

NOTA PRÉVIA: A publicação, em simultâneo com a exposição virtual, do presente texto pretende, como sucedera anteriormente, criar uma relação entre as duas secções. Encontros Globais, com obras de Mónica de Miranda e Andrea MacDonald e curadoria de Eva Langret toma em consideração a questão da multiplicidade e complexidade das afiliações e dos processos de identificação num mundo crescentemente interligado, neste caso entre Lisboa / Londres, Europa, África, América, viagens e intercâmbios que, como o texto de Stuart Hall lembra, são tudo menos recentes.

Com efeito, no presente artigo, Hall considera as diferentes conjunturas temporais – desde a ‘primeira globalização’ –, conjunturas que na sua fase mais recente propiciaram o emergir de uma arte britânica que se autodenominou de ‘negra’ (Black), associando deste modo, a experiência da diáspora africana a um lugar preciso. Evocando os “três momentos” desse movimento surgido no pós-guerra, o autor considera análises que desenvolvera anteriormente e que foram, de resto, particularmente influentes em algumas dessas fases. E sublinha, desde logo, o modo como narrar a história destas tendências artísticas tem de levar ao questionamento de historiografias nacionais, eurocêntricas.

Mas historicizar pode também indicar que esses momentos foram ultrapassados. Reconhecendo que o signifiante ‘negro’ (Black) – ou seja, a identidade ‘étnica’ ou ‘racialmente’ construída - assume uma importância decrescente em práticas artísticas, cada vez mais centradas em fenómenos de migração e globalização, Hall insiste, contudo, no facto de o mundo inter-dependente – mas desigual – em que vivemos não excluir as discriminações raciais e os fenómenos de exclusão social que delas advém. Insiste ainda na necessidade de se pensar de um modo complexo as relações entre as práticas artísticas e o ‘mundo’, na senda de Edward W. Said, de forma a que a arte não seja instrumentalizada em nome do social, nem conduza a um formalismo auto-referencial que ignore o modo como os contextos também explicam os textos que a arte vai tecendo globalmente.

Mas estas questões são sempre, sob a retórica do global, muito locais, como Hall tem também vindo a referir noutros ensaios. Assim, o presente texto requer um esforço de tradução acrescido, ou seja a sua adaptação a experiências e expectativas muito distintas, para além da língua em que vier a ser lido.

A Coordenação do ArtAfrica

A Modernidade e os Seus Outros: Três 'Momentos' na História das Artes na Diáspora Negra do Pós-Guerra

Stuart Hall

Tradução de Marina Santos

Como escrever as histórias das sociedades não ocidentais em relação à modernidade? A modernidade é, como sabemos, um significante extremamente escorregadio, pelo que é aqui utilizado com todas as aspas possíveis. E há muito que o conceito de 'moderno' com os seus múltiplos derivados – protomoderno, moderno mais recente, pós-moderno, modernidade, modernismo – foi eficazmente apropriado pela narrativa do Ocidente, conferindo à civilização ocidental o privilégio exclusivo de viver integralmente as potencialidades do presente 'a partir de dentro'. Por isso, é difícil imaginar esta narrativa sem ser como oposição binária entre a modernidade e os seus 'Outros'. Assim, apenas duas hipóteses narrativas parecem possíveis. Ou a história é contada a partir da perspectiva da modernidade, sendo assim difícil evitar que ela se transforme numa narrativa triunfal, em que os 'outros' são sistematicamente marginalizados; ou então a história é reorientada para as suas margens, procurando-se, com este gesto, inverter a ordem estabelecida, romper com ela, dando visibilidade a tudo o que é ocultado ou estruturalmente obscurecido pela perspectiva habitual.

Este gesto de 'virar-o-mundo-de-pernas-para-o-ar' deu origem a muitas das histórias críticas da actualidade – as *histórias* dos desfavorecidos; as *histórias* dos povos, géneros, classes e raças subordinadas; as *histórias* dos subalternos; as *histórias* dos vencidos e colonizados, dos explorados e dos oprimidos; dos 'povos sem história'. Isto constituiu uma revolução surpreendente a nível do pensamento e do saber, do conhecimento, do estudo e da investigação académica, da narrativa

política e da memória popular. É possível que, numa época mais conservadora,

com uma maior instrumentalização da educação e do saber, a maré comece a virar-se contra esta corrente crítica. Mas, sem ela, onde estariam hoje as Humanidades contemporâneas?



Frank Bowling, *Dan and Them*, 1969. © Frank Bowling

Contudo, esta estratégia de inversão também tem as suas limitações. Desde o momento inaugural do confronto colonial entre o Ocidente e o resto do mundo – o momento da primeira de muitas globalizações, ocorrido sensivelmente em finais do século XV – que tem sido cada vez mais difícil não integrar a relação da modernidade com os seus outros nesta estrutura binária. Isto deve-se aos historiadores e críticos pós-coloniais e pós-imperiais que procuraram narrar os diferentes tempos e lugares em conjunto: não como realidades ‘semelhantes’ – uma vez que não são semelhantes – mas como realidades interligadas; interligadas, não apesar das suas diferenças, mas sim através delas. A partir de então, tornou-se impossível manter separados e invioláveis os conceitos de ‘aqui’ e de ‘lá fora’, na narrativa da modernidade. O ‘lá fora’ era ‘aqui’, material e simbolicamente: nas matérias-primas e nos artigos manufacturados, nos recursos e nas mercadorias, nos impostos e nos lucros, nos produtos obtidos pelo trabalho forçado e pelo trabalho voluntário; nos gostos e subtilezas importados, no refinamento das sensibilidades e no assinalar de distinções que possibilitaram e constituíram a modernidade; e acima de tudo, no imaginário moderno, criando sujeitos e determinando a ‘periferia’, em relação à qual as subjectividades modernas eram constituídas. O ‘lá fora’ era ‘aqui’ – na chávena de chá que acalmava um peito selvagem e reconfortava um coração atormentado, nas sedas que adornavam os corpos e as casas e, mesmo, no açúcar e nos doces que faziam apodrecer milhões de dentes civilizados. O ‘aqui’ era ‘lá fora’ - nos portos comerciais, nas plantações, minas e mercados, nos exércitos conquistadores e nas fortificações navais, nos sistemas de administração, governo e educação coloniais, nas igrejas e salas de aula; sustentados pelas incessantes vagas migratórias, em ambos os sentidos, pela concepção do ‘mundo’ como um mercado potencial, em suma, pelas relações estabelecidas pela modernidade capitalista, como empreendimento global e motor do império, aproximando estes mundos diferentes, entrelaçando irreversivelmente os respectivos passados e futuros.

A modernidade e os seus ‘Outros’: duas realidades interligadas – mas será que, por isso, eram semelhantes? Certamente que não. Grande parte da história universal fica ‘de fora’ ou pelo menos move-se a um ritmo diferente, embora não isolado, destas forças modernas. Mas, a maneira como a diferença foi vivida depois da ruptura violenta da colonização foi necessariamente distinta do modo como estas culturas se teriam desenvolvido se se tivessem mantido isoladas umas das outras. Consequentemente, foram forçosamente associadas – à modernidade. É claro que continua a não existir – mesmo agora, na fase mais recente da globalização – um “tempo vazio, homogéneo, ocidental ou global” (Walter Benjamin). Existem apenas as condensações e elipses, as intermináveis discrepâncias e deslocamentos, sincretismos, mimetismos, resistências e traduções que surgem, quando as diferentes temporalidades, apesar de permanecerem ‘presentes’ umas em relação às outras e ‘reais’ nos seus efeitos distintivos, são também reescritas – apresentadas como ruptura – em relação a um tempo disjuntivo, a ‘um desenvolvimento combinado e irregular’. As suas diferenças, os seus ritmos disjuntivos têm de ser assinalados no contexto dos efeitos

sobredeterminados das temporalidades e dos sistemas de representação e poder ocidentais. É nisto que consiste o carácter sobredeterminado, suturado e suplementar dos ‘tempos modernos’, o carácter deslocalizado e centralizado da ‘globalização’ e a consequente reformulação da colonização em acontecimento mundial com repercussões pertinentes e continuadas no contexto da globalização.

