

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 contextó 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 una 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)

B. Logu 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, gravado 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"  
B. Togni 2002  
DREAM CATCHERS, 2002 (Courtesy: the artist)

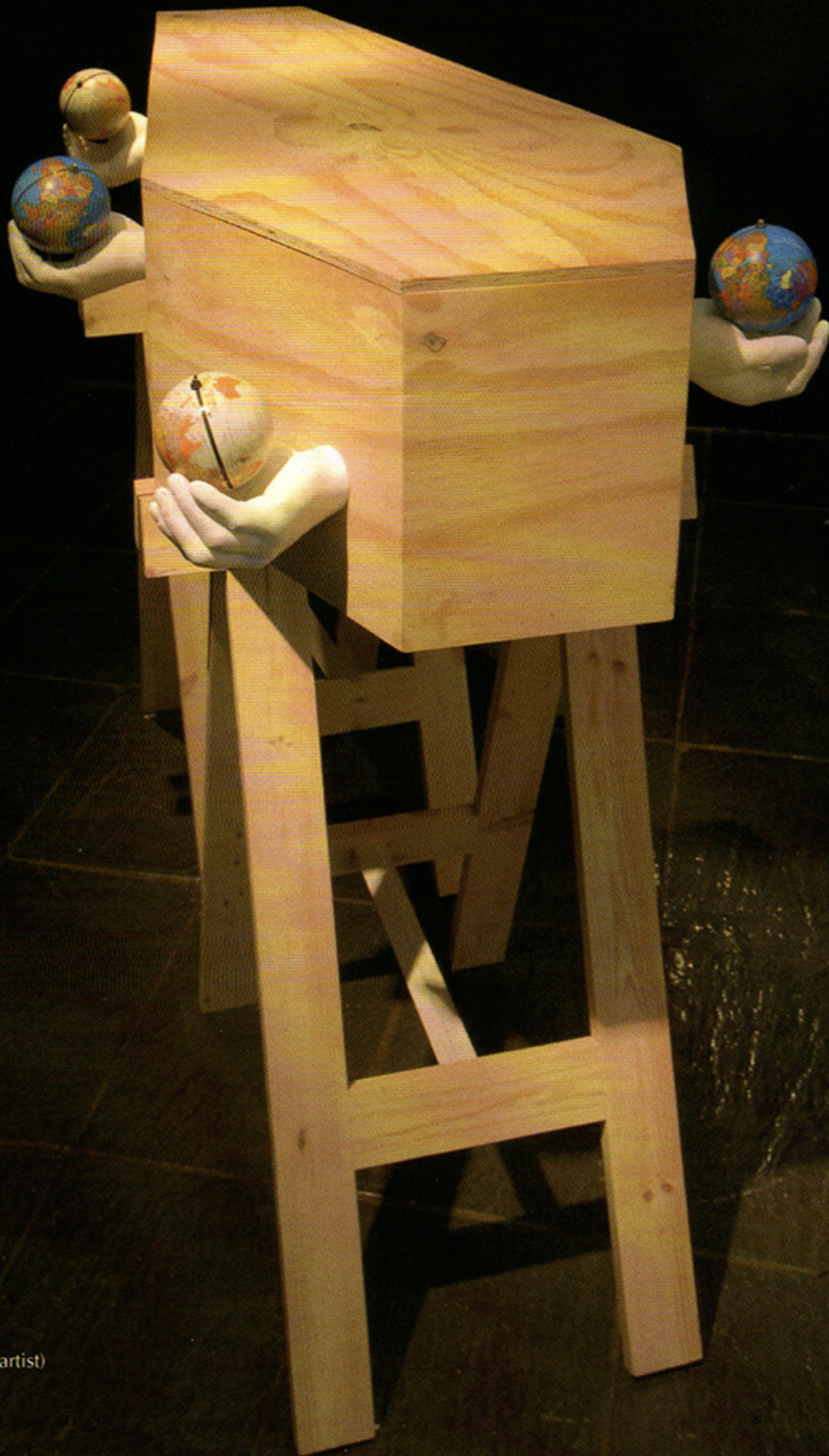
por referencia a un conjunto de preceptos, formas de hacer y catalogaciones que sólo tenían que ver con una herencia occidental, y una cultura visual de fuerte vocación histórica. Hacíamos copias de copias, a partir de manuales del tiempo de la colonización y de las escuelas de Bellas Artes de Francia. 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



