
Relatos desconformes: teoria *queer*, política e arte em um mundo pós-colonial

Juan Vicente Aliaga*

Desde meados dos anos oitenta do século XX pode-se falar da emergência das teorias pós-coloniais. A elas se juntou uma leitura de gênero e feminista e, em seguida, na década de noventa, as contribuições relativas à diversidade sexual em relação ao pensamento *queer*. Durante todo este período e na primeira década do século XXI, a arte tem sido um espaço catalisador de diferentes representações que permitem desenhar um mapa simbólico e político do mundo que se desloca em ritmos diferentes: desde as discriminações mais flagrantes dos direitos humanos à explosão de desejos, afetos e sexualidades heterodoxas.

teoria queer; transculturas; micropolíticas

Hoje em dia, em 2010, pode-se afirmar que existe consenso no âmbito das ciências humanas a respeito do reconhecimento da importância da teoria pós-colonial. Mais que isso, que o surgimento desse conjunto de discursos e pensamentos teve e tem impacto na arte contemporânea, sobretudo a partir de meados e final dos anos oitenta do século passado. Estou consciente das distintas definições empregadas ao se tratar da teoria pós-colonial e seus vínculos com a arte e a cultura visual, mas tentarei centrar-me em um *corpus* que aborda aquilo (pelo menos uma parte) que foi distorcido ou excluído a partir de postulados imperialistas pertencentes ao sistema que chamamos, por falta de nome melhor, mundo. Por isso tratarei

*Juan Vicente Aliaga é Professor Titular de Teoria da Arte no Departamento de Escultura da Facultad de Bellas Artes da Universitat Politècnica de Valencia. Autor das obras: *Bajo Vientre: Representaciones de la Sexualidad en la Cultura y el Arte Contemporáneos* (1997), *de Arte y Cuestiones de Género* (2004), *y De Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* (2007). Co-autor de: *De amor y rabia. Acerca del arte y el Sida* (1993), *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España* (1997). Foi curador da inúmeras exposições, entre elas: *Miroslaw Balka, IVAM, Valencia* (1997), *Pierre Molinier, IVAM, Valencia* (1999), *Claude Cahun, IVAM, Valencia* (2001), *Pepe Espaliú, MNCARS, Madrid* (2003), *Hannah Höch, MNCARS, Madrid* (2004), *Valie Export, Camden Art Centre, Londres* (2004), *La batalla de los géneros, CGAC, Santiago de Compostela* (2007) e de *Martha Rosler La Casa, La Calle y la Cocina* (no Centro José Guerrero de Granada em 2009). Atualmente, é correspondente da revista *ArtForum*.

