Rasheed Araeen:

Paki Bastard

Amanda Bonan Gusmão

Mestranda em História e Crítica da Arte, UERJ. Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC, Rio de Janeiro e Graduação em Produção Cultural, Universidade Federal Fluminense, Niterói. Sócia-diretora da empresa Coletiva Projetos Culturais, onde idealiza, pesquisa e coordena projetos na área das Artes Visuais, Cinema e outras mídias.

Resumo. Partindo do debate acerca de teorias pós-colonialistas que se acirrou nos anos 80 atingindo a arte contemporânea, este artigo pretende investigar a obra artística e teórica do paquistanês Rasheed Araeen, imigrante em Londres desde 1964. Araeen é profundo questionador da instituição da arte eurocêntrica e propositor de uma contra-hegemonia do terceiro mundo. É fundador do grupo de pesquisa *Black Umbrella*, sobre artistas imigrantes das ex-colônias britânicas, escritor do livro autobiográfico *Making Myself Visible* e fundador da revista *Third Text*. Para isso, devemos tratar dos problemas colocados pela imigração à Inglaterra e sua intrincada relação com suas ex-colônias.

Palavras-chave. pós-colonialismo, arte contemporânea, eurocentrismo, imigração.

Rasheed Araeen: *Paki Bastard*

Abstract. Departing from the debate around post-colonialist theories that intensified in the 80's with an impact in contemporary art, this article investigates the artistic and theoretical work of the Pakistani artist Rasheed Araeen, an immigrant in London since 1964. Araeen is an acute critic of the Eurocentric art institution and an advocate of a counter-hegemony of the Third World. He founded *Third Text* magazine and the research group *Black Umbrella* (gathering immigrant artists from former British colonies), and wrote the auto-biography *Making Myself Visible*. For that matter, we shall address the problems posed by immigration to England and the country's intricate relationship with its former colonies.

Keywords. post-colonialism, contemporary art, eurocentrism, immigration.

Rasheed Araeen emigrou para a Inglaterra em 1964. Dezessete anos antes, as tropas inglesas desocupavam o território indiano[1], depois de mais de três séculos de monopolização comercial, seguida da rígida administração colonial que os ingleses exerceram sobre a Índia. Somente após a luta dos indianos ao lado dos ingleses contra Hitler, o rei da Inglaterra renunciou ao título de Imperador das Índias e, em 1947, para desespero de Gandhi, em vez de um, nasciam dois países independentes: a União Indiana, de maioria hindu, de um lado; e o Paquistão, estado muçulmano, de outro.

Como consequência da independência de suas ex-colônias, a Inglaterra passou a nomeá-las membros da *British Commonwealth of Nations*, organização que buscava a manutenção das relações entre o Reino Unido e os países que haviam integrado o Império. A Inglaterra, devastada após a Segunda Guerra, passou a encorajar a imigração da população de suas ex-colônias como força de trabalho para a reconstrução do país, através da publicação do *Nationality Act*, em 1948. No entanto, este projeto foi acompanhado de um reforço da concepção de *britishness*, alimentado pela ideia de superioridade da cultura branca europeia e pelo crescente medo de que ocorresse um enegrecimento da população. Apesar do crescente racismo e de suas consequências sociais, somente a partir de 1952 o governo britânico passa a instituir uma série de medidas para desencorajar os milhares de imigrantes negros que chegavam ao país anualmente. É nesse contexto que Rasheed Araeen aporta em Londres, como intelectual, artista, engenheiro civil, negro[2] e muçulmano.

No cenário artístico paquistanês dos anos 60, não havia galerias ou museus destinados à arte moderna, embora fosse grande a influência do Ocidente sobre os artistas, os quais, em sua maioria, faziam escola na Europa e voltavam ao país com a missão de encontrar um caminho estético entre as pesquisas de vanguarda desenvolvidas no Ocidente e a arte tradicional paquistanesa. Artistas como Zubeida Agha e Ahmed Parvez foram importantes expoentes do que poderíamos chamar de uma vontade modernista no Paquistão. Araeen, enquanto residia em Karachi, desenvolvia uma série de pinturas abstratas que dialogavam não somente com a arte caligráfica, mas com a iconografia islâmica, também tradicionalmente abstrata. Trabalhos como *Red, Yellow & Orange* e *Peace*, ambos de 1963, eram inspirados pela arquitetura vernacular de sua cidade natal. Vê-se, portanto, o quanto o artista já buscava inserir em sua obra elementos da cultura islâmica ao mesmo tempo em que pesquisava o abstracionismo moderno ocidental.