HEART BEAT, (Courtesy: the artist)

de este proceso, el tiempo que nos lleva pasar de una frontera a otra, y los peligros por los que se pasa. Tal como explica, la importancia que tiene para ciertas personas conseguir un visado, en el mismo grado que el deseo de los colonizadores por los ídolos africanos.

**Antes de haber salido de Abidjan, ¿cuál era a grandes trazos el contexto del arte contemporáneo que su generación vivía en África? ¿Consigue hacer una comparación entre ese período y la actualidad? ¿Cómo se posiciona?**

Formo parte de una generación que salió del continente en los años noventa, que rápidamente integró un circuito de difusión del arte africano, y que pasa, en su gran mayoría, por una red de agentes del mundo occidental. Sin embargo siempre establecí relaciones próximas con África, sea a través de los períodos cada vez mayores que allí paso, sea por mi participación en las iniciativas artísticas o en la construcción del proyecto cultural en Bandjoun. De esta forma, creo que tengo una mirada que acumula varios puntos de vista, a la vez que es retrospectivo.

Me es difícil analizar el desarrollo a nivel cultural que sucedió en África entre los años ochenta hasta hoy. Estaremos siendo poco exigentes si hiciésemos esta evaluación con ligereza. En lo que se refiere al arte contemporáneo, la validación simbólica, financiera, etc., todavía necesita venir de Occidente, por tanto no existe acción cultural de relieve que resista. Muchos países en África aún no tienen escuelas de Bellas Artes, por ejemplo. Pero sí, efectivamente, muchas cosas habían cambiado..., quizás cuestiones de ámbito general. Fijese, cuando yo era un joven artista, en Abidjan, sólo existía una revista de arte. La única mirada que yo podía tener sobre el arte contemporáneo africano estaba circunscrito, además de que no existía internet. El viaje

que hice al salir de Camerún estuvo motivado por la inexistencia de escuelas de arte, porque si hubiesen existido en aquel momento habría hecho allá mi formación.

**El número de bienales en África viene aumentando. Existen tipologías muy variadas, desde la apuesta en la internacionalización hasta la africanización de las propuestas. ¿De su participación en estos eventos qué reflexiones recoge?**

En África existe la Bienal de Dakar, existe la Bienal de Johannesburgo, que cerró sus puertas, existe Bamako y la Bienal del Cairo, además de otras bienales más jóvenes. Pienso que es un error mantenerse cerrado en un mundo que se abre cada vez más, por lo que considero que es un error mayor para un evento como Dakar acantonarse tan sólo en una selección de artistas africanos. Otros casos más recientes presentan una mayor innovación como la Bienal de S. Tomé, en la que participé en 2007, una bienal que hace un esfuerzo de diálogo compartido, a través de su selección de artistas internacionales de las cuatro esquinas del mundo. Otro de los aspectos que he reflejado son las relaciones entre la población y el arte contemporáneo. No creo que podamos hablar en público en el sentido que les damos en Occidente, pero creo en experiencias estéticas que pueden ser compartidas y desarrolladas por las comunidades, principalmente a través de imágenes que les digan respeto, respeto a su cotidianidad. No estoy a favor de eventos que promuevan la venida de media docena de agentes internacionales si eso no revierte como catalizador real de desarrollo.

