

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

ISABEL UESSUGUE ANTUN

**ENTRE FRONTEIRAS E DESLOCAMENTOS: ESTRANHAMENTOS
EM SHIRIN NESHAT, MONA HATOUM E TANJA OSTOJIC**

Brasília, DF

1º/2020

Isabel Uessugue Antun

**Entre fronteiras e deslocamentos: estranhamentos em Shirin Neshat, Mona
Hatoum e Tanja Ostojić**

Trabalho de Conclusão de Curso em Teoria, Crítica e História da Arte
do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília orientado pela Profa. Dra. Cecília Mori Cruz.

Brasília - DF, 1º/2020

Isabel Uessugue Antun

Entre fronteiras e deslocamentos: estranhamentos em Shirin Neshat, Mona Hatoum e Tanja Ostojić

Essa pesquisa investiga artistas mulheres que têm como parte das questões abordadas em seus trabalhos o deslocamento no mundo contemporâneo – do leste europeu e do oriente médio para o ocidente – colocando em xeque os limites e as fronteiras entre o eu e o mundo e, portanto, relacionando suas práticas artísticas com a teoria e história da arte contemporâneas além de outras áreas de conhecimento como a psicanálise e a antropologia.

ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

Aos 14 dias do mês de dezembro de 2020, às 14h30, realizou-se, em sala virtual do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes na Universidade de Brasília, a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso da estudante **ISABEL UESSUGUE ANTUN**, intitulado “FRONTEIRAS E DESLOCAMENTOS NAS OBRAS DE SHIRIN NESHAT, MONA HATOUM E TANJA OSTOJIC”.

A Banca Examinadora foi composta pelas professoras:

CECILIA MORI CRUZ

ADRIANA CLEN MACEDO

ANA CÂNDIDA FRANCESCHINI DE AVELAR FERNANDES

Após a apresentação da estudante, a Banca procedeu aos comentários e deliberou pela aprovação; com a menção SS. Proclamado o resultado, os trabalhos foram encerrados e, para constar, eu, Cecilia Mori Cruz, presidente da sessão, lavrei a presente Ata, que assino em conjunto com as titulares da Banca.



Profa. Dra. Cecilia Mori Cruz (orientadora)



Profa. Dra. Adriana Clen Macedo (membro titular)



Profa. Dra. Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes (membro titular)

ÍNDICE

Introdução.....	6
Capítulo 1. Deslocamentos como solução poética	
<i>notas teóricas preliminares</i>	8
O pós exílio nas obras <i>Women of Allah</i> , <i>Measures of Distance</i> e	
<i>Turbulent</i>	12
Capítulo 2. Questionando as margens: intencionalidade forasteira nas obras <i>Misplaced</i>	
<i>Women?</i> , <i>After Courbet</i> e <i>Looking for a Husband with EU</i>	
<i>Passport</i>	28
Conclusão.....	46
Bibliografia	48

INTRODUÇÃO

Dividida em dois capítulos, a pesquisa investiga a relação de estranhamento da mulher artista não-ocidental no ambiente inquietante, expondo a própria alteridade e a potencializando como operação de arte a partir de uma abordagem crítica. Ao olhar para as produções de Shirin Neshat (Quazvin, Irã, 1957-), Mona Hatoum (Beirute, Líbano, 1952-) e Tanja Ostojčić (Užice, Sérvia, 1972-), percebemos o vínculo imprescindível da potência estética do deslocamento com seus processos de enfrentamento de fronteiras e territórios. A pesquisa explora conceitualmente e formalmente seus atravessamentos migratórios pensando a arte contemporânea como instrumento para abranger uma discussão que partiu do individual de cada uma dessas mulheres e alcança, desde então, vozes que ecoam coletivamente.

As artistas testemunham realidades interculturais entre os mundos ocidental e o oriental e acabam por transparecer os sintomas de deslocamentos transnacionais no âmbito poético e visual ao problematizar e até subverter as políticas de migração e a percepção de serem mulheres diversas na contemporaneidade. Assim, se deu por essas análises das obras das artistas uma abordagem psicanalítica na história da arte contemporânea.

A proposta é mais uma mirada possível e menos uma verdade absoluta. É adequado enfatizar que não será o intuito da pesquisa aplicar definições psicanalíticas às vidas das artistas como meras ilustrações de suas produções ou da teoria da arte, afinal não seria coeso ou vantajoso tentar decifrar processos subjetivos e inconscientes das mesmas.

O que parte de um estudo em Teoria, Crítica e História da Arte é levantar reflexões acerca de três mulheres com trajetórias e complexidades distintas através de uma leitura crítica das suas obras acompanhada de questões recorrentes da psicanálise, já que as três apresentam semelhanças conceituais. Podemos, com isso, relacionar o que se experimenta visualmente ao invés de pretender objetivar um processo incabível.

Assim, as obras *Women of Allah* (1993-1997) e *Turbulent* (1998) de Shirin Neshat e *Measures of Distance* (1988) de Mona Hatoum discutirão a noção de limite, de deslocamento e de silenciamento logo no primeiro capítulo. No segundo, serão apresentadas três obras de Tanja Ostojčić intituladas *Misplaced Women?* (2009-), *After*

Courbet (2004) e *Looking for a Husband with EU Passport* (2000-2005) para aprofundar os estudos sobre politização do corpo feminino e o enfrentamento às adversidades em novos territórios.

Para isso, serão estudadas como principais referências bibliográficas psicanalíticas Sigmund Freud (Tchéquia, 1856–1939); literárias pela pesquisadora Ana Portugal (Brasil, 1944-), reflexões curatoriais da iraniana Farnazeh Milani (Irã, 1947-) e as historiadoras da arte Marsha Meskimmon e a brasileira Cecilia Mori Cruz (1979-). Da filosofia, as referências abordadas serão as da feminista Julia Kristeva (Bulgária, 1941-) e do brasileiro Nelson Brissac Peixoto. Por fim, da antropologia, será revisado Marc Augé (França, 1935-).

Capítulo 1: Deslocamentos como solução poética

notas teóricas preliminares

Neste capítulo, a teoria apresentada é base de argumentação crítica sobre as obras das artistas estudadas. Um pontapé inicial é realizado antes que o(a) leitor(a) aprofunde sua compreensão, aproveitando para inteirar-se sobre conceitos relevantes de nomes como de Sigmund Freud (psicanálise), Marsha Meskimmon (história da arte) e Julia Kristeva (filosofia).

O psicanalista Sigmund Freud estudou e analisou detalhadamente nossos processos de desenvolvimentos psíquicos desde o início da vida e segundo ele, nos primeiros anos de existência, estamos no ponto zero de nosso desenvolvimento. Nele não existe nossa concepção de mundo, apenas o que é sentido pelo bebê. Nessa realidade, o sujeito encontra-se em amparo absoluto e é só quando conhece a privação e o desconforto que se passa a conceber o mundo exterior.

Seres racionais estão sujeitos a perturbações que os tiram do eixo, e as problemáticas que são enfrentadas como indivíduos podem vir a refletir na sociedade. Dessa maneira, a humanidade encontrou a sensação de pertencimento nas religiões, das quais perpassam essa sensação de eternidade e sublime vinculação entre os seres, independente de enraizamento físico.

Entretanto, a vida em sociedade sem conflitos é irreal e somos condicionados a enfrentar o outro menos como um dos nossos e mais como um estranho perturbador, cujo não é do nosso interesse compreendê-lo. Desde a noção de estranhamento proposta por Freud, a dificuldade que ela nos traz é a falta de limite definido; ou seja, reconhecemos a sensação inquietante, mas não sabemos exatamente sua origem. As noções entre o eu e o outro são atravessadas, colocando em crise a própria noção de limite do eu. Tudo que ameaça o sujeito vive dentro dele, e tais intimações vão ganhando força no decorrer da vida, ganhando lugar no espaço psíquico.

Em um de seus últimos livros, *O mal estar da cultura* (1930), Freud comenta que a humanidade enfrenta a vida marcada pelo mal estar através do desenvolvimento das sublimações dos impulsos, das compensações e dos consolos.

Um destes seria o gozo das obras de arte, que vem a ser uma fantasia muito eficaz psiquicamente por ser um filtro de esquecimento da realidade.

Pensando na relação entre múltiplas áreas do conhecimento para a abordagem da nossa leitura das diferentes maneiras de viver em sociedade e produzir arte em cima disso, a professora de Teoria e História da Arte Marsha Meskimmon explora o potencial das produções artísticas orientais argumentando que a hegemonia de valorização entre o Leste e o Oeste nunca foi alcançada¹.

A característica iluminista do século XVIII de ter a razão como principal forma de conhecimento influenciou no modo de olhar para a produção de arte. Meskimmon cita a filósofa Laura U. Marks que diz que, para o iluminismo, “os sentidos (...) enfraquecem os poderes do intelecto, implicando que o desejo ‘orientalista’ pela experiência sensorial de outras culturas é em parte um desejo de parar de pensar, como se o conhecimento sensorial fosse radicalmente oposto ao conhecimento intelectual”.²

Meskimmon, seguindo a linha de raciocínio de Marks, argumenta que “o Oriente é feminizado como um objeto de desejo exótico, incapaz de transcender o seu estado demasiado corporal e sensual”³. É com essa reflexão que ela inicia o capítulo *Pleasure and knowledge: orientalism and filmic vision* do livro *Women making art: History, subjectivity, aesthetics* (2003). Nessas limitações, a estética e a sensualidade são associadas à sedução, ao prazer e à mulher – como objeto do desejo heterossexual masculino, diferente deste, que representa o saber racional e universal.

Com isso, a mulher oriental é referida como duplamente subalterna e as fronteiras entre o primeiro mundo e o terceiro foram cada vez mais fixadas. No caso da arte, apenas o eixo europeu e, em alguns séculos depois, o estadunidense, foram considerados dignos da produção artística agradável e íntegra, trazendo à tona o que é belo no sentido espiritual – segundo o ideal de Platão, e no sentido material/cultural – o belo do real.⁴

¹ MESKIMMON, 2003.

² (tradução livre) (...) *the senses (...) dull the powers of the intellect. It implies that the orientalist desire for the sense experience of other cultures is in part a desire to stop thinking, as though sensory knowledge is radically opposed to intellectual knowledge (...)* MARKS *apud* MESKIMMON, 2003, p. 135.

³ (tradução livre) (...) *the logic which feminized the Orient as an object of desire, unable to transcend its too bodily, too sensuous, state.* MESKIMMON, 2003, p. 136.

⁴ MORI-CRUZ, 2007.