Morando em Londres, Araeen afirma que foi influenciado por dois

escultores ingleses: Anthony Caro e Phillip King. Caro, que havia sido assistente de Henry Moore e herdeiro conceitual de David Smith, e Philip King, seguidor dos ensinamentos da Bauhaus, desenvolviam um trabalho escultórico que revia os parâmetros construtivistas elaborados na primeira metade do século XX. Mas embora Araeen tenha se integrado, mesmo que com reservas, ao longo dos anos 60, aos preceitos estéticos herdados de Caro e King e apesar de ser considerado por alguns críticos um precursor do minimalismo na Inglaterra, conforme afirma Guy Brett (Araeen; Brett, 1984, p. 9), o artista paquistanês não alcançou o devido reconhecimento do mundo artístico londrino.

Araeen se depara, como ele próprio diz, com o racismo institucional arraigado no cenário das artes europeu, que de certa forma acompanhava, como foi dito, o agravamento do segregacionismo, em todas as esferas sociais, em relação aos imigrantes negros. Araeen defronta-se principalmente com uma "fetichização da etnia" (Roberts, 2011, p. 2) pelo mundo da arte. Ou seja, seu trabalho é constantemente solicitado para participar exclusivamente de exposições com certa veia étnica.

Fig. 1 - Rasheed Araeen: *Black Phoenix 2*, 1978, Capa da Revista.
Fonte: Araeen; Brett, 1984.

Diante disso, a virada para os anos 70 acendeu em Araeen seu lado mais crítico:

> Eu passei por um período de intensa crise de identidade e desilusão com a atividade da arte. Eu estava lendo *The Wretched of the Earth*, de Franz Fenon. Eu também li no jornal sobre a morte de David Oluwale, causada pela polícia, em Leeds. Ele era nigeriano e veio para a Inglaterra estudar engenharia, mas, rejeitado e desiludido com a sociedade branca, ele tornou-se um vagabundo. Eu comecei a pensar em fazer arte dedicada a ele [...] (Araeen; Brett, 1984, p. 8).

For Oluwale, de 1971-1973, foi um trabalho de Araeen exposto quando convidado a participar da mostra *Artists from Five Continents,* na *Swiss Cottage Library*, em Londres, em 1973. Tratava-se de uma colagem de fotos e recortes de jornais que se referiam aos maus tratos dados aos negros pela polícia inglesa. As imagens eram trocadas por Araeen toda semana por outras fotos e recortes do mesmo tema. Muitos visitantes se incomodaram com esta obra por dois motivos: o assunto tratado e a troca de material semanal, incomum para as normas da galeria. Neste mesmo ano, ainda como consequência de seu amadurecimento crítico-político, Araeen integra o *Black Workers Movement*[3], e, em 1978, publica o *Black Manifesto* na primeira edição da revista Black Phoenix (Fig. 1), editada por ele. Nas notas preliminares ao *Black Manifesto*, escritas entre 1975-76, Araeen já anunciava o problema:

> Como os povos do Terceiro Mundo estão tentando entrar na era moderna e/ou criar sua própria história contemporânea? Se a sua voz é silenciada ou não ouvida de forma alguma, quais são as causas subjacentes? E quais são as atuais alternativas abertas a eles? [...] O estabelecimento das civilizações europeias como *mainstream* é dos mais catastróficos desenvolvimentos que ocorreram na história humana, destruindo ou suprimindo outras culturas e civilizações. E hoje, este *mainstream* europeu é usado para medir as realizações dos povos cujo próprio desenvolvimento histórico foi suprimido por ele. Portanto, não é uma surpresa que o Ocidente ignore as contribuições de outros povos para o conhecimento humano ou para a história, ou que lhes atribui um status inferior determinado por uma atitude que vê todos os fenômenos não-europeus como a-histórico. (Araeen; Brett, 1984, p. 73).

