

Islamicate Sexualities: The Artworks of Ebrin Bagheri

Islamité et sexualités : l'art d'Ebrin Bagheri

Andrew Gayed

Numéro 91, automne 2017

LGBT+

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86084ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gayed, A. (2017). Islamicate Sexualities: The Artworks of Ebrin Bagheri / Islamité et sexualités : l'art d'Ebrin Bagheri. *esse arts + opinions*, (91), 16–25.



Islamicate Sexualities:

Andrew Gayed

The Artworks
of Ebrin Bagheri

Ebrin Bagheri

Cherries, Rooster and I, de la série |
from the series *Someone Who Is Like*
No-One, 2016.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of
the artist

The past three decades have seen a new wave of Western scholars interested in representations of sexuality in the Arab and Muslim worlds. Generally, authors on Middle Eastern sexualities contend that the West created a discourse around sexuality that the Middle East never had, leading to the notion of homocolonialism—imperialist ideologies in the name of sexual tolerance. Joseph Massad has introduced what he terms the “Gay International,” an ongoing mission of homocolonialism that seeks to export Western models of homosexuality into places where it had not previously existed, effectively erasing local forms of sexual identity scripts.

As a push against colonial forces and imperialism, homosexuality in the Middle East was historically made into an illegal identity category—one that, many argue, did not exist prior to increased contact with Western explorers and travellers. It is important to understand how the emergence of the Gay International coincided with that of Western gay sexuality studies. These issues are all at the forefront in the study of Islamicate¹ sexualities. “Islamicate,” as defined by Marshall Hodgson, refers not directly to the religion of Islam itself, but to the social and cultural complexities historically associated with Islam, including non-Muslims living within the same regions. Only by keeping imperialism at the forefront of the study of sexualities can we better situate how pre-modern Islamicate sexual scripts have resisted complete colonization and continue to exist in the diaspora.

Scholars such as Walter Mignolo, Irene Silverblatt, and Sonia Saldivar-Hull are now unpacking the influences of Western modernity and its legacy, and some of them are focusing on issues of language and translation. For example, the Arabic word *jins* came to hold the meaning of both biological sex and national origin sometime in the early twentieth century. The word, derived from the Greek *genus*, had existed in

Arabic since ancient times, holding the biological meanings of *type* and *kind*, as well as that of *ethnolinguistic origin*. As late as 1870, its connotations of sex and nationalism had not yet come into usage.² Similarly, in the 1950s, translators of Freud coined the non-specific term for sexuality, *jinsiyyah*, which also means *nationality* and *citizenship*. Here, post-contact and under the purview of colonialism, we see how the Arabic language changed to include sexuality discourses *as a part of* identity discourses, many times indistinguishable from one another. This marks a significant shift: local identity scripts were colonized by Western modernity narratives, erasing previously existing fluid gender norms.

This is relevant when we look at surviving Middle Eastern and later Islamic literature from the fourth to the thirteenth centuries that narrates examples of homosocial relations and gay desire, none of which illustrates “gay” as existing as a stable identity. For instance, mention of homoerotic relationships among the Mamluk elite in late-medieval Egypt and Syria shows that the public expression of homoeroticism (especially in poetry) was fully permitted by Islamic societies before and during the thirteenth and fourteenth centuries.³ Likewise, pre-modern Arab-Islamic texts speak frequently of the

1 — Hodgson identifies an issue with using the terms “Islam” and “Islamic” in unspecific ways; he argues that the more we speak of Islamic art, Islamic literature, or Islamic sexuality, the less we are actually speaking about Islam as a faith. Geographically, the term “Islamicate” also opens the discussion beyond places such as the “Middle East” to encompass other geographic regions in which Islam is dominant both religiously and culturally, such as Iran and parts of Asia. See Marshall G. S. Hodgson, *The Venture of Islam: Conscience and History in a World Civilization* (Chicago: University of Chicago Press, 1974), 57–59.

2 — Joseph Massad, “Re-Orienting Desire: The Gay International and the Arab World,” *Public Culture*, vol. 14, no. 2 (2002): 371.

