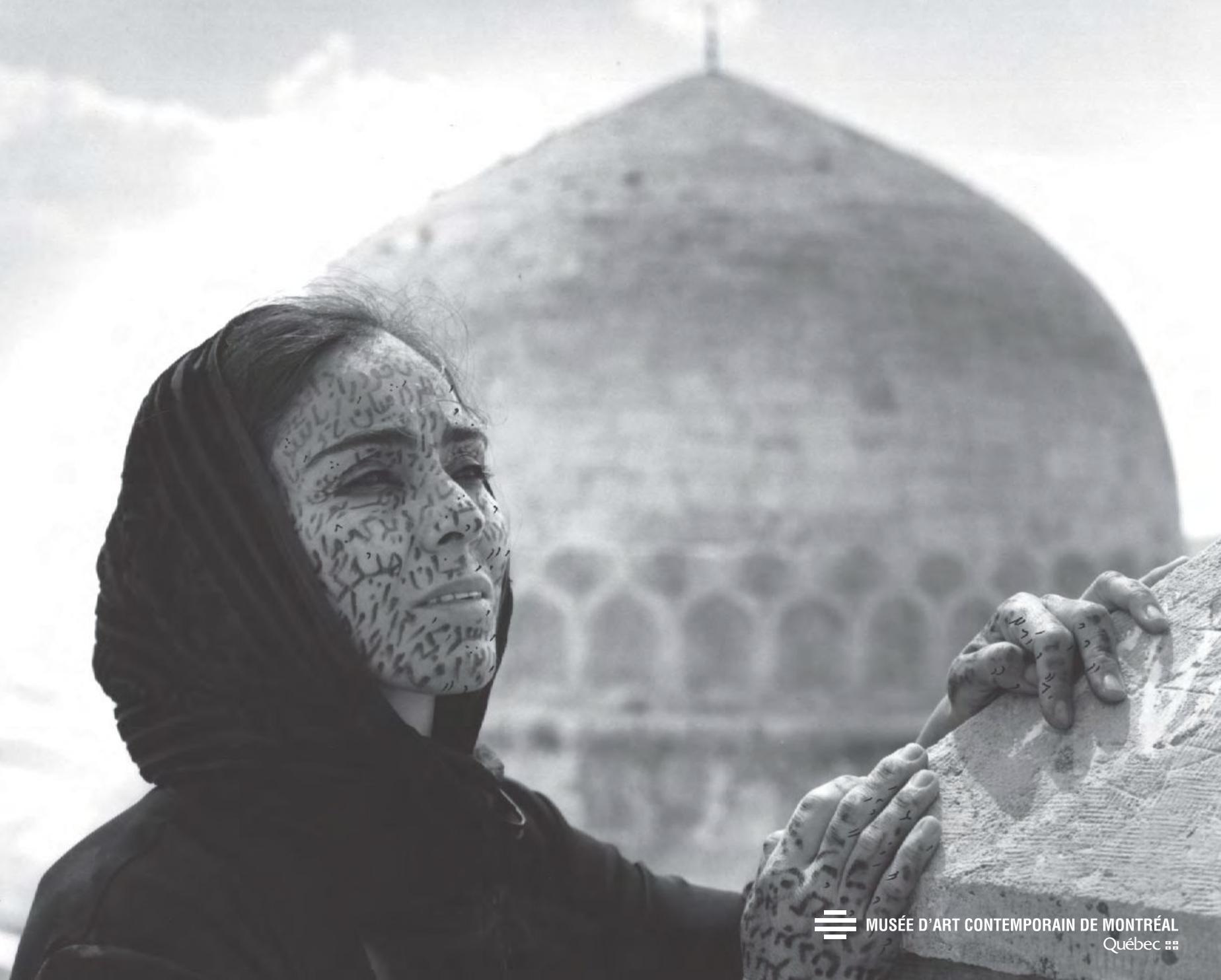


Shirin Neshat



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

Shirin Neshat

Paulette Gagnon

Avec la collaboration de Shoja Azari et Atom Egoyan

Musée d'art contemporain de Montréal

Du 29 septembre 2001 au 13 janvier 2002

Walker Art Center, Minneapolis (Minnesota)

Du 15 juin au 8 septembre 2002

Miami Art Museum, Miami (Floride)

Du 21 mars au 1^{er} juin 2003

Contemporary Arts Museum, Houston (Texas)

Du 6 septembre au 2 novembre 2003

Shirin Neshat

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal.

Conservatrice : Paulette Gagnon

Aide à la recherche : Véronique Lefebvre

Documentation biobibliographique : Élane Bégin

Secrétariat : Carole Paul

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision : Paul Paiement, Colette Tougas

Lecture d'épreuves : Colette Tougas

Conception graphique : Fugazi

Impression : Quad

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2001

Dépôt légal : 2001

Bibliothèque nationale du Québec

Bibliothèque nationale du Canada

Données de catalogage avant publication (Canada)

Gagnon, Paulette, 1947-

Shirin Neshat

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, Québec, du 29 sept. 2001 au 13 janv. 2002.

Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-21360-6

1. Neshat, Shirin, 1957- - Expositions. 2. Musulmanes dans l'art - Expositions. I. Neshat, Shirin, 1957- . II. Azari, Shoja. III. Egoyan, Atom. IV. Musée d'art contemporain de Montréal. V. Titre.

TR647.N46 2001

779'.24'0955

C2001-941105-7F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

Remerciements

Je désire exprimer ma profonde gratitude à l'artiste Shirin Neshat pour la confiance qu'elle m'a témoignée et pour sa généreuse collaboration lors de la réalisation de l'exposition. Je suis particulièrement reconnaissante à Barbara Gladstone, de la galerie Barbara Gladstone et à ses collaborateurs : Lodovica Busiri Vici, Mark Hughes et Carter Mull dont l'indispensable collaboration a rendu possible l'exposition.

Je remercie également Shoja Azari et Atom Egoyan, auteurs au catalogue ainsi que tous les autres collaborateurs qui ont été associés à ce projet au cours des étapes de la réalisation. P. G.

5	Avant-propos Marcel Brisebois
6	Entre voir et savoir, découvrir une altérité... Paulette Gagnon
17	Turbulent Atom Egoyan
22	L'art de Shirin Neshat : un regard de l'intérieur Shoja Azari
31	Œuvres
92	Liste des œuvres
94	List of Works
97	Foreword Marcel Brisebois
98	Between Seeing and Knowing, Discovering Otherness... Paulette Gagnon
109	Turbulent Atom Egoyan
114	An Inside Look at Shirin Neshat's Art Shoja Azari
122	Biobibliographie

Avant-propos

Marcel Brisebois

Depuis que la *Biennale de Venise* de 1999 a permis au monde entier de découvrir le travail de Shirin Neshat, sa renommée n'a cessé de croître. Elle est fondée sur la mise en scène, aussi subtile et raffinée qu'une miniature persane, de situations de l'existence des femmes musulmanes. Née dans l'Iran de Muhammad Réza Shah, Shirin Neshat est envoyée par sa famille aux États-Unis pour y parfaire son éducation. C'est là qu'elle entreprend une carrière artistique. D'abord peintre, elle s'intéresse progressivement à la photographie et à la vidéo. Elle rejoint aujourd'hui cette pléiade d'artistes qui ont recours à ce média et dont le Musée présente régulièrement le travail : Thierry Kuntzel, Bill Viola, Gary Hill, Stan Douglas, Pierre Huyghe...

Certains verront dans l'œuvre de Shirin Neshat une critique de la société islamique ou encore des structures patriarcales des collectivités traditionnelles où l'autorité du mâle est illimitée. Mais serions-nous touchés à ce point par le discours de l'artiste si celui-ci ne concernait qu'un monde étranger, lointain ? À l'heure de la mondialisation, alors que tant de civilisations se sentent menacées, que tant d'individus s'interrogent sur leur identité culturelle, Shirin Neshat apporte un témoignage où se marient une longue tradition culturelle et une technique toute récente. En fait, c'est de chacun de nous qu'elle parle, même et surtout lorsqu'elle se donne à voir dans la solitude occasionnée par la séparation biologique des hommes et des femmes, séparation issue de la mort ou entretenue par des systèmes contraignants, qu'ils soient esthétiques, moraux ou religieux.

Les contrastes dont toute l'œuvre de Shirin Neshat est construite opposent le vide au plein, le confinement à l'infini du désert ou de la mer, les lieux culturels aux espaces de transition, la solitude à la communication, le dysfonctionnement à la sociabilité et, métaphoriquement, le noir au blanc. Ils mettent en évidence les forces qui favorisent la séparation, non pour s'y résigner, mais plutôt pour inciter chacun à trouver sa place, inaliénable, à l'intérieur de sa propre culture. Les images que produit Shirin Neshat, unies à une musique dont elle joue admirablement, passant tour à tour des mélodies traditionnelles aux chansons de Sussan Deyhim ou aux partitions de Philip Glass, invitent le spectateur à une expérience mystique, réconciliatrice. À chacun d'y trouver sa voie...

Le Musée tient à remercier ceux qui ont permis la réalisation de cette exposition : l'artiste, la galerie Barbara Gladstone, New York, les collaborateurs du catalogue, Shoja Azari et Atom Egoian, Paulette Gagnon, conservatrice en chef du Musée et commissaire de l'exposition.

Enfin c'est à ses visiteurs, qui seront nombreux sans doute, que le Musée tient à exprimer sa gratitude pour leur intérêt et leur appui.

Paulette Gagnon

**Entre voir et savoir,
découvrir une altérité...**



Rapture Series, 1999
Épreuve argentique

La capacité d'évocation de l'œuvre de Shirin Neshat est issue de l'expression tangible des angoisses de l'être, voire des contradictions fondamentales de l'existence. Au cœur de la densité des contrastes du noir et blanc de grandes photographies et du dispositif visuel et sonore d'installations vidéographiques, l'art de Shirin Neshat explore la répartition des rôles sociaux entre hommes et femmes dans la société islamique. Il tient à mi-chemin entre la métaphore et la narration, empreint d'un impact émotionnel et poétique. Il ouvre un champ de vision suffisamment large pour que la musique et le chant s'y déploient et que les voix puissent recueillir leur écho dans leur amplitude maximale. L'œuvre introduit dans notre perception des choses un doute corrosif, un sentiment ambigu qui déränge le jeu tranquille des évidences, nous entraînant dans une culture où les questions historiques et contemporaines de la mystique musulmane sont exposées dans le déroulement des codes narratifs. Cette mise à distance réflexive conduit à l'investigation des principes fondamentaux inhérents à la représentation de la femme voilée¹ et permet d'en comprendre les enjeux dans sa singularité la plus manifeste.

Tandis que les qualités plastiques des images et leur mise en scène placent le spectateur dans le champ de la délectation esthétique, elles permettent également une réflexion sur la lecture subjective que chacun d'entre nous peut avoir de ce monde. Comment peut-on aujourd'hui être une femme iranienne dans un pays où le désir de réformes hante un peuple en quête d'un processus de démocratisation ? Face à l'avenir incertain de ce pays empreint du poids d'une vieille tradition et de sa population vivant les flux et reflux

de la vague idéologique islamiste, Shirin Neshat insuffle un questionnement. «En étrange pays dans mon pays lui-même», écrivait Louis Aragon. De cette mouvance islamiste, traversée de fortes tensions et contradictions, résulte un antagonisme entre conservateurs et réformateurs, entre religieux et politiques, qui laisse percevoir un tableau plus paradoxal qu'il n'y paraît de prime abord. Ce pays aura laissé entrevoir les marques, les fissures et les inclinaisons d'une métamorphose en une autre configuration où l'écart entre l'homme et la femme est proliférant, engendrant un sentiment de dislocation. Cette société patriarcale a inventé des valeurs, des normes, des codes et des lois. Leur ampleur est devenue incommensurable et peut être difficilement perceptible par nous, occidentaux. L'œuvre de Shirin Neshat nous situe au cœur de cette tradition, au cœur même de cette contradiction. On y découvre peu à peu la complexité d'un système qui affiche, en apparence, une grande simplicité. On pourrait donc imaginer que cette société, en raison de l'autorité qu'elle s'arrogue et de l'obéissance qu'elle obtient, peut faire surgir de l'idéologie qu'elle incarne et dont elle imprègne les esprits un ralliement de toute expression autour d'un même noyau de croyances. Faut-il n'y voir qu'illusion ? Les exemples auxquels cet œuvre est rattaché démontrent clairement le pouvoir de ce principe, son équilibre précaire et surtout son incapacité de satisfaire les aspirations de toute une communauté. Car, même si dans une discontinuité de l'histoire, un désir de libéralisation traverse des générations de femmes iraniennes, comment évoluent-elles dans ce monde fractionné, tout en respectant cette société et ses diversités ? À quoi ces femmes rêvent-elles vraiment ? «Comment ceux qui demeurent sur le rivage pourraient-ils comprendre ce que nous ressentons²»,

1. La représentation de la femme voilée (tchador, voile noir) est au cœur de l'iconographie de l'œuvre de Shirin Neshat. Son statut est déterminé par un ensemble de facteurs politiques et religieux. «L'éthique islamique joue un rôle primordial dans la manière de vivre la sexualité» et «le statut de la femme soulève une vive controverse parmi ceux qui traitent de la question de la sexualité en Islam». Chahla Chaffif, *La Femme et le retour de l'Islam : l'expérience iranienne*, Paris, Éditions du Félin, 1991, p. 31

2. «How would those standing on the shore know what we are feeling?» Hafiz, poète perse du XIV^e siècle, cité par Elaine Sciolino, *Persian Mirrors : The Elusive Face of Iran*, New York, The Free Press, 2000, p. 233. (Notre traduction.)

semblent dire les six femmes prenant la mer à bord d'une barque dans *Rapture*. Shirin Neshat propose à travers son œuvre sa vision de la femme islamique, un portrait considérant le paradoxe du mythe et de la réalité, où l'expérience de l'action individuelle se situe dans un comportement global.

3. Dans les différents entretiens que Shirin Neshat accorde à propos de son œuvre, elle affirme se mettre dans la situation de poser des questions mais de ne jamais y répondre, c'est-à-dire de ne proposer aucun message.

4. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 181.

5. Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Gallimard, collection Folio/essais, Paris, 1991, p. 283.

6. Éthique suggérée par Julia Kristeva pour conclure sur l'étrange au-dedans de nous. Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 249-290.

Il existe dans l'œuvre tout entier un espoir utopique de partage des libertés et des savoirs, un point de convergence et de non-convergence pour la femme et l'homme islamiques dans une culture d'interdits. Afin de mesurer les conséquences qui permettent de tracer les voies possibles de cette expérience, l'artiste s'applique à exploiter le présent d'un monde universel à travers les thématiques traitant du désir, de la liberté, de la solitude, de la mort, de l'exil et, par conséquent, de l'identité, de l'enfermement et de l'aliénation. L'œuvre présente une réflexion sur la multiplicité de l'image de la femme musulmane, de même que l'humain dans sa dimension intime et sociale, et en souligne la complexité de l'expérience. Éloquente dans son expression plastique, cette expérience nous concerne tous et invite à voir. L'œuvre questionne³ certes, car tout resterait indifférence sans les aspirations d'une société à articuler et à définir son identité. La démarche est de montrer et non pas de dénoncer, ce qui oblige la perception à toujours exploiter d'autres pistes d'interprétation, à toujours différer la compréhension intime de l'œuvre, à maintenir l'ambiguïté et appeler ouvertement l'observateur à y prendre part.

Dans *Turbulent* et *Rapture*, de même que dans l'installation vidéographique *Soliloquy*, deux écrans se font face. Les images, déterminées par l'entrecroisement des deux axes, se répondent et jouent en écho comme une sorte d'allégorie. Elles dépendent l'une de l'autre. Il s'instaure un lien entre leurs différentes énergies psychiques, créant chez le spectateur une tension émotive, douce pour certains, plus forte chez d'autres, que matérialisent non seulement l'obligation de tourner le regard, mais aussi les mouvements de caméra de

certaines scènes. Une chorégraphie parfaitement orchestrée, «mue par l'enjeu paradoxal d'une visualité qui à la fois s'impose, nous trouble, insiste et nous poursuit⁴». Le rythme que l'artiste insufflé à ces œuvres, en nous obligeant constamment à participer aux mouvements des images, devient prétexte au questionnement et à l'inquiétude en nous immergeant dans une relation d'altérités. Ce mouvement de balancier bouleverse la tradition du cinéma. Une telle particularité témoigne d'une impression d'engagement inassouvi du spectateur tout en invitant également à une forme de distanciation. Elle favorise l'expérience de la différence comme condition ultime de l'être vis-à-vis de l'autre. Julia Kristeva invoque «l'étrange au-dedans de nous» et rappelle «l'inquiétante étrangeté» de Freud «qui se révèle comme un étrange pays de frontières et d'altérités sans cesse construites et déconstruites» et «qui renoue avec nos désirs et nos peurs infantiles de l'autre – l'autre de la mort, l'autre de la femme, l'autre de la pulsion immaîtrisable⁵». Cette habileté à ramener le réel à l'incertitude chez Neshat suggère le respect d'un désir de vivre différent, qui rejoint ni plus ni moins le droit à la singularité⁶. C'est aussi une invitation à découvrir une altérité qui installe la différence en nous sous une forme déconcertante.

D'une autre manière, on s'interroge sur les relations qu'instaure le dispositif cinématographique. Par exemple, dans *Turbulent*, la caméra bouge et nous entraîne avec elle. Ses mouvements giratoires à la façon d'un derviche tourneur instaurent un espace virtuel de telle sorte que nous avons l'impression de tourner avec elle. Comme si le regard n'était si bien conduit que pour être égaré ensuite, dans une métaphore de l'ambiguïté. Comme si le regard rapproché était intenable. L'expérience de la proximité crée un sentiment de solidarité et, en même temps, un contact imaginaire, comme l'indice d'un déchirement capable d'articuler les mystères qui habitent la psyché, l'âme et ses réalités secrètes. Par contrecoup, la caméra demeure impassible lorsque le chanteur, tourné vers elle, lui adresse ce chant d'amour, un chant traditionnel et poétique. Par la suite,

la femme semble être le propos de l'observation de l'homme. L'expérience du spectateur s'en trouve affectée. Celui-ci ressent un sentiment inconfortable, dû à la fixité du regard de l'homme et au mystère qui enveloppe le personnage féminin. Différemment, dans *Pulse*, la caméra et, par conséquent, le spectateur pénètrent dans un espace, la chambre, permettant d'observer la jeune femme, écoutant la radio, comme sortie de l'ombre d'un tableau et de voir sans être vu. La caméra avance et recule à la manière d'un observateur qui cherche à dissimuler sa présence. Nous sommes suspendus, contemplatifs et attentifs à tout ce qui advient. La «mémoire inconsciente du regard⁷» favorise alors l'émergence de l'imaginaire, ouvre la voie à l'interprétation et cherche à guider notre esprit.

Car le regard de ces gens ne pénètre pas la substance cachée des choses (bâtin); ils ne voient que l'apparence (zâher).

Grâce à l'apparence, le commun des hommes peut accéder au sens caché des choses⁸.

Le face-à-face des écrans fournit un contrepoint aux regards; dans les trois installations vidéographiques concernées, le spectateur est systématiquement placé entre les regards des hommes et des femmes, entre des mondes qui diffèrent et s'opposent, entre les déplacements et les rituels des uns et des autres, entre les chants, la musique, les bruits et les voix, et enfin entre l'environnement du désert hostile, la mer et les architectures distinctes. Énergie, force et puissance s'en dégagent. En délaissant un écran pour l'autre qui s'anime, nous sommes pris à un jeu de relation, entre le concept et la notion de représentation de l'image, qui donne à ce titre un paradigme de fonctionnement fascinant. Ce jeu nous fait percevoir combien la logique visuelle des images contrevient aux certitudes sereines de la pensée⁹. Il s'ensuit un déplacement vers l'altérité qui nous permet d'atteindre le regard de ces hommes et de ces femmes – regard intrigué de l'homme dont nous percevons une écoute dans *Turbulent*; regard éloquent de ces femmes dont la vie semble traversée de déchirures majeures et regard perplexe des

hommes dans *Rapture*; regard soutenu et passionné de deux êtres dans *Fervor*; regard acide exprimant un sentiment de rejet envers cette femme exilée dont l'intensité nous transperce dans *Soliloquy*. Entre voir et savoir se fauillent nos certitudes et nos incertitudes. L'acte de voir s'y déploie non seulement avec les yeux et le regard, mais encore avec la pensée. Il rend possible la connaissance, lorsque, dans le continuum d'images, certaines d'entre elles nous prennent au jeu du non-savoir. Car, avec une cohérence stylistique exemplaire, le réel s'accroît tout au cours des scènes, jusqu'à se surpasser pour devenir métaphore. C'est alors que celle-ci, présente dans l'œuvre, vient d'emblée en dégager la compréhension. Emblématique de ce face-à-face, elle est partie prenante d'un récit et engage donc un processus narratif. L'artiste n'hésite pas à pointer le paradoxe de la mouvance, à outrepasser la construction formelle pour questionner l'errance visuelle, lorsque l'action se déroule simultanément des deux côtés de la projection. Elle incite au cheminement actif du regard et donne à voir autant de brèches ouvertes vers un ailleurs en interpellant différents registres métaphoriques.

Masculinité et féminité sont tout à la fois des images culturelles fortement archétypales, des rôles et des réalités vécus différemment dans la politique de l'Islam. Neshat y résiste d'une certaine façon, mais pour mieux «reconnaître les forces intellectuelles et religieuses complexes formant l'identité des femmes musulmanes à travers le monde¹⁰». Ces forces qui façonnent l'être animent *Turbulent*, *Rapture*, *Fervor* et *Passage*, où l'espace et la dimension sociale de l'homme se différencient nettement de ceux de la femme – comme si le mystère de cette séparation irréconciliable était ainsi plus perceptible. Elles animent également *Soliloquy*, où l'opposition des cultures orientales et occidentales incite à être attentif à la résonance de l'hybridité, et enfin *Pulse*, où l'exploration de l'intime constitue le noyau central. Dans toutes les œuvres, l'image de la femme se déploie avec force et respect, renversant ainsi les codes qui filent et maillent les trames de sa destinée.

7. Les termes sont empruntés à Régis Durand dans *Le Regard pensif*, Paris, La Différence, 1990, p. 99.

8. Jalāl-al-Dīn Rūmī, *Le Livre du dedans*, traduit par Eva de Vitray-Meyerovitch, Paris, Albin Michel, Spirituelles vivantes, 1997, p. 259.

9. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., idem.

10. James Rondeau, *Shirin Neshat*, Paris, Galerie Jérôme de Noirmont, 1999, p. 3.

11. Jalāl-al-Dīn Rūmī (1207-1273), appelé aussi Mawlānā (notre Maître) est un des grands poètes et penseurs mystiques de langue persane, dont l'œuvre est marqué par l'empreinte du soufisme. La laine utilisée pour les vêtements des ascètes par réaction contre le luxe est à l'origine du mot soufi. De là, soufisme, doctrine mystique qui s'est développée à l'intérieur de l'Islam. Voir à ce sujet le chapitre intitulé La poésie de l'Islam, d'Eva de Vitray-Meyerovitch, dans *La Traversée des signes*, Paris, collection Tel Quel, Seuil, 1975, p. 195-208.

L'utilisation du chant de la compositrice et interprète, Sussan Deyhim, privilégie une énonciation silencieuse qui s'avère être la structure des œuvres *Turbulent* et *Pulse*. Cette énonciation est constitutive des notions de liberté et de désir, de même que l'ensemble des déterminations qu'elles rassemblent. Différemment, les chants de ces deux œuvres permettent à la femme d'exhiber l'essence de son être comme une finitude. Dans *Turbulent*, le chant de la femme désigne beaucoup moins l'ordre de la verbalité qu'une expérience intuitive au-delà de l'existence, presque mystique. Cette finitude, on l'aura comprise comme la condition de l'être doté du sentiment sublime de sa dignité, d'un retour à soi existentiel, de l'espoir arraché au désespoir. C'est l'exposition même de son existence à sa liberté ultime. Que le chant pour cette femme en soit l'instrument, nous le recevons dépouillé des prestiges du sens, comme une charge inédite du réel, allant ainsi au plus profond de l'accomplissement. On y ressent une impulsion profonde à se dessaisir de soi, qui implique un détachement de l'être, une voie d'accès à l'essentiel. L'homme et la femme de ce vidéogramme l'expérimentent comme une expérience fort différente. L'exercice de la voix masculine donne à entendre avec lyrisme un chant d'amour classique, tiré d'un poème soufi du XIII^e siècle¹¹, et inspiré d'un concept d'amour divin. Pour lui, le monde tenait à un réel dont il pensait être assuré. Ce réel n'est-il pas en train de se métamorphoser lorsque la voix féminine fend l'espace? Par ailleurs, l'étrangeté entoure le personnage voilé dans l'isolement total. La voix grave de cette femme dégage une force émotionnelle qui frôle la folie douce par le souffle, les modulations de la voix, les sons superposés et les cris. Le théâtre vide est la scène de ses pulsions où l'inconscient se dévoile, à l'instar de cette chambre dans *Pulse* où la radio jouant, en virtuose, une mélodie du désir et du trouble devient pour cette autre femme une échappée vers un monde extérieur.