Antonio Negri e Michael Hardt, em *Império* (Hardt; Negri, 2005), nos esclarecem que a modernidade europeia é definida por uma crise intrínseca da Renascença erigida nos conflitos que buscavam superar o poder monárquico transcendental. De um lado, o pensamento revolucionário humanista, negando a autoridade divina e crendo nas forças imanentes do homem, e, de outro, a contrarrevolução, a suplantação do poder monárquico pelo do Estado, mantendo o caráter transcendental do poder, que segue derivado de algo acima do homem.

Os autores acrescentam que o conflito interno da modernidade europeia também refletiu simultaneamente em uma escala global, como um conflito externo. O desenvolvimento do pensamento renascentista coincidiu com a descoberta das Américas pelos europeus e com o começo da dominação europeia sobre o resto do mundo. A Europa havia descoberto seu exterior. "A partir deste momento, e não antes, cristaliza-se o eurocentrismo." (Hardt; Negri, 2005, p. 94).

Por um lado, o humanismo renascentista desenvolveu a noção revolucionária de igualdade humana, de singularidade, comunidade e cooperação, que ressoava com as forças e os desejos estendidos horizontalmente através do globo, em todo o mundo, redobrados pela descoberta de outras populações e territórios. Por outro, no entanto, o mesmo poder contrarrevolucionário que procurou controlar as forças constituintes e subversivas dentro da Europa também começou a entender a possibilidade e a necessidade de subordinar outras populações à dominação europeia. O Eurocentrismo nasceu como uma reação à potencialidade de uma igualdade humana recém-descoberta. Foi a contrarrevolução em escala global.

O segundo modo de modernidade precisou acima de tudo garantir o controle sobre novos meios de produção social, tanto na Europa como nas Colônias, com o objetivo de regular e lucrar. "O eurocentrismo se distinguiu de outros etnocentrismos (como o sinocentrismo) e alcançou proeminência global principalmente porque foi apoiado pelos poderes do capital" (Hardt; Negri, 2005, p. 103).

Negri e Hardt complementam: o branco e o negro, o europeu e o oriental, o colonizador e o colonizado são todos representações que funcionam somente em relação um com o outro e não têm necessariamente base real na natureza, na biologia ou na racionalidade. Colonialismo é uma máquina abstrata que produz alteridade e identidade. Mas, apesar disso, nas colônias e também nas metrópoles, estas diferenças e identidades foram feitas para funcionar como se fossem absolutas, essenciais e naturais. (Hardt; Negri, 2005, p. 146).

É contra esta concepção arraigada que Araeen se coloca em seus trabalhos artísticos e textuais. Sugere que os artistas do Terceiro Mundo não permaneçam isolados, fazendo uso tanto da bagagem cultural oriental como da ocidental para se posicionar frente aos valores hegemônicos, através do que ele chama de posição contra-hegemônica. Assim ele escreve em *Preliminary Notes for a Black Manifesto:*

> O conhecimento adquirido a partir do período em que nossos próprios desenvolvimentos foram suprimidos e quando o Ocidente assimilou nossa arte e tradições culturais, poderia ser muito útil. Não significa necessariamente que vamos passar por um processo de aprender a pintar e esculpir em estilos ocidentais, nem que os nossos desenvolvimentos contemporâneos devem ser dependentes de modelos ocidentais. É importante estar ciente da história da cultura que nos rodeia hoje, e só então, por estar em uma posição que se possa separar os seus aspectos positivos e negativos, podemos aceitá-la ou rejeitá-la. (Araeen; Brett, 1984, p. 94).

