over the cracks, but to expose them; it is the many forms that the autonomous artwork can take, themselves inherently conflicted and irreducible to paraphrase, that allows art to hold up a fractured mirror to a shattered landscape. Whilst it might be too much to ask of art to expect it to resolve these problems, it can instead at least be the start of an understanding of difference.

1 Theodor Adorno, 'Commitment', in Noten zur Literature III. Frankfurt: Suhrkhamp Verlag 1965. English translation printed in Aesthetics and Politics, Verso 2007.

2 Goethe-Institut Beirut press release, 'The Cross Border Arts Project in Lebanon, Israel and Palestine Begins', 2007.

3 Daniel Barenboim, 'Welcome', http://west-easterndivan.artists.warner.de

1 Theodor Adorno, 'Commitment', in Noten zur Literature III. Frankfurt: Suhrkhamp Verlag 1965. English translation printed in Aesthetics and Politics, Verso 2007.

2 Communiqué de presse du Goethe-Institut de Beyrouth, 'The Cross Border Arts Project in Lebanon, Israel and Palestine Begins', 2007.

3Daniel Barenboim, 'Bienvenue', http://west-easterndivan.artists.warner.de

___*Art, un miroir brisé sur un paysage déchiré*

The less works have to proclaim something they cannot fully believe themselves, the more internally consistent they become, and the less they need a surplus of what they say over what they are.
Theodor Adorno, *Commitment, 1965* [1]

Les discussions qui ont eu lieu au cours des Ateliers Art et Conflits qui se sont tenus à Manchester dans le cadre du Projet Cross Border Arts ont permis d'exposer l'immense fossé qui sépare les différents groupes affectés par les multiples conflits qui sévissent au Moyen-Orient, non seulement du point de vue de la divergence de leurs intérêts politiques et de leurs investissements, mais aussi en ce qui concerne les références culturelles. Avant même de pouvoir aborder une quelconque discussion entre les différentes parties impliquées, il s'agit de faire face à d'immenses difficultés pour tenter d'établir une base commune sur laquelle le dialogue peut avoir lieu, et de créer un cadre commun permettant aux participants de se comprendre mutuellement. Plutôt que de tenter d'analyser les difficultés politiques et méthodologiques auxquelles un programme tel que le Projet Cross Border Arts est invariablement soumis, et qui ont été admirablement exposées par Samar Maakaron dans son essai *The Case for Dialogue*, je souhaite présenter brièvement la manière dont le projet aborde l'un des domaines les plus contestés dans les théories artistiques occidentales du vingtième siècle : la relation conflictuelle entre l'esthétique et la politique.

Le but affirmé du Projet Cross Border Arts était d'utiliser « l'expression artistique afin d'illustrer de manière subjective la situation dans laquelle se trouve une société au sortir d'un conflit majeur, [...] d'encourager l'engagement social et d'apporter un exutoire psychologique au lendemain de la Guerre de l'été 2006 » .[2] Ces objectifs offrent une définition de l'art qui s'articule autour de notions où celui-ci est vu à la fois comme un moyen de s'exprimer et comme ayant une fonction palliative du point de vue psychologique et social : un espace potentiel pour la représentation et la discussion de questions complexes et ayant trait à l'émotionnel. Cette définition comporte un certain nombre de problématiques non résolues : tout d'abord, lorsque l'art est défini de cette manière dans un contexte aussi lourd politiquement que le Moyen-Orient, le risque est qu'il soit interprété comme un instrument de politique étrangère ou représenté de manière erronée dans un but de propagande ; cet aspect s'est confirmé lors des discussions concernant le projet qui ont eu lieu durant la conférence Art et Conflits. Deuxièmement, et cela semble essentiel, alors qu'il est sans doute possible que l'art fonctionne comme un cadre permettant d'exposer et d'explorer des enjeux hautement sérieux, la question de savoir s'il peut apporter un quelconque « réconfort » est d'un tout autre domaine: on ne se sent pas apaisé lorsque l'on regarde *le Guernica* de Picasso ou bien *les Trois études pour des figures au pied d'une crucifixion* de Bacon.

Selon moi, les problèmes fondamentaux décrits ci-dessus ont été illustrés de manière frappante à travers les échanges qui ont eu lieu durant la conférence: l'un des moments les plus sorts a été une discussion au cours de laquelle les artistes impliqués dans le projet présentaient leurs travaux respectifs. En dehors de la variété des disciplines artistiques représentées, il est rapidement apparu, à travers les échanges, que la conception de l'art était fort différente d'un artiste à l'autre: comme l'un de ces derniers a déclaré, dans son pays il n'y a pas d'art « contemporain » , seulement de « l'art » . Compte tenu des divergences importantes dans le bagage académique, culturel et politique des participants, cela ne représente en soi pas une surprise, mais reflète cependant le fait que la notion fondamentale qui sous-tendait le projet, et qui semblait partagée par l'ensemble des participants – l'expression artistique – n'est pas elle-même un concept neutre, universel et dénué de problématique. La réalisation la plus célèbre et que l'on peut immédiatement comparer au Projet Cross Border Arts est le West Eastern Divan Orchestra de Daniel Baremboin, réunissant de jeunes musiciens des deux côtés du conflit israélo-palestinien, et qui se définit comme un « dialogue continu, dans lequel le langage universel et métaphysique de la musique suscite un dialogue permanent avec les jeunes, et entre ces derniers . » [3] Que l'on soit d'accord ou non avec Daniel Baremboin sur le caractère universel ou non du langage de la musique, il est clair que les échanges qui ont eu lieu durant la conférence Art et Conflits ont montré qu'une telle universalité dans la sphère des arts visuels est loin d'être acquise.

Alors qu'il serait aisé de conclure que l'art n'est pas le meilleur moyen de trouver une base commune de discussion et de collaboration entre les différentes parties impliquées, je veux toutefois suggérer le contraire. C'est dans le contexte de projets tels que Cross Border Arts que les pressions politiques sur l'art sont ressenties de la manière la plus prononcée, et que les contradictions inhérentes à leur formulation peuvent s'exprimer le plus facilement; c'est pour cette raison que de telles opportunités sont positives. Les contextes conflictuels sociohistoriques, les animosités personnelles et politiques, les cadres institutionnels et le bagage intellectuel des participants ne sont pas représentés ou exprimés facilement, sans parler de la résolution de leurs différences. Des exemples tels que le Projet Cross Border Arts constituent donc une opportunité, pour les artistes, non de tenter de résoudre ces problèmes ou de les dissimuler, mais au contraire de les exposer au grand jour; c'est justement par la variété des formes que l'art peut prendre, qui sont elles-mêmes en opposition et difficiles à imiter, que l'art peut permettre de lever un miroir brisé sur un paysage déchiré. Alors qu'il serait sans doute excessif de s'attendre à ce que l'art soit en mesure de résoudre ces problèmes, on peut en revanche considérer qu'il représente un point de départ pour tenter de comprendre les différences.

When I set out to develop my skills in the field of participation in the arts, I did so because I enjoy collaborations and I value the exchange that happens throughout the artistic process. I did so because, perhaps, I am a believer in the need to 'participate in, rather than consume, the arts' in order to engage with questions of equal societies and community well-being.'[1] What I did not know, however, was the problematic nature of participatory practice, especially in a place like Lebanon, where geopolitical conflicts are manifest and where arts funding is mainly dependent on non-local entities.

During my one-year Masters program at Goldsmiths, my home country of Lebanon was well into a new era of conflict. Since the assassination of Prime Minister Hariri in February 2005, the internal political situation had deteriorated and a fully-fledged Israeli attack on Lebanon took place in the summer of 2006 and lasted 33 days.

From September 2006 onwards, the continuing political turmoil, combined with a worldwide awareness of the power of art in social transformation, created the perfect conditions for an influx of Western-led, well meaning social arts projects targeting issues like 'conflict resolution, social change, self-expression, trauma, bridging gaps, dialogue, peace', and sometimes even 'anti-terrorism'.

I took part in one of these participatory art projects in the summer of 2007, a project titled the Cross Border Arts Project (CBAP) which was to take place in three locations: Lebanon, Israel and Palestine. This essay draws on my experience in the CBAP, and attempts to touch on the many complexities of similar initiatives. Based on the challenges we faced in the project, I will try, in the following paragraphs, to address some of the issues that needed to be confronted during the planning of the CBAP; for example, the role art plays in Lebanon, the relationship of art and politics, the possibility of enabling dialogue through art as well as the idea of exhibiting dialogue.

Art and the perception of art:

To my knowledge, the understanding of participatory[2] arts projects and their conception in developed countries grew out of decades of arts policies, art education, art display and art history. The majority of citizens in these countries grow up with a reasonable familiarity with the arts or at least within relative proximity to a museum.[3]

It is likely that by the time students undertake their GCSE exams at the age of 16, they would have received some form of art education, whether through classes or visits to galleries or festivals. It is for this reason that I consider art as perhaps more accessible in a place like the UK in comparison to Lebanon.

It is important to mention here that Lebanon has never had a museum of modern art[4] nor an associated educational department, nor has it ever had a national institution of visual arts in order to extend outreach and community projects. As far as schools are concerned, there is no governmental policy regarding arts education at school level. The inclusion of arts in a curriculum is totally open for school directors and their vision. It is for those reasons that it is slightly difficult to imagine an engagement in the arts when exposure to the arts remains in the realm of the elite, the rich and the curious.

As Nada Shabbout puts it, 'this situation is exacerbated by the lack of infrastructure in the form of art education and art criticism. While art criticism in the postmodern global age has been transformed by the discourse of multivalency and polivalency, professional art criticism as practiced in the west by Baudelaire and Clement Greenberg never existed in the Arab world.'[5]

In light of this situation, how can we then judge the agendas of imported participatory art projects? Do these well meaning projects contain an inherent assumption that the places they are being exported to have a similar familiarity with the arts? How relevant can a social arts project be in a place where the very notion of art remains alien to the majority of people?.[6] What kind of policies are we proposing in the absence of a national policy and a national consensus on art history and art collection? And in the absence of our own homegrown Lebanese arts policies, is the only solution then to incorporate those of other cultures?

Market influence:

Since September 11 2001, the Islamic world has come under severe scrutiny. Confusion between the terms Arab, Middle Eastern and Islamic has also created a monolithic vision of this rather large part of the world. The world is keen to understand and find out more. The world is also fearful and wary. The need to engage with the Arab world and the Muslim world is more urgent than ever.[7] Moreover, the construction of the artistic quarter in Abu Dhabi is directing the world's attention to the artistic practices in the Arab world. The July 2006 aggression in Lebanon brought about a surge of demand for Lebanese art, as well as waves of aid for reconstruction, regeneration and revival. Local artists were wondering about the future while documenting their daily feelings, thoughts, drawings, and ideas, some of which were highly consumable in the market, their immediacy and proximity to the conflict being one of their main selling points. The majority of the financial support for Lebanese art is fueled by Western institutions, which poses more questions: how balanced is the relationship between the stereotype (the international perception of the Lebanese conflict) and the artistic production (an individual response to a socio-political situation)? Is Western backed financial support influencing Lebanese artistic productions and their relationship to the stereotypical understanding of the Lebanese conflict? How dangerous is it to operate artistically within a framework where the international market is one of the main arbiters of opinion and 'fact'?

Art and politics:

Can a work of art separate itself from the cities or the contexts in which it takes place? Is art ever separate from politics? How ambitious is it for a powerful institution to claim to address peace in places where conflict has aged and matured? How can an individual artist safeguard his independence of voice vis-a-vis the political charge of certain display methodologies? How can an artist assert his own individuality within a project that addresses nations and groups as general geographic categories? Is boycotting such projects the only safe and logical option?

Looking at general topics addressed in contemporary art today, and specifically those picked up by Lebanese artists, one realises that the majority of these projects are entangled and tainted with politics: subjects like the civil war, war tourism, martyrdom, fragmentation, documentation of conflict and its histories all relate and dissect the relationship of the residents to the constant political turmoil. Although the choice of subjects could be influenced by the flourishing market demand, it is still important to note that one of the essential drives behind these works is a desire to understand, debate and talk about complex histories. Art is a product of the society it stems from and as long as this society is drowning in politics, political campaigns and political lobbying, the two areas, art and politics, remain intertwined and connected.

Hence, we cannot talk about art independently of its political context; and here I have to wonder: what kind of position is assumed by projects such as the CBAP? Is it a naïve attempt to use art as an independent language separate from politics, a distraction from politics? Or is it an attempt to use art to create a particular (perhaps predetermined) representation of the communities involved, a representation that feeds and interacts with a certain stereotype?

Directly affected by the war:

Some of the humanitarian funds, projects, and aid that arrived in Lebanon was addressed to those 'directly affected' by the war.

I find this terminology very problematic in the sense that there cannot be an absolute measure for the impact 33 days of bombardment can have on people. One can measure the quantitative destruction in terms of numbers of dead and wounded, or the amount of dollars worth of damage done to buildings and infrastructure, but not the psychological, spiritual, or mental destruction. How do we measure suffering? What do we mean by "directly affected"? Was the word 'direct' meant to be synonymous to proximity to death, in the sense that if a person lost a loved one, then he would be classified as "directly affected"?

Maybe, for lack of a better word, it could be acceptable to employ such terminology as long as the pitfalls are made explicit and apparent. The main challenge of employing such terminology is the impact that this can have on the perception of victimhood, and the respective measure of victimhood. If we are to take this project at its face value, and imagine that it is a project about dialogue rather than competition in victimhood, such terminology can only obstruct the process rather than encourage its freedom.

Dialogue and conditions for dialogue:

According to P. Romney in her article the 'Art of Dialogue', people engaged in a dialogue should not be engaged for the purpose of convincing one another of their point of view. A good dialogue occurs when the different parties engage to learn more about each other and to understand each other better.[8] Hence at the core of the dialogue is an honest desire to engage, away from any prior motives or objectives.

An investigation into what is regarded as a fair environment for dialogue leads me to identify three common aspects: safety of environment is one, trust in the process of dialogue is the second and respect of the involved parties to each other is the third.[9]

The CBAP involved enemy countries. For the Lebanese, Israel is an enemy state, boycott of their economy and all forms of their productions is part of our national law. Having countries that consider each other enemies in a project is a handicap for any potential dialogue.

In addition to that major oversight, a project based on geography rather than artistic qualities inevitably becomes implicitly nationalistic in its outlook. Importing artists from around the world, who in addition to their personal qualities carry with them their national identities, added yet more subtle layers of complexity to the project. Attempts to create any form of reassurance or guarantee for the Lebanese artists and to ease the conditions for a healthy dialogue had to be retroactively made by the local institutional organiser, the Goethe Institute. However the Lebanese artists remained fearful that their voices would be hijacked and repackaged into whatever suited the project's aims best. Without that necessary reassurance and clarity of the project aims, fear reigned, and a true artistic collaboration was sadly not possible.

1 Chrissie Tiller 'The Grit in the Oyster,' Arts Professional Issue 194.

2 When I use the term 'participatory arts', I am referring to projects that engage with a community or with a group of people who come together for the purpose of an activity. These engaging practices are often led by an artist or two, with the support of artistic institutions.

3 Some of the wealth of the world's artistic heritage is accumulated in museums in France and the UK. By 'proximity' I mean that the world's art history is within reach, within perhaps a train ride as opposed to a plane journey and the need to accquire a visa.

4 The situation of artistic institutions has changed rapidly in the last few years, following a boom in the market for 'Arab' art, and the motivational drives of certain individuals to create spaces for the display of art. 2008 and 2009 saw the start of many initiatives for new spaces or development in Beirut.

5 Nadda Shabbout, 'New Visions Arab Contemporary Art in the 21st century', p 18

6 Although Lebanon is increasingly known for its thriving contemporary art scene; the artistic practices are still believed to be very much elitist and confined to the circle of the few.

7 Terms like 'Arab', 'Middle-eastern' and ' Islamic' have been used throughout history to define an area that stretches from the Arab peninsula to the Northern African continent. For the purpose of this essay, I will not elaborate on the definition of these terms – suffice it to say that they are terms too broad to encompass the countless cultural, ethnic, religious and linguistic (to name but a few) differences found in this huge region.

8 Patricia Romney, 'Art of Dialogue, animating democracy'

http://www.artsusa.org/AnimatingDemocracy/ pdf/reading_room/art_of_dialogue.pdf

9 www.ullerymanagement.com/art_of_dialogue.htm

Dialogue exhibited:

It was apparent from the planning of the CBAP that exhibitions and public visibility were an important aspect: a local exhibition was scheduled to take place at the end of the process in each of the three locations. However, information given about the potential organisation of a series of international exhibitions related to the CBAP was left vague.

