

# Mise en scène

O Carpe Diem - Arte e Pesquisa traz a Lisboa o artista franco-camaronês Barthélémy Togo. A trabalhar recentemente com a prestigiada Robert Miller Gallery (Nova Iorque), Barthélémy Togo continua o seu percurso consolidado

Texto Marta Mestre Fotografias Cortesia do artista



“É impossível falar razoavelmente em alto mar”

Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*, 1978

**BARTHÉLÉMY TOGUO CHEGOU À Bienal de São Tomé e Príncipe (2008)** com uma mala cheia de rolos de papel de alumínio. Tratava-se de remontar *Terre Promise*, a instalação que havia criado sete anos antes para a exposição “Emergency Exit” (Le Lieu Unique, Nantes, 2001), sobre os constrangimentos à mobilidade internacional e o desenraizamento africano face à cultura e história europeias.

O papel de alumínio era o elemento desestabilizador da instalação anterior, constituída por uma pista longitudinal de madeiras, pedras... Destroços. Enquanto em Nantes estes materiais, pobres e arcaicos, haviam sido apresentados tal qual, em São Tomé,

B. Togo revestiu-os com a película fina e brilhante. A instalação era a mesma e, evidentemente, outra.

No salão nobre do Palácio Marquês de Pombal, em Lisboa, integrado no projecto Carpe Diem -Arte e Pesquisa, com curadoria de Lourenço Egreja, Paulo Reis e Rachel Korman, expõe-se uma das grandes instalações de Togo, intitulada *Road for Exile*<sup>1</sup>. Estamos novamente em presença de uma oportunidade para visitar projectos anteriores e a iconografia do artista, tendo como ponto de partida o desenho. Barthélémy Togo regressa e expande a sua “primeira” instalação no palácio de traça setecentista onde morou o Marquês de Pombal, e onde toponímia e história interceptam a Rua do Poço dos Negros<sup>2</sup> e a abolição da escravatura<sup>3</sup>. A instalação tanto transforma o quadro espacial e histórico-temporal em que se apresenta, como se deixa transformar por este, gerando-se, pois, interferências recíprocas. Esta constitui uma dimensão essencial da instalação, o que faz ampla justiça ao “sentido teatral ou cenográfico” já referenciados por Rebecka Wigh<sup>4</sup> ou Jan-Erik Lundström a respeito da obra do artista<sup>5</sup>.

*Road for Exile* reflecte o trabalho que Togo realizou ao longo de dois anos sobre o modo como a viagem codifica e exprime o tema do exílio, relacionando-o com o drama humano que constitui um traço essencial das grandes narrativas europeias. À primeira vista, parece-nos um cenário em que tudo está imóvel (sugere-nos inclusivamente pintura), mas posteriormente a instalação exclui esse aparente efeito de “imersão”, e cada elemento ganha a sua autonomia. Jan-Erik Lundström caracterizou estas instalações como “*assemblage* a três ou quatro dimensões”, composições de materiais distintos que “jogam com as escalas, brincam e divagam com os materiais”<sup>6</sup>. E justamente é a montagem (a instalação)

que reúne aquilo que à primeira vista nos parece contraditório. Na cabeça do espectador joga-se o jogo da colagem, a justaposição que

