

MEMORY IN MATERIAL AND LIGHT

Finbarr Barry Flood

Several of the works comprising *Noor* are being exhibited for the first time. In their scale, media, and volume many represent significant innovations in Zarina Hashmi's work, innovations directly linked to the theme of light and illumination evoked in the title of the exhibition. Exhibited under the rubric of *Noor*, the Persian and Urdu cognate of the Arabic *Nūr* (Light), each works as a nexus or node within a resonant web of associations in which the material and the transcendental are mutually implicated and implicating. The term denotes both profane and spiritual light, while connoting a range of related processes and qualities such as illumination, insight and enlightenment. The history of the term and its usage encode a series of productive paradoxes and tensions directly engaged in some of the works comprising *Noor* and in their titles.

Among the new works that embody these paradoxes, *Tasbih (Black)* and *Tasbih (Gold)*, evoke the prayer beads common in South Asia and many other parts of the Islamic world, multiplying their 99 beads into 500. The scale of the *tasbihs* also signals their role as *objet d'arts* abstracted from a function otherwise evoked in the cracked and fractured nature of the gilding that covers *Tasbih (Gold)*. These qualities of the material appear as simulated traces of touch, of the telling of beads intrinsic to the *tasbih's* meaning. But there are other, related, tensions also. These include the use of gold, at once the raw material of profane commerce and a metaphor for illumination whose inorganic brilliance radiates borrowed light rather than producing any of its own. In Islamic traditions, these contradictions have often been reflected in debates about the permissibility of gilding in sacred contexts, whether mosques and shrines or copies of the Qur'an, the sacred text of Islam. Although some theologians specifically prohibited the use of gilding and golden ornaments as distracting and wasteful, gold was often used to illuminate and enliven the text of the Qur'an, which was itself occasionally written in gold. The gilding of the beads of *Tasbih (Gold)* also recall the devotional gilding of sacred images in South Asia, or the gilding in representation of various sacred relics associated with the Prophet Muhammad in devotional manuals.

Excoriated by theologians, exalted by mystics, and exploited by artisans and artists, the numinous visual qualities of gold manifest in many of the works comprising *Noor* are

precisely those noted by Marx, for whom gold and silver appeared as "solidified light", literally "raised from a subterranean world."¹ For the pious, this contrast between profane origins and numinous appearance raised questions about the perceptual qualities of mundane materials and their ability to either distract from contemplation of the divine or, alternatively, lead to knowledge of it, however partial. In short, the tension inherent in this paradox fostered debate about whether profane vision and its material objects could provide insights into higher truths.

Among those who accepted the ability of mundane material and quotidian experiences to evoke the transcendental were the Sufi mystics of Islam, to whose thought and symbolism light and illumination were often central. The paradox is implicit in one of the most celebrated verses in the Qur'an, *āyat al-nur* (the verse of light), verse 35 of the 24th chapter of the Qur'an, the Chapter of Light (*Sūra al-Nūr*). The verse compares the light of God to that of a lamp whose glass radiates light like a pearly star. It was often inscribed on the lamps hung in mosques, and on tombstones, where it evinced the hope that the faces of the dead would shine with the light of divine illumination on the Day of Resurrection. This reminds us that the *noor* of the exhibition's title also recalls the qualities of God, evoked in one of his 99 names *Al-Nūr*, The Light. The 99 names of God are intrinsic to the functional *tasbih*, whose 99 beads serve the practice of *dhikr*, the remembrance of God's names and qualities, including light, in the hope of transcending the self.

Like the golden light that dazzles, *noor* both enables vision and obscures by its intensity. Paradoxically, therefore, it assumes a dialectic embodied in the tension between light and dark, illumination and obscurity at play in the contrast between *Tasbih (Black)* and *Tasbih (Gold)*. The same dialectic plays between works like *Blinding Light* and *Dark Nights*, and even inheres in the woodcut medium used for other works included in the exhibition. The tangled lines of black and white delineating borders, routes, limits and possibilities in the *Cities I Called Home* series, or in *City of Light and Darkness* (2010), tie the theme of dark and light to a poetics of memory, an evocation of place in which the fragility of domesticity is invoked at the urban level in an atlas of dwelling and displacement.

