



Тело как арт-объект в серии фотографий ирано-американской художницы Ширин Нешат

УДК 77.041

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-4108-71-79>

Н. В. Казурова

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, Россия

e-mail: kazurova@inbox.ru

Аннотация: Ширин Нешат широко известна как ирано-американский автор фотографий, видеоинсталляций и полнометражных фильмов. Художница раз за разом идет на эксперимент и преодолевает узкие рамки отдельно взятых жанров визуальных искусств. Гибридность искусства Нешат заключается в постоянном поиске элементов, объединяющих разные аудиовизуальные медиа в пространственно-временном континууме между Западом и Востоком. Художница одновременно стремится к документальной точности и иносказательности. Основными проблемами, которых касается автор в своих произведениях, являются женский вопрос, гендерная сегрегация полов, природа рождения насилия, историческое взаимодействие между традицией и модернизацией. Ключом к прочтению ее работ выступает интерпретация телесного. В статье рассматривается женское тело как арт-объект в контексте иранской политической истории и культурной традиции в первой и принципиально важной для творчества Нешат серии фотографий «Женщины Аллаха» (1993–1997), принесшей художнице мировую славу и определившей стиль и содержание ее последующих работ.

Ключевые слова: современное искусство, фотография, арт-объект, телесность, ислам, гендер, хиджаб, чадор, Иран, Ширин Нешат.

Для цитирования: Казурова Н.В. Тело как арт-объект в серии фотографий ирано-американской художницы Ширин Нешат // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. №4 (108). С. 71-79. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-4108-71-79>

THE BODY AS AN ART OBJECT IN A SERIES OF PHOTOGRAPHS
BY IRANIAN-AMERICAN ARTIST SHIRIN NESHAT

Natalia V. Kazurova

Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) Russian Academy of Science,
St. Petersburg, Russia
e-mail: kazurova@inbox.ru

КАЗУРОВА НАТАЛЬЯ ВАЛЕРЬЕВНА – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник
Лаборатории музеинных технологий, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого
(Кунсткамера) РАН

KAZUROVA NATALIA VALERYEVNA – Ph.D., Candidate of Historical Sciences, Senior Research Fellow,
Museum Technology Laboratory, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera)
Russian Academy of Science

© Казурова Н.В., 2022



Abstract: Shirin Neshat is well-known as an Iranian-American author of photographs, video installations and feature films. The artist all the time chooses an experiment and overcomes the narrow limits of individual genres of visual arts. The hybridity of Neshat's art lies in the constant search for elements that unite different audiovisual media in the space-time continuum between West and East. The artist simultaneously works with documentary authenticity and allegoricalness. The main cases that the author deals with in her creation are the women's right, gender segregation, the nature of the birth of violence, the historical interaction between tradition and modernization. The key to decoding her work is the interpretation of the corporeality. The article deals with the female body as an art object in the context of Iranian political history and cultural tradition in the first and fundamentally important Neshat's Women of Allah Series (1993–1997), which brought the artist world success and determined the style and content of her further works.

Keywords: Contemporary Art, Photography, Art Object, Corporeality, Islam, Gender, Hijab, Chador, Iran, Shirin Neshat.

For citation: Kazurova N. V. The body as an art object in a series of photographs by Iranian-American artist Shirin Neshat. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 4 (108), pp. 71–79. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-4108-71-79>

Ширин Нешат – американская художница иранского происхождения, родившаяся в 1957 в городе Казвине и уехавшая из Ирана изучать искусства в Калифорнийском университете в Беркли. Вернуться в страну ей помешали события Исламской революции (1978–1979). Оставшись в эмиграции, художница смогла вновь посетить родину лишь спустя двенадцать лет после провозглашения Исламской Республики Иран (далее – ИРИ). По приезде в Иран Нешат столкнулась со страной, которую прежде не знала; оценка произошедших политических, социальных и культурных преобразований в ИРИ подтолкнула художницу к творчеству. Она создает принесшую ей всемирную известность серию фотографий «Женщины Аллаха» (1993–1997), за которой последовали не менее тепло встреченные специалистами и публикой видеосталляции (1998–2022), фильмы «Женщины без мужчин» (2009) и «В поисках Умм Кульсум» (2017), постановка оперы «Аида» (2017). В последние годы Нешат воплотила в жизнь крупный видеопроект «Земля мечты» (2020), выступила куратором выставки работ иранских женщин-художниц в Нью-Йорке (2019), провела несколько персональных выставок в разных частях света.