Considering the highly charged tension in the politics of the project, the lack of specifics was disruptive to the work. Lebanese artists were aware of the need for a selection process, a display methodology, the construction of descriptive labels, marketing materials, an overall theme for any exhibition happening in Europe. It appeared that in the original conception of the project, local Lebanese artists were required only to start the process and then step back from any control over any form of representation as the project went to other places, changed and morphed.

It is here where issues of power come into play. Local artists asked: who holds the choice of display and representation? What is the main policy that will underpin the purpose of the display, or the concept of the international exhibition? Who will have a say in the final representation of the journey? And what if the final exhibition does not do justice to the self-definition and voices of the participating local artists? Was the CBAP a political project instrumentalising art for the purposes of bettering and softening the image of one of the countries involved? How would the idea of dialogue be exhibited if that same dialogue never happened on the ground?

That said, I have no doubt that on many levels, the CBAP and other similar projects can have a positive local impact. It is definitely always inspiring and useful to create spaces for interactions and learning, excuses to meet, share and work together.

For me, any project targeting a community, whichever way that community is defined, should attempt to involve the local people from the community in the planning, not just the implementation. This sounds fairly obvious, but the danger is that sometimes it is dismissed as too obvious. Unfortunately, this is the only way to increase the local sense of responsibility and ownership over the work, as well as gaining a better insight into what is feasible and appropriate and what is not.

As far as conflict resolution in art, especially one as old as the Israeli-Palestinian conflict, unfortunately, one cannot claim neutrality anymore. There are no more in-betweens. Too many projects try to sit on the fence, pretending that the two parts are equally guilty, but that discourse is in itself one of complicity. I personally feel that an arts project in this part of the world needs to embrace its political complications and work with them. It is no more sufficient to claim neutrality or ignorance. Silence is complicity, and ignorance is never equal to innocence. People have surely learned to see past agendas and clean objectives, as they have also learnt to subvert, respond, and even perform, when they are being assigned values that do not apply to their environment.

To conclude, the main legacies of the CBAP are the discoveries we made individually and as a group, the personal developments we experienced, the discussions and debates we had after the project was over, and the ideas that this work channeled through us. It is that aspect that makes taking part in such projects worthwhile. It is this artistic and critical discourse that should be, in my opinion, the core element of similar projects.

A version of this essay was first published in Culture in Dialogue – 1001 actions for dialogue campaign in Europe 2008, by the International Cultural Centre, Krakow 2008.

Samar Maakaron was the local co-coordinator of The Cross Border Arts Project in Beirut in 2007, working under the umbrella of the Goethe Institute. The ten-day journey in Lebanon consisted of a series of four week-long workshops using, video, photography, illustration, drama and dance, involving varied communities of young people and students. Each workshop was led by one Euromed artist and one Lebanese artist.

Le Dialogue en question:

Lorsque j'ai entrepris de développer mes compétences dans le domaine des projets artistiques participatifs, ma décision a été guidée par le fait que j'apprécie les collaborations et que j'attache beaucoup d'importance aux échanges qui peuvent avoir lieu tout au long d'un processus artistique. J'ai fait ce choix, peut-être parce que je crois intimement au besoin de «participer à, plutôt que de consommer de l'art, afin de me lancer dans des questions relatives à l'égalité sociale et au bien-être de la communauté.»[1] De que je ne savais pas, toutefois, c'était que la nature même de la pratique participative pouvait poser problème, particulièrement dans un endroit comme le Liban, où les conflits géopolitiques sont palpables et où le financement de l'art dépend principalement d'organismes internationaux.

Au cours de mon programme de master, qui a duré un an, et que j'ai effectué au Goldsmith College de Londres, mon pays, le Liban, était entré à dans une nouvelle ère de conflit. Depuis l'assassinat du Premier Ministre Hariri en février 2005, la situation politique interne s'était considérablement détériorée et le pays a subi une attaque israélienne qui a duré 33 jours, au cours de l'été 2006.

Depuis septembre 2006, le désarroi politique combiné avec une prise de conscience, à l'échelle mondiale, du pouvoir des arts dans l'évolution sociale, ont créé les conditions idéales pour l'introduction de projets socio-artistiques bien intentionnés, d'inspiration occidentale, sur des thèmes comme « la résolution de conflits, le progrès social, l'expression personnelle, les traumatismes, le resserrement des liens parfois distendus, le dialogue, la paix », voire parfois « la lutte contre le terrorisme ».

J'ai pris part à l'un de ces projets artistiques participatifs durant l'été 2007, intitulé Cross Border Arts Project (CBAP), et qui s'est déroulé sur trois pays: le Liban, Israël et la Palestine. Ce document s'appuie sur mon expérience personnelle, acquise au cours du CBAP, et tente de mettre en lumière les diverses complications que des initiatives similaires peuvent rencontrer. En me basant sur les défis auxquels nous avons dû faire face durant le projet, je vais tâcher, dans les paragraphes ci-dessous, d'aborder certains des enjeux auxquels nous avons été confrontés au cours de la préparation du CBAP ; par exemple, le rôle joué par l'art au Liban, la relation entre les arts et la politique, la possibilité de susciter le dialogue à travers les arts ainsi que l'idée d'exposer le dialogue.

L'Art et la perception de l'art:

A ma connaissance, la compréhension des projets d'art participatifs[2] et la conception que l'on en a au sein des pays développés résulte de décennies de politiques artistiques, d'éducation artistique, d'exposition des œuvres d'art et d'histoire de l'art. La majorité des citoyens de ces pays ont grandi dans une certaine familiarité avec les arts ou au moins à proximité d'un musée[3].

Il est fort probable que des élèves qui passent le GCSC (examen scolaire britannique) à l'âge de 16 ans auront reçu une certaine forme d'éducation artistique, à travers leurs cours ou par des visites organisées à des galeries ou à des festivals. C'est pour cette raison que je considère que l'art est sans doute plus accessible dans un pays comme le Royaume-Uni qu'au Liban.

Il est important de signaler que le Liban n'a jamais disposé de musée d'art moderne[4] ni de département d'enseignement associé, ni même d'institution nationale pour les arts visuels, afin d'élargir la portée des productions artistiques et les projets à l'échelle locale En ce qui concerne les écoles, aucune politique gouvernementale visant à l'éducation artistique au sein des établissements scolaires n'existe à ce jour. L'inclusion des arts dans les programmes éducatifs ne résulte ainsi que de la bonne volonté et de la conviction de chaque directeur d'établissement. C'est pour cette raison qu'il est assez difficile d'imaginer qu'il puisse y avoir un quelconque engagement vis-à-vis des arts alors que ces derniers ne sont accessibles qu'à l'élite, à la classe aisée et aux curieux. Ainsi, comme le souligne Nada Shabbout, « la situation est aggravée par le manque d'infrastructure en ce qui concerne l'éducation artistique et la critique d'art. Alors que cette dernière a évolué, à l'époque postmoderne, à travers le discours de multivalence et de polyvalence, la critique d'art professionnelle telle qu'elle existe en Occident à travers des personnalités comme Baudelaire ou Clément Greenberg n'a jamais existé dans le Monde arabe. »[5]

Au vu de cette situation, comment peut-on donc porter un jugement sur les programmes des projets d'arts participatifs importés ? Ces projets bien intentionnés supposent-ils que les lieux vers lesquels ils sont exportés possèdent la même connaissance des arts ? Dans quelle mesure un projet socio-artistique est-il pertinent dans un lieu où la notion même d'art demeure étrangère à la majorité des habitants ?[6] Quels type de politiques sommes-nous en mesure de proposer en l'absence d'une politique nationale et d'un consensus national sur l'histoire de l'art et sur la collection d'art ? Et en l'absence d'une politique artistique typiquement libanaise, la seule solution est-elle donc d'intégrer des politiques venant de cultures différentes ?

Influence du marché :

Depuis le 11 septembre, le Monde Islamique est l'objet d'une surveillance accrue. Des confusions entre les termes « arabe » , « moyen-oriental » et « islamique » ont en outre donné une image uniforme de cette partie du monde pourtant très vaste. Le monde souhaite comprendre et en savoir plus sur cette région. En même temps, le Monde est préoccupé et reste sur ses gardes. Le besoin d'engager le dialogue avec le monde arabe et le Monde musulman se fait plus urgent que jamais.[7] De plus, la construction du quartier artistique à Abu Dhabi a permis de diriger l'attention du monde vers les pratiques artistiques dans le Monde arabe. L'agression de juillet 2006 au Liban a suscité une forte demande pour l'art libanais, et est à l'origine d'une vaste campagne d'aide financière pour des projets de reconstruction, de régénération et de redynamisation. Les artistes locaux, tout en s'interrogeant sur l'avenir, ont amplement fait état de leurs pensées, de leurs sentiments quotidiens, de leurs idées, ou ont produit nombre de dessins. Certaines de ces productions ont eu un grand succès sur le marché de l'art, notamment du fait de leur proximité avec le conflit. L'art au Liban est principalement soutenu par des institutions occidentales, ce qui pose également d'autres problèmes : dans quelle mesure la relation entre les stéréotypes (la perception à l'étranger du conflit libanais) et la production artistique (une réponse individuelle à une situation sociopolitique) est-elle équilibrée ? L'aide financière en provenance de l'Occident influence-t-elle la production artistique libanaise et sa relation par rapport à la compréhension stéréotypée du conflit libanais ? Le fait pour les artistes d'opérer

1 'The Grit in the Oyster', article de Chrissie Tiller, première publication dans Arts Professional Issue 194.

2 Lorsque j'emploie le terme « arts participatifs » , je me réfère à des projets impliquant les communautés locales ou un groupe d'individus qui travaillent ensemble sur une activité. Ces pratiques inclusives sont généralement menées par un ou deux artistes, avec le soutien d'institutions artistiques.

3 Il est évident qu'une partie importante du patrimoine artistique mondial se partage entre les musées de France et du Royaume-Uni. Par proximité, je veux dire que les œuvres d'art du monde entier sont accessibles, par exemple au moyen d'un trajet en train, contrairement à un trajet en avion et à la condition d'obtenir un visa.

4 La situation des institutions artistiques a rapidement changé ces dernières années, suite à un intérêt croissant pour l'art « arabe » , et la motivation de certains individus de créer des espaces pour la présentation d'œuvres artistiques. Les années 2008 et 2009 ont vu nombre d'initiatives visant à la mise en place de nouveaux espaces ou au développement de lieux déjà établis à Beyrouth.

5 Nadda Shabbout, 'New Visions Arab Contemporary Art in the 21st century' , p 18

6 Bien que le Liban soit aujourd'hui réputé pour sa scène d'art contemporain dynamique, les pratiques artistiques sont toujours en majorité réservées à une élite et confinées dans des cercles réduits.

7 Des termes comme « arabe » , « moyen-oriental »ou « islamique » ont été utilisés à travers l'histoire pour définir une zone qui s'étend de la péninsule arabe jusqu'en Afrique du Nord. Je ne vais pas développer, dans cet essai, la définition de ces termes – il faut néanmoins noter que ces derniers sont trop vagues pour refléter les nombreuses différences culturelles, ethniques, religieuses et linguistiques (pour ne citer que celles-ci) que l'on trouve dans cette vaste région.

au sein d'un environnement dans lequel le marché international est le principal arbitre des opinions et des « faits » ne représente-t-il pas un danger ?

Art et politique:

Une œuvre artistique peut-elle être séparée des villes ou des contextes dans lesquels elle est réalisée ? L'art est-il vraiment séparé de la politique ? Dans quelle mesure peut-on considérer l'ambition d'une institution qui entend aborder le thème de la paix au sein d'un environnement dans lequel un conflit s'est installé et s'est développé ? Comment un artiste individuel peut-il conserver son indépendance vis-à-vis du poids politique que certains systèmes d'exposition sous-entendent ? Comment un artiste peut-il affirmer sa propre individualité au sein d'un projet qui propose de ranger les participants par catégories géographiques en fonction du ou des pays d'origine ?

Le boycott de ce type de projets est-il la seule solution logique et sûre ?

Si l'on observe les thèmes généraux abordés dans l'art contemporain de nos jours, et plus particulièrement ceux choisis par les artistes libanais, on note que la majorité de ces projets sont teintés de politique et imbriqués dans cette dernière : des sujets comme la guerre civile, le tourisme de guerre, le martyr, le déchirement, la documentation du conflit et de son histoire dissèquent tous la relation existant entre les habitants et le désarroi politique permanent. Bien que le choix des thèmes abordés puisse être influencé par la demande du marché, il est toujours important de noter que l'un des principaux facteurs qui guident la production des œuvres est un désir de comprendre, de débattre et de parler d'un passé complexe. L'art est un produit de la société dont il est issu, et tant que cette société est noyée dans la politique, le lobbyisme et les campagnes politiques, les deux domaines que sont l'art et la politique demeureront imbriqués et interconnectés.

Par conséquent, nous ne pouvons parler de l'art indépendamment du contexte politique dans lequel il est produit ; je dois ici me demander : quelle est la posture assumée par un projet tel que le CBAP ? La tentative d'utiliser l'art comme un moyen d'expression indépendant, séparé de la politique, comme une manière de se distraire de la politique, est-elle naïve en soi ? Ou s'agit-il d'une tentative d'utiliser l'art pour créer une représentation particulière (voire prédéterminée) des communautés locales impliquées, une représentation qui nourrit certains stéréotypes et interagit avec eux ?

Directement affectés par la guerre :

Certains des fonds, projets et aides humanitaires introduits au Liban s'adressaient à ceux qui étaient « directement affectés » par la guerre.

Je considère que cette terminologie pose problème, car il est impossible de mesurer de manière absolue l'impact d'une offensive de 33 jours sur une population. Il est bien entendu possible de comptabiliser le nombre de morts et de blessés, de chiffrer en dollars US les pertes matérielles survenues sur les immeubles et les infrastructures, mais il est en revanche impossible de mesurer les dégâts d'ordre psychologique, spirituel ou mental. Comment mesure-t-on la souffrance ? Que veut-on dire par « directement affecté » ? Le terme « directement » est-il employé dans le sens de proximité à la mort, c'est-à-dire qu'un individu qui aurait perdu un être cher pourrait être qualifié de « directement affecté » ?

Sans doute, en l'absence d'une appellation plus appropriée, est-il acceptable d'employer ce terme, à condition qu'il soit clairement fait état des limitations qu'il sous-entend. Le principal défi dans l'utilisation d'une telle terminologie est l'impact que celle-ci peut avoir sur la perception de la victimisation, et de la mesure de cette dernière. Si l'on veut que ce projet soit considéré dans sa juste mesure, en tant que projet sur le dialogue plutôt qu'une course à la victimisation, l'utilisation d'une telle terminologie ne peut qu'obstruer le processus plutôt que de le libérer.

Dialogue et conditions du dialogue:

P. Romney explique dans son article, *The Art of Dialogue* (« l'Art du Dialogue »), que les individus qui engagent un dialogue ne doivent pas le faire dans le but de se convaincre mutuellement de leurs points de vue. Un dialogue de qualité a lieu lorsque les différentes parties impliquées sont guidées par un désir de compréhension et d'apprentissage mutuels[8]. Ainsi, le dialogue doit résulter d'une volonté sincère d'échanger, hors de tout autre objectif ou motivation.

Une observation des conditions préalables à l'existence d'un dialogue équilibré me permet de retenir trois aspects communs : tout d'abord l'existence d'un environnement sûr, ensuite la confiance dans le processus de dialogue et enfin le respect des différentes parties impliquées.[9]

Le projet CBAP impliquait des pays ennemis. Pour les Libanais, Israël est un Etat ennemi, le boycott de son économie et de toute production israélienne fait partie de notre législation. Le fait d'avoir des pays se considérant ennemis dans un projet représente un handicap pour toute tentative de dialogue.

En plus de cette sérieuse négligence, un projet qui se base sur la provenance géographique de ses participants plutôt que sur leurs qualités artistiques prend inévitablement une tournure nationaliste. Faire venir des artistes de plusieurs pays, qui, en plus de leurs qualités personnelles portent avec eux leur identité nationale, a rajouté de subtiles complications au projet. Des tentatives pour rassurer les artistes libanais et pour faciliter l'instauration d'un dialogue serein ont du être effectuées rétroactivement par l'Institut Goethe, partenaire institutionnel sur place. Les artistes libanais demeuraient préoccupés du fait que leur message puisse être parasité ou arrangé de manière à ce qu'il soit conforme aux objectifs du projet. Faute d'une réelle démarche pour rassurer ces derniers et d'une clarification des objectifs du projet, le doute régnait, et une véritable collaboration artistique n'a malheureusement pas eu lieu.