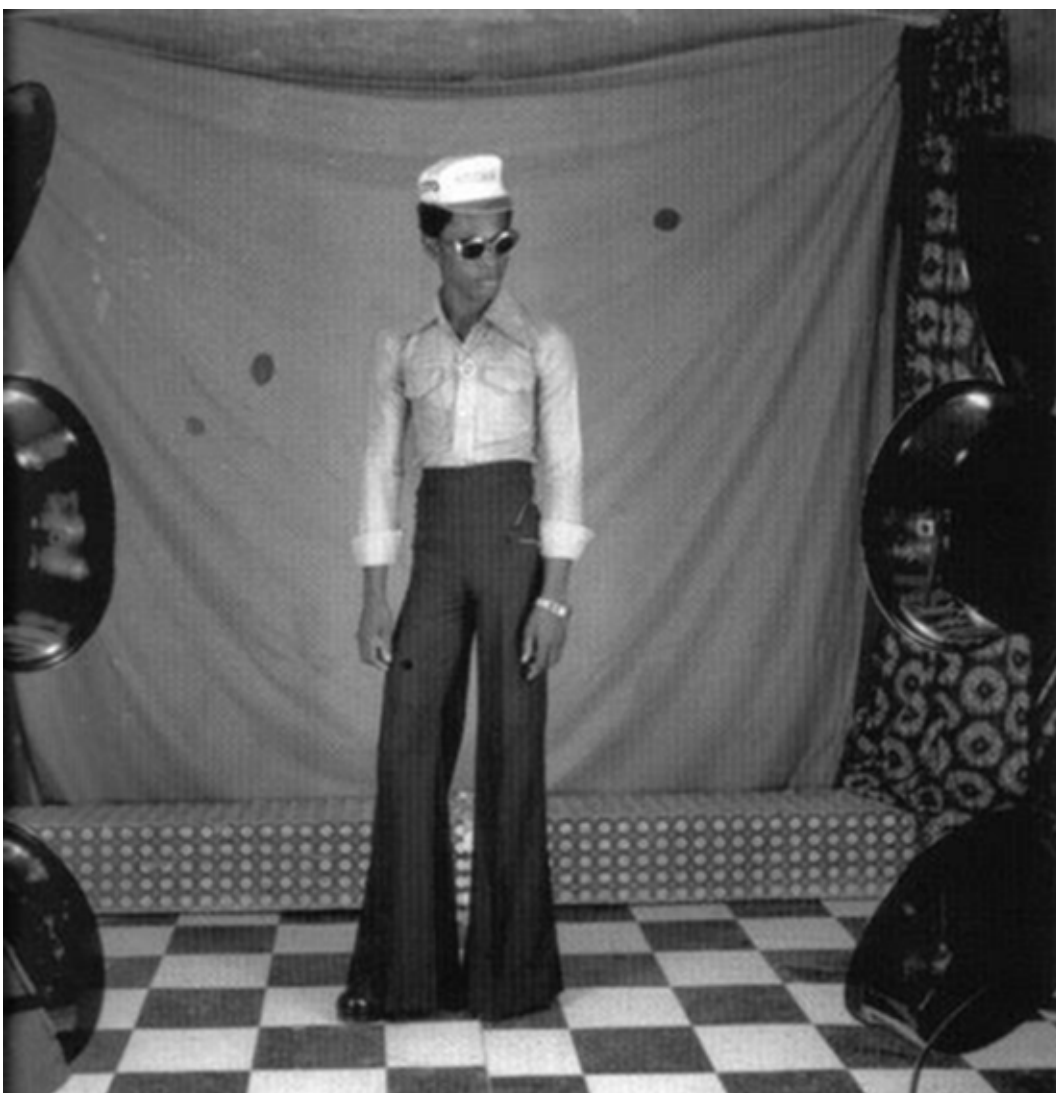
de inserir e incluir aquelas práticas artísticas, sem levar à exaustão, que emergiram fora da esfera de influência dos Estados Unidos e da Europa, ou melhor, do ocidentalismo e do eurocentrismo, um espaço econômico, cultural e político que foi decisivo, e segue sendo, na hora de escrever a história sob um ângulo hegemônico. Assim, não quis ignorar a infinidade de interseções e convergências entre a produção artística concebida em zonas como, por exemplo, o Oriente Médio e a América Latina e as geografias antes nomeadas, que poderíamos amalgamar sob a denominação e o neologismo de *Euroamericentrismo* ou centrismo euro-americano. Obviamente seria pecar por ingenuidade não levar em consideração que após a desintegração dos poderes coloniais e do desenvolvimento das nações descolonizadas, que perseguem a emancipação e a independência, o controle exercido pelas antigas metrópoles não desapareceu e segue se infiltrando através de distintas formas de domínio econômico, político e cultural. Estamos, portanto, diante de uma questão de grande envergadura e de suma complexidade.

Por outro lado, parece óbvio afirmar que existe nestes momentos um crescente interesse pelas distintas realidades e a produção cultural e artística de países que, até o final dos oitenta e meados do decênio seguinte, apenas contavam ou pareciam ancorados em parâmetros exóticos como destinos dirigidos a alimentar o turismo de luxo. Uma pergunta parece pertinente e oportuna: quem (que crítico(a), curador(a) ou historiador(a) de arte) nestes anos, que vivesse em Paris, Nova York, Berlim, Barcelona ou Londres seria capaz de citar um só artista vietnamita ou indiano, por exemplo? Muito poucos tinham esse conhecimento e menos ainda se acaso se tratasse de um artista que refletisse, para dar um exemplo, sobre questões relativas ao mundo sáfico ou acerca dos corpos transgêneros. Isso devido aos preconceitos em que incorriam os distintos setores produtores de conhecimento sobre arte.

