

Khalil Joreige & Joana Hadjithomas

ESSE N°70 (Automne 2010)

«Travailler les émotions, la mémoire et l'histoire»
par Zoé Chan

esse



Zoé Chan

HADJITHOMAS +
JOREIGE :
TRAVAILLER LES
ÉMOTIONS, LA MÉMOIRE
ET L'HISTOIRE

WORKING THROUGH
EMOTION, MEMORY,
AND HISTORY

Évocateur, le titre de l'exposition *I'm There Even If You Don't See Me*¹ [Je suis là même si vous ne me voyez pas] laisse entrevoir une gamme presque gothique d'états psychologiques : tristesse, nostalgie, persévérance, mais aussi colère, amertume et même ressentiment. Présentant des œuvres photo et vidéo ainsi que des installations du duo libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, artistes et documentaristes, *I'm There Even If You Don't See Me* découle de leur vécu dans un Liban au passé complexe marqué par la guerre et des séquelles encore présentes chez les citoyens, dans le paysage et dans la conscience collective. Pourtant, malgré ce courant affectif sous-jacent qui traverse la pratique artistique de Hadjithomas et de Joreige, leurs œuvres ne visent pas une catharsis émotionnelle, ni pour eux-mêmes, ni pour les spectateurs. Refusant tout traitement simpliste des sujets délicats qu'ils abordent, ils explorent des enjeux de portée élargie pour créer des œuvres contemplatives plutôt que sentimentales, philosophiques plutôt que normatives, engagées² plutôt que polémiques.

Lasting Images (2003) cristallise efficacement le modus operandi de Hadjithomas et de Joreige. Il s'agit d'une projection de séquences (transférées sur support vidéo) tirées d'un film familial trouvé dans un état de surexposition en raison de mauvaises conditions d'entreposage. Le contenu du film original a donc presque intégralement été transféré sous forme d'éraflures et de points dansants sur fond blanc. Au milieu de la courte séquence, des silhouettes à peine visibles émergent. Joyeux rassemblement familial ou réunion d'amis, la scène est tournée depuis un bateau en mouvement et montre des figures décontractées, vêtues de jeans et coiffées de bérets, riant et gesticulant en direction de la caméra. Un court texte à la fin de la séquence explique que le film a appartenu à un parent des artistes (un certain Alfred Junior Kettach), kidnappé pendant la guerre civile libanaise et manquant toujours à l'appel. Fait-il partie du groupe de jeunes filmés ou était-il derrière la caméra, ne faisant sentir sa présence que par le positionnement de l'appareil ? L'absence de trame sonore couplée à l'effacement de la majeure partie du film, qui ne laisse voir que l'apparition fugace de figures fantomatiques (le *punctum* de Barthes), souligne la disparition de ce membre de la famille et d'autres comme lui. Malgré l'élan clairement élégiaque de cette œuvre (qui peut être interprété comme une futile tentative d'évoquer le disparu), *Lasting Images* met en évidence le fait que des vies entières ont été littéralement rayées de l'histoire officielle d'un pays et rappelle le devoir moral de témoigner d'eux pour qu'Alfred et ceux qui ont subi le même destin que lui ne soient pas oubliés.

180 Seconds of Lasting Images (2006), sorte de pendant de *Lasting Images*, réarticule cette nostalgie à l'endroit d'Alfred Junior Kettach, officiellement déclaré mort bien que son corps n'ait jamais été retrouvé. Dans ce cas-ci, chaque photogramme du film de trois minutes (environ 4 000 images) est imprimé et assemblé aux autres en une gigantesque œuvre murale aux allures de mosaïque. La fragile matérialité de la séquence dans sa forme imprimée, fragmentée, amène le spectateur à imaginer l'artiste parcourant obstinément chacune des centaines d'images une dernière fois pour y trouver des traces fraîches de cette vie perdue, acte teinté à la fois de la compréhension intellectuelle de l'impossibilité de ramener l'être cher et du besoin irrépressible de tout de même tenter de le faire. La nécessité et la possibilité de « tourner la page », de « laisser aller » sont des croyances omniprésentes dans la société nord-américaine, abreuvée de livres de croissance personnelle. Hadjithomas et Joreige laissent entendre que certains événements sont tellement traumatisants, tellement contre-nature, tellement inacceptables qu'il est