Le dialogue exposé:

Il était clair, d'après les préparatifs du CBAP, que les expositions et la visibilité représentaient un aspect important du projet: une exposition locale devait avoir lieu à la fin du processus dans chacun des trois pays. Cependant, les informations fournies concernant l'organisation éventuelle d'une série internationale d'expositions liées au CBAP sont restées vagues.

Tenant compte de la vive tension liée à la teneur politique du projet, le manque de directives spécifiques perturbait la réalisation du travail. Les artistes libanais étaient conscients de la nécessité de mettre en place un processus de sélection, une méthodologie pour la présentation des œuvres, des étiquettes descriptives, du matériel promotionnel, ainsi qu'un thème général pour toute exposition devant se tenir en Europe. Il est apparu que dans la conception originale du projet, les artistes locaux libanais n'étaient tenus que de démarrer le processus pour ensuite se mettre en retrait, perdant ainsi tout contrôle sur la manière dont le projet serait présenté lorsque celui-ci se déplacerait dans d'autres lieux et qu'il changerait de forme.

C'est ici que les questions de contrôle entrent en ligne de compte. Les artistes locaux ont demandé : de qui dépend le choix des œuvres présentées ? Quelle est la politique générale qui sous-tendra les choix de l'exposition ou le concept de l'exposition internationale ? Qui aura le dernier mot lors de la présentation finale du voyage ? Et que se passera-t-il si l'exposition ne reflète pas les choix et le message des artistes locaux participants ? Le CBAP était-il un projet utilisant l'art dans le but d'améliorer ou d'adoucir l'image de l'un des pays impliqués ? Comment l'idée du dialogue peut-elle être représentée si ce dernier n'a jamais eu lieu sur le terrain ?

Ceci étant, je ne doute pas que sur plusieurs niveaux, le CBAP, de même que d'autres projets similaires, puisse avoir un impact positif à l'échelle locale. Il est forcément toujours inspirant et utile de créer des espaces pour l'interaction et l'apprentissage, des opportunités pour se rencontrer, partager et travailler ensemble.

Selon moi, tout projet visant une communauté, peu importe la manière dont celle-ci est représentée, doit parvenir à impliquer les individus de cette communauté dans la phase de préparation du projet, et non pas uniquement dans sa réalisation. Cela pourra sembler évident, mais le risque est que cet aspect soit parfois négligé justement du fait de son évidence. C'est pourtant la seule manière de renforcer, au niveau local, le sens des responsabilités et le sentiment d'appartenance au projet, tout en permettant d'avoir un meilleur aperçu de ce qui est faisable et approprié et de ce qui ne l'est pas.

En ce qui concerne la résolution d'un conflit au moyen de l'art, notamment si celui-ci est aussi persistant que le conflit israélo-palestinien, nul ne peut clamer sa neutralité. Il n'y a pas d'entre-deux. Il existe trop de projets qui tentent un jeu d'équilibriste, prétendant que les deux parties sont coupables de manière équivalente, mais cette posture est en soi un aveu de complicité ; complicité vis-à-vis du massacre qui sans cesse se perpétue. Selon moi, un projet artistique qui se déroule dans cette partie du monde doit justement adopter un parti pris pour pouvoir réussir. Il doit assumer sa portée politique et travailler sur cette base. Il ne suffit plus de déclarer que nous sommes neutres ou que nous ne savons pas. Le silence est un aveu de complicité, et l'ignorance n'équivaut jamais à l'innocence. Les gens ont forcément appris à lire à travers les programmes et les objectifs passés, de même qu'ils ont appris à distordre, à répondre, voire à composer lorsqu'on leur attribue des valeurs qui ne correspondent pas à leur propre environnement.

Pour conclure, les principaux fruits du CBAP sont les découvertes que nous avons faites individuellement et en tant que groupe, les évolutions personnelles que nous avons vécues, les discussions et les débats que nous avons eus à l'issue du projet, et les idées que ce travail a permis de véhiculer à travers nous. C'est cet aspect qui fait que la participation à un tel projet vaille la peine. Cet échange artistique et critique devrait, à mon humble avis, être au centre de projets similaires.

Samar Maakaron était la coordinatrice locale du Projet Cross Border à Beyrouth, en 2007, travaillant sous la tutelle de l'Institut Goethe. Le voyage de dix jours au Liban a consisté en une série de quatre ateliers d'une semaine utilisant la vidéo, la photographie, l'illustration le théâtre et la danse, et impliquant divers groupes d'étudiants et de jeunes. Chaque atelier était mené par un artiste Euro-Med et un artiste libanais. Samar vit et travaille aujourd'hui à Londres.
www.samarmaakaron.com

8 Patricia Romney, 'Art of Dialogue, animating democracy'

www.artsusa.org/AnimatingDemocracy/pdf/reading_room/art_of_dialogue.pdf

9 www.ullerymanagement.com/art_of_dialogue.htm

Une version de cet essai a été publié initialement dans Culture en Dialogue – Campagne des 1001 actions pour le dialogue en Europe 2008.

Memory of the tour
Emotional perception
Remains of the tour

The tour is described by the group from a distance, using key words that represent the remembered experience and emotional perception of each of the three stages that composed the tour: Beirut, Galilee, Gaza and Ramallah.

Lebanon

Suspicion towards collective approach

Haret Hreik Municipality

Militias

Photography is forbidden!

Diversity of religions

Tolerance (of the other = useless)

In / Out

Colonialism

Opacity

'banned the enemy name'

Naïvety

Individuality

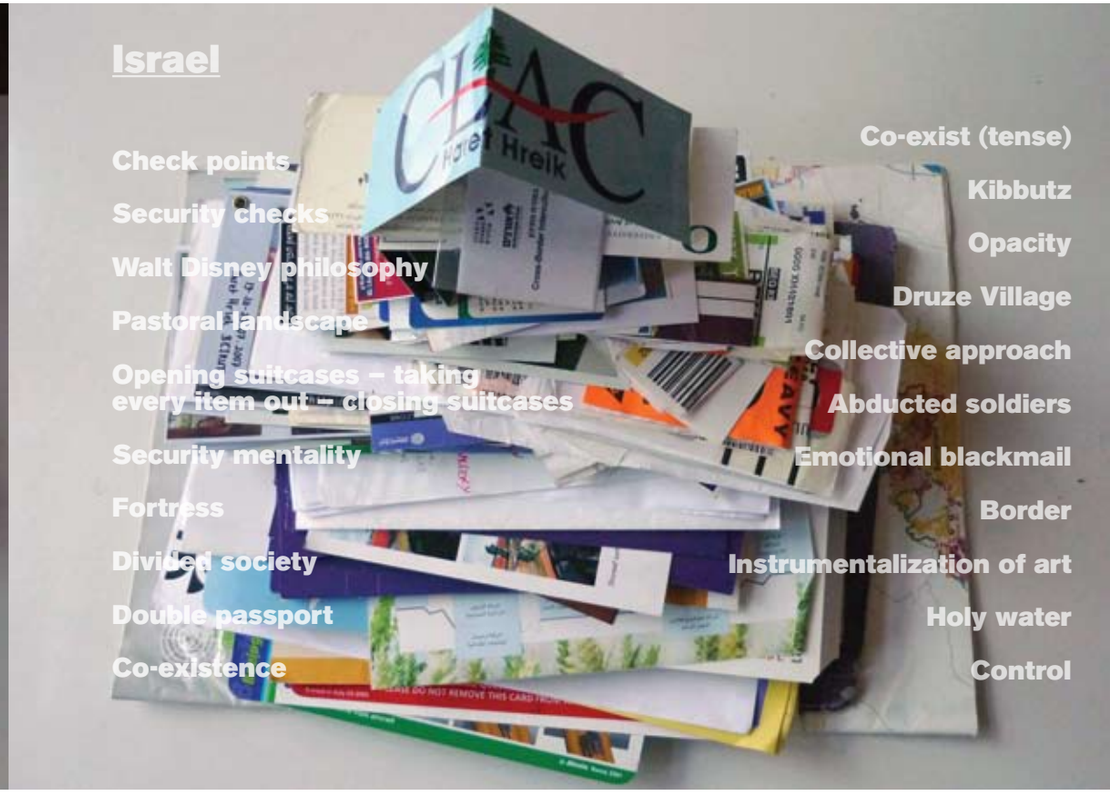
July War

Destroyed bridges

Outsider

Common enemy

Double passport



Israel

Check points

Security checks

Walt Disney philosophy

Pastoral landscape

Opening suitcases – taking every item out – closing suitcases

Security mentality

Fortress

Divided society

Double passport

Co-existence

Co-exist (tense)

Kibbutz

Opacity

Druze Village

Collective approach

Abducted soldiers

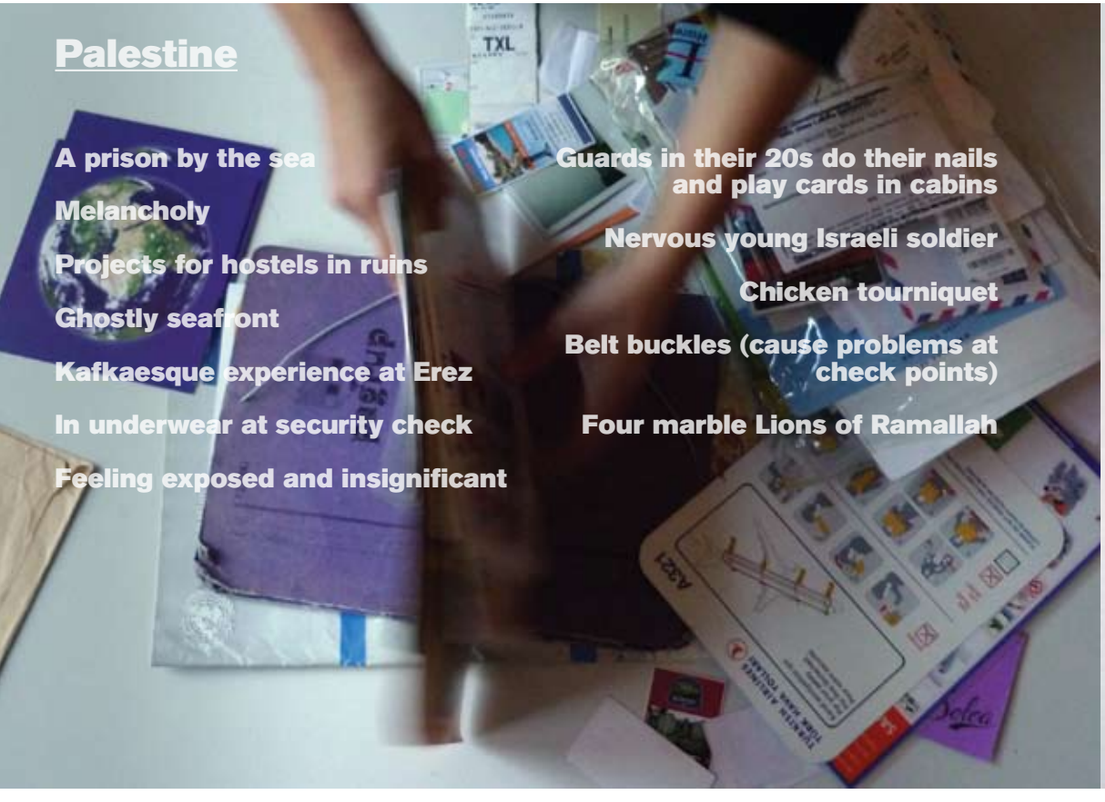
Emotional blackmail

Border

Instrumentalization of art

Holy water

Control



Palestine

A prison by the sea

Melancholy

Projects for hostels in ruins

Ghostly seafront

Kafkaesque experience at Erez

In underwear at security check

Feeling exposed and insignificant

Guards in their 20s do their nails and play cards in cabins

Nervous young Israeli soldier

Chicken tourniquet

Belt buckles (cause problems at check points)

Four marble Lions of Ramallah

Act I: In Lebanon

Local artist 1:

I have a problem with the concept of 'building a bridge'.

It is imposed by the outside on the problems in the Middle East.

The idea behind it is that in order to overcome the problems, we have to build bridges, so that each side can see the other side. We are all human beings and we care about each other…

The subtext of such a framing is that relations are equal and that the only thing that exists is hatred. But there isn't an equal relation, there is one side that is more powerful, and that is a colonising power, imposing its own view on the region.

Animosity exists because of political reasons, and not because of the inability to see the other as a human being. And having labelled the artists from outside the regions, 'Euro-Med artists', you are perpetrating this myth.

To build a bridge is not about discovering that because we all drink the same water and coffee we should love each other, but a reminder of colonialisation, and of the fact that a military power bombed us last summer.

Local artist 2:

Yes, let's not forget that the others have nuclear weapons. But from the outside, it is framed as 'why do you hate each other?' There is irony in the title 'building a bridge' when all the bridges were destroyed last summer… I don't need anybody to build a bridge between me and the others, I can go on the internet and meet all the Israeli artists I want.

Local artist 1:

You, as a Euro-Med artist, as soon as this label was put on you, you lost the ability to express your individuality, your personal views.

Euro-Med artist:

I am here to understand all the contradictions.

Local artist 2:

We don't have any control on the final outcome of this project. Lack of control bridges a lack of trust. You are here for nine or ten days, you have mobility, you have the ability to work with several people, then you go away. But how are you going to use the material? How is it going to represent us? I have no say in how is it going to be used…

Euro-Med artist:

You know, we have hesitated a lot about this project, what are we doing here. We have never called ourselves 'Euro-Med artists', I don't know if I have been selected for my nationality, for what I represent, or for the quality of my art?

All these concerns need to be voiced; they have to be part of the project as well.

Local artist 2:

The only way to rehumanize the other is by firstly putting on the table the reasons why you hate the other. The wounds are still so fresh.

Act II: In Israel

Local woman:

We have shelters everywhere; my house was built as a shelter with iron. They use shelters as cinemas or art gallery. We have plans on how to use them in the future.

This kibbutz (along the border with Lebanon) was built in 1949, after the Independence War. It is a beautiful place, you can see the hills and the sea, it is an open site.

Mother of an abducted soldier:

Normally, he worked in the reserve in the Gaza Strip, but one day he was sent along the Lebanese border. He was very happy, because it is so pastoral there. We were a normal, happy family, simple people. One day, it all changed.
He finished studying environmental engineering and wanted to make the planet a better place. Since he was abducted, we did not hear anything from him. We know that they were badly wounded, but no one could reach them. So, that is my story, you can openly ask any question.

Euro-Med artist:

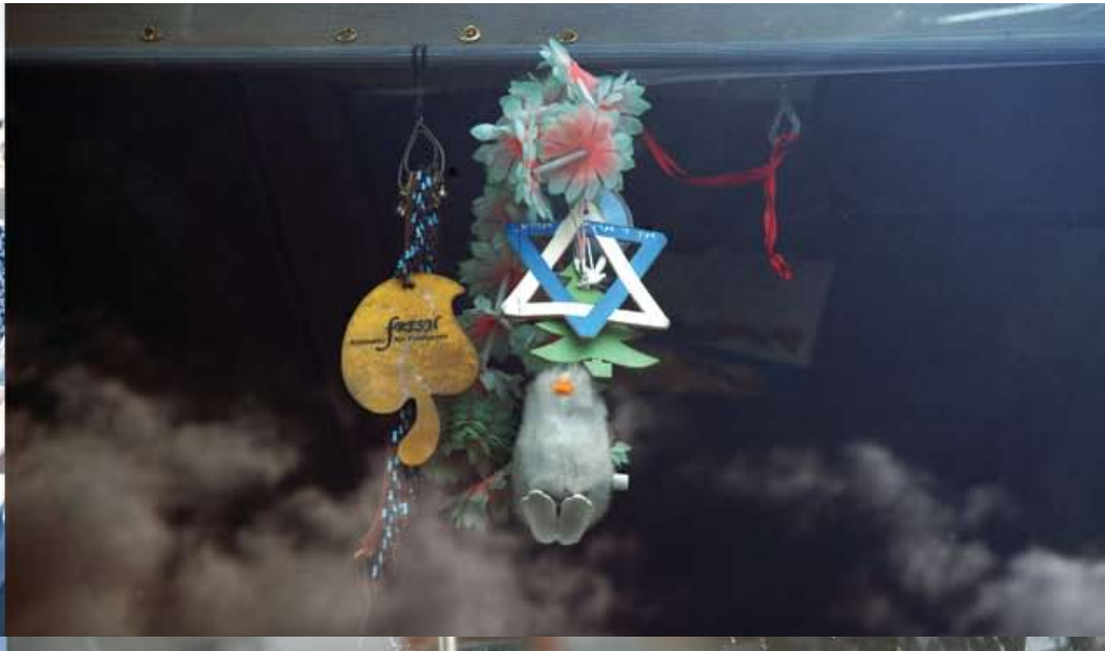
I am surprised to hear from you that before the abduction of your son you were living with the idea of peace, were you not informed about the situation between Lebanon and Israel? I don't clearly understand when you use the terminology of war / not war.