Shirin Neshat se sert de la silhouette féminine découpée dans la pénombre de *Pulse* pour mettre en scène rêve et désir, à travers

la communion d'une femme et d'une voix diffusée sur les ondes d'une station de radio. Utilisant un cadre, l'austérité de la chambre en sous-sol, et jouant sur l'immobilité, l'artiste en fait un tableau capable de produire les jeux riches d'une relation contenue dans cette dramaturgie, en transformant la scène en miroir d'intimité à



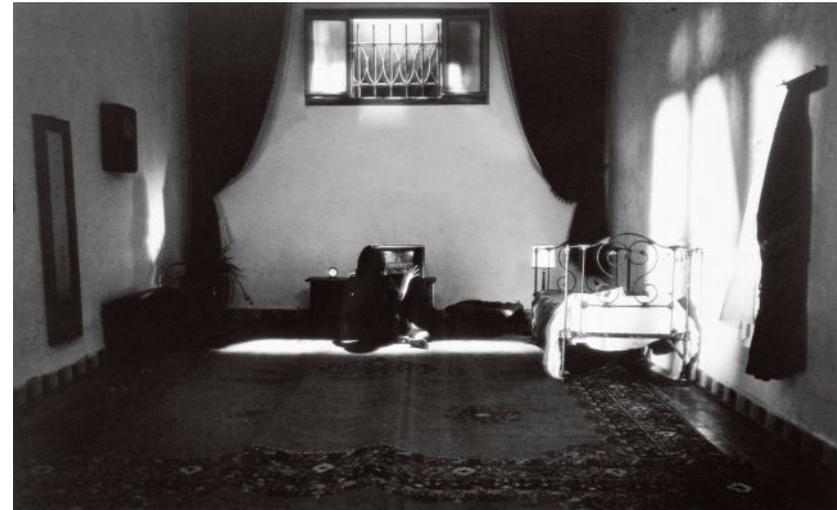
Turbulent, 1998
Image vidéographique

la manière d'*Une femme endormie* (1658-1659) de Johannes Vermeer. L'intimité protectrice de la cellule, dont la lumière provient d'un soupirail, devient opaque et isolante du reste du monde. L'obscurité obtenue par les jeux d'ombre et de lumière atténuée le décor, au bord de l'invisibilité, libérant une atmosphère onirique, sensuelle, propice à la rêverie. L'image poétique et envoûtante qui se dégage du chant entremêlé des deux voix crée un climat insolite, dépouillé d'artifices, jusqu'à rendre sensible le plus subtil bouleversement de l'être. La puissance suggestive de la scène est ressentie par la proximité de la voix masculine qui rejoint l'imaginaire de la femme pensive, recueillie dans la pénombre. Comme une attente, son destin rejoint l'intemporel. Nous nous introduisons dans l'espace et participons à une réalité, grâce à la mobilité de la caméra, faisant de chacun de nous un observateur et un auditeur attentif à cette

voix qui provient du fond du décor et franchit l'intimité de cette femme assise sur le plancher de sa chambre. Le spectateur est non seulement captivé, mais littéralement capté par la psyché de la femme, absorbé par l'espace et fasciné par l'intensité du contenu. Le plus remarquable dans cette communication entre deux êtres, c'est l'incommensurabilité des rapports qui s'établit sur le déséquilibre même, une stabilité fondée sur de l'instable. D'où ce rythme qui suggère l'idée de mouvement jusque dans son immobilité même, une sorte de pulsation qui anime toute la scène et réfléchit l'anxiété et le malaise contenus à l'intérieur de soi, permettant à cette femme de se révéler à elle-même et, par là, de se révéler aussi dans son rapport à l'autre, dans son rapport au monde. Cette œuvre clame le pouvoir de l'imaginaire où les expériences individuelles peuvent se rencontrer dans un lieu intimiste, délibérément d'une grande simplicité, dont la rigueur conceptuelle est d'une évidente efficacité. L'attitude de la jeune femme et son rapport à la voix de la radio sont porteurs non seulement d'un effet perceptif de vérité, mais aussi d'une relation obscure et énigmatique. L'ambiguïté du chant d'amour à connotation humaine et divine, inspiré du poète Rûmî, effleure cette femme, l'investit, la capte et pénètre progressivement sa pensée, la répétition resserrant le lien entre ces deux êtres. Ce moment d'intensité bouleverse. Il existe un éblouissement et une fragilité de l'être qui en font une image iconique proche de l'effet pictural. Cet effet permet au spectateur de reporter sur la scène représentée les sentiments qu'elle lui procure, sentiments de proche et de lointain, de solitude et d'aliénation, de désir non pas comme une puissance de négation, ni comme un élément d'opposition, mais plutôt comme une connivence, une force de recherche dans l'inconscient. La puissance du noir et blanc laisse percevoir un



Johannes Vermeer (1632-1675)
Une femme endormie, 1658-1659
 Huile sur toile
 The Metropolitan Museum of Art,
 legs de Benjamin Altman, 1913



Pulse, 2001
 Image vidéographique

tableau épuré de toute temporalité, à l'effet d'un arrêt sur image. Comme dans *Une femme endormie* de Vermeer, l'œil n'a pas à balayer le champ, tant son étroitesse est évidente. Cependant, lorsque la caméra avance dans cet univers clos afin de bien voir et de détailler ce qui est visible dans les rapports qui s'établissent entre cette femme et le chant de l'homme, c'est pour y découvrir tout un pan de son imaginaire qui incite à croire à quelque relation de cause à effet. La résonance fait image comme une arabesque où le temps se dissout, évoquant une dimension intemporelle. Si Vermeer a, en son temps, enrichi la peinture par une touche, une lumière et un cadrage particuliers, créant un effet autour des motifs picturaux ou encore par l'interprétation d'une scène de la vie quotidienne, Shirin Neshat inscrit en noir et blanc la matière picturale de cette œuvre vidéographique en reposant la question de ses limites, à la lumière des possibilités qu'offre la technologie de l'image et au regard de l'expérimentation contemporaine.



Johannes Vermeer (1632-1675)
Une femme endormie (détail),
 1658-1659
 The Metropolitan Museum of Art,
 legs de Benjamin Altman, 1913

Dans la perspective synchronique de *Turbulent*, où le spectateur se situe sur la ligne de partage entre les deux protagonistes, *Rapture* élabore le même dualisme, et la même tension y est représentée par l'opposition des hommes et des femmes. Cette dichotomie, qui implique une distribution de valeurs inégales, semble quelque peu paradoxale. *Rapture*, dont le déroulement musical donne une tonalité rythmique pour atteindre un crescendo en harmonie avec les scènes représentées, est une œuvre fortement engagée socialement, qui demande à être vécue à l'émergence des récits possibles qu'elle contient. Elle est notamment investie d'une existence et d'une beauté proches de l'émerveillement, de l'étonnement et du sublime. Les notions contradictoires de recueillement et d'allégresse, de regroupement et d'isolement se transposent métaphoriquement dans les mises en situation. L'œuvre agit comme une catharsis face à l'action des femmes dans le désert, sur la plage et enfin prenant

la mer, symbole de l'exil. Elle entretient une réflexion sur les principes qui guident leur destinée. Elle rend compte de cet état et fait comprendre d'où vient leur souffrance cachée dans ce monde ordonné. Les images d'hommes isolés dans la forteresse sont souvent associées à la raison et contrastent fortement avec celles des femmes qui, unies par la passion et l'espoir, sont tour à tour regroupées et éparpillées dans le paysage hostile. Par effet d'antinomie, ces images s'inscrivent fort durablement en nous. Très consciemment, l'artiste en fait éclater, au rythme de la musique, des chants, des bruits et des frapements de pieds, une multitude de facettes allusives, laissant au spectateur le soin d'en découvrir la synthèse.

Autrement dans *Soliloquy*, l'ici et l'ailleurs, l'Orient et l'Occident fusionnent leur registre, de l'ordre du réel et du surréal, au sein d'architectures traditionnelles et contemporaines. D'un état d'âme à l'autre, à la recherche d'autres lieux, une femme est déchirée par deux solitudes. L'œuvre engage une réflexion sur la perte, la mémoire et le sens profond de l'être. Véritable traversée visuelle et mentale, cette œuvre fascinante par l'apport du mimétisme est reliée à l'expérience de la vie que cette femme essaye de retenir et qui s'effrite avant de lui échapper. La douleur perceptible, mécanisme de défense de l'individu par rapport à l'uniformisation du monde extérieur, semble se détacher d'elle et venir vivre devant nous avec une intensité remarquable. Selon Deleuze, «le propre de l'intensité étant d'être constituée par une différence qui renvoie elle-même à d'autres différences¹²». Le besoin de survivance passe inévitablement par la souffrance et la solitude. Il s'y manifeste une tension émotive. La jeune femme poursuit inexorablement son parcours vers l'indicible qu'elle pressent en toute chose. Elle avance comme Œdipe sur son chemin vers un ailleurs. À l'instar de l'Antigone de Sophocle, elle est l'expression de la conscience individuelle qui explore, repousse et interroge les lois humaines. Elle sombre dans l'isolement et rejoint ainsi l'oubli qui est la force vive de la mémoire.



Soliloquy Series, 2000
Épreuve couleur

La voie du détachement (faqr) est une voie par laquelle tu arrives à satisfaire tous tes désirs... Cette voie est longue, pleine de calamités et d'embûches¹³.

Fervor, troisième œuvre de la trilogie, traite de la rencontre de deux êtres, un homme et une femme. Leurs chemins se croisent et leurs regards se rencontrent plus d'une fois, pour ensuite diverger. Dans cette œuvre, concernée par la sexualité et le désir, où l'on ressent nettement la séparation des territoires masculins et féminins, la force idéologique islamique dispose des clés de motivation et de persuasion pour faire avancer l'être humain dans une direction souhaitée. L'éthique islamique joue, pour le peuple, un rôle primordial dans la manière de vivre sa sexualité. Dans une assemblée, un orateur harangue la foule, composée d'hommes et de femmes séparés par un long rideau noir, afin qu'elle puisse résister à la tentation du péché et aux forces du démon. Il a la responsabilité de guider et de canaliser la pensée de ceux qui croient en l'Islam, en s'appuyant scrupuleusement sur les versets coraniques. Il raconte l'histoire de Zuleikha qui tente de séduire Yusuf, récit que l'on retrouve également dans la Bible. Le ton agressif du discours a rompu l'élan amoureux de la femme, et l'aliénation n'en deviendra que plus manifeste. Cette rencontre se révèle sans prise, telle une énigme inédite qui s'achève dans l'oubli et la distanciation de l'un et de l'autre.

Les deux œuvres récentes, *Pulse* et *Passage*, projetées sur un seul écran, au lieu des projections sur deux écrans auxquelles l'artiste nous avait habitués depuis *Turbulent*, dépassent largement le débat du statut de la femme islamique pour embrasser une réflexion sur des questions universelles. Elles incitent à se pencher sur les notions de présence et d'absence, de visible et de non-visible, de rêve et de désir (*Pulse*) et sur les notions de nature et de culture, et du sens donné à la vie et à la mort (*Passage*). À l'écart des tendances qui traversent la création contemporaine, l'artiste inscrit sa démarche au sein d'une intériorité qui pourrait également être la nôtre. L'espace

12. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 8^e édition, 1996, p. 155.

13. Jalāl-al-Dīn Rūmī, *Le Livre du dedans*, traduit par Eva de Vitray-Meyerovitch, *op. cit.*, p. 218.

grandiose concerné par *Passage* est aussi celui de l'intériorité. La musique de Philip Glass y trouve sa place de façon magistrale au moyen d'une scénographie sonore qui permet de mieux saisir les enjeux de l'œuvre et d'en accentuer l'éloquence et la gravité. Métaphore et narration sont au cœur du processus conceptuel de l'œuvre.



Passage, 2001
Photographie de tournage

La métaphore en cristallise le développement autour d'images de la vie et de la mort, tandis que la narration inscrit le spectateur dans la durée. La présence soutenue de la trame sonore, à l'effet d'un crescendo, contribue à alimenter cette allégorie visuelle. Sa dimension répétitive est associée à la dimension spirituelle de l'œuvre. *Passage* retentit au rythme d'une marche funèbre où des hommes portent un corps enveloppé dans un linceul blanc pendant que des femmes placées en cercle et accroupies au sol grattent avec leurs mains la terre sèche et aride du désert afin d'y creuser une tombe, et qu'une fillette à l'écart joue en solitaire à répéter un autre rituel. Celle-ci place côte à côte des roches en forme de cercle pour ensuite y introduire des brindilles.

Passage, c'est évidemment l'exemple de la tragédie grecque à laquelle l'occidental se réfère, où la culture inséparable du culte est le soutien de toute une civilisation dont elle garantit la cohésion et la permanence. Mais il songe tout autant à Pindare, ainsi qu'à Homère, desquels l'œuvre souligne la vertu de communication par rapport au temps et à l'espace. L'œuvre a une finalité très nette, ce que le philosophe danois Kierkegaard appelle «la communication indirecte d'existence», puisque des générations trouvent le truchement de leur unité ou du moins un ordre où elles peuvent trouver un lieu de communion dans un déploiement extraordinaire. Dans cette œuvre existe pourtant une solitude toujours plus complète. Il y a là une alliance tout à fait déconcertante de lucidité et de fascination. La trame sonore intensifie les notions de mouvement et de passage, qui se tissent dans le lieu aride et spectaculaire entre les êtres, les gestes et les sons. L'utilisation de la couleur dans cette œuvre, comme dans *Soliloquy*, en accentue l'expérience sensorielle. Les éléments naturels de la terre et du feu sont ici réunis. Le feu purifie et se répand en forme de cercle comme une apothéose de la vie et de la mort qui se rencontrent. Comment le retour, que symbolise le cercle, ne ramène-t-il pas l'oubli ? *Passage*, c'est aussi bien un chant, la parole d'un Zarathoustra, l'au-delà du nihilisme, c'est-à-dire la vie nous imposant de l'homme et de l'existence la vision de leur éternel retour. Cette conception est si terrible qu'elle appelle le surhomme de Nietzsche comme seul capable de la supporter, pour vivre en une liberté de métamorphose qui se régénère toujours du sein de ses propres cendres et s'élance toujours plus haut, comme la flamme. Quelque chose de cette flamme se propage dans notre inconscient, produisant cet éveil à soi-même qui est le commencement et la condition de toute authenticité. Les flammes dans l'imaginaire persan évoquent non seulement l'image de l'enfer, mais représentent aussi la chaleur et la lumière, éléments essentiels de la vie. Le travail acharné des femmes et la vision tourmentée qui en émane se transforment progressivement en une scène où les corps vêtus de noir deviennent à la fois silhouette et texture

découpées et dessinées dans le paysage embrasé de poussière, comme une nature morte. Shirin Neshat et Philip Glass réussissent à intensifier, par un effet incantatoire puissant, le bruit des voix intérieures de l'âme des femmes et de les faire vibrer à l'unisson. Il ne reste plus que la trace des éléments où matière et spiritualité s'entrechoquent avec véhémence, suscitant un ébranlement du temps. Il s'en dégage une force et une âpre beauté.

La quête d'une identité, révolue ou perdue dans le temps, devient ici lieu de mémoire, une narration qui, par la magie de l'écran, devient un présent vivant, une réminiscence d'une spécificité culturelle : prendre la mesure du temps à travers une quête des origines liée au phénomène culturel du déracinement et de la nostalgie que l'exil emporte avec soi, à travers une quête de la pensée soufie, symbole du mysticisme ancien, pour exprimer une ouverture et une réflexion approfondie sur le monde d'aujourd'hui. L'analyse de Shirin Neshat montre clairement le rôle que joue l'Islam tant dans le monde de la femme orientale que dans l'imaginaire collectif. L'art visionnaire de Shirin Neshat transcende le phénomène de l'identité de la femme musulmane dans le cadre d'une conception philosophique de l'être et de l'existence. Ce regard qu'elle pose n'est pas assujéti à une forme de fatalité descriptive, mais propose des scénarios existentiels dont la puissance narrative de l'image nous demande de les vivre dans leur valeur poétique, symbolique et métaphorique.



Atom Egoyan

Turbulent

Nous sommes en avril 2001. Dans quelques semaines, je commencerai le tournage de mon dixième long métrage. *Ararat* m'absorbe depuis longtemps. J'ai passé les deux dernières années à travailler sur le scénario, à me mettre en contact avec les acteurs et à réunir tous les éléments requis pour réaliser un film dramatique. Mon esprit est complètement rempli des images que je consignerai sur pellicule durant les prochains quatre mois. Pourquoi donc avais-je *besoin* de trouver le temps pour écrire ces mots ?

La réponse est simple. J'écris ces mots en guise de remerciement. Ils s'adressent à une artiste, Shirin Neshat, qui a produit une œuvre par laquelle j'ai été absolument inspiré. Durant les semaines cruciales qui précèdent chacun de mes tournages, je revisite toujours les grands films qui ont nourri ma démarche. C'est avec un désir ardent que je les regarde à nouveau. J'ai besoin de me réapprovisionner. Je me dois d'aiguiser mes sens de façon à opérer sur le plateau avec une concentration absolue, avec tous mes pouvoirs de création ouverts et aussi généreux que possible envers mes acteurs et mes collaborateurs.

Turbulent (détail), 1998
Image vidéographique

Toutefois, il s'est passé quelque chose de différent cette fois-ci. Je regarde mes films préférés et ils ne me semblent plus aussi exceptionnels. Je ne me sens pas aussi ému devant leurs mystères et leurs sens cachés. Je deviens impatient. Qu'est-ce qui a changé dans ces chefs-d'œuvre, ces grandes productions de l'art cinématographique international ? Rien, bien entendu. Ces films étonnants n'ont rien perdu de leur splendeur. Ce que j'ai de la difficulté à imaginer aujourd'hui, c'est la culture dans laquelle ces films ont été réalisés.

Au cours des dernières années, c'est devenu monnaie courante que de réaliser des films. Ce qui était autrefois une activité rare est maintenant accessible à quiconque dispose d'une caméra numérique et d'un ordinateur. Pour la première fois, on peut imaginer qu'une image numérique maison puisse être montrée dans des salles de cinéma commerciales et sur des chaînes de télévision non spécialisées. Il n'y a rien de particulier dans le fait de faire des films. Avec le temps, depuis qu'on trouve des vidéos de famille partout, cette activité s'est entièrement démocratisée.

La culture dans laquelle sont apparus les grands maîtres de l'art cinématographique était fondamentalement méfiante à l'égard de la production d'images. On peut le sentir en regardant les films. On accorde aux images le temps nécessaire pour qu'on puisse y réfléchir. Ces artistes pensaient que leur pouvoir relevait de la magie : ils avaient la capacité de *prendre* du temps pour *transformer* le temps. On ne s'attend pas à la même chose de la part des films contemporains. Quand ça se produit, ils ont l'air vieux jeu et léthargique.

Quand on m'a demandé de rédiger ce texte, j'avais le vague à l'âme. J'avais le sentiment que mon intention, en faisant des films, s'était embrouillée dans une culture où la production d'images a perdu

son sens de la rareté. Je me mourais d'envie de trouver quelque chose qui me donnerait l'impression que ce que je m'apprêtais à faire – donner encore des images à une culture saturée d'images – pourrait contenir un message et un sens. Puis j'ai fait l'expérience de *Turbulent*, l'œuvre de Shirin Neshat.

Je suis entré dans une pièce plongée dans l'obscurité. Sur un mur, on voit un chanteur livrer une chanson d'amour passionnée à un groupe d'hommes. Il fait dos à son auditoire, confiant que sa performance sera acceptée et adorée, peu importe la position qu'il choisira de prendre. Il s'agit d'un privilège culturel. C'est un homme, entouré d'hommes. Sur le mur opposé, une femme portant un tchador noir se tient debout, silencieuse, pendant toute la chanson. Elle fait face à une salle vide. Elle n'a d'autre choix que de prendre cette position. Sa culture la lui a imposée. On s'attend à ce qu'elle fasse face à des fauteuils vides. Pour observer les restrictions propres à sa condition, elle ne peut danser sur de la musique, montrer la forme de son corps ou se découvrir la tête. Et surtout, elle ne peut pas chanter en public. Elle risquerait d'attiser les passions des hommes spectateurs. Elle pourrait rompre l'attention qu'ils portent à leur chanteur adoré, cet homme si confiant en la dévotion de son auditoire qu'il peut lui tourner le dos.

Puis une chose stupéfiante se produit. Alors qu'il termine sa chanson, le chanteur se détourne pour saluer son public. Soudain, un son mystérieux le distrait des hommes admiratifs qui l'applaudissent et, de nouveau, il se détourne pour faire face à l'objectif. À ce moment précis, sur l'écran opposé, la caméra initie un travelling sinueux, sensuel, en direction de la chanteuse dissimulée. Pendant que la caméra tourne autour de cette figure, on entend une chanson exaltée, sans paroles, faite de respirations surnaturelles et de cris extatiques, une symphonie étonnante d'émotion effrénée, primordiale.

Alors que la caméra continue de tourner autour de cet ahurissant monument de passion, on est frappé sur le champ par le contraste entre les paroles descriptives du chanteur (sa chanson s'appuie sur un texte de Jalāl al-Dīn Rūmī) et le poème sonore entièrement abstrait qui s'échappe des lèvres de la femme. S'attend-on à ce que le spectateur ou la spectatrice évalue laquelle des performances est la plus authentique ? Ce qui est si provocant dans *Turbulent*, c'est qu'aucun jugement ne saurait être rendu sans un examen en profondeur du contexte dans lequel est situé chacun des interprètes. La performance de l'homme est socialement approuvée et réaliste. Celle de la femme est proscrite et n'existe que sous forme de rêve.

Bien qu'on ait écrit abondamment sur la nature ouvertement politique du travail de Neshat, *Turbulent* est également une œuvre pionnière en ce qui concerne le drame filmé. Les récits masculin et féminin sont simultanément opposés et complémentaires. Il est physiquement impossible pour la spectatrice ou le spectateur, placé entre les deux écrans, d'absorber les deux images à la fois. L'installation n'offre aucun point de vue avantageux qui donnerait à l'auditoire la position privilégiée d'omniscience que procure le cinéma conventionnel ou l'écran unique. Le défilé continu d'angles et de compositions, qui font partie de l'expérience traditionnelle du cinéma ou de la télévision, est mis au défi par cette forme qui met véritablement chaque spectateur dans la position de monteur de sa propre expérience de l'œuvre. Il serait possible, par exemple, de regarder la figure masculine tout en écoutant l'éloquente chanson de la femme. Dépendant de la façon dont on observe la pièce, il est possible de construire *Turbulent* de manière infinie.

En ce sens, la pièce est remplie d'un discours dissimulé qui ne peut s'articuler complètement qu'à partir du moment où l'on décide jusqu'à quel point on sera le médiateur actif de l'œuvre. Comme le notait Nathalie Leleu, le spectateur « en devient l'un des acteurs, armé de sa propre culture mais attaqué par les indices tapis dans le

dispositif visuel¹ ». Presque un quart de siècle après la révolution iranienne, Neshat a clairement l'intention de faire une critique mordante de la société patriarcale, fondamentaliste, qui fut autrefois son pays. Le pouvoir de cette œuvre, toutefois, tient finalement dans sa capacité de questionner des sujets plus universels, liés à la responsabilité qui nous incombe de nous frayer un chemin parmi les mondes possibles que *Turbulent* présente et retient simultanément.

C'est précisément cette qualité unique de l'œuvre – sa capacité d'être à la fois ouverte et généreuse et, par contre, si totalement impénétrable – qui m'a particulièrement alimenté durant les semaines précédant le début du tournage de mon prochain film. En préparation des mois de production et de montage qui l'attendent, la tâche première du réalisateur, en tant que stratège visuel du film, est de déterminer les prises de vue et les plans qui serviront le mieux l'histoire. L'idée que d'ici un an le film sera « terminé » est quelque peu accablante. Ses sons et ses images seront fixés. Il y aura horriblement peu de place pour l'indétermination. Même dans les meilleurs circonstances possibles – c'est-à-dire un film véritablement ouvert à l'interprétation avec un spectateur ouvert à l'exploration –, il y a quelque chose de rigide au fondement de cette négociation. Comparez la chose aux possibilités infinies qui sont inhérentes à une sculpture visuelle comme *Turbulent*. La nature physique de son drame déclenche un choc viscéral. Le chanteur est-il en train de se souvenir de cette femme ? Est-elle une création de son imagination, ou est-ce l'inverse ? Est-elle le sujet de sa chanson ? Ressent-il de la culpabilité ? De la honte ? De l'émerveillement ? De la peur ?