As Caraíbas foram desde sempre um paradigma deste modelo mais vasto. Como, de um modo geral, os povos indígenas não conseguiram sobreviver à conquista, a região foi inteiramente reconstituída através do recrutamento de populações oriundas do outro lado do mundo para o trabalho escravo nas plantações e da instituição de um sistema e de uma ordem social subalterna e subordinada em relação à metrópole longínqua; o seu desenvolvimento subsequente foi configurado pelas suas diferenças e desigualdades e os seus súbditos foram formados pelo poder moderno na sua variante colonial. Entre outros, C.L.R. James, o grande historiador marxista caribenho da revolução haitiana, a única revolta



Eddie Chambers, *Destruction of the National Front*, 1979. © Eddie Chambers

de escravos bem sucedida dos tempos modernos, sempre argumentou, que a noção de caribenho “começa com a organização da estrutura de poder e razão que constitui a modernidade colonial”, como disse recentemente David Scott (2004:125). Esta deveria estar associada, como salienta Scott, a um processo simultaneamente ‘civilizador’ e ‘desmoralizador’. Em textos mais recentes sobre a formação da diáspora negra na Grã-Bretanha dos anos 50, James observou que “as pessoas que pertencem à civilização ocidental, que cresceram no seu seio, mas que não estão totalmente integradas nela (que são levadas a sentir-se excluídas e que se sentem como tal), têm uma perspectiva única sobre a sua sociedade. ... O que essas pessoas têm a dizer proporcionará uma nova visão, uma perspectiva mais forte e profunda

tanto da civilização ocidental, como dos negros que a integram” (James 1984: 55).

I

De seguida, procuro desenvolver estas reflexões preliminares sobre a relação entre a modernidade e os seus ‘outros’, através do exemplo de trabalhos desenvolvidos por artistas das diásporas negras e coloniais na área das artes visuais. O objectivo deste ensaio é

identificar e caracterizar em traços largos três ‘momentos’ da história das artes visuais da diáspora negra, na Grã-Bretanha do pós-guerra. O que me proponho fazer é não só dar continuidade ao projecto de inserção ‘dessa periferia constitutiva’ no centro da ‘nossa história insular’, mas – ao escolher as artes visuais como ponto de partida – fazê-lo de uma perspectiva inesperada. Gostaria, porém, de começar por prestar alguns esclarecimentos. ‘Negro’ (*Black*) é um termo altamente polémico – um significante instável – cujo referente tem sofrido uma transformação quase constante desde a emergência de uma diáspora negra de dimensão considerável na Grã-Bretanha dos anos 50 do século XX. O termo é utilizado aqui com uma imprecisão deliberada; numa acepção que remonta aos anos 70, quando o vocábulo ‘negro’ (*Black*) incluía todas as comunidades migrantes minoritárias, sem fazer uma discriminação cuidadosa entre as diferenças étnicas, raciais, regionais, nacionais e religiosas, distinções que entretanto se tornaram obrigatórias. Espero que seja evidente que o termo ‘negro’ (*Black*) não é usado aqui para assinalar uma característica genética racial inextinguível, mas sim como sinónimo de *différance*: um conjunto de diferenças que, precisamente por serem de natureza social e histórica, estão em constante mutação, são sempre localizadas e sempre articuladas com outros elementos significantes matriciais: mas que, embora não sendo absolutas, continuam – persistentemente – a imprimir os seus efeitos perturbadores e diferenciadores.

No que respeita ‘às artes’: como não sou artista, crítico ou historiador de arte, não procurarei discutir obras de arte ou artistas individuais com a profundidade estética e crítica que merecem. Apresentarei, porém, com a ajuda da minha colaboradora Maria Amidu, uma artista por direito próprio, uma selecção de obras como contraponto visual ao debate verbal. Mais do que ilustrar, as imagens servem de contraponto ao tema. A minha esperança é fazer com que aqueles que não conhecem estas obras se familiarizem com a riqueza surpreendente da sua diversidade. Este ensaio concentra-se, portanto, em determinados momentos históricos ou culturais e na sua periodização. Abordo a obra de arte fundamentalmente como parte de uma formação cultural/política mais ampla. As obras de arte surgem aqui como elemento constitutivo de um campo discursivo mais vasto de ideias, práticas, movimentos sociais e acontecimentos políticos, embora também pretenda insistir no facto de elas nos facultarem uma perspectiva privilegiada sobre esse mundo.

A minha abordagem é, portanto, em larga medida, histórica. Ou antes: como também não sou historiador, o melhor é contentar-me em defini-la como ‘genealógica’. O que pretendo é começar a delinear o esboço de uma ‘genealogia’ das artes negras britânicas da diáspora do pós-guerra. O termo ‘genealogia’ corresponde aqui a dividir os períodos em ‘momentos’ distintos; salientando certas características evidentes, comuns a um grande número de obras muito diversas dentro de um determinado ‘momento’, e numerosas continuidades significativas entre elas; mas, principalmente, identificando as transgressões e rupturas, os rumos divergentes resultantes da separação e disseminação dos ‘momentos’ e a evolução

dos seus elementos em direcções radicalmente diferentes (ou, em certos casos, paradoxalmente, a sua recusa em evoluir). Frank Bowling, cuja obra se vê na imagem, continua a produzir, aos oitenta anos, 'mapas' de cores abstractas e formas geométricas de grande originalidade provocatória e beleza conceptual, muito depois de os historiadores da arte terem declarado o seu 'momento' como ultrapassado). É evidente que tenho em conta as transformações de ordem temática; as mudanças nos 'modos de ver', a construção de diferentes 'campos de visão', e aquilo que nos revelam, sintomaticamente, acerca das transformações naquilo que Raymond Williams designou por 'estruturas de sentimento' (Williams 1961).



Donald Rodney, *The House that Jack Built*, 1987. Mixed Media, 183x183 cm. Foto: Eddie Chambers. © Donald Rodney, permissão do artista.

constituíram um período de criatividade explosiva nas artes visuais da diáspora negra, na Grã-Bretanha. Mas, esse período caracterizou-se também por profundas rupturas que deram origem a correntes, direcções e trajectórias mais divergentes do que complementares. Frequentemente, a divergência verifica-se no seio da obra de um único artista. Por isso é que os anos 80 continuam a ser tão contestados, abertos a interpretações tão diversas e a representar um objecto de desejo não realizado. Só podem ser 'mapeados' como 'condensação' de uma série de 'histórias' sobrepostas e interligadas, mas não correspondentes.

Será que isto põe em causa a abordagem genealógica? Não necessariamente. Tudo depende da maneira como se define um 'momento'. Não basta pertencer à mesma década, nem partilhar acidentalmente a data ou o local de nascimento. Há artistas pertencentes à mesma geração que fazem obras muito diversas. E há os que continuam a trabalhar,

O que equivale a pensar estes momentos como conjunturas. Pensar conjunturalmente implica inevitavelmente o acto necessariamente interpretativo de 'agrupar' ou reunir os elementos numa formação. Contudo, embora estas formações apresentem uma forma característica, não são uniformes. Não existe, por exemplo, um único 'movimento artístico negro' com uma evolução teleológica que acompanhe os movimentos sociais e políticos mais amplos, em que todos estes artistas possam ser incluídos. Por isso, procurei agrupar estes três 'momentos' de modo a formarem aquilo a que decidi chamar a sua dispersão conjunta, mas contraditória. Como tentarei demonstrar, os anos 80 do século XX

atravessando diferentes momentos e afastando-se radicalmente do seu trabalho inicial. Ou então continuam a seguir o mesmo percurso muito tempo depois de o seu 'momento' ter sido dado como ultrapassado. Por este motivo, os artistas não surgem aqui como portadores de uma individualidade criativa radical, mas sim como 'detentores' – 'sujeitos' deslocados, num sentido foucauldiano, – das suas práticas artísticas. Assim, entendo como 'momento' a reunião ou a convergência de determinados elementos – práticas e acontecimentos – de forma a constituir, durante algum tempo, uma formação discursiva distintiva, uma 'conjuntura' em sentido gramsciano. Trata-se sempre de "uma fusão de forças contraditórias"; ou, como Louis Althusser disse em tempos, de uma "condensação de correntes dissimilares, da fusão fracturante de uma acumulação de contradições", cuja alegada 'unidade' é sempre sobre-determinada (Althusser 1966).

A concepção de 'momento' que utilizo aqui corresponde ao que o antropólogo caribenho David Scott definiu como espaço problemático na sua obra inovadora *Conscripts of Modernity*. De acordo com David Scott, um 'espaço problemático' pode ser definido como "um espaço discursivo historicamente constituído" pela confluência de elementos históricos e discursivos. Em termos epistemológicos, um 'espaço problemático' pode ser entendido como uma área que nos coloca perante um conjunto de questões de ordem cognitiva, política e artística, que fornecem uma espécie de 'horizonte' de futuros possíveis que nos permitem 'pensar o presente' e para os quais as nossas práticas constituem uma espécie de réplica ou resposta. Na senda de Skinner e Collingwood, Scott argumenta que um espaço problemático se define tanto pelas questões implícitas que se nos colocam em diferentes momentos, como pelas 'respostas' que, por diversas razões, nos sentimos obrigados ou 'impelidos' a dar. Quando a conjuntura histórica se altera – como aconteceu claramente entre os anos 60 e os 80 e mais tarde entre os anos 90 e o presente – o espaço problemático também se altera - e o mesmo acontece com as questões que exigem resposta e com as nossas práticas que acabam sempre por constituir uma forma de resposta àquelas; pois, como refere David Scott de forma elucidativa, o que para eles era um 'horizonte do futuro' torna-se para a geração seguinte, para nós, o nosso "futuro passado" – um horizonte que "já não conseguimos imaginar, perseguir, habitar", em que não conseguimos criar e que não podemos *ver* ou *representar* da mesma forma (Scott 2004).