Политическая турбулентность в Иране напрямую повлияла на жизнь и творчество авторов поколения Ширина Нешат. Многие

деятели искусства были вынуждены уехать и остаться в эмиграции на долгие годы. Тем не менее творчество Нешат, как и многих других художников-иранцев, на чужбине тесно связано с традициями родной страны. Оно опирается на культурные каноны Ирана и личную биографию авторов. Исламская революция 1979 года разделила на *до* и *после* не только политическую историю страны, но и историю искусства, в частности.

Революция внесла радикальные изменения в политическую и повседневную жизнь Ирана. На ближайшее десятилетие с 1979 по 1990 годы в искусстве и культуре ИРИ доминирует исламская государственная пропаганда, сильно ограничивающая творческий потенциал и свободу граждан Исламской Республики [7; 6]. Курс на либерализацию внутри страны и поиск общего языка между Ираном и Западом станут возможны с приходом к власти президента М. Хатами (1997–2005) [1, р. 6; 11, р. 833]. Более гибкая политика Хатами внесла изменения и в культурную сферу: кинематограф и современное искусство становятся важными брендами концепции «диалога цивилизаций». «В послереволюционный период иранские художники столкнулись с определенными ограничениями в реализации своих идей на практике, с отсутствием возможности представить свои полотна шир-



рокой аудитории, однако в настоящее время в мире иранского искусства появилось много оригинальных и выразительных работ» [14, р. 23]. В 2000-е годы не только фильмы иранских режиссеров становятся известны далеко за пределами страны, но и произведения художников и фотографов. Работы авторов в эмиграции, в том числе Ширина Нешат, являются неотъемлемой частью культурного феномена современного иранского искусства.

Свой творческий путь художница начинает с создания серии фотографий «Женщины Аллаха», в которой она обращается к жанру портрета. Нешат работает над каждым снимком из цикла поэтапно. Сначала она генерирует идею, затем добивается воплощения задуманного образа на пленке и после печати доводит свой концепт до логического завершения. Для этого она вручную поверх изображения лица, кистей рук и стоп женщин наносит на них каллиграфическим почерком цитаты на персидском языке из стихотворений иранских поэтесс, например, Форух Фаррохзад¹ или Тахере Саффарзаде². Кроме того, фотографии Нешат часто сопровождаются иносказательными подписями, такими как «Я – Его тайна», «Мятежное молчание», «Верность пробуждению», «Лицом к лицу с Богом», «В поисках мученичества».

¹ Форух Фаррохзад (1935–1967) – иранская поэтесса и режиссер. Фаррохзад в лиричной форме делится с читателем интимными, душевными переживаниями от своего лица, она соединяет в своем творчестве чувственный, феминный, во многом инстинктивный, мир и гражданскую позицию за расширение женских прав. Ее документальный фильм «Дом – черный» (1962) является предтечей иранской «Новой волны». Форух Фаррохзад для многих в стране стала кумиром и символом грядущих преобразований в культуре и социальной сфере.

² Тахере Саффарзаде (1936–2008) – иранская поэтесса и писательница, переводчица и ученья. Саффарзаде опубликовала четырнадцать томов стихов. Она также является автором десяти книг о принципах перевода литературных, научных и коранических текстов. Саффарзаде опубликовала свой собственный двуязычный перевод Корана на персидский и английский языки в 2001 году. Это первый двуязычный перевод Корана и первый перевод Корана на английский язык женщиной.

При работе над серией «Женщины Аллаха» Нешат не занимается непосредственно съемкой фотографий, для этого она приглашает к сотрудничеству профессиональных фотографов, сама же художница выступает в качестве автора идеи и координатора процесса, также она становится моделью для этих съемок. Снимки отличаются друг от друга по техническим характеристикам, так как выполнены разными фотографами, однако они объединены общей задумкой и художественным оформлением, реализованным инициатором проекта – Ширина Нешат.