Podemos dizer que os trabalhos de Araeen se colocam em posição crítica em relação à posição do Outro nas sociedades ocidentais racistas e segregacionistas, ao mesmo tempo em que são autorreferenciais. Em seus trabalhos, o artista emprega a própria imagem, representante do Outro na sociedade inglesa, ao mesmo tempo em que transparece sua busca por tornar-se visível e notório em meio à hegemonia cultural imposta.

Em 1984, Araeen publica *Making Myself Visible*, com textos e imagens de seus trabalhos. O primeiro e único livro dedicado a sua obra. O título já afirma seu propósito e seu sarcasmo. Se a instituição da arte promove seus artistas e segrega outros, Araeen se posiciona como seu próprio agenciador, criando seu próprio mainstream. Esta é sua proposta para os artistas do Terceiro Mundo: não se isolar do Ocidente, mas afirmar-se nele.

> Uma vez que muitos de nós vivemos no Ocidente, devemos evitar o isolamento e o separatismo... O desenvolvimento de um verdadeiro movimento/plataforma de/para que todas as culturas possam fazer suas contribuições únicas, não só é possível como desejável a longo prazo. Mas se isto for para servir aos verdadeiros interesses de todos os povos, ao invés de se tornar mais um instrumento dos egoístas interesses dos ocidentais, deve basear-se em uma clara rejeição da história da arte ocidental como o *mainstream*. As condições subjetivas da afluente sociedade ocidental, particularmente quando essas condições foram alcançadas à custa da maioria dos povos do mundo, não pode oferecer uma perspectiva verdadeiramente internacional. (Araeen; Brett, 1984, p. 95).

Em *Coloured* (Fig. 2) nove cabeças de Araeen aparecem em sequência escurecendo gradualmente, passando do exageradamente branco ao completamente negro, até já não ser possível identificar olhos, nariz, boca, apenas uma mancha negra. Em tempos de recrudescimento do radicalismo islâmico, que já ocorria no final dos anos 70, é como se os negros passassem por um processo de enegrecimento, ou seja, de distanciamento da cultura europeia, como se o Outro ficasse ainda mais Outro. Já em *White Wash: We are Privileged!* (Fig. 3), as mesmas nove cabeças de Araeen sofrem uma lavagem de branco e, por conta disso, são privilegiadas. Vê-se que a tinta branca quase apaga algumas frases

agressivas, recorrentes no trabalho do artista e que se costumavam ouvir nas ruas londrinas: *fucking drunk*, *blacks out*, *pakis go home*. Tais expressões podem ser lidas mais claramente na obra *How Could One Paint a Self-Portrait!* (Fig. 4), como se tivessem sido pichadas na fotografia do artista, como são pichados cartazes públicos por anônimos nas ruas. Trabalho parecido foi aplicado na capa do livro de Araeen, *Making Myself Visible*, com as mesmas expressões escritas no rosto do artista, como se estivessem afirmando que a única forma de visibilidade a ele ofertada fosse o insulto.

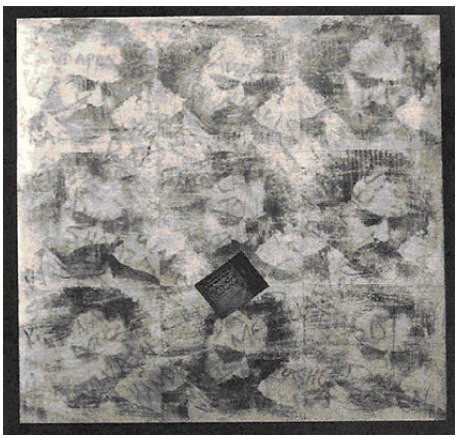


Fig. 2 - Rasheed Araeen: *Coloured,* 1979, dimensões desconhecidas.
Fig. 3 - Rasheed Araeen: *White Wash: We are Privileged!*, 1980, dimensões desconhecidas.
Fonte: Araeen; Brett, 1984.