**En los años noventa Jacques Kerchache lanzó la petición *Les chefs d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux* [Las obras maestras del mundo entero**



RAIN ON A PRIVATE GARDEN, 2006 (Courtesy: the artist)





**nacen libres e iguales] firmada por la mayoría de los intelectuales de la época, y J. Chirac garantizó por primera vez las “arts premiers” en el Louvre, hoy Museo del Quai Branly. Por otro lado, en 2007, la Bienal de Venecia presentó un pabellón exclusivamente africano con la colección del congoleño Sindika Dokolo (iniciada por el padre Agustin Dokolo Sanu), comisariada por Simon Njami y Fernando Alvim, y que motivó un artículo desestabilizador “Art and corruption in Venice” por el periodista Ben Davis. Se trata de dos ejemplos de representación de poder e identidad a través de imágenes, con repercusiones distintas.**

**¿Qué le llevó a rechazar la invitación a participar en Pabellón Africano en Venecia?**

La principal razón de mi rechazo fue sobre todo el Pabellón Africano, el hecho de existir esta designación y que a mi modo de ver establece un corte, una desconexión frente a los otros pabellones nacionales... ¡Y ahora usted podrá objetar y decir que el hecho de que existiesen pabellones nacionales también es una manera de “guettizar” el arte! ¡Y claro que sí! Ni creo incluso que el modelo de Venecia sea operativo. En cambio aquello que, de una forma más flagrante, me hizo rechazar, fue el hecho de que en el Pabellón Africano se expusiesen artistas africanos, lo que no anda muy lejos de la lógica de la Bienal de Dakar, de la que estoy en contra. La pretendida ruptura estética que esta designación presenta, y que en la cabeza de sus comisarios se habrá entendido como un bastión de poder en Europa (del tipo “finalmente” o sea, una serie de ideas equivocadas sobre arte y de sutiles formas de la misma colonización). Así que éste fue el motivo principal. En segundo lugar, la proveniencia de la riqueza del co-

leccionista en cuestión, Sindika Dokolo, o sea, había informaciones sobre el origen de aquella riqueza estaba relacionada con la dilapidación de recursos humanos y materiales de África, y yo estoy a favor de la construcción y desarrollo del continente, y no de su exploración. No me quedo indiferente ante una situación de pillaje de un continente, cuando mi ética va en sentido contrario. Sé evidentemente que la historia de las grandes colecciones está indeleblemente ligada a pillajes y guerras, aunque eso no impide que, en el momento actual y en mi área de acción, controle y rechace aquello que puedo. Esa es mi elección.

**¿Se considera un activista?**

Soy quizás un artista que intenta estar atento, que intenta estar cercano a nuestra sociedad. Pienso que soy un artista que piensa que la misión del artista es hacer soñar a las personas. Como dice Kant “el arte no se hace a medida. El arte no es para mí un placer solitario, sino un medio de emocionar, de hacer soñar a las personas, dándoles una imagen privilegiada de sufrimiento sino también de alegría común”. En el presente, creo que ésta es mi misión.

**Vivió la mayor parte del tiempo fuera del continente africano. Si por un lado habla del viaje como condición necesaria para la creación contemporánea, por otro, construye en Camerún el proyecto de “Bandjoun Station”, que pretende ser un polo de desarrollo local. ¿Qué posición tiene sobre este doble movimiento de la diáspora?**

El viaje del que hablo es aquella en que se parte al encuentro de otras personas, y no es por lo tanto un viaje definitivo, sino un desplazamiento físico en el espacio geográfico. Me desplazo, voy en dirección a la cultura del otro, me



INNOCENT SINNERS, 2006 (Courtesy: the artist)

integro en ella con mi cultura, “me desculturizo” y me aculturizo, voy nuevamente hacia x, y, z. Me desplazo pero regreso siempre a Bandjoun como un ave migratoria, no sólo porque me siento bien, sino porque tengo una función específica a concretar. En mi caso, aquello que sé hacer y que es mi dominio de especialización —el arte— creo que deberá ser capitalizado al servicio de aquella comunidad, y del continente africano. Pienso siempre que tengo cualquier cosa para dar, y quizás sea ese un sentimiento de la diáspora. Es por eso que construí “Bandjoun Station”, y que trabajo allá siempre que puedo.