«Женщины Аллаха» тесно связаны с исламской культурой и концептуально отсылают к войне и миру на мусульманском Востоке. Уже в первых фотографиях прослеживаются основные приемы работы, получившие более полное развитие в последующих произведениях художницы. Среди ключевых стилистических особенностей можно назвать минимализм и игру на контрасте. Отсюда пристрастие Нешат к работе с монохромом. Фотографии «Женщины Аллаха» бросают вызов одновременно аудитории Востока и Запада, не случайно художница использует в своем творчестве выразительные образы – женщина в хиджабе (чадоре)³, оружие, кроваво-красные вкрапления в изображение, которые являются практически единственной альтернативой монохромной цветовой гамме. Сюжеты фотографий чередуются «по принципу серии бинарных оппозиций» [13, р. 172], где происходит четкое деление на женское/мужское, жизнь/смерть, Запад/Восток, современное/традиционное, мир/война, насилие/доброта, свобода/тюрьма, запретное/дозволенное,

³ Хиджаб (араб. програда, завеса) – покрывало, нацифика, надеваемые женщинами-мусульманками при выходе на улицу и скрывающая лицо и фигуру. Существуют различные виды хиджаба. Сегодня в мусульманских странах большее распространение получил упрощенный вариант хиджаба – головной платок и одежда, закрывающие руки и шею. Чадор (перс. шатер, палатка) – разновидность хиджаба в Иране, который покрывает фигуру женщины с головы до ног, покрывает обычно придерживают под подбородком одной рукой. Лицо остается открытым.



явленное/сокрытое и пр. Впоследствии о бинарных образах – как о фирменной подписи работ Нешат – будут писать искусствоведы и арт-критики в каталогах выставок [5, р. 557; 16, р. 145] и исследователи в аналитических статьях [1, р. 1; 18, р. 390]. В целом ранние работы художницы можно определить как буквалистские и дидактические. Постепенно система выразительных средств в работах Нешат начинает работать на усложнение формы и углубление содержания ее произведений посредством разнообразия художественных тропов, а, следовательно, поэтизации изобразительного нарратива, а также – через отсылки к философским категориям и мистическим аллюзиям при сохранении минималистичной, одноцветной манеры.

В качестве примера того, как конкретные детали в фотографиях Нешат вытесняют и заменяют реалистичные элементы аллегорическими, можно упомянуть мотив тюльпана. В иранских революционных эмблемах этот цветок используется как повсеместный символ мученичества и самопожертвования⁴. Образ тюльпана, вставленного в ствол винтовки, которую держит в своих руках женщина, также распространен в ИРИ и воспроизводится на плакатах, в журналах, на почтовых марках и в других средствах массовой информации. В своих фотографиях Нешат обыгрывает этот важнейший для Исламской Республики символ. Художница перемещает женщину с революционных улиц в пространство студии, в которой та, в свою очередь, держит в руках симметрично винтовку и цветок. Стебель цветка не вставлен в дуло, сам цветок не кроваво-красный, как принято в официальной трактовке государства, а с желтыми краями на лепестках. Правая рука женской фигуры недозволенно открыта

по локоть, как и ее шея. В целом наряд больше напоминает одежду монахини, чем иранский чадор. В итоге перед зрителем предстает броский персонаж, намекающий на революционерку и собранный из важных для ее борьбы элементов, но в целом делающий этот привычный образ из СМИ более живым и лиричным. Стоит заметить, что к цветочному метафоризму в целом прибегают многие иранские деятели искусства, например, известный режиссер Мохсен Махмальбаф в своем фильме «Миг невинности» (1996) (оригинальное название на персидском языке «Хлеб и цветочный горшок») противопоставляет мир войне через символическую победу цветка над оружием.

Вся работа по созданию серии пронизана деликатным отношением к телесному. Нешат запечатлевает женские фигуры на крупных и общих планах, заостряя внимание на отдельных частях человеческого тела. Художница не просто совместно с фотографами композиционно выстраивает кадр, но также выполняет кропотливую работу по нанесению каллиграфических надписей и орнаментов на изображенные лица, ладони, стопы женщин на отпечатанных снимках. Нешат поясняет, что на создание орнаментов и узоров «ее вдохновили южноазиатские и северо-африканские рисунки хной и татуировки, которые не являются иранской или даже исламской практикой. Скорее хна и татуировки распространены в разных странах Азии, например, в Индии и не обязательно в мусульманских регионах этого государства» [3, р. 143]. Нешат подчеркивает отсутствие точной географической и культурной привязки, тем самым объясняет, что она создает некий собирательный образ, отсылающий одновременно к мусульманскому Востоку, а также к Южной Азии и Африке. Гибридность ее творчества состоит не только в диалоге между Востоком и Западом, но и в смешении нарративов внутри самого восточного дискурса. И одним из ключевых проводников этого дискурса для Нешат выступает женское тело, которое неизменно в ее фотоработах превращается в арт-объект.