Meu objetivo neste texto é explorar modestamente algumas representações artísticas sobre a diversidade sexual no mundo atual, que ainda é pós-colonial, ainda que Walter D. Mignolo, por exemplo, prefira a denominação “descolonial”. Sobre estas três noções colocadas juntas, ou seja, o pós-colonial, a arte e a heterodoxia sexual, não se escreveu muito até agora. Tratarei, em seguida, esboçar uma cartografia, claro que embrionária e inicial, na qual essas noções se entrecruzem e se olhem de perto.

Não é necessário dizer que na atualidade contamos com uma bagagem significativa no que diz respeito a reflexões sobre as realidades pós-coloniais sob uma ótica feminista. Convém recordar o estudo pioneiro *Can The Subaltern Speak?*, de 1988, de Gayatri Chakravorty Spivak,

recentemente disponível em castelhano (*¿Pueden hablar los subalternos*, ed. De Manuel Asensi, Barcelona, Macba, 2009); também uma compilação de ensaios preparada por Chandra Talpade Monhanty e Jacqui Alexander, chamada *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*, 1997, entre outros. Mas nestas formulações teóricas e em outras não é frequente que tais meditações se debrucem sobre o terreno da arte. Pelo que me consta, Spivak escreveu até agora sobre Alfredo Jaar, e Homi Bhabha, que claramente não tem o feminismo como ferramenta de trabalho, mas estudou alguns aspectos da obra de Anish



Samuel Fosso
Self portrait, 1977

Kapoor, Guillermo Gómez Peña e Renée Green. Mas reitero que isso não costuma ser habitual entre teóricos da pós-colonialidade. Mesmo assim, vale a pena citar o esforço de Ella Shohat estampado em sua antologia, *Talking Visions. Multicultural Feminisms in a Transnational Age*, 2001, mesmo que aqui, de novo, o olhar até a produção artística não abunda (Catherine Opie, Shu Lea Cheang e Laura Aguilar são praticamente as únicas artistas dissecadas).

Nesta tentativa de traçar linhas de convergência entre a teoria pós-colonial e a arte contemporânea, não se podem deixar de lado as exposições geradas sobre esta problemática. Vêm à mente *Les Magiciens de la terre*, 1989, uma iniciativa de Jean-Hubert Martin para o parisiense Centre Georges Pompidou, que supôs uma olhada multicultural sobre a arte, ainda que tenha sido criticada, com razão, por associar aos criadores de países africanos e asiáticos uma leitura espiritualista e ingênua de sua produção (os artistas destes lares eram vistos como uma espécie de *bricoleurs*). Nesta mostra gigantesca as questões de gênero e diversidade sexual praticamente não estavam presentes. Nesse mesmo ano, em Londres, teve lugar na Hayward Gallery *The Other Story*, uma revisão do papel desempenhado por artistas de origem africana e asiática radicados na Grã-Bretanha desde a segunda guerra mundial. Uma experiência sem dúvida interessante no âmbito local e nacional, mas que efetivamente não incidia em matéria de gênero e diversidade sexual. Um ano depois se celebrou em Nova York a mostra *The Decade Show. Frameworks of Identity* no The New Museum of Contemporary Art, no The Studio Museum of Harlem e no The Museum of Contemporary Hispanic Art, com questões relativas à raça, à etnia e à heterodoxia sexual presentes, ainda que exclusivamente tratadas a partir de parâmetros próprios dos Estados Unidos.

Neste breve percurso expositivo, destaco a Documenta XI, 2002, organizada por Okwui Enwezor, em que algumas propostas de grande consistência reuniam alguns dos conceitos citados aqui, em particular as de Trinh T. Minh-ha e sobretudo as de Kutlug Ataman.

Não se pode também esquecer a exposição *Global Feminisms*, Brooklyn Museum of Art, 2007, com curadoria de Maura Reilly e da veterana Linda Nochlin, pela celebração do nascimento do tão esperado Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art. Aqui a ênfase residia principalmente em uma grande variedade de aproximações feministas do planeta embora a crítica ao binarismo de gênero aflorasse em algumas obras, como por exemplo, na de Tejal Shah, artista radicada em Mumbai, e o conteúdo lésbico tenha tido peso específico nas ideias abordadas pela dupla espanhola Cabello/Carceller.

