

Looking for a Husband with a EU Passport (2000-2005). A cidadania como barreira à circulação

Looking for a Husband with a EU passport (2000-2005).
Citizenship as a barrier to circulation

Pedro Gonçalves
pedrogoncalves3991@gmail.com
Instituto de História da Arte | NOVA FCSH
Lisboa, Portugal
 <https://orcid.org/0009-0002-5713-343X>

Resumo | Abstract

Neste artigo, dou enfoque às dinâmicas de circulação a partir dos sujeitos imigrantes, bem como às barreiras geográficas e sociais com que estes se confrontam ao movimentarem-se. Os debates em torno destes assuntos são desenvolvidos a partir do projeto artístico *Looking for a Husband with a EU Passport* (2000-2005), da artista Tanja Ostojić. Para tal, recorro a uma metodologia assente num corpo teórico proveniente dos feminismos e das teorias biopolíticas. A articulação entre estes dois campos teóricos permite-me questionar de que forma o trabalho artístico de Tanja Ostojić

contribui para repensar os debates em torno da cidadania e da circulação de corpos femininos imigrantes no espaço da União Europeia. Além disso, a convergência destes marcos teóricos possibilitará identificar como esta obra provoca disrupções performativas nas relações de poder que restringem a mobilidade de determinados “corpos” migrantes. Mapear um corpo genderizado, sobretudo a partir dos marcadores que o definem culturalmente, motiva a sua reinscrição política a partir dos sistemas de poder com que se confronta. Se circular é um ato de confronto constante com as nomenclaturas identitárias instituídas, é também uma oportunidade para as reconsiderar

– sobretudo nas exclusões que produzem. Este artigo procura, assim, interrogar de que modo Tanja Ostojić reconsidera essas relações de poder entre o seu corpo migrante e os sistemas de controlo do Espaço Schengen.

In this article, I focus on circulation from the point of view of immigrant subjects, as well as the geographical and social barriers they encounter in their movements. The debates surrounding these issues are explored through Tanja Ostojić's artistic project *Looking for a Husband with an EU Passport* (2000-2005). To this end, I adopt a methodology grounded in feminist and biopolitical theoretical frameworks. The intersection of these two fields enables a critical inquiry into how Ostojić's artistic practice contributes to rethinking debates on citizenship and the circulation of immigrant female bodies within the European Union. Moreover, the convergence of these frameworks makes it possible to identify how her work generates performative disruptions in the power relations that constrain the mobility of certain migrant 'bodies'. Mapping a gendered body – particularly through the cultural markers that define it – motivates its political reinscription within the systems of power it confronts. While movement entails continuous confrontation with established identity categories, it also opens up possibilities for their re-evaluation – especially in relation to the exclusions they produce. This article thus seeks to examine how Tanja Ostojić reconfigures these power relations between her migrant body and the control mechanisms of the Schengen Area.

Palavras-chave | Keywords

Cidadania • Performatividade • Imigração • Feminismos • Fronteiras

Citizenship • Performativity • Immigration • Feminisms • Borders

1. Breves considerações introdutórias

Longe de constituir um campo acrítico, a geografia, enquanto categoria epistémica, assenta em questões de posicionamento, como adverte Irit Rogoff. Estas questões relacionam-se com quem detém o poder e a autoridade para nomear e subsumir outros sujeitos sob identidades hegemónicas (Rogoff, 2000, p. 21). A partir destas problemáticas, a geografia torna-se uma base de investigação que permite, a quem dela se socorre, alterar nomeações e rever as estruturas de poder geradas pelas relações entre sujeitos e lugares (Rogoff, 2000, p. 21). Os movimentos espaciais encontram-se, assim, vinculados a esse posicionamento crítico. Os sujeitos que se deslocam são abarcados por estruturas de representação que, por sua vez, são fomentadas por sistemas de conhecimento e poder, construídos a partir das estruturas vigentes. Em cada uma destas dimensões, e seguindo a leitura proposta por Irit Rogoff, a geografia está indelevelmente associada às categorias de género e raça (Rogoff, 2000, p. 7). A geografia é, deste modo, um sistema de classificações que elabora estratégias de pertença ou de exclusão a partir de dicotomias entre o “eu” e o “outro” (Rogoff, 2000, pp. 7-8). Nesta aceção, a geografia aproxima-se mais de uma reflexão geo(bio)política do que de um estudo meramente cartográfico ou toponímico do território.

Estes temas têm vindo a ocupar um lugar cada vez mais visível na produção artística contemporânea, sobretudo através da abordagem de temáticas relacionadas com as migrações. Enquanto “modalidades críticas de pensamento”, estas práticas artísticas procuram questionar as ortodoxias em torno das migrações e propor alternativas aos formatos com que têm sido tradicionalmente abordadas (Peterson, 2017, p. 7). Como afirma Ann Rigg Peterson, destas práticas não resultam apenas objetos artísticos ou novas representações visuais e teóricas, mas desencadeiam igualmente ações de natureza política (Peterson, 2017, pp. 7-8). Nelas, o corpo surge como um elemento recorrente. A sua visibilidade decorre dos modos como é marcado

identitária e culturalmente, dado que as categorias de género e raça, associadas à geografia, assentam sobretudo em características corporais. No âmbito das administrações territoriais, o corpo imigrante é frequentemente encarado como uma “ferramenta a ser subordinada e controlada” (Busetta, 2019, p. 48). Sobre ele exerce-se um forte controlo biopolítico, ao mesmo tempo que lhe são subtraídos alguns direitos. O corpo torna-se, assim, num dispositivo político através do qual alguns artistas constroem estratégias de dissenso e procuram reclamar os direitos que lhes haviam sido negados no contexto histórico (e geográfico) em que se inserem (Busetta, 2019, p. 48).

Estas dinâmicas em torno do corpo revelam que qualquer conceito abstrato ou generalista sobre o mesmo é ilusório. O seu estatuto – político e social – depende dos traços que lhe são atribuídos e autenticados por um sistema legal que exige uma constante validação mediante comprovativos de identificação¹. Nesse processo, opera-se uma des-subjetivação do corpo, na qual as particularidades reconhecidas se reduzem às características físicas e ao espaço geográfico com que é conotado. Ao deslocar-se espacialmente, o corpo é interpelado e identificado segundo os parâmetros – raciais e de género – vigentes em cada local. Num período histórico marcado pela globalização, os diversos dispositivos de controlo da circulação humana evidenciam os paradoxos inerentes à ideia de liberdade de movimento que o conceito de globalização parece pressupor. O que é privilegiado nas estruturas globalizadas é, acima de tudo, a livre circulação de

mercadorias – e não a de pessoas. As fronteiras, enquanto instrumentos de controlo migratório, mantêm uma estrutura militarizada que fragmenta a geografia mundial numa sucessão de arquipélagos (Demos, 2013, pp. xiv-xv), marcados por desigualdades étnico-raciais, económicas e de género. Quer se trate de unidades geográficas nacionais, federais ou de blocos políticos e/ou económicos transnacionais, a sua demarcação baseia-se num conjunto de classificações que definem um “eu/nós” em oposição a um “outro”. Os posicionamentos críticos, que os sujeitos em circulação podem assumir, funcionam como catalisadores na exposição da heterogeneidade encoberta por estes sistemas de categorização vinculados a pressupostos uniformizadores.

Analisar as circulações geográficas a partir de casos pessoais, realça o quanto estes casos são políticos. A partir do mote da teoria feminista, “o pessoal é político”, torna-se possível apreender as configurações sociais produzidas pelas relações de poder. O pessoal abarca dinâmicas e interrelações situadas em contextos específicos, ao mesmo tempo que desestabiliza a aplicação de nomenclaturas identitárias de maneira abstrata e homogénea. Nesta aceção, o pessoal não promove uma análise social assente no individualismo; estimula, ao invés, a partilha intersubjetiva dos condicionamentos impostos pelas estruturas sociais vigentes. Como refere Judith Butler, “para a teoria feminista, então, o pessoal torna-se uma categoria expansiva, que acomoda, ainda que implicitamente, estruturas políticas normalmente vistas como públicas. De facto, o próprio significado do político também se expande. Na melhor das hipóteses, a teoria feminista implica uma expansão dialéctica destas duas categorias” (Butler, 2011, p. 75). O pessoal pode, assim, assumir uma posição crítica a partir da qual se promovem debates em torno da aplicação das normas coletivas, revelando a forma como a sua configuração tende a privilegiar determinados sujeitos e a excluir outros.