Act III: In Palestine

Local person:

How to live a normal life in Gaza? If I said to myself that I live in a prison, then I'd stop living immediately. But I love life, I am an exuberant person. Living in Gaza is so slow. It would take me a few years to achieve what you could achieve in a few months in Europe. I try to do the most with my time, staying in touch with friends through the internet. I try to tell them the real story about Gaza. I invite people to come to see our life here. It gives me hope, because without hope I cannot live. It would be darkness. Even if all the circumstances are against me, I never give up. My personal fight is not about violence, but to stay standing, to keep learning that the world is way bigger than Gaza. There is a big world out there. Living in Gaza is not a great opportunity, but I keep running.

Where else could I go other than Palestine? What would you feel if someone came to France and sent you away? When kids see their fathers being shot in front of them, how can you ask them to open a dialogue? It is about feelings and emotions. Sadly, Israelis don't recognise us as human beings, and until this happens, we cannot open a dialogue. I say this with sadness and a big wound. We have hopes but reality is taking over.



JERUSALEM
205
ירושלים
اورشليم
ראש הנקרה
ROSH-HANIKRA
BEIRUT
ביירות
120
بيروت

Sitting down, in a position you did not really want, you move your knees around trying to find a way to ease your pain. Your back is hurting and you need to pee. Your eyes take in the mountains through the bus window, and they are captivated to such a point that they quickly sweep from left to right so as not to miss any of the scarce greenery between the rocks; you would have preferred to touch that landscape, to feel it instead of desiring it from behind the transparent obstacle that you will never be able to pass through in spite of its material weakness.

Such is your fragility as a man, pleasant yet unwanted. You realise afterwards that the seat is burning the skin of your behind. For a long time your back, with so little flesh you can see the bones, has been warmed and is now burning.

Assis, dans une position mal désirée, ou plutôt non désirée, tu déplaces tes genoux d'un point à l'autre à la recherche d'un moyen de soulager ta douleur. En effet tu as mal au dos et tu as envie de pisser. Ton regard se balade dans la montagne à travers la vitre de l'autocar et il est captivé au point que tes yeux balayent rapidement de droite à gauche pour ne pas rater la verdure éparse entre les rochers. Parce que tu aurais préféré toucher ce paysage, le sentir au lieu de le désirer derrière cet obstacle transparent que tu ne traverseras jamais malgré sa faiblesse matérielle.

Telle est ta fragilité d'homme sympathique, interdit. Tu réalises après que ton siège te brûle la peau des fesses et cela parce que depuis un long moment tu n'as pas renoncé à le chauffer avec ton postérieur qui est tellement peu recouvert de chair que ton ossature te dessine des points sur la peau.

Dancing my upbringing, dancing what I believe in, dancing the mark left on me – me, this absolute frame, abstract and concrete, joyful and distressed, outgoing and introvert, blessed and cursed, desired and abandoned, trained and well informed, resistant and distorted, I am aware of my bones, my muscles, my blood, my brain, my soul; this important thing which holds me up, created by the imaginary imposed by my ancestors' philosophy. These converted people, 'deconverted', but informed. Are they amused?

I live in a dead end, even more than that, so must I pass my way to know what is happening. In any case, everything piles up until it breaks, I am going to look for a mirror, that is what my whole body is thinking of, trailed along ungracefully, dragged up from the dregs of society to show off in style, but what style is there when we talk about nudity and basins? I embrace and I am weary of putting on this face, I am really weary of it. Should I leave? Perhaps follow the crowd, but to do so I would lose the grace that was so hard to install, correct me so that I may know the difference between the plate and the cup, I want my son to drive away the fantasy of space and learn to know his real place, that he is not ashamed in front of the mirror, the one that only reflects the trace.

From the light which takes our place. Damn it! It's worse than an exalted bimbo.

Danser mon éducation, danser ma croyance, danser la trace laissée sur moi – moi ce corps absolu, abstrait et concret, joyeux et désolé, engagé et réservé, maudit et sacré, désiré et délaissé, formé et informé, résistant et déformé, je pense à mes os, mes muscles, mon sang, mon cerveau, mon âme. Ah, cette chose importante qui me porte, créée par l'imaginaire imposé par la philosophie de mes ancêtres.

Ces gens convertis déconvertis mais avertis. Sont-ils divertis ?

Je vis dans une impasse, plus, faut-il je fasse une passe pour savoir ce qui se passe. En tout cas tout s'entasse jusqu'à la casse, je vais chercher une glace, telle est la pensée de ma masse, traînée sans grâce, montée de la terre basse pour se la jouer en classe, mais quelle classe chez nous lorsqu'on parle de la nudité et de la tasse ? J'embrasse et je me lasse de cette face, vraiment je m'en lasse. Faut-il que je me casse ? Peut-être suivre la masse, mais je vais perdre ma grâce que j'ai vraiment mise en place, corrige-moi que je sache la différence entre l'assiette et la tasse, je veux que mon fils chasse le fantasme de l'espace et connaisse sa réelle place, et qu'il ne soit pas honteux face à une glace, celle-là ne reflète que la trace.

D'une lumière qui nous remplace. Merde c'est pire qu'une pétasse en extase.

Black and White

Black and White express the same thing: colour. The symbolic distinction is nothing but social and poetic. Symbols prevent one from seeing light and colours. So, why does the letter ***N****, which could represent the word* ***NO****, opposite of* ***YES****, happen to be the first letter of the word 'NOIR' (black in French), and the next to the last letter in the word 'BLANC' (white in French)?*

When nothing happens, should something happen? When empty sound talks, should we listen to it? Reply without understanding the reason of its substance? Does truth exist through its lie? Fear generates courage. Calling on one's background will motivate one's relation to choice; whatever the situation, the result will always be without moral or emotion. The crime of unveiling weaknesses associated to destiny will be carried along forever. A refusal to duel will be condemned by judgement.

This imposes on us the cruelty of hiding and the malaise of showing. Hiding and showing are a contradiction imposed by: the forbidden and the allowed, the sin and the profane. The existence of hope and will which have encouraged man to fight against the dictatorship of a society that appropriates the right to allow and forbid what it wants. This arrogant system which, with words and principles does what it wants with us. And yet, daily life has taught us how to hide while showing, and how to show while hiding. So, where is the contradiction?

Le Noir et le Blanc

Le Noir et le Blanc sont l'expression d'une même nature qui est la couleur. La distinction symbolique n'est que sociale et poétique. Les symboles empêchent de voir la lumière et les couleurs. Alors, pourquoi la lettre ***N*** *qui pourrait signifier le mot* ***NON****, contraire du* ***OUI****, se trouve première dans le mot « Noir » et avant-dernière dans le mot « Blanc » ?*

Quand il n'y a rien qui se passe, devrait-il se passer quelque chose ? Quand le son vide parle, devrions-nous écouter ? Répondre sans comprendre le fond de sa matière (pensée) ? Car le mensonge de la vérité c'est son existence ? La peur du courage c'est son action. L'activité du passif mobilisera son rapport au choix, face à toute situation, le chiffre restera toujours sans morale ni sentiment. Il portera éternellement dans sa poche ce crime appelé dévoilement des faiblesses, liées au destin. Tout refus de duel sera condamné par une concrétisation du jugement.

Ceci nous impose la cruauté du cacher et le malaise du montrer. Le cacher et le montrer sont une contradiction imposée par : l'interdit et le permis, le péché et le profane, c'est une invention (l'existence) de l'espoir et de la volonté qui a poussé l'homme à lutter contre la dictature de la société propriétaire du droit de permettre ce qu'elle veut, et d'interdire ce qu'elle veut. Ce système arrogant qui, avec des mots et des principes, fait de nous ce que bon lui semble. Pourtant le quotidien nous a appris comment cacher en montrant et montrer en cachant. Alors, où est la contradiction ?

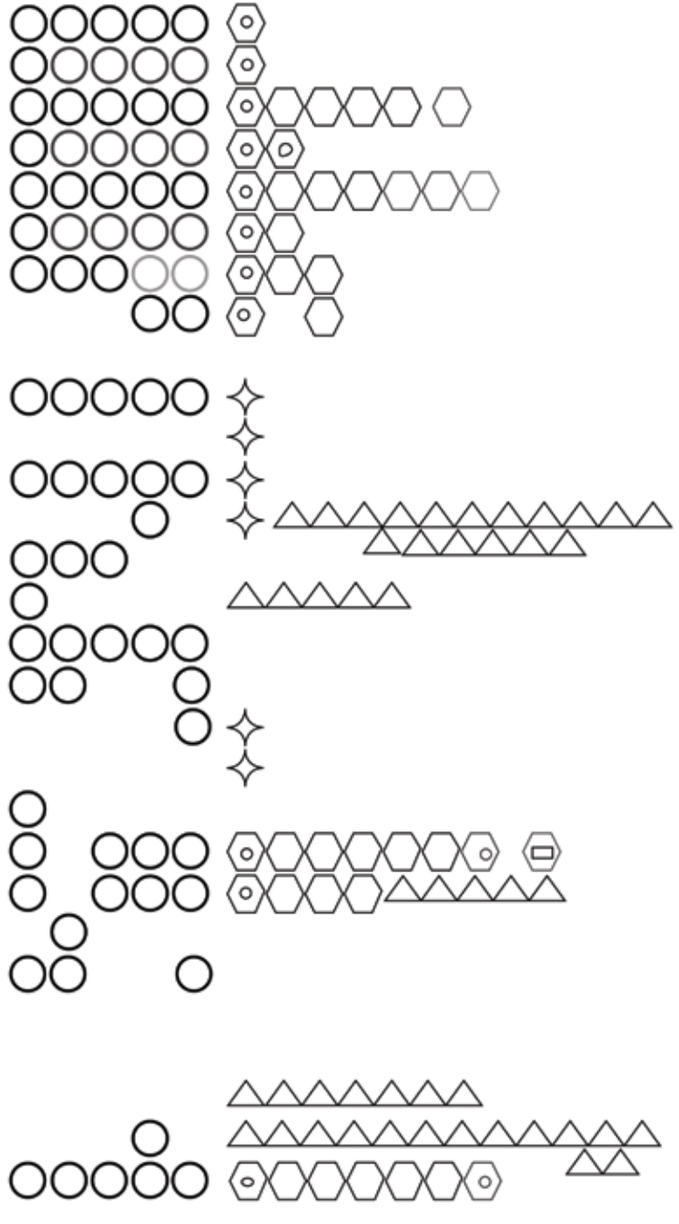
The Blind Photographer

It is often said that the natives of Bijan are afraid of photography, because they believe that being photographed will steal their soul. But it is not true. All anthropologists hide within themselves a frustrated poet. Our story begins in the second half of the 19th Century. The King, Sabu, was governing Bijan. As a young man he had studied in Europe and he was the first African head of state that understood the political utility of photography. Sabu learnt to pose as if a Roman Emperor. Very soon the old Gods were expelled from the temples and replaced in the altars by the photo of Sabu. In all the houses, in the bedrooms, in the squares and boulevards, even in the filthiest lanes, the image of Sabu was omnipresent. Nothing could be done without being exposed to his scrutinizing look. Soon a hierarchy of manner, size and style was established that allowed photographs of Sabu and his viceroys, generals and colonels, to be recognised straight away. Only one photographer had the privilege of photographing Sabu. He was the only one allowed to take colour photographs, and close-ups, with the head removed from it's body, appearing to float, like a God or a monster. But not even his photographs were able to protect him from the imminent revolution. Not one of the numerous pictures could see the young Maup arming and training his soldiers at night. And no photo raised the alarm when Maup went over the city walls and his troops vented all the rage they had accumulated over many years.
As soon as he had the power in his hands, Maup began to govern like a new God. And Sabu and his deputies, viceroys, generals, colonels, were imprisoned indefinitely. Revolutions always promise to rule in a manner opposite to the deposed regime. So Maup immediately banned photographs, called them heresy, symbols of evil and corruption. All photographs were a lie and for that reason they should be burnt. Sabu's official photographer had his eyes gouged out to feed the goats. Maup devoted his days on the throne to thinking deeply about how to take revenge on his predecessor, how to find a way to finish with Sabu that would be so memorable for the inhabitants of Bijan, as his reign had been. But, how to overcome the memory of so many photographs? In the middle of the night Maup stood up suddenly. He had had an idea. He ordered that Sabu and all his court be brought to the throne room in their gala dresses. The same room where they had posed so many times. In front of them, on the other side of the room they set up the photographer's old camera. And it was an event to listen to the howling of Sabu and his ruling class when the blind photographer who had sculpted the image of their glory entered, because they knew the orders that Maup had given. For once the photo would be true. And all shouted themselves hoarse as the blind photographer, obliged to photograph them individually, tried to orientate himself in the right direction and capture them whole. Because, Maup had ordered, that all that didn't appear in each photograph, whether a foot, a hand, a torso, a head, must disappear. A mutilation can give back a photograph its truth. After all a close-up is a beheading and something out of focus is a disappearance. The inhabitants of Bijan have never feared that a photograph can steal their souls. They are still afraid of Sabu and Maup.

The Marker Variations
Isaki Lacuesta, 2007, Spain

 Cross Border Arts Project: chronologie objective – coupe verticale / objective chronology – vertical section

	DATES	ACTIONS	PROTAGONISTES
			ALF CITT SOLI LAF GOE
2007	24/04	(A) signature partenaires	
	25/05	(S) *artistes*	
	25/06	(S) *tour coordinator*	
	18-29/06	(W) "Art for social transformation"	
	01-13/07	(P)(S) *séjour Liban*	
	15-26/07	(E)(W) séjour [Beyrouth]	
		(S)(P) *séjours Israël & Gaza*	
	26/07-07/08	(W)(E) séjour [Naharya-Peq'in]	
		(S)(P) *séjour Gaza & Ramallah*	
	08-14/08	(W)(E) séjour [Gaza]	
		(W) séjour [Ramallah]	
	12/08	(S) *commissaire d'expostion*	
	27/09-01/10	(P) 3 expositions 11/007-02/008 [Bruxelles]	
	13/10	(x) *report 3 expositions 2008*	ALF CITT SOLI LAF
	05-09/11	(P) 3 expositions [Biella]	
	11-12/11	(C) "How free is art?" [Beyrouth]	
	26-27/11	(P) 3 expositions [Rotterdam]	
	07/05	(C) "Art for dialogue" [ICC, Krakow]	
2008	24-27/05	(P)(W) 3 expositions [BJCM, Bari]	
	26-27/07	(P) 3 expositions [Bruxelles]	
	21/10	(P) exposition Italie 22-25/11 [Biella]	
	13/11	(X) *annulation exposition Italie*	
	09/01	(P) expo + workshop 2009 [Paris]	
	23-28/02	( ) "Art & Conflict" [Manchester]	
	01/03	( ) conférence fermée "Art & Conflict"	
2009	28/05	(P) exposition Paris 22-25/07 [Paris]	
	06-09/06	(P) exposition Paris [Bruxelles]	
	02/07	(x) *report exposition Paris automne 09*	
	20/07	(X) *annulation exposition Paris*	
	17/09	(C) "Art to build peace and dialogue" [Paris]	
	30/09	(C) "Creativity and conflicts" [Biella]	
2010	sep 09-jan 10	( ) *préparation publication "Art & Conflict'"*	



LÉGENDE

PROTAGONISTES

DÉCISIONNEL

- ALF — Fondation euro-méditerranéenne Anna Lindh pour le dialogue entre les cultures
- GOE — Goethe Institut Beirut [Beyrouth, Liban]
- LAF — Literature Accross Frontiers
- CITT — Cittadellarte - Fondazione Pistoletto [Biella, Italie]
- SOLI — Solidarité laïque [Paris, France]

