

**Women Without Men, Un film de Shirin Neshat et Shoja Azari,
2009, Coproduction Allemagne/Autriche/France**

Mylène Joly

Number 86, Fall 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63745ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Joly, M. (2010). Review of [*Women Without Men*, Un film de Shirin Neshat et Shoja Azari, 2009, Coproduction Allemagne/Autriche/France]. *Ciel variable*, (86), 87–88.

sun, late afternoon, in this apartment with its accumulations, its dog, and its dust-wrapped hair.

The model of enduring (living through) things and then producing commentaries after the fact suggests the insistence of narrative. This poses a problem for the would-be describer: description is typically subordinate to narrative. And that implies loyalty to a linear conception of time as inherently flowing and sequential, a view accompanied by a melancholy vision of history. This is the familiar view in which the photograph as a temporal fragment is a “cut” out of an otherwise ongoing, flowing “river” of time. Obviously this is far too reductive an understanding of what makes a photograph.

A contrary version follows from the understanding of a photograph, not as description, but as event – or, as Moyra Davey has put it, as “accident.” This locates photo-

graphic practice closer to the avant-garde activities of surrealism, which is a view well supported in the writings of Sontag and Rosalind Krauss. Certainly, the two images contributed to this exhibition by Geneviève Cadieux are consistent with this interpretation. Both images are presented as tightly formulated fragmentary selections: an eye, and an upwardly stretching hand. The emphasis is directed by a strong sense of the work’s existence within the event of composition as fragmentation. As I invoke *avant-garde*, I don’t mean to refer to it as a historical and stylistic category but as a mode of relating to time and temporality. Time is obviously the stuff from which photography is made. Avant-garde, as a future-oriented way of working with the present, is ontological. A model of photography based on the notion of “accident,” of radical openness to the unknown, provides an alternative to the Benjaminian melancholy of so



Roy Arden, *Solar*, 2005, c-print, 102 x 127 cm

much commentary. Surrealism recognized another model of the affirmative relating of present to future, a distinctly non-utopianist yet speculative experience of the present as a site of possibility. Where the question of the fragment appears, as it usually does in the context of photography, what *avant-garde* perspective offers is a version

in which the fragment is one not of the past but of the future. This could be interpreted as an example of Villem Flusser’s definition of the photograph as a projection on an environment rather than a description of it. Taking this as the point of view, depiction is an *arrière-garde* model.

—
Stephen Horne is an artist and a writer whose essays have appeared in periodicals (*Third Text*, *Parachute*, *Art Press*, *Flash Art*, *Canadian Art*, *C Magazine*, *Fuse*) and anthologies in *English*, *French*, and *German*. He edited *Fiction*, or *Other Accounts of Photography* (*Montreal: Dazibao*, 2000) and published *Abandon Building: Selected Writings on Art* (*Press Eleven*, 2007). Horne was an associated professor at NSCAD from 1980 to 2005 and taught MFE seminars at Concordia University from 1992 to 2000. He currently lives in France and Montreal.

—



Women Without Men, 2009, image tirée du film, 95 min, permission de Mongrel Media

Women Without Men

Un film de Shirin Neshat et Shoja Azari, 2009
Coproduction Allemagne / Autriche / France

Le travail de Shirin Neshat est reconnu pour la richesse des questionnements qu’il soulève à propos des relations se tissant entre l’individu et son environnement familial, religieux, politique et culturel. Une réflexion de cette nature était déjà bien présente dans *Women of Allah* (1993-1997), série photographique qui a permis à l’artiste iranienne de faire sa marque sur la scène internationale de l’art contemporain. Avec *Women Without Men*, Neshat persiste à interroger les thèmes qui lui sont chers, mais cette fois en explorant un nouveau médium, celui du cinéma.

Dans une entrevue publiée en 2006, Neshat évoque la méconnaissance dont

fait preuve l’Occident à l’égard de l’Iran¹. Elle déplore tout particulièrement l’image de soumission accolée presque systématiquement aux femmes iraniennes. Elle affirme que contrairement aux idées reçues, le féminisme est bien vivant dans son pays natal. La lutte pour l’affirmation y engendre, selon l’artiste, une nécessaire inventivité de la part de celles qui veulent prendre la parole, générant des formes de féminisme adaptées à la conjoncture iranienne, par ailleurs bien différentes de celles en place à l’Ouest.