*Road for Exile*  
(desenho  
da instalação),  
2008-2009

lembra as práticas dos surrealistas que, como se sabe, indagaram com atenção os africanos<sup>7</sup>. “Road for Exile” prossegue na mesma direcção. No centro da instalação, e com grande efeito escultórico, apresenta-se uma embarcação pequena sobrelotada de embrulhos e mercadorias, de diferentes tamanhos e cores. Um barco demasiado frágil para a carga que transporta. No chão, garrafas devidamente alinhadas, formam uma base instável, o mar. As paredes da sala estão completamente forradas a branco, e anulam a decoração da arquitectura pombalina do palácio. Os panos mosqueiros, elemento recorrente na obra do artista, são utilizados como dispositivos cénicos<sup>8</sup> que, como uma espécie de velatura, remetem para o sonho. O vídeo, a fotografia e a pintura são outros elementos que constroem esta grande instalação, na qual o espectador poderia estar como num teatro: sentado e em silêncio, até ao fim da peça. Tal como as restantes instalações<sup>9</sup>, “Road for Exile” pode ser lida como uma recriação anti-naturalista do mundo, ou seja, um conjunto de procedimentos que passam por aproximações e distanciamentos, imprevistos e encenações, pelo uso de imagens de dor para falar de beleza, dirigindo o olhar aos objectos para falar dos sujeitos.

Existe uma relação de familiaridade e estranheza para o espectador que chega à sala onde se expõe a instalação. Mobilizando a memória, imagens do passado, e imagens do presente será evidentemente capaz de estabelecer uma constelação de

novas imagens, espécie de mapa do futuro desenhado com materiais do passado – a que W. Benjamin chamou “imagem dialéctica”. O espanto é uma dimensão essencial desta economia; não somente espanto em relação aos materiais ordinários que Toguo emprega e às ligações e justaposições que propõe; mas ainda espanto perante tal cenário face à arquitectura clássica e nobre do Palácio, caracterizado pela sucessão sincopada de salas decoradas com cenas mitológicas.

Se o espectador possuir algumas noções de história da arte, relacionará a frágil embarcação de Toguo com a tela de T. Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (1819), obra de um intenso *pathos*, acerca da qual Michelet diria: “*C’est la France, c’est notre société toute entière qu’il embarque sur ce radeau de la Méduse*”<sup>10</sup>. Movimento e imobilidade são atributos tanto da grande tela de Géricault onde se representa a jangada à deriva, como da instalação de Toguo, ambas realizadas a partir de uma pesquisa documental que tem como horizonte o contexto africano (o naufrágio de *Méduse* passa-se ao largo da Mauritània, no contexto da restituição do Senegal à França pela Inglaterra durante o período colonial; “Road for Exile” evoca o trânsito mental, humano e geográfico entre África e o Ocidente).

Em plena tempestade, a viagem segue os perigosos caminhos do sonho e do inconsciente. A luz da instalação de Barthélémy Toguo é uma espécie de luar, que não é dia nem é noite, uma luz

enganadora que altera a ordem dos factos, em tudo semelhante às palavras que um dos tripulantes da jangada do desastre de Géricault, o Capitão Dupont, referiu nas suas memórias: “Ainda hoje não sei ainda a verdade sobre essa noite terrível”. A noite e o estado de enredo que lhe é próprio são intrínsecas a ambas “epopeias” (a de Géricault e a de Toguo), jamais lineares mas assombradas, reminiscentes de outras imagens, e que nos fazem sentir uma estranha familiaridade.

Um outro aspecto latente à instalação de Barthélémy Toguo é o tema do mestiço (do crioulo), e que na pintura de Géricault surge de forma bem visível: um homem acena ao navio que navega na linha do horizonte, e que vem resgatar os naufragos. É um mestiço, um crioulo, efeito e símbolo da mistura de raças, e que “resolve” a situação dramática da imagem. Este tema marca presença na instalação de Toguo através da mera jangada, símbolo do que “liga”, daquele que está “entre”, na viagem entre o Norte de África e Gibraltar ou a Sicília. Com idêntica expressão, na videoinstalação de Isaac Julien *WESTERN UNION: Small Boats* (2007)<sup>11</sup>, existe um anjo mestiço que apresenta o trânsito dos corpos no mundo e nos fala dos constrangimentos à viagem no espaço contemporâneo.