Paki Bastard – Portrait of the Artist as a Black Person (Fig. 5) consiste em uma performance onde o artista projeta cerca de cinquenta slides de sua série de esculturas *Structures*, textos autobiográficos, imagens e textos sobre a violência da polícia londrina contra os imigrantes ao som de uma flauta mal tocada, ao mesmo tempo em que o artista permanece com uma venda nos olhos e segurando uma vassoura. Na revista *Black Phoenix 1*, Araeen escreve um texto sobre este trabalho, não sem antes esclarecer que não se trata de uma exata interpretação das imagens, mas de alguns dos pensamentos que emergiram em sua produção:

> Ele fica ali diante de um projetor de slides, cego e amordaçado, segurando uma vassoura, a qual define seu papel no mundo contemporâneo. Ao fundo, o som da flauta que ele fez há algum tempo quando estava deprimido (ele não sabe música!). O projetor projeta sobre ele a imagem de uma de suas obras anteriores, com o objetivo de criar uma identidade

> artística que é usada em todo o trabalho de várias formas. Ele também faz alusão, em um nível diferente, ao espaço mítico, que é elevado, privilegiado e universalizado, em que o artista do mundo burguês acaba condenado e encarcerado. É o espaço mítico em que a burguesa *liberdade de expressão artística* se manifesta e que é inversamente proporcional ao espaço real na parte inferior da pirâmide hierárquica. O negro, do Terceiro Mundo, portanto, permanece fora desse espaço confrontado com a realidade [...]. (Araeen; Brett, 1984, p. 114).

Este trabalho complexo e inteligente, em suas várias camadas de textos, sons e imagens superpostas, remete à realidade do artista negro em uma sociedade branca, não de forma mítica, mas através de experiências e materiais que o cercam. O trabalho incorpora sua consciência da percepção do mundo racista através de imagens que o evidenciam e o denunciam, e detém uma certa dramaticidade pelo fato de o artista estar vendado, carregando uma vassoura, por cima do qual as projeções são feitas. Ao mesmo tempo, lida com aspectos da arte contemporânea, combinando mídias, utilizando imagens de jornais que confrontam a realidade, fora do mundo mítico da arte.

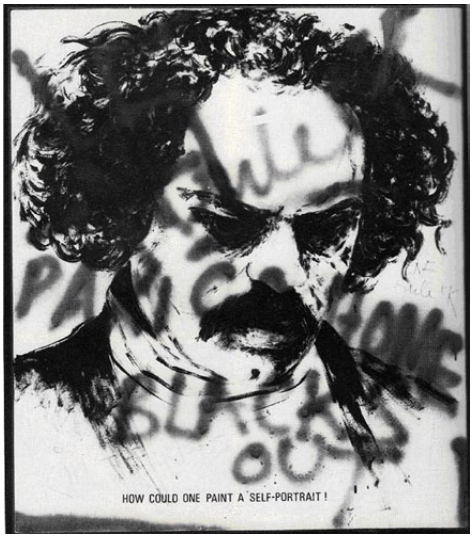
O trabalho de Araeen foi alvo de muita violência por parte dos críticos ingleses e, em diversas ocasiões, sofreu recusas e repúdios de galerias. Em 1980, após ter sido chamado pela *Ikon Gallery*, em Birmingham, para participar de uma exposição, seu trabalho foi rejeitado quando outros dez artistas se recusaram a participar ao seu lado na mostra. A proposta de Araeen era realizar uma performance de sacrifício de uma cabra, de acordo com o ritual muçulmano, ao mesmo tempo em que arrancaria as páginas de um livro oficial de arte moderna ocidental. Este trabalho ganhou outra versão em foto-texto, *I Love It, It Loves I*, de 1983 (Fig. 6). Não apenas conflitos culturais podem ser verificados neste episódio, mas o problema da institucionalização da arte ocidental e seus limites.

A receptividade do Outro, por vezes dócil, por vezes hostil, implica, de toda forma, submeter-se aos termos de inclusão que o anfitrião considera aceitáveis. Hospitalidade e hostilidade são duas faces da mesma moeda, como nos sugere Derrida no livro *Of Hospitality*. Artistas do Terceiro Mundo, como afirma Araeen, em sua maioria, são submetidos ao rótulo de *étnicos*, como se não tivessem o *direito* a entrar na modernidade.