Dans un moment bouleversant vers la fin de l'œuvre, alors que la femme finit sa chanson, l'image de l'homme se fige. La projection de l'image vidéo se fixe, et l'arrêt sur image qui est fait sur son visage le transporte soudainement dans le domaine de l'abstrait

1. Nathalie Leleu, « Shirin Neshat. La Querelle des images », *Parachute*, n° 100, « L'idée de communauté > 01 », oct., nov., déc. 2000, p. 85.

et de l'irréel. Sur l'écran opposé, la femme ayant terminé sa performance transcendante, son image en « temps réel » est autorisée à s'attarder. Elle respire. On lui donne vie.

Neshat a été formée dans une culture où l'on se montrait soupçonneux et méprisant à l'égard de l'image, mais elle vit maintenant dans une culture où l'image est omniprésente et complètement désacralisée. Son travail donne à voir un équilibre unique entre un monde très ancien et un autre qui est tellement nouveau qu'il ne peut s'empêcher de se réinventer à une vitesse et avec une témérité toutes deux alarmantes. Ainsi, son travail est simultanément aliénant et transcendant, distant quoique proche, à la limite du supportable. En obligeant le spectateur à prendre parti sans recul moral évident, *Turbulent* crée miraculeusement sa propre impression d'une culture spontanée et extrêmement volatile.

Turbulent (détail), 1998
Image vidéographique



Shoja Azari

L'art de Shirin Neshat : un regard de l'intérieur

En l'espace d'une période remarquablement courte de moins de quatre ans, Shirin Neshat, en collaboration avec son équipe iranienne – Sussan Deyhim, chanteuse/compositeuse; Ghasem Ebrahimian, cinéaste; Shahram Karimi, réalisateur; Hamid Fardjad, producteur, et moi-même – a produit sept installations avec film et vidéo d'une grande portée historique et artistique. Ayant travaillé en étroite collaboration avec elle sur ces projets, j'ai l'avantage de pouvoir exposer le processus et l'expérience vécue qui ont donné naissance à son art.

L'extraordinaire production de Neshat résulte d'un profond besoin de compréhension et de réconciliation face aux récents événements socio-historiques en Iran, avec leur impact radical sur les plans culturel et psychologique. Comme c'est le cas de toute révolution sociale globale qui mine la stabilité idéologique du système de croyances et de l'ordre social existants, l'impulsion du changement social et culturel ramène la question de l'identité à l'avant-plan. De telles périodes coïncident souvent avec un essor d'activités artistiques et culturelles, précisément parce que l'identité brisée tente de reconstruire, à partir de la situation chaotique, un nouvel ordre reflété dans le travail et la personnalité de l'artiste.

La révolution sociale iranienne qui a aboli la dictature laïque du régime des Pahlavi et a mené au pouvoir la théocratie despotique de la République Islamique, a coïncidé avec une progression vers la mondialisation, la fin de la guerre froide, et la venue du poststructuralisme et du postmodernisme en Occident. Cette perspective est de la plus haute importance lorsque nous reconnaissons que Neshat est une artiste qui s'est volontairement exilée, et dont l'éducation, l'apprentissage et l'art ont été principalement réalisés en Occident, ce qui rend l'examen approfondi de ses expériences transculturelles nécessaire à la compréhension de son œuvre.

Depuis sa série photographique *Women of Allah* jusqu'à ses trois plus récentes installations avec film et vidéo, *Pulse*, *Possessed* et *Passage*, Neshat s'attaque à la question de l'identité. Un regard rétrospectif sur ces œuvres dénote un mouvement, depuis une quête d'identité primordiale de l'exil jusqu'à une tentative nomade de construction identitaire, puis vers une position au sein de la diaspora. *Women of Allah* a été créée peu de temps après la première visite de l'artiste dans son pays natal, après une coupure de dix ans. Plus tard, elle a dit avoir été choquée par les changements sociaux et culturels radicaux survenus durant son absence. « Le pays était devenu presque méconnaissable », a-t-elle commenté un jour.

Ce sentiment de déplacement, d'éloignement et de perte se retrouve au cœur de l'expérience de l'exil. Ainsi, *Women of Allah* est imprégnée de la nostalgie du retour au pays ressentie en exil. Ceci se retrouve dans le thème quelque peu totémique de ces photographies, où l'objet-totem – que ce soit le fusil, la fleur ou le voile – signale l'appartenance totémique à une collectivité. Il est significatif que Neshat apparaisse en personne dans ces photographies, soit comme membre d'un groupe ou sous la forme d'un autoportrait. L'introduction de caractères persans dans les images photographiques peut être comprise en relation avec la peinture corporelle et les tatouages tribaux qui distinguent l'individu tout en fondant son appartenance à un groupe.

Malgré qu'il s'agisse d'une intervention artistique de la part de Neshat – car de telles pratiques de décoration corporelle rituelle sont absentes de la société iranienne (bien qu'elles se retrouvent dans d'autres cultures islamiques) – c'est l'investissement de l'objet totémique qui transforme l'image mythique de la femme voilée, ouvrant la voie au discours. D'une part, sur le plan du discours local, l'intervention de Neshat s'immisce dans l'espace sacré

et dans l'iconographie du canon islamique, et déconstruit son métalangage mythique en renvoyant la signification déformée au système sémiologique, lui procurant ainsi une pertinence historique. L'histoire est politique, et pertinente à l'activité humaine d'aujourd'hui. Toutefois, la fonction du métalangage mythique est de dépolitiser la parole en la rendant naturelle ou divine. Roland Barthes est clair sur ce point dans son livre *Mythologies* :

La sémiologie nous a appris que le mythe a pour charge de fonder une intention historique en nature, une contingence en éternité. [...] Une prestidigitacion s'est opérée, qui a retourné le réel, l'a vidé d'histoire et l'a rempli de nature, qui a retiré aux choses leur sens humain de façon à leur faire signifier une insignifiance humaine. La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel [...] ¹.

D'autre part, les images de *Women of Allah* échappent à une simple analyse sémiologique en se prêtant à l'herméneutique et en abordant les termes du discours de Foucault, qui se penche sur la manifestation du pouvoir/savoir. Bien entendu, il s'agit d'une analyse du travail de Neshat sur le plan du discours mondial. Au cours du développement de son œuvre, alors que la fascination initiale de l'exil pour les notions de chez-soi et de patrie laisse place au caractère multidimensionnel de la représentation nomade, elle vise à déconstruire la mythologie orientaliste entourant les notions occidentales de l'Islam et de la femme musulmane. *Women of Allah* contient le germe de cette pluralité de vision en s'adressant au public occidental par le biais du regard et de l'aspect indéchiffrable du texte persan. Il n'est pas étonnant que certains critiques occidentaux de *Women of Allah* aient attiré l'attention sur l'utilisation du texte comme élément décoratif et aient assigné une approche didactique à ces photographies. Déjà avec ces images, Neshat démontre sa capacité et son droit à l'auto-représentation en tant que femme musulmane exilée volontairement. Selon les mots d'Edward Said, elle dit « la vérité face au pouvoir ».

Dans son essai « Exile, Nomadism, and Diaspora: the Stakes of Mobility in the Western Canon », John Durham Peters compare différentes expériences actuelles de la mobilité :

L'exil situe le chez-soi dans une patrie lointaine et pour le moment inabordable. Le chez-soi devient un objet impossible, s'éloignant toujours à l'horizon. Dans le fait de revendiquer une résidence fixe sur terre, être loin de la patrie revient toujours à être sans foyer. Par contraste, le nomadisme nie le rêve d'une patrie, ce qui fait que le chez-soi, étant portable, est partout disponible. [...] *L'exil* dénote une nostalgie du chez-soi; la diaspora dénote des réseaux de compatriotes. L'exil peut être solitaire, mais la *diaspora* est toujours collective. La diaspora évoque des relations réelles ou imaginées parmi des compagnons dispersés, dont le sentiment de communauté est soutenu par des formes de communication et de contact telles que les affinités, les pèlerinages, le commerce, les voyages et la culture commune [...] ².

La première installation vidéo importante de Neshat, *The Shadow under the Web*, témoigne clairement d'un déplacement vers l'expérience nomade. Différemment de la série *Women of Allah*, qui a recours au médium photographique, et dont la méthode implique un processus solitaire dans un atelier fixe, l'utilisation de la vidéo, le choix de lieux réels, et la décision de filmer en Turquie plutôt qu'en Iran, expriment le désir de construire une identité loin de la patrie. Dans *The Shadow under the Web*, tout est devenu portable et mobile. L'œuvre est exposée sous la forme de quatre projections séparées, sur chacun des murs, et dont la perspective se déplace sans cesse dans l'espace et le temps. Tout au long des vidéos, une femme voilée (Neshat elle-même) court dans une fuite sans fin à travers quatre différents lieux traversant l'histoire, depuis la période pré-islamique jusqu'à l'espace sacré d'une mosquée, puis à un espace public et un espace résidentiel d'aujourd'hui. L'anxiété domine, renforcée par la respiration rythmée de la bande sonore. En dépit du fait que les sentiments de déracinement troublant de l'exil, d'identité brisée et d'absence de foyer soient très nettement

1. Roland Barthes, « Le mythe, aujourd'hui », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970 [1957], p. 229-230.

2. John Durham Peters, « Exile, Nomadism and Diaspora: the Stakes of Mobility in the Western Canon », in *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*, Hamid Naficy (dir.), Londres, Routledge, 1999, p. 30 et p. 20. [Notre traduction.]

présents, *The Shadow under the Web* plonge dans l'expérience nomade de l'errance et de la quête continues. L'œuvre ne recherche pas la sécurité du territoire familial, aspirant plutôt à franchir les frontières et à briser les limites de la pensée et de l'expérience.

Sur le plan thématique, Neshat revient à la problématique de l'identité de l'exil dans l'installation avec film et vidéo intitulée *Soliloquy*. À nouveau, peut-être pour la dernière fois, Neshat est la protagoniste et le sujet de sa propre quête. Dans *Soliloquy*, nous la voyons sur le seuil de deux cultures, l'occidentale et l'orientale, tourmentée dans l'une et exclue de l'autre. La nature obsédante et insaisissable de la mémoire rend l'expérience pertinente par rapport à celle d'une vie postmoderne fragmentée, au sein de laquelle la perception des limites et des frontières tombe rapidement à cause des médias, du commerce et des voyages. Au cœur de *Soliloquy* se trouvent cependant la perte tragique d'un enfant, et la quête nomade émotive et spirituelle d'une réparation. À ce point de jonction, l'islam et le christianisme ont la même chance, mais en fin de compte, aucun ne parvient à rendre un hommage. À nouveau, la résolution est dans la fuite; le refus de rentrer au pays, le refus d'accepter la sécurité du territoire familial, avec ses présomptions sous-jacentes qui se durcissent en dogmes et en orthodoxie.

Bien que *Soliloquy* ait été réalisée presque un an après *Turbulent*, c'est avec *Turbulent* que Neshat rejoint sa position au sein de la diaspora. Si l'exil est culturellement tourné vers la patrie, menant une double vie d'aliénation et de perte à la recherche de l'identité primordiale, identité qui doit être gardée pure et libre des influences des autres, et si le nomadisme trouve son identité dans son caractère non référentiel sur le plan de la culture, dans sa subversion des conventions et de l'orthodoxie, alors la diaspora constitue le terme de négociation entre les deux. Comme le soulignent Daniel et Jonathan Boyarin :

L'identité culturelle de la diaspora nous enseigne que les cultures ne sont pas maintenues en étant protégées du « mélange », mais peuvent probablement continuer d'exister seulement comme produit d'un tel mélange³.

La diaspora représente la résolution, la possibilité et l'acceptation d'une vie parmi des peuples étrangers, sur des terres étrangères, et peut inclure le fait d'être « en diaspora même dans son “propre” pays », selon les Boyarin. Par conséquent, le moi de la diaspora est construit sur la base des termes apparemment contradictoires de chez-soi et de mobilité, de relativité culturelle et d'identité primordiale. En bref, l'identité de la diaspora découvre et affirme ses droits à l'auto-représentation en permettant et en reconnaissant les différences.

À l'exception de *Soliloquy*, tout l'œuvre filmé de Neshat jusqu'à ce jour – la trilogie *Turbulent*, *Rapture* et *Fervor*, et le récent trio d'œuvres *Pulse*, *Possessed* et *Passage* – est marqué par la vision du monde placée sous l'angle de la diaspora. Le passage au médium du film et le changement dans l'expression filmique démontrent la maturation de l'artiste qui non seulement réconcilie les différences, mais les imprègne d'un langage puissant et unique. Le seul poids et la stabilité de la caméra, de même que la préparation complexe et soignée de chaque prise de vue, peuvent être interprétés symboliquement comme l'accession à cette nouvelle position. Plus importante encore, cependant, est la collaboration de Neshat avec son équipe iranienne de cinéastes, d'artistes et de musiciens depuis la production de *Turbulent*. Cette formation d'un collectif, d'un réseau de compatriotes, qui communiquent souvent en plusieurs langues (parfois même en trois ou quatre langues, selon le lieu de production) est reflétée dans le caractère multidimensionnel de chaque œuvre. Le collectif constitue un chez-soi dans la diaspora, loin de la patrie. À cet égard, on peut voir le monde entier comme une terre étrangère, ou envisager inversement le chez-soi comme une

3. Daniel et Jonathan Boyarin, « Diaspora: Generation and the Ground of Jewish Identity », *Critical Inquiry*, vol. 19, n° 4, été 1993, p. 721. [Notre traduction.]

unité mobile qui traverse les frontières et les limites, dans le sens du nomadisme.

Dans son livre novateur intitulé *L'Orientalisme* (1978), Edward W. Saïd a démontré le lien entre pouvoir et savoir dans la construction occidentale de l'Orient. Au centre de la vision orientaliste réside une approche systématique qui distingue l'Orient de l'Occident sur les plans épistémologique et ontologique. Elle présume que l'Orient constitue la pire source de sa propre histoire, incapable de se connaître, et par conséquent, incapable d'auto-représentation. Dès 1896, le philologue et historien français Ernest Renan écrivait :

Tous ceux qui ont été en Orient ou en Afrique sont frappés de ce qu'a de fatalement borné l'esprit d'un vrai croyant, de cette espèce de cercle de fer qui entoure sa tête, la rend absolument fermée à la science [...] ⁴.

On ne peut que s'étonner de voir que, un siècle plus tard, les images médiatiques de terroristes, de bandits armés et de fanatiques musulmans continuent de représenter l'Orient sous le même jour.

L'effet binaire de cette démarcation épistémologique est le processus par lequel l'Occident fonde sa propre identité comme détenant le savoir au sujet des races et des Orientaux. En contrastant l'image de l'Orient et des Orientaux comme étant asservis, ce savoir les rend soumis au contrôle et à la domination :

[...] l'Oriental est dépeint comme quelque chose que l'on juge (comme dans un tribunal), quelque chose que l'on étudie et décrit (comme dans un curriculum), quelque chose que l'on surveille (comme dans une école ou une prison), quelque chose que l'on illustre (comme dans un manuel de zoologie). Dans chaque cas, l'Oriental est contenu et représenté par des structures dominantes ⁵.

Comme Neshat, Saïd est coupé de sa patrie, mais au lieu de créer une identité culturelle de l'exil, il insiste sur le fait que toutes les

cultures sont en continuel changement, et que la culture et l'identité sont en elles-mêmes des processus. Ainsi, son objectif est « le voyage de l'intérieur » au cours duquel les auteur-e-s post-coloniaux s'approprient le « mode dominant » d'écriture littéraire pour exposer leur culture au monde, ou sinon pour revendiquer leur droit à l'auto-représentation. Comme le démontre Homi Bhabha :

Nous n'avons pas la possibilité de choisir les grands instruments de médiation qui structurent notre monde symbolique : ils nous précèdent, en quelque sorte, et continuent après nous. Ce que nous pouvons faire, avec tous les modes de signification disponibles, c'est d'engager nos combats pour la « reconnaissance » des mondes vivants qui sont menacés d'extinction ou d'expulsion, et façonner nos mots et nos images pour formuler les représentations du chez-soi et de l'exil par lesquelles nous prenons possession d'un monde dont l'horizon est à la fois marqué par l'esprit de l'arrivée et le spectre du départ ⁶.

Turbulent de Neshat représente exactement cet « engagement d'un combat pour la reconnaissance ». L'œuvre utilise le « mode dominant » des courants conceptuel et minimaliste en arts visuels, tout en portant la marque du puissant langage métaphorique de la poésie persane et de l'iconographie islamique. Il en résulte une présentation non réductrice de la culture, qui échappe à une interprétation fermée. Elle défie la relation de domination et de pouvoir par ses revendications de connaissance de soi; une connaissance à la fois locale et universelle, actuelle et historique, postmoderne et primordiale, spécifique et sans frontières.

Le récit est apparemment très simple. Deux films sont projetés simultanément sur deux écrans opposés, et les spectateurs sont placés au centre. Sur l'un des écrans, un homme interprète un chant traditionnel devant un auditoire masculin uniformément vêtu de la chemise blanche des administrateurs. Il reçoit la reconnaissance et les applaudissements du public. Pendant qu'il se réjouit de cette attention, la voix d'une femme captive le chanteur et l'auditoire

4. Ernest Renan, « L'Islamisme et la Science », [1883], in *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Calmann-Lévy, 1947, p. 946.

5. Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980 [1978], p. 55.

6. Homi K. Bhabha, « Arrivals and Departures », in *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*, Hamid Naficy (dir.), Londres, Routledge, 1999, p. xii [Notre traduction.]

qui s'immobilisent. Sur l'écran opposé, la femme chante devant une salle vide. Alors que la caméra commence à tourner autour de la mystérieuse figure vêtue de noir, la musique et la vocalisation puissantes de Sussan Deyhim atteignent une intensité d'émotion qui envoûte et fige le chanteur et son public, sur l'écran d'en face.

On a beaucoup écrit sur *Turbulent* comme démonstration des relations de genre en Iran islamique. L'absence des femmes dans l'espace public et l'incapacité de la protagoniste à faire entendre sa voix symboliseraient l'oppression des femmes dans ce pays. Toutefois, *Turbulent* me semble être une réflexion sur les divisions patriarcales universelles et les réalités de la condition humaine qui sont tout aussi présentes en Occident qu'en Orient. L'histoire moderne du féminisme documente la lutte des femmes occidentales qui ont revendiqué leurs voix et leurs droits à la représentation, lutte qui est loin d'être terminée. Ainsi, la force de *Turbulent* réside dans une ingénieuse application formelle qui traduit un phénomène apparemment spécifique à une culture en un langage métaphorique universel qui exprime la situation critique des femmes. L'œuvre déconstruit et invalide le métalangage mythique et la représentation monolithique des femmes musulmanes opprimées dans les médias occidentaux, en s'introduisant dans l'inconscient collectif d'une histoire commune de l'humanité.

Il est signifiant que l'utilisation du voile devienne de plus en plus banale, un arbitraire esthétique, une forme vide permettant de creuser les problématiques plus complexes de l'existence humaine. La juxtaposition, dans un film en noir et blanc, d'une femme voilée de noir et d'hommes en chemise blanche, devient davantage une décision formelle visant à accentuer la notion de contraires si essentielle aux récits de Neshat, qu'une simple représentation des réalités sociales du monde islamique. Cette approche formaliste laisse une large part à l'interprétation. On peut argumenter avec raison que l'allure d'administrateurs des hommes en chemise

blanche peut être interprétée comme l'influence du pouvoir impérial de l'Occident et de la bureaucratie moderne sur le monde islamique. Il est bon de mentionner aussi que le port du voile chez les femmes iraniennes est un phénomène moderne, qui ne remonte qu'à la venue de l'urbanisation et à l'introduction du capitalisme dans la société iranienne.

Dans *Rapture*, autre installation avec film portant sur le sujet des relations entre les genres et sur la notion de contraires, le public doit à nouveau partager son attention entre deux projections opposées, pour suivre un dialogue abstrait entre des hommes en chemise blanche et des femmes voilées de noir. L'allure d'administrateurs des hommes qui marchent à la manière d'une opération militaire indéterminée place le public dans un cadre moderne. Pourtant, l'action se déroule dans une forteresse construite au Maroc par les Portugais, durant l'expansion coloniale de l'Occident. Avec un tel cadre, *Rapture* peut être interprétée autant comme un discours post-colonial qu'une étude des relations entre les genres dans l'Iran contemporain. En fait, l'activité absurde et sans but des hommes en uniforme ressemble davantage à une représentation de l'aliénation de l'homme moderne à la manière de Beckett, qu'à la réalité des affinités et de la vie collective en Islam.

Rapture peut être interprétée sous plusieurs angles, mais ce qui en fait, selon les termes d'Arthur Danto, un « chef-d'œuvre » de l'art contemporain, c'est l'effet subliminal et émotif qu'il exerce sur les publics aussi bien occidentaux qu'orientaux. Le récit épique, hors du temps, et la qualité mystique de l'œuvre ramènent autant à la conscience la situation critique des femmes de Troie, que celle des saintes mystiques de l'Islam. En son langage postmoderne, l'œuvre reprend les questions les plus fondamentales de l'humanité, demeurées sans réponse depuis l'Antiquité.

Avec *Fervor*, Neshat clot un chapitre de sa quête sur les relations entre les genres. Dernière installation filmique d'une trilogie, *Fervor* se concentre plutôt sur les points communs entre les sexes. Les projections adjacentes et simultanées mettent l'accent sur les liens de la force d'attraction et du désir au cœur d'une histoire d'amour abstraite. Une fois de plus, Neshat passe du discours local au discours universel, afin d'explorer l'établissement sociopolitique complexe de la culture patriarcale, tel que révélé par la dynamique de la répression sexuelle intériorisée. On pense à *Malaise dans la civilisation* de Freud, un ouvrage qui porte principalement sur l'Occident. La répression sexuelle est non seulement un point commun entre les sexes, mais aussi entre les cultures. Dans *Fervor*, on peut faire remonter l'établissement d'une morale sexuelle compulsive au récit de l'expulsion de l'homme du Paradis en raison de la tentation et du désir charnel – un récit commun à la Bible et au Coran. Il s'agissait, pour l'homme, du premier exil, et pour l'humanité, de la genèse du nomadisme et de l'expérience de la diaspora.

L'aspect le plus fascinant du travail avec Shirin Neshat est l'observation de sa quête de nouvelles frontières d'expression. Cette artiste éprouve constamment ses propres limites en allant au-delà des territoires familiers et rassurants. Ses plus récents films *Pulse*, *Possessed* et *Passage* témoignent de son courage face à l'inconnu, et des risques qu'elle prend en passant des questions sociopolitiques à une recherche plus philosophique et existentielle. Dans *Pulse*, Neshat mène pour la première fois son auditoire dans les quartiers fermés et l'espace privé d'une femme musulmane. Afin de mettre le thème en évidence, elle choisit de travailler avec un seul écran, selon une approche minimaliste. Le film de huit minutes et demie est entièrement tourné en une seule prise de vue, une mise en scène précise chorégraphiée grâce à la direction artistique soignée et la cinématographie remarquable de Ghasem Ebrahimian. À l'abri des censeurs du gouvernement iranien, nous entrons dans un espace teinté de romantisme et de sensualité. La musique rythmée guide

le mouvement délicat de la caméra, qui s'introduit dans la pièce et se déplace au-dessus d'un lit vide et solitaire, pour finalement se poser sur les courbes voluptueuses du corps d'une femme assise près d'un poste de radio. Ses cheveux brillent à la lumière de la lune qui emplit la pièce, à travers une fenêtre à barreaux. Est-elle en prison ? La voix angélique de Sussan Deyhim émane de la radio, emplissant la chambre, d'abord en duo avec un homme, puis avec le personnage féminin. Les paroles d'al-Rūmī, poète mystique du XIII^e siècle, traitent de l'emprisonnement de l'humanité par son attachement à la vie matérielle terrestre et à l'amour de soi. L'affranchissement n'est possible que par l'abnégation.