Foi só em uma sociedade mais contemporânea que foi construída uma linha de pensamento onde se compreende que nem mesmo as fronteiras do eu são estáveis⁵. Assim, tantas estudantes, pensadoras e historiadoras da arte feministas passaram a resgatar nomes desaparecidos da História da Arte assumindo uma posição irreversível sobre o apagamento e descrédito da produção de mulheres artistas em todo o mundo. Como colocado pela historiadora da arte Whitney Chadwick (1943-) no prefácio de seu livro *Women, Art and Society* (1990), tais investigações e seus questionamentos da primeira onda feminista nos anos 70 “desafiaram os valores de uma história ‘masculinista’ de arte heroica surpreendentemente produzida por homens, e que havia poderosamente transformado a imagem da mulher em uma imagem de posse e consumo”.⁶

Surgiram, também, críticas em relação ao engajamento psicanalítico desprovido na ordem dos desejos conflitantes primários. Como articulado na introdução do volume 2 do livro *Art Since 1900* (2005) de Hal Foster (1892-1982), Rosalind Krauss (1941-), Yve-Alain Bois (1952-) e Benjamin H. D. Buchloh (1941-):

Não há paralelos para a menina no complexo de Édipo, como se no seu esquema não pudéssemos atingir a subjetividade. Para algumas feministas, Freud e Lacan⁷ forneceram o relato mais revelador da formação do sujeito na ordem social. Se não há feminilidade natural, então também não há patriarcado natural – apenas uma cultura histórica ajustada à estrutura psíquica e aos desejos e medos do homem heterossexual e, portanto, vulnerável à crítica feminista.⁸

O trauma pessoal e coletivo era um tema em alta entre psicanalistas, críticos e artistas quando a filósofa Julia Kristeva (Sliven, Bulgária, 1941-) enriqueceu a discussão psicanalítica com o termo do corpo abjeto circulante que não encaixa em formato social algum⁹. A partir de uma desestruturação, coloca-se em xeque todos os

⁵ FREUD, 1930.

⁶ (tradução livre) *they challenged the values of a masculinist history of heroic art which happened to be produced by men and which had so powerfully transformed the image of woman into one of possession and consumption.* CHADWICK, 1990, p. 8.

⁷ Psicanalista Jacques Lacan (França, 1901-1981).

⁸ (tradução livre) *there is no parallel denouement for the little girl, as if in his scheme of things women cannot attain full subjecthood. (...) many feminists Freud and Lacan provided the most telling account of the formation of the subject in the social order. If there is no natural femininity, these feminists argued, then there is also no natural patriarchy – only a historical culture fitted to the psychic structure, the desires and the fears, of the heterosexual male, and so vulnerable to feminist critique.* FOSTER et. al., 2005.

⁹ (tradução livre) *Idem*, 2005.

limites – numa breve análise deste caso, seriam eles os limites de gênero, psíquicos, físicos e culturais. O sujeito entra em estado de crise, auto desgosto e desgosto em relação aos outros, estado este que perturba a identidade, o sistema e a ordem, fazendo com que o sujeito se reconheça em condição de constante perigo. Diferente da sensação freudiana de estranhamento em que experimentamos uma angústia porque a reconhecemos, na abjeção percebemos nossos limites a partir da desestruturação, onde podemos acabar perdendo-os. Como viver sem limitações em uma sociedade que os impõe regularmente?

Para além de classificações estéticas, a arte contemporânea corresponde à sensação de inquietude. Trazendo incerteza, ela comove o sujeito fazendo-o questionar e revisar o que se conhece pelo mais banal do seu cotidiano. Nela, arte e vida são intrínsecas, onde (o)a artista está desamarrado(a) para saborear quaisquer materiais, espaços e formas da maneira que lhe convêm. Na maioria das vezes, ele(a) busca atravessar fronteiras internas, arriscando construir essa ponte da comunicação com o outro, convidando o(a) espectador(a) a ver os arredores a partir de uma outra perspectiva. Essa nova perspectiva o(a) tira do espaço cômodo que ocupa no mundo.

Nessa conjuntura na qual são apresentadas as três artistas, pode-se relacioná-las ao termo de dejetos sociais, entendendo-os como tudo aquilo que atrapalha o eixo da regularidade estrutural que a sociedade se esforça para descartar de sua constituição, mas falha. Para o escritor Georges Bataille (França, 1897-1962), “o dejetos se faz em relação ao seu lugar. Então o espaço que envolve o abjeto, o excluído, não é um ou homogêneo, nem totalizante mas essencialmente divisível.”¹⁰ Ao considerar todas essas relações interculturais e interdisciplinares, a produção contemporânea serve, nesses trabalhos, de mecanismo alusivo e referencial de desordem da homogeneização cultural em nosso funcionamento social.

¹⁰ BATAILLE *apud* MORI-CRUZ, 2009: p. 9.

O pós exílio nas obras *Women of Allah*, *Measures of Distance* e *Turbulent*

Dando sequência às discussões desse capítulo, apresentamos a série *Women of Allah*, da artista iraniana Shirin Neshat, e a videoperformance *Measures of Distance*, da libanesa Mona Hatoum, a partir das quais suas trajetórias poéticas possam questionar a situação de exílio e, com isso, a sensação de estranhamento e até de abjeção como operação da arte contemporânea.

Nele, as questões abordadas serão: a escrita em sobreposição; a cena dentro da cena e o estranho; o alcance e a tradução da língua inglesa nos trabalhos; o sofrimento em psicanálise e o que se resulta dele; a imagem da mulher árabe e a abjeção. A seguir, será apresentada a videoinstalação de Neshat *Turbulent* (1998) em que introduz uma nova fase de sua produção. Diante dela, são apresentadas reflexões sobre o significado de silenciamento e pulsão de morte psicanalíticos, assim como o despertar da voz feminina como potência sonora e poética.

Shirin Neshat saiu de seu país natal em 1975 acompanhando a irmã aos Estados Unidos, onde cursou o ensino médio sem saber nada do idioma. Um pouco depois, se formou em Arte na Universidade da Califórnia (U.C. Berkeley, EUA) e quatro anos após começou a Revolução Iraniana, que a impediu de retornar para casa antes de 1990. Ao finalmente voltar e tentar se reconectar com o seu lugar na sociedade, o Irã estava no auge da modernização islâmica – onde passava por um processo ágil de ocidentalização e transformação ideológica – e ela se espanta com as mudanças impactantes que retratavam uma diferença enorme entre o que se recordava da cultura persa e do que foi testemunhado dezesseis anos depois com a ideologia islâmica implantada.

Motivada a retornar à carreira artística que havia largado após terminar os estudos, Neshat começa a se fotografar usando um véu (*hijab*), influenciada pela lei islâmica do ato de velamento obrigatório de 1983 que, quando aprovada pela República Islâmica, tornou oficialmente obrigatório para as mulheres o uso de lenço na cabeça e roupas largas, com punições por descumprimento que variavam de chibatadas à prisão.¹¹

¹¹ (tradução livre) AMAN, 2014.

Seu foco artístico se tornou a mulher iraniana em relação à revolução, também como um estímulo para se reconectar com sua cultura perdida¹². Estudando a mulher, a artista conseguiu compreender um pouco mais a estrutura simbólica e religiosa do seu país cuja democracia havia sido roubada de seu povo, uma vez que a série veio a questionar o protagonismo do corpo da mulher no discurso político pós-revolucionário.

Existe essa dualidade em torno da imagem da mulher iraniana: às vezes utilizada como bandeira e distintivo de orgulho nacional e outras vezes como vergonha e humilhação pelo sistema patriarcal, de maneira que sua aparição pública tem forte impacto na consciência individual e coletiva das iranianas tratando de seus direitos básicos de existência. Segundo a autora iraniana-norte-americana Farzaneh Milani, "dadas o poder do hijab como arma, mulheres têm usado seus corpos para desafiar autoridades, exibir identidades ideológicas e invocar coalizões políticas".¹³

Há uma relação imprescindível com a caligrafia persa em sobreposição às imagens nesta série, visto que nos trabalhos são apresentados textos de poetas feministas contemporâneas do Irã escritas sobre os corpos e vestes das modelos. Assim como tal, outros elementos repetitivos nas fotografias como o *hijab* se contrastam formalmente com o fundo branco, a arma e mesmo a escolha das imagens em preto e branco são relevantes para pensar na força simbólica que Neshat decide propor publicamente.

¹² (tradução livre) NESHAT *apud* MACDONALD, 2004.

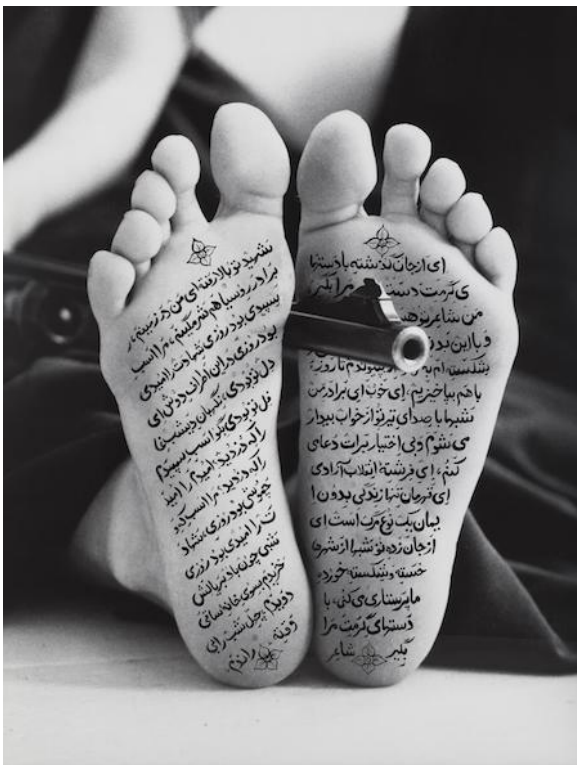
¹³ (tradução livre) *given the power of this weapon, women have used their body to defy authority, to display ideological identities, to invoke political coalitions*. MILANI, 2001, p. 7.



Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, série *Women of Allah*, impressão e tinta preta e brancas, 27,94 x 35,56cm, 1994. Por Cynthia Preston.



Shirin Neshat, *Offered Eyes*, série *Women of Allah*, impressão e tinta preta e brancas, 133 x 92.1 x 4.8 cm, 1993. Por Plauto.



Shirin Neshat, *Allegiance with Wakefulness*, série *Women of Allah*, impressão e tinta preta e brancas, 118,7 x 94,3 cm, 1994. Cynthia Preston.



Shirin Neshat, *Untitled*¹⁴, série *Women of Allah*, impressão e tinta preta e brancas, 170,2x121,9cm, 1996. Larry Barns.

Na obra acima, *Untitled* (1996), Neshat apresenta duas camadas diferentes da caligrafia persa. Em uma delas, nas costas da mão, podemos ver sua própria escrita livre que expressa um pedido de ajuda à Deus sem tradução ocidental. Nos dedos, um poema da escritora iraniana Forough Farrokhzad (1934-1967) intitulado na tradução inglesa *I Feel Sorry for the Garden*, utilizando o jardim do poema como metáfora da mulher e o descaso com sua vida, segundo a própria artista. Para a curadora e dra. Fereshteh Daftari, também podemos interpretar o jardim como o Irã, sendo justaposto a tal invocação religiosa da artista.

¹⁴ “...no one is thinking about the flowers / no one is thinking about the fish / no one wants to believe / that the garden is dying / that the garden's heart has swollen under the sun / that the garden / is slowly forgetting its green moments...”

(tradução livre) ... ninguém está pensando nas flores / ninguém está pensando nos peixes / ninguém quer acreditar / que o jardim está morrendo / que o coração do jardim inchou sob o sol / que o jardim / está lentamente esquecendo seus momentos verdes... FAROKHZAD *apud* MILANI, 2001, p. 56.