Hoy no se puede pedir a toda la diáspora que regrese a África. No se trata de eso. Pero podríamos contribuir con una parte de nuestro tiempo por más pequeña que sea. Aquello a lo que se asiste actualmente es que tras un empobrecimiento humano fruto de la esclavitud y de la colonización, tenemos una fuga de “cerebros”,

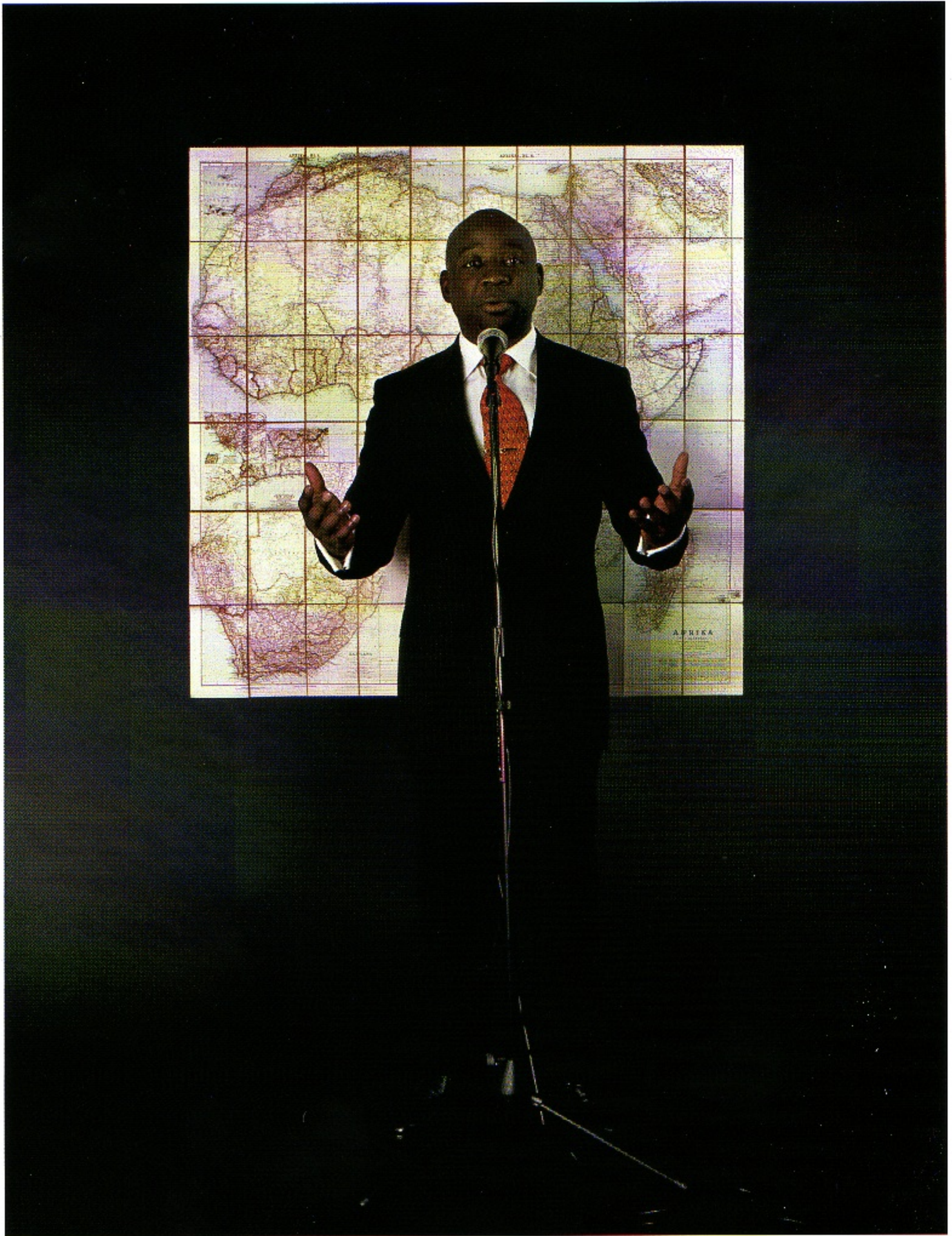
y el continente se vacía lentamente de su potencial masa crítica que vive en el exterior.