II

A diáspora britânica negra pode ser dividida produtivamente em três 'vagas' distintas. A primeira geração de artistas nasceu nos anos 20 e 30 do século vinte, nos confins do império britânico. Chegaram ao Reino Unido como os últimos súbditos 'coloniais', nas décadas de 50 e 60, imediatamente após a II Guerra Mundial, nas vésperas da descolonização: na sequência – no caso das Caraíbas – das revoltas políticas dos anos 30, das quais emergiu o movimento operário caribenho e que em todo o mundo colonial deu origem aos movimentos de independência e às lutas anti-coloniais. Os referidos artistas vieram para o Reino Unido, a

fim de concretizar as suas ambições artísticas. Um dos pioneiros foi Ronald Moody, grande escultor do corpo negro e uma das figuras de proa do movimento internacional em redor da 'escultura negra', cuja obra continua infelizmente à espera de uma grande retrospectiva. Moody nasceu na Jamaica em 1900. Viveu e trabalhou em Londres e Paris antes da guerra e voltou a Londres em 1941. Entre a década de 40 e de 60, chegou ao Reino Unido um conjunto excepcional de artistas das colónias, entre os quais o próprio Moody, F.N. Souza, Avinash Chandra, Frank Bowling, Aubrey Williams, Donald Locke, Ahmed Parvez, Anwar Schemza, Balraj Khanna, Iqbal Goffrey, Ivan Peiris, Uzo Eguno, Li Yuan Chia, David Medalla entre outros. Rasheed Araeen, nascido em Carachi, chegou a Londres nos anos 60, quando



Keith Piper, *A Ship Called Jesus*, 1991. © Keith Piper

já era um pintor e escultor reconhecido. Subsequentemente, tornou-se um influente artista e animador cultural, tendo sido o curador da famosa exposição na Hayward, *The Other Story*, que procurava reconstituir a história negligenciada das 'artes negras' no Reino Unido, editor fundador da revista *Third Text* e um defensor incansável daquilo que descreveu como a "história incomparável ... dos homens e mulheres que desafiaram a sua 'diferença' e penetraram no espaço moderno que lhes estava interdito, não só para reivindicar o seu direito histórico sobre esse espaço, mas também para desafiar o contexto que definia e protegia as suas fronteiras". Avtarjeet Dhanjal, um escultor com uma

linguagem modernista que veio da Índia em 1974 via África Oriental, e Araeen são manifestamente artistas de transição entre a primeira e a segunda vaga, cujas obras abarcam os dois momentos. Ao contrário da maioria das figuras de proa iniciais da segunda 'vaga' – como Eddie Chambers, Keith Piper, Donald Rodney, Sonia Boyce, Lubaina Himid, Claudette Johnson, Mona Hatoum, Maud Sulter, Gavin Jantjes, entre outros – todos estes artistas já nasceram no pós-guerra e as suas obras só foram expostas duas décadas mais tarde. São essas duas 'vagas' que constituem o objecto principal deste trabalho. Ocupar-me-ei das relações entre o segundo e o terceiro momento – que parece emergir nos anos noventa e seguintes - mais resumidamente na última parte.

Um dos contrastes evidentes entre as duas primeiras 'vagas' reside nas respectivas atitudes para com o modernismo. Em termos gerais, os artistas da primeira vaga chegaram a Londres

com um espírito não muito diferente daquele com que Picasso e outros chegaram a Paris: pretendiam concretizar as suas ambições artísticas e participar na fervilhante atmosfera de inovação artística, numa das metrópoles artísticas mais vanguardistas daquele tempo. Isto pode parecer surpreendente, já que entretanto o modernismo se transformou em propriedade exclusiva da arte ‘ocidental’ de vanguarda e os artistas das colónias ainda continuam a ser encarados como estando à margem de tais desenvolvimentos, ou como sendo instintivamente hostis em relação a eles. A verdade é que esses artistas vieram para o Reino Unido, sentindo-se naturalmente parte do movimento modernista e, de certo modo, o movimento pertencia-lhes. A promessa de descolonização não só incentivou a sua ambição, mas também intensificou – de formas que hoje parecem ter sido esquecidas – profundamente a sensação de serem ‘pessoas modernas’. O seu empenho na luta anti-colonial libertara-os de quaisquer resquícios de sentimento de inferioridade. O seu objectivo era intervir, em termos de igualdade, no mundo moderno e no seu terreno. Neste sentido, partilhavam e participavam claramente no optimismo crescente da primeira geração ‘de emigrantes das Índias Ocidentais, que também tinha chegado ao Reino Unido nos anos 50 e 60 a bordo do *Windrush*, em busca de uma vida melhor e cuja determinação irreprimível e auto-confiança evidente estão patentes nas fotografias da sua chegada, publicadas na época – por exemplo, em revistas como *Picture Post* e no arquivo fotográfico da Hulton Picture Library (e que eu procurei apreender no meu artigo “Re-construction Work”; Hall 1984).

É claro que eles – nós (porque se trata também da minha geração) – vieram, *por causa* dos laços coloniais: percorrendo de novo caminhos já calcorreados, seguindo ligações forjadas pelo imperialismo; completando processos – o comércio triangular, as migrações forçadas, as reciprocidades desiguais da mão-de-obra barata, os recursos naturais e a manufactura moderna, os sistemas de ensino e administração colonial – que, durante mais de três séculos, haviam subordinado as margens do império ao seu centro imperial e ‘empurrado’ as suas periferias para uma ‘modernidade’ dependente. Ou seja, uma viagem ambígua rumo à ‘modernidade’, uma vez que eles/nós conheciam/conhecíamos a Grã-Bretanha de perto e de longe, como ‘terra-mãe e ‘origem de todos os nossos/seus problemas’. Eles – nós – vieram/viemos para ver essa terra-mãe com os seus/nossos próprios olhos, para encará-la de frente – e, se possível, conquistá-la.

Estas aspirações não se limitaram aos artistas plásticos. Nas décadas de 50 e 60, Londres transformou-se numa espécie de Meca para escritores e intelectuais caribenhos que, na nessa altura, sentiram quase intuitivamente que tinham de emigrar, se quisessem concretizar as suas ambições. O romancista George Lamming, uma figura pioneira desta grande aventura, descreveu de forma pungente em *The Pleasures of Exile* (Lamming, 1960) o modo como toda uma geração de escritores das Caraíbas – o próprio Lamming, Edgar Mittelholzer, Vic Reid, Roger Mais, Sam Selvon, John Hearne, Jan Carew, V.S. Naipaul, Andrew Salkey, Neville Dawes – “sentiu a necessidade de partir” (Lamming 1960: 41). Uma viagem

necessária – e necessariamente ambivalente. Só um jovem escritor imbuído da tradição literária inglesa poderia lembrar-se de basear um romance – como acontece com *Pleasures of Exile* – numa leitura da peça *The Tempest/ A tempestade* de Shakespeare. Só uma pessoa já liberta de toda e qualquer subserviência em relação a essa tradição se sentiria à vontade para fazer uma releitura radical da peça, a partir das margens coloniais. Como diz Lamming, referindo-se ao ensino colonial que simultaneamente o formou e libertou, “Como é que, por amor de Deus, um nativo colonial, ensinado por um nativo inglês, de acordo com um currículo rígido, ciosamente controlado por outro nativo inglês ... poderia alguma vez escapar ao vetusto mausoléu deste empreendimento histórico?” (Lamming 1960: 27). Uma das saídas consistia em viajar, não para longe, mas sim em direcção a este centro contestado. O romance caribenho é



Sonia Boyce, *Big Women's Talk*, 1984. Pastels on paper.
© Sonia Boyce, permissão da artista.

um produto deste movimento migratório, porque, como observou Lamming, “a maior parte dos caribenhos da minha geração ‘nasceram’ em Inglaterra” – pretendendo com isso dizer que só aí é que tantos súbditos coloniais dispersos, provenientes de diferentes ilhas, tiveram pela primeira vez a consciência de uma identidade comum (Lamming: 14). O incentivo intelectual e artístico que abrangeu os escritores e artistas das Caraíbas, nestes anos de exílio em Londres, encontra-se documentado, de forma notável, na história do movimento artístico caribenho - a que todos eles pertenceram - *The Caribbean Artists Movement* (1992) de Ann Walmsly.