Em seguida, situarei o olhar naquelas exposições que se autoproclamam *queer* e nas manifestações e sinais desta *queerness* (difícil tradução em castelhano¹, pois abarca uma infinidade de dissensos relativos ao corpo, à sexualidade e ao comportamento social divergente das normas) em nações e zonas do mundo pouco visíveis. A pesquisa nos oferece demasiadas alegrias. Se começo pela mostra norte-americana, *In a Different Light. Visual Culture, Sexual identity, Queer Practice*, inaugurada em São Francisco em 1995, se poderá presumir que todos os artistas representados são estadunidenses e que nem sequer nesse país de diversidade racial o componente étnico foi levado em conta como merecia, como objeto de reflexão – as exceções foram Lyle Ashton Harris e Carmelita Tropicana. Por outro lado, três anos depois, em 1998, teve lugar a mostra holandesa *From the Corner of The Eye*, do Stedelijk Museum de Amsterdã. Nela os resultados sobre matéria LGBTQ pouco ou nada tem a ver com países alheios à órbita eurocêntrica.

Mais recentemente se destaca pela sua magnitude a mostra *Das Achte Feld/The Eighth Square*, organizada no Museum Ludwig de Colônia, em 2006, que contou com obras de Sunil Gupta, Dayanita Singh e Yasumasa Morimura, ainda que, mais uma vez, o pós-colonial não tenha sido uma ferramenta de conhecimento usada nesta exposição. Também não o foi, e cito porque foi concebida pelo mesmo curador da anterior, Frank Wagner, a mostra *Gewoon Anders. Just Different!* no Cobra Museum de Amstelveen. Nesta ocasião, a produção de alguns (poucos) artistas de países como Turquia (Köken Ergun) e China (Chi Peng) transmitiam alusões e signos sobre as experiências das diferenças sexuais nos seus próprios contextos culturais.

Apesar das deficiências comprovadas e da falta de estratégias de pensamento para incluir práticas artísticas não ocidentais em relação às transgressões sexuais desconformes com o heterossexismo, pode-se aprender, e eu fiz isso, com este conjunto de textos, ensaios, catálogos e exposições.

Na hora de delinear e traçar o planejamento de um estudo sobre a diversidade sexual (chame-se *queer* ou não, que não é uma terminologia nem aceita, nem compreendida em muitos países, entre eles alguns do mundo árabe), surgem dúvidas sobre a apropriação de outro conceito, o de globalização, que deveria ser tomado com muito cuidado. Não seria a globalidade uma versão remoçada ou camuflada da universalidade ou internacionalidade que serviu tradicionalmente ao Ocidente para seguir levando as rédeas do controle da produção cultural?

A pergunta não tem uma resposta clara, mas as dúvidas parecem apontar para a leitura que se depreende da questão. Outro conceito infestado de interesse é o de interculturalidade, tão bem manejado por Néstor García Canclini, sobretudo em *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad* (Barcelona, Gedisa, 2004).

Em minha opinião, esta rica e complexa palavra me parece mais uma aspiração utópica à interpenetração de culturas que coabitam em um mesmo país ou contexto, que uma realidade palpável, haja vista os casos de racismo, xenofobia e ódio aos diferentes que aparecem sem cessar nos jornais ou na Anistia Internacional e outras ONGs.

Por outro lado, hoje é maior a mobilidade entre pessoas e indivíduos de formas de pensar e de classes sociais diferentes e recursos distintos, que em períodos anteriores da história, ainda que as migrações tenham sido efetuadas ao longo da história da humanidade. Isso se deve seguramente em parte ao impacto dos fluxos migratórios (por necessidades econômicas, fundamentalmente), à frequência e barateamento das viagens transoceânicas, ao espaço aparentemente sem fronteiras da Internet e à influência de toda uma bateria de novas tecnologias da sociedade da informação (celulares, Skype, televisão por satélite...).

Dito isto, e apesar do fenômeno da mobilidade, brevemente descrito e que beneficia os artistas e outros produtores culturais (na acepção benjaminiana), não se pode esquecer a especificidade de caráter nacional, local, étnico e sua repercussão nos papéis de gênero. Não é o mesmo o tratamento que recebem as mulheres em um país como o Paquistão ou Bangladesh e no México ou na Alemanha, ainda que existam discriminações e violências de base senão idênticas, semelhantes.

Estas diferenças existem e estão inscritas na história, na política, na economia, na religião e na cultura de cada lugar. Digo isto sem nenhuma intenção de essencializar e petrificar as realidades locais.