Uma das primeiras exposições que colocaram lado a lado artistas de diversas partes do mundo foi *Les Magiciens de La Terre*, em 1989. Com curadoria de Jean-Hubert Martin, exibiu trabalhos de artistas do eixo Europa-Estados Unidos ao lado de trabalhos de artistas de outras regiões do planeta. Realizada no *Centre*

Amanda Bonan, Rasheed Araeen: Paki Bastard.

George Pompidou, na França, a mostra pode ser ilustrativa do caráter multicultural que o mundo das artes vem tomando. No entanto, sem problematizar o contexto social no qual os trabalhos foram produzidos, o fator exótico das obras estrangeiras prevalece como a principal camada interpretativa que a mostra sugere. Além de continuar sendo formulada desde e para o centro, sob os critérios da tradição artística eurocêntrica, o resultado foi o enquadramento das "produções dos mais diversos lugares do mundo em uma estrutura cognitiva dominante". (Anjos, 2005, p. 36).



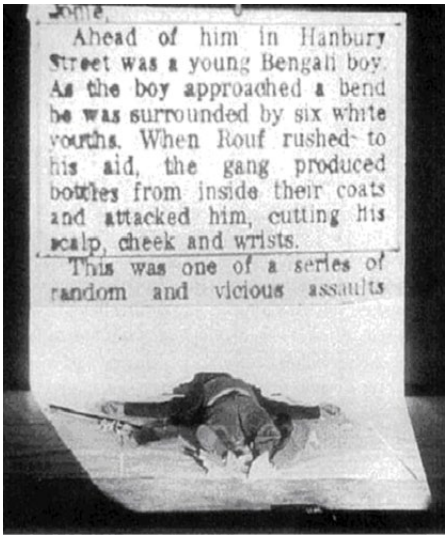


Fig. 4 - Rasheed Araeen: *How Could One Paint a Self-Portrait!,* 1978-79, dimensões desconhecidas.
Fig. 5 - Rasheed Araeen: *Paki Bastard – Portrait of the Artist as a Black Person,* 1979, dimensões desconhecidas. Fonte: Araeen; Brett, 1984.

Durante a década seguinte, houve várias tentativas na Europa e nos Estados Unidos de formulação de exposições em parceria com curadores provindos de outras regiões e agregando, portanto, uma perspectiva desses locais. Uma série de exposições passou a refletir o surgimento de uma nova cartografia simbólica do mundo. A exibição da produção contemporânea de regiões comumente subordinadas aos mecanismos globais de legitimação simbólica não significa, entretanto,

> [...] o apaziguamento dos embates que o controle daqueles mecanismos promove. Expressa, apenas, a gradual e lenta absorção da diversidade cultural do mundo no sistema de artes internacional, incluindo, ainda que de forma quase episódica, acesso a seus espaços de valorização patrimonial. (ANJOS, 2005, p. 50).

No mesmo ano da exposição montada no *Centre George Pompidou*, Araeen realizou, como curador, a exposição *The Other Story*, numa tentativa de mostrar e legitimar artistas provindos da Ásia, África e Caribe. Para Araeen, a ausência de artistas negros e asiáticos na história do modernismo britânico e do patrimônio nacional só poderia ser atribuída à discriminação racial. No ensaio de Guy Brett publicado no catálogo da mostra, o crítico afirma que esta exclusão foi sintoma de um mal-estar na criação da arte britânica, que ele descreve como um antiquado e ainda básico modelo *beaux-arts* que frequentemente não conseguiu reconhecer o experimental e o transnacional em seu meio.