The evocative title of the exhibition *I'm There Even If You Don't See Me* suggests a multitude of psychological states almost gothic in range: sadness, nostalgia, persistence, but also anger, bitterness, even resentment. Featuring photographic, video, and installation works by the Lebanese documentary filmmaker and artist duo Joana Hadjithomas and Khalil Joreige, *I'm There Even If You Don't See Me* stems from their experiences of Lebanon's complex history of wars, and the ongoing ramifications on its citizens, landscape, and collective consciousness. And yet, despite this undercurrent of affect running through Hadjithomas' and Joreige's art practice, their works do not aim for an emotional catharsis, whether for themselves or viewers. Refusing simplistic renderings of their sensitive subject matter, Hadjithomas and Joreige navigate larger surrounding issues to create works that are contemplative rather than sentimental; philosophical instead of prescriptive; engagé but not polemical.

Lasting Images (2003) crystallizes effectively Hadjithomas' and Joreige's modus operandi. It consists of a projection of film footage (transferred to video) taken directly from a found home movie that, due to poor storage conditions, resulted in the overexposure of the film stock. The original content has been consequently almost entirely abstracted into dancing spots and scratches on a bleached out background. In the middle of this short sequence, a few faint figures briefly emerge. A jolly party of friends or family: footage shot from a moving boat, bohemian figures in jeans and berets, laughing and gesturing towards the camera. A short text at the end explains that the film belonged to a relative—one Alfred Junior Kettach—who was kidnapped during the Lebanese civil war and missing ever since. Is he one of the youthful group pictured, or is he behind the camera, his presence felt only in its positioning? The lack of sound combined with the erasure of most of the film, leaves only the fleeting apparition of ghostly figures—Barthes's *punctum*—highlighting the loss of the family member in question, and others like him. Beyond the clearly elegiac thrust to this work (what could be read as a kind of futile attempt to evoke the dead), *Lasting Images* underscores how entire lives have been literally razed from a country's official history, and to the importance of bearing moral witness so that Alfred and others who have suffered the same fate are not forgotten.

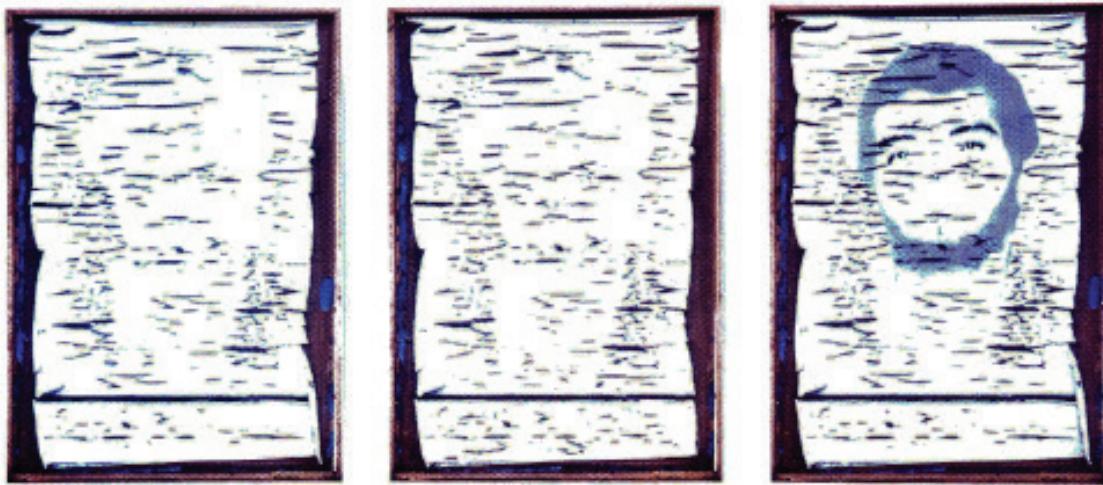
180 Seconds of Lasting Images (2006), a kind of companion piece to *Lasting Images*, re-articulates this nostalgia for Alfred Junior Kettach, declared officially dead though his body never found. Here, each one of the three-minute-long film's frames (over 4,000 of them) are printed out and made into a massive mosaic-like mural. The fragile materiality of the footage in its printed, fragmented form moves the viewer to imagine the artists doggedly scouring each of the hundreds of images just one more time for fresh traces of this lost life, an act coloured by the intellectual understanding that this act can never bring back the loved one, in tandem with the overwhelming need to do it all the same. The necessity and achievability of "finding closure" and "letting go" are ubiquitous beliefs within North American society nourished on self-help books. Hadjithomas and Joreige suggest that some events are so traumatic, so unnatural, so wrong that "moving on" is impossible and, within certain contexts, perhaps immoral. In these two works, the past is never a closed book, to turn the page, not an option. The writing of history is thus revealed here as, necessarily, a process of continuous research, re-examination, and re-actualization.