**El proyecto “Head Above Water” es un continuo de tarjetas postales que ya le habían llevado a Kabul, Kosovo, Lagos, Hiroshima, Cuba, entre otros países, y que dan testimonio de la historia y la vida de personas anónimas. ¿Cuál es la próxima etapa?**

Iré en breve a Vietnam, para dar voz a las personas, a sus problemas y a sus sueños, tal y como en todos los lugares de muerte y belleza que forman parte de este proyecto. Lo que hago después es remitir las tarjetas postales con sus mensajes para mi dirección en París. Empecé con este proyecto en 2001, y siempre me impresioné con los fragmentos de vida de aquella gente ○



STUPID AFRICAN PRESIDENT 2, 2005-2008 (Courtesy: the artist)



STUPID AFRICAN PRESIDENT 1, 2005-2008 (Courtesy: the artist)

## BARTHÉLÉMY TOGUO ANTI-NATURAL

O projecto "Carpe Diem - Arte e Pesquisa" desenvolve em Lisboa uma série de iniciativas no âmbito da cultura contemporânea que debatem a ideia de viagem, e os seus domínios extensivos do exílio, da solidão, dos medos urbanos e da barbárie.

Uma oportunidade para apresentar pela primeira vez o trabalho do artista franco-camaronês Barthélémy Toguo, um dos mais importantes artistas internacionais da sua geração. "Road for Exile" é uma grande instalação que reflecte o trabalho que Toguo realizou ao longo de dois anos sobre a migração, relacionando-o com o drama humano das grandes narrativas. Uma ocasião para visitar os seus projectos anteriores através da recriação

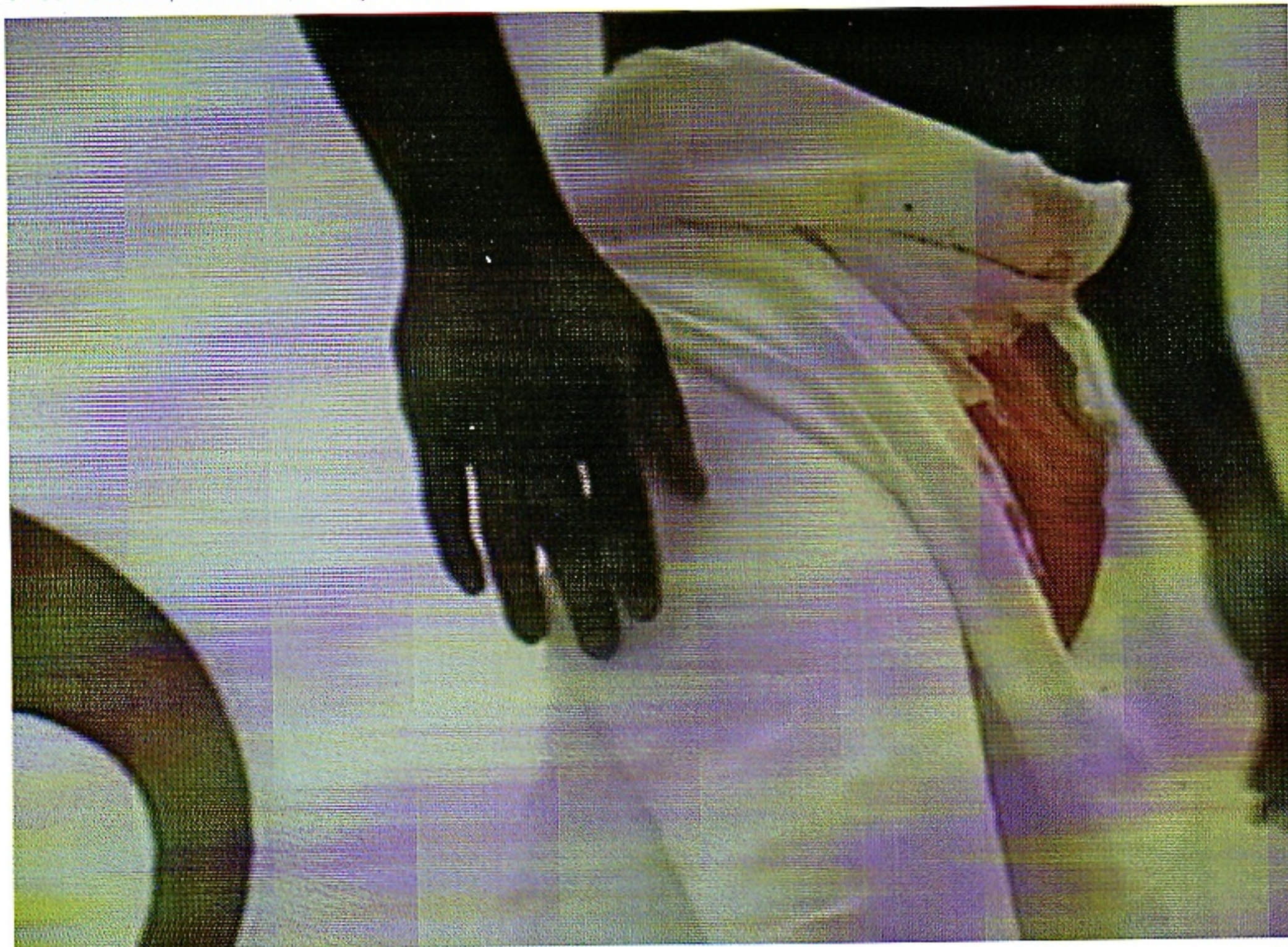
constante de um forte "sentido teatral ou cenográfico", numa obra que organiza o mundo como se ele pudesse nascer de novo.