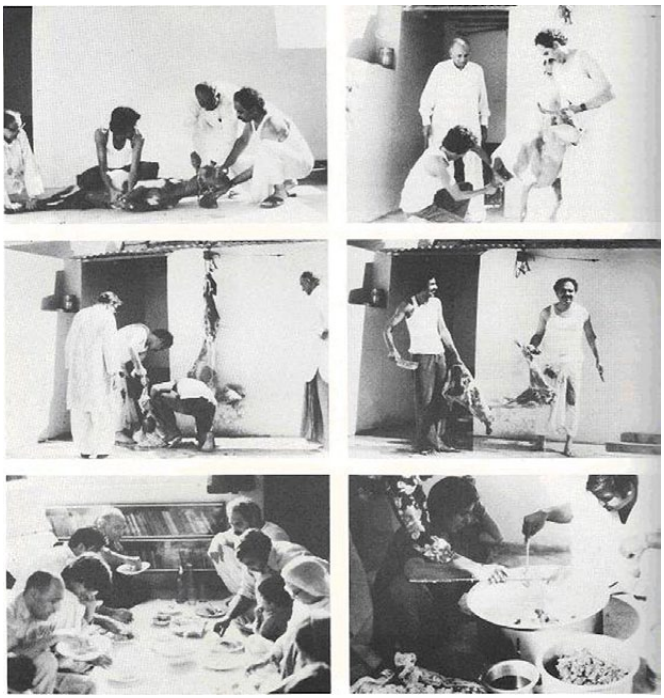


Fig. 6 - Rasheed Araeen: *I Love It, It Loves I,* 1978-83, dimensões desconhecidas.
Fonte: ARAEEN; BRETT, 1984.

Assim, *The Other Story* foi uma das várias iniciativas de Araeen e outros na construção de uma contra-memória. Araeen foi um comentador insistente neste assunto, sempre chamando atenção para a necessidade de pesquisa sobre a arte negra britânica em um momento em que os artistas estavam sendo categorizados por etnia ou por preocupações sociopolíticas que desviavam da avaliação material, histórica e filosófica, própria da disciplina visual.

Em 1982, Araeen cria o *Project Multiracial Britain* (MRB) com o objetivo de pesquisar a presença de artistas de origem asiática e africana na arte britânica pós-guerra. Dois anos depois, funda a *Black Umbrella* (BU) para expandir e integrar o projeto MRB e sua editora recém formada *Kala Press*, a fim de organizar exposições, conferências e *workshops*, e, em colaboração com os setores educacionais das instituições, desenvolver um novo currículo de educação em arte que integraria as faces multiraciais e multiculturais da sociedade.

Como fruto deste trabalho, realizou outras exposições como *Third World Within*, onde expunha obras de artistas afro-asiáticos, na *Brixton Art Gallery*, e *Black Visual Artists Forum*, um seminário de dois dias no *Institut of Contemporary Arts* (ICA), em Londres. Em 1987, funda a revista *Third Text*, uma forma de reedição da revista *Black Phoenix*, com o objetivo de encorajar e promover o pensamento sobre a arte da África, Ásia, Caribe e América Latina, a fim de representar seu próprio entendimento e interpretação da arte produzida por artistas com estas origens.

A arte cujo conteúdo problematiza questões como a identidade cultural e nacional, a raça e a etnia, em resposta aos imperativos colonialistas, vem sendo produzida, desde os anos 60, sobretudo por imigrantes. Pensadores como Frantz Fenon, Edward Said, Stuart Hall e Homi Bhabha são provedores de elementos teóricos que influenciam a interpretação da teoria cultural pós-colonialista e fornecem o estofo necessário às pesquisas estéticas nesse campo. Não só nas artes visuais, como na música e na literatura, surgem artistas que se manifestam sobre racismos e intolerâncias sofridos, sobre a opressão e o imperialismo de uns sobre os outros.

Lembramos do poeta jamaicano do *Dub*, imigrante na Inglaterra desde 1963, Linton Kwesi Johnson, que ajudou a criar um grupo de poetas ligado ao *Movimento Black Phanter*, do Brixton, e teve seus primeiros poemas publicados pelo jornal *Race Today*[4], onde trabalhou até o fim dos anos 80. É um dos principais poetas expoentes da cultura negra na Inglaterra, cuja produção é baseada nos conceitos libertários do marxismo e do antirracismo radical. Contra a tradição

branca e a opressão contra os negros, sobretudo da polícia inglesa, ele usa a linguagem da classe operária para contestar.