These themes are consistently articulated in Zarina Hashmi's work through figures of architecture and geometry, especially that of the house, which functions as a kind of condensed domesticity contained and constrained

1. Karl Marx, A Contribution to the Critique of Political Economy [1859], translated by S.W. Ryazanskaya, http://www.marxists.org/archive/marx/works/1859/critique-pol-economy/ch02_4.htm

emblematically, whether in the early cast paper works or in some of the forms that comprise the component images of *The Ten Thousand Things*. The biographical aspects of these mnemonic forms are sometimes anchored by the use of calligraphy, or formal invocations of the Mughal architecture of South Asia, whether the *jalis*, the pierced stone window screens that pattern light, or the specific forms of the arch motifs that recur in the work. Serendipitously or not, these associations recall the links between architecture and memory in some of the earliest western treatises on rhetoric, which recommend visualization as an *aide mémoire*, urging the aspiring rhetorician to construct a mental memory palace, within whose arcades are visualized the data to be remembered.

Like the medieval memory palace, the repetition and replication of emblematic forms constructs complex modular grids, as if to consolidate the ephemeral, as if repetition crafts the stuff of memory, even as a work like *Dark Nights* is literally woven from a warp and weft of ink-soaked paper. The medium of paper, at once the most ephemeral and malleable of materials, is appropriate to the fragility of the endeavor. In one case a *Shadow House* is formed by a precarious grid of paper cuts, a warp of empty spaces delineated by thin weft of golden lines repeated to form a grid capable of infinite repetition. Similarly, the *Tasbihs* formed from modular beads reify repetition in the service of remembrance.

Media and technique enhance the performance of memory, especially in the cast paper works, which suggest the production of relics, infused by the presence of the objects and events evoked in some of their titles. The idea of rubbing, touch, texture and trace intrinsic to some of the favored media and techniques - whether cut, cast or rubbed paper, or the woodcuts generated from the whittling and imprinting of wooden blocks - hints at the necessary performance of memory, objectified and perpetuated not only in image or thing, but also in (often repetitive) processes of making and viewing.

In other works, highways, paths and roads trace the lines of memory, whether the urban ways of the *Cities* series, or the routes and nodes of transit in *Travels with Rani*. In *Travels*, the map appears not only as space etched on memory through the performance of travel, but as a schematic evocation of the very stuff of the self, the veins through which life flows, or the neurons and synapses, the routes and nodes though whose operation memory is experienced, formalized, inscribed and recalled. The homology points both to the biographical entanglements of cities and selves and to a tension between domesticity and displacement emblemized by the paper house, the ephemeral site of memory mustered against the transience of lives lived or recalled. The implication seems to be that for the diasporas of modernity, the global may be no more than the sum of the individual's lived experience of light and dark in the cities of the world.

The sentiment brings to mind a later poem of Jorge Luis Borges, *¿Qué será del caminante fatigado?* (*What will become of the weary traveler?*), written shortly before the poet's death in 1986. Recalling the cities in which he has dwelt in Asia, the Americas, and Europe (a range common to the works from *Cities I Called Home* exhibited here), and their associations for him, the poet ponders the hour and place of his anticipated death. In a poignant evocation of cosmopolitan displacement, he wonders in which of his cities he will die and whether his end will be negotiated through the medium of English or Spanish, his native tongue. Ultimately, Borges concludes that such questions form "part of the fatal weft of cause and effect, which no man may predict, perhaps no god" (*parte de la trama fatal de efectos y de Causas, que ningún hombre puede Predecir, y acaso ningún dios*)². His conclusion echoes a well-known verse in the Quran (Chapter 31 :34), according to which no human being can know the land of their demise, knowledge that is given to God alone.