3 — E. K. Rowson, “Homoerotic Liaisons among the Mamluk Elite in Late Medieval Egypt and Syria,” in *Islamicate Sexualities: Translations Across Temporal Geographies of Desire*, ed. Kathryn Babayan and Afsaneh Najmabadi (Cambridge: Center for Middle Eastern Studies of Harvard University, 2008), 204–38.

Using portraiture to explore themes of masculinity and gender, he alludes to historical notions of pre-modern desire and gender norms alternative to the current Western models.

androgynous beauty of beardless boys, and poetry and other texts are explicit about anal intercourse and fellatio.⁴ This historical record of desire is instrumental in locating contemporary notions of sexual discourse in the Middle East. The children of these generations, as well as those within the diaspora, inherited a homosexual history that is still steeped within their own cultural traditions, but now with the contradictory disavowal of homosexual subjectivity. They are left with opposing views of Western and non-Western sexual practices, tense historical framing of Arab sexual discourses, and comparison with Western narratives of progress and enlightened sexual identity.

All of these tensions lie under the surface in the work of Iranian-Canadian artist Ebrin Bagheri. Working primarily in drawing and painting, Bagheri has been exploring issues pertinent to Iranian culture and identity. Using portraiture to explore themes of masculinity and gender, he alludes to historical notions of pre-modern desire and gender norms alternative to the current Western models. His large-scale drawings are reminiscent of historical Persian miniature paintings in their detail and intricacy. Using Persian cultural tropes—poetic, literary, and visual—he complicates notions of Persian culture, contemporary Iranian identity, and the conflicting themes of gender and sexuality that might arise at their intersection.

In his *Eastern Desires* series (2014–17), Bagheri uses delicate drawing techniques coupled with immense detail to depict scenes of Iranian men. These scenes fluctuate between contemporary subjects and archival source material that references Iran prior to the industrial revolution and modern period. These intimate scenes, at times evocative of *hammam* or bathhouse settings, are coupled with visual motifs reminiscent of Qajar dynasty Persian paintings that point to a masculinity of the subject unlike traditional depictions of Iranian men. In very recent works, such as *Someone Who Is Like No-One* (2017) he uses similar archival references and delicate drawing techniques, coupled with jarring visual tropes that look out of place. This theme of not-belonging is extended in his use of traditional notions of hiding and various critiques of the binaries of private–public culture and visibility–invisibility. In this way, he unsettles traditional depictions of Iranian men, examines the shifts in gender norms from pre-modern Iran, and puts these shifts in dialogue with contemporary identities.

In Bagheri's 2015 untitled drawing from the *Eastern Desires* series, his focus on young adolescent boys, soft drawing techniques, and reframing of masculinity all lend themselves to a reading of homosocial desire as outlined by scholars of Islamicate sexuality such as Kathryn Babayan, Afsenah Najmabadi, Khaled El-Rouayeb, Dror Ze'vi, and Joseph Boone. In this drawing, a young man no older than twenty

stares longingly at the viewer. His head is covered in a turban that is slightly askew so that the viewer can see his long, luscious locks of hair falling to the side of his head; his face is accentuated by long eyelashes and faint facial hair. Although Bagheri's subjects are sometimes nude or in various states of undress to invoke a *hammam* or bathhouse scene, this figure is clothed in a tunic embellished with red cherries, echoed by the cherries adorning one of his earlobes like an earring.

At first glance, one might recognize the figure's Islamicate attributes, but not necessarily the homosociality behind the drawing. In a deeper reading of the symbolic and stylistic elements, it becomes clear that this drawing is as much a history of sexuality as any archive studied by scholars in the field. First, many authors have noted the relationship between facial hair and age in homoerotic literature and cultural traditions; Afsenah Najmabadi, for instance, points out that "the growth of a full grown beard marked adult manhood, [and] the adolescent male's transition from an object of desire to a desiring subject."⁵ Rather than having a full beard, the subject of the drawing has a *khatt*—a hint of a moustache—and the light facial hair that grows before the beard of adulthood.⁶ This marks the time when an adolescent is considered most beautiful, but that hint of a moustache also heralds the beginning of the end of his status as object of desire for adult men and his own movement into manhood. Here, Bagheri captures the moment when the boy is still an *amrad*, an adolescent male who, according to the beauty standards of pre-modern Persian culture, was an object of utmost desire.