A especificidade desta atitude anti-colonial em relação ao modernismo é um ‘horizonte de futuro’ que os contemporâneos mais jovens têm dificuldade em imaginar ou habitar. Na sequência daquilo que Edward Said designou por “dinâmica da dependência” nas sociedades coloniais, os escritores e artistas já tinham conhecimento dos desenvolvimentos mais recentes na literatura e na pintura ocidentais, muito antes de de partirem. Contudo, não viam a ‘arte moderna’ com os mesmos olhos com que é vista actualmente – isto é, como uma potencial armadilha eurocêntrica – mas sim como uma doutrina internacional inteiramente consistente com o anti-colonialismo e uma forma de resistência à imposição de instituições e valores europeus às sociedades coloniais: consistente com o anti-colonialismo, *porque* este era encarado como essencial à consciência moderna. Estes escritores e artistas tinham, é claro, uma posição profundamente crítica em relação à imposição colonial de modelos culturais ocidentais.

No entanto, como afirmou o próprio Rasheed Araeen – um crítico feroz do eurocentrismo institucional nas artes, – viam no seu envolvimento com a arte moderna “a única forma de lidar com as aspirações dos nossos tempos”, embora acrescenta que essa postura “redefiniu de forma radical a tradição, através de uma experiência que não era apenas única em termos sociais, mas também importante em termos históricos” (*Shades of Black*, p. 28 -9). Os referidos artistas pareciam até concordar com a opinião de uma personalidade tão ‘inglesa’ como Herbert Read, um dos principais apóstolos do modernismo inglês, que



Lubaina Himid, *Five*, 1991. © Lubaina Himid, permissão da artista. Propriedade da Professora Griselda Pollock.

defendia que a arte moderna correspondia a uma tentativa de “criar formas mais apropriadas à mentalidade e sensibilidade da nova era.” Eram pois ‘modernos’ em espírito, mesmo não sendo especificamente ‘modernistas’ na prática artística, tendo interiorizado o espírito de inovação inquieta e o impulso para a ‘recriação’ que

caracterizou a atitude modernista. Como disse Frank Bowling que

trocou Londres pelos EUA em 1966 e que ao longo da sua carreira mais recente manteve uma lealdade inabalável para com o abstraccionismo: “Penso que a alma negra, se é que existe tal coisa, pertence ao modernismo”. Os artistas em questão encaravam a vocação artística como um dom universal. Reivindicavam a arte em nome da humanidade em geral. Tinham uma visão universalista e cosmopolita.

Existem, noutras partes do globo, muitos outros exemplos, desta atitude complexa das margens em relação à ideia de ‘modernidade’. Neles incluem-se evidentemente os influentes movimentos nacionais de arte moderna na Índia, em África e na América Latina – basta pensar, por exemplo, nos muralistas mexicanos ou no espaço surpreendentemente audacioso e formalmente revolucionário inaugurado por artistas brasileiros como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Desde então, estes movimentos têm sido, em larga medida, excluídos da História do Modernismo com ‘M’ maiúsculo. Entre as duas guerras mundiais, a Harlem Renaissance havia procurado, segundo as palavras do crítico afro-americano Houston Baker, combinar, na literatura, na poesia e na pintura, a mestria formal do modernismo europeu com “a deformação dessa mestria” através da qual o vernáculo negro se podia exprimir. Refira-se, como exemplo, a cultura urbana vibrante, violenta e sincrética que emergiu nos anos 50 nas áreas mestiças de algumas cidades sul-africanas e que constituiu a matriz dos movimentos de luta anti-apartheid, incluindo esse admirável grupo de jornalistas e fotógrafos negros, como Peter Magubane, Bob Gosani e Alf Kumalo, reunidos em torno da

revista *Drum*. Ou a forma como o jazz foi traduzido para o mundo explosivo e sincopado da música urbana na África Ocidental. A título mais pessoal, recordo-me dos jovens intelectuais negros que conheci em Kingston, em finais dos anos 40, antes de também eu ter partido em busca dos 'prazeres do exílio', sonhando com a liberdade, ao som das tonalidades avassaladoras mas extraordinariamente complexas e intransigentemente 'modernas' de Charlie Parker, Miles Davis e Thelonius Monk.

É claro que muitos dos artistas provenientes das colónias partilhavam o objectivo anti-colonial de destruir as estruturas feudais em que viviam e substituir ou 'indigenizar' as instituições estrangeiras impostas pelo colonialismo. A par desta tendência que temos vindo a descrever existia também uma poderosa corrente 'nativista' no nacionalismo anti-colonial, em especial nos casos em que os movimentos anti-coloniais assentavam em fortes culturas tradicionais locais que o colonialismo havia oprimido e transformado, mas não destruído, alimentando a esperança de que a cultura do novo país pudesse emergir de um revivalismo redentor ou de um 'regresso' aos antigos valores.

Esta tendência 'cultural nacionalista' viria a tornar-se dominante quando a crítica ao colonialismo se intensificou e a dificuldade de criar estados-nação e culturas nacionais genuinamente independentes num contexto neo-imperial e pós-colonial se começou a fazer sentir. Mas esta tendência, como tensão, não estava de forma alguma ausente na primeira vaga, já que, independentemente da sua adesão ao movimento modernista na arte, os ditos artistas também estavam a criar conscientemente obras modernas e a desenvolver práticas artísticas modernas a partir de experiências, materiais, tradições e recursos nativos e autóctones. Anwar Jalal Shemza, um dos muitos artistas migrantes que chegaram ao modernismo imbuídos das



Joy Gregory, *Autoportrait*, 2006 © Joy Gregory

tradições formais da arte islâmica, nunca conseguiu resolver as tensões contraditórias entre as duas correntes. Como sabemos, estas tensões entre impulsos 'nativistas' e modernizantes no seio do nacionalismo anti-colonial nunca foram resolvidas – constituem o tema do capítulo admirável "Resistance And Opposition (Resistência e Oposição)" da obra *Culture and Imperialism* (1994) de Edward Said e continuam a assombrar o debate cultural actual.

Contudo, tanto quanto nos é possível avaliar, o sonho da 'primeira vaga' não era recuperar o passado, mas antes olhar para o futuro, esperando que a independência resultasse numa nova era de progresso, mudança, modernidade e liberdade, capaz de fornecer a base para uma nova cultura pós-colonial e incentivar a aptidão individual para a inovação criativa. É certo que os artistas continuaram a pintar e a criar com diversos graus de memória e referências em relação às paisagens e sons, culturas e tradições, histórias e ambientes naturais dos seus países de origem. No entanto, parecem, cada vez mais, ver estas coisas, a partir ângulo de visão moderno, da consciência moderna de uma certa des-territorialização da cor e da forma.

Neste sentido, a carreira de Aubrey Williams é exemplar: inclui, nomeadamente as suas pinturas figurativas e naturalistas mais antigas, de que fazem parte as extraordinárias aves e outras formas naturais da sua obra guianesa e latino-americana 'continental'; trabalhos como *Kaituk* (1970) – uma pintura das cataratas Kaieteur na Guiana, uma paisagem literalmente em vias de se tornar abstracta; a que se segue o passo explosivo em direcção à abstracção; (inclui) a exploração de 'tradições perdidas', combinada com a experimentação formal das suas composições arawak e caribenhas e as suas telas de inspiração olmec e maia; as cores e formas inebriantes das suas 'cosmologias'; e o seu esforço por encontrar correspondências visuais com as sinfonias e quartetos do compositor russo Chostakovich.

Como refere o crítico Guy Brett, a propósito de Williams: " Ele chegou a Londres como um jovem artista com uma combinação invulgar de experiências: um conhecimento de agrónomo da fauna e da flora do seu país, a experiência política de uma época de profunda transformação histórica, uma profunda curiosidade pela cultura pré-colombiana da América Central e do Sul, e a memória - humana e afectiva – de um povo, para o qual a 'vida' e a 'arte' se encontravam interligadas. Foi com estas memórias que Williams iniciou a sua actividade dentro do '*mainstream* da arte moderna', influenciado por Pollock, Kline e em especial Gorky, bem como Rivera, Orozco, Tamayo e Matta (havia uma ligação entre as vanguardas norte e sul americanas, especialmente nos anos trinta e quarenta, como nunca existira e nunca mais voltou a existir)." (Brett 1988: 25).