⁴ Государственная эмблема ИРИ также представляет собой стилизованную под тюльпан надпись «Аллах». Это дань поверью, согласно которому на могиле павшего за веру (шахида) вырастет красный тюльпан. О роли культа мученичества в жизни Исламской Республики и об уважении и почете, который оказывают мученикам, говорит и их упоминание в государственном гимне страны.



Фотографии Нешат, на первый взгляд, практически полностью соответствуют законодательным ограничениям в отношении демонстрации женского тела в публичном пространстве в современном Иране. Героини укрыты согласно иранскому дресс-коду, чадор покрывает женские тела с ног до головы, что строго предписано этикой поведения в обществе после провозглашения страны Исламской республикой. Однако на их лицах и прочих частях тела можно наблюдать разнообразные каллиграфические узоры. Иранский зритель знает правила нормативной модели поведения женщин в публичном пространстве и сразу понимает, что элементы декоративной росписи вступают в конфликт с этими нормами поведения. Женские тела в чадорах представлены на фотографиях в своемialectичном единстве: с одной стороны, позы героинь словно отсылают к иконографии изображения революционерок, боровшихся за идеалы исламской революции, с другой стороны, декоративные каллиграфические узоры, сплетенные арабской вязью из цитат иранских поэтесс, творчество которых ассоциируется в Иране с модернизмом и феминизмом, резко контрастируют со статичными фигурами женщин на этих снимках.

В ранних работах Нешат находит воплощение ее обеспокоенность протекающими на Востоке процессами. Запад как таковой не представлен на этих фотографиях. Однако основной аудиторией творчества художницы был и остается, в первую очередь, западный мир искусства⁵. Именно продвижение европейскими и американскими кураторами и искусствоведами работ Нешат на арт-рынок обеспечило ей грандиозный успех по всему миру и сделало ее, пожалуй, самым авторитетным автором, который говорит на языке ви-

зуальных медиа о статусе женщины в исламе, о роли гендера в современной общественно-политической жизни мусульманских стран, о взаимодействии мужского и женского с позиций традиционного и модернизированного. Творческий прием художницы состоит не в прямом раскрытии социальной реальности и документальном погружении зрителя в политический контекст, а рассчитан на аллегорическое прочтение визуального нарратива. Портретные, близкие по жанру к журналистским фотографиям, работы Нешат в сдержанной манере с минимальными подсказками (отсутствует указание на историческое время съемок, насыщение ткани фотографии реквизитом, в качестве вневременных символов присутствуют лишь оружие и/или тюльпан) создают двусмысленность в интерпретации и оценке ее работ. Встречаются буквально противоположные трактовки художественного метода, примененного Нешат в работе над фотосерией «Женщины Аллаха».

Некоторые исследователи творчества Нешат полагают, что ее работы ставят под сомнение западный подход к изображению фигуры человека с акцентом на индивидуальности личности. Нешат подвергает художественной критике образ иранской революционерки в средствах массовой информации, где анонимный и массивный силуэт женщины в чадоре стал клише с первых дней революции. В «Женщинах Аллаха» художница отталкивается от абстрактного непersonифицированного образа иранки и переходит к презентации индивидуума, отказывается от стереотипного общего портрета коллектива в пользу более личного и индивидуального изображения одной фигуры, созданного в студийной обстановке. И все же, тем не менее, в западной традиции принято считать, что проницательная портретная фотография раскрывает что-то в характере и внутренней личности субъекта. Однако фотографии Нешат отсылают скорее к форме, чем к психологическому портрету. Женщины сняты в нейтральном состоянии, они лишены эмоций, на их лицах невозможно прочесть злость или, на-

⁵ В России творчество Ширин Нешат было представлено в 2003 году на выставке (совместно с американским художником, автором работ в жанре видеоарта, Б. Виллой) в Государственном Эрмитаже. Кроме того, Б. Пелевин в своем романе «iPhuck 10» (2017) пишет о работах художницы как о знаковых произведениях искусства рубежа XX–XXI вв. и посвящает ей отдельный раздел.