Both sentiments acknowledge the hankering after the unknowable that, like the evocation of the transcendental with mundane materials, or the attempt to weave ephemeral spaces of memory from fragile materials, is precisely the paradox of human existence itself. The paradox of a material existence that longs to surpass its limits, to loose its bonds, to lose itself in light.

2. Jorge Luis Borges, *Textos Recobrado III*, 1956-1986, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005, pp. 215-216. English from the translation by Christopher Mulrooney.

MÉMOIRE DE MATIÈRE ET DE LUMIÈRE

Finbarr Barry Flood

Parmi les œuvres qui constituent l'ensemble intitulé *Noor*, plusieurs sont exposées ici pour la première fois. Par leur échelle, par leur médium et par leur volume, nombre d'entre elles constituent d'importantes innovations dans le travail de Zarina Hashmi, des innovations directement liées au thème de la lumière et de l'illumination que suggère le titre même de l'exposition. Sous la rubrique *Noor* – équivalent perse et ourdou du mot arabe *Nūr*, « lumière » –, chacune des pièces exposées ici fonctionne comme un nœud articulant un riche réseau d'associations où le tangible et le transcendant se conjuguent et se répondent. Le terme, qui désigne aussi bien une lumière profane que la lumière spirituelle, évoque également toute une gamme d'associations et de qualités telles que l'illumination, l'enluminure, la vision intérieure ou la révélation. Son histoire et son usage suscitent des paradoxes féconds et des tensions que traduisent, jusque dans leur titre, certaines pièces de *Noor*.

Parmi les nouvelles œuvres incarnant ces paradoxes, *Tasbih* (noir) et *Tasbih* (or) renvoient aux chapelets si répandus dans l'Asie du Sud et dans bien d'autres régions du monde islamique. Leur abondance – les 99 grains traditionnels sont ici portés à 500 – et leur échelle démesurée signalent qu'il s'agit ici d'objets d'art soustraits à leur fonction, laquelle est toutefois évoquée par l'aspect craquelé de la pellicule d'or recouvrant *Tasbih* (or). Cet aspect de la matière se donne à voir sous forme de traces simulées de palpation, comme si les grains avaient effectivement été égrenés lors des prières. Mais d'autres tensions analogues se font jour, à commencer par le recours à l'or, matière première du commerce profane et métaphore de l'illumination dont la brillance inorganique reflète la lumière sans jamais la produire. Dans les traditions islamiques, ces contradictions ont suscité maints débats sur la licéité d'enluminer à l'or des lieux ou objets sacrés – mosquées, exemplaires du livre sacré. Si certains théologiens ont spécifiquement interdit l'usage de la dorure et des ornements dorés, considérées comme un gaspillage susceptible de distraire les fidèles, il n'en reste pas moins que l'or est souvent utilisé pour enluminer et rehausser le Coran – parfois même, c'est l'intégralité du texte sacré qui est imprimé en or. La dorure des grains de *Tasbih* (or) évoque également une pratique courante chez certains fidèles de l'Asie du Sud qui recouvrent à l'or fin leurs images sacrées, ou encore, dans

nombre de manuels religieux, la dorure dans la représentation des reliques sacrées associées au prophète Mahomet.

Condamnées par les théologiens, exaltées par les mystiques, exploitées par les artistes et les artisans, les qualités lumineuses de l'or qui se manifestent dans bien des pièces de *Noor* sont celles-là mêmes qu'évoque Karl Marx, qui voit dans l'or et dans l'argent une « lumière solidifiée ¹ », littéralement « tirée du monde souterrain ». Pour les croyants, ce contraste entre origines profanes et apparence surnaturelle pose la question des qualités perceptives des matériaux ordinaires et de leur pouvoir paradoxal : elles peuvent certes nous distraire de la contemplation du divin, mais aussi nous conduire à sa connaissance, aussi partielle soit-elle. En somme, la tension inhérente à ce paradoxe a suscité maints débats quant à la possibilité, pour la vision profane et ses objets communs, de donner une intuition des vérités supérieures.