The cherries juxtapose the boy's masculinity against their fragility and softness. Although the cherries repeated all over his tunic might speak to this delicateness and foster understanding of an alternative masculinity, his cherry "earring" references another homosocial instance of Islamicate history. Bagheri's depiction of the adolescent adorned with a rich-red cherry earring refers to the history of dancing boys, or *köçek*, during the Ottoman Empire. Often analyzed in the literature for their gender-bending sexual fluidity, the *köçek*

Ebrin Bagheri

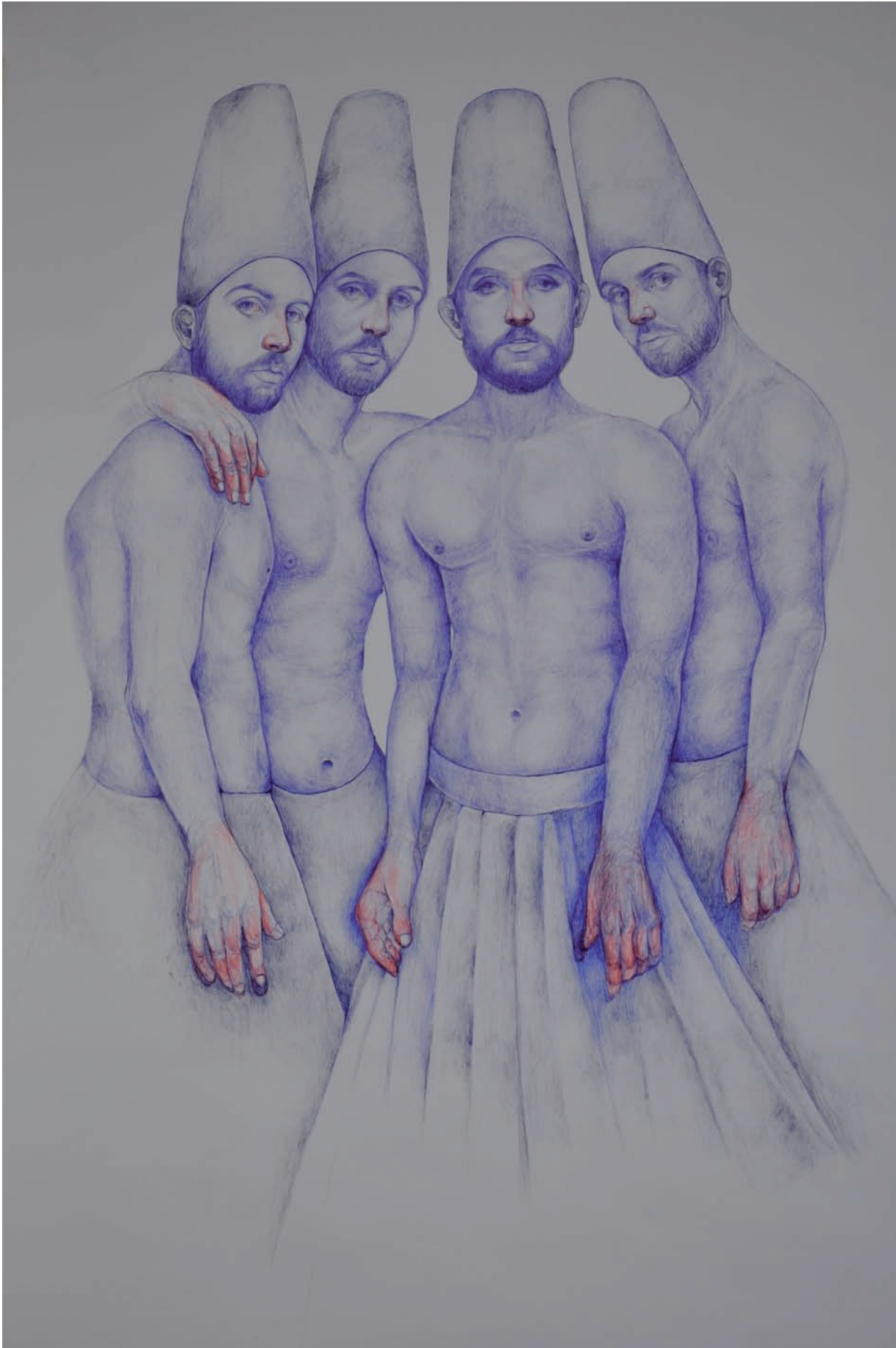
Untitled, de la série | from the series *Someone Who Is Like No-One*, 2015–2017.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