Neshat detalhadamente comenta sobre o que podemos ver na obra e do que a mesma pode manifestar. Segundo a artista,

Este é o esforço de uma mulher para falar da maneira mais indescritível. Ela toca o lábio com os dedos, como se fosse abrir a boca, mas não sai nada, e na verdade suas palavras estão gravadas em suas mãos. Nesta série, decidi que só me concentraria nas partes do corpo feminino que podem ser expostas. E a mão, que eu acho que é uma parte extremamente expressiva do corpo da mulher, o olho, o lábio, os pés ficaram muito vocais no meu trabalho.¹⁵

Uma das referências mais fundantes da psicanálise é o *unheimlich* (*un* = não; *heim* = lar)¹⁶. Quando o sujeito vivencia algo que lhe gera um estranhamento inquietante, tal monstruosidade é também o mais familiar dentro de si, atravessando seu interior. Para Freud, que levantou o conceito em seus testes clínicos e oficializando-o no ensaio *Das Unheimlich* (1919), raramente estranhamos algo que não conhecemos. É contraditoriamente ambíguo por ser uma sensação de fascinação e assombração, estranhamento e familiaridade, uma projeção para fora de uma ameaça externa. E como uma das interpretações mais potentes que se tem até hoje do filósofo alemão Friedrich W. J. Schelling (1775-1854), o estranho seria tudo o que deveria permanecer oculto, mas veio à luz¹⁷.

A composição repetitiva da série causa estranhamento por não estarem próximas à realidade ocidental. Se reconhece o *hijab* previamente visto em algum filme ou em noticiários, e as armas que remetem ao terrorismo associado à violência religiosa fundamentalista. Mas o que não é conhecido por nós, do ocidente, é o protagonismo feminino nesses cenários e Neshat questiona nossas noções estereotipadas do oriente, criticando a imagem da mulher muçulmana construída pelo ocidente, submissas e sem voz.

É inquietante para a/o espectador(a) ocidental não saber o que significam todos os poemas, sendo deslocada(o) ao lugar desconhecido da(o) estrangeira(o), numa

¹⁵(tradução livre) *This is the effort of a woman to speak in the most unspeakable way. (Laughs) She's touching her lip with her fingers, as if she's just about to open her mouth, but nothing comes out, and in fact her words are inscribed on her hands. In this series, I decided that I would only concentrate on those parts of the female body that are allowed to be exposed. And the hand, which I think is extremely expressive part of a woman's body, the eye, the lip, the feet became very vocal in my work.* NESHAT, 2020. Disponível em: <<https://www.moma.org/audio/playlist/196/2618>>. Acesso em: 6 dez. 2020.

¹⁶ Há duas traduções possíveis na língua portuguesa do mesmo termo alemão. São formas de interpretação, por mais que equivalentes: o infamiliar e o estranho/estranhamento. A segunda será a adotada no decorrer da pesquisa.

¹⁷ SCHELLING *apud* FREUD, 1920.

sensação similar a qual a artista enfrentou. Para ela, os(as) iranianos(as) estão familiarizados(as) com a história e com o lugar das autoras dos poemas em relação à própria sociedade e ressalta que isso é algo que seria impossível traduzir.¹⁸

Ana Maria Portugal, em seu livro *O Vidro da Palavra* (2006), traça paralelos entre a psicanálise e a literatura e introduz o conceito de 'cena dentro da cena' a partir do escritor Jorge Luis Borges, sendo este um dos procedimentos fundamentais da literatura fantástica. Na 'outra cena', elaboramos uma realidade no simbólico e trazemos a imaginação para nossa vida real. As aproximações narrativas multidisciplinares sinalizam que é possível fazer uma transposição aproveitando questões elaboradas para a literatura nas artes visuais, e neste caso, tratando-se de *Women of Allah*.

Nela, Neshat é a responsável por narrar tantas realidades dentro de uma só série visual fotográfica, especialmente por trazer poesias que partem de outras mulheres iranianas e diferentes vivências, não se tratando somente de uma narrativa individual, mas de uma preocupação e inerências expostas coletivamente, gerando um espelhamento e projeções em toda uma nação – Irã, uma religião – xiita, e um gênero – feminino. Com isso, poderia dizer que se trata de um registro de ação pois, nessa narrativa, Shirin Neshat poderia ser vista como uma personagem. É um outro corpo, sendo ela mesma e tantas outras ao mesmo tempo. Houve um cenário e uma preparação intencionais para uma série que manifesta histórias reais dela e de tantas outras.

Freud, citado e utilizado como embasamento teórico principal nessa mesma obra de Portugal, argumenta que é na 'outra cena' que acontece a autoanálise, na tentativa de buscar o que é estranho dentro de nosso próprio passado: "a literalidade nos exige que perguntemos pelo lugar que nos referencia, do qual somos afastados apesar da marca indelével".¹⁹

Todos os mesmos elementos repetitivos da série podem ser considerados de uma vivência anterior em um outro lugar; lugar e costumes que Neshat conhece bem mas que havia perdido por um momento, recuperando-os em um outro contexto com tanto vigor e heroísmo. Tais simbologias construtivas para as obras, no mundo ocidental e anos depois, podem ser analisadas como peças fundamentais para a

¹⁸ NESHAT *apud* MACDONALD, 2001, p. 630.

¹⁹ FREUD *apud* PORTUGAL, 2006, p. 93.

artista se realocar em sua pele diante de algo previamente familiar.

A segunda artista que dialoga com tais componentes artísticos no início de sua produção é Mona Hatoum em *Measures of Distance*, obra na qual a sobreposição de letras árabes também é uma característica relevante. Hatoum é de origem palestina, nascida em Beirute e foi exilada em Londres em 1975, ano em que a guerra do Líbano foi iniciada. O impacto do exílio e do deslocamento territorial é muito bem articulado nessa obra pois, radicalmente e politicamente envolvida, apresenta com regularidade ao espectador(a) um viés poético, com subversões do local da estrangeira e apresentando problemáticas em torno do feminino.



Mona Hatoum, *Measures of Distance*, mídia/videoperformance²⁰, 15'34", 1988.

Dessa vez tratando-se de uma gravação de videocassete com caligrafia árabe cobrindo a tela, a obra é um trabalho autobiográfico de conversas entre Hatoum e sua mãe, tencionando transmitir afeto, saudade e intimidade através das filmagens. Com

²⁰ Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x31gw4>>. Acesso em: 6 dez 2020.

sua própria voz por cima do áudio original, lê cartas trocadas pelas duas posteriormente à gravação, quando Mona já estava exilada, corporificando o trabalho e tornando-o acessível universalmente através da tradução inglesa. Foi desenvolvido em uma situação de difícil comunicação, quando os correios e qualquer tipo de contato estavam sendo destruídos graças à guerra. Enquanto as narrações contêm risadas e as imagens são agradáveis visualmente e divertidas num passado vivido em casa, a leitura das cartas aborda no presente um diálogo melancólico e distante.

O desejo de busca pela permanência da vida e interrupção do tempo foi estudado na psicanálise. Freud em seu texto *Sobre a Transitoriedade* de 1916 traz a reflexão de um poeta sobre a morte diante de uma feira de flores. Ao ver uma flor em seu melhor estado e diante da plenitude vital, tem medo da morte. Com isso, almeja um autorretrato com a intenção de congelar o tempo. Então psicanalista vai dizer que

permanece um mistério para nós o motivo pelo qual o desligamento da libido de seus objetos deve constituir um processo tão penoso, até agora não fomos capazes de formular qualquer hipótese para explicá-lo. Vemos apenas que a libido se apegava a seus objetos e não renuncia àqueles que se perderam (...) Assim é o luto.²¹

Além do estado de luto da perda do objeto amado, a obra da artista transcende uma tentativa de reconstrução de identidade após ter sido isolada na Inglaterra: por mais que a relação mãe e filha seja a âncora do trabalho, ele também atinge pontos de desorientação e perda de uma forma diretamente declarada e familiar. Assim, Hatoum coloca como contrapontos proximidade literal e afastamento, presença e perda, amparo emocional e desorientação.

Anos depois, no *Mal estar da cultura* (1930), Freud afirma que o sofrimento que enfrentamos enquanto sociedade ameaça de três lados: (1) a partir do próprio corpo frágil – destinado à ruína e à dissolução, não pode prescindir da dor e do medo como sinais de alarme; (2) do mundo externo – se abate sobre nós com forças superiores, implacáveis e destrutivas da natureza; (3) das relações com os outros seres humanos.²²

Em seguida, ele nos diz qual é a solução mais imediata para o sofrimento: a solidão voluntária, o auto desligamento, o fim da conexão com outros seres e objetos.

²¹ FREUD, 1916.

²² FREUD, 1930, p. 29.

Dito isso, o sujeito em sociedade não sabe viver sozinho, e todas as interações da ordem da linguagem. Observando o que Hatoum vive no contexto dessa obra, nota-se elementos contrários aos propostos por Freud, onde sua solidão – *involuntária* – só intensifica tal sentimento e aumenta a potência do trabalho.

Percebe-se uma solidude imposta ao tratar de uma mulher forasteira, que manipula os idiomas, as cartas e a construção poética do vídeo e os transforma em componentes para sua própria produção. Essa é a forma que ela se coloca nesse território estranho, acentuando os embates do indivíduo estrangeiro no meio social inquietante.

Em tais reflexões, a(o) espectador(a) se transporta junto com sua obra (ou através dela), vivenciando o estranhamento que se constata ao estar diante de um vídeo em caligrafia árabe. Perante essa escrita que desconhecemos, também somos estrangeiros(as). Através da arte, não é só a artista que está nessa situação. O estranhamento está para além da obra, no que experimentamos diante dela como espectadores(as).

De novo, podemos observar um exemplo de cena dentro da cena: há o plano real (onde Hatoum está sozinha e exilada em Londres, lendo as cartas) e o plano ideal (anterior, no Líbano, com a mãe), trazendo sensações ambíguas de preenchimento e esvaziamento. Quando Portugal expõe a ‘outra cena’ no contexto literário, ela também nos apresenta um outro termo a seguir, *otredad* do poeta Octavio Paz, que vai falar da escrita no contexto poético:

O ato de escrever entranha, como primeiro movimento, um desprender-se do mundo, lançar-se ao vazio (...) as palavras são nosso próprio ser, e por isso são alheias, dos outros: são uma das formas de nossa *otredad* constitutiva.

Hatoum se apresenta em um caráter vulnerável ao ler traduzido para o inglês, à língua universal, as cartas de sua mãe, expondo cenas caseiras e “lançando-se ao mundo” com sua criação. Com os pais palestinos, ela e as irmãs nascidas no Líbano, podemos presumir que a artista enxerga nesse trabalho sua mãe como um reflexo de si mesma e de tudo que é intimamente conhecido. Novamente, um espelhamento e uma projeção do real onde a artista se projeta no vídeo e o vídeo se projeta nela.

Real pois aquele ambiente familiar é impossível de ser palpado, mas mesmo assim segue resistindo no pensamento de quem é exilado e acaba enaltecendo a

fragmentação do eu em diferentes narrativas, lutando pela sobrevivência e reconhecimento de direitos. O apego a algo perdido é uma narrativa repetitiva no trabalho de Hatoum, que “tenta dar uma voz à mulher palestina tentando sobreviver”, e que “procura educar as pessoas para que se tornem mais sensíveis e abertas à experiência dos que vêm de outros países sub representados, que não pertencem à cultura centralizada euro-americana”²³.