Les soufis comptent parmi ceux qui admettent que les matières terrestres et les expériences quotidiennes peuvent faire surgir le transcendant ; dans leur pensée et leur symbolisme, la lumière et l'illumination occupent souvent une place centrale. Ce paradoxe est implicite dans l'un des plus fameux versets du Coran, *āyat al-nūr* (verset de la lumière), soit le verset 35 de la sourate 24 ou « sourate de la lumière » (*sūra al-nūr*). Ce verset, qui compare la lumière de Dieu à celle d'une lampe dont le cristal est pareil à un astre étincelant comme une perle, était souvent inscrit sur les lampes des mosquées – mais aussi sur les pierres tombales, dans l'espoir que le visage des morts resplendirait de la lumière de l'illumination divine au jour de la Résurrection. Cela nous rappelle que le mot *noor*, titre de l'exposition, évoque aussi les attributs de Dieu : *Al-Nūr*, la Lumière, est l'un de ses 99 noms. Les noms de Dieu sont intrinsèques à la fonction du *tasbih*, dont les 99 grains sont associés à la pratique du *zikr*, la remémoration des noms et attributs de Dieu (notamment la lumière) en vue de l'élévation du soi.

Telle une aveuglante lumière d'or, la *noor* permet la vision et en même temps, par son intensité, l'obscurcit. Elle constitue ainsi une dialectique qui s'incarne dans la tension opposant la lumière aux ténèbres, l'illumination à l'obscurité : c'est le contraste même entre *Tasbih* (noir) et *Tasbih* (or). La même dialectique est à l'œuvre dans des œuvres comme *Blinding Light* et *Dark Night* (respectivement : *Lumière aveuglante* et *Nuit obscure*), mais aussi dans la technique de la gravure sur bois choisie pour d'autres pièces de l'exposition. Les lignes de noir et de blanc entremêlées traçant des contours, des frontières et des voies, des limites et des possibilités dans la

1. Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, trad. fr. Laura Lafargue, Paris, Giard & Brière, 1909 (1^{re} éd. 1859), p. 240.

série *Cities I Called Home (Villes où j'ai vécu)*, ou encore dans *City of Light and Darkness (Ville de lumière et de ténèbres, 2010)* lient le thème de la lumière et des ténèbres à une poétique de la mémoire, à l'évocation de lieux où la fragilité du domestique est présente, au niveau urbain, dans une cartographie de l'enracinement et du déplacement.

Dans l'œuvre de Zarina Hashmi, ces thèmes se manifestent à travers des figures géométriques et architecturales – celles de la maison notamment, qui fonctionne comme une sorte de domesticité condensée, à la fois contenue et contrainte emblématiquement, aussi bien dans les premiers moulages en papier que dans certaines des formes regroupant les images de *The Ten Thousand Things (Les Dix Mille Choses)*. La dimension biographique de ces formes mnémoriques est parfois signalée par le recours à la calligraphie, ou par des évocations formelles de l'architecture moghole de l'Asie du Sud – qu'il s'agisse des *jali*, ces écrans de pierre ajourés filtrant la lumière, ou des formes particulières que prennent les motifs d'arches qui reviennent constamment dans son œuvre. Fortuitement ou à dessein, ces associations rappellent les liens unissant architecture et mémoire dans certains des premiers traités de rhétorique en Occident, lesquels recommandent l'usage de la visualisation comme aide-mémoire : l'aspirant rhétoricien est invité à se construire un « palais de mémoire » et à visualiser sous ses arcades les données à retenir.