The installation *Circle of Confusion* (1997) displays a wall-sized photograph fragmented into hundreds of small rectangles. Affixed with Velcro to a looming mirrored wall, they picture an aerial view of the city of Beirut. A small wall text invites visitors to select a piece to take with them or to place elsewhere on the map. Each photographic fragment is stamped at the back with the cryptic statement, "Beirut does not exist," printed in

1. Michèle Thériault, directrice de la galerie Leonard & Bina Ellen qui a présenté l'exposition du 1er septembre au 10 octobre 2009, en était la commissaire. Le présent article porte sur cinq des huit œuvres exposées.

2. En français dans le texte original. [Note de la traductrice]

1. The exhibition was curated by Michèle Thériault, director of the Leonard & Bina Ellen Gallery, where it was presented from September 1 to October 10, 2009.



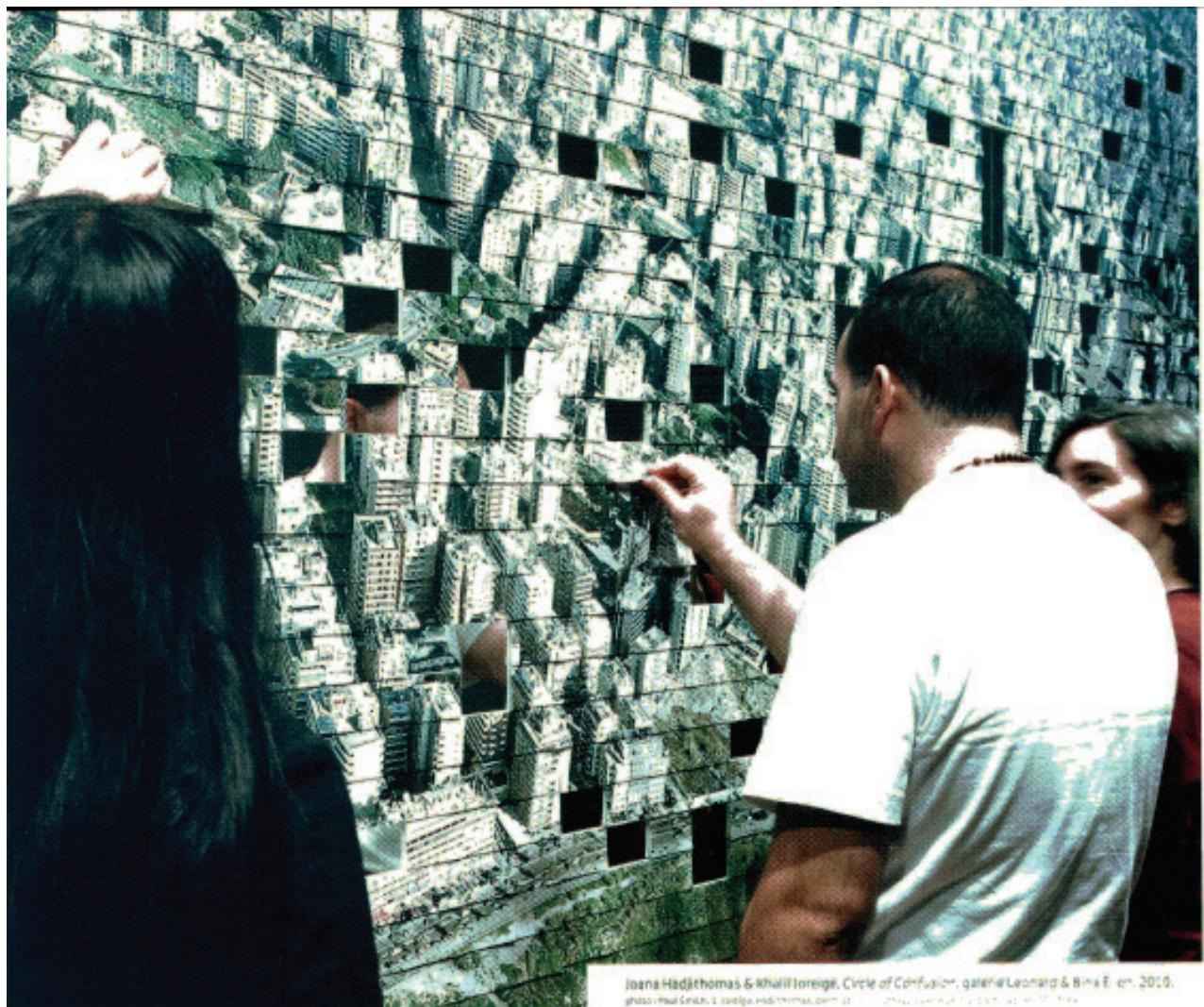
Joana Hadjithomas & Khalil Joreige. *Faces*, galerie Leonardo & Bina Ellen, 2009.
© Joana Hadjithomas & Khalil Joreige. Photo: M. Lévesque. Courtesy Galerie Leonardo & Bina Ellen, Montréal.

impossible de « passer à autre chose » et que, dans certains contextes, cela serait peut-être immoral. Dans ces œuvres, le passé n'est jamais un livre fermé ; tourner la page n'est pas une option. C'est donc l'écriture de l'histoire qui est révélée ici, tout comme, forcément, un processus de recherche, de réexamen et de réactualisation continuels.