Women Without Men explore, à l’aide de quatre personnages féminins, le désir de liberté individuelle. Le scénario, écrit par

Shirin Neshat et Shoja Azari, est inspiré d’un roman de Shahrnush Parsipur publié dans les années 1990. L’écrivaine y faisait le récit d’épisodes de la vie de cinq femmes de Téhéran, lors du coup d’État de 1953 qui a renversé le premier ministre Mohammad Mossadegh. Bien qu’ayant des passés fort différents et des aspirations éloignées, toutes ces femmes sont liées par la volonté commune de prendre leur destinée en main. Neshat avait initialement conçu une série de cinq vidéos indépendantes – *Mahdokht* (2004), *Zarin* (2005), *Munis*, *Faezeh* et *Farokh Legha* (2008) – correspondant aux cinq personnages imaginés par leur auteure. Motivée par le désir de conjuguer

son propos artistique aux nécessités cinématographiques, Neshat a choisi d’explorer autrement l’histoire et de faire se rencontrer sur grand écran quatre des femmes. Étant donné son caractère largement fantastique, elle a préféré mettre à l’écart la figure de Mahdokht, plus ardue à intégrer à l’ensemble du long métrage. L’œuvre débute donc avec Munis qui fait office de guide en assurant la narration. Les actions militantes de cette jeune femme permettent de faire le portrait des bouleversements politiques de 1953, tout en assurant un lien avec les récits plus intimes des trois autres personnages. Plus attachée à la tradition, son amie Faezeh aspire davantage à épouser l’homme qu’elle aime et à fonder une famille. Son rêve prend fin alors qu’elle est victime d’un viol. Sous le poids de la honte, elle quitte la ville et trouve asile dans une maison de campagne appartenant à Farokh Legha, une quinquagénaire amoureuse de culture qui désire refaire sa vie. Zarin s’y était réfugiée quelque temps auparavant, après avoir fui Téhéran et la vie de prostituée qu’elle y menait depuis l’enfance. Elles choisissent de vivre ensemble hors des règles sociales et du regard masculin.

Le film est construit en contrepoint, privilégiant un travail des oppositions tant dans le propos que dans l’effet visuel. « Comme dans le roman de Parsipur, tout ce que j’ai toujours fait relève de croisements d’éléments opposés: personnel/social, général/particulier, spirituel/violent, masculin/féminin. L’ensemble de mon travail est fait de contraires et de comparaisons. »² Ainsi, la maison de campagne semble reposer paisiblement au cœur d’un environnement vaste et riche d’une végétation luxuriante. L’atmosphère qui y règne glisse même dans le féérique par moments, suggérant un rapport direct avec le caractère fantasmagorique du jardin

d'Éden. En contraste, il se dégage une grande austérité de la ville où tous les espaces semblent cloisonnés. À lui seul, le traitement particulièrement soigné de la lumière et des costumes véhicule cette bipolarité. La facture esthétique remarquable rappelle la démarche photographique de Neshat. Le rapport au corps qu'elle a su cultiver par le passé est encore bien présent et posé avec une grande acuité. L'artiste persiste à interroger le motif du corps féminin comme lieu d'inscription des souffrances et d'expression identitaire. Les corps objets d'abus et de viols de Zarin et de Faezeh sont montrés comme des territoires fragilisés par l'intrusion d'autrui, agissant ainsi comme miroir du pays victime du coup d'État orchestré par cet Autre occidental les États-Unis et la Grande-Bretagne.

Les histoires de ces quatre femmes permettent d'esquisser un magnifique portrait politique de l'Iran et du quotidien de Téhéran. Toutefois, situé à mi-chemin en-

tre un monde réel, voire aride, et un univers énigmatique et métaphorique, le récit intrigue. L'œuvre de Neshat, plus près de l'esthétique que du document, montre combien l'artiste a su créer son propre langage et tenter de nuancer à sa façon notre regard sur l'Iran.

1 Lila Azam Zanganeh, « Women Without Men : A Conversation with Shirin Neshat », *My sister, guard your veil, my brother, guard your eyes : uncensored Iranian voices*, Boston, Beacon Press, 2006. 2 Eleanor Heartney, « Shirin Neshat: An interview », *Art in America*, vol. 97, n° 6, juin 2009, p. 155. Traduction de l'auteure.