Assim como Neshat, também faz parte da intenção da palestina quebrar um estereótipo local, pois a imagem materna árabe é percebida como uma identidade passiva e não-sexual tanto no mundo oriental quanto ocidental. Kristeva afirma que a principal ameaça para o sujeito em desenvolvimento é a dependência do corpo materno. Com isso, ela vai dizer sobre a necessidade de cisão do corpo da mãe, em que cometer um "matricídio" é uma necessidade vital para vivermos em sociedade²⁴. A sociedade nos dita que devemos abjetar o corpo feminino, quando fazê-lo com o corpo de outra mulher significa abjetar o nosso próprio. Ademais, não conseguimos totalmente abjetar o corpo da mãe por nos vermos nele graças a uma projeção para além do simbólico, já que fomos geradas a partir dele e é nossa primeira e maior representação de pertencimento.

Meskimmon vai apresentar o funcionamento da forma sensorial coextensiva presente em *Measures of Distance*, argumentando que a abordagem da obra de Hatoum torna os conflitos políticos libaneses uma parte integrante da mais íntima relação entre mulheres:

diferenças de tom, modulação e ênfase narrativa não são agrupadas em uma, mas colocadas uma com a outra para fornecer ressonância e conhecimento produtivos. Uma estratégia estética que permite o surgimento de diferenças coextensivas é uma tática fortalecedora para a articulação da subjetividade feminina (...). Além disso, tal coextensibilidade pode sugerir um modelo mais produtivo da relação mãe-filha, baseado na identificação e individuação simultâneas (...)²⁵

²³ (tradução livre) *I try to give a voice to a Palestinian woman who's trying to survive. (...) In my work, I'm trying to educate people to become more sensitive and more open to the experience of people who come from other countries, underrepresented countries, countries that don't belong to centralized European American culture.* HATOUM, 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PSze5bBJ_2Q>. Acesso em 6 dez. 2020.

²⁴ KRISTEVA *apud* MORI-CRUZ, 2007, p. 3.

²⁵ (tradução livre) *there is a sensory form of coextensivity, where differences in tone, modulation, and narrative emphasis are not subsumed into one, but set with and against one another to provide productive resonance and knowledge. I would argue that aesthetic strategy which enables coextensive differences to emerge, is an empowering tactic for the articulation of subjectivity (...) moreover, such*

Então, neste primeiro capítulo, ambas obras configuram o protagonismo da mulher oriental e seus embates culturais vivendo em exílio, nos permitindo relacioná-las com os conceitos trazidos como escrita em justaposição, o estranhamento freudiano transbordado através delas e o simbolismo das 'cenas dentro das cenas'.

Uma vez que existe a relação espacial configurada e com as noções de estranhamento provocadas pelo exílio, a temática dos dejetos sociais ganha uma nova significação em trabalhos de meados de 1997, quando Shirin Neshat inicia obras com "sequências imagéticas coreografadas". Com a intenção de produções mais líricas, experimenta filmes mesclando as tradições cinematográficas do oriente e do ocidente. Coreografia, intenções teatrais e performances no novo formato a auxiliam a criar uma atmosfera mística, expandido ainda mais o leque de possíveis interpretações.

A segregação sexual vem afetando a vida das iranianas por inúmeros séculos, mas foi só em meados do XIX que as mulheres começaram a adquirir aparições frequentes em espaços públicos. Ao introduzir a remodelagem social dominada por homens, a ansiedade em relação ao colapso do tecido moral da sociedade aumentou, de tal maneira que várias mulheres foram forçadas a se aposentar, muitas perderam seus empregos, saíram do país, e as cantoras foram desaparecendo. Suas carreiras acabaram ao serem perseguidas em silêncio, exílio ou ambos e seus álbuns fotográficos e fitas audiográficas destruídas.

Assim surge o incentivo para *Turbulent* (1998, vencedor do *Golden Lion* na Bienal de Veneza), um filme também preto e branco de enredo simples que retrata a lei de proibição renovada de cantoria pública de mulheres em 1979 e sua rejeição subsequente de serem silenciadas. A escolha de uma repetição cromática em um trabalho em novo formato acentua a dualidade dos contextos, personagens e realidades que estão propostas a seguir.

coextensivity can suggest a more productive model of the model-daughter relationship, based on simultaneous identification and individuation (...). MESKIMMON, 2003, p. 142-143.



Shirin Neshat, *Turbulent*²⁶, frames de filmagem, instalação de vídeo em duas telas, 9'8", 1998.

²⁶ Disponível em: <<https://youtu.be/VCAssCuOGIs>>. Acesso em: 6 dez. 2020.



A instalação nas imagens acima é composta por duas projeções em que o filme é exibido separadamente²⁷. No espaço expositivo, ambas cenas são expostas em diferentes suportes midiáticos e ao invés de serem dispostas uma ao lado da outra, estão colocadas frente uma à outra propondo, com isso, uma outra experiência sensorial. Nessa montagem, quem experimenta a obra ou deve escolher por qual tela

²⁷ NESHAT, *op. cit.*, 1998. vista da instalação, Bienal de Laore. Fotos por Usman Saqib Zuberi.

acompanhar primeiro ou experimentar as duas ao mesmo tempo, aceitando a incompletude da experiência que a dupla projeção propõe.

Em uma, temos um homem performado por Shoja Azari, que canta passionavelmente um poema de amor do teólogo persa Rumi, mestre espiritual do século XIII muito popular entre os persas. Na outra tela, a talentosa vocalista e compositora Susan Deihym canta em isolamento a um teatro vazio. Nos primeiros minutos do filme, a cantora está de costas para a câmera, virada para a escuridão e sua plateia vazia. Com seu corpo coberto e o som de sua voz abafada, a cantora espera por sua vez e assim que Azari completa sua canção e é aplaudido pelo público masculino, sua voz enjaulada ganha amplitude.

Diferentemente da câmera que registra Azari, a câmera errática que está em Deyhim rodeia o palco em que a cantora se encontra, seduzindo o(a) espectador(a) e fazendo com que a acompanhem vendo seu rosto e gestos quando inicia seu canto. A cantora explode ao liberar melismas ao mundo enquanto os homens a escutam, emergindo a turbulência conotada no título do filme. Farzaneh Milani descreve o cenário iraniano contextualizando a segregação sexual como elemento de impacto na obra, argumentando que

Para as normas e valores que regulavam a ocultação física da mulher, foram aplicadas igualmente à sua voz. Não só a castidade da mulher, mas também seu charme e fascinação dependiam, em uma larga escala, em seu silêncio. Autodestrutiva e muda, a mulher ideal mantinha sua voz fora de circulação.

28

O canto vem a ser uma forma de assumir posição ainda mais potente que a verbalização literal. Diferentemente do ambiente tencionado em *Measures of Distance* de Mona Hatoum em que a artista propôs um maior entendimento do público a partir do empenho da tradução, a música é uma linguagem que, para gozar dela, não requer conhecimento elaborado previamente, que a difere da linguagem textual. Seu alcance ultrapassa barreiras erguidas pela humanidade fundamentadas nos distanciamentos físicos, culturais, morais e/ou religiosos.

²⁸ (tradução livre) *for the norms and values that regulated a woman's physical concealment had applied equally to her voice. Not only a woman's chastity but also her charm and allure depended, to a large extent, on her silence. Self-effacing and mute, the ideal woman was to keep her voice out of circulation.* NESHAT *apud* MILANI, 2001, p. 8.

Além do mais, diferentemente da fotografia *Untitled* em sua série *Women of Allah*, a modelo se mantinha de boca aberta com a escrita sobre sua pele. No contexto de *Turbulent*, não há palavras na tela ou leituras a serem feitas, apenas a contemplação do que se ouve e assiste nas telas. A obra abraça os argumentos que Meskimmon traz sobre a relevância da experiência multissensorial na estética artística do oriente. Mais adiante no capítulo *aesthetics: pleasure and embodied eye* do mesmo livro, a professora vai nos introduzir ao termo da ficção científica e fenomenologia do cinema ‘epidermalização’ estruturado por Vivian Sobshack como uma interação entre o social e o psicológico, mostrando que tal consenso está estruturado em nossa forma de viver em coletividade:

Nossa dependência cultural da visão instrumental nos faz ver os corpos como imagens/objetos, em vez de experienciá-los como instrumentos multissensoriais e proprioceptivos que ‘fazem sentido no/do mundo’. Isso leva a formas destrutivas de epidermalização (...). Sujeitos que perdem o sentido de viver em e por meio de seus corpos, avaliando sua própria existência em função de ‘serem vistos’, perdem a pedra angular da própria subjetividade. (...) O racismo, por exemplo, afasta brutalmente os sujeitos de seu interior à medida que eles aprendem a se reconhecer como pessoas desprezadas por meio da visão debilitante da intolerância.²⁹

Pode-se dizer que tal visão também é bem articulada na análise do projeto sul-coreano *Public Delivery*, em que afirmam que a turbulência a partir da qual a artista intitula a obra se refere à nossa maneira de viver em sociedade no mundo atual. Em uma perspectiva mais ampla e global da narrativa, a luta contra a desigualdade, a batalha por identidades sem rótulos, bem como a luta contra o populismo de direita são a marca da sociedade moderna³⁰.

O efeito do afastamento social também foi estudado por Freud. Visto que a linguagem é o que nos conecta e nos torna seres racionais em constante e conjunta convivência, em *Turbulent* o contraste com o silenciamento é o grande tópico a ser observado e confrontado. A falta de espaço e oportunidade para assumir posição é

²⁹(tradução livre) *Our cultural dependence upon instrumental vision makes us view our bodies as images or objects rather than experience them as multisensory, proprioceptive instrumentals making ‘sense in and of the world’. This leads to destructive forms of ‘epidermalization’ (...) subjects who lose the sense of living in and through their bodies, gauging their very existence as a function of ‘being seen’, lose the cornerstone of subjectivity itself. (...) racism, for example, brutally alienates subjects from within as they learn to recognize themselves as despised others through the debilitating vision of bigotry.* SOBSHACK *apud* MESKIMMON, 2003, p. 144-146.

³⁰ (tradução livre) *PUBLIC DELIVERY*, 2020.

um trauma que tende a se repetir no meio feminino. A desconexão com o outro é o que potencializa tal desligamento e enfatiza a pulsão de morte.

Somos todos dependentes dessa interconexão corporal, sensorial e social e aqui ela é potencializada através do âmbito sonoro. Nesse filme, a ação de cantar faz com que ambas personagens estabeleçam projeções e se conectem com o ouvinte, mas é a mulher quem enfrenta um grande obstáculo graças ao distanciamento sonoro da qual foi imposta socialmente. O cantor já é consagrado pelo seu público masculino, enquanto o que se espera da mulher é que ela permaneça em silêncio e invisível e isso se nota por ela não ter uma plateia própria, salvo o/a espectador(a).

A conexão faz a vida. Se o que é esperado de uma mulher é ser alguém mantida em silêncio em relação a todo o contexto sufocante que a rodeia, então eventualmente aconteceria o desligamento freudiano. Na obra, a voz de Deyhim é sua energia vital, sua forma de se conectar com o mundo. Mas ao finalizar, não demonstra alívio ou satisfação pois, para ela, ninguém pode testemunhar sua grandiosa melancolia.

A interpretação vai, uma vez mais, além de impedimentos territoriais e culturais. No contexto da arte, podemos claramente ter uma leitura da crítica da privação de espaço, valor e voz da mulher artista politizada – seja ela na superfície ou aprofundada nas camadas oriental, persa, muçulmana, exilada.