III

O que aconteceu a esta "estrutura de sentimento"? A desintegração deste 'momento' é uma questão complexa – sobredeterminada por diversos factores. Houve a experiência efectiva da primeira 'vaga' que acabou por revelar-se fragmentária e decepcionante. Durante algum tempo, os estes artistas tiveram um papel preponderante na *vanguarda* da época, expondo as suas obras, individualmente ou em grupo, nas galerias mais importantes do Reino Unido e do estrangeiro, ao lado de nomes que entretanto se tornaram 'familiares', granjeando o aplauso da crítica e movimentando-se, segundo as palavras de Guy Brett, na "fronteira turbulenta entre a inovação artística e o trans-nacionalismo". Alguns deles, porém, viram

fechar-se-lhes as portas do sucesso e foram ficando desiludidos. A apropriação pelo Ocidente do movimento modernista e a falta de visibilidade institucional vieram à tona. Alguns artistas refugiaram-se num exílio voluntário. A certa altura, Ahmed Parvez rasgou as suas telas e deixou a Inglaterra para sempre. Anwar Shemza sofreu um trauma artístico e mudou completamente de rumo. Frank Bowling emigrou para os EUA. Rasheed Araeen refere ter sofrido uma “crise pessoal” no início dos anos 70, em que “perdeu qualquer esperança de vir a ser um artista de sucesso”, como consequência da “indiferença institucional”.

Um outro factor foi a mudança de atitude em relação ao próprio modernismo que deixou de ser uma designação abrangente para passar a denominar apenas uma das fases da longa e intrincada história da arte contemporânea. Alguns artistas questionaram a celebração ambivalente do ‘primitivismo’ pelo modernismo – que parecera ter aberto o mundo ocidental à arte não ocidental, revigorando o esgotamento do primeiro, enquanto se apropriava da última, transformando-a em ‘suporte’ exotizado da criatividade ocidental. Verificou-se uma perda de confiança nas suas reivindicações universalistas e cosmopolitas – provocada por uma crítica demolidora da ‘faceta obscura do iluminismo’, que, em termos históricos, se revelou decisiva. Surgiram as novas críticas do ‘imperialismo cultural’ resultantes de uma compreensão mais ampla da dimensão *cultural* do poder imperial, do eurocentrismo e do orientalismo, originadas pela consciência crescente de que a promessa universalista das Luzes havia sido apropriada de forma particularista pelo Ocidente, e um relativismo cultural crescente.

Mais significativo ainda é o facto de o centro do universo político ter sofrido uma deslocação decisiva. Em termos metafóricos, entre a obra de Souza ou Aubrey Williams e a de Eddie Chambers, Keith Piper e a *Pan-African Connection* cai a sombra da raça. Esta transição pode ser assinalada por uma série de acontecimentos críticos icónicos: os tumultos raciais de Notting Hill de 1958, a que se seguiu o assassinato de Kelso Cochrane; a eleição de Smethwick; as visitas de Martin Luther King e Malcolm X ao Reino Unido; a formação do CARD (Campaign Against Racial Discrimination), um movimento contra a discriminação racial; a aprovação das leis de imigração com as suas categorias de ‘cidadão de segunda’ e ‘cidadão nativo’; a participação de Stokeley Carmichael na *Dialectics of Liberation Conference* (Conferência sobre a Dialéctica da Libertação); a música de Bob Marley e a visão de rastafaris nas ruas; o novo desporto intitulado ‘Paki-bashing’, visando atingir as populações de origem asiática; a campanha contra as leis anti-‘suspeitos’ e o discurso de Enoch Powell intitulado ‘Rivers of Blood’ (Rios de sangue). A obra fotográfica e cinematográfica de Horace Ove, recentemente exibida numa importante retrospectiva, constitui um testemunho visual dinâmico deste período. O resultado de tudo isto foi a vigorosa implementação local de políticas anti-racistas, uma poderosa mobilização popular contra o racismo e a desigualdade racial e a formação de uma consciência negra, alimentada

pelos movimentos dos Direitos Civis, anti-apartheid e por outros movimentos globais. Em meados dos anos 70, o tema da raça tinha finalmente ‘regressado a casa’, ao Reino Unido, e sido completamente indigenizado.



Rotimi Fani-Kayode, *Man with White Umbrella*, 1988.
© Autograph ABP

Foi neste contexto que surgiu a segunda ‘vaga’. O conceito de raça havia substituído o de anti-colonialismo, como categoria determinante. Esta nova conjuntura reconfigurou a experiência, as perspectivas políticas e o imaginário visual da primeira geração negra nascida na diáspora. A experiência da primeira ‘vaga’ – que, sem dúvida, havia também sofrido a discriminação racial – em nada se comparava à velocidade e à profundidade deste processo de racialização. A ira por ele provocada explodiu nas comunidades negras do Reino Unido, revelando literalmente as fracturas, invadindo, escrevinhando, rabiscando, sob a forma de graffiti, e bombardeando a superfície de obras como *Destruction of the NF* (1979-80) e *I Was Taught To Believe* (1982-3) de Eddie

Chambers, *Reactionary Suicide: Black Boys Keep Swinging (Another Nigger Died Today)* (1982) e *Arm in Arm They Enter The Gallery*

(This Nigger Is Sure As Hell Stretching My Liberalistic Tendencies) (1982/3) de Keith Piper ou *The Lexicon Of Liberation* (1984) de Donald Rodney.

Este novo ‘horizonte’ produziu uma arte polémica e politizada: uma arte altamente gráfica e iconográfica de linha de montagem, de corte e colagem, imagem e slogan: com uma mensagem que muitas vezes parecia demasiado insistente, imediata e literal para compensar o atraso formal e que, em vez disso, recorria insistentemente à ‘escrita’. O corpo negro – estirado, ameaçado, distorcido, degradado, aprisionado, espancado e resistente – transformou-se num motivo icónico recorrente. As obras de Keith Piper e Donald Rodney deste período são paradigmáticas – refutando, de forma magistral o cliché da impossibilidade de uma coexistência criativa entre a arte e a política. Coadunava-se com afirmação de Eddie

Chambers, na sua obra *Black Art An' Done* (1981) de que a arte negra era 'uma ferramenta de apoio à luta pela libertação, tanto na metrópole, como no estrangeiro'.¹

Contudo, o momento entre o final dos anos 70 e o início dos anos 80 apresentava-se dividido no seu âmago. Paralelamente à actividade politizada já referida, podemos identificar um segundo conjunto de tendências menos abertamente políticas, embora não menos 'preocupadas' com as questões mais gerais, interessadas em explorar a experiência e a resistência ao racismo, mas usando uma linguagem mais subjectiva. Inicialmente, verificou-se uma sobreposição destas duas tendências. A luta pelos Direitos Civis teve um papel crucial nesta interpenetração. Foi neste contexto que Eddie Chambers, Keith Piper, Marlene Smith e outros iniciaram a ideia de um movimento das Artes Negras (Black Arts) assente numa política anti-racista, uma identidade negra afrocêntrica e uma 'estética negra'. A longo prazo, talvez tenha sido mais importante a vertente do Movimento dos Direitos Civis, iniciada com as lutas dos anos 60 em que brancos e negros se uniram para lutar contra a segregação até à fase do Black Power, da consciência negra e do 'black-is-beautiful', mais centrada no conceito de 'raça' como categoria identitária positiva, embora exclusiva, e as suas tendências mais separatistas, nacional-culturalistas, afrocêntricas e essencialistas. Exposições como *Black Art An' Done* (1981), organizada por Chambers, Piper, Dominic Dawes e outros na Wolverhampton Art Gallery e *Black Woman Time Now*, organizada por Brenda Agard, Lubaina Himid, Claudette Johnson, Sonia Boyce, Houria Niati, Ingrid Pollard, Chila Kumari Burman, Veronica Ryan e outros no Battersea Arts Centre (1983) transferiram essas vibrações para o contexto inglês – embora a decisão de expor separadamente o trabalho de artistas negras possa ter sido um prenúncio de problemas futuros. Estas e outras iniciativas semelhantes abriram as portas a um verdadeiro dilúvio de mostras e exposições independentes de cinema, fotografia e artes visuais e constituíram o prelúdio da extraordinária explosão de obras criativas que estabeleceram os domínios do movimento autónomo da 'Arte Negra' dos anos 80 e 90 (Hall 1992).

Na parte que se segue, só me é possível desenvolver um dos temas do rol de novas perguntas e respostas – o novo espaço problemático – levantadas por essa revolução criativa. A experiência da exclusão racial atingiu de modo particular esta segunda geração, tanto em termos subjectivos como políticos. A maioria dos artistas nascera e recebera instrução na diáspora negra. Afastados dos seus locais de origem, marginalizados pelo *mainstream* da sociedade, excluídos e estereotipados, discriminados na esfera pública, perseguidos pela polícia, insultados nas ruas e profundamente alienados do reconhecimento ou aceitação pela sociedade britânica em geral, estes artistas foram assombrados por

¹ Afirmação de Eddie Chambers no catálogo de *Black Art An' Done Catalogue*, Wolverhampton Art Gallery, Junho 1981.

questões de identidade e pertença próprias da diáspora. ‘Quem somos?’, ‘De onde vimos?’, ‘Aonde pertencemos verdadeiramente?’.