4 — Valerie Traub, "The Past is a Foreign Country? The Times and Spaces of Islamicate Sexuality Studies," in *Islamicate Sexualities: Translations Across Temporal Geographies of Desire*, ed. Kathryn Babayan and Afsenah Najmabadi (Cambridge: Center for Middle Eastern Studies of Harvard University, 2008), 24.

5 — Afsenah Najmabadi, *Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity* (Berkeley: University of California Press, 2005), 15.

6 — Ibid.





Ebrin Bagheri

Untitled, de la série | from the series
Eastern Desires, 2015.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of
the artist

were an established institution throughout the Middle East and North Africa; they performed in cafés, at court, in wedding processions, and even during religious festivals. They were bejewelled and elaborately dressed, and numerous orientalist photographs document the European fascination with them.⁷ There was a parallel between them and the handsome beardless youths hired at coffeehouses to serve patrons. As historian Khaled El-Roukhayeb notes, the famous Damascene poet Ahmad al-'Inayati was said to be in the habit of going every morning to the coffeehouses "with running water and handsome cup-bearer... and drink[ing] numerous cups of coffee."⁸ Bagheri's drawing is reminiscent and reflective of pre-modern gender ideals of the beardless *amrad*, the playfulness of the *köçek*, and the desire for the beautiful server boys who worked in coffeehouses and bathhouses. Bagheri's drawing cites a specific moment in multiple geographic spheres, a moment prior to the banning of the *köçek* from public performances in mid-nineteenth century, prior to European travellers shaming the unabashed homoerotic culture of coffeehouses and public baths, which were too lurid for their tastes.

Bagheri's youth marks a moment of uncolonized sexual scripts that reflect Islamicate notions of beauty and desire, left to be interpreted and read in modern society with the language of modern sexual scripts, and under the purview of contemporary art. In portraying this interesting flux and flow of historicized sexual bodies, Bagheri brings the sexual discourses of the above-mentioned scholars out of the archives and into the lived reality of Islamicate sexual subjects today. The shadow of homosociality and the erasure of alternative sexual scripts and same-sex desire are seen in the boy's longing gaze, in that fleeting moment between being an object of desire and becoming an object of abjection.

Overall, analyzing contemporary art of the queer diaspora illustrates how pre-modern Islamicate sexual scripts are not fully colonized and live on in multigenerational subjects of the diaspora. The double bind that the queer diasporic subject often faces can be linked to these hangovers and tensions, and the study of visual art and culture better depicts the specific ways in which these sexual scripts are both manifested and negotiated by non-Western subjects in the West. ●

⁷ — Joseph A. Boone, *The Homoerotics of Orientalism* (New York: Columbia University Press, 2014), 106; see also the photographs in Ali Behdad and Luke Gartlan (eds.), *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2013).

⁸ — Khaled El-Rouayheb, *Before Homo-sexuality in the Arab-Islamic World, 1500–1800* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 43.