No poema *What about di Workin Class*, de 1982, Johnson escreve:

So what about di workin' claas?
What about di workin' claas?
Dem pay the cost, dem carry the cross
An' dem nah go forget dem ?
Dem nah go forget dem plans
From the east to the west
Tru the London?
The ruling class is dem in a mess, oh yes
Crisis is di order of di day
Di workers dem demandin' more pay every day
Di peasants want a lot more say nowadays
Di youth dem rebellin' everywhere, everywhere
Is the order of the day
Is a lot of people cryin' out for change nowadays
Nah badda blame it 'pon the black working class, Mr. Racist
Blame it 'pon the ruling class
Blame it 'pon your capitalist boss
We pay the costs, we suffer the loss
We nah go forget new?
We nah go forget new plans
(Procter, 2000, p. 105).

Para Homi Bhabha, a procura pelo terceiro caminho na arte pós-colonial indica um reposicionamento da própria vanguarda, longe da busca de um *além* utópico, de uma visão única sobre o futuro social e em direção a uma articulação do híbrido, de diversos espaços e tempos culturais. Outros artistas que desenvolveram esta teoria em seus trabalhos foram Jimmie Durham, David Hammons, Gabriel Orozco e Rirkrit Tiravanija. Embora muito diferentes, as obras destes artistas têm algumas questões em comum. Eles trabalham com objetos e espaços que são de alguma forma híbridos, não facilmente filiados a discursos previstos ou mercadorias, nem facilmente inseridos em espaços museológicos ou na rua, mas geralmente localizados em algum lugar em trânsito entre essas categorias. Todos confrontam e ironizam a visão estereotipada e coberta de clichês do Ocidente sobre outras culturas.

Rasheed Araeen, Linton Kewsi Johnson e outros ativistas dos anos 70 precedem esta geração recente de artistas chamados pós-coloniais, deixando a atitude crítica e o manifesto antirracista como legado. Em tempos de crise das

identidades culturais, quando há o recrudescimento dos fundamentalismos religiosos e o ressurgimento das leis xenófobas, quando assistimos aos inúmeros atentados em regiões de conflito, sobretudo, cultural, permanece e intensifica-se o problema dos artistas em criar uma nova memória visual, uma contra-hegemonia, um terceiro caminho para a arte, que confronte o agravamento do racismo no mundo e seu consequente segregacionismo estético.

[1] O território indiano era até então formado pelo que hoje conhecemos como Índia, Paquistão, Bangladesh e Mianmar.

[2] Vale lembrar que negro, neste momento, era uma definição de categoria política e não fenotípica, aludindo a alianças baseadas em histórias compartilhadas de repressão colonial.

[3] Originado do *Black Panther Movement*, que, por sua vez, foi fundado em 1966 em Oakland, California, EUA, por Huey Newton e Bobby Seale. Inspirados pelo movimento americano, o *British Black Panther Movement* existiu de 1968 a 1972. Integravam este movimento, principalmente, africanos e indianos imigrantes em Londres e Brixton.

[4] Revista mensal britânica de caráter político, publicado pelo *Institute of Race Relations* de 1969 a 1973, quando passou a ser publicada pelo *Race Today Collective*, até 1988.

Referências

AMIN, Samir. *Eurocentrism*. New York: Monthy Review Press, 1989.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARAEEN, Rasheed, BRETT, Guy. *Making Myself Visible – With an introductory essay by Guy Brett*. London: Kala Press, 1984.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Of Hospitality*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

DIRLIK, Arif. *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*. Boulder: Westview Press, 1997.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

PROCTER, James. (ed.) *Writing Black Britain – 1948-1998 – An Interdisciplinary Anthology*. New York: Manchester University Press, 2000.

ROBERTS, John. *Third Text: Modernism, Negritude, and the Critic of Ethnicity*. Disponível em: http://ayp.unia.es/dmdocuments/public_doc10.pdf. Acesso em: 27 fev. 2012.

Artigo recebido em fevereiro de 2012. Aprovado em maio de 2012.