É claro que a questão da identidade já havia emergido nos anos 70; na altura não fora encarada como alternativa às políticas de resistência negra, mas como parte integrante destas. Uma linguagem que permitisse redimir os elos quebrados da história colonial era essencial à ‘descolonização mental’ reclamada por escritores como Frantz Fanon e Amílcar Cabral e sem a qual a independência política não passaria de uma concha sem miolo. Surgiu pela primeira vez entre os afro-caribenhos (na altura, a maior comunidade étnica minoritária), como recuperação simbólica da escravatura e da ligação a África, durante tanto tempo desmentidas nas mesmo nas Caraíbas. Esta linguagem assumiu a forma da redescoberta de uma identidade africana *através* da sua tradução e disseminação diaspórica; a ‘África’ que está ‘viva e de boa saúde na diáspora’ corresponde tanto a ‘um país idealizado’, a uma comunidade imaginada, como a um espaço histórico real e concreto, ligado ao continente africano através da sua deslocação para o Novo Mundo. Esta África começa agora a ser referida por jovens negros britânicos, em parte através da linguagem e iconografia do rastafarianismo e das ‘rastas’, e está patente em todos os aspectos da vida urbana, na forma de vestir e exibir o corpo, na música e na cultura popular negra. Nas artes visuais, esta realidade foi talvez celebrada pela primeira vez, de forma admirável, nas fotografias de Armet Francis, Vanley Burke e Franklyn Rodgers, tendo mais tarde, à medida que a problemática dos anos 80 se foi impondo, sido alvo de uma reinterpretação erótica por parte de Rotimi Fani-Kayode, Robert Taylor e outros. Durante algum tempo predomina um novo imaginário diaspórico pan-americano que, através da imagem e do som, consegue redimir as rupturas e terrores de uma história fragmentada.

É esta identidade performativa que podemos encontrar nos ritmos de Bob Marley e no raggae ligado às ‘raízes’ – uma música sincrética contemporânea, disfarçada de música de tradicional de memória, que transmite ritmos ‘antigos’, recorrendo às tecnologias mais ‘modernas’ e que ‘fala’ tanto de Kingston e de Londres, como da Guiné ou de Angola, assente na dupla inscrição de uma sintaxe de enorme riqueza metafórica, que condensa numa única narrativa ou tropo visual temas tão díspares como a ‘perda’ de África, os terrores do tráfico negreiro, o trauma da escravatura e da servidão, as humilhações do colonialismo, as deslocações migratórias, a busca de identidade, o ‘sofrimento’ que, apesar da independência, ainda hoje existe no Trench Town de Kingston, e os novos tipos de ‘sofrimento’ que emergem nas ‘babilónias’ de Handsworth, Brixton, Bradford, Toxteth e Moss Side.

Nessa altura, muito antes do aparecimento dos desentendimentos entre as diversas tendências da segunda conjuntura, a identidade havia adquirido um significado político e a luta política uma dimensão cultural. Nos anos 80, a questão da identidade emergiu de forma

decisiva, introduzindo efectivamente uma nova temática, um novo imaginário e um novo espaço problemático. Desde então, as políticas de identidade adquiriram, talvez merecidamente, uma reputação negativa. No entanto, gostaria de argumentar que, nesse momento, a emergência da questão da identidade constituiu um ‘horizonte’ incentivador e produtivo para os artistas: não tanto pela celebração de uma identidade essencial imóvel no tempo e fiel às suas origens, mas mais – como demonstra o caso rastafari, contrariamente às aparências, – pelo que hoje designaríamos de ‘constituição de um novo sujeito negro’. E, como se trata de uma concepção de identidade e subjectividade que só pode ser constituída a partir de dentro, e não de fora, a representação, ou seja, as ‘respostas’ práticas fornecidas pela música e as artes plásticas foram cruciais.

Como afirmei na altura, “As identidades culturais têm uma origem, uma história. Como tudo o que é histórico, estão em constante transformação. Longe de ficarem para sempre amarradas a um passado essencial, estão sujeitas à constante ‘inter-acção entre história, cultura e poder. Em vez de se basearem na mera ‘recuperação’ de um passado à espera de ser descoberto e que, uma vez descoberto, garantiria para sempre a percepção que temos de nós mesmos, as identidades são os nomes que damos às diferentes maneiras de nos posicionarem e de nos posicionarmos nas narrativas do passado”.

Estas questões relacionavam-se directamente com as mudanças ocorridas na prática artística entre os anos 60 e os anos 80 – desde a oposição binária entre a ‘abstracção pura’ e o ‘realismo pré-documental’ até a formas mais mistas ou híbridas: na fotografia – a imagem encenada – e nas artes visuais mais generalizadamente – o ‘retorno ao figurativo’, patentes na ênfase no corpo negro como o significante racial determinante. Isto é particularmente evidente na fotografia que, durante algum tempo, prescindiu por completo da vertente documental e opta por uma imagem conscientemente encenada – a fotografia aspirando à condição de obra de arte (Hall e Sealy 2001). Encontramos esta preocupação com o corpo e o Eu em artistas e fotógrafos tão díspares como Sonia Boyce, Keith Piper, Mona Hatoum, Rotimi Fani-Kayode, Joy Gregory, Maxine Walker, Ingrid Pollard, Sunil Gupta, Franklyn Rogers, Clement Cooper, Dave Lewis, David A. Bailey, Ajamu, Roshini Kempadoo, Chila Burman, entre outros. Esta ‘encenação’ deliberada do corpo negro é o único tema que me é possível aprofundar aqui.

Nele se inclui a pre-ocupação com o retrato e particularmente com o auto-retrato; com o colocar do Eu no enquadramento; com o re-posicionamento do corpo negro estereotipado e objecto do discurso racializado no ‘campo de visão’. Como afirmei anteriormente, “a auto-representação negra rompeu os laços com a celebração humanista ocidental do Eu e tornou-se mais posicional – uma reivindicação, um desafio. A auto-imagem negra era, em duplo sentido, uma exposição ou ‘afirmação’. O Eu é apanhado no preciso momento em que

emerge”². Estes Eus são contextualizados, mas não deixam de estar do lado de dentro. As experiências históricas de ruptura e cisão, de perda e resistência, migração e revolta, de luta pela possibilidade viver em múltiplos lugares, mantendo identidades múltiplas e usando múltiplas versões do eu, múltiplas estratégias de resistência, “são autorizadas a invadir e perturbar a totalidade mítica interna da auto-imagem.”

Trata-se do corpo negro apresentado como significativo instável – primeiro como objecto de visibilidade; que pode, pelo menos, ser ‘visto’; em seguida como um corpo estranho que se introduz em espaços inesperados e interditos; e, por fim, como local de pesquisa arqueológica. O corpo é concebido como superfície ou tela, sobre a qual é possível efectuar uma exploração das paisagens interiores da subjectividade negra; e também como ponto de convergência da materialização de diversos planos de intersecção da diferença – o corpo provido de género, de sexo; o corpo como sujeito e não como mero objecto de contemplação e desejo. O olhar, a ‘contemplação a partir da perspectiva do outro – como em “Olha, mamã! Um preto!” de Fanon – passou a ser encarado como constitutivo do sujeito e inscrito pelo poder.

Este questionamento do corpo negro não nos coloca perante uma ‘verdade’ essencial acerca da ‘raça’ negra, mas sim perante aquilo que anteriormente designei por “o fim do sujeito negro essencial” (Hall 1996: 443) – que despoletou a proliferação caleidoscópica de significados atribuídos à condição de negro e revelou as ligações ocultas entre o corpo provido de raça, género e sexo – um espaço de condensação que, durante muito tempo, constituiu a área operacional privilegiada do discurso racial.