Mylène Joly complète actuellement une maîtrise en étude des arts à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur la quête identitaire dans les arts visuels et la danse contemporaine.



Women Without Men, 2009, image tirée du film, 95 min, permission de Mongrel Media



Eve K. Tremblay, *Tropismes*, 2006, c-print, 100 x 125 cm.

Péripiéties

Maison de la culture Frontenac, Montreal
Produced by Occurrence
March 16 to April 18, 2010

This exhibition highlights narrative disruption and its consequences in five mature bodies of photographic and video work, and demonstrates how the uncanny seeps in and out of those ruptures in an auratic and seismic way, even as meaning and dénouement are delayed. The moment of temporal and spatial suspension allows for the viewer's psyche to project into, and become entwined with, events that are destined to remain enigmatic. Works by Bettina Hoffman, Carlos

and Jason Sanchez, Milutin Gubash, Eve K. Tremblay, and Chih-Chien Wang allow for dovetailing continuities on this theme, even as their bodies of work remain idiosyncratic and distinct. Aply curated by Sylvain Campeau, this exhibition broached a theme that made for a very diverting experience.

Eve K. Tremblay's images have multi-tiered references that reinforce one another, even if it is not necessary to have knowledge of any or all to savour their visual clar-

ity, theatrical resonance, and seductive mien. Having long since proven to be one of the most important young photographers working today, Tremblay continues to jar us with images that possess truly Truffautian and Sarrautean triggers. The works included here are from her series *Postures Scientifiques*. *Tropismes* is at once a reference to the work of Nathalie Sarraute, to the scientific term, and to botany. Both the triptych and *Tropismes* were shot at the Institut de biologie moléculaire des plantes, and they transport the viewer into a fairytale world of science in which enigma reigns supreme and the self casts a long shadow over the proceedings. The viewer is encouraged to find his or her own nameless Other in the *tableau vivant*.

Milutin Gubash understood the curatorial rationale for the show to have something to do with "a reversal of fortune," and his interest in the interplay between chance and deliberation in art (or fate, as he says) is clearly on display in the third "episode" of his DIY sitcom from a project titled *Born Rich, Getting Poorer* (2008–present). In this episode, the artist is asleep and dreams that the ghost of his dead father is now residing in an Emerik Fejes painting. (In reality, his father grew up next door to Fejes, now the most celebrated naïve artist from Yugoslavia.) His father's ghost recounts having had the opportunity to own many of Fejes's paintings, but he had failed to recognize their importance. So the episode is an attempt by Gubash to pair and conflate small failures and large failures in arresting fashion throughout.

Chih-Chien Wang is the resolute stoic in the show, even as the surreal sprouts like wildflowers everywhere in his work. Here, seemingly mundane objects – the sundry artefacts found in any household – take on a strange particularity in space and time. They are also concrete integers of self and

shed light not only on how this artist lives, but how he thinks about the objects that he lives with. I have spoken elsewhere of his work as an improvisatory cartography of the immediate horizon of the lived world. It is as though he is specifying objects that most of us take for granted and seem homely, and transforming them into enigmatic ciphers. The palette is breathtakingly domestic, from the transparent plastic of storage containers to the green-and-yellow sheen of organic things such as melons and pineapples and banana skins. Frequently the clarity of his palette extends beyond the ordinary into the extraordinary. Familiar and foreign at one and the same time, Wang's imagery gives itself over to the indeterminate and the uncanny.

Bettina Hoffmann's captivating video is something of a point of fulcrum here. Given its scale and hypnotic appeal, it governs movement within the exhibition space. Inside a bedroom, a host of characters are frozen in time and movement. The large-scale projection encompasses us and draws us in as a mute presence, our curiosity piqued. A slow, relentless camera pan around various figures in the room – standing, sitting or reclining on a bed – reminds us of a latter-day history painting in the round: using the language of cinema, a Géricaultian *Raft of the Medusa* of contemporary social reality. Within this infinite present tense is the rich suggestion of unknowable layered and intimate relationships, and we feel as though we are voyeurs at a specific vantage point within the room. Hoffmann weaves us into her *nature morte* as if we were inside a painting, as a truly disincarnate optic, and we are swept up in the uncanny.

Carlos and Jason Sanchez, stereotyped as the bad boys of contemporary photographic practice, once again do not disappoint in terms of anxious imagery and cinematographic gravitas. The disruptive