L'installation *Circle of Confusion* (1997) est composée d'une photographie de la taille d'un mur fragmenté en des centaines de petits rectangles. Fixés à l'aide de bandes Velcro à un miroir mural qui se dresse devant le spectateur, ils présentent une vue aérienne de Beyrouth. Un court texte inscrit sur le mur invite le visiteur à emporter une pièce ou à la relocaliser sur la carte. L'endos de chaque fragment de photographie porte l'énigmatique inscription « Beyrouth n'existe pas », en arabe et en anglais. Des parties manquantes du portrait de la ville en plongée laissent des parcelles inégales de miroir refléter par fragments les visiteurs et ce qui les entoure. Dans cette œuvre, Hadjithomas et Joreige soulignent l'importance de reconstruire et de préserver Beyrouth – de lui donner une existence ; cette ville presque mythique à laquelle on donnait auparavant le nom romantique de « Paris du Moyen-Orient » a vu ses fondations et les façades de ses édifices radicalement endommagées par des bombardements et d'autres actes de guerre. Parallèlement, les artistes demandent s'il est réellement possible d'écrire l'histoire de Beyrouth, compte tenu de la multitude des expériences de vie et des points de vue qui se frottent les uns aux autres dans la ville. Fait intéressant, si Hadjithomas et Joreige rejettent toute version hédonique de l'histoire, préconisant plutôt les versions nuancées qui présentent de multiples facettes, il se dégage tout de même de leurs œuvres une sorte de nostalgie vis-à-vis de l'apparence d'autorité et de cohérence des représentations très monolithiques qu'ils critiquent, semblant indiquer que l'histoire avec un grand « H » (la « capitale historique » d'un pays) pourrait bien être un luxe inaccessible à ceux qui vivent dans l'instabilité civile.