No livro *Different: Photography and Black Identity*, argumentei que “Este corpo é, ao mesmo tempo, o ‘receptáculo’ da identidade e da subjectividade e o ponto sobredeterminado em que as diferenças colidem, aquilo a que Fanon designou por “esquema epidérmico”, ou superfície na qual o racismo inscreve a sua marca indelével, e uma base de resistência a partir da qual podem ser produzidas contra-narrativas alternativas. No que se refere ao corpo, há muito que o discurso racista havia sistematicamente reduzido a história à biologia e a cultura à natureza”. A alternância ritualizada de estereótipos, ligados ao corpo, entre ‘raça’, género e sexualidade, permitiu ao racismo desenvolver as suas fantasias mais violentas e arrasadoras. Esta realidade não podia ser anulada pela mera inversão dos termos, em que, de uma penada, “negro” passava a ser sinónimo de “belo” – uma estratégia de substituição por imagens positivas, ensaiada durante um breve período, mas que se revelou inadequada. A inversão não subverte um sistema de representação. Deixa-o intacto – só que invertido! Na verdade, como bem sabemos, não *há nada* que possa proteger o corpo negro – um significativo apanhado no jogo interminável entre poder e significado – da reapropriação:

² Stuart Hall, ‘Black Narcissus’, catálogo da exposição *Autoportrait da Autograph*, p. 3.

basta ver a maneira como, desde então, a representação do corpo negro passou, aparentemente sem dificuldade, de um estereótipo menosprezado e objecto aos corpos bem proporcionados e 'estilizados' que actualmente pululam nas iconografias ligada ao desporto, à moda, à indústria musical, ao 'chique' urbano e à publicidade. No que respeita à cultura, não existem garantias. Por isso, tornou-se necessário não só diversificar o estereótipo ou desafiá-lo, mas também *desconstruí-lo* a partir de dentro: penetrando no território perigoso e sem garantias das 'políticas de representação'; o que, na obra de Rotimi Fani-Kayode, por exemplo, implicou o desmontar a partir de dentro o fetichismo que fora justamente usado para tentar fixá-lo irreversivelmente.

Se quisermos saber quais foram os elementos conjunturais mais amplos, cuja fusão tornou possível esta 'viragem' para um novo espaço problemático, podemos apenas mapear, a título indicativo, um conjunto de diferentes histórias. Houve a fragmentação dos cenários de classe social e o colapso da 'classe' como categoria analítica principal, à qual todas as outras contradições – de raça, género, etc., - podiam ser subsumidas. Isto levou à ascensão dos chamados 'novos movimentos sociais', cada um dos quais com uma base de apoio autêntica, em nome da qual havia que apresentar reivindicações políticas, o que provocou mais uma fragmentação do campo político.

Houve também a ascensão das políticas sexuais e de género, libertas das garras do determinismo económico pelo mesmo processo que deu à 'raça' uma maior visibilidade e uma autonomia relativa. Os temas femininos, pessoais, familiares e domésticos até então excluídos do âmbito político passaram a ser alvo de atenção. As mulheres negras não aderiam facilmente a um feminismo liderado maioritariamente por mulheres brancas. Contudo, sem esta conjugação entre feminismo e políticas raciais, as obras dessa época, realizadas por artistas como Sonia Boyce, Claudette Holmes, Lubaina Himid, Maud Sulter, Mona Hatoum, Sutapa Biswas e muitas outras, nunca teriam tomado a forma que tomaram. Igualmente importante foi o impacto do feminismo e das políticas sexuais na introdução da questão da masculinidade, do olhar homo-erótico e do desejo homossexual. Os primeiros trabalhos de Rotimi Fani-Kayode, Sunil Gupta, Ajamu e, na área do cinema, de Isaac Julien, entre outros, quebraram o tabu do silêncio em relação ao desejo masculino negro e revelaram como alguns homens negros continuam a viver e a reproduzir, às avessas, a história da sua subordinação e infantilização, através de uma masculinidade negra agressiva.

Em terceiro lugar, o thatcherismo e o neo-liberalismo da economia de mercado foram as forças dominantes na crise que atingiu a sociedade legada pela situação do pós-guerra. A destruição do tecido social, o ataque ao estado-providência, a punição interna dos pobres e desfavorecidos, a exposição às leis arbitrárias do mercado livre e a retoma da busca

unilateral pela glória imperial perdida no estrangeiro deram origem à acção política e às políticas anti-racistas. As sublevações raciais de 1980, 1981 e 1985, sem dúvida uma resposta ao impacto brutal das políticas neo-liberais e neo-coloniais, forneceram o contexto em que emergiu o movimento da Arte Negra. Pareciam ser o culminar dos distúrbios anti-racistas dos anos 70, mas a verdade é que foram as últimas manifestações do género por um período de quinze anos, até aos motins de 2001 nas cidades industriais do norte, cuja motivação e composição étnica foram muito distintas. É claro que o racismo e a violência racial persistiram e coexistiram com o multiculturalismo. Porém, os negros e os asiáticos também não foram imunes às seduções da ‘cultura empresarial’ (Hall 1998).

Por último, houve o dilúvio teórico que inundou os anos 70 e 80 e que por vezes é responsabilizado pela perda de protagonismo político. Nesta categoria há que incluir as novas teorias da linguagem e do discurso; a atenção pós-Bakhtiniana dada à natureza polissémica da linguagem e aos temas pós-estruturalistas da “derrapagem do significante”, que foram constitutivos do debate sobre o sentido e as relações de representação enquanto espaços privilegiados de luta política; as teorias foucauldianas, psicanalíticas, e outras acerca do ‘sujeito’ e da ‘subjectividade’; as teorizações sobre a ‘diferença’; a ascensão da teoria pós-colonial e da ‘filosofia do Outro’. Foi neste espaço de debate teórico renovado que emergiram os conceitos entretanto designados de ‘pós’ – pós-estruturalismo, pós-colonialismo, pós-modernismo, pós-feminismo, pós-marxismo, etc., em que o prefixo ‘pós’ não assinala a passagem do tempo cronológico, mas sim o enfraquecimento de antigos paradigmas, ou seja, uma transição sem substituição, um movimento dialógico sem superação dialéctica.

As descrições hostis a esta mudança atribuem-na ao movimento que começa com a mobilização política anti-racista de finais dos anos 70 e se estende às políticas culturais dos anos 80 – uma mudança pela a qual a teoria cultural e em particular os estudos culturais, esse bode expiatório recente, têm sido em grande medida, responsabilizados. Trata-se, no mínimo, de uma simplificação grosseira. Corresponde a uma visão idealista da política – como mera questão de vontade e intenção – e reflecte o pessimismo das expectativas políticas goradas, quando o que parece necessário é a combinação mais difícil de ‘pessimismo do intelecto e optimismo da vontade’. O que essa perspectiva ignora ou menospreza implacavelmente é que, numa tal conjuntura, se verifica uma deslocação acentuada do centro do universo político e das relações globais de poder, de cujo impacto as artes não podem ser isoladas.

Assim, o segundo 'momento' corresponde, na realidade, a dois momentos condensados num só, ou a um momento de fusão do qual resultam duas trajectórias muito distintas em termos de prática artística e imaginário visual. Seguiu-se-lhe de uma vaga significativa de novas obras nos anos 90, que, por falta de espaço, não me é possível aprofundar aqui. A minha opinião sobre o assunto, em particular em relação à fotografia, encontra-se expressa em *Different*. Os anos 90 foram um período de novidade, inovação e empreendimentos radicais, mas não, a meu ver, de mudança conjuntural. Penso que [os artistas] operaram, em grande medida, num 'espaço problemático' definido nos anos 80. Se, porventura, existe um terceiro momento, só pode ser o que está a emergir agora, ante os nossos olhos, pelo que talvez



Donald Moody, *Johanaan l'Evangeliste*, 1936.
© Donald Moody

seja prematuro tentar configurá-lo. O que podemos dizer é que – na era dos refugiados, dos que procuram asilo e da dispersão global – já não basta ser 'negro'. Não porque o racismo biológico (sic) tenha desaparecido ou a experiência de 'ser negro' tenha perdido o seu valor ou a sua especificidade, mas sim porque, em termos raciais, a diferença foi radicalmente pluralizada, exigindo uma nova terminologia que consiga captar as suas especificidades entretanto disseminadas. A raça passou a ser apenas um dos vários eixos de disseminação da diferença, que fornecem linhas interceptantes de identificação, exclusão e contestação, e que – como de costume – se têm revelado fortemente fracturantes em termos sociais, mas altamente produtivas em termos artísticos. Só um 'discurso civilizacional' – o discurso dominante da nova ordem mundial

imperialista – é suficientemente abrangente para captar os contornos destas mutações globais. Na cultura, as tendências polarizantes – omnipresentes nessa formação altamente contraditória denominada 'globalização' - entre a atracção pelo fundamentalismo e o particularismo étnico e religioso, por um lado, e o assimilacionismo ocidental homogeneizadora e evangelizadora, por outro, - deixaram o espaço intermédio – o espaço correspondente a um mundo com diversos centros, com diversas modernidades concorrentes – mais ameaçado e entrincheirado.