A passagem de Barthélémy Toguo por Lisboa foi o pretexto para a conversa que se segue.

### **Em que contexto surgiu o convite para expor em Lisboa?**

Em 2007 expus na Bienal de S. Tomé e Príncipe, e aí conheci Paulo Reis que também fora convidado. Encontrámo-nos várias vezes naqueles dias e falámos de temas que nos interessavam, as alterações e a evolução do mundo, os diferentes contextos da arte contemporânea, a economia mundial, as trocas norte-sul, etc. A pouco e pouco, julgo que P. Reis compreendeu o meu posicionamento, o facto de eu ser um artista

CIRCUMCISION 1, 1999-2007 (Courtesy: the artist)



atento sobre evolução da sociedade. Desta feita, convidou-me para pensar uma instalação para o Palácio Pombal, e coube-me a mim imaginar um projecto específico. Uma vez que tenho questões que estão permanentemente na minha agenda à espera de ganhar uma forma artística, indiquei "Road for Exile", que foi considerado um projecto bem-vindo para "Carpe Diem". Para além disso, em 2010 tenho um outro projecto em Lisboa a convite de António Pinto Ribeiro, para uma instalação nos jardins da Fundação Gulbenkian, e sobre a qual estou a ensaiar os materiais possíveis. Um projecto que toma o seu tempo...

**A instalação "Road for Exile" fora inicialmente pensada para a exposição "Black Paris" (Bruxelas), num espaço completamente diferente.**

**Quais as implicações que o Palácio Pombal veio trazer à remontagem?**

"Road for Exile" é uma obra evolutiva, ou seja, ela pode continuar durante dez ou vinte anos, embora seja difícil pensá-la sem que a minha experiência esteja associada. O contexto de instalação altera completamente minha disposição para organizar e reorganizar as instalações. Por exemplo, na primeira apresentação de "Road for Exile" não existia a rede mosquiteira, nem mesmo os monitores de vídeo. Não existia também o movimento de ondas que cria o efeito da perigosidade da viagem que procuro transmitir em Lisboa. A cada etapa existem elementos que se vêm juntar e criam uma outra energia e atmosfera. No Palácio Pombal, procurei que a instalação expressas-

CIRCUMCISION 1, 1999-2007 (Courtesy: the artist)



se maior movimento e energia às ondas daquele mar, e aumentei a quantidade de garrafas que ultrapassa, em muito, as 200 da primeira instalação. Também os vídeos foram novas adições, e têm aqui um sentido simbólico. Num deles, feito em S. Tomé, filmo a água muito viva, a confrontação do motor mecânico e da velocidade; e no outro há o fogo que se agita numa roda, filmado nos Camarões. O que quero dizer é que os tripulantes destas embarcações estão verdadeiramente entre a vida e a morte, no trajecto do seu exílio. No entanto, ao fundo da embarcação há uma paisagem idílica, que é a rede mosquiteira. Quando se entra na instalação há esse *pathos*, o perigo, da água e do fogo, e a beleza, em simultâneo. É,