Por fim, o ‘ser notada’ é uma façanha revolucionária de profundos avanços no contexto cultural oriental, sendo referidos neste trabalho ambigualmente em tons de sutileza e grandeza, em detalhes e exageros, em silêncios e estouros melódicos, no cantar e no ouvir. A pulsão de morte aqui é um elemento de reflexão para tratar do silenciamento, mas a voz feminina se sobressai, ecoa e alcança um patamar inesperado e em virtude avassaladora, superando nossa suposta forma de coexistir à base de uma estrutura epidermalizada.

Encerrando o primeiro capítulo, essas três obras nos ajudam a pensar em conceitos como a cena dentro da cena e o estranho, a abjeção e a pulsão de morte, sendo apenas uma faceta das muitas possíveis ao pensar em atravessamento de fronteiras.

Capítulo 2: Questionando as margens: intencionalidade forasteira nas obras *Misplaced Women?*, *After Courbet* e *Looking for a Husband with EU Passport*.

No segundo capítulo, é apresentada a terceira artista da pesquisa, Tanja Ostojčić, com uma introdução contextualizada de sua prática artística, além de três novas análises de obras, sendo elas *Misplaced Women?* (2009-), *After Courbet* (2004) e *Looking for a Husband with E.U. Passport* (2000-2005). São costuradas novas reflexões a partir de conceitos como o antropológico Não-lugar, o Duplo psicanalítico como operação artística e o Bobo Forasteiro a fim de pensar na politização do próprio corpo artístico em deslocamento e o enfrentamento às adversidades na vida da mulher artista migrante como as últimas considerações da pesquisa. Por fim, alguns elementos críticos sobre o olhar estrangeiro na contemporaneidade serão abordados para concluir a pesquisa.

Tanja Ostojčić, além de ativista cultural, pesquisadora e educadora interdisciplinar, trabalha com vídeo, fotografia e arquivo-instalação. Nascida em 1972 na Iugoslávia (na capital Belgrado da atual Sérvia) e atual residente de Berlim, cresceu inspirada pela movimentação artística dos anos 1990 e faz provocações performáticas com as condições da mulher artista estrangeira e o atravessamento de fronteiras numa perspectiva de gênero que chacoalham as estruturas de poder em que se encontra inserida, questionando o corpo como ferramenta social e política. Ela também traz um olhar voltado à discussão de alteridade, no engajamento de confrontar a(o) espectador(a) com a realidade.

Assim como as duas artistas apresentadas, Ostojčić também teve que aceitar mudanças impostas nas circunstâncias econômicas e políticas do seu país de origem, cujo não existe mais. Nesse cenário, ela só pode se associar a duas horizontes: o que existe agora, porém, sem relação de familiaridade, ou o que um dia já existiu e que agora é uma memória. Desde 1998, já viveu na França, Eslovênia e Alemanha (três países membros da União Europeia), na resistência de uma moldagem de sua identidade, provocando-a a pesquisar sobre implicações migratórias a partir de sua experiência pessoal e profissional.

O fato de ser uma cidadã fora da U.E. sempre afetou sua linha de trabalho, costurando maneiras de criticar e levantar questões acerca das fronteiras erguidas

entre nações e o que se resulta delas: a exclusão social. Vale lembrar que em 2004 sucedeu um abundante alargamento “para o leste” na U. E. com a entrada de dez novos estados-membros, união esta que tem como lema *In varietate concordia*, ou seja, unidos pacificamente apesar dos contrastes linguísticos, religiosos e culturais. Xandra Popescu, roteirista e cineasta romena, vai dizer que a artista era, desde cedo, declaradamente eurocética,³¹ uma vez que sempre criticou a falsa acessibilidade e arrogância dos europeus no lado ocidental, além da hipocrisia cada vez mais exposta por meio da arte européia.

Assim, percebemos que Ostojic não foge de questões políticas em seu trabalho. Adotando diferentes papéis na sociedade, utiliza sua posição enquanto mulher e politiza a si mesma. Para ela, ficaram claras a partir do enfrentamento físico as dificuldades experienciadas pelos imigrantes nas margens transnacionais.

Meus primeiros gatilhos sobre a União Europeia vieram de minha experiência pessoal com a travessia de fronteiras, filas em frente a embaixadas e consulados e preenchimento de inúmeros questionários e aplicações e sendo entrevistada por oficiais de imigração (...) que torna evidente o desdém da União Europeia e o funcionamento das relações de poder (...). Os direitos humanos e a identidade cultural europeia parecem ser apenas uma fachada.³²

Analisando-a formalmente, existe uma não-fisicalidade do espaço, onde o foco não é tão voltado ao material mas sim em como transmitir a sua mensagem a partir da expressão de corpo, pensamento e performance. Ao lançar-se sobre reflexões acerca da identidade cultural e mecanismos de deslocamentos, se vê sempre em busca de uma possível mudança social a partir da visibilidade e cooperação através de sua arte. Segundo o curador Tevž Logar (Eslovênia, 1979-), o corpo é um espaço de ação social e política.

O corpo de Tanja Ostojic, como sujeito social e político, se experimenta em relação ao espaço, ao passo que sua experiência também estabelece esse espaço. (...) Política, identidade de gênero, economia e integração são componentes, espaços e estruturas intangíveis que muitas vezes aparecem

³¹ (tradução livre) POPESCU, 2013.

³² (tradução livre) OSTOJIC *apud* POPESCU, 2013.

My first triggers about the European Union came from my personal experience with crossing borders, queuing in front of embassies and consulates and filling out numerous questionnaires and applications and being interviewed by immigration officers. It is here that the disdain of the European Union becomes evident and how power relations function. (...) Human Rights and the European cultural identity seem to be only a façade.

à margem da arte, mas no caso de Ostojic, eles se tornam 'âncoras' e a base para a arte.³³

Em *Misplaced women?*, a artista traz em peso a crítica à adversidade com a cidadania legal e cultural da mulher migrante. Visando uma conexão entre migração e terrorismo, Ostojic revira suas malas em meio ao trânsito de pessoas do aeroporto, representando a migrante ocupando um não-lugar dando ênfase à diferença de tratamento entre nativa, migrante e refugiada para além das fronteiras.

A artista explica que se trata de uma performance participativa contínua e uma série de performances delegadas em que a própria artista e voluntárias carregam malas embaladas em espaços públicos, parando repetidamente para fazer e desfazer as malas enquanto se movem pela cidade. São realizadas atividades cotidianas que significam um deslocamento comum a transitórios, migrantes e refugiados em catástrofes, assim como a artista itinerante que viaja pelo mundo para ganhar a vida. Tais performances de rua dão continuidade a temas de migração, mobilidade almejada e relações de poder e vulnerabilidade em relação ao corpo feminino móvel, presentes em muitos dos seus trabalhos anteriores.³⁴

³³ (tradução livre) *The body of Tanja Ostojic, as a social and political subject, experiences itself in relation to space, while its experience also establishes this space. The body is not a space of discovering physical boundaries and abilities, but a space of social and political action. (...) Politics, gender identity, economics and integration are intangible components, spaces and structures which often appear on the fringes of art, but in the case of Ostojic, they become 'anchors' and the basis for art.* LOGAR, 2012. Disponível em: <<http://www.van.at/see/tanja/>>. Acesso em: 29 nov. 2020.

³⁴(tradução livre) OSTOJIC, 2013.



Tanja Ostojić, *Misplaced Women?*, atividade performática, 30', Aeroporto Internacional de Bergen, 8 nov. 2011.

No decorrer de *Misplaced Women?*, existe a idealização de um Outro autoritário que exerce a rigidez sobre o seu corpo e seus pertences. A bagagem pode vir a, simbolicamente, representar todos os seus bens. Tal exposição de pertences íntimos

e publicização de privacidade retratada na performance também é uma característica presente no trabalho prévio de Mona Hatoum, *Measures of Distance* (p.18). Diferentemente de um cenário montado especificamente para a ocasião, Ostojic aproveita os espaços públicos de grande circulação. Desde 2009, a performance foi repetida em locais e aspectos diversos, inclusive propondo *workshops* como progressivas participações éticas interraciais, sendo um projeto em expansão numa movimentação artística desterritorializante.

É interessante considerar as discussões de linguagem propostas pela artista e a intenção de registro de tais performances. A peça mercadológica para o Museu não é descartada, mas também não é o primeiro veículo que se utiliza ao propor uma expansão da atividade performática. Segue transcorrendo uma convocatória permanente aberta para realizações desse projeto, e um *website*³⁵ para trocas de registros das experiências artísticas no blog, pois não é do seu interesse tomar conta da perspectiva dos refugiados, compartilhando contribuições para sua criação e tentando criar um entendimento de suas perspectivas³⁶. Segundo a artista, “os locais sugeridos para apresentações incluem casas de mulheres (frente ou dentro); campos de refugiados para pessoas ilegalizadas; prisões; shoppings/mercados; e portos, aeroportos, estações de trem e metrô (dentro e fora, acima e abaixo do solo)”.³⁷

De imediato, pode-se associar à lista de locais que podem ser definidos por não-lugares por Marc Augé. O conceito foi idealizado e desenvolvido pelo etnólogo e antropólogo francês em seu livro *Não-lugares* (1992)³⁸, onde ressignifica espaços com padrões superficiais de identificação e compartilhamento numa tentativa de homogeneidade do espaço (que vêm a ser aeroportos, praças públicas, rodoviárias, estações, hotéis, parques, *fast foods*...). Na visão do autor, independente da cultura,

³⁵ Disponível em: <<http://misplacedwomen.wordpress.com>>. Acesso em: 7 dez. 2020.

³⁶ (tradução livre) OSTOJIC, 2019.

³⁷ (tradução livre) *Suggested locations for performances include: women’s houses (in front or inside); refugee camps for illegalized people; shopping malls/market places; and ports, airports, train stations, and subways (inside and outside, above and below ground)*. OSTOJIC, 2013. Disponível em: <https://socialtextjournal.org/periscope_article/crossing-borders-development-of-diverse-artistic-strategies/>. Acesso em: 29 nov. 2020.

³⁸ Estudado pelo intelectual francês Michel de Certeau (1925-1986) numa geração anterior, o conceito de lugar abre portas para que Marc Augé posteriormente defina o que são os não-lugares. Enquanto o lugar certeaniano é submetido como um espaço identificável e de cunho social com criações de regras e condutas de convívio comum, os não-lugares rompem com o enraizamento proposto nos lugares, assumindo o estilo de vida da supermodernidade de tal maneira que o não-pertencimento se adequa ao funcionamento do sistema capitalizado. Este último, buscando descartar as possíveis heterogeneidades, vem a comunicar com o trabalho de Ostojic na presente pesquisa.

etnia ou nacionalidade, todas as pessoas têm uma mesma experiência nesses espaços, anulando suas singularidades e reprimindo desejos e pulsões, fatores todos que nos constituem como indivíduos.

Diante de um local desenvolvido para se ter uma experiência artificial como no aeroporto internacional de Berlim, se sobressai a ausência de algo compartilhado entre o sujeito e o espaço. O compartilhamento global faz com que se tenha a experiência mais banal possível e se perdem as singularidades. O padrão inventado é uma consequência da globalização, do nosso tempo cada vez mais acelerado e do tempo mais contraído. Além de que é a partir da sua associação ao capitalismo pós-industrial que se sucede o descarte dos indivíduos, o exílio, o olhar exótico sobre o estrangeiro. Se o lugar é o espaço que se define como identitário, relacional e histórico, a modernidade, para Augé, é produtora de não-lugares: "um mundo prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero"³⁹.