оборот, радость. Отстраненность от событий внешнего мира в фотографиях дополнитель но усиливается декоративностью: орнаментальный и необъемный узор, покрывающий тела женщин, делает изображение более плоским, отсутствие внутренней глубины кадра и психологизма персонажей работает на создание внеисторического эффекта и делает фотографии открытыми для аллегорического прочтения (См. подробнее: 3, р. 144).

Если И. Дади пишет о стилистической природе фоторабот Нешат на стыке западного и восточного понимания формы и содержания в положительном ключе, некоторые исследователи упрекают художницу в чрезмерной условности и невозможности коммуникации западного зрителя с восточной культурой через ее фотографии. «Тела в работах Нешат безмолвны и искусственны, покрыты украшениями и почти безличны. Современные иранские стихи, которые призваны дать им голос, не читаемы для западной публики (на выставках тексты с фотографий Нешат редко сопровождаются переводом), что создает дистанцию между изображением и его зрителями» [1, р. 11]. Автор приведенной цитаты сетует на то, что трудно испытать какое-либо сочувствие к аллегорическому изображению мусульманки без проявленных на фото эмоций и чувств; с его точки зрения, женщины Нешат не пассивны и не активны, их тела одновременно и не покрыты, и не представлены во всей их полноте.

Современное иранское искусство часто связывают с терминами «искусство чадора» («chador art») (17, р. 562) или «экзотика» («exoticism») [8]. Разумеется, тема ношения хиджаба, угнетения, лишения женщин прав и гендерное неравенство в обществе – популярный мотив в произведениях иранских авторов, в особенности, в работах художниц [10, р. 6–7]. Тело становится главным символом протеста и объектом художественной игры. Посредством отсылок к телесному деятели искусства привлекают внимание аудитории к проблемам и от имени женского тела обличают многие противоречия социального и политического

порядка как внутри страны (борьба консерваторов и реформаторов в самом Иране), так и за ее пределами (столкновение привычек и этических установок в повседневных практиках западного и восточного образов жизни).

Ширин Нешат является влиятельным художником современного иранского искусства в эмиграции и, несомненно, ее работы тесно связаны с искусством, педалирующим гендерную проблематику. При этом художница, работая со сложными социальными и культурными процессами, протекающими на мусульманском Востоке, в своем искусстве и в публичном пространстве стремится избегать громких политических лозунгов [13, р. 166] и, тем более, обвинений в адрес господствующего режима за их «антропогуманную позицию» по отношению к женщинам или иным социальным группам в обществе. Сюжеты ее фотографий вписываются в политический и культурный контекст иранской истории и претворяются в жизнь согласно логике этой истории. Однако посып работ Нешат выходит за пределы узконаправленной критики политического строя или социального уклада в Иране и шире – в мусульманском мире; ее работы не о сиюминутном споре с традицией, а попытка проникнуть вглубь этой традиции, показать художественными средствами природу гендерных отношений. Строго говоря, ее работы не о борьбе за равноправие полов, а визуализация идеи гендеря. Ширин Нешат удается создать дистанцию между зрителем и произведением, этот эффект отстранения способствует прочтению ее работ не линейно, а как развернутую метафору мужского и женского. Художница многократно говорила в интервью: «Я не активистка. Я не феминистка. Я художница из Ирана, живущая здесь (на Западе, в США)» [4, р. 53]. Фотоработы Нешат – это не приговор, а попытка разобраться в особенностях и тонкостях взаимоотношений между мужчиной и женщиной на стыке разных культур.

Не менее распространенная позиция искусствоведов и арт-критиков рассматривать работы Нешат с позиций транснационального подхода. Известный ирано-американский ис-



следователь Х. Дабаши в своем эссе применяет к произведениям Нешат термин «трансэстетика» (*«transaesthetics»*) [2, р. 53], рассуждая о том, что «искусство художницы не является иранским, исламским, западным, восточным или действительно разделенным на две части в строгом смысле слова, любая такая национальная, региональная или bipolarная дилемма или спектр эмоций не применимы к описанию ее творчества» [2, р. 53]. Следуя логике Дабаши, сама фигура Нешат на фотографиях аллегорична: она не воспринимается ни как свободный индивидуум, ни как неотъемлемый член коллектива в неволе, она не принадлежит ни Ирану, ни иному другому месту; художница одновременно обыгрывает стереотипные образы «молчаливой мусульманки» и «грозной революционерки и террористки» и противостоит им.

