

Marta Mestre

BARTHÉLÉMY TOGUO ANTI-NATURAL

Barthélémy Togo ANTI-NATURAL

BARTHÉLÉMY TOGUO ANTI-NATURAL

El proyecto “Carpe Diem – Arte e Pesquisa” desarrolla en Lisboa una serie de iniciativas en el ámbito de la cultura contemporánea que debaten la idea del viaje y sus dominios extensivos del exilio, de la soledad, de los miedos urbanos y de la barbarie.

Una oportunidad para presentar por vez primera el trabajo del artista franco-camerunés Barthélémy Togo, uno de los más importantes artistas internacionales de su generación. “Road for Exile” es una gran instalación que refleja el trabajo que Togo realizó a lo largo de dos años sobre la migración, relacionándolo con el drama humano de las grandes narrativas. Una ocasión para visitar sus proyectos anteriores a través de la recreación constante de un fuerte “sentido teatral o escenográfico”, en una obra que organiza el mundo si pudiese nacer de nuevo.

El paso de Barthélémy Togo por Lisboa fue el pretexto para la conversación que sigue.

¿En qué contexto surgió la invitación a exponer en Lisboa?

En 2007 expuse en la Bienal de S. Tomé y Príncipe, y ahí conocí a Paulo Reis, que también había sido invitado. Nos encontramos varias veces en aquellos días y hablamos de temas que nos interesaban, las alteraciones y la evolución del mundo, los diferentes contextos del arte contemporáneo, la economía mundial, los intercambios norte-sur, etc. Poco a poco, creo que Paulo Reis comprendió mi posición, el hecho de que yo soy un artista atento a la evolución de la sociedad. Esta vez, me invitó a pensar un instalación para el Palacio Pombal, y me tocó a mí imaginar un proyecto específico. Una vez que tengo cuestiones que están permanentemente en mi agenda esperando ganar una forma artística, señalé “Road for Exile”, que Paulo Reis consideró un proyecto bienvenido para “Carpe Diem”. Además de esto, en 2010 tengo otro proyecto en Lisboa por invitación de António P.



THREE FLOWERS, 2006 (Courtesy: the artist)

Bloguo 2007

Ribeiro, para una instalación en los jardines de la Fundación Gulbenkian, y sobre la que estoy ensayando los materiales posibles. Un proyecto que toma su tiempo...

La instalación “Road for Exile” había sido inicialmente pensada para la exposición “Black Paris” (Bruselas), en un espacio completamente diferente. ¿Qué implicaciones supuso el Palacio Pombal para el remontaje?

“Road for Exile” es una obra evolutiva, o sea, puede continuar durante diez o veinte años, aunque sea difícil pensarla sin que mi experiencia vaya asociada. El contexto de instalación altera completamente mi disposición para organizar y reorganizar las instalaciones. Por ejemplo, en la primera presentación de “Road for Exile” no existía la red mosquitera, ni incluso los monitores de vídeo. Tampoco existía el movimiento de ondas que crea el efecto de la peligrosidad del viaje que busco transmitir en Lisboa. En cada etapa existen elementos que acaban por unirse y crean otra energía y otra atmósfera. En el Palacio Pombal busqué que la instalación expresase un mayor movimiento y energía para las ondas de aquel mar; y aumenté la cantidad de botellas que sobrepasa, en mucho, a las 200 de la primera instalación. También los vídeos son nuevos añadidos, y tiene aquí un sentido simbólico. En uno de ellos hecho en S. Tomé, grabo el agua muy viva, la confrontación del motor mecánico y de la velocidad; y en el otro está el fuego que se agita en una rueda, grabado en Camerún. Lo que quiero decir es que los tripulantes de estas embarcaciones están verdaderamente entre la vida y la muerte, en el trayecto de su exilio. Sin embargo, en el fondo de la embarcación hay un paisaje idílico, que es la red mosquitera. Cuando se entra en la instalación hay ese *pathos*, el peligro del agua y

del fuego, y la belleza, en simultáneo. Es, creo, mi ambiente de teatro, la tentativa de crear un dispositivo escénico en el que el espectador sea parte integrante de un teatro del mundo, al mismo tiempo cruel y bello, y que me recuerda al teatro de Ariane Mnouchkine, de Pina Bausch, o que me sitúa en los escenarios disformes de alguno del cine de Fellini.



WILD MAN, 2003 (Courtesy: the artist)

Volvamos al principio, al inicio de los años noventa y a Abidjan (Costa de Marfil), donde tuvo formación como escultor, y donde aprendió a trabajar la madera, que posteriormente marcó la gran mayoría de los proyectos como artista internacional. Uno de los trabajos iniciales, “Carte de Séjour”, reproducía, a mayor escala, los sellos que se utilizan en el control de pasajeros, ironizando la limitación a la movilidad. Háblenos sobre el inicio de su formación como artista e de “Carte de Séjour”.

Tuve formación en escultura, que no se redujo solamente a la escultura sobre madera, aunque las personas vean en mi trabajo esa presencia. Creo que se trata más de escultura *tout-court*. En verdad, a finales de los años ochenta y comienzos de los noventa en la Escuela de Bellas Artes de Abidjan, el aprendizaje era muy clásico, en el sentido más estricto del término y



"The World's Drunkenness"
DREAM CATCHERS, 2002 (Courtesy: the artist)

por referencia a un conjunto de preceptos, formas de hacer y catalogaciones que sólo tenían que ver con una herencia occidental, y una cultura visual de fuerte vocación histórica. Hacíamos copias de copias, a partir de manuales del tiempo de la colonización y de las escuelas de Bellas Artes de Francia. Así se quedaba en un sistema artístico extraño a aquel contexto. Fue de esta forma como yo pasé tres o cuatro años copiando a los "grandes maestros" occidentales de la escultura. Es solamente a partir de un workshop de escultura que fue proporcionado por la escuela en el sentido de romper con este aca-

demismo que aumentará en muchos proyectos. Pero será sólo en Grenoble (Escuela de Bellas Artes) que empiezo a trabajar con *médiums*, que no existían en Abidjan, y altero radicalmente mi trabajo: la performance, la fotografía, el vídeo, el ordenador, etc.

Es también alrededor de esta época, en los noventa, cuando empiezo a viajar con más frecuencia, y de ese tránsito surge "Carte de Séjour", los grandes sellos en madera...

A propósito de las dimensiones de los sellos y del hecho que estén esculpidos en madera, Jean Hubert Martin escribió que se podrían relacionar con un tránsito de estatuaria africana que los occidentales siempre habían practicado, y que fetichiza la voluntad de "poseer" o desconocido. "Carte de Séjour" hace de los visados de entrada en Occidente "objetos de deseo". ¿Está de acuerdo con esta relación de reversibilidad?

... Y fíjese que "Carte de Séjour" fue también la gran ironía, en el sentido en que la reflexión que allí se hacía era ostensiva, y que los sellos la declaraban en frases como "Shame on you", "Immigration Officer" o "No exit". Además de esto, y al revés de mucha de la circulación de la cultura material africana hecha por occidentales, intenté exponer estos sellos con su suplemento de burocracia asociada. Mi propio pasaporte, que estaba lleno de sellos de embajadas y de controles de fronteras, resumía esta dificultad de circulación. Fue un proyecto que me produjo un enorme placer porque se trataba de una experiencia compartida, no sólo con toda una generación de artistas contemporáneos con trabas en su movilidad, sino también con un fuerte impulso de la inmigración africana hacia Europa. Decidí entonces sobredimensionar estos sellos de manera que expresasen la lentitud