Alors que la caméra s'approche de plus en plus, nous percevons le tendre désir de la femme et nous partageons sa solitude, une langueur spirituelle qui va bien au-delà de l'ethnicité et des frontières géographiques. Lorsque la caméra se retire de la pièce pour replonger dans le vide, il subsiste une pulsation qui se répercute et résonne en nos corps physiques. Ceci nous rappelle que malgré toutes les contraintes culturelles et les dogmes qui nous divisent, nous sommes liés par la chair et par une destinée existentielle à laquelle nous ne pouvons échapper.

Bien qu'ils conservent des thèmes et une iconographie islamique, *Possessed* et *Passage* abordent des questions existentielles similaires. *Possessed* explore la question séculaire de ce qui constitue la folie. Dès les deux premiers plans, Neshat expose la schizophrénie de son personnage féminin, allant et venant entre le monde fantastique de la lévitation et de la délivrance, et l'angoisse du confinement et de la réalité. Malgré le fait qu'elle ait enfreint la règle canonique de la théocratie islamique en apparaissant en public sans le hijab (il faut mentionner que le film reflète l'ambiance iranienne, car plusieurs sociétés islamiques ne suivent pas les codes du hijab), sa présence n'est pas remarquée aussi longtemps qu'elle est perdue dans l'univers solitaire de sa folie. Toutefois, elle se fait

aussitôt remarquer lorsqu'elle gravit les marches pour monter sur une tribune (rappelant celle de *Fervor*, du haut de laquelle un évangéliste s'adresse au public). Une foule se rassemble autour d'elle alors que son comportement devient de plus en plus fantasque et bizarre, pour finir par des hurlements de terreur qui font frémir la foule d'anxiété. Un effet de transposition se produit, alors que la schizophrénie se communique à la foule et que la femme atteinte de folie se retire dans son monde à elle.

Dans toutes les cultures, la folie représente une rupture de l'ordre socialement construit; c'est l'avènement du chaos, la fuite vers la face cachée de la rationalité. C'est un acte de la volonté, une décision de s'écarter de la norme. En contraste avec le conformisme, la folie est déchirante et solitaire. C'est ainsi que *Possessed* se place au-delà des préoccupations locales et spécifiquement culturelles pour engager un dialogue universel sur la schizophrénie humaine dans son ensemble.

Une fois de plus, Neshat explore un nouveau territoire avec *Passage*, une collaboration avec le compositeur américain Philip Glass. Dans ce court métrage, elle démontre clairement son intérêt pour le mélange des cultures et son enthousiasme à propos des questions qui nous relient et nous rassemblent malgré nos différences culturelles et idéologiques. *Passage* est une méditation sur le sujet universel de la mort et sur le rituel de l'enterrement ou du retour du corps à la terre, rituel qui se retrouve dans presque toutes les cultures. Le film compile une série de séquences de montage qui crée une anticipation, au fur et à mesure que Neshat révèle lentement les éléments parallèles de son récit. Un groupe de femmes voilées de noir creusent vigoureusement une fosse avec leurs mains nues, dans une vaste étendue désertique. Leur respiration rythmée et laborieuse accompagnée par un chant primitif évoque le travail de l'accouchement, l'acte sexuel ou un rituel collectif. Un groupe d'hommes vêtus de noir transportent un corps (peut-

être celui d'un compatriote tué dans un acte de violence) sur un long et difficile parcours qui les mène depuis l'océan mugissant jusqu'au site d'enterrement dans le désert. Leur humeur est sombre, bien que déterminée et sans complaisance. Une petite fille solitaire en robe de couleur joue près des femmes et de la fosse, et construit l'emplacement d'un feu de camp avec des pierres. C'est seulement lors du dernier plan du film que Neshat dévoile les trois éléments dans le même cadrage. Alors que le parcours des hommes touche à sa fin, le foyer construit par l'enfant et la fosse sont prêts. À ce moment, la terre prend feu là où le corps a été déposé, au moment où il touche le sol.

Passage est un éloquent poème visuel qui relate symboliquement l'histoire humaine de la perte, de la peine, de la tradition, du renouveau et de l'espoir face à l'émerveillement, au respect mêlé de crainte et au mystère liés à l'existence. Coupé de la réalité, l'homme souffre sous le poids des fardeaux qu'il s'est lui-même créés. Il s'invente des rituels, se conforme à des traditions et dissimule ses morts. Inchangé par son parcours à travers les éléments et l'environnement, il poursuit sa route aveuglément et tente de maintenir éternellement ce qui est en état de fluctuation constante. Et pourtant, la jeunesse défie la tradition en rallumant la flamme du savoir et de la conscience, apportant l'espoir de la réconciliation, du renouveau et de la renaissance.

Avec ses trois récents films, Neshat remporte son « combat pour la reconnaissance ». Elle a prouvé, selon les mots d'Aimé Césaire, que « Nulle race n'a le monopole de la beauté, de l'intelligence ou de la force, et il y aura une place pour chacun au rendez-vous de la victoire⁷. »

Traduction de Denis Lessard

7. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 8^e édition, 1996, p. 155.

Œuvres

33-39 **Turbulent**

41-53 **Rapture**

55-65 **Fervor**

67-77 **Soliloquy**

79-87 **Passage**

89-91 **Pulse**

Turbulent

1998







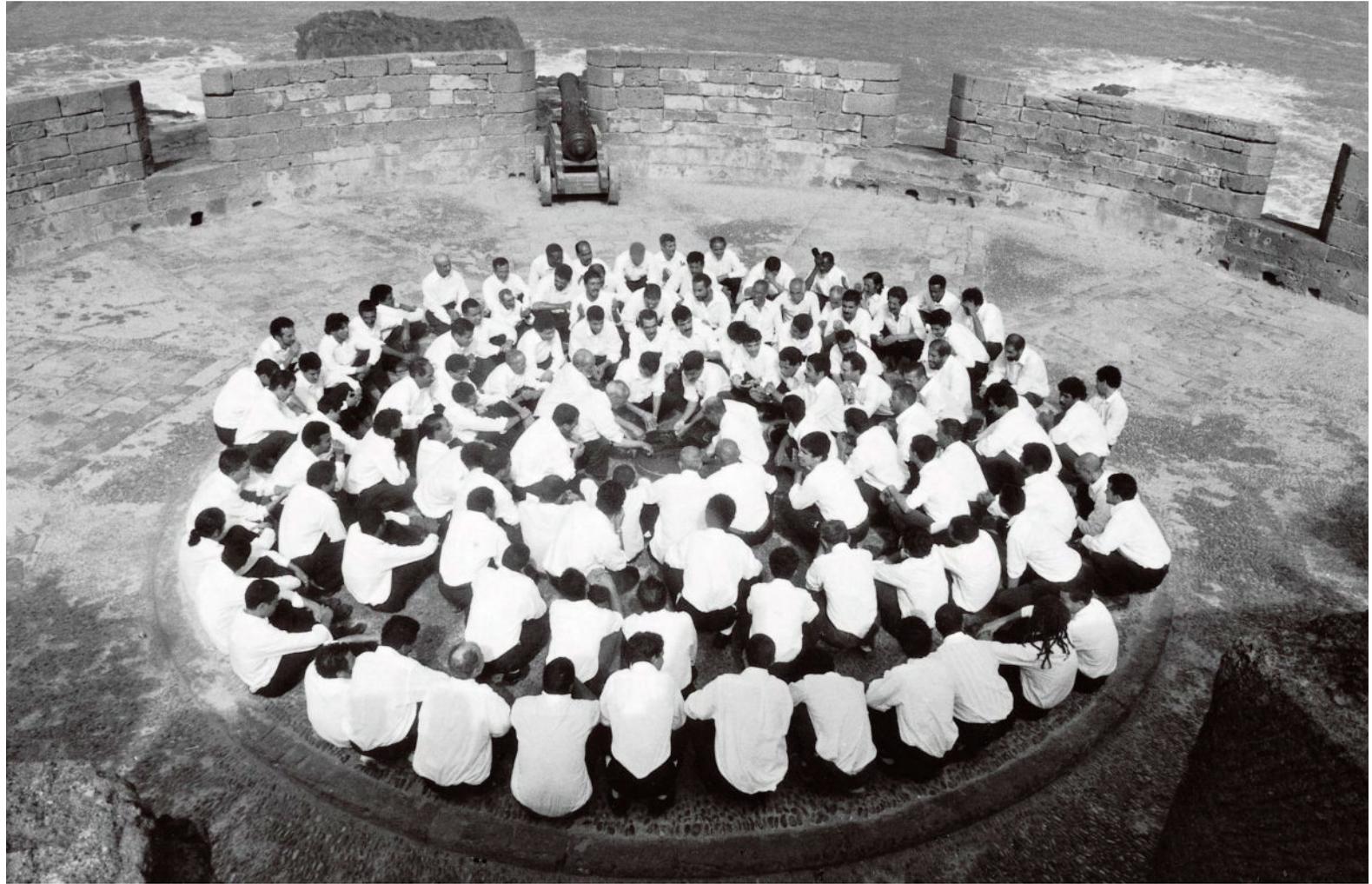






Rapture

1999

























Fervor

2000

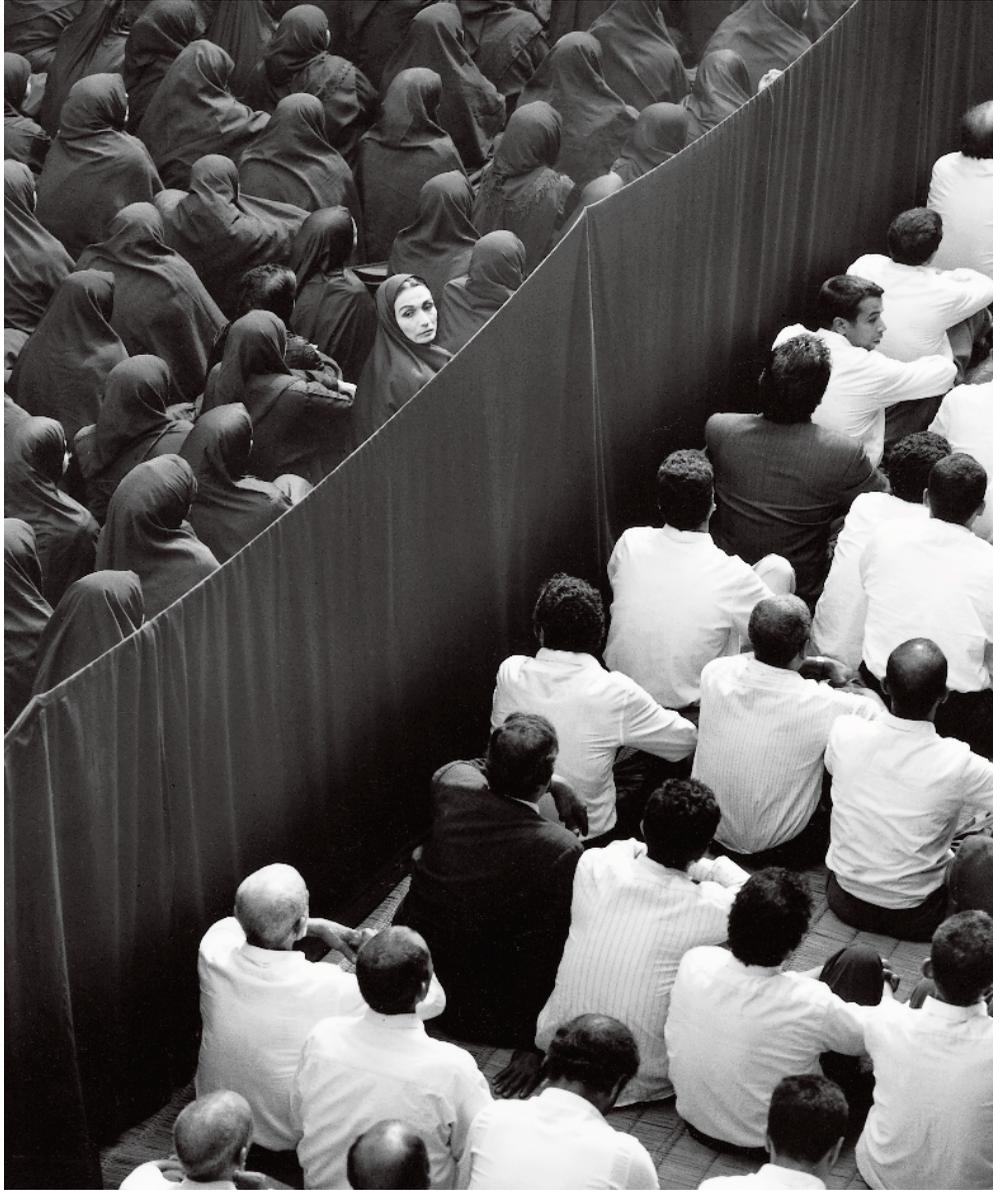








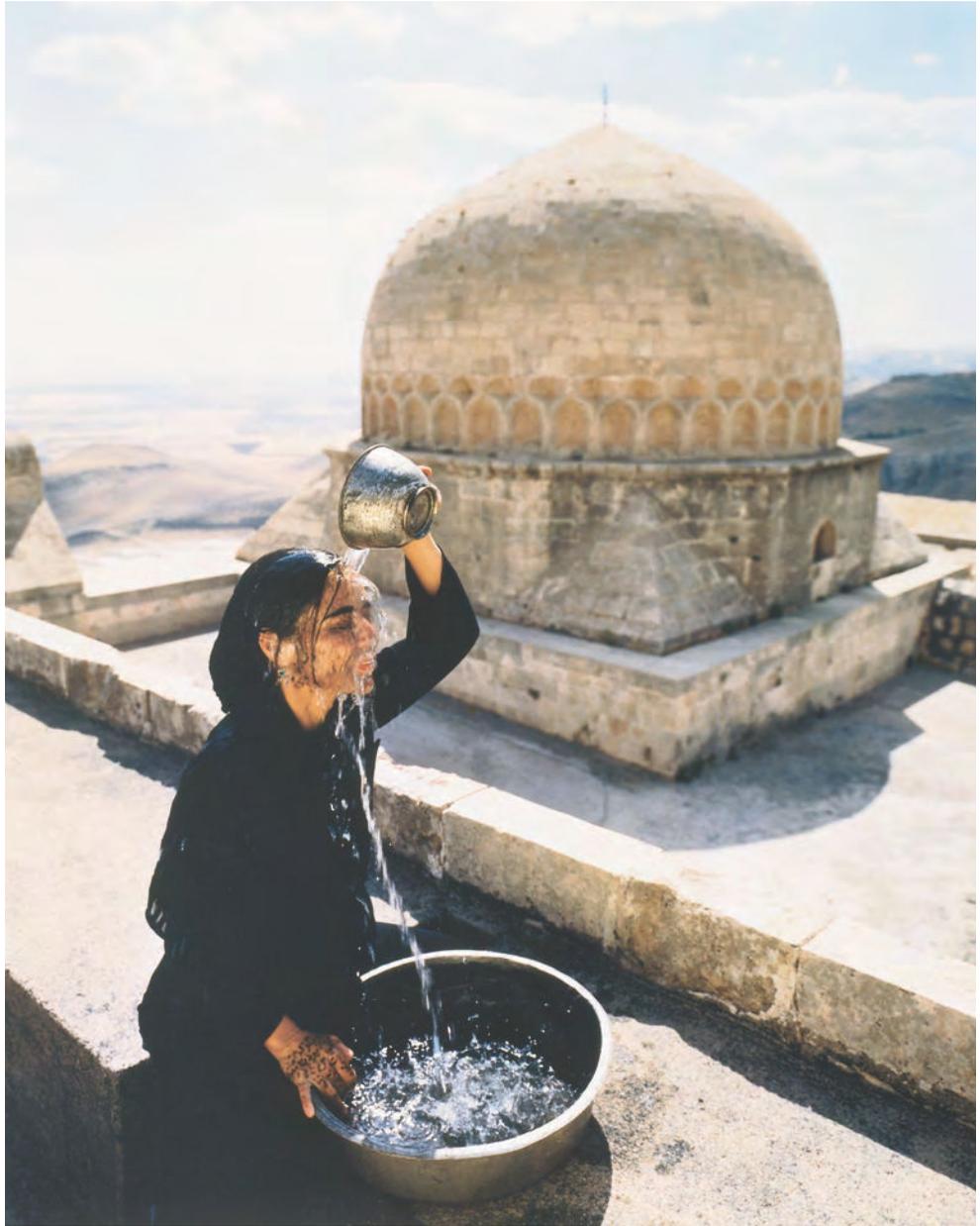






Soliloquy

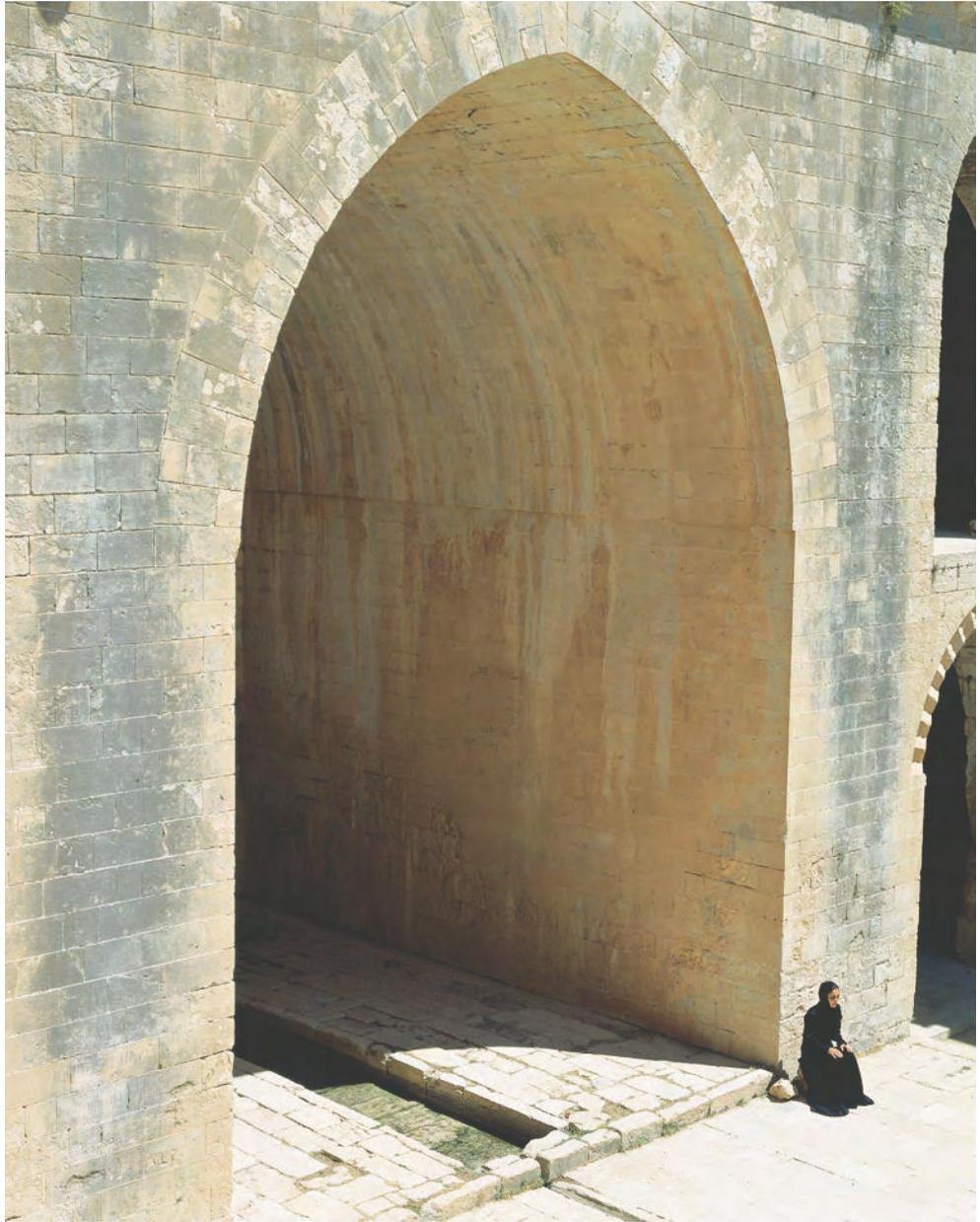
1999

















Passage

2001















Pulse

2001



Liste des œuvres

Photographies

Turbulent Series, 1998

Diptyque : 2 épreuves argentiques

Panneau de gauche : 126,2 x 165,8 cm (encadrée)

Panneau de droite : 119,9 x 165,8 cm (encadrée)

Édition de 5 exemplaires et 2 épreuves d'artiste

Rapture Series, 1999

Épreuve argentique

108,38 x 172,1 cm

123 x 187,4 cm (encadrée)

Édition de 5 exemplaires et 2 épreuves d'artiste

Rapture Series, 1999

Épreuve argentique

112,2 x 176 cm

126,9 x 190 cm (encadrée)

Édition de 5 exemplaires et 2 épreuves d'artiste

Rapture Series, 1999

Épreuve argentique

114,8 x 178,5 cm

127,5 x 189,3 cm (encadrée)

Édition de 5 exemplaires et 2 épreuves d'artiste

Rapture Series, 1999

Épreuve argentique

112,2 x 173,4 cm

127,5 x 188,7 cm (encadrée)

Édition de 5 exemplaires et 2 épreuves d'artiste

Rapture Series, 1999

Épreuve argentique

106,5 x 171,5 cm

123,2 x 184,2 cm (encadrée)

Édition de 5 exemplaires et 2 épreuves d'artiste

Fervor Series, 2000

Triptyque : 3 Épreuves argentiques

119,9 x 150,5 cm chacune

126,2 x 155,6 cm chacune (encadrée)

Édition de 5 exemplaires et 2 épreuves d'artiste

Soliloquy Series, 2000

Épreuve couleur

122,4 x 153 cm

123 x 153,6 cm (encadrée)

Édition de 5 exemplaires et 1 épreuve d'artiste

Soliloquy Series, 2000

Épreuve couleur

152,5 x 122 cm

153,6 x 123 (encadrée)

Édition de 5 exemplaires et 2 épreuves d'artiste

Pulse Series, 2001

Épreuve argentique

114,3 x 182,8 cm

122 x 190,5 cm (encadrée)

Édition de 5 exemplaires et 2 épreuves d'artiste

Passage Series, 2001

Épreuve Cibachrome

118,1 x 243,8 cm

125,8 x 251,5 cm (encadrée)

Édition unique

Passage Series, 2001

Épreuve Cibachrome

98,8 x 153 cm

106 x 152,5 cm (encadrée)

Édition de 5 exemplaires et 2 épreuves d'artiste

Les photographies des œuvres de Shirin Neshat sont de Larry Barns.

Toutes les œuvres de Shirin Neshat sont reproduites et présentées avec l'aimable permission de la galerie Barbara Gladstone, New York.

Installations audiovisuelles

Turbulent, 1998

Film 16mm, noir et blanc, son, transféré sur DVD

Installation à deux écrans face à face

Durée de 10 min

Édition de 3 exemplaires et 1 épreuve d'artiste

Réalisatrice : Shirin Neshat. Directeur de la photographie : Ghasem Ebrahimian. Interprète féminine, chanteuse, compositrice : Sussan Deyhim. Interprète masculin : Shoja Azari. Voix de l'interprète masculin : Shahram Nazeri. Composition de la musique pour l'interprète masculin : Kambiz Roshan Ravan. Poésie : Jalâl-al-Dîn Rûmî. Producteur : Bahman Soltani. Superviseur à la production : Mario Chioldi. Photographe de plateau : Larry Barns. Coordonnateurs à la production : Tamalyn Miller, Azin Valin.

Rapture, 1999

Film 16mm, noir et blanc, son, transféré sur DVD

Installation à deux écrans face à face

Durée de 13 min

Édition de 5 exemplaires et 2 épreuves d'artiste

Réalisatrice : Shirin Neshat. Directeur de la photographie : Ghasem Ebrahimian. Musique et conception sonore : Sussan Deyhim. Scénario : Shirin Neshat, Shoja Azari. Producteur (Maroc) : Hamid Farjad. Producteur (États-Unis) : Bahman Soltani. Monteurs : Shirin Neshat, Shoja Azari, Bill Buckendorf. Directrice de la production (Maroc) : Jane Loveless. Directrice de la production (États-Unis) : Tamalyn Miller. Costumes : Noureddine Amir. Photographe de plateau : Larry Barns. Assistant caméraman : Mustapha Marjane. Machiniste de plateau : Abdelaziz Makramani. Second machiniste de plateau : Abderahmane Fahim. Assistants metteurs en scène : Mamoun Chentit, Zineb Charhourh, Fatima Bahamani, Mustapha Sbia. Commandité par : Galerie Jérôme de Noirmont, Paris, Zeitwenden, Rückblick und Ausblick, Stiftung für Kunst und Kultur e.V., Kunstmuseum Bonn, Royal Air Maroc.