Ainda no mesmo texto, o etnólogo também vai falar sobre os(as) viajantes acidentais: "sua experiência diante da paisagem o(a) obriga a contemplar, atua melancolicamente nos lugares. Identidade, relação, história... nada disso faz sentido. A solidão é sentida como esvaziamento da individualidade"⁴⁰. Ao mesmo tempo que alguém como Ostojic reconhece que é estrangeira, critica as barreiras e tenta se aproximar da cultura. O processo é de se adaptar a uma situação onde, num meio social, se enxerga de fora, como um acidente imprevisto. A negação da heterogeneidade, do comum imposto em nossa realidade social é um desejo para nos acomodarmos melhor, mas não acontece na realidade, assim como é mostrado em *Misplaced Women?*. Não há iguais vivendo em sociedade, com os mesmos sentimentos e afetos. Somos compostos de singularidades.

³⁹ AUGÉ, 1992, p. 74.

⁴⁰ *Idem.*, *op. cit.*, p. 81.



Tanja Ostojic (com participação de Jane Kay Park, Emma-Edvige Ungaro, Alix Denambride, Kim Mc Cafferty, Robyn Hambrook, Helen Averley e Patricia Verity), *Misplaced Women?* reprodução de performance, 30', Marselha, França, 20 set. 2013.

Mas como refletido anteriormente, o Outro para a psicanálise sempre será percebido como diferente. Até que ponto uma artista migrante terá a mesma experiência que alguém local em tais espaços? A alteridade é importante para o indivíduo principalmente para que se perceba o que está em falta, sendo mais da ordem da negação – o que não é, e menos da afirmação – o que se é.

Com as diferenças evidenciadas, a alteridade põe o sujeito em suspensão. Se os não-lugares sempre irão expor desejos e fraquezas intrínsecas, Ostojic, em *Misplaced Women?* os realça ainda mais, se fazendo lembrar e convidando o contribuinte-voluntário a se lembrar de onde vem, e o que lhe falta para ter livre acesso a tais ambientes. Ou seja, a proposta da artista nos faz ponderar sobre o conceito estudado por Augé e sobre as singularidades de cada sujeito, seu histórico e tudo que está disposto a uma fiscalização esmiuçada pelas autoridades ao ser deslocado.

Para além do enfrentamento com o Outro de uma artista migrante vista como uma terrorista que vem de fora, quem sabe podemos interpretar como se tal movimento de exibição forçada inspirada na revista agressiva à margem das fronteiras como uma nova reconexão com o íntimo, ou até mesmo com uma busca pelo inocente anonimato.

Como dito pelo semiólogo Mignolo (Argentina, 1941), “ao desfazer suas malas, parte por parte, Tanja Ostojic também está clamando que migrantes não são terroristas, mas apenas humanos procurando por um lugar na sociedade que lhe é

negado"⁴¹. Assim como no contexto freudiano do estranho, onde no sujeito ocorre uma projeção para fora de uma ameaça externa, aqui a artista se depara com o enfrentamento a alguém e ao espaço a partir do próprio corpo.

Sendo algo que estimula o sentimento de estranheza freudiano, o duplo é uma das primeiras sensações em nosso desenvolvimento ao nos depararmos com nossa imagem no espelho. Depois daquele momento, nos encontramos frequentemente em tal confronto, sendo tais relações sempre a partir do espelhamento em outrem. Tanja Ostojić abre caminhos para que outras pessoas se espelhem nela, seja por se identificarem com seus processos artísticos ou com sua jornada pessoal.



Tanja Ostojić, *After Courbet*, fotografia colorida, foto 46x55 cm / pôster 3,5x4m, 2004. David Rych.

⁴¹ (tradução livre) *By unpacking the contents of her suitcases, piece by piece, Tanja is also claiming that migrants are not terrorists, but just human beings looking for a place in a society that does not want them to find their place.* MIGNOLO, 2013. Disponível em: <https://socialtextjournal.org/periscope_article/crossing-borders-development-of-diverse-artistic-strategies/>. Acesso em: 29 nov. 2020.



Gustave Courbet, *L'Origine du Monde*, óleo sobre tela, 45x55cm, 1866.

O duplo, como operação artística, é uma ferramenta frequente no trabalho de Ostojíc. Na performance anterior, era o público quem se espelhava na artista para dar continuidade a ação performática, reproduzindo algo que os desconforta. Agora, a própria artista reinterpreta uma das obras realistas mais conhecidas e secretas do século XIX, intitulada *L'Origine du monde*, pintada pelo artista francês Gustave Courbet (1819-1877). Em *After Courbet*, podemos analisar como se a artista canalizasse uma experimentação corporal. Concernente a uma reprodução posterior a uma narrativa preexistente e a partir de um novo engajamento artístico, o trabalho está propenso a ter uma conexão com o duplo.

Segundo o psicanalista e professor Christian Dunker (Brasil, 1966-), ao analisar o Estágio do Espelho por Lacan, do qual constitui a fase de desenvolvimento humano em que o bebê vê seu reflexo no espelho, divide-o em três momentos: (1) a confusão da criança por estranhar sua imagem, numa alteridade forçosa. (2) A fragmentação de si enquanto experiência, a ausência de sua unidade por não saber se está aqui ou lá. (3) A realização da unidade entre imagem virtual e real, onde finalmente se dá conta que o valor da imagem refletida é simbólico.⁴² A partir disso, podemos traçar um paralelo entre essas obras situando a de Courbet como a imagem virtual que simboliza

⁴² DUNKER, Christian, 2019. Narcisismo, Édipo e o estágio do espelho | Falando nlso 256. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9kzhYVciHJg>>. Acesso em: 7 dez. 2020.

o corpo da modelo através de óleo sobre tela e o de Ostojčić como o real e integrante, registrado graças à fotografia, visto que os processos artísticos são, em essência, espelhamentos propositais.

É interessante pensar que, muito provavelmente, a escolha de Ostojčić não foi em vão ao se atentar à personalidade do artista. Courbet era um artista independente socialista que tinha fama de louco, adorava provocar o público e a academia com suas obras realistas. Para ele, a arte realista deveria focar no que se é cotidiano. Colecionador de obras eróticas, foi o primeiro artista que se tem notícia que seguia a sua subjetividade radicalmente, sem ser por encomenda ou galeria. Negava os *merchants* da época e venerava assuntos banais.

Ostojčić, coberta, ocasiona um novo estranhamento a partir da calcinha estampada com o símbolo visual da U.E. Em *After Courbet*, a artista posa na mesma posição que a modelo da histórica pintura, adicionando a sua própria pitada de polêmica. Para o alívio de alguns e o repúdio de muitos, a União Europeia é gerada entre as pernas de uma mulher imigrante. Assim como no efeito de alienação de Lacan, a artista manipula como a ilusão funciona⁴³. Ao mesmo tempo que propõe uma fantasia, a obra se torna real, em que quem especta pode ter sensações diferenciadas.

A Iugoslávia, país natal da artista, era um país socialista independente, ou seja, não fazia parte do bloco oriental (russo) e nem do ocidental (norte americano). Graças a muita luta dos movimentos marxistas, foram adquiridos direitos trabalhistas e de voto igualitários, educação, assistência médica e social gratuitas, benefícios de aposentadoria... Porém, essa é uma realidade que não mais se adequava. A transição capitalista e a introdução forçosa religiosa eram e continuam sendo reais em diversos países menores da Europa Oriental. As regras do sistema religioso, capitalista, patriarcal e consumista dificultou a vida dos residentes em território europeu, em especial das mulheres.

Xandra Popescu contextualiza o que se sucedia durante sua estreia ao dizer que:

⁴³ *Idem*, 2019.

O trabalho fazia parte do projeto *EuroPart* na Áustria, na época em que o Primeiro-Ministro austríaco estava prestes a assumir a Presidência da U.E. Exibida em *outdoors* rotativos por toda a cidade, a peça gerou um enorme escândalo na mídia. Uma imprensa sensacionalista austríaca provocou o escândalo da mídia rotulando a obra de arte como pornografia financiada pelo Estado e, como resultado, (...) foi retirada dois dias depois.⁴⁴

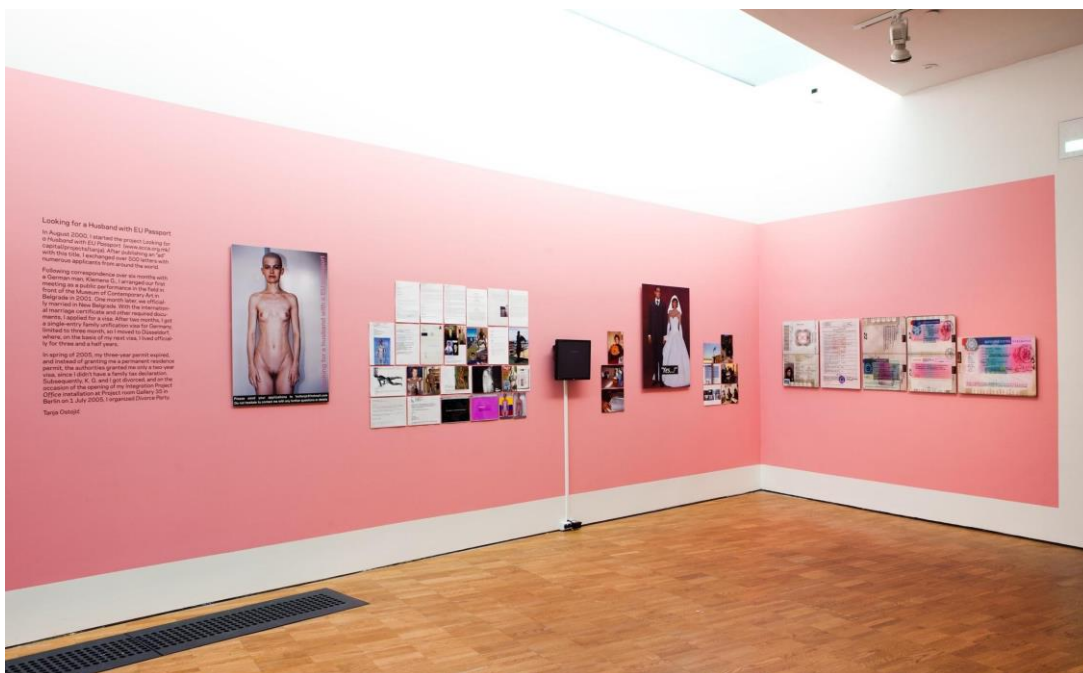
O trabalho parte de um retrato realista do nu feminino e distante do idealizado tantas vezes na História da Arte, o modelo clássico grego. O psicanalista Sérgio Telles fala em seu artigo *Psicanálise em Debate – A Origem do Mundo* (2013) sobre o repúdio que deriva da obra devido a sua conotação pornográfica, afirmando que ela está permanentemente ampliando os limites e as fronteiras daquilo que é permitido pela moral e os costumes. Tal colocação nos faz relacionar com o sentido de Schelling ao estranhamento freudiano, do que veio à luz apesar de ter sido suprimido inconscientemente.