Para debater estas temáticas concentrar-me-ei, num primeiro momento, no anúncio que Tanja Ostojić publicou na internet em 2000, no qual o

¹ Ginette Verstraete, por exemplo, ao abordar a inserção de dados no sistema de informação do Espaço Schengen, refere que “embora os dados fornecidos possam variar consideravelmente, não só de Estado para Estado, mas também (nos Países Baixos) de região para região, um relatório relativo a uma pessoa obedece geralmente aos procedimentos de identificação padrão: nome, idade, local de nascimento e de residência, sexo, nacionalidade e qualquer característica física visível e permanente, como a cor dos olhos, do cabelo e da pele” (Verstraete, 2003, pp. 233-234). [Todas as traduções são da autoria do autor, exceto quando as edições citadas se encontram em português.]

corpo surge como elemento visual central. Despojado de pilosidade, com exceção das sobrancelhas, encara a câmara fotográfica com uma expressão facial neutra. Sem qualquer contexto espacial, o propósito da imagem só se torna claro através da frase inscrita na margem direita da fotografia: “Looking for a Husband with a EU Passport”. O restante conteúdo informativo é apresentado numa caixa de texto: “Please send your applications to hottanja@hotmail.com. Do not hesitate to contact me with any further questions or details”. Este anúncio é um dos vários elementos que compõem *Looking for a Husband with a EU Passport* (2000-2005). Os cinco anos que permeiam a realização desta obra, bem como diversos elementos visuais e textuais que a compõem, constituem o foco deste artigo. O enquadramento teórico delineado anteriormente servirá de base para inquirir de que forma o trabalho de Tanja Ostojić contribui para repensar os debates em torno da circulação, da cidadania e das políticas fronteiriças. Num segundo momento, procurarei evidenciar como esta obra impulsionou disrupções performativas nas relações de poder que condicionam a mobilidade de corpos migrantes – particularmente aqueles marcados pelo género – no espaço da União Europeia.

A metodologia adotada neste artigo assenta numa abordagem interdisciplinar, cruzando contributos dos estudos feministas, das teorias biopolíticas e da crítica institucional. Esta articulação teórica permite analisar *Looking for a Husband with a EU Passport* como um espaço de contestação e reinscrição política, particularmente no que respeita à circulação de corpos migrantes e às estruturas de poder que os regulam. Ao centrar a análise nesta obra de Tanja Ostojić, procuro mobilizar a leitura crítica que a própria artista propõe sobre essas estruturas como uma ferramenta de contestação dos dispositivos de controlo fronteiriço e das narrativas identitárias hegemónicas que operam no interior do Espaço Schengen. A investigação parte da compreensão do corpo como lugar de inscrição política e simbólica, adotando uma perspetiva localizada

que reconhece o posicionamento da artista face aos contextos sociais, culturais e históricos em que a obra se inscreve.

Tanja Ostojić é uma artista interdisciplinar, educadora e investigadora. Desde 1994, o seu trabalho artístico tem-se desenvolvido a partir de críticas institucionais, com particular enfoque em questões de género, feminismos e migração. Para além das três obras que integram *Crossing Borders Series* (2000-2005), e que serão abordadas neste artigo, importa ainda mencionar o projeto artístico *Strategies of Success/Curator Series* (2001-2003), do qual fazem parte: *Black Square on White* (1995/2001), *I'll Be Your Angel* (2001), *Be My Guest* (2001) e, em 2003, *Sofa for Curator, Politics of Queer Curatorial Positions: After Rosa von Praunheim, Fassbinder and Bridge Markland* (com Marina Gržinić), *Strategies of Success e Vacation with Curator*. Se o projeto artístico anteriormente referido centrou-se numa crítica institucional relacionada com a gestão biopolítica das fronteiras da União Europeia, esta segunda série centra-se numa reflexão crítica sobre as estruturas institucionais do mundo da arte, com um enfoque feminista. Após estas duas séries, Tanja Ostojić produziu um conjunto de obras que continuaram a explorar as dinâmicas migratórias e a condição das mulheres em diversos contextos geográficos, como *Mis(s)placed Women?* (2009-2022) e *Lexicon of Tanjas Ostojić* (2011-2017). Mais recentemente, o seu trabalho tem-se debruçado sobre a questão da menopausa, voltando a assumir o seu corpo como campo político, a partir do qual procura levantar problemáticas ligadas a tópicos femininas, como em *Changed by Water* (2024).

2. *Illegal Border Crossing* (2000) e *Waiting for a Visa* (2000)

Organizada a partir de uma coligação económica de vários estados-nação, a União Europeia tem executado uma série de acordos que ratificam a livre circulação de mercadorias, assim como dos cidadãos pertencentes aos territórios signatários. A

esta estrutura jurídica está associada uma narrativa identitária que promove a inclusão interna com base numa cultura comum, moldada progressivamente com a adesão de novos países. Simultaneamente, as suas políticas legislativas têm intensificado o controlo das fronteiras externas e submetido os movimentos imigratórios a um processo de alienação política (Lahav, 2004, p. 4), evidenciado pelo Acordo de Schengen. Dos 142 artigos que o compõem, apenas quatro abordam a liberdade de circulação de pessoas; os restantes centram-se no controlo das fronteiras externas, em matérias de asilo, na troca de informações e no reforço da cooperação policial entre os países signatários (Jong, Koevoets, van Leeuwen & Fleu, 2014, p. 105). A delimitação binária que o acordo estabelece entre cidadãos europeus e não-europeus levou a que se designasse o espaço regulado pelo Acordo de Schengen como uma “Fortaleza Europeia”, sublinhando o seu carácter securitário e militarizado. Trata-se de uma delimitação que não é apenas topográfica, mas também gramatical. Como assinala Fatima El-Tayer, no discurso identitário europeu

apenas as aparentemente unívocas e opostas opções de branco, cristão, europeu e migrante são apresentadas como identidades válidas, “dizíveis”, enquanto as ambiguidades e as transgressões são silenciadas discursivamente – sem nunca serem totalmente contidas – e as populações racializadas são transformadas em (in)sujeitos inviáveis, cuja positividade é incompreensível dentro da linguagem da identidade permissível nos discursos europeus (El-Tayer, 2020, p. 281).

A homogeneização cultural daí resultante – tanto a nível discursivo como visual – assenta na mobilização de marcadores de nacionalidade, género, classe e etnia para excluir os sujeitos que não se coadunam com a narrativa promovida.

Face a esta configuração política, sempre que Tanja Ostojić recebia um convite para apresentar o seu trabalho artístico num país integrante do Acordo

de Schengen, deparava-se com barreiras biopolíticas à sua circulação. Tinha de se confrontar com toda a aparelhagem burocrática da União Europeia para obter um visto, despendendo tempo e recursos significativos. A sua nacionalidade – jugoslava² – tornava-a um “Outro” relativamente à narrativa identitária promovida pela União Europeia. Em 2004, numa entrevista, enfatizava o cansaço que sentia por estar circunscrita a uma nacionalidade, acrescentando que “não acredito em valores nacionais, mas sim em valores humanos. Sinto a minha nacionalidade como um rótulo, alguém o colocou em mim, não foi uma escolha minha” (Minićová, 2004, s.p.). Este confronto motivou a criação, em junho de 2000, de *Illegal Border Crossing* (2000). Para assegurar a sua participação num workshop internacional de artistas na Áustria, Tanja Ostojić requereu um visto para entrar no Espaço Schengen, que lhe foi recusado. Perante esta situação, a artista decidiu recorrer a um método utilizado por imigrantes “ilegais” oriundos dos Balcãs para entrar na União Europeia: a passagem clandestina pelas montanhas austríacas que fazem fronteira com a Eslovénia³, onde eram detidas entre oito a nove pessoas diariamente (Ostojić, 2009a, p. 34).