Islamité et sexualités : l'art d'Ebrin Bagheri

Andrew Gayed

Au cours des trois dernières décennies, une nouvelle vague de penseurs occidentaux se sont intéressés aux représentations de la sexualité dans les mondes arabe et musulman. Généralement, les auteurs qui se penchent sur les expressions de la sexualité au Moyen-Orient soutiennent que l'Occident a créé autour de la sexualité un discours qui n'existait pas au Moyen-Orient, donnant lieu à ce qui pourrait être appelé l'homocolonialisme – des idéologies impérialistes imposées au nom de la tolérance sexuelle. C'est ce que Joseph Massad appelle l'« Internationale gaie », une mission ininterrompue d'impérialisme gai qui cherche à exporter les modèles d'homosexualité occidentaux en des lieux où ils n'existaient pas auparavant, éradiquant dans les faits les codes identitaires sexuels en place.

Pour résister aux forces coloniales et à l'impérialisme, l'homosexualité au Moyen-Orient a été, au fil de l'histoire, convertie en une catégorie identitaire illégale – une catégorie qui, de l'avis de plusieurs, n'existait pas avant que les contacts avec les voyageurs et explorateurs occidentaux ne s'intensifient. Il importe de comprendre comment l'apparition de l'Internationale gaie a coïncidé avec celle des études sur les sexualités gaies occidentales. Ces questions sont toutes à l'avant-plan dans l'étude des sexualités de l'islamité¹. En parlant d'« islamité » (*islamicate*), Marshall Hodgson ne renvoie pas directement à la religion elle-même, mais plutôt aux complexités sociales et culturelles traditionnellement associées à l'islam, qui touchent également musulmans et non-musulmans de ces régions. Ce n'est qu'en gardant l'impérialisme à l'avant-plan de l'étude des sexualités que l'on peut mieux situer comment les codes sexuels de l'islamité prémoderne ont résisté à la colonisation complète et survivent dans la diaspora.

Des penseurs comme Walter Dignolo, Irene Silverblatt et Sonia Saldivar-Hull ont entrepris d'examiner les influences de la modernité occidentale et de son legs. Parmi eux, certains se concentrent sur la question de la langue et de la traduction. Par exemple, le mot arabe *jins* a pris vers le début du vingtième siècle la double acception de sexe, au sens biologique, et d'origine nationale. Ce terme, dérivé du grec *genus*, existait déjà en arabe depuis les temps anciens, dans le sens de *type* et de *genre*, du point de vue biologique, et d'*origine ethnolinguistique*.

Jusqu'en 1870, la double connotation de sexe et de nationalisme n'était pas encore apparue dans l'usage². Semblablement, dans les années 1950, les traducteurs de Freud ont inventé un terme non spécifique pour parler de sexualité, *jinsiyyah*, qui signifie par ailleurs *nationalité* et *citoyenneté*. Après l'intensification des contacts avec l'Occident et sous l'influence du colonialisme, l'arabe s'est transformé pour inclure les discours sur la sexualité *dans le cadre même* des discours sur l'identité, jusqu'à ce que ceux-ci deviennent indiscernables l'un de l'autre. Il s'agit là d'un tournant déterminant : les codes identitaires locaux ont été colonisés par les discours occidentaux sur la modernité, oblitérant les normes sexuelles souples préexistantes.

1 — Hodgson voit un problème dans l'utilisation non spécifique des mots « islam » et « islamique ». Il estime que plus on parle d'art islamique, de littérature islamique et de sexualité islamique, moins on parle de l'islam comme foi. Du point de vue géographique, parler d'« islamité » (*islamicate*) permet de déplacer la conversation en dehors du Moyen-Orient, pour rejoindre d'autres régions où l'islam domine religieusement et culturellement, comme l'Iran et certaines régions d'Asie. Voir Marshall G. S. Hodgson, *The Venture of Islam: Conscience and History in a World Civilization*, Chicago, University of Chicago Press, 1974, p. 57–59.

2 — Joseph Massad, « Re-Orienting Desire: The Gay International and the Arab World », *Public Culture*, vol. 14, n° 2, 2002, p. 371.



Les jeunes d'aujourd'hui, de même que les membres de la diaspora, ont reçu en héritage une histoire homosociale encore imprégnée des traditions passées, mais désormais teintée par le désaveu contradictoire de la subjectivité homosexuelle.