Trata-se de um serviço inestimável que a arte presta ao conhecimento. Na medida em que simboliza, representa e põe em circulação conteúdos até então excluídos, torna possível o pensar e o refletir sobre eles. Com isso, os aspectos mistificadores, idealizadores, ideológicos – ou seja, a dimensão fantasiosa que acompanha estes conteúdos quando forçados a medrar no escuro – são expostos à luz, o que lhes retira a conotação assustadora, devolve-lhes a real dimensão e a possibilidade de um tratamento objetivo adequado.⁴⁵

A artista mostra o seu comprometimento com arquivo-instalação em seu trabalho de cinco anos de duração *Looking for a Husband with EU Passport* (2000-05). Explora os terrenos da criação de histórias utilizando, como de costume, seu corpo e imagem como principais ferramentas para suas operações e subvertendo a lógica dos acordos virtuais contemporâneos.

⁴⁴ (tradução livre) *The work was part of the EuroPart project in Austria, at the time the Austrian Prime Minister was about to take over the Presidency of the EU. Exhibited on rotating billboards throughout the city, the piece stirred an enormous media scandal. One Austrian yellow-press provoked the media scandal labelling the artwork as state-funded pornography, and as a result the work was taken down two days later.* POPESCU, 2013. Disponível em: <<http://www.berlinartlink.com/2013/12/10/interview-tanja-ostojic-the-euroseptic/>>. Acesso em: 29 nov. 2020.

⁴⁵ TELLES, 2013. Disponível em: <<https://www.polbr.med.br/ano13/psi0313.php>>. Acesso em: 7 dez. 2020.



Tanja Ostojić, *Looking for a Husband with EU Passport* em *Integration Project Office*, webprojeto participativo/ instalação de mídia combinada, instalação em Berlim em 1 jul. 2005. 2000-2005.

Trata-se de uma performance onde ela se dispõe a vender o próprio corpo em troca de um passaporte da União Europeia. O projeto teve início com um anúncio voltado à sites de relacionamentos, onde a artista seleciona uma imagem dela que retrata o tipo oposto de estética sexual dominante alvo desses sites, onde a mesma se posiciona como uma prisioneira e com aparência doentia (sendo o caráter normativo vendido de mulheres seminuas, com cabelos produzidos e posições convidativas). A imagem foi publicada em sua correspondência online, estourando e tornando-se propriedade pública republicada em revistas populares e igrejas locais.

Para Nelson Brissac Peixoto, filósofo autor do texto *O Olhar do Estrangeiro* na coleção *O Olhar* (1988) de Adauto Novaes, não há como retratar uma mulher bonita na contemporaneidade sem idealizá-la, isso graças à venda midiática e à sua formação inconsciente da imagem ideal. A influência se potencializa até que todo olhar hoje para uma mulher esteja condicionado pela mídia e a publicidade.⁴⁶

Ostojić, para realizar sua pesquisa, trocou mais de quinhentas cartas com candidatos desde o ano que iniciou o projeto (2000) com direito a propostas românticas e desabafos de outras mulheres que se casaram em troca de ajuda oferecida pelos parceiros. O alemão Klemens G., que topou participar, se encontrou

⁴⁶ PEIXOTO, 1998, p. 365.



Documentação oficial Tanja Ostojic, *Looking for a Husband with a E.U. Passport*, fotografia e anúncio, 2000.

Ao trazer de volta reflexões da psicanálise, podemos considerar o caso do projeto como um espelhamento do ideal do eu. Ostojic, não deixando de legitimar nos anúncios as intenções conceituais no trabalho, ao mesmo tempo provoca a criação de uma projeção do eu numa personagem a fim de chegar no produto final, buscando como deve se identificar para poder ter o que deseja – a cidadania legal. Nesse caso, a cena dentro da cena é vivida na documentação do desenvolvimento e desfecho do próprio projeto, tendo o mundo da representação e o mundo real atravessados e conquistados.

A obtenção do anonimato, do visto de cidadã pertencente à União Europeia só acentuam a discussão de fronteira e território. Se elas não existissem, não precisaríamos de documento. Um fato ambíguo por si só: ao mesmo tempo que a documentação obrigatória qualifica e insere o sujeito na sociedade, nos separa. Se ele(a) vem de um lugar, automaticamente não será bem vindo no outro para além da fronteira.

Augé, ainda no mesmo capítulo *Dos lugares aos não-lugares*, fala que as bagagens são as cargas do cotidiano, e que o passageiro dos não-lugares só

reencontra sua identidade no controle da alfândega. Ele espera, obedece aos mesmos códigos, registra as mesmas mensagens e responde às mesmas solicitações.⁴⁷ Nas palavras do autor:

O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude. (...) O passageiro só conquista seu anonimato após ter fornecido a prova de sua identidade, de certo modo, assinando o contrato. O usuário do não-lugar é sempre obrigado a provar sua inocência. O controle a priori ou a posteriori da identidade e do contrato coloca o espaço do consumo contemporâneo sob o signo do não-lugar: só se tem acesso a ele se se inocente. Não existe individualização (de direito ao anonimato) sem controle de identidade.⁴⁸

Mais uma vez, Ostojic aponta discussões sobre a desigualdade de direitos políticos e econômicos da população imigrante, se conectando com profundas camadas de questões da estética feminina apelativa, gênero e sexualidade, identidade, casamento e a idealização da construção familiar na realidade euroamericana. O casamento, oficial no papel e testemunhado pessoalmente e midiaticamente, teve o significado que foi inicialmente idealizado, sem escapar da configuração artística proposta, muito próximo à noção do pregador de peças *trickster* estudado pela artista e professora Cecilia Mori.

Seria ele(a), segundo a autora, "alguém cujas mentiras não apenas contradizem a verdade mas que ainda faz parte do jogo cujas regras o precederam; simplesmente inverte o caso oferecendo o não-A no lugar do A."⁴⁹ Assim, a proposta de Tanja Ostojic, em sua disposição performática, pode dialogar de diversas maneiras com os nossos entendimentos de verdade e mentira por atravessar e questionar a simples dualidade.

Estudando o *trickster*, o pesquisador Lewis Hyde (1945-) vai dizer que "um estrangeiro ou um subalterno pode entrar num jogo, mudar suas regras e tirar proveito da situação. Ele sabe como escapar das armadilhas da cultura."⁵⁰ Relacionando-o com o Bobo da Corte e como ele auxilia as compreensões das discussões em arte, Mori-Cruz destrincha cada um de seus temperamentos em *Bobo da Corte como*

⁴⁷ AUGÉ, 1992, p. 93.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ MORI-CRUZ, 2018, p. 83.

⁵⁰ HYDE *apud.*, *op. cit.*, p. 83.

dimensão política na arte (2018). A caracterização de Ostojíc se assemelha a dois em específico: ao Bobo Vigarista e ao Bobo Forasteiro.

Assim como a artista, o Bobo Vigarista desenvolve longas e complexas trapas e seu desafio é passar despercebido, guardando o elemento surpresa para o espectador(a) e todo o seu produto final ser tão válido quanto seu processo, assim como podemos considerar *Looking for a Husband with a EU Passport* tão importante no seu primeiro dia anunciada na internet, quanto no início do casamento ou na festa de divórcio. Já o Forasteiro vive na condição de viajante e atravessando situações distintas e incabíveis para sua própria realidade. Para Mori-Cruz, o seu temperamento do Bobo Forasteiro é aquele que

entra em cena para desterritorializar todos os espaços e, enquanto passa por eles, se sente em casa. Dessa forma, os configura, momentaneamente, como novos territórios que novamente se desterritorializam com a escapada do Forasteiro. O movimento é a sua inércia. As linhas delimitantes são sua morada. São sua morada os espaços entre as linhas. Sua morada é a cortina da fumaça que limita sem delimitar. (...) Da mesma forma que ele rompe barreiras, ele as cria. Ele é a potência criativa das artes e o que possibilita sua percepção como dimensão política na arte.⁵¹

Por mais que o público e todas as pessoas engajadas em cooperar com o projeto de Ostojíc não tenham sido enganados pela mesma, o que podemos observar de temperamento de uma *trickster* nesse projeto pode ser pelo fato da artista se engajar em subverter todo um sistema tradicional da união matrimonial entre duas pessoas, e ainda o trata como a própria operação de arte. Em seu pacto com o público, ou seja, o deslocamento do próprio casamento para o espaço da arte é a trapaça em jogo. O que coloca em xeque nossas questões sobre o quê afinal é a arte, o que é da ordem da ficção e quais os limites entre a arte e a vida.

Na matéria *Crossing Borders / Development of Diverse Artistic Strategies* escrita por Mignolo e Ostojíc (2013), a artista pontua que, a fim de reivindicar seus próprios direitos das quais foi privada de acordo com a legislação da U.E. em vigor, aplicou explicitamente a estratégia de enganar a lei para obter o direito de circular

⁵¹ MORI-CRUZ, 2018, p. 86.

livremente e em diversas localizações.⁵² Nas palavras da artista:

Migrantes são constantemente abstraídos(as) pela mídia e pelas leis discriminatórias, e muitas vezes tratados como um único grupo alienado. O aspecto do discurso pessoal e direto, em oposição ao discurso abstrato, é um elemento importante em todo o meu trabalho. Nessa posição me apresentei, com a minha própria história, bem como posteriormente recolhendo as histórias individuais de outras pessoas que conheci, para que o público tivesse oportunidade de perceber a variedade e profundidade do assunto, e se identificar comigo, com elas, conosco.⁵³

Brissac critica nossa maneira imediata e superficial que olhamos o nosso espaço e o outro na contemporaneidade, fazendo com que tudo o que consumimos nos acompanhe e atenda à imediatez demandada pelo sistema. Como isso contribui para as relações de verdade permeadas na mentira. Segundo ele:

Com a proliferação das imagens, entramos na era da produção do real. Aquilo que era pressuposto do olhar é agora o seu resultado. Não há mais distinção entre realidade e artifício, entre experiência e ficção, entre história e estórias. Nossa identidade e lugar são constituídos a partir de um imaginário e uma iconografia criados pela indústria cultural.⁵⁴

Para o filósofo, nossos tempos buscam espaços da individualidade e da intimidade, na tentativa de escapar do formato da simulação, ou melhor, “tudo aquilo que seja da ordem do pessoal, da subjetividade, sem lugar no universo do arquétipo”.⁵⁵ Na contemporaneidade, as delimitações estereotipadas do outro e do estrangeiro(a) faz com que a busca pela própria essência da origem do eu se torne elemento principal do propósito de produzir arte e de se localizar no mundo.

Ostojic, com seu corpo político em movimento, gera o que é necessário para

⁵²(tradução livre) OSTOJIC, 2013.

⁵³(tradução livre) *Migrants are constantly abstracted by the media and discriminatory laws, and often treated as a single alienated group. The aspect of personal and direct speech, as opposed to abstract speech, is an important element throughout my work. I showed myself in that position, with my own story, as well as later collecting the individual stories of others whom I met, so that the audience would get a chance to understand the variety and depth of the matter, and identify with me, with them, with us.* OSTOJIC, 2013. Disponível em: <https://socialtextjournal.org/periscope_article/crossing-borders-development-of-diverse-artistic-strategies/>. Acesso em: 29 nov. 2020.

⁵⁴ PEIXOTO, 1988, p. 362.