Nesse mesmo ano, Tanja Ostojić voltou a abordar esta questão em *Waiting for a Visa* (2000). Neste projeto, a artista documentou-se numa fila nas imediações do consulado austríaco em Belgrado, onde permaneceu durante seis horas. Ao meio-dia, o consulado fechou, sem que ela tivesse consegui-

² Após o desmembramento da República Socialista Federativa da Jugoslávia na década de 1990, marcado por uma série de conflitos étnicos e guerras civis, a Sérvia e Montenegro permaneceram unidas até 2003 numa confederação designada República Federal da Jugoslávia. Natural do território sérvio, Tanja Ostojić detinha, na altura da realização destes projetos artísticos, a nacionalidade jugoslava.

³ Importa referir que a Eslovénia, país que faz fronteira com a Sérvia, só aderiu à União Europeia em 2004, após a realização destes trabalhos artísticos, o que acentuava as dificuldades de circulação para cidadãos provenientes dos territórios que se encontravam fora do Espaço Schengen.

do submeter o pedido de um visto para entrar no Espaço Schengen. Segundo a artista, este cenário era recorrente e podia ser presenciado a qualquer hora do dia (Ostojić, 2009b, p. 38), o que sugere que várias pessoas pernoitavam no local para garantir o seu lugar na fila. Ao fotografar essa situação, Ostojić infringiu a legislação sérvia, que proibia registos imagéticos no local, numa tentativa das autoridades de ocultar o número de cidadãos que procuravam emigrar. Contudo, é no ato de esperar que a obra parece destacar o poder exercido pelos processos administrativos. Como reflete Andrea Köhler, “quem nos faz esperar celebra o poder que detém sobre o nosso tempo de vida, e a dúvida sobre se não é justamente essa a razão para sermos deixados à espera é o que confere a esse poder o seu aspecto mais ameaçador. Proibir a movimentação de alguém sempre foi uma prerrogativa do poder patriarcal. Quem nos faz esperar mantém-nos no mesmo lugar” (Köhler, 2021, p. 40). O ato de fazer esperar revela como os espaços administrativos prolongam as prerrogativas das fronteiras territoriais, impondo restrições à circulação de pessoas que se estendem para além do espaço físico, operando também no plano temporal, de modo a assegurar um controlo biopolítico sobre esses movimentos.

3. A questão do corpo em *Looking for a Husband with a EU Passport* (2000-2005)

Os temas levantados nestes dois projetos foram desdobrados e aprofundados em *Looking for a Husband with a EU Passport* (2000-2005). O primeiro elemento que dele faz parte é o anúncio anteriormente referido [Figura 1]. Ao apresentar-se com uma expressão neutra e despersonalizada, sem qualquer traço de identificação pessoal – para além dos marcadores generalistas de género e “raça” –, Tanja Ostojić possibilita que cada espetador projete sobre essa imagem os seus próprios desejos e fantasias. O corpo assume a função de uma “mercadoria” que pode ser personalizada por quem a contempla. Neste aspeto, a sua

disposição evoca tanto a imagética sexual da pintura pós-renascentista, como da organização dos corpos nos filmes pornográficos. A partir da década de 1950, como explica Nina Power, torna-se evidente uma mudança na forma como esta produção cinematográfica convoca o espetador. O seu anterior papel de *voyeur* dá lugar a um espetador-participante (Power, 2009, p. 46). Transfere-se, conseqüentemente, para o ecrã a lógica de distribuição dos corpos que John Berger já identificava nas representações pictóricas pós-renascentistas europeias: “quase toda a imagética sexual europeia pós-renascentista é frontal – literal ou metaforicamente – por o protagonista ser o espetador-proprietário olhando para ela” (Berger, 1996, p. 60). O corpo feminino nu aproxima-se, assim, da função que a mercadoria detém no sistema económico contemporâneo, no sentido em que a sua circulação depende da aquisição por parte de um consumidor.

A confluência entre a nudez artística e a pornográfica parece, contudo, impelir a imagem do anúncio de Tanja Ostojić para uma desregulação das normas sociais que definem a diferença entre a “pureza” da primeira e a “obscenidade” associada à segunda. Como salienta Lynda Nead, enquanto a nudez feminina artística está tradicionalmente vinculada a um conjunto de parâmetros visuais que delimitam os “bons costumes” e regulam a sexualidade feminina; a nudez pornográfica contrapõe-se-lhe como “obscena”, reiterando os valores morais e sexuais instituídos (Nead, 1998, pp. 152-153). Regulamentar a nudez e a sexualidade revela-se, por conseguinte, como um mecanismo de controlo que define o que pode ou não ser representado. A própria etimologia do termo “obsceno” – proveniente do latim *obsceus*, que pode ser traduzido como “de mau agouro” ou “fora da cena” – já pressupõe uma conotação com o que se encontra fora da representação (Nead, 1998, p. 47), remetendo para aquilo que é considerado impróprio, indizível ou inaceitável dentro dos códigos morais e estéticos dominantes.

Para a moldura legal da União Europeia, Tanja Ostojić, enquanto titular de um passaporte jugoslavo, era um “corpo” sem representação jurídica



Figura 1. Tanja Ostojić, The “Ad” from *Looking for a Husband with EU Passport*, 2000-2005. Fonte: Borut Krajnc (fotografia). Copyright/courtesy: Tanja Ostojić

dentro das suas fronteiras. Os seus direitos eram limitados. Para circular dentro do Espaço Schengen, estava dependente de decisões “soberanas” em relação às quais não detinha qualquer poder. Para obter um visto de entrada e adquirir uma posição reconhecida dentro deste enquadramento legal, a artista procurou agilizar o processo burocrático convertendo-se numa “mercadoria” despersonalizada, passível de ser adquirida por um “consumidor” – neste caso, um cidadão europeu – e, assim, ganhar o direito à livre circulação no Espaço Schengen. O “corpo-mercadoria” torna-se, então, “funcional” dentro deste sistema, ao depender da institucionalização do casamento como meio de legitimação da sua mobilidade. Ao autorrepresentar-se num registo “pornográfico”, a artista não se torna “obscena”; ela

já havia sido remetida a essa condição ao ser excluída da representação legal – à figura do “Outro”. É precisamente a sua conversão estratégica em objeto de troca que lhe permite aceder a uma forma de visibilidade e presença política dentro do regime que a inviabiliza.

Durante a década de 1970, várias teóricas feministas já haviam utilizado a mercadoria como metáfora da situação a que as mulheres estavam sujeitas pela sociedade patriarcal. Um exemplo foi Luce Irigaray que identificou como o sistema simbólico ocidental se baseia na troca de mulheres entre homens, tratando-as como objetos mercantilizados (Irigaray, 1985, p. 84). No entanto, nas últimas três décadas, essa situação alterou-se substancialmente. A transação de corpos enquanto “mercadorias” deixou de ser socialmente dissimulada e passou a ser incentivada. Fora da esfera artística, a nudez já não está completamente associada à “obscenidade”; pelo contrário, tornou-se uma norma, valorizada como estratégia de visibilidade, empregabilidade e capital simbólico. No contexto neoliberal, a noção de obscenidade transformou-se: deixou de estar associada à exposição corporal para se focar nos corpos que optam por não se exhibir. Esta lógica torna-se particularmente evidente nas reações islamofóbicas ao uso do *hijab*, frequentemente percebido como uma afronta às normas da visibilidade sexual dos corpos (Power, 2009, p. 15). A nudez passa assim a operar segundo a lógica mercantil, na qual é exigido aos indivíduos que circulem e que se apresentem como “mercadorias”, autogerindo-se como pequenas empresas, nas quais o produto e o seu gestor se sobrepõem.