Ebrin Bagheri

The Birds and Queer, de la série |
from the series *Eastern Desires*, 2013.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of
the artist

Voilà qui doit être pris en considération quand on étudie la littérature arabe préislamique et islamique du quatrième au treizième siècle mettant en scène des relations homosociales et le désir homosexuel dans des situations où être « gai » ne renvoie jamais à une identité stable. Par exemple, des scènes de relations homoérotiques au sein de l'élite mamelouke au Moyen Âge tardif en Égypte et en Syrie montrent que l'expression publique de l'homoérotisme (surtout en poésie) était pleinement admise par les sociétés islamiques avant et pendant les treizième et quatorzième siècles³. Semblablement, les textes arabo-islamiques mentionnent fréquemment la beauté androgyne de garçons au visage glabre, et la poésie et divers textes abordent explicitement les relations sexuelles anales et la fellation⁴. Ces témoignages du désir peuvent servir à mettre en contexte le discours sexuel contemporain au Moyen-Orient. Les jeunes d'aujourd'hui, de même que les membres de la diaspora, ont reçu en héritage une histoire homosociale encore imprégnée des traditions passées, mais désormais teintée par le désaveu contradictoire de la subjectivité homosexuelle. Ils doivent donc composer avec des perceptions divergentes des pratiques sexuelles occidentales et non occidentales, un cadre historique crispé autour des discours sexuels arabes et une comparaison entre d'une part le récit du progrès et de l'autre, une vision éclairée de l'identité sexuelle.

Dans l'œuvre de l'artiste canado-iranien Ebrin Bagheri, toutes ces tensions sont en jeu. Par le dessin et la peinture, Bagheri travaille l'exploration d'enjeux d'actualité liés à la culture et à l'identité iraniennes. Au moyen du portrait, plus particulièrement, qui lui permet de sonder les thèmes de la masculinité et du genre, il évoque le désir prémoderne et des normes de genre différents des modèles occidentaux courants. Détaillés et complexes, ses dessins de grand format rappellent les anciennes miniatures persanes. En faisant appel aux tropes culturels persans – poétiques, littéraires et visuels –, l'artiste embrouille les notions de culture persane, d'identité contemporaine iranienne et les thèmes conflictuels du genre et de la sexualité susceptibles de surgir à leur croisement.

Dans la série *Eastern Desires* (2014-2017), Bagheri dessine des hommes iraniens en employant une technique hyperdétaillée et d'une grande finesse. La composition de ces scènes fluctue entre sujets contemporains et matériel d'archives rappelant l'Iran d'avant la révolution industrielle et la période moderne. Ces scènes intimes, évoquant tantôt le

hammam, tantôt les bains publics, contiennent des motifs visuels qui rappellent l'art pictural persan de la dynastie Kadjar, empreint d'une masculinité différente de celle qui émane traditionnellement des représentations des hommes iraniens. Dans ses œuvres les plus récentes, notamment dans *Someone Who is Like No-One* (2017), Bagheri use de nouveau de références à des pièces d'archives et d'une technique délicate, couplées à des tropes visuels détonnants. Le thème de la non-appartenance se prolonge dans l'utilisation que l'artiste fait de la tradition de la dissimulation et de diverses critiques des concepts binaires opposant privé-public, visibilité-invisibilité. Ainsi, il bouscule la représentation traditionnelle de l'homme iranien, étudie les variations dans les sexospécificités héritées de l'Iran prémoderne et conjugue celles-ci aux identités contemporaines.

Dans une pièce datant de 2015 de la série *Eastern Desires*, le choix du sujet – l'adolescence –, la délicatesse de la technique et le recadrage de la masculinité concourent à une interprétation du désir homosocial qui rappelle celle mise en avant par des penseurs de l'islamité comme Kathryn Babayan, Afsaneh Najmabadi, Khaled El-Rouayeb, Dror Ze'vi et Joseph Boone. Un jeune homme d'à peu près vingt ans y dévisage langoureusement le public. Sur sa tête, un turban légèrement de guingois laisse tomber des mèches de cheveux sensuelles. Les traits de son visage sont appuyés par de longs cils et l'ombre d'une pilosité nouvelle. Les sujets de Bagheri sont parfois partiellement ou complètement nus, autre évocation de l'ambiance du hammam et des bains publics. Or, ce jeune homme porte une tunique, ornée de cerises rouges, lesquelles font écho aux cerises qui parent l'une de ses oreilles comme un bijou.