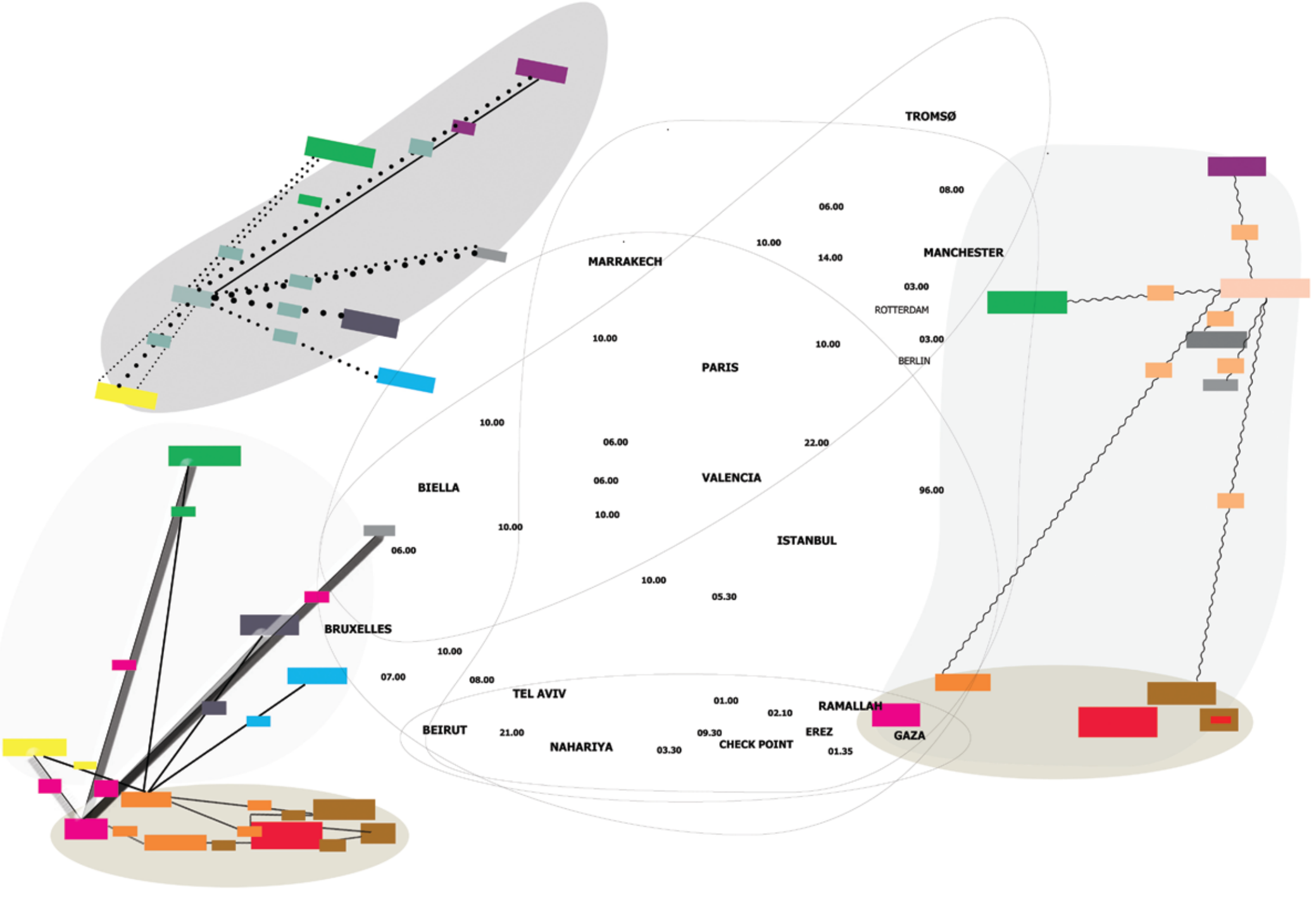
ÉXÉCUTIF

- Artistes euro-med de nationalités turque, espagnole, marocaine et franco-belge.
- Tour Coordinator, intégrée ensuite au groupe des artistes euro-med
- Local Coordinator (Liban) Goethe Institut Beirut
- Artistes locaux (Liban)
- Local Coordinator (Israël) Van Leer Institute
- Artistes locaux (Israël)
- Local Coordinators (Gaza + Ramallah) General Union of Cultural Centres
- Artistes locaux (Gaza et Ramallah)
- Workshop Coordinators (Cittadellarte-Love Difference, Biella, Italie)
- Curators exposition finale (Cittadellarte-Love Difference, Biella, Italie)
- Workshop Coordinator (LAF, Manchester, UK)
- Intervenants invités

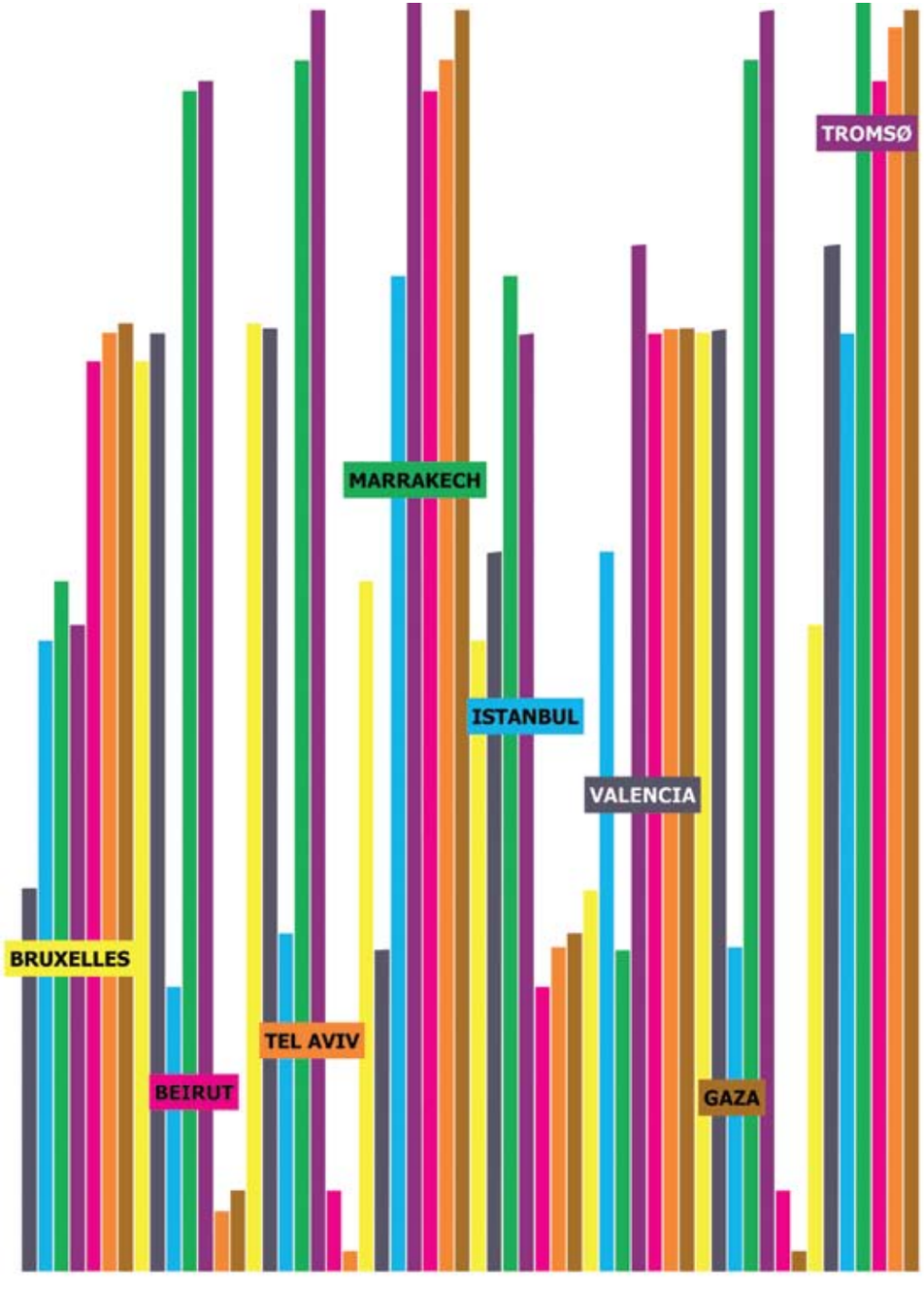
ACTIONS

- (A) signature accord
- (S) sélection
- (W) workshop
- (P) préparation
- (E) exposition
- (x) report
- (X) annulation
- (C) conférence

44___47 Cross Border Arts Project: chronologie objective – coupe transversale / time cartography – cross section

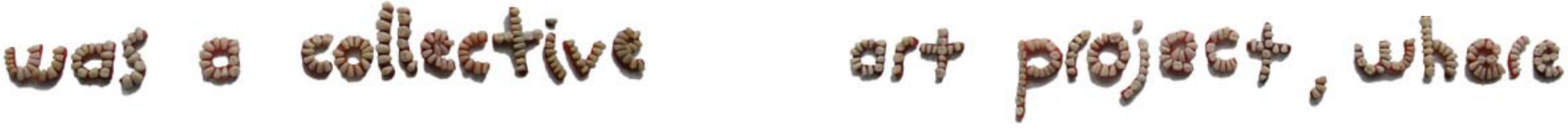


Cross Border Arts Project: distances spatiales – coupe mentale /
spatial distances – mental section



FROZEN CONNECTION
UNFEASIBLE TRANSFER
FRAGILE

crossborders


was a collective art project, where

artists were missing and art was out of focus!

Atef Abu Saif was invited to Manchester twice, once in January 2009 to attend a workshop entitled Art & Conflict part of the Cross Border Arts Project, and then in October to appear at the Manchester Literature Festival with writer Bernard McLaverty. On both occasions he was unable to leave Gaza. The following is a transcript of an interview filmed for Manchester Literature Festival.

We are so sorry not to have you sitting here with us in Manchester at the 2009 Literature Festival. Could you explain for us where you are currently?

I couldn't leave Gaza because of the siege imposed on us: the borders are closed, and I didn't manage to get out of The Strip. I hope to have another chance to make it over there, but travel from Gaza is difficult, it's kind of a miracle to be able to leave Gaza in these circumstances, you need a divine intervention ... which actually didn't happen, in this holy land.

You are a writer of fiction and academic works; you are a journalist; you teach both Creative Writing and Political Science in both Arabic and English; and you have a young family. How do you juggle all these things? And, what has made you pursue so many intellectual strands at once?

I don't know, these multiple paths which I'm trying to develop or to discover are a kind of a way to find myself – you know, the whole question is about finding yourself, within this conflict area. From the beginning I wanted to write because I thought of writing as a kind of a message, because it's very much related to my own political – well, private – history, family history ... from the very beginning, when I was a child listening to my Grandma telling stories about her childhood in Jaffa City, before the 1948 war, and how she was forced to leave this beautiful city to live in a refugee camp – I just wanted to grasp this pain. And I think this pain is still current– I mean my grandmother died 15 years ago and still this pain is around, surrounding me in the refugee camp, in the city, in Gaza City ... So I think I wanted to express this pain –I'm not sure if I managed to, you know, but at least this was an attempt!

When I wanted to study academically, I didn't want to study literature, because I think my main literature teacher was my Grandma, Aisha. Her way of telling stories was brilliant, and I hope by the end of my life I can manage to tell stories like she used to ... and when I wanted to feed myself, to find something to survive, I studied Political Science, which was something I liked and was interested in. It's true, as Aristotle says, man is a political animal – but in Gaza, politics is everywhere, believe me! Even the donkeys, the dogs, they understand politics, because we live in a highly politicised society, and region, in general – of course it's not just all about Gaza. Even when I teach my students in the university, I try to teach them how life can be better, you know, because the people in Gaza are hopeless, and depressed, and they have many problems, they have problems getting hold of a loaf of bread, and problems getting gas to cook on, and getting any electricity, of course, absolutely every day this is a problem ... but still, the message that we can convey to them, even to my students, is that life is worth living, you know, and that despite all these conflicts, we can still live our life.

You endure all manner of logistical difficulties, without even mentioning the violence and danger of your environment. How do you manage to keep all this varied work going, with your crippled technological and logistical situation?

In Gaza, you're lucky to have electricity for 24 hours! (laughs). And you'd be even more lucky to have a phone line working, and some coverage for your mobile phone, and to have regular internet – you cannot say, I want to do this tomorrow and I want to do that the day after ... and you cannot promise to do anything ... and when it comes to me, personally, when I have classes to prepare, and articles to write in the newspaper, and I have to work on my new novel, and at the same time respond to my emails, and so on ... I feel disconnected: living in Gaza is like being unplugged; you feel like you are disconnected, but at the same time you have no other choice: only you have to pursue your life, because I have to feed my kids, and sometimes I have to prepare classes for my students, and I have to commit to my weekly article and I have to edit my political journal. Sometimes you need a miracle in Gaza, but I think miracles don't come, what comes is your own will, and I think it's just a matter of managing your life, and, sometimes it's difficult and sometimes, believe me, I feel very depressed. I have been unable to leave Gaza for three years – I was invited 17 times to get out of Gaza, and I was supposed to be in Manchester today, and I was also supposed at the same time to take up a fellowship at Brown University in the United States, a writer's fellowship, and I couldn't. So I feel like I'm in prison – one time I was saying to my friend Mohammed that Gaza is a big prison; and he was saying that, well, a prison is a prison, it doesn't matter if it's big or small. And he was right, actually, because even if it's a 350 km wide prison it's still a prison, and you can't leave it!

When you were telling me recently about the weekly sit-in staged by prisoners' relatives outside the Red Cross Headquarters, as portrayed in your short story 'The Portrait Years', you referred to something you called their 'hopeless hope' every Monday morning. Could you explore this particularly Palestinian dichotomy a little further?

Yes. It's been going on since 1949, and all my life I've seen them there: the prisoners' families, sitting in front of the Red Cross Headquarters in Gaza City – those old ladies carrying photos of their children, all prisoners of course – they are there every single week! Every Monday morning from 10am to 11am you will see the same faces ... the time passes and their faces grow older, but still they have this hope that their kids (for them, of course, they are still kids) will be released one day. And they demonstrate against the Israeli measures of imprisoning their kids and preventing them from visiting them – some of them haven't visited their children for 10 years ... So I was fascinated by this ability to have hope: however much they realise that the Red Cross can not release their children, and they realise that the peace deals didn't get their children out, and they realise that demonstrating or having sit-ins will not get their children released – but still they have this hope. That's what I called 'hopeless hope': it's not a dichotomy so much, rather it's about this ability to see hope, even if hope doesn't exist.

Your story 'An Exclusive Morning' caricatures an offensive aspect of media coverage of the regular carnage in Gaza, which you described to me recently as a kind of 'feeding' on people's private grief. How do you feel this works? What is the attitude of international media to this private hell that your people live out in public? How could media coverage be improved, become more appropriate and more real, and feel less intrusive and voyeuristic for Gazans?

In 'An Exclusive Morning' I was preoccupied with the way the media covers Gazan events. As you were saying, the media tends to feed off the private grief of the people here. I remember a journalist friend of mine saying to me, 'Just imagine if a rocket comes and hits that building over there' – and pointing to a distant building we could see - 'Just imagine, I would be the one who takes the photo, exclusively.' He couldn't fully appreciate that hundreds of people would be killed, he was just thinking of his media coverage! And I think the way that the media works with Gaza is that Gaza is of course a source of news, it's a place where news is made. A friend of mine, when I was studying for my PhD in Italy, asked me how it feels to be in Gaza; I told him that it feels like being in a piece of news, being in the actual factory of the news. But what is so bad about all this is the dehumanising of the people that can take place in news coverage. From my point of view, when I follow the news about Gaza, there is a lot about politics, a lot of talk about economics and sometimes military aspects, and about violence, but there is nothing about the private grief of the people, and about how people actually live – and this is the main idea of 'An Exclusive Morning': the two Italian ladies want Darwish to act, they didn't understand that at the original event he was not acting, he was crying because he felt sorrow, felt sadness, at the death of the little kids living in the neighbourhood. And they want him to repeat it, so it is really about re-creating grief, sadness, re-capturing the moment, and this is hard, because it is not entertainment, sadness is something private.

Several of your stories refer to the increasingly claustrophobic Islamist presence in the daily life of your characters. Could you tell us perhaps about this and how it combines and interacts with the Zionist presence in daily life in Gaza?

I don't know, religion is part of societies, and if you follow the changes in Palestinian society and in Middle Eastern society in general, there is a kind of Islamisation, a growing trend of practising religion. In the place where I live – on the seventh floor of a building in the Nasri quarter, in Gaza city – there are five minarets around the building, and I see them from every single window. Of course, I live in an Islamic society, it's natural to hear the call to prayer, but what I mean is that it reminds you of this central presence of religion in the Middle East conflict; so this is not limited to Gaza, it's of course the same thing with Israel, and I think this is why solving this issue is so very difficult, because it is portrayed as if it is between two religions. But if it was really between two religions, you know, you would have gods fighting! Personally, I think it's about national issues. For me as a Palestinian, well, this is a national issue going back to the time of my Grandmother Aisha, and all of us, from her through to my little son, we have all been, and continue to be, searching for national independence.

