

Joe Ouakam e a vanguarda antiestética

El Hadji Malick Ndiaye

Em um filme de Ican Ramangelissa intitulado *Sans Rien* (2015), uma voz fora da tela é ouvida e um homem avança no centro da lente. Com uma boina e óculos que são suficientes para caricaturá-lo, seu cabelo não aparado e barba branca, e um eterno cachimbo entre seus lábios, ele mostra um rosto magro. Ele está no pátio outonal dessa casa em arcadas, que também se tornou seu estúdio, e no centro daquele trono um baobá gigante. O personagem em cena é o porta-estandarte de uma vanguarda da arte no Senegal. Seu nome é Issa Ramangelissa Samb, também conhecido como Joe Ouakam (fig. 1).¹ Ao longo de sua vida, ele foi um corpo que assombrou lugares. Sua figura icônica tem sido parte do cenário e um capítulo da história da arte senegalesa. Este artigo é um retrato da arte de Joe Ouakam através de sua relação com o corpo concebido como uma performance viva. Ele apresentará a arte de Joe Ouakam na sua relação com a vida e como ela ajudou a moldar uma nova relação entre a arte e a sociedade.



III. 1. Issa Samb, Dezembro 2015 no Laboratório Agit'art, ZAT : *Temporarily Autonomous Area*, em defesa do pátio ameaçado de destruição. Foto: ICAN Ramageli.

Pintor, intérprete, escultor, ator, crítico e escritor, Joe Ouakam foi um ícone da arte contemporânea. Nascido em 1945, estudou no Instituto Nacional de Artes e na Uni-

¹ Ouakam, do nome de um bairro, Lébou de Dakar, de onde ele é originário.

versidade Cheikh Anta Diop de Dakar, onde foi introduzido ao Direito e à Filosofia. Muito cedo, ele foi impulsionado por ideias revolucionárias, tanto no nível político quanto artístico, e seu trabalho foi uma performance desenfreada, misturando arte e vida, um transbordamento no fluxo brusco do outro. A imagem de Joe Ouakam foi popularizada pelo *Laboratoire Agit'Art*. Este coletivo de intelectuais e artistas multidisciplinares do período pós-independência surge em um contexto político altamente carregado. Nasceu na esteira de maio de 1968 e no contexto de várias ações subversivas que abalaram a vida política senegalesa. Foi cofundado em 1974 com o ator e poeta Youssouf John e foi composto por pintores, cineastas, músicos e escritores. Mas o coletivo foi na verdade liderado por dois artistas: Joe Ouakam e El Hadji Moussa Babacar Sy (conhecido como El Sy).²

O nascimento do *Laboratoire Agit'Art* se situa em um período de emergência das práticas conceituais na África. Em meados da década de 1970, o poder político local que substituiu o poder colonial está em crise. O processo de reconstrução ou de nova governança em países independentes afunda em uma série de ditaduras, com a entrada em cena de regimes repressivos. De acordo com Okwui Enwezor, é neste período conturbado da "pós-colônia" que emerge a maioria das práticas que podem ser conceitualmente rotuladas. É evidente que a rejeição do formalismo de Senghor em favor de novas experiências só poderia levar à valorização do processo de produção sobre o produto, do efêmero sobre o permanente e da prioridade dada às ideias políticas sobre as questões estéticas (Enwezor 1999: 111).

O *Laboratoire Agit'Art* se anuncia contra o modernismo da escola de Dakar e da ideologia senghoriana da Negritude. A agitação que ela defende toma forma nas performances organizadas pelo coletivo, o que desmente a política pictórica de Senghor e adota novas técnicas multidisciplinares (combinando escultura, pintura, instalação e performance), encorajando uma forte participação do público. Esta agitação é uma subversão de ideias, práticas, projetos e códigos artísticos. Na abordagem do *Laboratoire Agit'Art*, a oralidade e a performance permitem investir em modos de ação que falam do contexto senegalês, da história do continente e das múltiplas formas que a arte ocupa a comunidade. É nesse sentido de trabalho coletivo que surge um modernismo pós-colonial (Okeke 2015), simultaneamente com uma revolta política e uma postura antiestética, se com isso nos referimos a um movimento contra as instituições artísticas consagradas por uma modernidade ocidental que passa pela imagem de Senghor. Essa postura levou os artistas a se estabelecerem no que é comumente chamado de primeira aldeia das artes, localizada no *Camp Lat Dior*, de onde foram expulsos na noite de 23 de setembro de 1983 pelo regime do Presidente Abdou Diouf, que tomou o poder em 1981.