Au premier coup d'œil, on peut reconnaître les attributs de l'islamité, mais pas nécessairement l'homosocialité. Une interprétation plus approfondie des éléments symboliques et

3 — E. K. Rowson, « Homoerotic Liaisons among the Mamluk Elite in Late Medieval Egypt and Syria », dans Kathryn Babayan et Afsaneh Najmabadi (dir.), *Islamicate Sexualities: Translations Across Temporal Geographies of Desire*, Cambridge, Center for Middle Eastern Studies of Harvard University, 2008, p. 204-238.

4 — Valerie Traub, « The Past is a Foreign Country? The Times and Spaces of Islamicate Sexuality Studies », *ibid.*, p. 24.

Reflet d'une vision de la beauté et du désir propres à l'islamité, ces codes, aujourd'hui, sont livrés à des interprétations qui passent par les discours sexuels de la modernité et qui sont soumis au cadre de l'art contemporain.

stylistiques permet de montrer avec clarté qu'au même titre qu'un document d'archives étudié par les chercheurs, cette œuvre témoigne de l'histoire de la sexualité. De fait, de nombreux penseurs ont relevé le rapport entre d'une part la pilosité faciale et l'âge dans la littérature et d'autre part les traditions culturelles homo-érotiques. Afsenah Najmabadi, notamment, souligne que « l'apparition d'une barbe fournie marque le début de l'âge adulte chez l'homme et, pour l'adolescent, la transition d'objet du désir à sujet désirant⁵ ». Ici, on ne peut parler de barbe, mais plutôt de *khatt* – une moustache naissante – et du léger duvet qui couvre le visage avant d'être remplacé par une pilosité plus drue⁶. À ce stade de son développement, l'adolescent est au summum de sa beauté, estime-t-on, bien que cette ombre de moustache annonce qu'il ne sera plus pour longtemps simple objet du désir de l'homme adulte et que la transition vers la maturité approche. Bagheri saisit un moment où le jeune homme est encore un *amrad*, un adolescent qui, selon les canons de beauté de la culture persane prémoderne, serait un suprême objet de désir.

Les cerises confèrent douceur et fragilité à la masculinité du garçon. Bien que les fruits, dont le motif est repris sur la tunique, expriment la délicatesse et incitent à une lecture différente de la masculinité, les cerises qui ornent l'oreille font allusion à un autre élément homosocial de l'histoire de l'islamité. En effet, le portrait de cet adolescent, paré de deux cerises d'un rouge riche en guise de bijou, renvoie à la figure du *köçek*, jeune danseur de l'Empire ottoman. Les *köçekler*, dont la fluidité sexuelle et le genre ambigu ont souvent été analysés dans la littérature, formaient une institution au Moyen-Orient et dans le nord de l'Afrique. Ils se produisaient dans des cafés, à la cour, lors de mariages et même dans des festivals religieux. Ils portaient des bijoux et étaient vêtus avec recherche; nombre de photographes orientalistes ont documenté la fascination des Européens à leur endroit⁷. Un parallèle peut être établi entre eux et les beaux jeunes hommes imberbes qu'on embauchait dans les cafés pour servir les clients. Comme le fait observer l'historien Khaled El-Roukhayeb, le célèbre poète damascène Ahmad al-'Inayati, dit-on, avait l'habitude d'aller au café chaque matin, où il y avait « de l'eau courante et de beaux serveurs qui portaient les tasses, pour boire plusieurs tasses de café⁸ ». Le dessin de Bagheri rappelle et reflète des idéaux sexuels prémodernes : l'*amrad* au visage glabre, le *köçek* enjoué et le désir que faisaient naître les jeunes serveurs dans les cafés

et aux bains. L'œuvre réfère à un moment précis dans plusieurs zones géographiques, avant que les performances publiques du *köçek* ne soient bannies au milieu du dix-neuvième siècle, avant que les voyageurs européens couvrent de honte la culture homoérotique sans complexe des cafés et des bains publics, trop choquante au goût des Occidentaux.