Em seguida, e me baseando na experiência que supôs a preparação da exposição *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, realizada no Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), em Santiago de Compostela, entre 14 de maio e 20 de setembro de 2009, proporei através da obra de alguns artistas uma leitura pós-colonial vinculada à heterodoxia sexual e de gênero.



Ahlam Shibli
Eastern LGBT, 2006

Iniciarei com uma afirmação: estou consciente de que os (as) artistas que mencionarei vivem em um mundo em que o intercâmbio cultural é frequente, embora algumas realidades dos distintos coletivos lésbicos, gays, transexuais e transgênero não possam se manifestar sem censuras em seus países de origem, como Líbano, Palestina, Índia... Por isso, em parte, trata-se de obras que circulam e são expostas com maior assiduidade em circuitos ocidentais e, de fato, alguns dos artistas que nomearei são representados por galerias francesas, norte-americanas, alemãs...

Um caso bastante sintomático é o artista camaronês, radicado em Bangui – capital da República Centro-Africana, um dos países mais pobres do planeta - Samuel Fosso, cujas fotos de si mesmo usando todos os tipos de peças de vestuário, roupas e costumes, inclusive aquelas que mostram *crossdressing*², foram expostas, sobretudo, em distintos lugares da Europa e dos Estados Unidos.

“Desde muito novo (treze anos) o gosto pelo disfarce e pelas roupas distintas das regras de decoro e da tradição local é constante em Fosso, um artista que declarou ter seu próprio corpo em alta estima. Após os primeiros instantâneos narcisistas que enviava aos seus familiares da Nigéria para lhes dar sinais de vida, nos anos 90 se autorretratou com as roupas

glamorosas, de uma mulher de posses (*La bourgeoise*, 1997), e em sua ânsia por revisar os ícones da negritude no continente africano e também nos Estados Unidos, posou travestido de mulher com roupas coloridas (um híbrido entre uma estética africana e talvez carnavalesca brasileira): *La femme américaine libérée*, 1997. Trata-se de uma homenagem às conquistas de igualdade para as mulheres negras nos Estados Unidos que, no próprio país em que Fosso foi acolhido, estão longe de ser possíveis.”³

Na Turquia, um país que toca nas portas da Europa sem muito êxito, dadas às reticências dos governos alemão e francês, emoldura-se a produção de um artista que construiu primeiramente suas armas no cinema e agora pratica mais frequentemente as vídeo-instalações. Refiro-me ao turco Kutlug Ataman. Em 1999 concebeu *Women Who Wear Wigs*, uma vídeo-instalação em quatro telas em sequência nas quais se desaparela a categoria, claramente construída, como diria Judith Butler, de mulher. O que significa ser mulher? Se é mulher ou se faz de mulher? O mesmo poderia ser dito do conceito *homem*.

As quatro protagonistas presentes nesta obra estão unidas pela necessidade e também (e isso faz parte da ironia que tão destramente destila a estética de Ataman) pela escolha cosmética de usar um aplique ou peruca: uma estudante muçulmana que esconde o véu sob uma peruca, uma militante de um grupo curdo perseguido pela polícia turca, uma jornalista que passou por quimioterapia por padecer de câncer e perdeu o cabelo, e uma transexual que narra de modo agridoce seus inúmeros problemas com a polícia turca.

Em 2001, orquestrou *Never my soul*, que apresentou na Bienal de Berlim e na Documenta, e daí, o eco internacional. Em tom de tragicomédia relata a história de Ceyhan Firat, uma mulher transexual que escapou de seu país natal ao se ver fustigada pelas autoridades policiais. Conseguiu chegar à Suíça, e já com certo sossego e tranquilidade, desfruta da liberdade de movimentos, ainda que por isso sua vida tenha deixado de ser agitada.

Perto da Turquia, mesmo que em tom deveras diferente, encontramos algumas obras em vídeo do libanês Akram Zaatari. Apontarei duas: *Red Chewing Gum*, realizada em 2000, conta, evitando a narrativa clássica, uma história de dois rapazes imersos no cotidiano do bairro beirutense de Hamra. Trata-se de um relato sobre o desejo entre dois homens, uma proposta pouco ou nada habitual no Oriente Médio.

Um ano depois, Zaatari concebeu *How I Love you*, 2001: o primeiro trabalho em que são expostos os desejos de uma série de homens que costumam ocultar suas preferências sexuais e amorosas diante dos preconceitos sociais e religiosos. Por isso, o artista, diante das possíveis represálias legais e policiais, optou por borrar ou esfumegar os rostos dos participantes no vídeo.