Todavia, importa destacar que a imagética utilizada por Tanja Ostojić remete para as condições desumanas que muitas mulheres enfrentam diariamente ao recorrer ao mesmo expediente para obter um visto. Muitas dessas mulheres estão inseridas em redes de prostituição, e os casamentos por conveniência acabam por abrir espaço ao tráfico humano. Publicados principalmente no espaço cibernético, esses anúncios matrimoniais disfarçam sob um

pedido amoroso uma série de desigualdades sociais e económicas. Se o meio escolhido por Tanja Ostojić dá maior credibilidade e autenticidade ao anúncio (Gade, 2009, p. 205), também revela a lógica mercantil que lhe subjaz. Como aponta Angela Dimitrakaki, o tráfico humano transnacional opera mais como uma ideia de “circulação” (semelhante à circulação de produtos) do que em termos de “mobilidade” (Dimitrakaki, 2013, p. 25). Muitos desses corpos circulam enquanto “produtos” destinados a satisfazer um mercado sexual ocidental. Contudo, Tanja Ostojić, ao apropriar-se do regime imagético dos anúncios *online*, sobretudo na disposição dos corpos das mulheres, que se apresentam como *mercadorias*, instiga uma reflexão sobre esse mesmo regime. A configuração textual do anúncio remete para essas práticas, assim como as imagens que lhes estão associadas. Porém, a imagem que a artista apresenta desrespeita os traços de feminilidade normalmente vinculados a esses anúncios. Ao criar essa disrupção da estética visual presente na maioria desses anúncios, a artista assinala a mercantilização que lhes está associada. O reconhecimento legal desses corpos deixa de estar atrelado à cidadania como um atributo conferido à nascença, para passar a depender de um contrato comercial, cuja obtenção depende de uma transação do corpo para garantir o seu reconhecimento legal dentro de uma determinada estrutura política.

Se neste enquadramento a conexão pornográfica, anteriormente empregue, afigura-se rebuscada – uma vez que não há na posição corporal de Tanja Ostojić qualquer gesto que transmita sensualidade –, o texto inserido no anúncio convida a essa analogia, sobretudo se atendermos ao endereço eletrónico para o qual deviam ser enviadas as “candidaturas”: hottanja@hotmail.com. Apesar de funcionar como uma paródia dos elementos textuais comuns nesses anúncios, o endereço atua como uma estratégia de sedução dirigida aos cibernautas que ignoram tratar-se de um projeto artístico. Nas mais de 500 respostas recebidas, há manifestações que comprovam a capacidade do anúncio de despertar desejo.

Algumas expressam diretamente a atração pelo corpo fotografado (“és tão bonita e sensual⁴”), por vezes acompanhadas de fotografias em poses lascivas; noutras, a atração manifestada emerge apenas após uma série de reflexões sobre como a artista deveria agir e posicionar-se:

Para tornar a “aparência” mais convincente, talvez devesse pôr um sorriso convidativo e um cabelo “de mulher” – caso contrário, parece mais uma fotografia dos arquivos de uma prisão de mulheres... No entanto, talvez desde o filme de Liliana Cavali, *The Night Porter* (1974), as preferências sexuais dos homens com passaporte americano e da UE se tenham aproximado da imagem dos reclusos dos campos de concentração... por isso, talvez tenha tido em mente essa possível mudança... De resto, um corpo bonito... (Robinson, 2021, p. 57)

Esta resposta revela que a regulamentação dos corpos não depende somente dos aparelhos “soberanos”; as suas práticas são reproduzidas e reforçadas pelos próprios sujeitos administrados. Para despertar desejo, aconselha-se que sorria – de preferência um sorriso convidativo – e que tenha o cabelo com um aspeto cuidado e “feminino”. Caso contrário, apenas aparenta ser uma reclusa, concretamente uma prisioneira dos campos de concentração nazis. Estas conotações visuais, embora matizadas pela referência ao desejo sexual que a produção cinematográfica poderia despertar sobre os corpos desumanizados pelo fascismo, criam uma ambiguidade no anúncio de Tanja Ostojić. Enquanto o texto é convidativo, a imagem, como aponta Suzana Milevska, evoca alguma repulsão, gerando uma tensão entre atração e abjeção (Milevska *apud* Ostojić, 2009c, p. 163). A abjeção, mencionada por Milevska, aproxima-se da

⁴ O comentário é retirado da reprodução das respostas que Tanja Ostojić recebeu, e que se encontram em: Gržinić, Marina; Ostojić, Tanja (ed.). (2021). *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Berlim: Argobooks, pp. 44-57.

obscenidade referida anteriormente. Em ambos os casos, há uma remissão para aquilo que não é digno de ser representado. Neste sentido, a associação visual aos prisioneiros dos campos de concentração nazis sublinha a exclusão a que Tanja Ostojic estava sujeita perante os determinismos legais da União Europeia. Com direitos reduzidos e sujeita a obstáculos constantes que comprometiam a sua circulação, aproxima-se da noção de “vida nua” do *homo sacer* teorizada por Giorgio Agamben.

Segundo Giorgio Agamben, a posição legal do *homo sacer*, numa determinada sociedade, depende da sua nacionalidade. Esta determinação identitária resulta do desenvolvimento biopolítico dos estados-nação a partir do século XIX, quando foi instituído um aparelho estatal que converteu o sujeito em cidadão. Agamben descreve essa transformação como uma ficção na qual se pressupõe que o “nascimento” corresponde automaticamente à “nacionalidade”, sem qualquer intervalo entre os dois. É a partir desta organização política que os direitos são distribuídos, tendo por base a cidadania nacionalizada (Agamben, 1998, p. 128).

Não sendo detentora de um passaporte “adequado”, por não ter nascido no país “certo”, os direitos de circulação de Tanja Ostojic no Espaço Schengen estavam dependentes das decisões discriminatórias estipuladas no acordo. A artista descreve essa conjuntura como um racismo que não se baseia na cor de pele, mas sim na “cor do passaporte” e na nacionalidade do seu detentor (Histrova, 2019, s.p.). Esta organização identitária, estabelecida na relação entre cidadania e nacionalidade, é assinalada em *Looking for a Husband with a EU Passport* pela reprodução do passaporte de Tanja Ostojic e dos diversos vistos nele carimbados pelas autoridades alemãs após o casamento com Klemens Golf, o “pretendente”, de nacionalidade alemã, escolhido pela artista. A reprodução dos passaportes demonstra simultaneamente como a autorização para circular dependia de terceiros. Embora tenha sido a artista a iniciar todo o processo para obter essas autorizações, elas foram emitidas pelas autoridades legais do país

do “seu marido”. Deste modo, o trabalho autoral esteve constantemente subordinado à infraestrutura social e jurídica alemã para poder prosseguir.

Contudo, os vistos apenas conferem direitos de circulação temporários. Sem uma cidadania europeia, o seu detentor permanece vulnerável à perda dos direitos obtidos assim que estes expiram. Se, neste sentido, Tanja Ostojic partilha a experiência comum dos sujeitos imigrantes “legais”, os marcadores de género ampliam a “nudez” da sua condição. A universalidade do conceito de *homo sacer* não é suficiente para abarcar os contornos específicos de cada sujeito migrante. Cada sujeito imigrante confronta-se com sistemas de classificação diversos e interseccionais, que se entrecruzam para definir a sua posição identitária particular. O marcador de género, neste quadro, converte Tanja Ostojic numa *femina sacra*. Este termo, cunhado por Suzana Milevska, a partir do conceito de *homo sacer* de Giorgio Agamben, especifica a experiência biopolítica feminina:

Devido à ligação entre nascimento e nação (que deriva de nascere – nascer), a intersecção do racismo de Estado e do sexismo de Estado significa que as mulheres, produtoras de gerações futuras de coletivos racialmente “inferiores”, são “sempre já” e interditas como impuras. O corpo da mulher cria e contém nações-por nascimento e demarca territórios, sendo por isso a base dos Estados-nação. No entanto, a mulher – o outro genderizado do Estado moderno – é frequentemente excluída da proteção e dos direitos do Estado, se não mesmo completamente da regulação estatal (Milevska, 2009, p. 225).