Por outro lado, as artes da diáspora, para as quais o conceito de 'negro' é um significante cada vez mais enfraquecido – assumem uma posição mais empenhada em relação à prática artística contemporânea e às organizações artísticas dominantes – tanto a favor como contra: em parte porque o mundo da arte, tal como todo o resto, foi obrigado tornar-se mais

'global': embora, nesta matéria, algumas partes do globo permaneçam radicalmente mais 'globais' do que outras. As temáticas ligadas ao que Zeigam Azizov designou por "paradigma migratório" - limites e travessias da fronteira, lugares de transição e de ruptura, viagens e deslocamentos, falhas e estados de emergência em 'estados em transformação' – para utilizar a designação do volume comemorativo do décimo aniversário da INIVA – e que Paul Gilroy apelida de 'entre campos' (Gilroy 2004) – estão a emergir e a introduzir-se 'nas obras', por toda a parte, à medida que o preço por se viver num mundo profundamente instável, interdependente, mas perigosamente desigual, se faz sentir. A diferença – ou melhor, o vestígio da *différance* – recusa-se a desaparecer. Há também o colapso dos diferentes domínios de prática artística e uma sinergia transversal às diversas áreas das artes visuais que parece imparável. Em termos da prática artística, encontramos-nos agora, inequivocamente, no domínio da instalação, da imagem multi-média, das artes digitais e, acima de tudo, do neo-conceptualismo; embora, felizmente, os conceitos explorados pelas artes da diáspora sejam sobre alguma coisa - tenham um conteúdo – e não se movimentem num desapaixonado vazio auto-referencial para sua auto-recriação.

IV

Termino este artigo com duas reflexões algo desconexas. Em primeiro lugar, pretendi dar o meu contributo para a 'escrita' da modernidade e dos seus Outros, a partir da história da diáspora negra do pós-guerra e da perspectiva das suas artes visuais. Ao fazê-lo, insisti em que essa escrita deveria ter um cariz devidamente 'histórico' – ou seja, tendo em conta a determinação, formação e condições de existência inerentes às questões de periodização e conjuntura – e não ser apenas a celebração de uma 'presença negra' geral e indiferenciada. Preocupe-me em dar-lhe especificidade; mas também em interpretá-la *não só* de acordo com as suas afinidades, *mas também* com as suas diferenças em relação a outras histórias adjacentes. Ao fazê-lo, tentei seguir o conselho de Edward Said de 'pensar em contraponto' – “encarando as diferentes experiências ... como parte de um conjunto de ... histórias interligadas e sobrepostas” (Said 1994:19) “reflect [indo] e interpret[ando] em conjunto experiências discrepantes, cada uma das quais com o seu próprio programa e ritmo de desenvolvimento, com as suas próprias formações internas, a sua coerência interna e o seu sistema de relações externas, todas elas coexistindo e interagindo entre si.” (36).

A segunda reflexão prende-se com a eterna dificuldade de procurar estabelecer – como procurei fazer – ligações entre as obras de arte e as histórias sociais mais vastas, sem destruir as primeiras ou deslocar as últimas. Apesar da sofisticação do nosso aparato académico e crítico, não temos avançado muito – em especial no que concerne à linguagem visual – na procura de formas de pensar a relação entre a obra de arte e o mundo. Ou fazemos uma ligação demasiado brutal e abrupta, destruindo assim o distanciamento necessário ao *trabalho* artístico, ou protegemos a obra contra o que Edward Said chamou a sua 'mundanidade necessária: projectando-a ou para um espaço meramente político, em que

a convicção – a vontade política – é tudo, ou para um espaço estético inviolável, em que só os críticos, curadores, *marchands*, colecionadores e peritos podem participar.

O problema é semelhante ao que se coloca, quando se pensa a relação entre o sonho e as suas matérias na vigília. Sabemos que existe uma ligação entre eles. Mas também sabemos que os dois ‘continentes’ não podem ser postos ao mesmo nível e que as correspondências entre eles não podem ser interpretadas de um modo directo. Entre a obra e o mundo, como entre o universo psíquico e o universo social, interpôs-se, por assim dizer, a barreira do inconsciente histórico; e o resultado da ‘obra invisível que se desenvolve fora da consciência, na relação entre a prática criativa e as correntes profundas da mudança histórica, cujos efeitos de longo prazo sobre aquilo que pode ser produzido, são literalmente *instáveis*, tem constituído desde sempre uma questão delicada de *re-presentação* e *tradução*, com todos os lapsos, elisões, incompletude de sentido e incomensurabilidade de objectivos políticos, que estes termos implicam. Aquilo a que Freud chamou ‘a actividade do sonho’ – que, no seu vocabulário, corresponde aos tropos de deslocamento, substituição e condensação – é o que permite que a matéria de um seja ‘re-elaborada’ ou traduzida para as formas do outro; e que este último possa ‘dizer mais’ ou ‘ir além’ da consciência voluntária de uma obra ou de um artista individual. Para aqueles que trabalham na área deslocalizada ‘do cultural’, o mundo, antes de poder ser ‘lido’, tem de transformar-se, de alguma maneira, num texto ou numa imagem. Mas, a ‘mera textualidade’ nunca é suficiente.

Obras citadas

Althusser, Louis. 1966. "Contradiction and Overdetermination," in *For Marx*, Harmondsworth, 89-128.

Bayley, David A. e Stuart Hall. 1992. *Critical Decade: Black British Photography in the 80s*, *Ten:8*.

Brett, Guy et al. 1998. "A Tragic Excitement", in *Aubrey Williams*, Institute of International Visual Arts and the Whitechapel Gallery, London, ed. David Morley and Kuan-Hsing Chen, London and New York: Routledge.

Gilroy, Paul. 2004. *Between Camps : Nations, Cultures and the Allure of Race*, London: Routledge.

Hall, Stuart and Mark Sealy. 2001. *Different*. London: Phaidon Press.

Hall, Stuart. 1984. "Re-construction Work", *Ten:8*, vol. 16.

Hall, Stuart. 1998. "Black Diaspora Artists in Britain: Three 'Moments' in Post-War History". *History Workshop Journal* - Issue 61, Spring 2006, 1-24.

James, CLR. 1984, "Africans and Afro-Caribbeans: a Personal View", *Ten:8*, vol. 16.

Lamming, George. 1960. *The Pleasures of Exile*. Michael Joseph.

Said, Edward W. 1994. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage.

Scott, David. 2004. *Conscripts of Modernity: The Tragedy of Colonial Enlightenment*, Durham: Duke University Press.

Stuart Hall. 1996. "New Ethnicities", in *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, ed. David Morley and Kuan-Hsing Chen, Routledge.

Walmsley, Ann. 1992. *The Caribbean Artists Movement: 1966 - 1972: a Literacy & Cultural History*. London: Beacon Press.

Williams, Raymond. 1961. *The Long Revolution*, London: Chatto and Windus.

NOTA: O presente artigo constitui uma versão modificada do texto "Black Diaspora Artists in Britain: Three 'Moments' in Post-War History" publicado na *History Workshop Journal*. Agradecemos ao autor pela prontidão com que respondeu ao nosso pedido de tradução do original, sugerindo que usássemos a presente versão, em sua opinião, mais adequada aos objetivos do ArtAfrica. Os nossos agradecimentos vão ainda para os artistas que generosamente cederam os seus direitos para publicação das imagens, bem como aos representantes de Rotimi Fani-Kayode pela autorização disponibilizada.

Informa-se também que a obra *Five* (1991) da artista Lubaina Himid é agora da propriedade da Professora Griselda Pollock e está patente ao público na Leeds City Art Gallery Leeds U.K.

Nascido na Jamaica, **Stuart Hall** é um dos mais importantes teóricos dos Estudos Culturais. Fundador e editor da *New Left Review*, foi com Richard Hoggart o grande impulsionador do Centre for Cultural Studies da Universidade de Birmingham (1964), de que mais tarde se tornou director (1972-9). Foi Professor de Sociologia na Open University (1979-97), sendo agora Professor Emérito e Distinguished Visiting Professor in the Humanities no Queen Mary College, Londres. Lecionou também no Goldsmiths College, Londres, tendo sido Presidente da British Sociological Association e da Runnymede Commission on The Future of Multi-Ethnic Britain. Até 2008, foi presidente do **INIVA** (The Institute of International Visual Arts) e da **Autograph ABP** (The Association of Black Photographers), tendo participado na criação de **Rivington Place**. De entre os muitos textos que publicou, alguns em parceria, destaquem-se *Policing The Crisis*, *Resistance Through Rituals*, *Culture, Media Language*, *Questions of Cultural Identity*, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (da série Culture, Media and Identities) e *Visual Culture, the Reader* são alguns de muitos outros volumes que co-organizou para a Open University. Alguns dos seus ensaios foram reunidos em *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (que inclui também uma bibliografia exaustiva até à data da publicação do volume) e *Black British Cultural Studies*. Para acesso a referências bibliográficas (quase) exaustivas relativas às suas publicações e comunicações consulte-se o site da University of West Indies at Mona, Jamaica.

De salientar que alguns dos seus mais importantes artigos foram traduzidos e reunidos nos volumes *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG:

Representações da UNESCO no Brasil, 2003 e *A identidade cultural na pós-modernidade*.
Rio de Janeiro: DP&A, 2002.