Junto ao Líbano “entre Gaza e Cisjordânia” e às vezes também em Israel se desenha o horizonte que traçou fotograficamente Ahlam Shibli em sua série *Eastern LGBT*, 2006. Os retratados são indivíduos na diáspora que deixaram seu país quando foram impedidos de se manifestar em plena liberdade. As imagens mostram momentos de suas vidas cotidianas em Barcelona, Londres, Paris, Tel Aviv. Em algumas ocasiões, a sobrevivência dos exilados se defronta com a rejeição de sua própria comunidade de palestinos no estrangeiro. A própria Shibli relatou as dificuldades para entrar no Club Kali, de Londres, um local em que coabitam sujeitos de diversas procedências e onde as músicas árabes, indianas e africanas se mesclam e convivem. Shibli tirou algumas fotos que demonstram o grau de autorrepressão dessas pessoas, forçadas pelas condições adversas, concretamente pelo fato de habitarem bairros de população palestina onde a dissidência sexual não era compreendida e muito menos aceita.⁴

A título de conclusão, gostaria de fazer uma nota mais esperançosa, ainda que infestada de paradoxos. Isso o farei com um comentário sobre a já longa trajetória do artista indiano Sunil Gupta e, para tal, proponho o exercício de comparar fotos da série *Exiles* (1986) com outras de *Mr. Malhotra's Party* (2007). Entre umas e outras se passaram mais de vinte anos. É possível comprovar que alguns avanços são percebidos já na Índia: a obra de Gupta assim parece indicar. Em *Exiles*, os homens retratados não são expostos frontalmente e os comentários que o artista colheu, e que se incluem como legenda abaixo da foto, são marcados pelo medo e pela vergonha, ainda que também pelo anseio, por exemplo, de poder viver no suposto paraíso ocidental. Os homens e as mulheres retratados em *Mr. Malhotra's Party*, ao contrário, aparecem de frente, e os nomes constam junto à imagem sobre um fundo de cidade. Ainda hoje na Índia as festas gays têm que ser feitas como festas privadas para evitar confrontos com a polícia e possíveis ataques. A lei 377, que penaliza a homossexualidade, de origem colonial britânica, acaba de ser abolida no verão de 2009, depois de uma sentença do tribunal Supremo de Délhi. É hora de saber se a sociedade em seu comportamento diário dará mostras de maior respeito à diversidade sexual.

Sunil Gupta é um artista que não descansa, um verdadeiro cosmopolita – sua vida tem como lugares significativos o Canadá, a Grã-Bretanha e a Índia. Através de sua obra se colocam em manifestação algumas características do mundo transnacional em que vivemos. Nele, algumas ideias *queer* parecem, lentamente, estampar-se além dos recintos universitários. E eis que os desejos inconformes, ainda que os gurus de muitos museus e instituições artísticas do mundo inteiro os continuem ignorando (demonstrando com isso seu grau de desprezo à diversidade sexual), não conhecem fronteiras.

Tradução: de Tatiana Xerez

Mestranda de Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense

Revisão: Sheila Cabo Geraldo. Professora do PPGARTES – Uerj

Traduzido e publicado com autorização do autor

Notas

1 Optou-se por manter a palavra em inglês já que, como o autor escreveu em relação ao castelhano, não há em português uma palavra que garanta o sentido do vocábulo. Nota da Revisora (NR).

2 *Crossdressing* é um termo que se refere a pessoas que vestem roupas ou usam objectos associados ao sexo oposto, mas não está relacionado com a orientação sexual. Os praticantes (*crossdressers*) podem ser heterossexuais, homossexuais, bissexuais ou assexuais. Essa prática também não está relacionada com a transexualidade. NR.

3 Ver Juan Vicente Aliaga, "Un mapa infinito. Acerca de las representaciones de la diversidad sexual en el arte desde los sesenta hasta la actualidad" no catálogo *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, CGAC/Xunta de Galicia, 2009, p. 55-56

4 Ver Juan Vicente Aliaga, "Un mapa infinito. Acerca de las representaciones de la diversidad sexual en el arte desde los sesenta hasta la actualidad" no catálogo *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*, CGAC/Xunta de Galicia, 2009, p. 56-57