Com *Looking for a Husband with a EU Passport*, Tanja Ostojic questiona as leis que sustentam este quadro biopolítico. Para que essas leis tenham validade, é necessário que sejam constantemente reiteradas. Ocultar a sua origem é uma condição essencial para a sua manutenção, como enfatiza Jacques Derrida (Derrida, 2011, p. 37). No entanto, sublinhar os seus mecanismos, não é suficiente para transformar a estrutura discriminatória que essas

leis reproduzem. É preciso retrabalhá-los e intervir na sua reprodução. No anúncio que inicia este projeto artístico, ao recorrer a um “essencialismo estratégico”⁵, no que se refere às questões de género, Tanja Ostojić evidencia o pendor discriminatório do quadro legal da União Europeia face aos corpos imigrantes genderizados. O corpo genderizado refere-se aqui à construção social e cultural dos corpos a partir das categorias de género, que vão além do sexo biológico para incluir normas, expectativas e representações atribuídas especialmente às mulheres. Essa construção influencia como os corpos são percebidos, controlados e regulados nas relações sociais e políticas. É através do casamento com Klemens Golf, como analisarei na próxima secção, que a artista desestabiliza a reprodução dos mecanismos jurídicos que contribuem para essa regulação.

4. A performatividade em *Looking for a Husband with a EU Passport*

Tanja Ostojić e Klemens Golf conheceram-se pessoalmente após seis meses de correspondência eletrónica. O encontro, concebido como uma performance artística, foi gravado em vídeo, e passou a integrar a instalação de *Looking for a Husband with a EU Passport* com o título *Crossing Over* (2001) (Figura 2). Num terreno que aparenta estar descampado, mas que se situa junto ao edifício do Museu de Arte Contemporânea de Belgrado, vemos Osto-

jić e Golf caminharem em direções convergentes. Após encontrarem-se, começam a conversar entre si. Estes diálogos são acompanhados por legendas em inglês, que nem sempre traduzem literalmente o que é dito. Deste modo, embora haja, por vezes, alguma dificuldade em atribuir o conteúdo legendado a um dos intervenientes, outras vezes essa atribuição é imediata. Isso acontece sobretudo nas declarações banais que procuram simular uma atração física entre ambos, como: “Ela tem um sorriso tão irresistível para mim” ou “As suas [dele/His] belas mãos”. Estas declarações, enunciadas apenas através das legendas, funcionam como “prova” do seu envolvimento prévio ao casamento – critério frequentemente utilizado pelas autoridades da União Europeia para aferir se se trata ou não de um casamento por conveniência.

Crossing Over, sobretudo através das legendas, desenrola-se como uma paródia. Como observa Pamela Allara, “nesta paródia dos *reality shows* norte-americanos como *The Bachelor*, as legendas são usadas para criar uma falsa narrativa de fluxo de consciência ilustrativa das fantasias que podem surgir neste “primeiro encontro”. Só o ambiente do museu e o público dissipam a aura pseudo-romântica desta encenação de um ritual convencional de encontro entre um rapaz e uma rapariga” (Allara, 2009, p. 178). Ao gerar essa “aura pseudo-romântica”, Tanja Ostojić expõe e ridiculariza as convenções sociais ocidentais que estruturam os rituais pré-nupciais. Embora o casamento seja um contrato entre duas pessoas, com direitos e deveres sancionados por códigos de lei, costuma ser envolvido numa cerimónia pública que visa *performar* o “amor” entre os noivos, conferindo legitimidade emocional a um vínculo jurídico.

Aquando do escrutínio, pelas autoridades judiciais, dos casamentos entre cidadãos da União Europeia e estrangeiros, para além de ser necessário demonstrar um vínculo amoroso entre o par (Hart, 2017, p. 297), é também necessário aludir à existência de intimidade sexual (Ostojić, 2009c, p. 166). Face a este escrutínio, Tanja Ostojić inseriu, em *Crossing Over*, uma breve sequência de três segundos que mostra uma penetração

⁵ Termo cunhado por Gayatri Spivak, constitui uma estratégia política na qual “as diferenças (dentro de um grupo) são temporariamente desvalorizadas e a unidade assumida para se atingirem objetivos políticos. Na prática política, recomenda-se a sua utilização na oposição e na luta contra a opressão de género, quer se trate de direitos judiciais ou sociais; mas também se recomenda a oposição e a luta contra as teorias e os discursos que aprisionam os grupos em categorias unificadoras, que são necessariamente redutoras. O essencialismo estratégico pode ajudar a derrubar estruturas opressivas e a diminuir o sofrimento, mas não deve afetar as visões do mundo e encorajar visões redutoras contra a dignidade humana” (Eide, 2016, p. 2).



Figura 2. Tanja Ostojić, *Crossing Over*, 7 min. video DV (with Klemens Golf) from *Looking for a Husband with EU Passport*, 2000-2005. Videostill. Copyright/courtesy: Tanja Ostojić/Klemens Golf

genital heterossexual em plano aproximado. A identidade dos corpos envolvidos permanece ambígua. Fica somente subentendido tratar-se de Ostojić e Golf através dos planos anteriores. Este é um efeito diegético que funciona somente com recurso à montagem visual da narrativa fílmica. Nada pressupõe que os corpos correspondam realmente aos artistas, apenas é criada essa ilusão. No entanto, a sua inserção dessa cena no vídeo permite comprovar “documentalmente” a ligação sexual entre os dois. Esta encenação irônica mimetiza a lógica documental exigida pelas autoridades, parodiando a obsessão burocrática por provas de autenticidade emocional e sexual. Assim, a artista evidencia a base performativa que subjaz a qualquer dispositivo de vigilância biopolítica.

Estas práticas de avaliação, ou “tecnologias do amor”, como as definiu Anne-Marie D’Aoust, têm uma dupla consequência: por um lado, moldam a conduta dos sujeitos avaliados, ao impor expectativas normativas sobre os “verdadeiros” sentimentos que devem ser expressos; por outro, produzem novas formas de intimidade e modos de cidadania. Enquanto constituem sujeitos, também limitam as suas ações e afetos (D’Aoust, 2013, p. 264). Ao encenar o encontro com Klemens Golf de modo paródico, Tanja Ostojić destaca a performatividade

dos comportamentos que as autoridades expectam. A comparação entre *Crossing Over* e o anúncio inicial do projeto revela essa duplicidade: se o anúncio expunha a lógica mercantil subjacente aos casamentos por conveniência, desmontando o romantismo normativo que usualmente os encobre (Gade, 2009, p. 206), o vídeo devolve ironicamente essa dissimulação, mimetizando o teatro afetivo necessário à legitimação legal. Perante este ato, a legendagem do encontro funciona como uma simulação teatral que traz de volta a dissimulação que havia sido suspensa. Se a existência da lei implica a sua reprodução, também o casamento para ser reconhecido necessita reiterar certos costumes. Neste gesto, torna-se evidente o paradoxo enunciado por Derrida: a eficácia da lei depende da sua repetição performativa, mas essa repetição só é possível pela ação do próprio sujeito legislado (Derrida, 2003, p. 66). É esse sujeito que, ao cumprir os rituais exigidos, assegura a persistência da estrutura jurídica que o regula, ocultando as dinâmicas de poder inscritas na sua aplicação.