Fervor, 2000

Film 16 mm, noir et blanc, son, transféré sur DVD

Installation à deux écrans

Durée de 10 min

Édition de 6 exemplaires et 1 épreuve d'artiste

Réalisatrice : Shirin Neshat. Directeur de la photographie : Ghasem Ebrahimian. Musique et conception sonore : Sussan Deyhim. Scénario : Shirin Neshat, Shoja Azari. Actrice : Mitra Ghamsari. Acteurs : Houshang Touzie, Mohammad Ghafari. Producteur d'extérieurs : Hamid Farjad. Productrice : Barbara Gladstone. Commandé par : The Wexner Center for the Arts, Columbus. Monteurs : Shirin Neshat, Shoja Azari, Bill Buckendorf. Directeur artistique : Shahram Karimi. Costumes : Noureddine Amir. Photographe de plateau : Larry Barns. Son : Tarik Benbrahim. Assistant metteur en scène : Mamoun Chentit. Directeur de production : Abdelnabi Benzi. Assistant caméraman : Mustapha Marjane. Chef machiniste de plateau : Abdelghami Rifki. Machiniste de plateau : Abdelaziz Makramani. Second machiniste de plateau : Driss Marzak. Chef électricien : Hassan Abou.

Soliloquy, 1999

Film 16 mm, couleur, son, transféré sur DVD

Installation à deux écrans face à face

Durée de 17 min

Édition de 6 exemplaires et 1 épreuve d'artiste

5/6 Collection Musée d'art contemporain de Montréal

Réalisatrice : Shirin Neshat. Scénario : Shirin Neshat, Shoja Azari. Directeur de la photographie : Ghasem Ebrahimian. Musique et conception sonore : Sussan Deyhim. Monteurs : Shirin Neshat, Shoja Azari. Producteur d'extérieurs : Hamid Farjad. Directeur artistique : Shahram Karimi. Costumes : Noureddine Amir. Photographe de plateau : Larry Barns. Productrice : Barbara Gladstone. Commandé par : The Bohlen Foundation.

Passage, 2001

Film 35 mm, couleur, son, transféré sur DVD

Installation à un écran

Durée de 11 min 30 s

Tourné au Maroc

Œuvre audiovisuelle de Philip Glass et Shirin Neshat

Édition de 6 exemplaires et 1 épreuve d'artiste

Réalisatrice image : Shirin Neshat. Musique : Philip Glass. Directeur de la photographie : Ghasem Ebrahimian. Concept élaboré avec : Shoja Azari. Producteur d'extérieurs : Hamid Farjad. Productrice : Barbara Gladstone. Direction artistique : Shahram Karimi. Costumes : Noureddine Amir. Monteur : Andrew Sterling. Photographe de plateau : Larry Barns. Assistant photographe de plateau : Grumij Fouad. Actrice : Fatima-zahra Chichti. Distribution : hommes et femmes de la ville d'Essaouira, Maroc. Assistant metteur en scène : Mamoun Chentit. Directrice de production : Jane Loveless. Assistant à la production : Mustapha Sbia. Son : David Ryan. Effets spéciaux : J. Claud Baron.

Pulse, 2001

Film 16 mm, noir et blanc, son, transféré sur DVD

Installation à un écran

Durée de 7 min 30 s

Édition de 6 exemplaires et 1 épreuve d'artiste

Tourné au Maroc

Concept et réalisation : Shirin Neshat. Directeur de la photographie : Ghasem Ebrahimian. Musique : Sussan Deyhim. Actrice : Shohreh Aghdashloo. Concept élaboré avec : Shoja Azari. Producteur d'extérieurs : Hamid Farjad. Productrice : Barbara Gladstone. Direction artistique : Shahram Karimi. Costumes : Noureddine Amir. Monteur : Andrew Sterling. Photographe de plateau : Larry Barns. Assistant photographe de plateau : Grumij Fouad. Assistant metteur en scène : Mamoun Chentit. Directrice de production : Jane Loveless. Assistant à la production : Mustapha Sbia. Son : David Ryan.

List of Works

Photographs

Turbulent Series, 1998
 Diptych: 2 gelatin silver prints
 Left panel: 49 ½ x 65 inches framed
 Right panel: 47 x 65 inches framed
 Edition of 5 plus 2 artist's proofs

Rapture Series, 1999
 Gelatin silver print
 42 ½ x 67 ½ inches
 48 ¼ x 73 ½ inches framed
 Edition of 5 plus 2 artist's proofs

Rapture Series, 1999
 Gelatin silver print
 44 x 69 inches
 49 ¾ x 74 ½ inches framed
 Edition of 5 plus 2 artist's proofs

Rapture Series, 1999
 Gelatin silver print
 45 x 70 inches
 50 x 74 ¼ inches framed
 Edition of 5 plus 2 artist's proofs

Rapture Series, 1999
 Gelatin silver print
 44 x 68 inches
 50 x 74 inches framed
 Edition of 5 plus 2 artist's proofs

Rapture Series, 1999
 Gelatin silver print
 41 ¾ x 67 ¼ inches
 48 ½ x 72 ½ inches framed
 Edition of 5 plus 2 artist's proofs

Fervor Series, 2000
 Triptych: 3 gelatin silver prints
 47 x 59 inches each
 49 ½ x 61 inches each framed
 Edition of 5 plus 2 artist's proofs

Soliloquy Series, 2000
 Colour photograph
 48 x 60 inches
 48 ¼ x 60 ¼ inches framed
 Edition of 5 plus 1 artist's proof

Soliloquy Series, 2000
 Colour photograph
 60 x 48 inches
 60 ¼ x 48 ¼ inches framed
 Edition of 5 plus 1 artist's proof

Pulse Series, 2001
 Gelatin silver print
 45 x 72 inches
 48 x 75 inches framed
 Edition of 5 plus 2 artist's proofs

Passage Series, 2001
 Cibachrome print
 46 ½ x 96 inches
 49 ½ x 99 inches framed
 Edition of 1

Passage Series, 2001
 Cibachrome print
 38 ¾ x 60 inches
 41 ¾ x 63 inches framed
 Edition of 5 plus 2 artist's proofs

Photographs of Shirin Neshat's works are by Larry Barns.

All of Shirin Neshat's works are reproduced and presented courtesy of the Barbara Gladstone Gallery, New York.

Audiovisual Installations

Turbulent, 1998

16 mm film, black and white, sound, transferred to DVD
Two facing screen installation
10 min. length
Edition of 3 plus 1 artist's proof

Director: Shirin Neshat. Director of Photography: Ghasem Ebrahimian. Female performer, vocalist, composer: Sussan Deyhim. Male performer: Shoja Azari. Vocalist for male performer: Shahram Nazeri. Music for male performer composed by: Kambiz Roshan Ravan. Poetry by: Jalal-al-Din Rumi. Producer: Bahman Soltani. Production Supervisor: Mario Chioldi. Still Photography: Larry Barns. Production Co-ordinators: Tamalyn Miller, Azin Valin.

Rapture, 1999

16 mm film, black and white, sound, transferred to DVD
Two facing screen installation
13 min. length
Edition of 5 plus 2 artist's proofs

Director: Shirin Neshat. Director of Photography: Ghasem Ebrahimian. Music and Sound Design: Sussan Deyhim. Written by: Shirin Neshat, Shoja Azari. Producer (Morocco): Hamid Farjad. Producer (US): Bahman Soltani. Editors: Shirin Neshat, Shoja Azari, Bill Buckendorf. Production Manager (Morocco): Jane Loveless. Production Manager (US): Tamalyn Miller. Costume Designer: Nouredine Amir. Still Photography: Larry Barns. Camera Assistant: Mustapha Marjane. Key Grip and Dolly: Abdelaziz Makramani. Second Grip: Abderahmane Fahim. Assistants to Director: Mamoun Chentit, Zineb Charhourh, Fatima Bahmani, Mustapha Sbia. Sponsored by: Galerie Jérôme de Noirmont, Paris, Zeitwenden, Rückblick und Ausblick, Stiftung für Kunst und Kultur e.V., Kunstmuseum Bonn, Royal Air Maroc.

Fervor, 2000

16 mm film, black and white, sound, transferred to DVD
Two-screen installation
10 min. length
Edition of 6 plus 1 artist's proof

Director: Shirin Neshat. Director of Photography: Ghasem Ebrahimian. Music and Sound Design: Sussan Deyhim. Written by: Shirin Neshat, Shoja Azari. Actress: Mitra Ghamsari. Actors: Houshang Touzie, Mohammad Ghafari. Line-Producer: Hamid Farjad. Producer: Barbara Gladstone. Commissioned by: The Wexner Center for the Arts, Columbus. Editors: Shirin Neshat, Shoja Azari, Bill Buckendorf. Art Director: Shahram Karimi. Costume Designer: Nouredine Amir. Still Photography: Larry Barns. Sound: Tarik Benbrahim. Assistant to Director: Mamoun Chentit. Production Manager: Abdelnabi Benzi. Camera Assistant: Mustapha Marjane. Key Grip: Abdelghami Rifki. Grip: Abdelaziz Makramani. Second Grip: Driss Marzak. Gaffer: Hassan Abou.

Soliloquy, 1999

16 mm film, colour, sound, transferred to DVD
Two facing screen installation
17 min. length
Edition of 6 plus 1 artist's proof
5/6 Collection Musée d'art contemporain de Montréal

Director: Shirin Neshat. Written by: Shirin Neshat, Shoja Azari. Director of Photography: Ghasem Ebrahimian. Music and Sound Design: Sussan Deyhim. Editors: Shirin Neshat, Shoja Azari. Line Producer: Hamid Farjad. Art Director: Shahram Karimi. Costume Designer: Nouredine Amir. Still Photographer: Larry Barns. Producer: Barbara Gladstone. Commissioned by: The Bohem Foundation.

Passage, 2001

35 mm film, colour, sound, transferred to DVD
One-screen installation
11 min. 30 sec. length
An audiovisual work by Philip Glass and Shirin Neshat
Edition of 6 plus 1 artist's proof

Visual Director: Shirin Neshat. Music Composition: Philip Glass. Director of Photography: Ghasem Ebrahimian. Concept developed with: Shoja Azari. Line Producer: Hamid Farjad. Producer: Barbara Gladstone. Art Direction: Shahram Karimi. Costume Designer: Nouredine Amir. Editor: Andrew Sterling. Still Photography: Larry Barns. Still Photographer's Assistant: Grumij Fouad. Actress: Fatima-zahra Chichti. Cast: Men and women of Essauira, Morocco. Assistant Director: Mamoun Chentit. Production Manager: Jane Loveless. Production Assistant: Mustapha Sbia. Sound: David Ryan. Special Effects: J. Claud Baron.

Pulse, 2001

16 mm film, black and white, sound, transferred to DVD
One-screen installation
7 min. 30 sec. length
Edition of 6 plus 1 artist's proof
Filmed in Morocco

Concept and direction: Shirin Neshat. Director of Photography: Ghasem Ebrahimian. Music: Sussan Deyhim. Actress: Shohreh Aghdashloo. Concept developed with: Shoja Azari. Line Producer: Hamid Farjad. Producer: Barbara Gladstone. Art Director: Shahram Karimi. Costume Designer: Nouredine Amir. Editor: Andrew Sterling. Still Photographer: Larry Barns. Still Photographer's Assistant: Grumij Fouad. Assistant to Director: Mamoun Chentit. Production Manager: Jane Loveless. Production Assistant: Mustapha Sbia. Sound: David Ryan.

Foreword

Marcel Brisebois

Ever since the 1999 *Venice Biennale* allowed the whole world to discover the work of Shirin Neshat, her renown has grown continually. This reputation rests on the artist's presentation, as subtle and refined as a Persian miniature, of situations in the life of Muslim women. Born in the Iran of Muhammad Reza Shah, Shirin Neshat was sent by her family to complete her education in the United States. It was there that she embarked upon an artistic career – beginning with painting, then gradually becoming interested in photography and video. Today, she has joined the ranks of artists who work in this last medium and whose productions are regularly presented by the Musée: Thierry Kuntzel, Bill Viola, Gary Hill, Stan Douglas, Pierre Huyghe, and more.

Some viewers will see Neshat's work as a critique of Islamic society, or of the patriarchal structures of traditional communities in which male authority knows no bounds. But would we be so moved by her art if it only concerned a faraway, foreign world? In this age of globalization, when so many civilizations feel threatened, when so many individuals are wondering about their cultural identity, Shirin Neshat offers a testimonial joining a long cultural tradition with a very recent technique. In fact, she is talking about each and every one of us, even (and especially) when she depicts herself in the solitude brought about by the biological separation of men and women, the separation of death, or that maintained by restrictive systems, whether aesthetic, moral or religious.

The contrasts on which Neshat's entire body of work is built set solid against void, confinement against the infinity of the desert or sea, cultural sites against transitional spaces, solitude against communication, dysfunction against sociability and, metaphorically, black against white. They reveal the forces that favour separation – not to resign themselves to it, but rather to urge each of us to find our inalienable place within our own culture. The images produced by Neshat, combined with the music she uses so admirably, moving from traditional chant to the songs of Sussan Deyhim or the orchestral compositions of Philip Glass, invite the viewer to enter into a mystical, reconciling experience. It is up to each of us to find our way...

The Musée wishes to thank all those who have made this exhibition possible: the artist, the Barbara Gladstone Gallery of New York, the contributors to the catalogue, Shoja Azari and Atom Egoyan, and Paulette Gagnon, Chief Curator of the Musée and curator of the exhibition.

Last of all, we wish to express our gratitude to our visitors, of whom there will no doubt be many, for their interest and support.

Translated by Susan Le Pan

Paulette Gagnon

**Between Seeing and Knowing,
Discovering Otherness...**



Rapture Series, 1999
Gelatin silver print

The evocative capacity of Shirin Neshat's work stems from its tangible expression of the anguishes of being – indeed, of the fundamental contradictions of existence. At the heart of the dense contrasts of black and white in the large photographs as in the videographic installations' visual and sound-based devices, the art of Shirin Neshat explores how social roles are allotted respectively to men and women in Islamic society. It stands halfway between metaphor and narration, marked with emotional and poetic impact. It opens a field of vision broad enough for the deployment of music and chant and for voices to be able to gather their echo and attain their maximum amplitude. The work introduces a corrosive doubt into our perception of things – that is, an ambiguous feeling which disturbs the tranquil play of the obvious, dragging us into a culture where historical and contemporary questions of Muslim mysticism are disclosed in the sequence of narrative codes. This reflexive distancing leads to the investigation of the fundamental principles inherent in the representation of the veiled woman¹ and makes it possible to understand what is at stake in its most manifest singularity.

Whereas the images' plastic qualities and staging place the viewer in the field of aesthetic delectation, they also enable a reflection on whatever subjective interpretation we may have of the Muslim world. How is one to be an Iranian woman in a country where the desire for reform haunts a people in quest of democratization? In the face of the uncertain future of a country bearing the weight of an age-old tradition, and whose population is experiencing the flux and reflux of the wave of Islamic ideology, Shirin Neshat introduces a spirit of questioning. "In a strange country in my

country itself," wrote Louis Aragon. From the Islamic movement, shot through with powerful tensions and contradictions, there results an antagonism between conservatives and reformers, religious and political activists, which reveals a situation far more paradoxical than it first appears. The country allows a glimpse at the marks, fissures and inclinations of a metamorphosis into another configuration, where the gap between men and women is growing, engendering a feeling of dislocation. This patriarchal society has invented values, norms, codes and laws. Their scope has become incommensurable and is perhaps not easily perceptible for us in the West. Shirin Neshat's work places us at the very heart of this tradition – and thus at the very heart of this contradiction. There, one discovers little by little the complexity of a system which, on the face of it, evinces great simplicity. Given the authority which it assumes and the obedience it obtains, one might well imagine this society capable of garnering from the ideology it incarnates – and with which it impregnates minds – a rallying of all expression around a single nucleus of beliefs. Can it be considered sheer illusion? The examples to which this work is attached clearly demonstrate the power of this principle, its precarious balance and above all its inability to satisfy the aspirations of an entire community. For even if in a discontinuity of history, a desire of liberalization runs through generations of Iranian women, how are they to develop in this fragmented world, even as they respect the society and its diversities? What do these women really dream about? "How would those standing on the shore know what we are feeling?"² That is indeed what the six women heading out to sea on board a small boat in *Rapture* seem to be asking. Through her work,

1. **The representation of the veiled woman (*chador*, black veil) is at the core of the iconography of Shirin Neshat's work. Her status is determined by a set of political and religious factors. "Islamic ethics plays a primordial role in the way sexuality is experienced" and "the status of the woman raises a lively controversy between those who deal with the question of sexuality in Islam." Chahla Chafif, *La Femme et le retour de l'Islam: L'expérience iranienne*, Paris: Éditions du Félin, 1991, p. 31. (Our translation.)**

2. **Hafiz, fourteenth-century Persian poet, quoted by Elaine Sciolino, *Persian Mirrors: The Elusive Face of Iran*, New York: The Free Press, 2000, p. 233.**

Shirin Neshat proposes her own vision of the Islamic woman – a portrait taking account of the paradox of myth and reality, where the experience of individual action is situated within global behaviour.

There exists in the work as a whole a utopian hope for sharing freedoms and knowledge, a point of convergence and non-convergence for Islamic women and men in a culture of prohibitions. In order to measure the consequences making it possible to draw out the possible paths of this experience, the artist endeavours to exploit the present of a universal world through themes dealing with desire, freedom, solitude, death, exile, and consequently identity, imprisonment and alienation. The work offers a reflection on the multiplicity of images of the Muslim woman – and by extension of the human itself – in their intimate and social dimension, while emphasizing the complexity of experience. Eloquent in its visual expression, this experience concerns us all and beckons us to see. The work, of course, questions³ – for everything would remain indifference without the aspirations of a society to articulate and define its identity. The point is to show and not to denounce, which obliges perception to always exploit other lines of interpretation, to always defer intimate understanding of the work, to maintain ambiguity and to openly solicit the participation of the observer.

In *Turbulent* and *Rapture* as well as in the videographic installation, *Soliloquy*, two screens face each other. The images, determined by the intersection of the two axes, reply to one another and play in echo like a sort of allegory. They depend upon one another. A link is established between their different psychic energies, creating an emotive tension in the viewer – mild for some, more powerful for others – which is materialized not merely by the obligation to shift one's gaze, but also by the camera's movements in certain scenes. An impeccably orchestrated choreography, "driven by the paradoxical consequence of a form of visuality that simultaneously imposes itself, troubles us, insists and follows us."⁴ The rhythm which the

artist breathes into these works, because it constantly forces us to participate in the movements of the images, becomes the pretext for our inquiry and disquiet by immersing us in a relation of otherness. This swing of the pendulum reverses the cinematic tradition. Such a particularity testifies to the viewer's feeling of unfulfilled participation, even while also inviting a form of distancing. It favours the experience of difference as the human being's ultimate condition with regard to the other. Julia Kristeva invokes "our strange innerness" and recalls Freud's "uncanny," "which discloses itself as a strange country of incessantly constructed and deconstructed borders and differences" and "which hooks back up with our desires and our childish fears of the other – the other of death, the other of the woman, the other of uncontrollable drives."⁵ Neshat's skill at bringing the real back to uncertainty suggests respect for the desire to live differently, which links up quite simply with the right to singularity.⁶ It is also an invitation to discover an otherness which establishes difference within us in a disconcerting form.

In another way, one wonders about the relations which are established by the film installation. In *Turbulent*, for instance, the camera moves and pulls us along with it. Its gyratory movements, like those of a twirling dervish, establish a virtual space giving us the impression we are turning with it. As if the gaze were so well directed so as to subsequently get lost, in a metaphor of ambiguity. As if the close-up gaze were untenable. The experience of proximity creates a feeling of solidarity and, at the same time, an imaginary contact, like the clue of a rift capable of articulating the mysteries which inhabit the psyche, the soul and its secret realities. As a result, the camera remains impassive while the singer, turning to face the lens, delivers a love chant – a traditional and poetic chant. Subsequently it is the woman who seems to be the object of the man's observation. This consequently affects the viewer's experience. The viewer feels an uncomfortable sensation, due to the fixedness of the man's gaze and the mystery which envelops the

3. In the different interviews Shirin Neshat has given regarding her work, she has asserted that she seeks to put herself in the position of raising questions but never of answering them; that is, of putting forward no message.

4. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1990, p.181. (Our translation.)

5. Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Gallimard, Folio/essais, 1991, p. 283. (Our translation.)

6. This is the ethic Julia Kristeva has put forth to cope with the strangeness within ourselves. Julia Kristeva, *ibid.*, pp. 249-90.

female character. In *Pulse*, on the other hand, the camera – and with it, the viewer – penetrates into a space, the bedroom, making it possible to observe the young woman, listening to the radio, as if she had emerged from the shadow of a painting, and to see without being seen. The camera moves forward and backward like an observer seeking to conceal his presence. We are suspended, contemplative and attentive to everything which is going on. The “unconscious memory of the gaze”⁷ thus favours the emergence of the imaginary, opening the way to interpretation and seeking to guide our mind.

For the gaze of these people does not penetrate the hidden substance of things (*bâtin*); all they see is appearance (*zâher*). Through the agency of appearance, ordinary people can accede to the concealed meaning of things.⁸

Facing one another, the screens provide a counterpoint to the gazes; in the three videographic installations mentioned, the viewer is systematically placed between the gazes of men and women, between worlds which differ and stand in opposition to one another, between the people’s displacements and rituals, between the chants, music, noises and voices – and ultimately between the environment of the hostile desert, the sea and the distinct forms of architecture. It exudes energy, strength and power. Leaving one screen for the other as it comes on, we are caught up in a game of relations, between the concept and the notion of representation of the image, which gives in this respect a fascinating paradigm of how it functions. This game allows us to see the extent to which the images’ visual logic infringes on the serene certainties of thought.⁹ It entails a displacement toward otherness which enables us to reach the gaze of these men and these women: the intrigued gaze of the man whom we see listening in *Turbulent*; the eloquent gaze of these women whose life seems shot through with major rifts, and the perplexed gaze of the men in *Rapture*; the sustained and passionate gaze of two people in *Fervor*; the acerbic gaze expressing a feeling

of rejection toward this exiled woman, whose intensity pierces us in *Soliloquy*. Our certainties and uncertainties slip away between seeing and knowing. The act of seeing is deployed not only through the eyes and the gaze, but also through thought. It makes knowledge possible, when, in the continuum of images, some of these catch us in the play of not-knowing. For, with exemplary stylistic coherency, the real is accentuated in the course of the scenes, until it surpasses itself to become a metaphor. And it is at that point that metaphor, present within the work, immediately marshals understanding. Emblematic of this face-to-face, it is part of a story and thus engages a narrative process. The artist does not hesitate to point out the paradox of this constant shifting, to go beyond formal construction in order to question visual wandering when the action takes place simultaneously on both sides of the projection. She provokes the active displacement of the gaze and reveals as many gaps, which open toward an elsewhere by calling upon different metaphorical registers.

Masculinity and femininity are cultural images which are powerfully archetypal, as well as roles and realities which are lived differently in the politics of Islam. To some extent, Neshat resists them, but only to better “recognize the complex intellectual and religious forces shaping the identity of Muslim women throughout the world.”¹⁰ These forces, which shape people’s very being, are at work in *Turbulent*, *Rapture*, *Fervor* and *Passage*, where space and the social dimension of the man are clearly differentiated from those of the woman – as if the mystery of this irreconcilable separation was thereby more perceptible. They also animate *Soliloquy*, where the opposition between Eastern and Western cultures calls for attentiveness to the resonance of hybridism; they are present, too, in *Pulse*, where the exploration of the intimate constitutes the work’s central core. In all of these works, the woman’s image is deployed with force and respect, thereby overturning the codes that spin and weave the fabric of her destiny.

7. The terms are taken from Régis Durand’s work, *Le Regard pensif*, Paris: La Différence, 1990, p. 99. (Our translation.)

8. Jalal-al-Din Rumi, *Le Livre du dedans*, French translation by Eva de Vitray-Meyerovitch, Paris: Albin Michel, Spirituelles vivantes, 1997, p. 259. (Our translation.)

9. Georges Didi-Huberman, *Devant l’image*, op. cit., p. 181.

10. James Rondeau, *Shirin Neshat*, Paris: Galerie Jérôme de Noirmont, 1999, p. 11. (Our translation.)

11. Jalal-al-Din Rumi (1207-73), also known as Mawlana (our Master) is one the great mystical poets and thinkers of the Persian language, whose work bears the stamp of Sufism. The wool used for the clothes of ascetics, in reaction against luxury, is at the origin of the word Sufi. Hence Sufism, a mystical doctrine which developed within Islam. See, on this subject, the chapter entitled "La poétique de l'Islam" by Eva de Vitray-Meyerovitch, in *La Traversée des signes*, Paris: Seuil, Tel Quel, 1975, pp. 195-208.