Le garçon du portrait de Bagheri illustre une époque de l'histoire des codes sexuels, avant la colonisation. Reflet d'une vision de la beauté et du désir propres à l'islamité, ces codes, aujourd'hui, sont livrés à des interprétations qui passent par les discours sexuels de la modernité et qui sont soumis au cadre de l'art contemporain. En représentant cet afflux fascinant de corps sexuels historicisés, Bagheri extrait le discours sexuel des archives et le plonge dans la réalité actuelle des sujets sexuels de l'islamité. L'ombre de l'homosocialité et l'oblitération des codes alternatifs sexuels et du désir homosexuel sont exprimées dans le regard suggestif du garçon, dans l'instant furtif pendant lequel l'objet de désir se transforme en objet d'abjection.

Analyser l'art contemporain de la diaspora queer révèle que les codes sexuels de l'islamité prémoderne n'ont pas été totalement colonisés, qu'ils perdurent au sein de plusieurs générations de la diaspora. Le double attachement que vivent les membres de la diaspora queer découle peut-être de ces vestiges et de ces tensions, et l'étude de l'art et de la culture visuels permet de mieux dévoiler les modes spécifiques selon lesquels ces codes sexuels sont à la fois manifestés et négociés en Occident par les sujets non occidentaux.

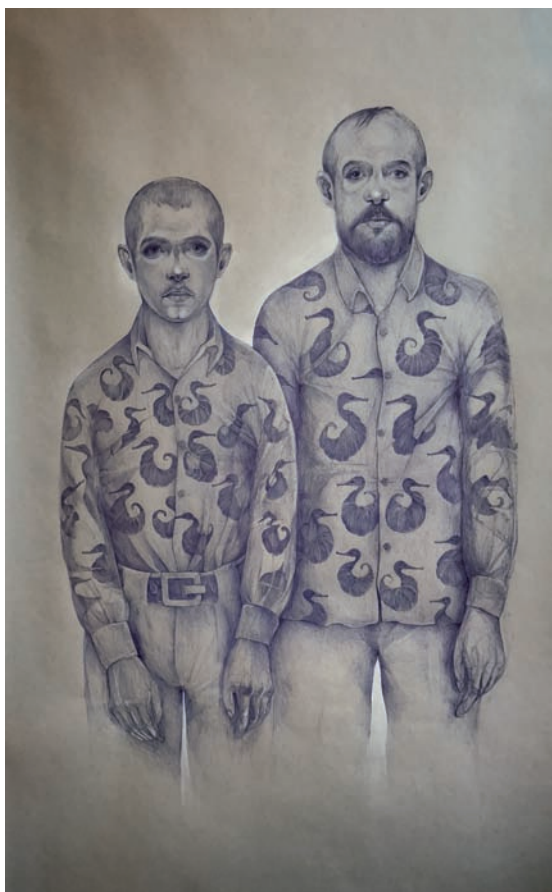
Traduit de l'anglais par **Isabelle Lamarre**

⁵ — Afsaneh Najmabadi, *Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 15. [Trad. libre]

⁶ — Ibid.

⁷ — Joseph A. Boone, *The Homoerotics of Orientalism*, New York, Columbia University Press, 2014, p. 106; voir aussi les photographies d'Ali Behdad et de Luke Gartlan (dir.), *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2013.

⁸ — Khaled El-Rouayheb, *Before Homosexuality in the Arab-Islamic World, 1500–1800*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 43. [Trad. libre]



Ebrin Bagheri

← *Me, Seahorses and I*, de la série |
from the series *Someone Who Is Like*
No-One, 2017.

↓ *The Queer*, de la série | from the series
Someone Who Is Like No-One, 2015.

Photos : permission de l'artiste | courtesy of
the artist