В продолжение мысли Х. Дабаши можно привести пример поэтической оценки творчества и миссии Нешат как художника: «Нешат определяет свою работу как персональную эстетику и художественное путешествие, а не как политический манифест <...> Вероятнее всего, это нежелание самой Нешат как транснационального художника определять свою роль в искусстве в качестве переводчика визуального языка одной культуры на язык другой. Однако то обстоятельство, что она обращается к иранскому наследию, заставляет ее находиться одновременно в двух ипостасях: и выступать интерпретатором, и отрицать сам этот факт. В своих работах она представляет Восток как внеисторическую и вневременную вещь в себе, возможно, это образ Востока, вызванный ностальгией и воспоминаниями,

однако это тот Восток, который можно представить только находясь на территории Запада, собственно того места, откуда она и ведет переговоры» [15, р. 52].

Итак, художница в своем творчестве опирается на репертуар классических востоковедных образов завуалированной, бесстрастной фигуры, которую следует прочитывать в пространстве аллегории. Нешат так объясняет свое взаимодействие с телесностью: «Моей первой художественной работой была серия фотографий «Женщины Аллаха», посвященная теме революции и понятию «мученичества». В этой серии был элемент перформанса, так как я сама для нее позировала. Фотографии были минималистичными, несколько элементов на них повторялись снова и снова: женское тело – очень проблемная тема в исламской культуре, поскольку она наводит на мысли о стыде, грехе и сексуальности; каллиграфически написанные прямо на фотографиях стихи иранских поэтесс; оружие, явный символ насилия; и, наконец, хиджаб, чрезвычайно противоречивый, считающийся как символом репрессий, так и символом сопротивления Западу и освобождению от его влияния» [9, р. 628]. Ширин Нешат фиксирует мельчайшие нюансы взаимодействия и разобщения между людьми одновременно внутри одной и внутри разных культур на Востоке и Западе. В качестве посредника она выбирает свою персональную идентичность и преображает свое собственное тело в арт-объект. В итоге Нешат создает в буквальном и переносном смысле реальность, художественно очерченное «третье пространство» [12, р. 55] между символическим Востоком и Западом.

Список литературы

1. Cherem Y. The Absent Subversion, the Silent Transgression: The Voice and the Silence of the Body in Some Contemporary Iranian and Arab Artists // Journal of Art History. 2016. Vol. 85 (4). P. 1–28.
2. Dabashi H. Transcending the Boundaries of an Imaginative Geography. In Shirin Neshat: La ultima palabra / The Last Word by Shirin Neshat and Hamid Dabashi. Milan: Charta. 2005. P. 30–85.
3. Dadi I. Shirin Neshat's Photographs as Postcolonial Allegories // Signs. 2008. Vol. 34 (1). P. 125–150.
4. Ebrahimian B. Passage to Iran (Shirin Neshat interviewed by Babak Ebrahimian) // PAJ: A Journal of Performance and Art. 2002. Vol. 72. P. 44–55.



5. Hasegawa Y. Selections for the Tenth New York Digital Salon // LEONARDO. 2002. Vol. 35 (5). P. 549–558.
6. Imber K. Contemporary Iranian Art: New Perspectives (Reviews) // Iranian Studies. 2006. Vol. 49 (1). P. 176–180.
7. Keshmirshekan H. Contemporary Iranian Art: The Emergence of New Artistic Discourses // Iranian Studies. 2007. Vol. 40 (3). P. 335–366.
8. Keshmirshekan H. The Question of Identity vis-à-vis Exoticism in Contemporary Iranian Art // Iranian Studies. 2010. Vol. 43 (4). P. 489–512.
9. MacDonald S. Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat // Feminist Studies. 2004. Vol. 30 (3). P. 620–659.
10. Moore L. Frayed Connections, Fraught Projections: The Troubling Work of Shirin Neshat // Women: A Cultural Review. 2002. Vol. 13 (1). P. 1–17.
11. Nakjavani E. Amidst Shadow and Light: Contemporary Iranian Art and Artists (Reviews) // Iranian Studies. 2012. Vol. 45 (6). P. 831–837.
12. Navab A.D. Unsaying Life Stories: The Self-Representational Art of Shirin Neshat and Ghazel // The Journal of Aesthetic Education. 2007. Vol. 41 (2). P. 39–66.
13. Rounthwaite A. Veiled Subjects: Shirin Neshat and Non-liberatory Agency // Journal of Visual Culture. L.A., L., New Delhi, Singapore, 2008. Vol. 7 (2). P. 165–180.
14. Saadi-Nejad M. Mythological Themes in Iranian Culture and Art: Traditional and Contemporary Perspectives // Iranian Studies. 2009. Vol. 42 (2). P. 231–246.
15. Shaw W.M. Ambiguity and Audience in the Films of Shirin Neshat // Third Text. 2001. Vol. 15 (57). P. 43–52.
16. Sonnenberg B., Stein J. Women of Allah: Secret Identities // Grand Street. 1997. Vol. 62. P. 140–145.
17. Torshizi F. The Unveiled Apple: Ethnicity, Gender, and the Limits of Inter-discursive Interpretation of Iranian Contemporary Art // Iranian Studies. 2012. Vol. 45 (4). P. 549–569.
18. Traficante A. Shirin Neshat: Soliloquy (Exhibition Review) // The Senses and Society. 2016. Vol. 10 (3). P. 390–393.