IN DESPAIR, 2006 (Courtesy: the artist)

creio, o meu ambiente de teatro, a tentativa de criar um dispositivo cénico em que o espectador seja parte integrante de um teatro do mundo, ao mesmo tempo cruel e belo, e que me faz lembrar o teatro de Ariane Mnouchkine, de Pina Bausch, ou que me faz posicionar nos cenários disformes de algum do cinema de Fellini.

**Voltemos ao princípio, ao início dos anos 90 e a Abidjan (Costa do Marfim), onde teve uma formação de escultor, e onde aprendeu a trabalhar**

**a madeira, que posteriormente marcou a grande maioria dos projectos enquanto artista internacional. Um dos trabalhos iniciais, "Carte de Séjour", reproduzia, numa escala maior, os carimbos que se utilizam no controlo de passageiros, ironizando o constrangimento à mobilidade. Fale-nos do início da sua formação enquanto artista e de "Carte de Séjour".**

Tive uma formação de escultura, que não foi somente reduzida à escultura sobre madeira, embora as pessoas vejam no meu trabalho essa presença. Julgo que se trata mais de escultura *tout-court*. Na verdade, no final dos anos 80 e início dos 90 na Escola de Belas Artes de Abidjan, a aprendizagem era muito clássica, no sentido



mais escrito do termo e por referência a um conjunto de preceitos, formas de fazer e catalogações que só tinham a ver com uma herança ocidental, e uma cultura visual de forte pendor histórico. Fazíamos cópias de cópias, a partir de manuais do tempo da colonização e das escolas de Belas Artes de França. Assim ficava-se num sistema artístico estranho àquele contexto. Foi desta forma que eu passei três a quatro anos a copiar os "grandes mestres" ocidentais da escultura. É somente a partir de um workshop de escultura que foi propor-

cionado pela escola no sentido de quebrar com este academismo que eu irei acrescentar à minha prática o trabalho com a madeira, apaixonando-me por esse material que me acompanhará em muitos projectos. Mas será só em Grenoble (Escola de Belas Artes) que começo a trabalhar com *médiuns* que não existiam em Abidjan, e altero radicalmente o meu trabalho: a performance, a fotografia, o vídeo, o computador, etc.

É também por volta desta altura, nos 90, que começo a viajar com mais frequência, e desse trânsito surge "Carte de Séjour", os grandes carimbos em madeira...



**A propósito das dimensões dos carimbos e do facto de serem esculpidos em madeira, Jean-Hubert Martin escreveu que se poderiam relacionar com trânsito de estatuária africana que os ocidentais sempre praticaram, e que fetichiza a vontade de "possuir" o desconhecido. "Carte de Séjour" faz dos vistos de entrada no Ocidente "objectos de desejo". Concorda nesta relação de reversibilidade?**