Arabic and English. Chunks are missing from this overhead view of the city, leaving uneven patches of silver mirror reflecting, in fractured glimpses, gallery-goers and their surroundings. With this work, Hadjithomas and Joreige underscore the importance of rebuilding and preserving Beirut (*making Beirut exist*), an almost mythic city once romantically known as “the Paris of the Middle East,” but whose architectural foundations and façades now have been radically damaged or destroyed by bombings and other acts of warfare. At the same time, the artists pose the question as to what a working history of Beirut could look like given the multitude of individual lived experiences and perspectives brushing up against each other within this city. It is interesting to note that even as Hadjithomas and Joreige reject hegemonic versions of history, calling instead for nuanced, multifaceted ones, there emerges nonetheless a kind of nostalgia for the apparent authority and coherence of the very monolithic representations they critique, suggesting that history-with-an-uppercase-H—a country's “historic capital”—might be a luxury unavailable to those living in an environment of civil instability.

The idea of history as something to be continuously reworked is explored again in *Faces* (2009), a photographic series of posters of men martyred by the war or murdered political figures. The posters are shown as found on city walls in varying states of degradation: peeling, ripped, weather-worn and pollution-covered, unceremoniously veiled by advertisements and announcements. With the aid of professional illustrators, Hadjithomas and Joreige have teased out the unknown individual's features, the stages of which are shown over two or three photographs. Through a process that is almost archaeological, faces are brought to the fore as if from out of a fog. A few of the posterized faces are photographed simply as is; what remained of them was apparently insufficient for the re-imagining and reconstruction of their faces. The viewer becomes aware that what is presented in this series is but a potential version of each subject's identity; after all, another illustrator might have created something



Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, *Circles of Circumstances*, galerie Leonard & Binswanger, 2010.
photo : Paul Grütz, L'art contemporain, www.lartcontemporain.ch

L'idée que l'histoire doit être continuellement retravaillée est explorée à nouveau dans *Faces* (2009), une série d'affiches montrant des photographies d'hommes victimes de la guerre et de figures politiques assassinées. Les affiches se présentent telles que trouvées sur les murs de la ville, en divers états de dégradation : écorchées, déchirées, usées par les intempéries, couvertes de pollution, sommairement voilées par des publicités et des annonces. Avec l'aide de dessinateurs professionnels, Hadjithomas et Joreige ont patiemment dégagé les caractéristiques cachées de chaque affiche, en plusieurs étapes dont témoignent deux ou trois photographies. Au fil d'un processus presque archéologique, les visages émergent comme d'un brouillard. Certaines des affiches sont photographiées simplement telles quelles : ce qu'il en reste n'est pas suffisant pour réimaginer et reconstruire les visages qui s'y trouvaient. Le spectateur comprend graduellement que cette série ne montre qu'une version potentielle de l'identité de chaque sujet ; après tout, un autre dessinateur aurait peut-être créé tout autre chose. En plus de souligner l'impossibilité d'écrire des histoires définitives, *Faces* propose une réflexion ouverte sur le fait que ces hommes sont peut-être morts pour rien, au bout du compte : les générations futures se souviendront-elles d'eux, dans une culture marquée par la guerre qui a déjà engendré une longue chaîne de martyrs et de meurtres ?