A prática de Issa Samb encontra sentido neste período crucial da vida artística senegalesa. A maneira como a arte é expressa muda de forma. Sua pintura é performativa, o traço de algo que o presente de seu corpo deixa em seu rastro. Mas a expressão do corpo de Joe Ouakam é uma forma de nos lembrar do presente. O que ele deixa como vestígio é menos importante, porque o passado não ocupa

2 Djibril Diop Mambety, El Hadji Sy, Amadou Sow e Bouna Médoune Seye são, entre outros, os artistas que participaram desse coletivo.

um lugar importante em seu trabalho. Além disso, em vista desta forte presença do corpo performático e do próprio momento, ele diz que trabalha no presente:

Eu vivo no presente. Sempre que eu deixo o presente, é para me projetar, raramente para voltar. O passado tem pouco ou nenhum lugar no meu trabalho. Meu trabalho é precisamente sobre as coisas do presente, e isso é até mesmo o que caracteriza seu lado efêmero. Foi por isso que parei meu trabalho fotográfico, para evitar consertar as coisas e voltar para elas. Eu sempre tive cuidado com isso. Assim que percebi que isso me levava a querer historializar, parei. O passado não ocupa um lugar central no que faço (Kouoh 2013: 18-19).

Esta afirmação de Issa sobre o “presentismo” (Hartog 2012) de sua prática artística pode ser ressonada com duas perspectivas de seu trabalho. De um lado, sua performance e, de outro, sua relação com os objetos. Em Issa, a postura em relação ao passado sustenta a ideia de permanência, concentrando-se mais no corpo “vivo” da performance, em um movimento que evoca cada momento para enviá-la de volta ao passado. Pode-se pensar que este caráter efêmero de seu trabalho está em oposição à onipresença dos objetos que povoam seu estúdio. Pois, por mais que estejamos no culto do efêmero, apegados às vanguardas - que se colocam contra o fetichismo do objeto - as instalações de Issa têm a magia de dar uma alma aos objetos do cotidiano. A esse respeito, Elizabeth Harney menciona que nas muitas oficinas do *Laboratoire Agit'Art*, o objeto frequentemente funciona como um acessório e torna-se secundário em relação ao aspecto conceitual da performance. De fato, se o uso de materiais reciclados, a instalação, a acumulação e a montagem são uma forma de contestar as hierarquias modernistas entre alta e baixa cultura, entre arte elitista e arte popular, inerentes ao discurso de Senghor, este modo de produção faz parte de um jogo aberto promovido a uma nova arte num contexto político que se adapta ao seu ambiente, adotando os códigos de um mercado internacional (Harney 2004: 112).

Issa Samb trabalha a partir de objetos da vida cotidiana. As associações resultantes encontram sua particularidade nos lugares, circunstâncias e contextos que dão às peças uma auréola de estranheza. Essa recuperação se concentra na sociedade capitalista e em seus produtos residuais. Essa é a razão pela qual a interpretação que é feita da recuperação, como pobreza e falta de material, deve ser contextualizada. Pois a recuperação é uma escolha ditada por uma visão da sociedade e da arte, cuja linguagem e modos de narração, assim como a gramática, devem ser revisados e corrigidos. A pobreza não pode explicar a aderência a uma prática de recuperação. É porque a necessidade de interrogar a materialidade das coisas leva os artistas a abandonarem gradualmente as técnicas aprendidas na escola de belas artes neste contexto histórico. Na prática individual de Joe Ouakam, assim como em seu universo racional, sua performance “dígere” os objetos. O próprio artista fagocita as pessoas que entram em seu espaço, que se tornou um estúdio, um lugar de vida e de exposição permanente. Joe Ouakam é semelhante a um colecionador cuja obsessão, como descrito por Susan Pearce, parece patológica em sua relação com o objeto (Pearce 1994). Isso porque o colecionador não é o artista. Ele detém o objeto que ele não transforma, ele o guarda e o perpetua para a posteridade. O artista, por outro lado, entra em conflito com o objeto, que é meramente material, cuja integridade é muito frequentemente desrespeitada e o significado, muitas vezes, transformado.

Em vista do exposto acima, não é surpreendente que as instalações de Issa Samb nos aproximem da espiritualidade dos Xàmbs. Estes últimos representam um conjunto de objetos que a tradição consagra em um espaço na casa da família como um lugar de culto. Muitas vezes localizados em um quintal, eles são o refúgio dos espíritos. Lugares sagrados que ainda estão vivos nos pátios da comunidade Lébou de Dakar, espaço de preservação de um patrimônio intangível vivo e território místico da casa onde são feitas oferendas aos espíritos dos antepassados, os Xàmbs constituem altares que falam do presente, no sentido de que eles reencarnam o lugar vivo dos antepassados que morreram mas não partiram. O "presentismo" que é visível na prática artística de Joe Ouakam parece literalmente ligado à morte e, portanto, a um corpo que não existe mais.