The use of chant by the composer and performer, Sussan Deyhim, privileges a silent utterance, which structures such works as *Turbulent* and *Pulse*. This utterance is constitutive of the notions of freedom and desire, along with all the determinations they bring together. In another way, the chants in these two works enable the woman to exhibit the very essence of her being as a finitude. In *Turbulent*, the woman's chant designates far less the order of verbality than an intuitive – almost mystical – experience beyond existence. This finitude should be understood as the very condition of a being bestowed with feelings of dignity, of an existential return to the self, and of hope wrenched from the clutches of despair. It is the very exhibition of its existence to its ultimate freedom. Inasmuch as the chant was for this woman the instrument, we receive it stripped of all the prestige of meaning, like an unexpected jolt of the real, thus going to the very depths of realization. One feels the profound desire to let go of oneself, which implies a detachment from being, an access way to the essential. In this videogram, the man and the woman both experiment it as a highly different experience. The exercise of the masculine voice pipes out with lyricism a classical love chant, taken from a thirteenth-century Sufi poem,¹¹ drawing inspiration from the concept of divine love. In its terms, the world was based on a reality which it thought it could count on. Is this reality not in the throws of transformation when the feminine voice breaks into the space? Moreover, strangeness surrounds the veiled character in total isolation. The woman's deep voice gives off an emotional strength verging on a mild form of madness through her breathing, vocal modulations, superimposed sounds and shouts. The empty theatre is the stage of her drives, where the unconscious is unveiled – just as in the bedroom in *Pulse*, where the melody of desire and disquiet, playing in a virtuoso rendition on the radio, becomes for the other woman a glimpse of an outside world.

In *Pulse*, Shirin Neshat uses the feminine silhouette seen in the shadows to stage a scene of dream and desire, through the communion of a woman and a voice broadcast over the waves of a radio station. Using a frame, as well as the austerity of the basement room, and playing on immobility, the artist composes a tableau



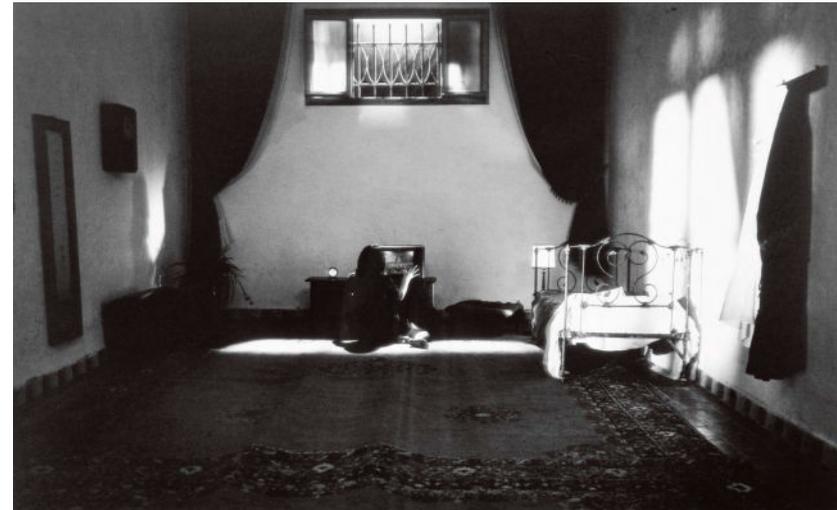
Turbulent, 1998
Video still

capable of bringing out the rich play of a relationship latent within this dramaturgy, by transforming the scene in an intimate mirror in the style of Johannes Vermeer's *A Woman Asleep* (1658-1659). The protective intimacy of the cell, lit only by the light from a cellar window, becomes opaque and cut off from the rest of the world. The darkness obtained through the play of shadow and light attenuates the decor, on the threshold of invisibility, giving off a sensuous, dream-like atmosphere, propitious for reverie. The poetic and bewitching image which emerges from the chant, in which the two voices are interwoven, creates an unusual climate, stripped of artifice – able to reveal even the subtle-most tremor in being. The scene's suggestive power is felt through the proximity of the masculine voice as it rejoins the imaginary of the pensive woman, contemplating in the shadows. Like an expectation, her fate rejoins

the intemporal. We enter into the space and participate in a reality, thanks to the mobility of the camera, making each of us into an observer and listener, attentive to this voice which wells up from the depths of the decor and crosses the intimacy of the woman sitting on the floor of her room. The viewer is not only captivated, but literally captured by the woman's psyche, absorbed by the space and fascinated by the intensity of the content. What is most noteworthy in this communication between two beings is the incommensurability of the relationships which are established on imbalance itself – a stability founded on the unstable. Hence this rhythm which suggests the idea of movement even to the extent of its very immobility; a sort of pulsation which animates the entire scene and reflects on the anxiety and uneasiness lodged within the self, enabling the woman to reveal herself to herself and, in so doing, to disclose herself in her relationship to the other, in her relationship to the world. This work proclaims the power of the imaginary, where individual experiences can meet in a private, deliberately very simple place, whose conceptual rigour is obviously effective. The young woman's attitude and her relationship to the voice from the radio are vehicles not merely of a perceptive effect of truth, but also of an obscure and enigmatic relationship. The ambiguity of a love chant with human and divine connotations, inspired by the poet Rumi, touches the woman, fills her, catches and progressively penetrates her thought, the repetition tightening the link between these two beings. This moment of intensity is deeply moving. The woman's being is dazzled and fragile, making her into an iconic image, close to the pictorial effect. This effect enables the viewer to shift the feelings it provides onto the represented scene – feelings of the nearby and the faraway, solitude and alienation, of desire not as a power of negation, nor as an element



Johannes Vermeer (1632-1675)
A Woman Asleep, 1658-1659
 Oil on canvas
 The Metropolitan Museum of Art,
 Bequest of Benjamin Altman, 1913



Pulse, 2001
 Video still

of opposition, but rather as a connivance, a force of research in the unconscious. The power of black and white reveals a painting stripped of all temporality, with the effect of a frozen image. Like in Vermeer's *A Woman Asleep*, the eye does not need to sweep the field, so obvious is its narrowness. Nevertheless, when the camera moves

forward in this closed universe in order to get a good look and to scrutinise what is visible in the relationships established between the woman and the man's chant, it is so as to discover an entire section of her imaginary, urging belief in some relationship of cause and effect. The resonance creates an image like an arabesque, where time dissolves, evoking an intemporal dimension. Whereas Vermeer, in his day, enriched painting through the use of a particular touch, light and framing – thus creating an effect around the pictorial motifs, or through the interpretation of a scene from daily life – Shirin Neshat inscribes in black and white the pictorial matter of this videographic work by once again raising the question of its limits, in light of the possibilities offered by image technology and in comparison with contemporary experimentation.



Johannes Vermeer (1632-1675)
A Woman Asleep (detail),
1658-1659
The Metropolitan Museum of Art,
Bequest of Benjamin Altman, 1913

In *Turbulent's* synchronic perspective, where the viewer is situated on a line of division between the two protagonists, *Rapture* elaborates the same dualism, and the same tensions represented by the opposition between men and women. This dichotomy, implying a distribution of unequal values, seems somewhat paradoxical. *Rapture* the musical unfolding of which gives a rhythmical tonality in order to reach a crescendo – in harmony with the depicted scenes – is a strongly socially committed work, which has to be experienced through the emergence of the possible narratives it contains. It is notably charged with an existence and a beauty close to wonderment, astonishment and the sublime. The contradictory notions of contemplation and elation, of regrouping and isolation are metaphorically transposed in the work's staging. The piece functions as a catharsis in the face of the action of the

women in the desert, on the beach and ultimately heading out to sea – the symbol of exile. It fosters reflection on the principles which guide their destiny. It accounts for this state and makes it understood where their hidden suffering comes from in this ordered world. The images of the few men who are in the fortress are often associated with reason, and contrast sharply with those of the women, who, united through passion and hope, are by turns in groups and spread out over the hostile landscape. Through the effect of antinomy, these images are very durably inscribed within us. Very consciously, to the rhythm of the music, the artist shatters these chants, noises and stamping of feet into a multitude of allusive facets, leaving it up to the viewer to discover their synthesis.

It is in a different way that, in *Soliloquy*, the here and the elsewhere, the East and the West fuse their registers, from the order of the real and the surreal, within traditional and contemporary architectures. From one state of feeling to another, in quest of other sites, a woman is torn between two solitudes. The work undertakes a reflection on the loss, memory and deep meaning of being. Veritable visual and mental crossing, this work – fascinating in how it integrates mimetism – is linked to the experience of life that the woman tries to retain and which crumbles away before eluding her. The perceptible pain – the individual's defence mechanism with regard to the uniformization of the outside world – seems to detach itself from her and come to live before us with remarkable intensity. According to Deleuze, "what is specific to intensity is being constituted by a difference which refers itself to other differences."¹² The need for survival inevitably includes suffering and solitude. An emotive tension manifests itself. The young woman inexorably pursues her path toward the unspeakable that she senses within everything. She moves forward like Oedipus on his road to elsewhere. Following Sophocles' Antigone, she is the expression of an individual consciousness which explores, rejects and questions human laws. She sinks into isolation and thus rejoins the oblivion which is memory's life source.



Soliloquy Series, 2000
Colour photograph

The way of detachment (*faqr*) is a way by which you manage to satisfy all your desires.... The way is long, full of calamities and pitfalls.¹³

Fervor, the third work in the trilogy, deals with the encounter between a man and a woman, whose paths cross and whose gazes meet more than once, before subsequently diverging. In this work, concerned with sexuality and desire, where one clearly feels the separation of masculine and feminine territories, Islam's ideological power holds levers of motivation and persuasion for urging the human being in a chosen direction. For the people, Islamic ethics play a primordial role in how they live their sexuality. In an assembly hall, an orator is haranguing a crowd made up of men and women separated by a long black curtain, exhorting them to resist the temptation to sin and the forces of the devil. It is his responsibility to guide and channel the thought of those who believe in Islam, relying scrupulously on the verses of the Koran. He tells the story of Zuleikha, who endeavours to seduce Yusuf – a story also found in the Bible. His aggressive tone of speech cuts short the woman's amorous élan, making the alienation all the more obvious. The encounter turns out to be elusive – like a unique enigma ending up with two people distanced from and forgetting each other.

The two recent works, *Pulse* and *Passage*, projected on a single screen, instead of the two-screen projection to which the artist had accustomed us since *Turbulent*, go far beyond the debate on the status of the Islamic woman and pursue a reflection on universal questions. They incite looking at the notions of presence and absence, the visible and the non-visible, dream and desire (*Pulse*) as well as the notions of nature and culture, and the meaning ascribed to life and death (*Passage*). Standing apart from the tendencies running through contemporary creation, the artist inscribes her way of working within an interiority which could also be our own. The grandiose space dealt with in *Passage* is also that of interiority. Philip Glass' music fits in masterfully by means of a sound-based scenography,

12. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 8th edition 1996, p. 155. (Our translation.)

13. Jalal-al-Din Rumi, *Le Livre du dedans*, op. cit., p. 218. (Our translation.)

making it possible to better grasp the work's issues and accentuate their eloquence and gravity. Metaphor and narration are at the heart of the work's conceptual process. Its development is crystallized by the metaphor around images of life and death, whereas the narration inscribes the viewer into time. The sustained presence of the sound



Passage, 2001
Film still

track, providing a crescendo-like effect, contributes to feeding this visual allegory. Its repetitive dimension is associated with the work's spiritual dimension. *Passage* resounds to the rhythm of a funeral march, where men are seen bearing a corpse enveloped in a white shroud, while women squat on the ground in a circle scratching the desert's dry and arid earth with their hands, in order to dig a tomb; a little girl, meanwhile, remains alone and apart from the group, carrying out still another ritual, setting out rocks in the form of a circle to which she then subsequently adds twigs.

Passage is obviously the example of the Greek tragedy to which the Westerner refers, where culture, being inseparable from cult worship,

is the basis of an entire civilization, upholding its cohesion and permanence. But the Westerner also thinks of Pindar, as well as Homer, whose works underscore the virtue of communication with regard to time and space. The work has a very clear finality, referred to by Danish philosopher Kierkegaard as "the indirect communication of existence," inasmuch as generations find the medium of their unity – or at least an order where they can find a place of communion – in an extraordinary deployment. In this work, however, there exists an ever more absolute solitude. In that respect, there is a highly disconcerting alliance of lucidity and fascination. The sound track intensifies the notions of movement and passage, which weave in the arid and spectacular place between the people, the gestures and the sounds. The use of colour in this work – like in *Soliloquy* – only emphasizes the sensorial experience. The natural element of earth and fire are all reunited here. The fire purifies and spreads in the form of a circle like an apotheosis of life and death which come together. How does the return, which symbolizes the circle, not lead straight back to forgetting? *Passage* is also a chant, the word of Zarathustra, the beyond of nihilism – that is, life imposing on us the vision of the eternal return of man and existence. This conception is so dreadful that it makes appeal to Nietzsche's superhuman being as alone able to bear it, in order to live in freedom a metamorphosis forever reborn from its own ashes and soaring ever higher, like the flame. Something of this flame is propagated in our subconscious, producing this awakening of oneself, which is the beginning and the condition of all authenticity. The flames in the Persian imaginary evoke not only the image of hell, but also represent warmth and light – essential elements of life. The women's relentless work and the tormented vision emanating from it are transformed progressively into a scene where the black-clad bodies become at once silhouette and texture, standing out in outline against the landscape burning with dust, like a still life. Shirin Neshat and Philip Glass manage to intensify, through a powerfully incantatory effect, the noise of the interior voices of the women's

souls, and to make them vibrate in unison. There remains only the trace of elements where matter and spirituality clash with vehemence, causing time itself to tremble. There emerges a force and a bitter beauty.

The quest for an identity, altered or lost with time, here becomes the place of memory – a narrative which, through the magic of the screen, becomes a living present, a reminiscence of a cultural specificity: taking the measure of time through a quest for origin linked to the cultural phenomenon of uprooting and the nostalgia that come with exile, through a quest for Sufi thought, the symbol of age-old mysticism, in order to express an openness and a profound reflection on the world today. Shirin Neshat's analysis clearly shows the role played by Islam both in the world of the Eastern woman and in the collective imaginary. Shirin Neshat's visionary art transcends the phenomenon of the identity of the Muslim woman in the framework of a philosophical conception of being and existence. The gaze she casts is not subjected to a form of descriptive fatality, but proposes existential scenarios, where the narrative power of the image demands that we experience them in terms of their poetic, symbolic and metaphorical value.



Atom Egoyan

Turbulent

It is April, 2001. In a few weeks, I will commence the shooting of my tenth feature film. *Ararat* has consumed me for a long time. I have spent the past two years working on the script, approaching my actors, and assembling all the pieces needed to make a dramatic feature. My mind is completely full of the images I will commit to film for the next four months. So why did I *need* to find the time to write these words?

The answer is simple. These words are written in thanks. They are written to an artist, Shirin Neshat, who has produced a work which has completely inspired me. In these crucial weeks before I start any shoot, I always revisit the great films which have nourished me. I re-watch these films with hunger. I need to replenish myself. I must sharpen my senses so that I will be operating on set with absolute concentration, with all my creative powers open and as generous as possible to my actors and collaborators.

Turbulent (detail), 1998
Video still

Yet there has been something different this time. As I watch my favourite films, they don't seem as special anymore. I don't find myself as moved by their mysteries and hidden meanings. I become impatient. What is it about these masterpieces – the great works of international art cinema – that has changed? Nothing, of course. These astonishing films have lost none of their brilliance. What I find difficult to imagine now is the culture in which these films were made.

In the past few years, filmmaking has become commonplace. What used to be a rarefied activity is now available to anyone with a digital camera and a computer. For the first time, it is possible to imagine that a home-made digital image can be shown in commercial cinemas and mainstream televisions. There is nothing special about the practice of making motion pictures. It has become, in the years since home video has been widely available, a completely democratized activity.

The culture that sustained the great masters of art cinema was inherently suspicious of image production. You can feel it when you watch the films. The images are given time to be reflected upon. The artists felt that they had the power of magic; the ability to *take* time to *transform* time. Contemporary films aren't expected to do that. When they do, they seem old-fashioned and lethargic.

When I was asked to write this text, I was feeling despondent. I felt that my purpose for making films had become confused by a culture where image-making had lost its sense of rarity. I was desperate to find something which would give me a sense that what I was about

to do – contribute yet more images to an image-saturated culture – might have purpose and meaning. Then I experienced Shirin Neshat's *Turbulent*.

I entered a dark room. On one wall, a singer delivers a passionate love song to a group of men. He is faced away from his audience, secure that his performance will be accepted and adored from whatever position he chooses to take. This is his cultural privilege. He is a man, surrounded by men. On the opposite wall, a woman in a black chador stands silently throughout his song. She faces an empty auditorium. This is the position she has no choice but to take. Her society has imposed it on her. She is expected to face the empty seats. To comply with the strictures of her state, she can't dance to the music, show the shape of her body, or uncover her head. Above all, she cannot sing in public. This might inflame the passions of the male viewers. It might break their concentration on their beloved singer, the man who is so confident of his audience's devotion that he can turn his back to them.

Then something stunning happens. As the male singer finishes his song, he turns around to bow to his audience. Suddenly, a mysterious sound beckons him away from the appreciative, applauding men and he again turns around to face the lens. At this moment, on the opposite screen, the camera begins a sinuous, sensual track towards the hidden female singer. As the camera circles around this figure, we hear an impassioned wordless song composed of supernatural breathes and ecstatic cries – an amazing symphony of unbridled, primal emotion.

As the camera continues to swirl around this astounding monument of passion, one is immediately struck by the contrast between the male singer's descriptive lyrics (his song is based on a text by Jalal-al-Din Rumi), and the completely abstract sound poem that flows from the woman's lips. Is the viewer meant to appraise which performance is more authentic? What is so provocative about *Turbulent* is that no judgment can be passed without a thorough examination of the context these respective singers are placed in. The male performance is socially sanctioned and realistic. The woman's performance is outlawed and exists only as a dream.

While much has been written about the overtly political nature of Neshat's work, *Turbulent* is also a groundbreaking piece of filmed drama. The male and female narratives are simultaneously opposed and complimentary. The viewer, placed between the two screens, cannot physically absorb both at the same time. No vantage point in the installation allows the audience the privileged position of omniscience provided in a conventional cinema or single monitor viewing. The continuous stream of angles and compositions which comprise a traditional film or television experience are challenged by this form which situates the viewer as the effective editor of their own experience of the work. It would be possible, for example, to watch the male figure as the woman's soulful song is heard. Depending on which way one observes the piece, there are an infinite number of ways that *Turbulent* may be constructed.

In this way, the piece is a hidden discourse that can only become fully articulated as one determines to what extent they will actively

mediate the work. As Nathalie Leleu points out, the viewer "actually becomes one of the actors, armed with his or her own culture, but assailed by the clues concealed in the visual device."¹ Almost a quarter of a century after the Iranian revolution, Neshat is clearly intending a sharp critique of the patriarchal, fundamentalist society that was once her home. The power of the work, however, is ultimately held in its ability to question more universal issues relating to our responsibility to navigate through the sea of possible worlds that *Turbulent* concurrently presents and withholds.

It is precisely this unique quality of the work – its ability to be at once open and generous and yet so completely impenetrable – that I find so nourishing in these weeks before I begin to shoot my next film. In imagining the months of production and editing ahead, the primary task of the director, as visual strategist of the film, is to place the shots and angles that will best serve the story. There is a certain burden in the thought that in a year from now the film will be "finished." Its sounds and images will be fixed. There will be shockingly little room for indeterminacy. Even in the most ideal of circumstances – a film that is genuinely open to interpretation with a viewer who is open to exploration – there is a fixed nature to the foundation of this negotiation. Compare this to the endless possibilities inherent in a piece of visual sculpture such as *Turbulent*. There is a visceral shock to the physical nature of its drama. Is the male singer remembering this woman? Is she a figment of his imagination, or is he a figment of hers? Is she the possible subject of his song? Does he feel guilt? Shame? Wonder? Fear?

1. Nathalie Leleu, "Shirin Neshat: The Image Dispute," trans. from the French by Stephen Wright, *Parachute*, No. 100, "The Idea of Community > 01," Oct., Nov., Dec. 2001, p. 85.

In one devastating moment, near the end of the piece, as the woman finishes her song, the man's image becomes frozen. The projected video image is stalled, and the freeze-frame on this face suddenly transports him into the realm of the abstract and unreal. On the opposite screen, finished with her transcendent performance, the woman's "real-time" image is allowed to linger. She breathes. She is given life.

Neshat was raised in a culture where the image was regarded with suspicion and contempt, but now situates herself in a culture where the image is omnipresent and completely de-consecrated. Her work presents a unique balance between a world that is very old and one that is so new that it compulsively re-invents itself with alarming speed and recklessness. Her work is thus simultaneously alienating and transcendent, distant yet almost unbearably close. In forcing the viewer to choose sides without an overt moral compass, *Turbulent* miraculously creates its own sense of a spontaneous and highly volatile culture.

Turbulent (detail), 1998
Video still



Shoja Azari

An Inside Look at Shirin Neshat's Art

In a remarkably short period of less than four years, Shirin Neshat, in collaboration with her Iranian team: Sussan Deyhim, singer/composer; Ghasem Ebrahimian, cinematographer; Shahram Karimi, art director; Hamid Fardjad, producer; and myself – has produced seven film/video installations of great historical and artistic significance. Having worked closely with her on these projects, I have the advantage of expounding on the process and living experience that gives birth to her art.

Neshat's extraordinary output arises from her deeply felt need for understanding and reconciliation in response to the recent socio-historical events in Iran with their sweeping cultural and psychological impact. As with any encompassing social revolution that undermines the ideological stability of the existing belief system and social order, the impetus of social and cultural change brings the question of identity to the foreground. Such periods often coincide with a burgeoning of artistic and cultural activity, precisely because the shattered identity attempts to reconstruct out of the chaotic situation a new order reflected in the work and personality of the artist.

The social revolution in Iran that abolished the secular dictatorship of the Pahlavi regime and brought into power the despotic theocracy of the Islamic Republic coincided with a march toward globalization, the end of the Cold War and the advent of poststructuralism and postmodernism in the West. This insight is of utmost importance when we acknowledge Neshat as a self-imposed exiled artist whose education, training and art has been realized primarily in the West, rendering a thorough examination of her transcultural experiences necessary to the understanding of her work.

From the photographic series *Women of Allah* to her three most recent film/video installations, *Pulse*, *Possessed*, and *Passage*, Neshat grapples with the issue of identity. A retrospective view of these

works indicates a movement from a search for an exilic primordial identity, to the nomadic attempt at identity construction to the diasporic orientation. *Women of Allah* was created soon after the artist's first visit to her country of birth after a hiatus of ten years. She later reported being shocked at the sweeping social and cultural changes that had taken place during her absence. "The country was almost changed beyond recognition," she commented at one point.

It is this sense of displacement, estrangement and loss that lies at the heart of the experience of exile. Hence *Women of Allah* is imbued with the exilic nostalgia of homecoming. This is present in the somewhat totemic theme of these photographs, where the totem object – be it the gun, the flower or the veil – indicates totemic membership within a community. It is significant that Neshat herself appears in these photographs either as a member of the collective or in a self-portrait. The introduction of Farsi script to the photographic images may be viewed in accordance with body painting and tribal tattooing which mark off the individual from the group while at the same time establish her membership within a collective.

Although this is an artistic intervention on Neshat's part, for such practices of ritual body decoration do not exist in Iranian society (although they are found in other Islamic cultures), it is the infusion of the totem object that transforms the mythical image of the veiled women allowing for the possibility of discourse. On one hand, at the level of local discourse, Neshat's intervention penetrates the sacred space and iconography of Islamic cannon, and deconstructs its mythical metalanguage by returning the distorted signification back to the semiological system, hence making it historical. To be historical is to be political, to be relevant to current human activity. The function of the mythical metalanguage, however, is to depoliticize speech by making it look natural or divine. Ronald Barthes in his book *Mythologies* makes this clear:

Semiology has taught us that myth has the task of giving an historical intention a natural justification, and making contingency appear eternal.... A conjuring trick has taken place; it has turned reality inside out, it has emptied it of history and has filled it with nature, it has removed from things their human meaning so as to make them signify a human insignificance. The function of myth is to empty reality....¹

1. Roland Barthes, "Myth Today," in *Mythologies*, trans. Jonathan Cape and Annette Lavers, ed., St Albans: Paladin, 1973, p. 142-143.