L'une des œuvres les plus percutantes de l'exposition, *Khiam 2000-2007* (1999-2007), présente deux vidéos documentaires diffusées sur deux téléviseurs placés côté à côté. Il s'agit d'entrevues filmées en plan rapproché avec six anciens détenus du camp de prisonniers israélien

different. In addition to highlighting the impossibilities of writing definitive histories, *Faces* offers up an open-ended reflection on what may be the ultimate futility of these men's respective deaths: will these individuals be remembered by future generations within a culture of war that has already bred a long chain of martyrs and murders?

In one of the exhibition's most forceful works *Khiam 2000-2007* (1999-2007), two documentary videos are presented side by side on a pair of television screens. They feature talking-head interviews with six former detainees of the Israeli Khiam prison camp² in Southern Lebanon. As the title indicates, the videos were made seven years apart with the same interviewees. In the first video, they speak of various aspects of their daily lives with a kind of nostalgia, not for the confinement or the brutally harsh conditions of prison life, but for the psychological intensity of existence it engendered, and the sense of solidarity experienced with their fellow detainees. Listening to them speak, one realizes with shock that paradoxically these former prisoners perhaps had never lived with as much heightened awareness as when they were in confinement — theirs was not the "unexamined life."

The prisoners' ingenuity in these dire conditions is astonishing. The results are an *arte povera* of sorts: pencils made from a piece of cheese's foil encasing, jewellery whittled from fruit pips, and so on. They also learn

² The prison was closed down in 2000 when Israel withdrew from Lebanon and subsequently remade into a museum about the prison until the Israeli invasion of Beirut in 2006, when it was completely destroyed.



Jeanne Hébuterne & Khalil Joreige. *Khiam 2000-2007* (image fixe / still image), 1999-2007.
photo : © Khalil Joreige/Hébuterne

Khiam³, au sud du Liban. Comme l'indique le titre, chacun a été interviewé deux fois, à sept ans d'intervalle. Dans la première vidéo, les interviewés abordent divers aspects de leur vie quotidienne avec une sorte de nostalgie, à l'endroit non pas de l'incarcération ni des atroces conditions de détention, mais plutôt de l'intensité de l'existence qui s'en dégage et du sentiment de solidarité entre codétenus. À les entendre, on constate avec stupeur que, paradoxalement, ces anciens prisonniers n'ont peut-être jamais vécu avec une conscience aussi aiguë que pendant leur détention ; ils ont vécu en prison une vie qui n'était pas « sans examen ».

L'ingéniosité dont ils ont fait preuve dans ces conditions extrêmes est ahurissante. Il en résulte des objets dignes de l'*Arte povera*, si l'on peut dire : crayons faits à partir d'emballage à fromage en aluminium, bijoux confectionnés avec des pépins de fruits, pour ne donner que quelques exemples. Ils ont également appris des textes par cœur, se sont enseigné mutuellement le français, ont entrepris des programmes d'exercice. Les objets qu'ils ont créés et les efforts qu'ils ont déployés sont impressionnants parce qu'ils révèlent leur désir individuel de maintenir une impression, même approximative, de stabilité quotidienne, de normalité et d'ordre, mais aussi de grandir et de devenir de meilleurs êtres humains. Dans ces conditions, leur imagination était débordante. Un homme, par exemple, parle avec regret de la relation qu'il s'était imaginée avec une certaine femme hors de prison et dit avoir été réellement surpris lorsqu'il a découvert qu'elle s'était mariée. Les rêves ont pris pour eux une toute nouvelle importance, et les détenus en discutaient avec avidité. Une femme se rappelle avec mélancolie qu'une simple fente dans un mur portait à rêver. En prison, la perception du temps change : pour un prisonnier, la croissance d'un figuier observée à travers une petite ouverture dans le mur de la prison devient rien de moins qu'un récit existentiel de première importance. La créativité des prisonniers, leur besoin de s'exprimer et de communiquer et leur ardent désir de continuer à vivre pleinement constituent des actes de résistance, mais révèlent également l'essence même de ce que signifie être un humain.