O Xàmb é um altar que nos fala sobre o presente. É uma instalação que aproxima a instalação sagrada de um ato performativo profano e transforma a vida e as tradições em um dispositivo cênico. Joe Ouakam reencanta esse dispositivo em uma contemporaneidade que o emancipa da "distinção". Ele desempenha o papel de transportador ou prosseguidor quando mistura esses limites entre o espiritual e o material, o sagrado e o profano, sempre na esfera estética. No estúdio de Issa, os objetos tomam seu lugar como sujeitos e não como objetos. Eles não são meros acessórios, mas atores que participam desta abolição entre a arte e a vida, entre o animado e o inanimado, entre o corpo e o espírito.

O trabalho de Joe Ouakam é inteiramente subversivo e fundamentalmente político, como os temas que ele costumava encenar nos anos 90, Gandhi, Mandela, Lenin, França colonial, Soweto, a bandeira senegalesa etc. (Ibong 1991: 206), que estabelece um discurso entre a Arte e o Estado. Na mesma linha, Issa queima todas as suas pinturas que Senghor seleciona para a exposição de "a arte senegalesa de hoje", que acontece de 26 de abril a 24 de junho de 1974 no Grand Palais. Ele recusa que sua arte justifique uma instrumentalização ou ilustração da Négritude através do rótulo Escola de Dakar (Kouoh 2013: 13). A natureza política de seu vocabulário visual se relaciona facilmente com a iconografia do movimento socioplástico *Set Setal*.³ Um movimento do final dos anos 80 caracterizado pelo engajamento cívico de jovens que decidiram limpar e decorar seus próprios bairros. O movimento *Set Setal*, alimentado por um fundo sócio-político será apoiado por Joe Ouakam. O artista traduz o fervor popular do movimento nestes termos:

Além de seu caráter político, o *Set Setal* coloca o problema de uma expressão plástica básica. Nos bairros, muitas das pessoas que trabalharam nas paredes não são pintores profissionais nem decoradores. São crianças, adolescentes que começaram a usar a cor nas paredes e assim, entre esses jovens ociosos bebericando o chá dos desempregados, havia, adormecidos, talentos que de repente começaram a fazer as paredes e o asfalto falar. É uma expressão popular, os decoradores e artistas profissionais vão intervir muito tempo depois, talvez a pedido dos municípios (Enda 1991: 21).

Essa ruptura ocorre na busca de um novo modelo de sociedade com uma ruptura de referências políticas e estéticas que serão profundamente desenvolvidas na série de performances intitulada *Plekhanov*, uma das quais será dedicada a Pierre

3 Expressão da linguagem Wolof que significa "limpo" ou "devolver limpo".

Lods, a quem Issa Samb presta homenagem em um ensaio intitulado *Poto-poto Blues*. Ainda na dinâmica política de sua performance, Issa se apresenta em *Omar Blondin, Réouverture du procès (2016)*. Neste filme de Ican, Joe Ouakam aborda a reabertura do julgamento do estudante senegalês e ativista anticolonial Omar Blondin Diop, que foi encontrado morto em sua cela em 1973.

Omar Blondin foi uma figura nos protestos estudantis de maio de 1968 em Paris, como assistente de Daniel Cohn-Bendit. Ele participou ativamente da campanha eleitoral do trotskista Alain Krivine, chefe da Liga Comunista. Ele foi afastado da *École Normale Supérieure de Saint-Cloud* e expulso da França em 1969 por "atividades subversivas". Omar Blondin Diop foi preso em novembro de 1971 em Bamako. Ele foi acusado de fomentar a libertação de seus camaradas presos ao incendiar o Centro Cultural Francês e o Ministério de Obras Públicas em protesto contra as obras exorbitantes durante a visita do Presidente Georges Pompidou a Dakar em 1971, atacando a comitiva deste último com coquetéis Molotov (Cherel 2020: 90). Em 23 de março de 1972 ele foi condenado a três anos de prisão por "atentado à segurança do Estado" por um tribunal especial (Cissokho 2022).

No filme de Ican, a voz monocórdia de Joe Ouakam continua: "Em 11 de maio de 1973 Omar Blondin Diop, nascido em 18 de setembro de 1946, ex-aluno do ENS de Saint Cloud, foi encontrado enforcado na cela da prisão de Gorée, onde foi detido por motivos políticos". Em 10 de maio de 2013, foi realizada uma reunião de testemunhos sobre "Omar Blondin Diop: 40 anos depois" na Universidade Cheikh Anta Diop de Dakar (UCAD), na presença de várias figuras da esquerda senegalesa e da família de Omar Blondin Diop, que está pedindo a reabertura do processo.