À la manière du « palais de mémoire » médiéval, la répétition et la reproduction de formes emblématiques élaborent des grilles modulaires complexes, comme pour consolider l'éphémère, comme si la répétition agençait le contenu de la mémoire, de même que la pièce intitulée *Dark Nights* est littéralement tissée sur la chaîne et la trame d'un papier gorgé d'encre. Le papier, le plus malléable et le plus éphémère des supports, épouse parfaitement la fragilité de l'entreprise. *Shadow House (Maison d'ombre)* est constituée d'un lacis précaire en papier découpé – chaîne d'espaces vides que traverse une mince trame de lignes d'or, jusqu'à former une grille extensible à l'infini. De même, les *Tasbih* réalisés à partir de graines modulaires réifient la répétition au service de la remémoration.

La technique et les matériaux choisis stimulent l'exercice de la mémoire, notamment dans les moulages de papier qui rappellent la production de reliques, tout imprégnés de la présence des objets et des événements mentionnés par certains de leurs titres. Les notions de frottement, de contact, de texture et de trace intrinsèques aux médiums et aux techniques que choisit l'artiste (papiers découpés, moulés ou frottés, estampes générées par le burinage et par l'impression de blocs de bois) suggère le nécessaire exercice de la mémoire – réifié et perpétué, non seulement sous forme d'image ou d'objet, mais aussi dans le processus (souvent répétitif) de la réalisation et de l'observation.

Dans d'autres œuvres, des routes, des rues ou des chemins tracent les lignes de la mémoire – voies urbaines de la série des *Villes*, routes, ou nœuds des *Travels with Rani (Voyages avec Rani)*. Dans les estampes de *Travels*, la carte apparaît non seulement comme un espace gravé à même la mémoire par l'acte de voyager, mais aussi comme une évocation schématique de la matière même du soi : veines charriant le flux de la vie, neurones et synapses, routes et embranchements par lesquels la mémoire est éprouvée, formalisée, inscrite et rappelée. L'analogie se rapporte aussi bien aux entrelacs biographiques des villes et des individus qu'à la tension entre domesticité et déplacement que symbolise la maison de papier : le site éphémère de la mémoire mobilisé contre la brièveté des vies vécues ou remémorées. Pour les diasporas modernes, semble-t-il, la réalité globale n'est peut-être rien d'autre que la somme des expériences de la lumière et des ténèbres vécues par l'individu dans les villes du monde.

Une telle attitude rappelle un poème tardif de Jorge Luis Borges, *¿Qué será del caminante fatigado? (Qu'advientra-t-il du voyageur fatigué ?)*, écrit peu avant la mort du poète en 1986. Se remémorant les villes où il a séjourné en Asie, dans les Amériques et en Europe (mappemonde comparable à celle que dessinent les œuvres des *Villes où j'ai vécu* ici exposées), et ce qu'elles font resurgir, Borges s'interroge sur le lieu et l'heure de la mort qu'il attend. Dans une poignante évocation du déplacement cosmopolite, il se demande dans quelle ville adviendra sa mort et dans quelle langue – anglais ou espagnol, sa langue maternelle – elle sera négociée. Pour finir, il déclare que de telles questions « font partie de la trame fatale des effets et des causes qu'aucun homme ne saurait prédire, et peut-être même aucun dieu ² ». Cette conclusion fait écho à un célèbre verset du Coran (31:34) affirmant que « personne ne sait dans quelle terre il mourra » et que « la connaissance de l'heure » appartient à Dieu seul.

De telles pensées témoignent d'une soif de connaître l'inconnaissable qui, tout comme l'évocation du transcendant au moyen de la matérialité terrestre, ou comme le tissage d'espaces de mémoire éphémères à partir de matériaux fragiles, constitue précisément le paradoxe de l'existence humaine – paradoxe d'une existence matérielle qui s'efforce de dépasser ses limites, de dénouer ses liens, de se perdre dans la lumière.

Traduit de l'anglais par Sylvain Brémond

2. Jorge Luis Borges, *Qu'advientra-t-il du voyageur fatigué ?*, trad. fr. Jean-Pierre Bernès, *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 824.

GALERIE JAEGER BUCHER

Zarina Hashmi
NOOR