Dans la deuxième vidéo, les personnes interviewées examinent s'il est souhaitable de conserver l'histoire du camp et comment le faire. Devrait-on construire un musée sur les lieux ? Pourrait-on recréer le camp ? Qu'est-ce qui y serait présenté ? Un homme propose de montrer

texts by heart, teach each other French, embark on exercise regimes. Their objects and efforts impress us because they manifest their respective desires to maintain, at least by approximation, a sense of day-to-day stability, normalcy, and order, but also to grow and better themselves as human beings. Their imaginations explode under these circumstances. One man speaks ruefully of the relationship he imagined with a certain woman on the outside, and his very real surprise to subsequently discover she had married another. Dreams take on new importance and are avidly discussed between the inmates. A woman recalls wistfully how, "We'd look at a crack in the walls and dream." Time is marked differently: for one prisoner, watching a fig tree grow through a small gap in the prison wall becomes no less than a major existential narrative. Their creativity, their need for self-expression and communication with others, and their yearning to keep living fully even while imprisoned, function as acts of resistance, but also reveal the very essence of what it means to be human.

In the latter video, the speakers discuss how and whether to preserve this history of the camp. Should a museum be rebuilt in its place? Would the camp be re-created? What would be presented within? While one man proposes a site that presents photo documentation of the camp with didactic texts, a woman declares with conviction, "The camp is here in me. It hasn't been pulled out," suggesting that her experiences are too personal ever to be satisfactorily represented in any kind of museum setting. Another insists that visuals are not always the best *pôle-mémoire*. "Memories, imagination are stronger than the image," she ruminates, admitting however that because there is no memorial that pays witness to this camp and its history, discussion about it is like "speaking in a vacuum." Others simply want to forget. *Khiam 2000-2007* powerfully reveals the many dilemmas surrounding the construction of memorializing institutions and the preservation of sites of trauma whose aims might be concomitantly to honour these prisoners and their survival, but also to document the prison as a historical fact. The work locates the difficulties of responding to the infinitely complex emotional and psychological personal needs of the survivors, while fulfilling the responsibilities that exist on a more public scale—the archival, the commemorative, the educational.

des documents photographiques accompagnés de textes, mais une femme déclare avec conviction : « Le camp est ici, en moi. Il n'en a pas été extirpé », laissant entendre que son expérience est trop personnelle pour qu'un cadre muséal, quel qu'il soit, puisse la représenter de manière satisfaisante. Une autre personne insiste sur le fait que les éléments visuels ne sont pas toujours les meilleurs gardiens de la mémoire. « Les souvenirs et l'imagination sont plus forts que les images », fait-elle valoir avant toutefois de reconnaître à regret que l'absence de mémorial témoignant du camp et de son histoire fait en sorte que toute discussion à ce sujet donne l'impression de « parler dans le vide ». D'autres encore veulent simplement oublier. *Khiam 2000-2007* révèle avec force les nombreux dilemmes entourant la construction d'institutions destinées à commémorer et à conserver des sites où ont eu lieu des événements traumatisants, dont l'objectif pourrait parallèlement être d'honorer les prisonniers et leur survie, mais aussi de garder une trace de la prison comme fait historique. L'œuvre cerne ce qui rend difficile de répondre aux besoins émotionnels et psychologiques infiniment complexes des survivants tout en s'acquittant de responsabilités d'ordre public (archivage, commémoration, éducation).