Bernard MacLaverty has described creative writing as a kind of adult version of the way a child plays imaginatively, 'making up a world, moving people within it, and commentating aloud about what the various people or animals are doing, as they do it'. He has also said that, for him, this is maybe a way of 'trying to make sense of a difficult world'. Can you relate to this, in your own experience of writing?

I do agree – writing is about trying to make sense of difficult situations; Northern Ireland, of course, is a conflict area, and Gaza is, maybe more so ... As I was saying earlier, I was fascinated by the way my Grandma, Aisha told the stories of her beautiful youth, at least as she remembers it, in Jaffa. And then how she was forced to leave, to flee, from Jaffa, on foot, and then to live the rest of her life, and to die, in Jebalya refugee camp here in Gaza. And so I think that this kind of grief is really what I'm trying to capture – at least in the novel I'm currently writing about the period of what we call the post-Nakba time, by which I mean the time after the Palestinian people were forced to leave their country in 1948. And I think this is the message of literature: I'm not trying to conceptualise the role of literature in society but it definitely does have a role. When people read my stories, or any writer's stories, the first thing they ask is 'what is it about?' Because they want to see their life in those stories. And I think that people, normal people, they like to see their own lives, their own stories, within this story. And this is how and why the novel is so very important in a context like the Palestinian one, because it can tell those stories. At the same time, it's not my mission to write the story of the people – I'm not a historian, I'm not a sociologist, I'm not a political scientist writing about people's lives – no, in fact I'm trying to remake bits and pieces of the lives that surround me, and I'm not saying I'm loyal to the place where I grew up but you know I was definitely touched by the stories I heard from the refugees, all the tales they would tell about their suffering, their memories and of course their dreams, too. I'm even touched and affected still by the dreams of my students in the University. And then of course at the same time I have my own private life, where I have suffered from this conflict, and my own dreams – cannot travel, I was in prison for a while, in an Israeli jail because of this national issue, at the same time, well ... I lost my brother in this war.

In 'An Exclusive Morning', the young Palestinian accompanying the Italian film crew hopes to force your character Darwish into acting out a repeat of his grief: to this end, he employs a kind of emotional / nationalist blackmail, claiming it will be an action for the sake of 'the Palestinian cause'. Do you feel, or have you felt, this kind of pressure in your own work in any way? How do you work with that consciousness and remain free in your creativity, and create, as Mahmoud Darwish put it, your 'flexible margin between the patriotic, the political, the daily, the cultural, and the literary?'

It's not about heroism. Rather, it's about how conflict, national feelings, affect the characters. It's true that my character Darwish didn't accept – even at the end, with the young man, the journalist, putting all that pressure on him – he didn't accept to repeat or to act, as he calls it, the moment of his grief. Instead, he says, very simply, I cannot repeat this because it's something private. But the guy was trying to convince him using this heroic image of the country, and by using the nationalist discourse, and this is a kind of shorthand for how national feelings can affect our daily lives. And I think it is a very important issue, people can be very affected by this, I personally can be very touched by this, I can remember many times when I didn't want to do something and somebody would tell me, 'It's for Palestine,' you know. And it's true, I love my country, everybody loves their country, because we love our memories, our parents, our families, we love the place we were born in, our childhood in this place, and we Palestinians have our dreams, here, that are not fulfilled. But that is not the point. What matters is that there is an over-exaggeration of nationalism: it's a very important thing in our lives as human beings because we love to exaggerate our nationality. And I think in the story once again, this is where the writer can work, because you want to be loyal to your society, and at the same time you don't want to be a politician, you don't want to talk politics! I don't want to be a political writer, you know, I don't want to write slogans or political leaflets, I want to write a story, I want to write life, and for my stories to be vivid, as life in the street is.

What are the most important ways in which people can act on their feelings of solidarity and outrage? What can we do for you, the Gazans and the Palestinians?

(Laughs) I'm not a political activist to say how people can support the Palestinians, but I think the Palestinian cause is a just one, and that is enough. The Palestinians are not asking for the moon, as my mother Amna used to say. And this was portrayed in 'The Portrait Years', she wanted her kid to be let out of prison, you know, she wasn't demanding heaven! She was asking that her kid be released, just that, and she supported peace for the sake of that. I'm not going to tell people what to do, but I think this is a just cause, and I don't have an actual answer to this, but, well, I think … they know what to do.

Atef Abou Saif a été invité à Manchester à deux reprises en 2009, la première fois en janvier afin d'assister à un atelier intitulé Art & Conflit, organisé par Literature Across Frontiers dans le cadre du projet Cross Border Art, et la deuxième en octobre afin d'intervenir, aux côté de Bernard McLaverty, dans le cadre du Festival de Littérature de Manchester. Les deux fois, il n'a pu quitter Gaza. L'interview qui suit est une transcription d'une interview filmée entre Atef Abou Saif et Alice Guthrie, réalisée pour le festival.

Vous ne pouvez malheureusement pas être parmi nous aujourd'hui à Manchester. Pouvez-vous nous expliquer pour quelles raisons vous êtes actuellement bloqué à Gaza?

Bonjour. Je suis Atef Abou Saif – je vous parle depuis Gaza, où je me trouve encore. Je suis désolé de ne pas pouvoir être en ce moment à Manchester parmi vous – je n'ai pas pu quitter Gaza en raison de l'état de siège qui nous est imposé : toutes les frontières sont bloquées, et je n'ai pas été en mesure de quitter le territoire. J'espère avoir une prochaine opportunité de venir, mais voyager depuis Gaza est difficile, ce serait en quelque sorte un miracle de pouvoir quitter Gaza dans les présentes circonstances, il faudrait une intervention divine … qui n'a en ce qui me concerne pas eu lieu, alors que nous sommes en Terre Sainte.

Vous êtes l'auteur d'ouvrages de fiction et de travaux académiques; vous êtes journaliste; vous enseignez l'écriture créative et les sciences politiques en arabe et en anglais; et vous avez également une vie de famille. Comment jonglez-vous entre ces différentes responsabilités ? Et qu'est-ce qui vous a fait choisir de mener en même temps autant d'engagements intellectuels ?

Oui, c'est vrai – j'écris des fictions et des romans, et en même temps je travaille comme journaliste, et j'enseigne les sciences politiques et l'écriture créative à l'Université de Gaza… Je ne sais pas, ces différentes voies que je tente de développer ou de découvrir sont en quelque sorte un moyen de me retrouver moi-même – vous savez, tout tourne autour de la recherche de sa propre identité, au sein d'une zone de conflit. Dès le début je voulais écrire comme pour délivrer un message, parce que c'est lié à mon histoire politique – disons personnelle – et à mon histoire familiale … je voulais, dès le début, lorsque j'étais encore enfant et que j'écoutais ma grand-mère qui racontait sa propre enfance à Jaffa, avant la guerre de 1948, et la manière dont elle avait été forcée de quitter cette ville magnifique pour vivre dans un camp de réfugiés – je voulais seulement saisir cette douleur. Et je pense que cette douleur est toujours là – ma grand-mère est décédée il y a quinze ans et cette douleur est toujours ressentie, tout autour, autour de moi au camp de réfugiés, en ville, à Gaza … Alors je pense que je voulais exprimer cette douleur – je ne suis pas sûr d'y être parvenu, vous savez, mais j'ai au moins essayé!

Lorsque j'ai souhaité entamer des études universitaires, je ne voulais pas étudier la littérature, car je pense que mon principal professeur de littérature était ma grand-mère, Aicha. Sa façon de raconter des histoires était extraordinaire, et j'espère, d'ici la fin de ma vie, devenir un aussi bon conteur qu'elle … lorsque j'ai voulu apprendre, j'ai étudié les sciences politiques, qui constituaient un domaine qui m'intéressait. Il est vrai qu'Aristote disait que l'homme est un animal politique – mais à Gaza, la politique est partout, croyez moi! Même les ânes, les chiens, comprennent la politique, parce que nous vivons dans une société et une région en général hautement politisées – évidemment il ne s'agit pas que de Gaza. Même lorsque j'enseigne à mes étudiants à l'Université, j'essaye de leur apprendre en quoi la vie peut être meilleure, car vous savez, les habitants de Gaza sont sans espoir, déprimés, et ils font face à beaucoup de problèmes, pour trouver du pain, pour trouver du gaz pour cuisiner, pour trouver de l'électricité, ces problèmes font partie du quotidien … toutefois, je suis persuadé que le message qu'on peut leur adresser, c'est que la vie vaut la peine d'être vécue, vous savez, et qu'en dépit de tous ces conflits on peut vivre sa vie. C'est ce que je dis aussi à mes étudiants.

Comme vous l'exprimez, l'approvisionnement de Gaza en électricité est très limité et rationné, les lignes téléphoniques ne fonctionnent pas correctement, les routes sont souvent bloquées, vous faites face à une multitude de difficultés logistiques, sans parler de la violence et de la dangerosité de l'environnement dans lequel vous vivez. Comment parvenez-vous à mener à bien vos différentes tâches professionnelles alors que vous faites face à une situation technologique et logistique déplorable ?

Oui, vous savez, oui – à Gaza, vous aurez de la chance si vous parvenez à avoir de l'électricité pour 24 heures d'affilée! (rires). Et vous serez encore plus chanceux si votre ligne téléphonique fonctionne, si votre téléphone portable est dans une zone couverte par le réseau, et si vous bénéficiez d'un connexion Internet régulière – je pense que rien à Gaza n'est régulier, tout est au contraire irrégulier, vous ne pouvez rien attendre, vous ne pouvez pas dire, je veux faire ceci demain et cela après-demain… et je pense que vous ne pouvez rien promettre … en ce qui me concerne, personnellement, lorsque je dois préparer mes cours, et rédiger des articles pour la presse, et que je dois commencer à travailler sur un nouveau roman, et en même temps répondre à mes courriels, et ainsi de suite… je me sens déconnecté : vivre à Gaza est comme être déconnecté ; c'est quelque chose que vous ressentez en vivant ici, mais en même temps vous n'avez pas d'autre choix : continuer à vivre, parce que je dois nourrir mes enfants, préparer les cours pour mes étudiants, rédiger mon article chaque semaine et éditer mon journal politique. Je ne sais pas, des fois nous aurions besoin d'un miracle à Gaza, mais je pense que ces derniers n'ont pas lieu, ce qui a lieu sera le résultat de votre propre volonté, je pense que c'est simplement une question de savoir gérer sa vie, et parfois c'est difficile, et d'autres fois, croyez moi, je me sens horriblement déprimé. Je n'ai pas pu quitter Gaza ces trois dernières années, par exemple – j'ai été invité dix-sept fois à quitter Gaza, je devais être à Manchester aujourd'hui, et je devais dans le même temps répondre à une invitation de la Brown University, aux Etats-Unis, comme écrivain invité, mais cela n'a pas été possible. Alors j'ai parfois l'impression d'être en prison – un jour je disais à Mohamed, un de mes amis, que Gaza était comme une immense prison; et il m'a répondu qu'une prison était une prison, qu'elle soit grande ou petite. Et il avait raison, car même s'il s'agit d'une prison de 350km de large, c'est toujours une prison, et vous ne pouvez pas en sortir!

Lorsque vous me parliez récemment des sit-in hebdomadaires des familles de prisonniers devant les locaux de la Croix Rouge, comme ce que vous avez décrit dans votre nouvelle 'The Portrait Years', vous vous référiez à ce que vous avez appelé leur 'espoir dénué d'espoir' chaque lundi matin. Pourriez-vous expliquer cette dichotomie typiquement palestinienne ?

Oui. Cela se déroule depuis 1949, et toute ma vie j'ai été témoin de cette scène: les familles des prisonniers, faisant un sit-in devant le Siège de la Croix Rouge à Gaza – ces vieilles dames arborant les photographies de leurs enfants, tous emprisonnés – chaque semaine elles sont là ! Chaque lundi de 10h à 11h du matin vous verrez les mêmes visages … le temps passe et leurs visages prennent quelques rides, mais elles ont toujours l'espoir que leurs enfants (pour elles, ce sont toujours des enfants) seront libérés un jour. Et elles manifestent contre les mesures israéliennes, qui sont la cause de l'emprisonnement de leurs enfants, et qui les empêchent également de leur rendre visite, pour certains depuis dix ans … J'étais alors fasciné par cette capacité à conserver l'espoir : elles réalisent que ni la Croix Rouge, ni les accords de paix, ni enfin les sit-in ne contribueront à la libération de leurs enfants – mais elles gardent espoir. C'est ce que j'ai nommé « l'espoir dénué d'espoir » : cela ne constitue pas une dichotomie en tant que telle, mais plutôt la définition de la capacité à garder espoir, même si ce dernier n'existe pas.

Votre nouvelle, « Une matinée de célébrité » est un pastiche qui dépeint la manière, parfois insultante, dont les médias couvrent les événements de Gaza, que vous m'avez récemment décrite comme consistant à « nourrir » le public à partir de la misère des habitants de Gaza. Selon vous, comment cela fonctionne-t-il ? Quelle est l'attitude des médias internationaux par rapport à cet enfer individuel que chaque habitant de Gaza doit vivre au grand jour ? En quoi pensez-vous que la couverture médiatique pourrait être améliorée, rendue plus juste et réaliste, et ainsi ne pas être ressentie comme une intrusion ou du voyeurisme par les habitants de Gaza ?

Dans « Une matinee de célébrité » ma préoccupation était la manière dont les médias couvrent la situation à Gaza. D'ordinaire, comme vous le soulignez, les médias se nourrissent de la misère individuelle des habitants. Je me souviens d'un ami, lui-même journaliste, qui un jour me disait « imagine si un obus venait toucher l'immeuble là-bas » – tout en m'indiquant un immeuble situé à une certaine distance – « imagine simplement, je serais le seul à pouvoir prendre le cliché, j'en aurais l'exclusivité ». Il ne semblait pas se rendre compte qu'un tel événement entrainerait probablement la mort de centaines de personnes, il ne songeait qu'à sa couverture médiatique ! Et je pense que les médias considèrent Gaza comme une source pour les actualités, comme le lieu où se fait l'information. Je me rappelle un ami, qui me demandait, lorsque je préparais ma thèse en Italie, que ressentait-on lorsque l'on vivait à Gaza; je lui répondis que vivre à Gaza était comme être au cœur d'une actualité. Le plus terrible dans tout cela, c'est le côté déshumanisant qui ressort dans la manière dont les nouvelles peuvent être relatées. De mon point de vue, lorsque je suis les nouvelles sur Gaza, j'y trouve beaucoup de choses sur la politique, sur l'économie et parfois aussi sur les aspects militaires et sur la violence, mais peu est dit sur la douleur quotidienne de la population, sur la manière dont les gens vivent réellement – c'est d'ailleurs l'idée derrière la nouvelle « Une matinee de célébrité » : les deux femmes italiennes veulent que Darwish joue une scène, elles ne comprennent pas qu'à la base [dans le film qu'elles avaient visionné auparavant] il n'était pas en train de jouer, qu'il pleurait car il ressentait une peine réelle à la mort des enfants de son quartier. Et elles souhaitent qu'il répète cet état, car il s'agit vraiment de recréer un état de tristesse, de capturer à la caméra un moment qui s'est déjà déroulé, mais cela est difficile, vous savez, car il s'agit de la vie réelle, et non d'un divertissement, la tristesse est un état intime.

Votre propre domicile est entouré par cinq minarets, ce qui vous permet d'entendre l'appel à la prière de chacune des pièces. Un certain nombre de vos écrits se réfère à la présence islamiste croissante dans la vie quotidienne de vos personnages. Pouvez-vous en dire plus sur ce sujet, et peut-être également sur la manière dont cette présence peut interagir avec le sionisme, qui affecte également le quotidien de Gaza?

Je ne sais pas, la religion fait partie des sociétés, et si on regarde l'évolution de la société palestinienne ainsi que celle des sociétés du Moyen-Orient en général, on constate en effet une certaine islamisation, une croissance constante dans la pratique religieuse. Mon domicile, situé au septième étage d'un immeuble du quartier de Nasri, est entouré par cinq minarets, et je peux les voir depuis chaque fenêtre. Bien sûr, je vis dans une société islamique, c'est naturel d'entendre l'appel à la prière, mais ce que je veux exprimer c'est la place centrale de la religion au sein du conflit au Moyen-Orient ; cela ne se limite donc pas à Gaza uniquement, et concerne bien entendu Israël, et je pense que c'est la raison pour laquelle la résolution de ce conflit est si compliquée, car ce dernier est décrit comme une lutte entre deux religions. Mais si cela se déroulait réellement entre deux religions, vous savez, vous auriez deux Dieux en train de se battre ! Personnellement, je pense qu'il s'agit d'un conflit qui tire son origine d'enjeux nationaux. Selon moi, en tant que Palestinien, cet enjeux national remonte à l'époque de ma grand-mère, Aicha, et nous tous, depuis elle, jusqu'à mon jeune fils, nous avons été, et nous continuerons à être, en quête de l'indépendance nationale.