2. John Durham Peters, "Exile, Nomadism and Diaspora: the Stakes of Mobility in the Western Canon," in *Home, Exile, Homeland. Film, Media and the Politics of Place*, Hamid Naficy, ed., London: Routledge, 1999, p. 30 and p. 20.

On the other hand, the images of *Women of Allah* escape a simple semiological analysis by lending themselves to the field of hermeneutics and entering Foucaultian terms of discourse, which examine the manifestation of power/knowledge. This is of course to view Neshat's work at the level of global discourse. Through the development of her work, as the initial exilic fascination with the notion of home and homeland gives way to the multidimensionality of the nomadic representation, she aims at deconstructing the Orientalist mythology surrounding the notion of Islam and the Muslim woman in the West. *Women of Allah* holds the seed of this plurality of vision by engaging the Western audience with the gaze and the indecipherable use of Farsi text. It is not surprising that some Western critics of *Women of Allah* point to the use of the text as a decorative element and to a didactic approach in these photographs. Even as early as these images, Neshat is demonstrating her ability and right to self-representation as a self-imposed exiled Muslim woman. In the words of Edward Said, she is speaking "truth to the power."

In his essay "Exile, Nomadism, and Diaspora: the Stakes of Mobility in the Western Canon," John Durham Peters compares different experiences of mobility in our time:

Exile locates the home in a homeland that is distant and for the time being unapproachable. Home becomes an impossible object, always receding with the horizon. In claiming a permanent residence on earth, to be away from the homeland is always to be homeless. Nomadism, in contrast, denies the dream of a homeland, with the result that home, being portable, is available everywhere... Exile suggests pining for

home; diaspora suggests networks among compatriots. Exile may be solitary, but diaspora is always collective. Diaspora suggests real or imagined relationships among scattered fellows, whose sense of community is sustained by forms of communication and contact such as kinship, pilgrimage, trade, travel and shared culture....²

Neshat's first major video installation, *The Shadow under the Web*, clearly marks a departure toward the nomadic experience. Unlike the *Women of Allah* series, where the medium is still photography, and the method involves a solitary process in a static studio, the use of video, the selection of real locations, and the choice of filming in Turkey and not Iran expresses a desire to construct an identity away from the homeland. In *The Shadow under the Web* everything has become portable and mobile. The work is exhibited in a room as four separate projections, one on each wall, which constantly shift perspective in space and time. Throughout the videos, a veiled woman (Neshat herself) runs on an endless flight through four different sites that span history from pre-Islamic to the sacred space of a mosque, to contemporary public and residential spaces. The overwhelming emotion is anxiety, reinforced by the rhythmic breathing of the soundtrack. Although the sense of unsettling exilic uprootedness, shattered identity and homelessness is vividly clear, *The Shadow under the Web* delves into the nomadic experience of continual wondering and search. It does not seek the safety of familiar territory and aims instead at crossing borders and breaking the boundaries of thought and experience.

Thematically Neshat returns to the problematic of the exilic identity in the film/video installation *Soliloquy*. Here again, perhaps for the last time, Neshat is the protagonist and the subject matter of her own inquiry. In *Soliloquy* we see her standing at the threshold of two cultures, West and East, tormented in one and excluded from the other. The haunting, elusive nature of memory makes the experience relevant to that of a fragmented postmodern life where the

perception of boundaries and borders are rapidly collapsing through the media, trade, and travel. But at the heart of *Soliloquy* stand the tragic loss of a child and the nomadic emotional and spiritual search for reparation. At this juncture, Islam and Christianity stand an equal chance, but in the end, both fail at offering homage. Again flight is the resolution; the refusal to be homebound, the refusal to accept the safety of familiar territory with its underlying assumptions that harden into dogma and orthodoxy.

Although *Soliloquy* was made almost a year after *Turbulent*, it is with *Turbulent* that Neshat arrives at a diasporic orientation. If exile is culturally homebound, living a double life of alienation and loss in the search of primordial identity, an identity which must be kept pure and unadulterated from the influences of others, and if nomadism finds its identity in its cultural non-referentiality, in its subversion of conventions and orthodoxy, then diaspora is the term of negotiation between the two. As Daniel and Jonathan Boyarin point out:

Diasporic cultural identity teaches us that cultures are not preserved by being protected from “mixing” but probably can only continue to exist as a product of such mixing.³

Diaspora is the resolution, ability and acceptance of living among strange peoples and strange lands, and can include being “in diaspora even in one’s ‘own’ land,” according to Boyarin. Hence the diasporic self is constructed on the seemingly antithetical terms of home and mobility, cultural relativity and primordial identity. In short the diasporic identity realizes and affirms its rights at self-representation by allowing and recognizing differences.

With the exception of *Soliloquy*, all of Neshat’s film work to date – the trilogy of *Turbulent*, *Rapture* and *Fervor*, and the latest trio of works *Pulse*, *Possessed* and *Passage* – is informed by the diasporic worldview. The shift to the medium of film and a change in the cinematic expression demonstrate a maturing of the artist as she not only

reconciles differences but infuses them in a powerful and unique language. The sheer weight and the stability of the motion picture camera, and the elaborate and careful set up for each shot can be interpreted symbolically as arriving at this new orientation. More important, however, is Neshat’s collaboration with her Iranian team of filmmakers, artists and musicians since the production of *Turbulent*. This formation of a collective, a network among compatriots, who communicate often in mixed languages (sometimes even in three or four languages depending on the location of the production) is reflected in the multidimensionality of each work. The collective is the diasporic home away from the homeland. In this regard, one can view the entire world as a foreign land, or conversely picture home as a mobile unit crossing borders and boundaries in the nomadic sense.

In his groundbreaking book *Orientalism* (1978), Edward W. Said demonstrated the relationship between power and knowledge in the West’s construction of the Orient. At the heart of the orientalist view is a systematic approach that distinguishes the Orient from the Occident both epistemologically and ontologically. It assumes that the Orient is the worst source of its own history, incapable of knowing itself and hence incapable of self-representation. As early as 1896, the French philologist and historian Ernest Renan wrote:

All those who have been in the East, or in Africa, are struck by the way in which the mind of a true believer is fatally limited, by the species of iron circle that surrounds his head, rendering it absolutely closed to knowledge....⁴

One cannot but be astonished to notice that a century later, the media images of Muslim terrorists, gunners and fanatics continue to represent the Orient in the same light.

The binary effect of this epistemological demarcation is the process through which the West establishes its own identity as the knower

3. Daniel and Jonathan Boyarin, “Diaspora: Generation and the Ground of Jewish Identity,” in *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 4, Summer, 1993, p. 721.

4. Ernest Renan, “Islamism and Science,” [1883], in *Poetry of the Celtic Races, and Other Essays*, trans. W. G. Hutchinson, London: Water Scott Publishing Co., p. 85.

of the subject of races and Orientals. Such knowledge, by contrasting the image of the Orient and the Orientals as subservient, makes them the subject of control and domination:

... the Oriental is depicted as something one judges (as in a court of law), something one studies and depicts (as in curriculum), something one disciplines (as in a school or prison), something one illustrates (as in a zoological manual). The point is that in each of these cases the Oriental is contained and represented by dominating frameworks.⁵

5. Edward W. Said, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1979, p. 40.

6. Homi K. Bhabha, "Arrivals and Departures," in *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*, Hamid Naficy, ed., London: Routledge, 1999, p. xii.

Like Neshat, Said is dislocated from his homeland, yet instead of creating exilic cultural identity he insists that all cultures are changing constantly, that culture and identity themselves are processes. His aim, then, is "the voyage in" where post-colonial writers take hold of the "dominant mode" of literary writing to expose their culture to the world or otherwise to reclaim their right at self-representation. As Homi Bhabha points out:

We are not fated to choose those great apparatuses of mediation that structure our symbolic world: they somehow precede our presence and continue after it. What we can do, with all the modes of signification that lie to hand, is to wage our wars of "recognition" for lifeworlds that are threatened with extinction or eviction; and shape our words and images to frame those representations of home and exile through which we take possession of a world whose horizon is marked, all at once, by the spirit of arrival and the spectre of departure.⁶

Neshat's *Turbulent* is precisely "this waging of war for recognition." It makes use of the "dominant mode" of conceptual and minimalist impulses in the visual arts, and is informed by the powerful metaphoric language of Persian poetry and Islamic iconography. The result is the presentation of a culture that is non-reductive, eluding closed interpretation. It defies the relationship of dominance and power by its claims at self-knowledge; a knowledge that is at once local and universal, current and historical, postmodern and primal, specific and boundless.

The narrative is ostensibly quite simple. Two films are simultaneously projected on two opposite screens with the audience situated in the middle. On one screen, a man sings a traditional song to an all male audience dressed uniformly in white administrative shirts. He receives recognition and applause from the audience. As he is rejoicing in his regard, the voice of a woman captivates the singer and the audience, bringing them to a standstill. On the opposite screen, the woman sings to an empty auditorium. As the camera starts to whirl around the mysterious figure clothed in black, the powerful music and vocalization of Sussan Deyhim builds into a level of emotional intensity that keeps the male singer and his audience spellbound and transfixed at the facing screen.

Much has been written about *Turbulent* as a demonstration of gender relations in Islamic Iran. The absence of women from public space, and the protagonist's inability to have her voice heard is said to symbolize the oppression of women in that country. However, *Turbulent* strikes me as a reflection on universal patriarchal divisions and realities of human conditions as much present in the West as they are in the Orient. The modern history of feminism documents the struggle of the women in the West claiming their voice and rights of representation, a struggle that is far from being over. Thus, the strength of *Turbulent* is in its ingenious formal application that translates a seemingly culturally specific phenomenon into a universal metaphoric language expressing the plight of the feminine. It deconstructs and makes impotent the mythical metalanguage and monolithic representation of the oppressed Muslim women in the Western media by breaking into the collective subconscious of a shared human history.

Significantly, the use of the veil becomes more and more trivial, something arbitrary in terms of aesthetics, an empty shell to delve into more complex problematics of human existence. The juxtaposition of a black veiled woman and white shirted men in black-and-white

film becomes more a formal decision intended to exaggerate the notion of opposites so essential to Neshat's narratives, than a mere depiction of the social realities of the Islamic world. This formalistic approach leaves much room for interpretation. One can argue, and accurately so, that the administrative look of men dressed in white shirts can be interpreted as the influence of Western imperial power and modern bureaucracy in the Islamic world. It is worth mentioning that the veiling of women in Iran is also a modern phenomenon which dates back only to the advent of urbanization and the introduction of capitalism in Iranian society.

In *Rapture*, another film installation focusing on the subject of gender relations and the notion of opposites, the audience is again made to shift its attention between two facing projected screens to follow an abstract dialogue between white-shirted men and black veiled women. The administrative look of men marching as in an unidentified military operation places the audience in a modern setting. Yet the event takes place in a fortress built by the Portuguese in Morocco during the colonial expansion of the West. In such a setting, *Rapture* can be interpreted as much as a post-colonial discourse as a study of gender relations in contemporary Iran. In fact, the aimless and absurd activity of the uniformed men is more akin to a Beckettian representation of alienated modern man than to the reality of kinship and communal life in Islam.

Rapture can be interpreted from many different angles, yet what makes it, in the language of Arthur Danto, a "masterpiece" of contemporary art is its overall subliminal and emotional effect on the Western and Eastern audiences equally. Its timeless epic narration and mystical quality unravels to the consciousness the plight of the Trojan women as well as that of women mystic saints of Islam. In its postmodern language it brings forth the most fundamental questions of humanity unanswered since the time of antiquity.

With *Fervor*, Neshat closes a chapter on her inquiry into gender relations. The last film installation in a trilogy, *Fervor* focuses instead on commonalities between the sexes. The simultaneous adjacent projections emphasize the bonding force of attraction and desire in an abstract love story. Again, Neshat moves from local to global discourse to explore the complex sociopolitical establishment of patriarchal culture as it is revealed through the dynamics of internalized sexual repression. One is reminded of Freud's *Civilization and its Discontent*, a work primarily addressing the Western world. Sexual repression is not only the point of commonality between the sexes but also between cultures. In *Fervor*, the establishment of compulsive sexual morality can be traced back to the story of man's expulsion from Paradise due to temptation and carnal desire – a story shared by both the Bible and the Koran. This was man's first exile and the genesis of humankind's nomadism and diasporic experience.

Perhaps the most intriguing aspect of working with Shirin Neshat is to observe her search for new frontiers of expression. She is an artist who constantly tests her own limits by stretching beyond familiar and comfortable territories. Her latest films *Pulse*, *Possessed* and *Passage* are testimonies of her courage to embrace the unknown and to take risks as she shifts from sociopolitical issues to a more philosophical and existential inquiry. In *Pulse*, Neshat for the first time leads her audience into the closed quarters and private space of a Muslim woman. To underscore the theme, she adopts a single screen format and a minimalist approach. The entire eight and a half minute film is shot in a single take, a precise *mise en scène* choreographed through careful art direction and the masterful cinematography of Ghasem Ebrahimi. Not threatened by the censors of the Iranian government, we enter a space that is lightly charged with romanticism and sensuality. The rhythmic music leads the gentle movement of the camera penetrating the room, moving over a solitary empty bed and finally resting on the voluptuous curvature of a woman's

body sitting next to a radio. Her hair shimmers in the moonlight filling the room from a barred window. Is she in prison? The angelic voice of Sussan Deyhim emanates from the radio, permeating the room, first in a duet with a man and then with the female protagonist. The lyrics from the thirteenth century mystic poet Rumi speak of the imprisonment of humanity through its attachment to the material earthly life and the self. Emancipation can only be possible through the act of self-sacrifice.

As the camera moves closer and closer, we touch the woman's soulful longing and yearning and share in her solitude, a spiritual pining that goes far beyond ethnicity and geographical borders. When the camera then backs out of the room into the void, what remains is a *pulse* reverberating and echoing within our physical bodies. We are reaffirmed that despite all cultural constraints and dogmas that separate us, we are linked through flesh and an existential destiny from which there seems to be no escape.

Although they retain Islamic themes and iconography, *Possessed* and *Passage* tackle similar existential questions. *Possessed* explores the age-old question of what constitutes madness. With the first two shots, Neshat establishes her protagonist as a schizoid personality, swinging back and forth between the fantastic world of levitation/release, and the angst of confinement/reality. Although she has broken the canonical rule of Islamic theocracy by appearing in public without the Hejab (it must be mentioned that the film reflects Iranian atmosphere, for many Islamic societies don't follow the codes of Hejab), her presence goes unnoticed as long as she is lost in her solitary world of madness. However, she is noticed immediately when she climbs the steps and ascends to a platform (one is reminded of the platform in *Fervor* where an evangelist addressed the public). A crowd gathers around her as her behaviour grows more erratic and bizarre, culminating in shrieks of terror which send a shudder of anxiety through the crowd. A transpositional effect takes place

as the schizoid is transmuted to the crowd and the mad woman withdraws into her private fantasy.

In any culture, madness represents a breakdown of socially constructed order; it is the arrival of chaos, the flight to the dark side of rationality. It is an act of volition, a decision to depart from the norm. And, in contrast to conformity, madness is self-agonizing and solitary. Thus *Possessed* goes beyond local and culturally specific concerns and enters a global dialogue about the schizoid of humanity at large.

Neshat again moves into new territory with *Passage*, a collaboration with the American composer Philip Glass. In this short film, she clearly shows her interest in mixing cultures and her enthusiasm about issues that bond us and bring us together despite our cultural and ideological differences. *Passage* is a meditation on the universal subject of death and the ritual of burial or return of the body to the earth that is found in virtually every culture. The film compiles a series of anticipatory montage sequences as Neshat slowly reveals the parallel elements of her narrative. A group of women in black veils vigorously dig a burial site with their bare hands in a vast, desolate area of desert. Their rhythmical and laborious breathing accompanied by a primal chant suggests the labour of birth, the sexual act or a communal ritual. A group of black-suited men carry a body (perhaps a compatriot killed in an act of violence) on a long and difficult journey that takes them from the roaring ocean to the burial site in the desert. Their mood is sombre, yet firm and uncompromising. And a solitary young girl wearing a colourful dress plays near the women at the burial site, building a campfire out of stones. Only in the final shot of the film does Neshat disclose all three elements in the same frame. As the journey of the men comes to an end, the furnace built by the young child and the burial site are ready. At this juncture the earth bursts into flame at the point of delivery and contact of the body to the ground.

Passage is an eloquent visual poem that symbolically tells the story of human loss, grief, tradition, renewal and hope in the face of existential wondering, awe and mystery. Disconnected and cut off, man suffers under the burdens of his own making. He forms rituals, adheres to traditions and hides his dead. Unaffected by his journey through the elements and environment, he marches on blindly attempting to maintain eternally what is constantly in a state of flux. Yet youth confronts tradition by rekindling the flames of knowledge and enlightenment thus providing hope for reconciliation, renewal and rebirth.

With her three new films, Neshat wins her “war of recognition.” She has proven, in the language of Aimé Césaire, that “No race has a monopoly on beauty, our intelligence or strength, and there will be a place for all at the rendezvous of victory.”⁷

7. Aimé Césaire, *The Collected Poetry*, trans. Clayton Eshleman and Annette Smith, Berkeley: University of California Press, 1983.

Biobibliographie sélective

Une biobibliographie détaillée est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal : <http://media.macm.qc.ca>

L'astérisque signifie qu'une publication accompagnait l'événement.

Shirin Neshat

Née en 1957 à Qazvīn, Iran.
Vit et travaille à New York.

Expositions particulières

Shirin Neshat, Barbara Gladstone Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 2001.*

Shirin Neshat, Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlande, 2001.*

Shirin Neshat, Kanazawa Contemporary Art Museum, Kanazawa, Japon, 2001.*

Shirin Neshat, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada, 28 sept. 2001-13 janv. 2002 [itinéraire aux États-Unis : Walker Art Center, Minneapolis, Minn. 15 juin-8 sept. 2002; Miami Art Museum, Miami, Flor. 21 mars-1^{er} juin 2003; Contemporary Arts Museum, Houston, Tex. 6 sept.-2 nov. 2003].*

Shirin Neshat : Fervor, Tensta Konsthall, Spånga, Suède, 2001.

Shirin Neshat : Pulse, Patrick Painter, Santa Monica, Calif., États-Unis, 2001.

Castello di Rivoli, Turin, Italie, 2000.

Dallas Museum of Art, Dallas, Tex., États-Unis, 2000.

Shirin Neshat, Kunsthalle Wien, Museumsquartier, Vienne, Autriche, 2000 [itinéraire : Serpentine Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni 2000; Hamburger Kunsthalle, Hambourg, Allemagne 2001].*

Shirin Neshat : Soliloquy, Pitti Immagine Discovery, Florence, Italie, 2000.

Shirin Neshat : Turbulent, Matrix, Berkeley Art Museum, Berkeley, Calif., États-Unis, 2000.

Shirin Neshat : Two Installations, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio, États-Unis, 2000.*

Galleria Lia Rumma, Milan, Italie, 1999.

FOCUS : Shirin Neshat, Rapture, Art Institute of Chicago, Chicago, Ill., États-Unis, 1999.*

Shirin Neshat, Henie Onstad Kunstsenter, Oslo, Norvège, 1999 [itinéraire : Tromsø Kunstforening, 1999, Tromsø, Norvège; Bergen Kunstforening, 1999, Bergen, Norvège; Tensta Konsthall, 1999, Spånga, Suède].*

Shirin Neshat, Patrick Painter, Santa Monica, Calif., États-Unis, 1999.

Shirin Neshat : Rapture, D'Amelio Terras, New York, N.Y., États-Unis, 1999.

Shirin Neshat : Rapture, Galerie Jérôme de Noirmont, Paris, France, 1999.*

Shirin Neshat : Turbulent, Malmö Konsthall, Malmö, Suède, 1999.

Marco Noire Contemporary Arts, San Sebastiano Po (TU), Italie, 1998.

The Bruce Museum, Greenwich, Conn., États-Unis, 1998.

Thomas Rehbein, Cologne, Allemagne, 1998.

Shirin Neshat, Fundació la Caixa, Barcelone, Espagne, 1998.

Shirin Neshat : Turbulent, Tate Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 1998.

Shirin Neshat : Turbulent, Whitney Museum of American Art at Philip Morris, New York, N.Y., États-Unis, 1998.*

Shirin Neshat : Women of Allah, Maison Européenne de la Photographie, Paris, France, 1998.*

Galleria d'Arte Moderna, Bologne, Italie, 1997.

Lumen Travo, Amsterdam, Pays-Bas, 1997.

Shirin Neshat, Moderna Galerija, Ljubljana, Slovénie, 1997.*

Shirin Neshat : Photographs / Video / Stills, Hosfelt Gallery, San Francisco, Calif., États-Unis, 1997.

Women of Allah, Artspeak, Vancouver (C.-B.), Canada, 1997.*

Centre d'Art Contemporain, Kunsthalle, Fribourg, Suisse, 1996.

Haines Gallery, San Francisco, Calif., États-Unis, 1996.

Lucio Amelio Gallery, Naples, Italie, 1996.*

Shirin Neshat : Women of Allah, Marco Noire Contemporary Arts, San Sebastiano Po (TU), Italie, 1996.*

Shirin Neshat : Photography, Annina Nosei Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 1995.

Unveiling, Franklin Furnace, New York, N.Y., États-Unis, 1993.

Expositions en collaboration

Mona Hatoum & Shirin Neshat, Institut français de Rabat, Rabat, Maroc, 2001.

Shirin Neshat : Rapture/Pipilotti Rist : Sip My Ocean, The Fabric Workshop & Museum, Philadelphie, Penn., États-Unis, 1999.

Vanessa Beecroft - Shirin Neshat, Galleria d'Arte Moderna, Bologne, Italie, 1998.*

Ghostwriter, Mercer Union, Toronto, (Ont.), Canada, 1996. — Avec Jamelie Hassan.

Expositions collectives

North Carolina Museum of Art, Raleigh, Car. du N., États-Unis, 2001.

New Acquisitions from the Dakis Joanou Collection, Deste Foundation, Centre for Contemporary Art, Athènes, Grèce, 2001.

Ornement et Abstraction, Fondation Beyeler, Bâle, Suisse, 2001.

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Allemagne, 2000.

Contact : A 90's Journal, Contemporary Arts Museum, Houston, Tex., États-Unis, 2000.

Continental Shift : Eine Reise zwischen den Kulturen = Een reis tussen culturen = Un voyage entre les cultures = A Voyage Between Cultures, 2000 [présentée simultanément dans quatre lieux : Ludwig Forum für internationale Kunst, Aachen, Allemagne; Bonnefantenmuseum, Maastricht, Pays-Bas; Stadsgalerij, Heerlen, Pays-Bas; Musée d'art moderne, Liège, Belgique].*

"*Corpo Chimico*", Cá di Fra, Milan, Italie, 2000.

Dem Portrait auf der Spur, Alte Rathaus der Stadt, Ingelheim, Allemagne, 2000.*

Erresitunziak = Resistencias, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián, Espagne, 2000.*

Greater New York : New Art in New York Now, P.S.1, Long Island City, N.Y., États-Unis, 2000.*

La Beauté, Avignon, France, 2000.*

Outbound : Passages from the 90's, Contemporary Arts Museum, Houston, Tex., États-Unis, 2000.*

Photography Now, Contemporary Arts Center, New Orleans, Louis., États-Unis, 2000.*

State of the Art : Recent Gifts and Acquisitions, Walker Art Center, Minneapolis, Minn., États-Unis, 2000.

The End : An Independent Vision of Contemporary Culture, 1982-2000, Exit Art, New York, N.Y., États-Unis, 2000.

The Bronx Museum of the Arts, New York, N.Y., États-Unis, 1999.

Heaven, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Allemagne, 1999 [itinéraire : Tate Gallery Liverpool, Liverpool, Angleterre, Royaume-Uni 1999].*

Inderlighetens spill = Images of Religious Contemplation, Lillehammer Kunstmuseum, Lillehammer, Norvège, 1999.*

La Ville, le Jardin, la Mémoire, Villa Medici, Rome, Italie, 1999.*

My Culture - My Self : Lee Friedlander, Gerhard Richter, Christian Boltanski, Shirin Neshat, Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto (Ont.), Canada, 1999.

Persuasion, Lombard-Freid Fine Arts, New York, N.Y., États-Unis, 1999.

Projects 70 : Shirin Neshat, Simon Patterson, Xu Bing, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis, 1999 [itinéraire : Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Penn., États-Unis].*

Skin, Deste Foundation, Centre for Contemporary Art, Athènes, Grèce, 1999.*

Video Cult/ures : Multimediale Installationen der 90er Jahre, ZKM Museum für Neue Kunst/ZKM Karlsruhe, Karlsruhe, Allemagne, 1999.*

Voicovers, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australie, 1999.*

Zeitwenden : Rückblick und Ausblick, Kunstmuseum Bonn, Bonn, Allemagne, 1999.