Ao encenar e subverter as convenções sociais associadas ao casamento, Tanja Ostojić torna visíveis as hierarquias sexuais dissimuladas no quadro jurídico da União Europeia, ao mesmo tempo que ressignifica a performatividade que permite legitimá-lo. Se a lei determina as situações em que pode ser aplicada, a artista redefine o enquadramento em que a lei é exercida. Neste gesto, assume uma posição ativa face ao poder jurídico, colocando a lei contra si própria (Robinson, 2021, p. 65). Como afirma a artista: “O enquadramento deste projeto foi emancipatório para mim no que diz respeito à segregação do meu passaporte, que não me permitia deslocar-me sem um visto. Em vez disso, *eu* escolhi o marido, *eu* escolhi o método, *eu* escolhi as regras e *eu* financeiei o projeto” (McLaughlin, 2016, p. 34). Essa posição sinaliza que não é o “consumidor” masculino, destinatário convencional dos corpos mercantilizados, quem detém o controlo das decisões, mas sim o corpo genderizado, que se apropria dos códigos legais e visuais que tendem a objetualizá-lo. Há, por conseguinte, uma resistência constante a uma percepção estável deste corpo como

mercadoria ou posse sexual, tal como o anúncio inicial parecia fazer pressupor. A sobre-identificação com os regimes de poder que regulam os corpos, tanto na forma como os abarcam juridicamente como através das representações sancionadas (Milevska, 2005, p. 118), permite à artista interromper assim a naturalização das normas sociais que organizam os sujeitos segundo hierarquias sexuais, raciais e económicas.

Contudo, na fotografia que acompanha o anúncio, já se pode identificar essa disrupção. O corpo de Tanja Ostojić, desprovido de pilosidade, tanto remete a arquétipos sociais femininos difundidos pela indústria pornográfica ou por brinquedos infantis – como a Barbie, exemplo paradigmático – quanto os subverte, ao recusar elementos tradicionais de adorno e embelezamento. A falta de cabelo leva mesmo a que sejam rememoradas imagens de desumanização e controlo autoritário, como foi referido. Esta rearticulação das normas sexuais e de género instituídas salienta o quão marginalizado o seu corpo se encontra dentro da inteligibilidade social. Um corpo só pode tornar-se visível através do respeito pelos padrões de apresentação pública impostos (Butler, 2022, p. 15). No sistema jurídico da União Europeia, a “visibilidade” da artista passa, neste caso, pela instituição do matrimónio. O seu corpo desumanizado depende de um sujeito com estatuto de cidadão para ser reconhecido. O enlace legal entre os dois afilia este ato como mais uma forma através do qual se procura conformar os sujeitos aos modelos de visibilidade instituídos. A sua condição deriva dos atos que reiteram o quadro legal vigente.

É na performatividade das leis que reside a possibilidade de rearticular as normas reguladoras que as estruturam, e desestabilizar a sua força hegemónica, como defende Judith Butler (Butler, 2022, p. 14). Tanja Ostojić fá-lo ao longo dos vários atos performativos que compõem *Looking for a Husband with a EU Passport*⁶. Através desses atos, as

normas que envolvem o casamento deixam de estar associadas a uma afirmação pública do “amor”, e passam a integrar uma estratégia “comercial” para a obtenção do visto de circulação. A reiteração das normas ocorre fora do quadro de referências consagrado, retirando-lhes a suposta naturalidade orgânica. As rearticulações performativas, relativamente ao funcionamento habitual das estruturas que sustentam os rituais legislativos e as normas de género, são igualmente perceptíveis durante a cerimónia do casamento. Nas fotografias que registam esta *performance* estão presentes apenas a intérprete do tribunal, o notário, o fotógrafo, os noivos e duas testemunhas, todos vestidos casualmente. Klemens Golf usa *blazer* e camisa, mas está de ténis e calças de ganga. Quanto a Tanja Ostojić, está vestida de castanho e preto. Ambos renunciam aos adornos tradicionalmente conotados a este momento. O único instante em que os noivos aparecem vestidos segundo as “regras” é numa montagem fotográfica, onde as suas faces são recortadas e coladas toscamente sobre uma imagem de um casamento ocidental tradicional (Figura 3). Também os comportamentos esperados nesta cerimónia são rearticulados, como atesta o relato das testemunhas:

Alguns elementos de confusão e de riso fora do lugar eram evidentes para o escrivão – que não foi informado da estrutura artística do evento –, por exemplo, quando os noivos se recusaram a beijar-se após a cerimónia de casamento. [...] O que o irritou verdadeiramente [o conservador] foi a falta de dissimulação da verdadeira natureza do casamento: um dever contratual que estabelece as regras para ambas as partes – apesar de terem sido precisamente estas as palavras que proferiu em público. Tentou fazer com que Klemens respondesse afirmativamente quando alterou o texto: “Você, Klemens Golf, aceita Tanja Ostojic como a sua legítima esposa?” para: “Klemens Golf, obedecerá à sua legítima esposa Tanja Ostojic sem contradição?” Klemens respondeu “não”, e o conservador teve de reformular a pergunta. Assim, o casal nem sequer fingiu estar apaixonado, o que

⁶ Poder-se-ia igualmente argumentar que, ao apresentar-se como sujeito migrante, Tanja Ostojić está simultaneamente a performar essa condição.

teria aliviado a situação e transferido a forma pura para o seu oposto dissimulado. É interessante notar que se espera que os noivos respondam com emoções calorosas às instruções estritas da lei. É isso que a sociedade exige, e é melhor para eles desejarem-no também (Andjelkovic, Radovanovic, 2002, s.p.).

A partir deste relato, constata-se que, nos atos performativos que compõem a cerimónia, apenas o ato jurídico importa. O casamento revela-se, assim, como um dispositivo legal destinado a regular os “corpos” sob a sua jurisdição. No entanto, a sua aplicação perde “soberania”: são Tanja Ostojić e Klemens Golf que definem as condições da sua execução. O notário vê-se forçado a adaptar os procedimentos habituais, alterando, por consequência, a própria reiteração performativa da lei. O funcionamento desta, enquanto mecanismo de regulação social, deixa então de se esconder sob a retórica do romantismo, apresentando-se na sua “nudez” estrutural.

Através do matrimónio, Tanja Ostojić obteve um certificado de casamento internacional que lhe permitiu requerer um visto de entrada na União Europeia. Dois meses depois foi-lhe atribuído um visto alemão com a duração de três meses. Mudou-se então para Düsseldorf, onde residia Klemens Golf. No entanto, findo esse período, as autoridades alemãs recusaram a atribuição de uma autorização permanente, concedendo-lhe um visto por mais dois anos, justificando a decisão com a ausência de uma declaração de impostos familiar. Esta rejeição evidencia a estreita articulação entre a lei e a economia, acentuando o paralelismo entre este processo e uma lógica de transação mercantil.

Contudo, nos movimentos transnacionais, enquanto as mercadorias circulam com poucos entraves – ainda que dependam de acordos comerciais –, os sujeitos são forçados a submeter-se a uma série de procedimentos burocráticos de controlo biopolítico. O paralelismo entre a aquisição do visto de entrada no Espaço Schengen através do casamento e as transações comerciais é, nesse sentido, metafórico. Ele assinala a dependência dos sujeitos migrantes externos relativa-



Figura 3. Tanja Ostojić, *Yes...* from *Looking for a Husband with EU Passport*, 2000-2005. Photo-collage: Klemens Golf. Copyright/courtesy: Tanja Ostojić/Klemens Golf

mente à gestão administrativa da União Europeia, para a obtenção de um visto de residência de longa duração. Para o conseguirem, necessitam de estabelecer uma série de contratos, sejam eles de trabalho, ou, no caso de Tanja Ostojić, matrimoniais. Em ambos os casos, existe uma lógica de troca: a força de trabalho por um contrato laboral, e a sua respetiva renumeração; uma relação conjugal – muitas vezes sexualmente codificada – por um certificado de casamento. Tal não significa que todos os casamentos entre cidadãos europeus e estrangeiros possam ser reduzidos a estruturas “comerciais”; uma parte significativa assenta em motivações afetivas. O que *Looking for a Husband with a EU Passport* assinala são as formas pelas quais a gestão da imigração na União Europeia se articula com uma política sexual. Esta ligação é condensada numa outra obra da artista, *Untitled/After Courbet* (2004), em

que Ostojić reproduz a pose do quadro *L'origine du monde* (1866), de Gustave Courbet, cobrindo porém a vulva com uma peça de roupa interior estampada com a bandeira da União Europeia. Como assinala Judith Surkis, esta obra:

Aponta para como o sexo organiza os termos de inclusão e exclusão na Europa, desde as leis relativas ao casamento e à filiação até à economia e vigilância da prostituição. No seu nível mais literal, o seu cartaz assinala o que as mulheres não europeias “têm de fazer” para aceder à Europa. Assim, reanima o tema que Ostojić havia explorado anteriormente em *Looking for a Husband with EU Passport*. [...] Esse projeto retratava a vida de migrante, especialmente para aqueles com a nacionalidade errada, como uma vida literalmente “nua”. A fusão de géneros fotográficos – o pornográfico e o burocrático – torna visível o tipo de violência que está implícito em cada um deles. Destaca ainda como, mesmo e especialmente quando despojado do seu essencial, o corpo migrante é posicionado em hierarquias sexualizadas, racializadas e nacionais. (Surkis, 2009, p. 197)

Aponta-se, deste modo, como os corpos migrantes, que entram na Europa, são absorvidos por estruturas governamentais e sociais que exercem um controlo biopolítico com base em critérios identitários e económicos. Os marcadores de género intersectam ambos, mas tornam-se particularmente visíveis através da inserção das mulheres migrantes no mercado de trabalho. A “emancipação” feminina no designado “Norte Global” concretiza-se frequentemente à custa da terceirização do trabalho reprodutivo que historicamente lhes foi (e continua a ser) atribuído. Para tal, as mulheres com maior poder económico transferem esse trabalho doméstico e de cuidados para mulheres migrantes, tratando-as “como tratariam qualquer outra mercadoria no mercado” (Čakardić, 2020, p. 122). Tal como os cargos profissionais são genderizados, também alguns métodos para a aquisição de vistos de residência o são. Embora muitas das indagações suscitadas em

Looking for a Husband with a EU Passport possam aplicar-se a sujeitos migrantes masculinos, os enquadramentos socioeconómicos e políticos tendem a colocar as mulheres em posições conotadas com papéis sexuais ou reprodutivos. Tanja Ostojić abarca estas questões num processo de narração que parte das suas circunstâncias pessoais, para demonstrar as ramificações políticas que a atravessam. Se se pode considerar o pessoal como uma dimensão política, é por possibilitar que haja esse processo de indução, em que, mediante um caso particular, se pode refletir sobre as estruturas sociais vigentes.

O desenlace do projeto *Looking for a Husband with a EU Passport* resultou da recusa, por parte das autoridades alemãs, de conceder a Tanja Ostojić uma autorização de residência permanente. Face a esta rejeição, a artista e Klemens Golf decidiram divorciar-se a 1 de julho de 2005 (Ostojić, 2009d, p. 42). O divórcio decorreu durante a inauguração da instalação *Integration Project Office*, na Project Room Gallery, em Berlim. Conduzido sob a forma de festa, este desfecho subverteu a hierarquia simbólica convencional: o casamento, tradicionalmente associado à celebração, cede lugar ao divórcio enquanto momento de emancipação. A resignificação da lei opera-se aqui através da performatividade da sua aplicação. A sua força normativa revela-se não apenas no texto legal, mas nos usos que dela se fazem – como, quando e sobre quem incide. Ao alterar o dispositivo performativo que a acompanha, a artista desregula a sua suposta neutralidade.

5. Considerações finais

Looking for a Husband with a EU Passport traça uma posição crítica perante a administração biopolítica dos sujeitos através do seu enquadramento legal. Se, como adverte Tanja Ostojić, é importante obedecer às leis, também é indispensável questionar os seus pressupostos éticos – quem as redige, a quem servem e quem delas beneficia (Ostojić, 2019, p. 137). Ao operar essa crítica a partir do seu corpo

genderizado, a artista abre espaço para questionar as representações homogêneas dos migrantes. A eficácia do seu estratagema performativo depende do contexto específico em que se inscreve; transposto para outras geografias ou sujeito a outros marcadores identitários – como a racialização – acarretaria outras configurações e resultados. A força crítica da obra reside, precisamente, na sua ancoragem a um contexto político, económico e social concreto, sem perder a capacidade de levantar questões éticas transversais a outras conjunturas.

Ao rearticular o funcionamento do quadro jurídico da União Europeia, Tanja Ostojic não cria somente desvios na reiteração das suas leis e das estruturas desigualitárias nelas inscritas. Fá-lo também na forma como aborda a temática da imigração dentro da União Europeia. O sujeito migrante é abordado com um foco pessoal e não enquanto uma entidade abstrata. “O eu”, como argumenta Gen Doy, “não existe como uma entidade abstrata, exceto em teoria. Na realidade, o eu existe em contextos históricos, culturais e económicos específicos, e o mesmo se aplica às teorias do eu e da subjetividade. [...] No entanto, o ‘eu’ também existe em estruturas económicas e jurídicas, que podem ser fortalecedoras ou opressivas, dependendo principalmente da classe, mas também de outros fatores como o género e/ou a ‘raça’” (Doy, 2005, p. 155). No entanto, considerar estas estruturas apenas enquanto instrumentos de opressão ignora a capacidade dos sujeitos para perturbar e reconfigurar as normas vigentes. Ambas as dimensões são interdependentes: as estruturas impõem as regras, mas a sua eficácia depende da reiterada atuação dos sujeitos que as encenam e, consequentemente, as naturalizam.

Mapear o corpo genderizado, sobretudo a partir dos marcadores que o definem culturalmente, permite reinscrevê-lo como base para a mudança política. Partir do pessoal implica reconhecer a heterogeneidade dos contextos por onde esse corpo circula e as múltiplas relações de poder com que se depara. A sua multiplicidade opera, assim, como uma constante subversão da fixidez normativa a que se procura submetê-lo. Contudo, o “pessoal”,

transposto para a obra de arte, não adensa nenhum conhecimento dos traços subjetivos com que se define a artista. O acesso à sua biografia é circunscrito à posição identitária que lhe é atribuída pelos marcadores que a definem legalmente. A apropriação crítica dessa representação administrativa fornece-lhe, no entanto, os instrumentos necessários para a caricaturar – evidenciando os pequenos rituais protocolares que dissimulam o poder regulador exercido sobre os sujeitos em circulação.

O que *Looking for a Husband with a EU Passport* faculta é uma série de reescrituras de um sujeito migrante, a partir do seu corpo burocratizado. Ao estabelecer um vínculo pessoal com a temática que aborda, a artista *escreve-se* como sujeito, numa autobiografia puramente administrativa. Neste gesto, o quadro jurídico que sustenta o sistema de administração pública é reiterado, mas mediante uma posição crítica e performativa. Se circular geograficamente é um ato de constantes confrontos com as nomenclaturas identitárias instituídas, também é uma oportunidade de as reconsiderar – sobretudo nas exclusões que geram.

Rosi Braidotti escreveu, no final da década de 1980: “penso que não somente é possível mas também necessário discutir a relação das mulheres com o estado-nação, sem, contudo, cair na esparrela do nacionalismo etnocêntrico. Este trabalho de reflexão é necessário, urgente mesmo, face às múltiplas manifestações de ressurgimento da xenofobia, do racismo e da intolerância racial na Europa em geral” (Braidotti, 2008, p. 23). A urgência, a que nos adverte a autora, permanece e tem-se revelado indispensável face ao recrudescimento de movimentos conservadores, de cariz sexista, xenófobo e racista.

Agradecimentos

Este artigo decorre de uma investigação em curso, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), através de uma bolsa individual de Doutoramento (DOI: 10.54499/2023.02461.BD).