References

1. Cherem Y. The Absent Subversion, the Silent Transgression: The Voice and the Silence of the Body in Some Contemporary Iranian and Arab Artists // Journal of Art History. 2016. Vol. 85 (4). P. 1–28.
2. Dabashi H. Transcending the Boundaries of an Imaginative Geography. In Shirin Neshat: La ultima palabra / The Last Word by Shirin Neshat and Hamid Dabashi. Milan: Charta. 2005. P. 30–85.
3. Dadi I. Shirin Neshat's Photographs as Postcolonial Allegories // Signs. 2008. Vol. 34 (1). P. 125–150.
4. Ebrahimian B. Passage to Iran (Shirin Neshat interviewed by Babak Ebrahimian) // PAJ: A Journal of Performance and Art. 2002. Vol. 72. P. 44–55.
5. Hasegawa Y. Selections for the Tenth New York Digital Salon // LEONARDO. 2002. Vol. 35 (5). P. 549–558.
6. Imber K. Contemporary Iranian Art: New Perspectives (Reviews) // Iranian Studies. 2006. Vol. 49 (1). P. 176–180.
7. Keshmirshekan H. Contemporary Iranian Art: The Emergence of New Artistic Discourses // Iranian Studies. 2007. Vol. 40 (3). P. 335–366.
8. Keshmirshekan H. The Question of Identity vis-à-vis Exoticism in Contemporary Iranian Art // Iranian Studies. 2010. Vol. 43 (4). P. 489–512.
9. MacDonald S. Between Two Worlds: An Interview with Shirin Neshat // Feminist Studies. 2004. Vol. 30 (3). P. 620–659.



10. Moore L. Frayed Connections, Fraught Projections: The Troubling Work of Shirin Neshat // Women: A Cultural Review. 2002. Vol. 13 (1). P. 1–17.
11. Nakjavani E. Amidst Shadow and Light: Contemporary Iranian Art and Artists (Reviews) // Iranian Studies. 2012. Vol. 45 (6). P. 831–837.
12. Navab A.D. Unsaying Life Stories: The Self-Representational Art of Shirin Neshat and Ghazel // The Journal of Aesthetic Education. 2007. Vol. 41 (2). P. 39–66.
13. Rounthwaite A. Veiled Subjects: Shirin Neshat and Non-liberatory Agency // Journal of Visual Culture. L.A., L., New Delhi, Singapore, 2008. Vol. 7 (2). P. 165–180.
14. Saadi-Nejad M. Mythological Themes in Iranian Culture and Art: Traditional and Contemporary Perspectives // Iranian Studies. 2009. Vol. 42 (2). P. 231–246.
15. Shaw W.M. Ambiguity and Audience in the Films of Shirin Neshat // Third Text. 2001. Vol. 15 (57). P. 43–52.
16. Sonnenberg B., Stein J. Women of Allah: Secret Identities // Grand Street. 1997. Vol. 62. P. 140–145.
17. Torshizi F. The Unveiled Apple: Ethnicity, Gender, and the Limits of Inter-discursive Interpretation of Iranian Contemporary Art // Iranian Studies. 2012. Vol. 45 (4). P. 549–569.
18. Traficante A. Shirin Neshat: Soliloquy (Exhibition Review) // The Senses and Society. 2016. Vol. 10 (3). P. 390–393.

*

Поступила в редакцию 19.08.2022