Bernard MacLaverty, avec qui vous vous êtes entretenu à Manchester, a décrit l'écriture créative comme une version adulte des jeux que les enfants imaginent, « se construire un univers, déplacer des personnages dans celui-ci, et commenter à voix haute ce que les différents personnages ou animaux sont en train de faire, et la manière dont ils le font ». Il a également déclaré que, selon lui, cela représentait probablement une manière de « donner du sens à un monde difficile ». Etes-vous d'accord avec ces déclarations, par rapport à votre propre expérience de l'écriture?

Je suis d'accord – le fait d'écrire est lié à la volonté de donner un sens à une situation difficile; l'Irlande du Nord, bien évidemment, est une zone de conflit, et Gaza est, sans doute, encore plus touchée … Dans mon cas, je pense, comme je le confiais auparavant, à la manière dont ma grand-mère Aicha me fascinait, dans sa manière de raconter sa jeunesse heureuse, ou du moins ce qu'il lui restait en mémoire, à Jaffa. Et puis ensuite la manière dont elle a dû s'enfuir de Jaffa, à pied, pour aller vivre le restant de ses jours dans le camp de réfugiés de Jabaliya, ici à Gaza. Alors je pense en effet que cette douleur, j'essaie de la retranscrire – au moins dans le roman que je suis en train d'écrire sur ce que nous appelons l'après Naqba, c'est-à-dire la période qui commence à partir du moment où les Palestiniens ont été forcés de quitter leur pays en 1948. Et je pense qu'il s'agit là d'un message littéraire : je ne tente pas de conceptualiser le rôle de la littérature au sein de la société, mais il est certain que celle-ci y joue un rôle. Lorsque les gens lisent mes livres, ou ceux d'un autre auteur, la première chose à laquelle ils pensent est « de quoi cet ouvrage parle-t-il? » Parce qu'ils veulent s'identifier à ces histoires. Et je suis persuadé que tout un chacun souhaite voir sa propre expérience dans cette histoire. C'est pourquoi le roman est si important dans un contexte comme le notre [le contexte palestinien] car il permet justement de raconter des histoires. Dans le même temps, ma mission n'est pas de raconter l'histoire des gens – je ne suis pas historien, ni sociologue,

ni un politicologue écrivant sur la vie des gens – en réalité, je tente de récréer certains passages de la vie qui m'entoure, et je ne dis pas que je retrace fidèlement ce qui se déroule dans cet endroit où j'ai grandi, mais je peux dire que j'ai été touché par les récits des réfugiés, par rapport à leurs souffrances, leurs souvenirs et bien entendu leurs rêves aussi. Je suis de la même manière touché par les rêves qui animent mes étudiants de l'université. Bien entendu, j'ai en même temps ma vie, partagée entre mes propres souffrances et les rêves qui m'animent – l'impossibilité de voyager, l'incarcération dans une prison israélienne pendant un moment de ma vie, en raison de cet enjeu national … j'y ai également perdu mon frère.

Dans « Une matinée de célébrité » , dont nous parlions à l'instant, le jeune palestinien qui accompagne l'équipe de film italienne tente de convaincre Darwish de tourner la scène dans laquelle il doit reproduire sa propre douleur : à cet effet, il fait un chantage affectif / patriotique, prétendant que le fait d'accepter, pour Darwish, contribuera à la « cause palestinienne ». Dans la même idée, un passage d'un roman de Bernard MacLaverty décrit un enfant qui se sent encouragé à aider son père à participer à un cambriolage, au motif que cela sera « pour l'Irlande ». Ressentez-vous, ou avez-vous déjà ressenti, ce type de pression dans votre travail de quelque manière que ce soit ? Comment travaillez-vous en étant conscient de cet enjeu, tout en restant créatif, et en trouvant, comme votre personnage Darwish le dit si bien, cette « marge de flexibilité entre le patriotisme, le politique, le quotidien, le culturel et le littéraire? »

Il ne s'agit pas d'héroïsme, vous savez, mais plutôt de la manière dont le conflit et le sentiment national affectent les personnages de mes romans. Il est vrai que mon personnage, Darwish, a refusé l'offre qui lui était faite – même à la fin, en dépit des pressions de son compatriote et de la journaliste – il n'accepte pas de répéter ou de jouer, comme il le dit, le chagrin qu'il a éprouvé auparavant. Au contraire, explique-t-il très clairement, il ne peut pas répéter cela car la douleur qu'il a éprouvée est quelque chose de privé. Mais l'homme était en train de tenter de le convaincre en utilisant l'image héroïque du pays, le discours nationaliste, et c'est une façon d'exprimer la manière dont le sentiment national peut influencer notre vie quotidienne. Je suis en effet persuadé qu'il s'agit d'une question importante, les gens peuvent être très affectés par cela, je peux moi-même être très touché par ce sentiment, je veux dire que je me souviens du nombre de fois où je ne voulais pas faire une chose ou une autre et que quelqu'un me disait, « fais le pour la Palestine ». Et c'est vrai, j'aime mon pays, tout le monde aime son pays, parce que nous aimons nos souvenirs, nos parents, nos familles, l'endroit où nous sommes nés, où nous avons vécu notre enfance, et nous, Palestiniens, nous avons nos rêves, ici, qui ne peuvent se concrétiser. Mais là n'est pas la question. Ce qui importe en effet, c'est l'exagération du sentiment national: il s'agit d'une chose importante dans nos vies, car nous aimons exagérer notre nationalité. Et je pense que dans l'écriture, c'est sur ce point que l'écrivain peut travailler, parce que l'on veut être fidèle à son pays, et en même temps on ne veut pas tenir un discours politicien ! Je ne souhaite pas être un écrivain politique, vous savez, je ne souhaite pas rédiger de slogans ou de brochures politiques, je veux écrire une fiction, sur la vie, et je veux que mes histoires soient aussi animées que la vie dans la rue.

Selon vous, de quelle manière le public ici peut-il exprimer son sentiment de solidarité ou d'indignation ? Que pouvons-nous faire pour vous, pour les habitants de Gaza et les Palestiniens ?

(Rires) Je ne suis pas un activiste politique en mesure de dire la meilleure manière dont le public peut soutenir les Palestiniens, mais ce dont je suis persuadé, c'est que la cause palestinienne est une cause juste, et cela est amplement suffisant. Les Palestiniens ne demandent pas la lune, pour reprendre les paroles de ma mère, Amna. Et cela est décrit dans « The Portrait Years » , où la mere veut que son fils soit libéré. Vous savez, elle ne demande pas le paradis! Elle ne demande que la libération de son fils, seulement cela, et c'est la raison pour laquelle elle soutient le processus de paix. Je ne sais pas, je ne vais pas dire aux gens ce qu'ils doivent faire, mais je suis intimement persuadé que notre cause est juste, je ne suis pas vraiment en mesure de répondre à votre question, cependant, je pense … que les gens savent ce qu'ils ont à faire.

Who would knock at the door like this on a Friday morning? The persistent knocking was disturbing his peaceful sleep – he decided to ignore it for a while longer. Eventually, reluctantly, he opened his eyes and dragged himself, heavy-footed, towards the thin brown metal door, swearing to himself about his neighbours' passion for picking arguments. His son Salim, who was not yet ten years old, had been out playing with the other children in the alley since first thing in the morning, and Leila had gone off early too, paying a visit to her maternal aunt, who was ill. He was all by himself, and he was savouring the tranquility of his only day off all week.

A man in his late twenties and two young women, one of them with a television camera, were standing at the front door. Darwish rubbed his eyes before answering the young man's 'good morning.' All the neighbourhood children had gathered round, ready to watch the big event. People were saying to each other, 'the media want him!' Darwish laughed to himself as the lad explained, with brevity and clarity, the reason for this momentous visit. He said that the two young Italian women were making a film about global catastrophes and crises. Apparently whilst looking through the news archives about the situation in Gaza, they had got very drawn into some footage showing a man at the funeral of a child who had been killed in an incident here. The man in the film clip was standing by the child's body, copious tears streaming magnificently from his eyes. That man was Darwish. The young man said that it had taken the Italians three months to work out exactly who he was and trace him, and that what they really wanted to do was to recreate that exact moment they'd seen on film in the archive.

By this time they were all sitting inside, in the little room which he received guests in during the day and his son slept in at night. Leila had hurried home, propelled along by the major breaking news being spread from mouth to mouth that the media were at her house. Salim was turning the neighbours' kids away from the door with pride and conceit – the media were after his Dad, and they were going to be on the evening news, on telly. How envious the other children were.

After a moment's silence, Darwish said – 'So, I mean, you want me to act, then?' The young man responded that the film they were making was very important, that a great many world-famous celebrities would be appearing in it, talking about their reactions to the various catastrophes the world was in the throes of, and that it was essential for Darwish to be in it. And that 'Who knows, maybe you'll be famous after this', as he added, passing the tea Leila had brought them to the two women, who nodded their heads in agreement with every word he said, without understanding a thing. The camerawoman said that the footage of Darwish crying at the funeral had made her cry. 'How *molto* sad it was!' – and the young man translated everything she said into Arabic. It was tempting, but as Darwish told them, they could surely use the original, real footage that was available from the news agencies. This time the young man just turned his head away, without even asking the women's opinion: he was after a piece of 'real footage.'

What do you mean, real footage? You want me to act, and you call that real footage!'

'I mean footage that's exclusive to our film.'

This time it was Leila who said, 'so he'd be an actor, then.' Then the young man said there'd be money in it for Darwish. 'A thousand euros, and the whole thing won't take more than half an hour. We'll go to a funeral, in an hour or so, of any kid who's been killed, and you'll walk in the procession. You'll cry, of course, and that'll be that, done. It's a totally natural thing to do.'

'A thousand euros!'

'A thousand euros, all yours,' answered the lad enticingly.

Darwish took a drag on the cigarette he'd just lit, then said to him, 'but how do you expect me to cry at the next funeral?'

Without any hesitation, the young man answered 'just like you cried the first time.'

'But that was the funeral of my neighbour's child – we'd brought him up together, he was like a son to me.'

'Every child is your child.'

'True, but...'

'The main thing is for the film to be in our interests, for the Palestinian cause,' and he winked, trying to touch both an emotional and a nationalist nerve in Darwish.

'But why don't you film the mother or father of the next child there's a funeral for?!'

The camerawoman seemed to have understood that Darwish was refusing to take part, so she interjected in Italian.

'What's important is that I want the world to see how much pain and sadness there is here, and you have a real talent for getting that pain across to the audience – it's not just anyone who can do that.'

No sooner had the lad finished relaying what she'd said than Darwish exploded in rage, shouting 'this pain you're talking about is an individual's real grief, it can't be acted or repeated! Pain is something personal, how do you expect me to act it?'

'Don't complicate things. It's much simpler than you imagine.'

'Well if it's so simple, go and find someone else.'

As the television crew were going out of the door, back into the street, Darwish's son was saying to his friend 'my Dad's gonna be on telly today and your Dad's not, 'cos my Dad's better than yours.' And so the children began fighting, as usual.

Qui peut bien frapper à la porte comme ça un vendredi matin? Les coups répétés sur la porte étaient parvenus à le tirer de son sommeil paisible – mais il décida de les ignorer pendant un petit moment encore. Finalement, et à contrecœur, il ouvrit les yeux et, résigné, se dirigea d'un pas lourd vers la petite porte de métal brun, en pestant intérieurement contre ses voisins et leur fâcheuse tendance à démarrer des querelles à partir de rien. Son fils Salim, pas encore dix ans, était dehors depuis les premières heures du jour, pour jouer avec les enfants du quartier dans l'allée, et Leila était également sortie très tôt pour rendre visite à l'une de ses tantes maternelles souffrante. Il était seul, savourant la tranquillité de sa seule journée de repos hebdomadaire.

Un homme, qui ne devait pas avoir trente ans, et deux jeunes femmes, dont l'une d'elles portait une caméra de télévision, se tenaient sur le seuil. Darwish se frotta les yeux avant de répondre au « bonjour » du jeune homme. Tous les enfants du quartier s'étaient rassemblés autour, prêts à assister à l'événement. Les gens murmuraient entre eux, « les médias sont après lui ! » Darwish rit intérieurement tandis que l'homme expliquait rapidement les raisons de cette visite inopinée. Les deux jeunes femmes italiennes, disait-il, réalisaient un film sur les catastrophes et les crises mondiales. Apparemment, c'est en visionnant des images d'archives sur la situation à Gaza qu'elles avaient été particulièrement frappées par des images montrant un homme lors des funérailles d'un enfant qui avait été tué ici au cours d'un incident. Dans le film, l'homme se tenait près du corps de l'enfant, en larmes, et l'image était saisissante. Cet homme, c'était Darwish. Le jeune homme expliquait qu'il avait fallu trois mois aux deux Italiennes pour retrouver sa trace, et qu'elles désiraient recréer précisément, en images, la scène qu'elles avaient vue sur le film d'archive.

Ils étaient maintenant tous assis à l'intérieur de l'appartement, dans la petite pièce dans laquelle Darwish avait pout habitude de recevoir, et qui sert également de chambre à coucher à son fils chaque nuit. Leila s'était empressée de rentrer, après avoir entendu les rumeurs sur la présence des médias chez elle. Salim repoussait les enfants des voisins, agglutinés à la porte, non sans un sentiment de fierté – les médias en avaient après son père, et ils allaient passer au journal télévisé du soir. Tous les autres enfants étaient très envieux.

Après un court silence, Darwish lança – « Alors, vous voulez que je joue, n'est-ce pas? » Le jeune homme répondit que le film qu'ils étaient en train de réaliser était très important, qu'un grand nombre de célébrités allaient y apparaître, commentant les différentes catastrophes qui secouaient la planète en ce moment, et qu'il était essentiel que Darwish y figure. « Qui sait, vous serez peut-être célèbre après ça » , ajouta-t-il, tout en faisant passer aux deux Italiennes le thé que Leila venait d'apporter. Ces dernières hochaient la tête, tout en ne comprenant pas un mot de ce qu'il disait. La jeune femme caméraman confia que le film qui montrait Darwish en larmes aux funérailles l'avait fait pleurer. « Cette scène était tristissima ! » – le jeune homme traduisait chacune de ses paroles en arabe. La proposition semblait tentante, mais, comme Darwish leur suggérait, pourquoi ne pas utiliser les images originales, certainement disponibles auprès des différentes agences de presse. A cet instant, le jeune homme se contenta de tourner la tête, sans même demander l'avis des jeunes femmes : il recherchait de «vraies images » .

« Qu'est-ce que vous voulez dire par vraies images? Vous voulez que je joue et vous appelez ça de vraies images ! '
– Je veux dire que nous aurons l'exclusivité de cette prise de vue. »

Cette fois Leila prit la parole: « Donc, il va être un acteur ? ». Le jeune homme précisa alors qu'une rémunération serait prévue pour Darwish. « Mille euros, et cela ne prendra pas plus d'une demi heure. Nous nous rendrons à des funérailles, d'ici une heure, d'un quelconque enfant tué, et vous marcherez dans la procession. Vous pleurerez, évidemment, et le tour sera joué. C'est une chose très naturelle à faire.

– Mille euros!

– Mille euros pour vous », répondit l'homme de manière appuyée.

Darwish tira une bouffée sur la cigarette qu'il venait d'allumer, et enchaîna, « Comment voulez-vous que je pleure si je me rends à ces funérailles? »

Sans hésitation, l'homme répondit : « Comme vous avez pleuré la première fois.

– Mais il s'agissait des funérailles d'un enfant de mon voisin. Je l'avais vu grandir, c'était comme un fils pour moi.

– Chaque enfant est votre enfant.

– C'est vrai, mais …

– L'important, c'est que ce film aille dans notre intérêt, dans l'intérêt de la cause palestinienne. » Il accompagna ces paroles d'un clin d'œil. Il tentait de jouer sur la corde sensible, en faisant appel à la fois aux émotions et au patriotisme de Darwish.

« Mais pourquoi ne filmez-vous pas la mère ou le père du prochain enfant dont on fera les funérailles ?! »

La femme caméraman semblait comprendre que Darwish refusait de jouer le jeu, et elle intervint en italien.