Digital Sounds, Museu d'Arte Contemporanei, Barcelone, Espagne, 1998.

Disidentico : maschile femminile e oltre, Palazzo Branciforte, Palermo, Italie, 1998.*

Echolot : oder 9 Fragen an die Peripherie, Museum Friedericianum, Cassel, Allemagne, 1998.*

Genders and Nations : Artistic Perspectives, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, N.Y., États-Unis, 1998.*

In the Detail, Barbara Gross Galerie, Munich, Allemagne, 1998.

Interference, Comunidad de Madrid, Madrid, Espagne, 1998.*

Kunst in Vrijheid = Art in Freedom, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Pays-Bas, 1998.

Libera Mente = Liberation = Frei Heraus, Palazzo del Capitano, Spazio Ex Arrigoni, Cesena, Italie, 1998.*

Mar de Fondo, Teatre Romà de Sagunt, Valence, Espagne, 1998.*

Mostrato, Pescara, Italie, 1998.

On the Edge : New Art from Private Collection in France, Helena Rubinstein Pavilion of Contemporary Art, Tel Aviv, Israël, 1998.*

Transatlántico, Centro Atlántico de Arte Moderno, Îles Canaries, Espagne, 1998.*

Unfinished History, Walker Art Center, Minneapolis, Minn., États-Unis, 1998 [itinéraire : Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., États-Unis 1999].*

A Show Hands, George Adams Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 1997.

Der Rest der Welt, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Allemagne, 1997.*

Feminine Image, Nassau County Museum of Art, New York, N.Y., États-Unis, 1997.*

Fracturing the Gaze, Lawing Gallery, Houston, Tex., États-Unis, 1997.

Máscara i mirall, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelone, Espagne, 1997. — Présentée aussi dans le cadre des 27^{es} Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles sous le titre *Le Masque et le Miroir*.*

Photo text text photo, Museion - Museo d'Arte Moderna, Bolzano, Italie, 1997 [itinéraire : Frankfurt Kunstverein, Francfort, Allemagne].*

Auf den Leib geschrieben, Kunsthalle Wien, Vienne, Autriche, 1996.*

Creative Time in the Anchorage 1996, Brooklyn Bridge, New York, N.Y., États-Unis, 1996.

Gallery Artists, Lumen Travo, Amsterdam, Pays-Bas, 1996.

Group Exhibition, Haines Gallery, San Francisco, Calif., États-Unis, 1996.

Inklusion / Exklusion, Künstlerhaus, Graz, Autriche, 1996.*

Interzones, Kunstforeningen, Copenhague, Danemark, 1996 [itinéraire : Uppsala Konstmuseum, Uppsala, Suède].*

Campo 95, Corderie dell'arsenale, Venise, Italie, 1995 [itinéraire : Fondazione's space, Sant'Antonino di Susa, (TU), Italie 1995; Malmö Konsthall, 1996, Malmö, Suède].*

Gallery Artists, Annina Nosei Gallery, New York, N.Y., États-Unis, 1995.

Imaginary Beings, Exit Art, New York, N.Y., États-Unis, 1995.

Beyond the Borders : Art by Recent Immigrants, The Bronx Museum of the Arts, New York, N.Y., États-Unis, 1994.*

... It's How You Play the Game, Exit Art, New York, N.Y., États-Unis, 1994.

Labyrinth of Exile : Recent Works by Four Contemporary Iranian Artists, Fowler Museum of Cultural History, UCLA, Los Angeles, Calif., États-Unis, 1994.

Revolving Histories : Elusive Scripts, SF Camera-work, San Francisco, Calif., États-Unis, 1994.

Selection from the Artists File, Artists Space, New York, N.Y., États-Unis, 1994.

The Office : History, Fantasy and Irregular Protocols, New York, N.Y., États-Unis, 1994. — Installations *in-situ* dans un édifice désaffecté de Wall Street.

Three New Photographers, Haines Gallery, San Francisco, Calif., États-Unis, 1994.

Fever, Exit Art, New York, N.Y., États-Unis, 1993 [itinéraire : Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio, 1994].

Biennales et autres événements internationaux

Bienal de Valencia, Valence, Espagne, 2001.*

5^e Biennale de Lyon / Partage d'exotisme, Halle Tony Garnier, Lyon, France, 2000.*

12th Biennale of Sydney, Sydney, Australie, 2000.*

2000 Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis, 2000.*

Edinburgh International Festival, Édimbourg, Écosse, 2000. — Dans le cadre de cet événement, l'artiste participait à l'exposition collective tenue à la Fruitmarket Gallery.

Festival d'automne à Paris, Paris France, 2000. — Dans le cadre de cet événement, l'artiste avait une exposition particulière au Forum des Images.

Kwangju Biennale, Kwangju, Corée du Sud, 2000.*

48. Biennale di Venezia / dAPERTutto = APERTO over ALL = APERTO par TOUT = APERTO über ALL, Venise, Italie, 1999.*

Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Penn., États-Unis, 1999.*

Global Art Rheinland 2000, Ludwig Museum, Cologne, Allemagne, 1999.*

SITE Santa Fe Third International Biennial / Looking for a Place, SITE Santa Fe Building, Santa Fe, N. M., États-Unis, 1999.*

7th Summer of Photography, Museum van Hedendaagse Kunst, Anvers, Belgique, 1998.

Triennale di Milano / A Noir, Milan, Italie, 1998.*

2nd Johannesburg Biennale 1997 / Trade Routes : History and Geography, Johannesburg, Afrique du Sud, 1997.*

5th International Istanbul Biennial / On Life, Beauty, Translations and Other Difficulties, Istanbul, Turquie, 1997.*

Fotomanifestatie Noorderlicht / Unbeschreiblich Weiblich, Groningue, Pays-Bas, 1997.

International Festival in Medellin, Medellin, Colombie, 1997.

Triple X Art Festival, Contemporary Investigative Arts, Amsterdam, Pays-Bas, 1997. — Événement présenté dans le cadre du *International Art Festival*.

2. Österreichische Triennale zur Fotografie 1996 / RADIKAL BILDER = 2nd Austrian Triennial on Photography 1996 / RADICAL IMAGES, Neue Galerie et Künstlerhaus, Graz, Autriche, 1996 [itinéraire : Kunsthalle, Szombathely, Hongrie, 1996].*

10th Biennale of Sydney 1996 / Jurassic Technologies : Revenant, Sydney, Australie, 1996.*

27^{es} Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles/Réels, Fictions, Virtuel, Arles, France, 1996.*

4th International Istanbul Biennial / Orientation, Istanbul, Turquie, 1995.*

46. Biennale di Venezia / TransCulture, Palazzo Giustinian Lolin [Fondazione Levi], Venise, Italie, 1995 [itinéraire : Naoshima Contemporary Art Museum, Okayama, Japon].*

Festivals de films

44th San Francisco International Film Festival, San Francisco, Calif., États-Unis, 2001.

Barbican Screen / Unveiled Lives : Women in Iranian Cinema, Barbican Centre, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 2001.*

The 14th Annual Virginia Film Festival, Charlottesville, Virg., États-Unis, 2001.

27th Telluride Film Festival, Telluride, Colo., États-Unis, 2000.

29th International Film Festival Rotterdam, Rotterdam, Pays-Bas, 2000.* — Dans le cadre du festival, l'artiste participait aussi à l'exposition *Exploding Cinema*, tenue au Museum Boijmans van Beuningen.*

28th International Film Festival Rotterdam, Rotterdam, Pays-Bas, 1999.*

Performance

The Kitchen, New York, N.Y., États-Unis, automne 2001.

Textes dans catalogues

Hasegawa, Yuko. — « Interview with Shirin Neshat ». — Shirin Neshat. — Kanazawa : Office for Contemporary Art Museum construction, 2001. — P. 11-14

Milani, Farzaneh. — « The visual poetry of Shirin Neshat ». — Shirin Neshat. — Milano : Charta, 2001. — P. 6-13

Zaya, Octavio. — « Shirin Neshat : through the experience of an Islamic women ». — Shirin Neshat. — Kanazawa : Office for Contemporary Art Museum construction, 2001. — P. 20-24

Herbert, Lynn M. — « Shirin Neshat : Rapture, 1999 ». — *Outbound : passages from the 90's*. — Houston : Contemporary Arts Museum, 2000. — P. 64-69

Horrigan, Bill. — « A double tour ». — Shirin Neshat: two installations. — Columbus : Wexner Center for the Arts, 2000. — P. 7-17

Lynn, Victoria. — « Voiceovers ». — *Voiceovers*. — Sydney : Art Gallery of New South Wales, 2000. — P. 6-13

Matt, Gerald. — « Im Gespräch mit Shirin Neshat = In conversation with Shirin Neshat ». — Shirin Neshat. — Wien : Kunsthalle Wien ; London : Serpentine Gallery, 2000. — P. 10-29

Miller, Paul D. — « Shirin Neshat ». — *Kwangju biennale 2000 : man + space, the special exhibition*. — Kwangju : Kwangju Biennale Press, 2000. — P. 170-171

Naficy, Hamid. — « Parallele Welten = Parallel worlds ». — Shirin Neshat. — Wien : Kunsthalle Wien ; London : Serpentine Gallery, 2000. — P. 42-53

Noack, Ruth. — « Produktive Dualismen = Productive dualism ». — Shirin Neshat. — Wien : Kunsthalle Wien ; London : Serpentine Gallery, 2000. — P. 30-41

Enwezor, Okwui. — « Shirin Neshat ». — *Carnegie International 1999 / 2000*. — Pittsburgh : Carnegie Museum of Art, 1999. — Vol. 2. — P. 143

Frohne, Ursula. — « Shirin Neshat : Turbulent ». — *Video cult/ures : multimediale Installationen der 90er Jahre*. — Karlsruhe : Museum für Neue Kunst / ZKM Karlsruhe, 1999. — P. 218-221

Liveriero Lavelli, Cecilia. — « Shirin Neshat ». — *La Biennale di Venezia, 48a Esposizione Internazionale d'Arte : dAPERTutto = APERTO over ALL = APERTO par TOUT = APERTO über ALL*. — Venezia : Edizioni La Biennale de Venezia ; Marsilio Editori, 1999. — P. 136-137

Mascher, Markus. — « Shirin Neshat ». — *Heaven*. — Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Publishers [1999]. — P. 108-111

Rondeau, James. — « Shirin Neshat, Rapture ». — *Focus : Shirin Neshat, Rapture*. — Chicago : The Art Institute of Chicago, 1999. — P. [2-7]

Wendt, Selene. — « Beyond orientalism ». — Shirin Neshat. — Oslo : Henie Onstad Kunstsenter, [1999]. — P. 50-57

« Shirin Neshat ». — *Transatlántico: diseminación, cruce y desterritorialización*. — Las Palmas de Gran Canaria : Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998. — Texte aussi en anglais. — P. 166-173, 288-289

Hassan, Salah M.. — « Genders and nations : artistic perspectives ». — *Genders & nations : artistic perspectives*. — Ithaca : Herbert F. Johnson Museum of Art, 1998. — P. 5-9

Heinrich, Barbara. — « Shirin Neshat ». — *Echolot : oder 9 Fragen an die Peripherie*. — Kassel : Museum Fridericianum Kassel, [1998]. — P. [6]

Melkonian, Neery. — « A not-yet-named third space ». — Shirin Neshat : *Turbulent*. — New York : Whitney Museum of American Art, 1998. — P. 1-11

Zaya, Octavio — « In between : Shirin Neshat ». — *Genders & nations : artistic perspectives*. — Ithaca : Herbert F. Johnson Museum of Art, 1998. — P. 17-20

Dabashi, Hamid. — « Shirin Neshat ». — *5th International Istanbul Biennial : on life, beauty, translations and other difficulties*. — Istanbul : Istanbul Foundation for Culture and Arts, 1997. — Vol. 1. — P. 160-161

Larson, Jacqueline. — « What if the object should shoot? : "Women of Allah" as veiled criticism ». — Shirin Neshat : *Women of Allah*. — Vancouver : Artspeak Gallery, 1997. — P. 5-25

Bobka, Vivian. — « Shirin Neshat ». — *Jurassic technologies : revenant*. — Sydney : Biennale of Sydney, 1996. — P. 139

Zabalbeascoa, Anaxu. — « Le masque et le miroir ». — *Rencontres Internationales de la photographie, Arles : réels, fictions, virtuel*. — Arles : Actes Sud, 1996. — Texte aussi en anglais et en espagnol. — P. 23-43

Weber, Paolina. — « Shirin Neshat ». — *4th International Istanbul Biennial : orientation*. — Istanbul : Istanbul Foundation for Culture and Arts, [1995]. — P. 218-219

Textes dans livres

«Shirin Neshat». — *The artist's body*. — London : Phaidon Press, 2000. — Sous : Performing identity. — P. 160-161

Enwezor, Okwui. — «Shirin Neshat». — *Cream : contemporary art in culture*. — London : Phaidon Press, 1999. — P. 292-295

Bonami, Francesco. — «The shadow under the Web». — *Women of Allah*. — Torino : Marco Noire Editore, 1997. — N. p.

Dabashi, Hamid. — «The gun and the gaze : Shirin Neshat's photography». — *Women of Allah*. — Torino : Marco Noire Editore, 1997. — N. p.

Zaya, Octavio. — «Bounds of desire, zones of contention (Islam, women and the veil)». — *Women of Allah*. — Torino : Marco Noire Editore, 1997. — Extrait d'une conversation avec Shirin Neshat. — N. p.

Budney, Jen. — «The meat factor». — *Echoes : contemporary art at the age of endless conclusions*. — New York : The Monacelli Press, 1996. — P. 84-111

Écrits de l'artiste

Neshat, Shirin. — «Iké Udé : between a dandy and his choice of clothes». — *Flash Art*. — Vol. XXXIV, no. 217 (Mar.-Apr. 2001). — P. 92-93

Neshat, Shirin. — «On the trilogy : Turbulent, Rapture, Fervor». — *Shirin Neshat: Two installations*. — Columbus : Wexner Center for the Arts, 2000. — P. 19-21

Neshat, Shirin. — «Las pinturas de las cafeterias : el regreso del arte islámico en Irán». — *AtlAntica*. — N° 11 (Otoño 1994). — Sous : Revista. — Texte en anglais sous le titre «Coffee house painting : Iran's return to Islamic art», p. 174-178. — P. 87-92

Textes dans périodiques

Armand, Isabelle. — «Shirin Neshat». — *Connaissance des arts*. — N° 583 (mai 2001). — Interview. — Sous : Féminin masculin. — P. 66-69

Bumpus, Judith. — «Media review». — *The Art Newspapers*. — Vol. XII, no. 113 (Apr. 2001). — Sous : Commentary. — P. 24

Dannatt, Adrian. — «Where madness is the greatest freedom : artist's interview, New York : Shirin Neshat». — *The Art Newspaper* — Vol. XII, no. 115 (June 2001). — Interview. — Sous : Dealers Gazette. — P. 76

«Shirin Neshat Soliloquy». — *Portfolio*. — No. 32 (Dec. 2000). — P. 4-7

Beausse, Pascal. — «Shirin Neshat». — *Flash Art*. — Vol. XXXIII, no. 211 (Mar./Apr. 2000). — P. 118-119

Blanchette, Manon. — «La voix du sublime». — *ETC Montréal*. — N° 50 (juin/juill./août 2000). — P. 68-71

Block, René. — «Shirin Neshat». — *Flash Art*. — Vol. XXXIII, no. 213 (Summer 2000). — Sous : Kwangju Biennial. — P. 100

Breerette, Geneviève. — «Shirin Neshat : un œil féminin pour lever le voile». — *Le Monde*. — (16 sept. 2000). — P. 9

Camhi, Leslie. — «Lifting the veil». — *Art News*. — Vol. 99, no. 2 (Feb. 2000). — P. 148-151

Danto, Arthur C. — «Shirin Neshat». — *Bomb*. — No. 73 (Fall 2000). — Interview. — P. 60-67

Diez, Renato. — «Rapture : Neshat a colori». — *Arte*. — N° 321 (maggio 2000). — P. 206

Gray, Louise. — «East meets West in fusion of sound and film». — *The Independent on Sunday (Londres)*. — (Aug. 6, 2000)

Güner, Fisun. — «Behind the veil». — *What's on in London*. — (Aug. 2, 2000)

Hume, Christopher. — «Turbulent times : nothing matches impact of exhibit's video piece». — *The Toronto Star*. — (Jan. 8, 2000). — P. N-1, 6

Jodidio, Philip. — «Shirin Neshat entre deux mondes». — *Connaissance des Arts*. — N° 570 (mars 2000). — P. 76-77

Jones, Jonathan. — «Split screens, divided lives». — *Sight and Sound*. — (July 2000).

Krinsky, Anne. — «The videos of Shirin Neshat explore the veiled world of Iran's women». — *The Wall Street Journal Europe*. — (Aug. 18/24, 2000).

Leleu, Nathalie. — «Shirin Neshat : la querelle des images = The image dispute». — *Parachute*. — N° 100 (oct./nov./déc. 2000). — Numéro thématique : L'idée de communauté = The idea of community. — P. 70-86

Mackenzie, Suzie. — «An unveiling». — *The Guardian Weekend*. — (July 22, 2000). — P. 18, 20-21

Malik, Amna. — «The Poetics of the Veil». — *Portfolio*. — No. 32 (Dec. 2000). — P. 8-11

Müller, Silke. — «Aufbruch in die Islamische Moderne». — *Art : das Kunstmagazin*. — (Apr. 2000). — P. 14, 24-26

Probst, Ursula-Maria. — «Shirin Neshat : die Poetin visueller Parallelwelten». — *Kunstforum International*. — Nr. 151 (Juli/Sept. 2000). — P. 390-393

Sladen, Mark. — «Framed». — *Tate*. — No. 22 (2000). — P. 18

Sorkin, Jenni. — «A conversation with Shirin Neshat». — *Make, the magazine of women's art*. — No. 88 (June/Aug. 2000). — Interview. — P. 20-21

Verhagen, Erik. — «Shirin Neshat». — *Études*. — N° 392 (janv. 2000). — Sous : Expositions. — P. 112-113

Wright, Stephen. — «La ville, le jardin, la mémoire : 1998-2000, "1999 la mémoire"». — *Parachute*. — N° 97 (janv./févr./mars 2000). — P. 40-41

Ziegler, Philipp. — «Die Poesie der Revolution». — *Frame*. — (Mär./Apr. 2000). — Interview. — P. 97-99

Alimanestianu, Irina. — «Shirin Neshat». — *Art Issues*. — (Sept./Oct. 1999). — P. 50

Archer, Michael. — «Video lives». — *Art Monthly*. — No. 228 (July/Aug. 1999). — P. 13-16

Blanchette, Manon. — «ZKM : Vidéo cult/ures ou quelques exemples d'interrogation du regard». — *ETC Montréal*. — N° 48 (déc. 1999). — P. 58-64

- Bouruet-Aubertot, Véronique. — « Shirin Neshat : femmes d'Allah ». — *Beaux Arts Magazine*. — N° 187 (déc. 1999). — Sous : Expos. — P. 38
- Danto, Arthur C. — « Pas de deux, en masse : Shirin Neshat's Rapture ». — *The Nation*. — (June 28, 1999). — P. 33-36
- Heartney, Eleanor. — « Shirin Neshat ». — *Art Press*. — No. 251 (Nov. 1999). — P. 71-72
- Jones, Ronald. — « Sovereign remedy : the art of Shirin Neshat ». — *Artforum*. — Vol. XXXVIII, no. 2 (Oct. 1999). — P. 110-113
- Kastner, Jeffrey. — « Shirin Neshat ». — *Art / Text*. — No. 67 (Nov. 1999/Jan. 2000). — P. 85
- Pagel, David. — « Opposites attract metaphors in black-and-white "Rapture" ». — *Los Angeles Times*. — (May 21, 1999)
- Smith, Valerie. — « Shirin Neshat ». — *New Art Examiner*. — Vol. 27, no. 7 (Apr. 1999). — Sous : Reviews. — P. 48-49
- Sorkin, Jenni. — « Veiled truths ». — *Art Monthly*. — No. 230 (Oct. 1999). — Sous : Profile. — P. 26-27
- Wallach, Amei. — « Striking a balance between Western and Islamic values ». — *The New York Times*. — (Nov. 21, 1999). — P. 43-46
- Zaya, Octavio. — « Shirin Neshat ». — Interview. — (Sept. 1999). — Interview. — P. 164-166
- Attias, Laurie. — « Shirin Neshat ». — *Art News*. — Vol. 97, no. 10 (Nov. 1998). — Sous : Reviews. — P. 174
- Cotter, Holland. — « Shirin Neshat "Turbulent" ». — *The New York Times*. — (Nov. 27, 1998). — P. B-41
- Goodman, Jonathan. — « Poetic justice ». — *World Art*. — No. 16 (1998). — P. 48-53
- Greenberg, Sarah. — « Women's words ». — *The Art Newspaper*. — Vol. X, no. 87 (Dec. 1998). — Sous : Vernissage. — P. 29
- Miller, Paul D. — « Motion picture : Shirin Neshat's "Turbulent" = Festgehaltene Bewegung : Shirin Neshat's "Turbulent" ». — *Parkett*. — Nr. 54 (1998/1999). — P. 156-164
- Vigano, Enrica. — « Shirin Neshat ». — *Zoom (Italie)*. — N° 26 (maggio/giugno 1998). — P. 58-63
- Zaya, Octavio ; Zabel, Igor ; Gonzalo, Pilar. — « Shirin Neshat ». — *ARTEPARTE*. — (giugno/luglio 1998). — N. p.
- Anderson, Geneva. — « Ein Gespräch mit Shirin Neshat : fundamentale Gesichtspunkte ». — *Neue Bildende Kunst*. — Nr. 1 (1997). — Interview. — P. 34-39
- Bertucci, Lina. — « Shirin Neshat ». — *Flash Art*. — Vol. XXX, no. 197 (Nov./Dec. 1997). — Interview. — P. 84-87
- Høholt, Stine. — « Women in Iran ». — *Katalog, Journal of Photography & Video*. — Vol. 9, no. 4 (Fall 1997). — P. 44-48
- Kirker, Anne. — « The politics of spirituality ». — *Photofile*. — No. 49 (Nov. 1996). — Interview. — P. 42-43
- Planca, Elisabetta. — « Shirin Neshat : com'è ambigua la tua fede nella mistica del chador ». — *Arte*. — N° 273 (maggio 1996). — P. 46
- Reid, Calvin. — « Shirin Neshat at Annina Nosei ». — *Art in America*. — Vol. 84, no. 3 (Mar. 1996). — Sous : Review of exhibitions. — P. 105
- Zaya, Octavio. — « Q+A Shirin Neshat : Islamic women as ambiguous icons ». — *Creative Camera*. — N° 342 (Oct./Nov. 1996). — Interview. — P. 18-23
- Karmel, Pepe. — « Shirin Neshat ». — *The New York Times*. — (Oct. 20, 1995). — P. C-27
- Schwabsky, Barry. — « Shirin Neshat ». — *Artforum*. — Vol. XXXIV, no. 4 (Dec. 1995). — Sous : Reviews. — P. 88
- Schwendener, Martha. — « Shirin Neshat ». — *New Art Examiner*. — Vol. 23, no. 4 (Dec. 1995). — Sous : Reviews index. — P. 33-34
- Leddy, Pat. — « Present and Past ». — *Art Week*. — Vol. 25, no. 16 (Aug. 18, 1994). — P. 17
- Zaya, Octavio. — « Shirin Neshat ». — *Flash Art*. — Vol. XXVII, no. 179 (Nov./Dec. 1994). — P. 85
- Zaya, Octavio. — « Shirin Neshat y las mujeres de Allah ». — *AtlAntica*. — N° 8 (otoño 1994). — Texte aussi en anglais. — P. 28-34
- Zaya, Octavio. — « Violet violence : Shirin Neshat and the women of Allah ». — *Purple Prose*. — N° 7 (Fall 1994). — Interview. — P. 64-67

Acknowledgments

I wish to express my heartfelt appreciation to the artist, Shirin Neshat, for the confidence she showed me and for her generous cooperation in the preparation of this exhibition. I am especially grateful to Barbara Gladstone, of the Barbara Gladstone Gallery, and her colleagues Lodovica Busiri Vici, Mark Hughes and Carter Mull, whose indispensable contribution made the exhibition possible.

My thanks also go to Shoja Azari and Atom Egoyan, authors of the catalogue, as well as to all those who have played a part in every stage of this project. P. G.