En cherchant à représenter un traumatisme collectif, Hadjithomas et Joreige sont dans une position très difficile. S'agit-il d'une tâche par essence impossible ? Devant la constatation dévastatrice qu'il est souvent impossible de ramener les gens ou de restituer les lieux et les faits passés, sauf à travers les souvenirs personnels ou les actes de commémoration publics (ramenant ainsi à l'avant-plan ce qui avait été perdu ou oublié), Hadjithomas et Joreige savent aussi que ces gestes, quoiqu'importants et nécessaires, peuvent sembler inappropriés ou incomplets aux yeux des personnes touchées directement ou indirectement, ce qui ne va pas sans frustration. Les artistes ne cherchent donc pas à offrir des réponses faciles ni à promouvoir des points de vue simplistes sur les questions politiques en cause ; plutôt que de simplement aborder un sujet, ils le traversent et le circonscrivent par leur propos. Si la pensée postmoderne est reconnue pour avoir engendré des œuvres d'art décentrées et déconstruites, l'impression globale de fragmentation qui se dégage des œuvres présentées dans l'exposition *I'm There Even If You Don't See Me* n'a rien d'habituel. Cette impression est plutôt symptomatique de ce que le conflit politique, l'agitation civile et les effets traumatisants de la guerre abordés dans les œuvres ne sont pas des faits passés, mais agissent encore largement *in media res*. Hadjithomas et Joreige choisissent donc de dégager les enjeux complexes et nombreux qui entourent la protection, la commémoration et l'écriture d'une histoire nationale – dans un tel contexte, un processus en cours – tout en soulignant l'importance de rendre compte de diverses expériences individuelles. Le protagoniste mystérieux et intrigant du titre de l'exposition se multiplie donc pour inclure toutes les voix et toutes les histoires qui demeurent non entendues – bien qu'encore très présentes – à Beyrouth et ailleurs.

[Traduit de l'anglais par Catherine Leclerc]

⁶ La prison a fermé ses portes en 2000, quand les Israéliens se sont retirés du Liban. Elle a par la suite été transformée en un musée qui a été complètement détruit lors de l'insurrection islamiste de Beyrouth en 2006.

Ziad Hammoud est chercheur en études cinématographiques et universitaire à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth. Ses recherches portent sur les relations entre le cinéma et l'art contemporain, l'art et la culture libanaise, et l'art et l'écriture. Il a été invité à donner des conférences et des ateliers à l'Université de Montréal, à l'Université de Montréal à Rabat, au Festival international du film de Marrakech, à l'Université de Guelph et à l'École de l'art de l'Université de Montréal.

Hadjithomas and Joreige are confronted with a profound predicament, namely: how does one represent collective trauma? Is it an essentially impossible task? Faced with the devastating understanding that the people, places, or the past that make up their subject matter are often irretrievable except through personal memory or public memorializing (bringing what might be lost or forgotten to the fore), Hadjithomas and Joreige are equally aware that these acts, though important and necessary, may feel nonetheless frustratingly inadequate or incomplete for all those directly or indirectly implicated. In this way, they do not aim to provide easy answers or promote black-and-white perspectives on the political questions at hand, choosing to talk through and around and across (as opposed to merely about) their subject matter. If post-modernist thought has notoriously engendered artworks that are predictably decentred and deconstructed, the overarching sense of fragmentation present in the works of *I'm There Even If You Don't See Me* is anything but routine. Rather, it is symptomatic of the fact that the political conflict, civil unrest, and the traumatic effects of war with which they engage in their work are not a fact of the past but still very much playing out *in medias res*. Hadjithomas and Joreige opt thus to tease out the many complex issues surrounding the preservation, commemoration, and writing of a nation's history —literally a work-in-progress within such a context — while highlighting the importance of including a diversity of individual experiences in such a project. The hauntingly mysterious first-person subject of *I'm There Even If You Don't See Me* is thus multiplied to include all those whose voices and stories are as yet unheard — though still very much present — in Beirut or beyond.

Zell Chan travaille à l'Université de l'Alberta, à Edmonton, au Canada. Ses recherches se penchent notamment sur l'art contemporain et les arts visuels, l'art et la culture, et l'art et l'écriture. Ses dernières publications sont *Contemporary Art in Lebanon: A Critical Survey* (2010) et *Contemporary Art in Lebanon: A Critical Survey* (2010).