« L'important, c'est que je veux que le monde entier puisse voir la douleur et la tristesse qu'il y a ici, et vous avez un réel talent pour exprimer cet état – ce don n'est pas à la portée de n'importe qui. »

A peine l'homme avait-il terminé de traduire ces mots à Darwish, que ce dernier explosa: « Cette douleur dont vous parlez était une véritable peine individuelle, elle ne peut pas être jouée ou répétée ! La douleur est un sentiment intime, comment voulez-vous que je joue cet état?

– N'essayez pas de compliquer les choses. C'est beaucoup plus simple que vous ne semblez l'imaginer.

– Eh bien, si c'est si simple, trouvez-vous donc quelqu'un d'autre pour le faire. »

Alors que l'équipe de télévision quittait le domicile de Darwish, de retour dans la rue, son fils était en train de se vanter auprès de ses camarades « mon père sera à la télé ce soir et pas le tien, parce que mon père est meilleur que le tien. »

Les enfants ont commencé à se battre, comme d'habitude.

My work frequently focuses on the friction between people and space, where the privatised urban landscape of our cities conflicts with the public needs of the general population and where the human consumption of finite resources creates potentially catastrophic conflict with the environment.

Conflict, or more specifically the positive transformation of conflict through artist-led public engagements is also the focus of projects by the Ultimate Holding Company, the studio collective of which I am a founding member.

'It's Not As Rough As It Used To Be' is one such project which took place in Barrow-in-Furness, England, in 2008–9. We used a residency to explore the transformation of conflict, with relation to the urban population and its dislocation from the surrounding wild landscape. We invited various communities to a series of outdoor events in underused architectural spaces and through the work presented there, injected a new sense of pride and ownership in run-down areas. The ultimate goal being to challenge mainstream regeneration agendas which often fail to realistically build on what is already present in the community.

The event venues were scattered about the West Cumbrian coast and included a disused Victorian lighthouse, a derelict World War II searchlight bunker, and an old fisherman's shed.

All the events happened at dusk in the winter of 2008–9 in freezing conditions – pitting artists and attendees against the elements. Food and warmth were provided and served to bring people together in the dark. The wild landscape was appreciated at its harshest, with the questions posed – what could grassroots sustainable and artist-led regeneration look like here? How could a (largely ignored and abandoned) inhospitable landscape be celebrated as an asset? How could a town, famous for its nuclear submarine industry, reinvent itself as a creative, sustainable community?

As a starting point for transformation, each venue was rendered as a 3D model and inserted into Google Earth. The locations were also literally pinpointed by an over-sized illuminated map pin, with the aim of creating a greater sense of pride and connection to the wider landscape in those experiencing the project.

The Giant Map Pin, Ultimate Holding Company, Barrow-in-Furness, Cumbria, January 2009. Photo Gavin Parry.

*In January 2009 I went on a journey. A journey in search of hate. The kick-off was Operation Oferet Yetzuka (*cast lead *– named after the small lead spinning tops played with during the Jewish festival of Hanukkah). As a resident of the state of Israel I am basically trained to live with the reality of war. But this time it was different; a feeling of revulsion overtook me.*

I was tired, I was fed up and I felt bad about my reality.

For those of you who are less familiar with it – welcome to the reality of hate. It's been years since I last picked up a newspaper, or watched the news. It simply saddens me to see how deeply we are hated and how deeply the Israelis hate.

So how come I don't hate?

That was a question I could not find the answer to and it led me to want to understand what hatred is and what its origins are.

In the Bible the people of Amalek are mentioned, a nomadic people, the descendants of Esav. The Amalekites are the scapegoats of the Israelites. It is lawful and permitted to hate them, and there is even a divine command to destroy them.

Humanity needs an object of hate. Someone to be responsible for all of our troubles. Someone you can use to distract attention from the actual problem. Someone you can treat with aggressiveness and let all of your frustration out on. These are the very basics in handling groups and societies, in controlling common beliefs and in managing political interests.

In my research I wanted to find whether there was a form for hate, a historical or international symbol indicating hate.

The cowl. The cowl is a headpiece covering it from all sides, leaving only the eyes and mouth exposed, often only the eyes.

There is an interesting link between executioners wearing cowls, and the term hate.

The cowl creates the opposite effect of mirroring. It sets a physical limit between you and your own ability to criticize yourself, allowing you to release your deepest most demonic impulses.

Wearing the cowl, there is infinite freedom of action for expressing emotions. Another relevant example would be sadomasochistic sexual relations, and the release given by wearing the cowl during them.

In my research 'In search of the origins of hate' I wanted to comprehend the humanity of hate. As a first act, I cover myself with a cowl.

In February 2009 I continued my journey to Manchester, England.

I reached Manchester as a private human being, an artist, Rotem Ritov. My biggest fear was to be seen as 'Rotem, the Israeli' by the other workshop participants. I was afraid that this 'mark of Cain' would not release me from the country I live in. That I would be seen as the representative of the state of Israel and of all its injustice. I was fortunate enough to have most of my fears vanish in an instant, as I met with the European, Mediterranean, and Palestinian group members. The encounter was open minded and human, and led to fascinating new acquaintances, discussions and conversation about art, artists and life in the context of different realities. Unfortunately, this was not the case with one artist from a country neighboring mine. My greetings, handshake and opening line of 'I am glad to have the opportunity to meet you' were accepted with doubt and lack of trust. To her I was not Rotem. To her I was an attacking and destructive country that had a hand in the creation of her and her people's dark reality.

And as long as Rotem Ritov is not a political activist, this person had no interest in coming in contact with me.

I was hurt and angry. But even so, I could also understand. I too have friends that refuse to visit Germany despite 70 years having passed since the Holocaust and despite the fact that it was their parents' parents who went through it.

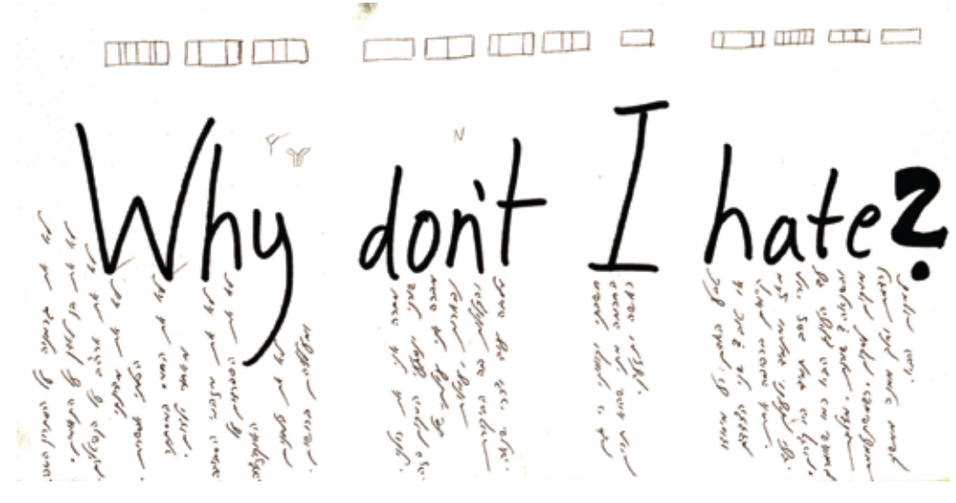
How long does hate last?

Will my grandchildren be fortunate enough to hate?

The research 'In search of hate' is still in progress.

I continue to wear cowls and read materials.

Maybe some day I will find some hatred in the cold heart of mine.



Above: *In Search of Hate*, embroidery & spray, 2009
Below: *Notes from sketchbook*

BGM-109 Tomahawk Cruise Missile I – III
Watercolour, 2008

___Biographies

Atef Abu Saif was born in Jabalya refugee camp in the Gaza Strip in 1973. He holds a bachelor's degree from the University of Birzeit, Palestine, masters degree from the University of Bradford, England and a PhD in Political and Social Sciences from the European University Institute in Florence, Italy. He has published four novels and the collection of short stories *Everything is Normal.* He is a regular contributor to several Palestinian and other Arabic language newspapers, journals and literary supplements.

Florence Aigner is an audio-visual artist with an academic background in Refugee Studies. She has been developing a personal photographic project on the meaning of home to Palestinian refugees, 100 Artists in Palestine, supported by IETM – The International Network for Contemporary Performing Arts. Based between Morocco and Belgium, she is developing workshops to record the living experiences of migrants and refugees.

Saïd Ait El Moumen is a musician, dancer and choreographer based in Marrakesh, Morocco. In 2003 he founded the first Moroccan contemporary dance company ANANIA with Taoufiq Izeddiou and Bouchra Ouizgan. In 2004, he was invited by the Centre Chorégraphique National de Montpellier to attend the EX.E.R.CE. training course and since then, his work has been an exploration of dance, music and video art. He works in close collaboration with Fatou Traouré, Mathilde Monnier, the Cie Générique Vapeurs and Taoufiq Izeddiou, and is active in organising the annual Marrakesh choreography event On Marche.

Isabel Andreu is a Spanish-born artist currently based in Rotterdam, with training in design, documentary and humanities studies. By using elements of photography, video, documentary, installation and performance, her artistic practice focuses on issues related to memory, belonging, migration and geopolitics. Recently, she has been working on an experimental film about the Berlin neighbourhood Kreuzberg, and its symbolic relation to migration. Much of her work engages other people in participatory processes, creating situations from which narratives can emerge.

Mariane Cosserat studied theatre, cultural management and political science. In 2003 she devised the multidisciplinary international festival, 4x4, which took place four times in Brussels and Tromsø and in 2009 she became festival leader of an international city festival in Tromsø. She is also active as a performing and visual artist. Through her various activities, she aims to build links between artists, artistic disciplines and contemporary issues, to challenge the role of the artist and the audience and to question the position of the citizen, politics and art in our society. She is currently based in Brussels

Alice Guthrie is a semi-nomadic translator, activist and researcher based part-time in Granada, Spain. Her activism and interests have centred around freedom of movement and migration, gender and sexuality, and freedom of expression, and this has often been reflected in the literature she has translated from Arabic into English. Her translation work has an increasing focus on Palestinian writing, and on contemporary slang and hybrid language forms.

Duncan Hay is studying towards a PhD in English Literature at the University of Manchester, where he is investigating the poetry and prose of Iain Sinclair. Aside his thesis, his research interests are in the areas of Frankfurt School critical theory and the creative reappraisal of the legacies of the early twentieth-century European avant-gardes.

Samar Maakaron has a background in design and a Masters degree in participatory arts. She has been working as a designer since 2000, engaging with Lebanese visual culture and the construction of its narratives. She was instrumental in shaping the award winning and grassroots media initiative Lens on Lebanon, directing the project for more than a year, establishing its vision and operational methodology. She has collaborated with Lebanese director R. Mroué on various performances as a set designer and has recently completed a residency at Baltic, Centre for Contemporary Art, Gateshead, UK. Born in Lebanon, she is now based in London. www.samarmaakaron.com

Joe Richardson in based in Manchester, England. He studied Interactive Arts at Manchester Metropolitan University, graduating in 2006, and since then has been a project manager within the ethical design cooperative UHC – Ultimate Holding Company. His artwork explores ideas of power using a range of media including sculptural forms, light, text and intervention. www.joe-richardson.co.uk

Rotem Ritov studied architecture at Wizo Haifa Academy of Art, Haifa. She is a multi-disciplinary artist, combining architecture with fine art and dance. She has danced with several of Israel's leading contemporary dance groups including Ido Tadmor-Dance Company and the Fresco Dance Group. She is also an independent art producer and curator, recently she established Apart.Art within her home in a loft in south Tel Aviv.

Heidi Schaefer, living far away from any war zone, is interested in how, as an artist, she can engage intimately with issues of war. Her work engages with the war machine, addressing war and its expression in cultural and theoretical ideas. It has been shown in the UK, Canada and Germany and is part of a number of private collections. As part of her practice, she also programmes a small contemporary art gallery called twenty+3 projects in her home in Manchester, England.

Seçil Yaylalı is an artist working on multidisciplinary projects especially in the field of participatory arts. She has worked with immigrant youth workers, patients in psychiatric hospitals and with adolescent teenagers in informal youth centers. She is currently working on her PhD thesis about Temporary Public Art Projects, at Universitat der Kunsten, Berlin. She studied city planning, industrial design, and applied arts and tries to combine all in her daily practice. She lives and works in Berlin and Istanbul. www.secilyaylali.com

Project Chronology

2007

18 — 29 June
Art for Social Transformation Workshop – organised by Cittadelarte Fondazione Pistoletto, Biella, Italy
Florence Aigner, Saïd Ait El Moumen, Isabel Andreu and Seçil Yaylalı, with Mariane Cosserat

15 July — 14 Aug
Cross Border Arts Project

16 — 26 July
Lebanon – Florence Aigner, Saïd Ait El Moumen, Isabel Andreu and Seçil Yaylalı, with Mariane Cosserat and five artists based in Lebanon. The project was coordinated by Samar Maakaron with the support of Goethe-Institut, Beirut

26 July – 5 Aug
Israel – Florence Aigner, Saïd Ait El Moumen, Isabel Andreu and Seçil Yaylalı, with Mariane Cosserat, and Rotem Ritov, Emil Sweed and Yossi Atia. The project was coordinated by Lee Rimon and Yael Gilaat from Oranim Academic College of Education, Kiryat Tivon

6 — 11 Aug
Palestinian Territory – Gaza: Florence Aigner and Isabel Andreu with Mariane Cosserat and Shareef Sarhan and Atef Abu Saif. The project was coordinated by Yousri Darwish of the General Union of Cultural Centres. West Bank: Said El Moumen, Seçil Yaylalı, Zaki alJada'a and Shadi Hareem

2009

23 — 27 Feb
Art & Conflict Workshop, Manchester, UK, hosted by Literature Across Frontiers with support from Arts Council England
Saïd Ait El Moumen, Isabel Andreu, Mariane Cosserat and Seçil Yaylalı, with Shadi Hareem, Joe Richardson, Rotem Ritov and Heidi Schaefer. Workshop coordinated by Lesley Young and Duncan Hay

28 Feb
Art & Conflict Conference, Manchester, UK
Saïd Ait El Moumen, Isabel Andreu, Mariane Cosserat, Shadi Hareem, Joe Richardson, Rotem Ritov and Seçil Yaylalı, with Alexandra Büchler and Philippe Jashan. Invited guests Claudia Eipeldauer (Wochenklausur), Samir El-Youssef (writer, Palestine and UK), Toyah Hunting (Ask Sarajevo) and Aisling O'Beirn (artist, Belfast)

17 Sept
Middle East: Art to Build Peace and Dialogue Seminar hosted by Solidarité Laïque, France
Samir El-Youssef and SAPHO with Fanny Durville, Conny Reuter and Giovanna Tanzarella

30 Sept
The Creative Management of Conflicts Seminar hosted by Cittadelarte Fondazione Pistoletto, Biella, Italy
Saïd El Moumen, Fabio Petterino and Katharina Erlacher Wolf with Filippo Fabbrica

Published in 2010 by Literature Across Frontiers
Mercator Institute for Media, Languages and Culture
Aberystwyth University, Wales, United Kingdom.

Editors: Alexandra Büchler and Lesley Young

Translations – English to French: Lucien Arino
Translations – Arabic to English: Alice Guthrie
Proof reading – French: Stéphanie Lux

All texts and images © the artists and authors. All rights reserved. No part of this book may be reproduced without the permission of the publishers. The views expressed in this book are not necessarily those held by the publisher.

Design: Modern Designers, Manchester, UK
Printing: Team Impression
Typeface: Regular and Medium, Akzidenz Grotesk
Edition: 1
ISBN: 978-0-9556058-4-0

Project Partners:
Anna Lindh Euro-Mediterranean Foundation for the Dialogue Between Cultures, Egypt (project leader);
Literature Across Frontiers, United Kingdom;
Solidarité Laïque, France;
Goethe-Institut Beirut, Lebanon and
Cittadelarte Fondazione Pistoletto ONLUS, Italy.

With the support of:
Compagnia di San Paolo, Italy;
European Union Culture Programme and
Calouste Gulbenkian Foundation, Portugal.

With special thanks to everyone who has engaged with this project since 2006.

With thanks to:
Rasha Shaaban and Gianluca Solera at Anna Lindh Foundation; Catrin Ashton and Stéphanie Lux at Literature Across Frontiers; Philippe Jahshan and Simon Lebeau at Solidarité Laïque; Abdallah Annan, Fareed Majari and Norbert Spitz at Goethe-Institut Beirut; Filippo Fabbrica, Sonja Linke, Paolo Naldini and Judith Wielander at Cittadelarte Fondazione Pistoletto; Yousri Darwish at The General Union of Cultural Centres; Yael Gilaat and Lee Rimon at Oranim College; and Samar Maakaron.

Project partners

Project supported by

UK workshop and conference supported by

Literature Across Frontiers is supported by