⁵⁵ *Idem, op. cit.*, p. 364.

não só subverter um sistema excludente, como para iludir as fronteiras da própria realidade. Por fim, as costuras neste capítulo com as últimas três obras nos auxiliam a compreender e refletir o que é proposto como não-lugares na antropologia e como o duplo na psicanálise e como operação artística na arte, entrando o Bobo da Corte e seus temperamentos em cena e realçando as limitações que a artista, como sujeito subalterno no território europeu, enfrenta e comparte através da arte.

CONCLUSÃO

Para discutir os temas de deslocamento, território e limite nas produções de Shirin Neshat e Mona Hatoum no primeiro capítulo e Tanja Ostojic no segundo, foram estudadas concepções da psicanálise e da teoria e história da arte contemporânea, além de feita uma investigação da vida pessoal e profissional das artistas selecionadas.

No primeiro momento, são levantadas reflexões em torno de conceitos como a escrita em sobreposição, a cena dentro da cena e o alcance através da língua inglesa “o idioma universal” para analisar a série de Neshat *Women of Allah*, seu primeiro grande projeto artístico com autorretratos e corpos iranianos. As duas primeiras artistas apresentadas no primeiro capítulo foram exiladas quando jovens, tiveram que conviver em territórios estrangeiros com idiomas secundários e longe de seus entes queridos.

A seguir, é apresentada Hatoum em sua obra midiática *Measures of Distance*, que dialoga com o trabalho anterior de Neshat em profundas camadas. Algumas delas seriam a composição ortográfica presente no vídeo, os elementos cromáticos inexpressivos e o engajamento de um posicionamento diante do papel de estrangeira árabe no processo de entendimento de todas as adversidades que se apresentam diante delas.

Em ambas obras, o conceito de cena dentro da cena é utilizado como reflexão para pensar em projeção de si e relações entre realidade e ficção, além do que se percebe nas obras como elementos que ocasionam estranhamento estudado por Freud. *Turbulent*, também de Neshat, conclui o capítulo e as discussões do manifesto da voz da mulher e seu poder nas diferentes abordagens artísticas, e como a artista arrisca aproximar-se do ambiente cinematográfico através desse trabalho. Aqui, são costurados elementos da obra com o conceito freudiano de pulsão de morte.

No segundo capítulo, passamos pelo conceito de não-lugares por Marc Augé a fim de uma aproximação dos trabalhos performáticos e documentais de Tanja Ostojic, introduzindo o assunto com a obra *Misplaced Women?*. Novamente com a noção do que é real ou fictício atravessada, é apresentada como a última artista é conciliada com a pesquisa, de maneira que seus deslocamentos não partiram de uma condição de exílio, mas da dissolução de seu país de origem que a estimulou para estar sempre em movimento, questionando as burocracias entre fronteiras, as conjunturas

desprezíveis das quais mulheres são coagidas e investigando suas próprias limitações como artista estrangeira.

A segunda obra, *After Courbet*, nos permite refletir sobre o duplo freudiano como operação artística, como é desenvolvida a sensação de repulsa intencional que investe ao público e a provocação à censura do corpo e da arte, além da crítica ao nacionalismo estrutural incoerente e, na realidade da artista, utópico. Por fim, em *Looking for a Husband with EU Passport*, Ostojic promove um projeto irônico e detalhado que é apresentado juntamente com considerações dos termos Bobo da Corte Vigarista e Forasteiro desenvolvido pela artista e historiadora da arte Cecilia Mori Cruz, termo de sua pesquisa de doutorado que dialoga sobre o temperamento daquele que busca subverter as esferas limitantes, além de reflexões do olhar do estrangeiro do filósofo Nelson Brissac Peixoto.

Assim, com referências psicanalíticas, antropológicas e dentre outras, é concluída a pesquisa de um exercício do olhar para produções artísticas contemporâneas de três mulheres não ocidentais a fim de abraçar, estudar e compartilhar conhecimento a partir de inquietações culturais e coletivas que geram execuções visuais de grandezas e demarcações ilimitadas.

Bibliografia

Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc. "Dos lugares aos não-lugares". *In: Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*; Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus Editora, 1994, p. 71-106.
- CHADWICK, Whitney. Preface. *In: CHADWICK, Whitney. "Women, Art and Society"*. 2. ed. rev. London: Thames & Hudson, 1996. p. 7-16.
- CRUZ, Cecilia Mori. "Beleza Profana: uma integração da abjeção na arte." (2007).
- _____. "Bobo da Corte como dimensão política na arte." 17o Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2018.
- _____. "Cabine da Mentira: bobearias em trânsito para a arte contemporânea - livro de normas, formas e as ridículas listas". Tese de Doutorado. Brasília: UnB/IdA PPGArtes (dezembro de 2014).
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. Psychoanalysis in modernism and as a method. *In: ART since 1900: modernism, antimodernism, post modernism: 1945 to the present. [S. l.]: Thames & Hudson, 2004. v. 2, p. 15-21.*
- FREUD, Sigmund. (1920). "O inquietante." *In: História de uma neurose infantil ("o homem dos lobos")*, além do princípio do prazer e outros textos. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras (2010): p. 329-376.
- _____. (1930) "O mal-estar na cultura" [recurso eletrônico] / Sigmund Freud ; tradução de Renato Zwick; revisão técnica e prefácio de Márcio Seligmann-Silva; ensaio biobibliográfico de Paulo Endo e Edson Sousa. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2010. recurso digital (L&PM POCKET; v. 850)
- MACDONALD, Scott. "Between two worlds: An interview with Shirin Neshat". Ann Arbor, MI: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2004.
- MESKIMMON, Marsha. "Pleasure and knowledge: 'Orientalism' and filmic vision" *In: MESKIMMON, Marsha. Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics. London: Routledge, 2003. cap. 7, p. 135-150.*
- MILANI, Farzaneh. "Shirin Neshat: The Visual Poetry of Shirin Neshat". Italy: Edizioni Charta, 2001. 80 pages/68 illustrations, p. 6-13.
- OSTOJIC, Tanja; KUNSTPAVILLON, Innsbruck Tiroler. Integration impossible?: the politics of migration in the artwork of Tanja Ostojic. Argobooks, 2009.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. *In: O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, p. 361-365, 1988.*

PORTUGAL, Ana Maria. “O vidro da palavra. O estranho, literatura e psicanálise.” Belo Horizonte, Autêntica, 2006.

Bibliografia geral

FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”. (1917 [1915]). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Obras completas, v. 19)

_____. “Totem e Tabu” (1913-1914). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Obras completas, vol. 1).

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. O homem da areia. In: HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. Contos fantásticos. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

NASIO, J.-D. A arte atua por hipnose: A sublimação. *In*: NASIO, J.-D. “9 lições sobre arte e psicanálise”. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. cap. 6, p. 96-97.

_____. A sublimação é uma transmissão: O exemplo de Velázquez e Bacon. *In*: NASIO, J.-D. “9 lições sobre arte e psicanálise”. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. cap. 7, p. 101-125.

RIVERA, Tânia. “Arte e psicanálise”. Vol. 13. Zahar, 2002.

SOUSA, Edson. "Monocromos psíquicos: alguns teoremas". Sobre Arte e Psicanálise. São Paulo: Escuta, 2006.

Sites

AMAN, Fatemeh. Iran's Headscarf Politics. *In*: MIDDLE EAST INSTITUTE (org.). Iran's Headscarf Politics. Washington, 3 nov. 2014. Disponível em: <https://www.mei.edu/publications/iran-headscarf-politics>. Acesso em: 6 dez. 2020.

SOBRE a transitoriedade. *In*: FREUD, Sigmund. Sobre a Transitoriedade. Barra da Tijuca, RJ: Formação Freudiana, 2 fev. 2016. Texto de S. Freud (1916/1915). Retirado do vol XIV das Obras Completas – Ed. Imago. Disponível em: <https://www.freudiana.com.br/destaques-home/sobre-transitoriedade.html>. Acesso em: 6 dez. 2020.

LOGAR, Tevž. “Tanja Ostojic: Body, Politics, Agency...” Škuc Gallery Ljubljana, 2012. Disponível em: <http://www.van.at/see/tanja/>. Acesso em: 29 nov. 2020.

- MEASURES of Distance, (Mona Hatoum), Jbgboje Nvfob. Gravação de Mona Hatoum. Dailymotion: [s. n.], 2007. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x31gw4>. Acesso em: 6 dez. 2020.
- MIGNOLO, Walter; OSTOJIC, Tanja. “Crossing Borders/Development of Diverse Artistic Strategies”. Social Text ONLINE, Decolonial AestheSis, 15 jul. 2013. Disponível em: https://socialtextjournal.org/periscope_article/crossing-borders-development-of-diverse-artistic-strategies/. Acesso em: 29 nov. 2020.
- MONA Hatoum. Film poem by Simon Underwood & Clémentine Deliss 1989. [S. l.]: Vista Mundi (1989-92), 1989. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PSze5bBJ_2Q. Acesso em: 6 dez. 2020.
- “Mona Hatoum - Recent Work” - 1999-03-05 - AA School of Architecture. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VIQEtoRZjRQ&list=PLI-O-rOv-6AN6tkGeehpox6Wi9tUD9TM-&index=7&t=5s>. Acesso em 29 nov. 2020.
- NARCISISMO, Édipo e o estádio do espelho | Christian Dunker | Falando n'Isso 256. Gravação de Christian Dunker, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9kzhYVciHJg>. Acesso em: 7 dez. 2020.
- NESHAT, Shirin. DAFTARI, Fereshteh. UNTITLED. 1996: Without Boundary: Seventeen Ways of Looking. New York, NY, USA: [s. n.], 2020-2020. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/196/2618>. Acesso em: 29 nov. 2020.
- OSTOJIC, Tanja. Misplaced Women?, 2009. Disponível em: <https://misplacedwomen.wordpress.com/>. Acesso em: 7 dez. 2020.
- POPESCU, Xandra. Interview // Tanja Ostojic: The Eurosceptic. BERLINARTLINK, Berlin, 10 dez. 2013. Disponível em: <http://www.berlinartlink.com/2013/12/10/interview-tanja-ostojic-the-eurosceptic/>. Acesso em: 29 nov. 2020.
- “Shirin Neshat’s Turbulent forces you to take a side”. PUBLIC DELIVERY, Coreia do Sul, 11 dez. 2019. Disponível em: <https://publicdelivery.org/shirin-neshat-turbulent/>. Acesso em: 29 nov. 2020.
- SHIRIN Neshat: Art in exile. Direção: TED Conference. [S. l.]: TEDWomen 2010, 2010. Disponível em: https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile. Acesso em: 6 dez. 2020.
- SPIEKER, Sven. Artists from the Former Eastern Europe in Berlin: Tanja Ostojic. ARTMARGINS online, Berlin, 21 jan. 2019. Disponível em: <https://artmargins.com/tanja-ostojic/>. Acesso em: 29 nov. 2020.
- Global Feminisms: “Tanja Ostojic” - Feminist Art Forum - March 23-25, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ZOGvRR36TU&list=PLI-O-rOv-6AN6tkGeehpox6Wi9tUD9TM-&index=2&t=422s/>. Acesso em: 29 nov. 2020.

TELLES, Sérgio. Psicanálise em Debate – A Origem do Mundo: Versão ampliada de artigo publicado no Caderno 2 do jornal “O Estado de São Paulo”. Psychiatry online Brasil, Brasil, v. 18, n. 3, mar. 2013. Disponível em: <https://www.polbr.med.br/ano13/psi0313.php>. Acesso em: 7 dez. 2020.