Desta forma, a proposta de Toguo tem um sentido “político” manifesto (no sentido de Jacques Rancière). Se por um lado comenta, posiciona-se, dá a ver um tema da actualidade política, não o faz segundo a modalidade (conservadora ou mediático/espectacular) da coordenação natural de imagens, mas através da *mise en scène* de materiais heterogéneos e de operações que deixam o sentido à deriva. Com efeito, só este último aspecto, esta poética autoriza que tudo se passe de forma diferente, e que se qualifique de política a proposta de Toguo +

<sup>1</sup> INICIALMENTE EXPOSTA EM “BLACK PARIS”, MUSÉE D’IXELLES (BRUXELAS, 2008) E NA ARCO (MADRID, 2008)

<sup>2</sup> ONDE SE AVENTA TER SIDO LOCAL DE DESPÉJO DE CADÁVERES NEGROS; CF JEAN-YVES LOUDE, LISBOA NA CIDADE NEGRA, D’OUIXOTE, LISBOA, 2005

<sup>3</sup> EM 1761, MARQUÊS DE POMBAL DELIBERA A ABOLIÇÃO DA ESCRAVATURA DENTRO DA METRÓPOLE, MANTENDO-SE, CONTUDO, NAS COLÓNIAS

<sup>4</sup> REBECCA WIGH, “ABSURDITÉ DU RÉEL ET POLITIQUE DU CORPS”, IN *NOTRE HISTOIRE*, PARIS MUSÉES, PALAIS DE TOKYO, 2006

<sup>5</sup> J.-E. LUNDSTRÖM, “PERFORMING THE HYPHEN. THESES ON BARTHÉLÉMY TOGUO’S THEATRES OF TRANSLATION”, IN *BARTHÉLÉMY TOGUO’S THE SICK OPERA*, PALAIS DE TOKYO, PARIS, 2005, P. 26

<sup>6</sup> J.-E. LUNDSTRÖM, “PERFORMING THE HYPHEN.”, CIT., P. 26.

<sup>7</sup> ENTRE OUTROS, VEJA-SE J. CLIFFORD, “ON ETHNOGRAPHIC SURREALISM”, IN *THE PREDICAMENT OF CULTURE: TWENTIETH-CENTURY ETHNOGRAPHY, LITERATURE AND ART*, HARVARD UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE (MA), 1988, PP. 135-151.

<sup>8</sup> P EX. CARACTERÍSTICO DO TEATRO DE ROMEO CASTELLUCCI/SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, VEJA-SE “GENESIS - FROM THE MUSEUM OF SLEEP” (1999) OU “A #02 AVIGNON” (2002)

<sup>9</sup> INICIADAS COM UNFINISHED THEATER (BIENAL DE LYON, 2000), PROSSEGUINDO COM *TERRE PROMISE* (CIT. SUPRA), *RAIN ON A PRIVATE GARDEN* (PALAIS DE TOKYO, PARIS, 2006) E *LAWLESS ZONE I* (“SOCIETY MUST BE DEFENDED”, PRIMEIRA BIENAL DE THESSALONIKA, 2007)

<sup>10</sup> JULES MICHELET, *L’ÉTIUDIANT COURS DE 1847-1848*, CALMANN-LÉVY, PARIS, 1877, P. 130: “C’EST LA FRANCE ELLE-MÊME, C’EST NOTRE SOCIÉTÉ TOUT ENTIÈRE QU’IL EMBARQUA SUR CE RADEAU DE LA MÉDUSE. IMAGE SI CRUELLEMENT VRAI QUE L’ORIGINAL REFUSA DE SE RECONNAÎTRE ON RECU LA DEVANT CETTE PEINTURE TERRIBLE; ON PASSA VITE DEVANT; ON TÂCHA DE NE PAS VOIR ET DE NE PAS COMPRENDRE”

<sup>11</sup> TRILOGIA CONSTITUÍDA POR *TRUE NORTH* (2004), *FANTÔME AFRIQUE* (2005) E *WESTERN UNION. SMALL BOATS* (2007)

#### Road for Exile

Barthélémy Toguo

Carpe Diem - Arte e Pesquisa,

Lisboa

Até 7 Novembro