As circunstâncias da morte de Omar Blondin Diop ainda não foram esclarecidas. No entanto, ao contrário do jornal *Le Soleil*, que retransmitiu a versão oficial do suicídio, Roland Colin, chefe de gabinete do Presidente do Conselho Mamadou Dia (1957-62), relata em seu ensaio intitulado *Sénégal notre pirogue (Présence Africaine, 2007)* que Omar Blondin Diop recebeu na prisão a visita de Jean Collin, Ministro do Interior, com quem teve uma altercação: "O ministro, soube-se no final das contas, teria dado a ordem ao guarda para puni-lo. No dia seguinte, ele foi encontrado enforcado em sua cela" (Cissokho 2022). No filme de Ican, Joe Ouakam pergunta, com uma voz profunda e calma: "Ele cometeu suicídio por enforcamento ou foi enforcado após a sua morte?" Com uma toga de advogado enrolado em seu corpo, ele caminha em direção a um manequim vestido todo de preto e de frente para uma parede branca na qual escreve "meu irmão Omar Blondin Diop". Esta performance inscreve Issa na temporalidade da esquerda senegalesa da qual ele faz parte.

Joe Ouakam tenta abolir a fronteira entre a arte e a política, o corpo e o espírito, a fim de forjar um corpo que pensa, um corpo-discurso em si e que a performance enuncia. Entretanto, não se esforça por uma performance que estrutura um espaço e consagra lugares comuns de enunciação enquadrados por um protocolo com seus especialistas e seu público, esperado e convertido em uma temporalidade que apresenta a arte em seus espaços sagrados. Aqui, a performance se confunde com a vida cotidiana. Ela carrega a expressão de uma arte que destrói a temporalidade dos lugares da arte e se emancipa de sua estrutura esperada. Ela mistura as locações, inventando uma nova dimensão onde a arte nos recebe e nos

habita. Portanto, não é surpreendente que monólogo e solilóquio estejam indissociavelmente entrelaçados.

Joe Ouakam estava na encruzilhada e agia como um acoplador entre as esferas. Sua prática multifacetada quebrou os códigos da arte numa época em que o discurso do modernismo artístico no Senegal era dominado pelo pensamento crítico do poeta-presidente Léopold Sédar Senghor. Passageiro cuja visão está entre arte, política e epistemologia, ele tem brincado com a magia dos objetos em montagens e instalações incomuns, dando-lhes uma dimensão performática que rompe com o formalismo dos pintores da escola de Dakar. Como em seu estúdio, um espaço de reflexão e produção, seu discurso multiforme foi reencantado por uma estética do fragmento. Assim como ele conseguiu fazer das árvores e resíduos de seu pátio um todo incluído em sua arte, ele permaneceu uma figura enigmática, bem conhecida do público de Dakar, especialmente no bairro de Plateau, no centro de Dakar.

Referências

- Cherel, Emmanuelle, "Omar Blondin Diop lisant l'Internationale situationniste en 1969: une photographie reprise par Joe Ouakam et Vincent Meessen", in Mamadou Diouf et Maureen Murphy (dir.), *Déborder la négritude. Arts, politique et société à Dakar*. Dijon : Les presses du réel, 2020.
- Cissokho, Demba, <https://www.senepius.com/opinions/quand-omar-blondin-diop-mourait-en-detention> (accessed 25 april 2022).
- Enwezor, Okwui, "Where, What, Who, When: Few Notes on African Conceptualism", in *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil, 2012.
- Harney, Elizabeth, In *Senghor's Shadow. Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*. Durham (NC): Duke University Press, 2004.
- Ibong, Ima, "Negritude: Between Mask and Flag. Senegalese Cultural Ideology and the École de Dakar", in *Africa explores. 20th Century African Art*. The Center for African Art. New York. 1991: 198-209.
- Kouoh, Koyo, *Parole ! Parole ? Parole ! Issa Samb et la forme indéchiffrable*. Cat.exh. Berlin: Sternberg Press; Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2013.
- Okeke Agulú, Chika, *Postcolonial Modernism, Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. Durham: Duke University Press, 2015.
- Pearce, Susan, *Interpreting Objects and Collection*. London: Routledge, 1994.
- Set setal: des murs qui parlent, nouvelle culture urbaine à Dakar*. Dakar: Enda, 1991.