Referências bibliográficas

- [1] Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press.
- [2] Andjelkovic, D. e Radovanovic, J. (2002). The Marriage of Tanja Ostojić and Klemens Golf. Em Stephen, A. (ed.), *Uncertain Signs – True Stories*. Badishcher Kunstverein: s.p.
- [3] Allara, P. (2009). Geo-Bodies: Feminist Activists Crossing Borders. Em Gržinić, M. e Ostojić, T. (ed.), *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Argobooks, 171-180.
- [4] Berger, J. (1996). *Modos de Ver*. Edições 70.
- [5] Braidotti, R. (2008). Teorias dos Estudos Feministas: Algumas Experiências Contemporâneas na Europa. Em Crespo, A. I., Monteiro-Ferreira, A., Couto, A. G., Cruz, I. e Joaquim, T. (org.), *Variações Sobre Sexo e Género*. Livros Horizonte, 15-34.
- [6] Busetta, L. (2019). Self-Representation as a Marginal Subject: Identity, Displacement and Identification between Cinema and Visual Arts. *Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti*, 8(16), 39-50.
- [7] Butler, J. (2011). Actos performativos e constituição de género. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Em Macedo, A. G. e Rayner (org.), *Género, Cultura Visual e Performance. Antologia Crítica*. Edições HÚMUS, 69-87.
- [8] Butler, J. (2022). *Cuerpos Que Importan. Sobre los límites discursivos del «sexo»*. Paidós.
- [9] Čakardić, A. (2020). Da teoria da acumulação à teoria da reprodução social: em defesa do feminismo luxemburguiano. Em Baptista, M. M. e Castro, F. (org.), *Género e Performance. Textos Essenciais*. (Vol. 3). Grácio Editor, 99-130. https://ria.ua.pt/bitstream/10773/29489/1/GECE_Vol3.pdf
- [10] D'Aoust A. (2013). In the Name of Love: Marriage Migration, Governmentality, and Technologies of Love. *International Political Sociology*, 7(3), 258-274.
- [11] Demos, T. J. (2013). *The Migrant Image. The Art and Politics Of Documentary During Global Crises*. Duke University Press.
- [12] Derrida, J. (2003). *Força de Lei*. Campo das Letras.
- [13] Derrida, J. (2011). *Prejuizados, Ante la ley*. Avarigani Editores.
- [14] Dimitrakaki, A. (2013). Gendering the multitude: feminist politics, globalization and art history. Em Meskimmon, M. e Dorothy, C. R. (ed.), *Women, the arts and globalization. Eccentric Experience*. Manchester University Press, 15-43.
- [15] Doy, G. (2005). *Picturing the Self. Changing views of the subject in visual culture*. I. B. Tauris.
- [16] Eide, E. (2016). Strategic essentialism. Em Wong, A., Wickramasinghe, M., Hoogland, R. C. e Naples, N. A. (ed.), *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, 1-2. https://www.researchgate.net/publication/316228240_Strategic_Essentialism
- [17] El-Tayeb, F. (2020). Um movimento infinito e indefinível. Em Baptista, M. M. e Castro, F. (org.), *Género e Performance. Textos Essenciais*. (Vol. 3). Grácio Editor, 271-291. https://ria.ua.pt/bitstream/10773/29489/1/GECE_Vol3.pdf
- [18] Gade, R. (2009). Making Real: Strategies of Performing Performativity in Tanja Ostojić's "Looking for a Husband with EU Passport". Em Gržinić, M. e Ostojić, T. (ed.), *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Argobooks, 201-221.
- [19] Hart, B. (2017). The Europeanization of Love. The Marriage of Convenience in European Migration Law. *European Journal of Migration and Law*, 19(3), 281-306.
- [20] Histrova, M. (2019). Conversation with Tanja Ostojić. *EEP Magazine | Contemporary Photography from Eastern Europe*, 1. https://www.academia.edu/89739514/In_conversation_with_Tanja_Ostoji%C4%87
- [21] Irigaray, L. (1985). *This Sex Which Is Not One*. Cornell University Press.
- [22] Jong, S., Koevoets, S. e Van Leeuwen, F. (2014). Editorial: Gendered Fortress Europe. *Journal for Gender Studies/Tijdschrift voor Genderstudies*, 17(2), 105-113.
- [23] Köhler, A. (2021). *O Tempo que Passa. Um Ensaio Sobre a Espera*. Guerra e Paz.
- [24] Lahav, G. (2004). *Immigration and Politics in the New Europe. Reinventing Borders*. Cambridge University Press.
- [25] Mclaughlin, L. (2016). Marriage and Other Migrations. Em Bogdanov, N. (ed.), *SEE: Art Gates: States of Reality. Gallery of Contemporary Art*, 29-41.
- [26] Milevska, S. (2005). Objects and Bodies: Objectification and Over-Identification in Tanja Ostojić's Art Projects. *Feminist Review*, 1(81), 112-118.
- [27] Milevska, S. (2009). "Femina Sacra": Bio-Power and Paradoxes of Humanity in the Art of Tanja Ostojić. Em Gržinić, M. e Ostojić, T. (ed.), *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Argobooks, 223-227.
- [28] Minićová, D. (Fevereiro 2004). Gender Related Art from Serbia. *Umělec*, s.p. <http://divus.cc/london/en/article/gender-related-art-from-serbia>
- [29] Nead, L. (1998). *El Desnudo Femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Editorial Tecnos.
- [30] Ostojić, T. (2009a). Illegal Border Crossing. Em Gržinić, M. e Ostojić, T. (ed.), *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Argobooks, 34.

- [31] Ostojić, T. (2009b). Waiting for a Visa. Em Gržinić, M. e Ostojić, T. (ed.), *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Argobooks, 38.
- [32] Ostojić, T. (2009c). Crossing Borders: Development of Different Artistic Strategies. Em Gržinić, M. e Ostojić, T. (ed.), *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Argobooks, 161-170.
- [33] Ostojić, T. (2009d). Looking for a Husband with EU Passport. Em Gržinić, M. e Ostojić, T. (ed.), *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Argobooks, 42.
- [34] Ostojić, T. (2019). Glossary Law. Em Knežević, N., Panić, A. e Ognjanović, S. (ed.), *The Nineties: A Glossary of Migration*. Museum of Yugoslavia, 137-142.
- [35] Peterson, A. (2017). R. *Migration into art. Transcultural identities and art-making in a globalised world*. Manchester University Press.
- [36] Power, N. (2009). *One Dimensional Woman*. Zero Books.
- [37] Robinson, H. (2021). Bodies, borders and law: Tanja Ostojić's Looking for a Husband with EU Passport (2000–2005). Em Schmahmann, B. (ed.), *Iconic Works of Art by Feminists and Gender Activists*. Mistress-Pieces. Routledge, 52-67.
- [38] Rogoff, I. (2000). *Terra Infirma. Geography's visual culture*. Routledge.
- [39] Surkis, J. (2009). Tanja Ostojić's European Border Work. Em Gržinić, M. e Ostojić, T. (ed.), *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Argobooks, 195-199.
- [40] Verstraete, G. (2003). Technological Frontiers and the Politics of Mobility in the European Union. Em Ahmed, S., Castañeda, C., Fortier, A.-M. e Sheller, M. (ed.), *Uprootings/Regroundings. Questions of Home and Migration*. Berg, 225-250.

Bio

Pedro Gonçalves é licenciado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2016) e mestre em História da Arte, especialização em Arte Contemporânea, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa (2018), com a dissertação *Dinâmicas conceptuais na Arte Portuguesa, 1972-1977*. Presentemente é doutorando nesta última instituição, e está a desenvolver a sua investigação em torno do uso de elementos pessoais e autobiográficos nas práticas artísticas contemporâneas.

Artigo recebido em 2025-04-29

Artigo aceite em 2025-07-16

Artigo publicado em 2025-09-29

© 2025 Pedro Gonçalves

Gonçalves, P. (2025). Looking for a Husband with a EU Passport (2000-2005). A cidadania como barreira à circulação. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 5(2). <https://doi.org/10.34623/2184-8661.2025.v5i2.451>

© This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