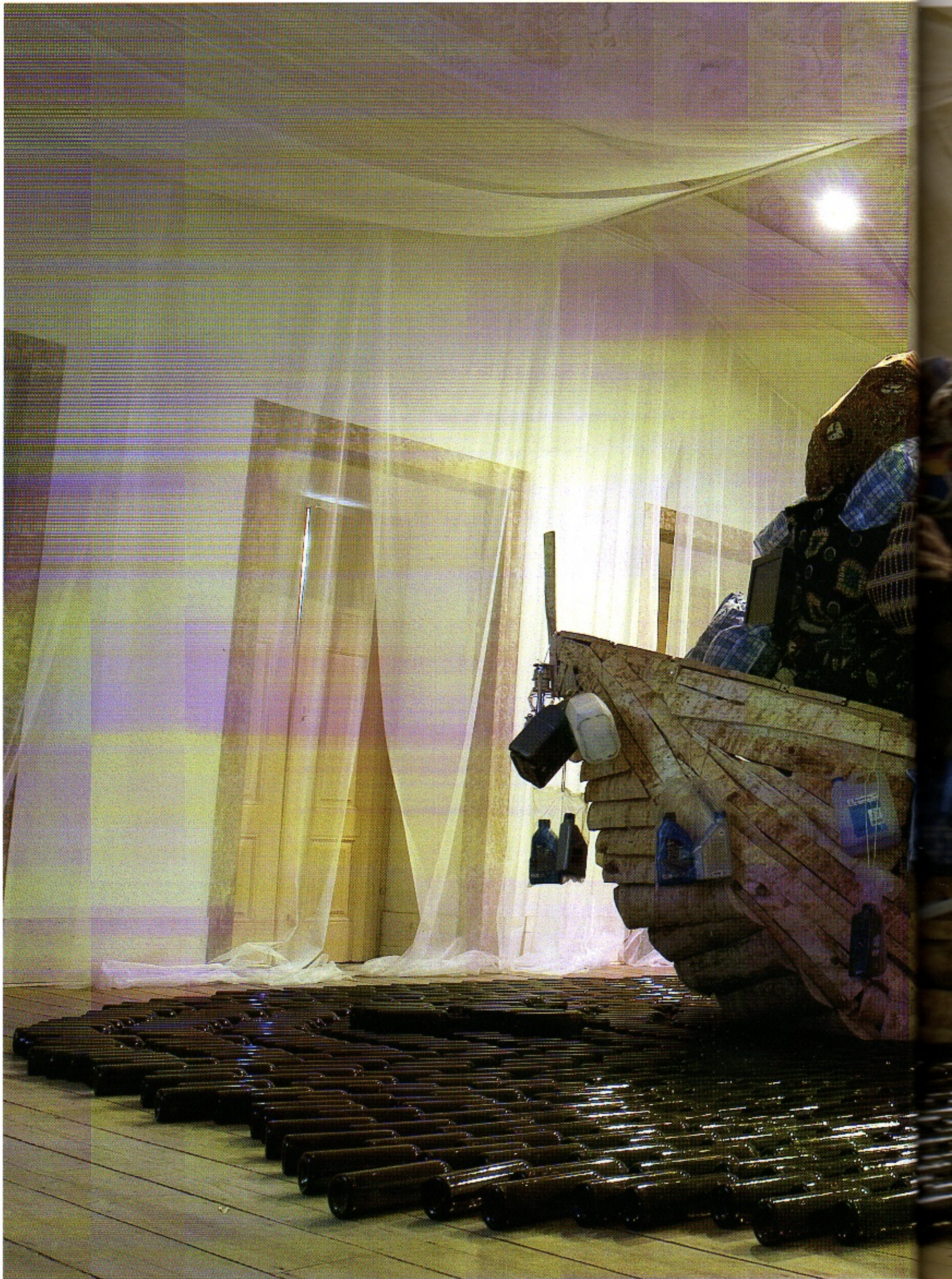
...E repare que "Carte de Séjour" foi também a grande ironia, no sentido em que a reflexão que

ali se fazia era ostensiva, e que os carimbos a declaravam em frases como "Shame on you", "Immigration Officer", ou "No exit". Para além disso, e ao inverso de muita da circulação da cultura material africana feita por ocidentais, procurei expor estes carimbos com o seu suplemento de burocracia associada. O meu próprio passaporte, que estava cheio de carimbos de embaixadas e de controlos de fronteiras, resumia esta dificuldade de circulação. Foi um projecto que me deu um enorme prazer porque se tratava de uma experiência partilhada, não só com toda uma geração de artistas contemporâneos com entraves na sua mobilidade, mas também com um forte impulso da imigração africana para a Europa. Decidi então sobredimensionar estes carimbos de forma a expressar a lentidão deste processo, o tempo que nos leva a passar de uma fronteira para a outra, e os perigos por que se passa. Tal como refere, a importância que é para certas pessoas conseguir um visto, na mesma equivalência do desejo dos colonizadores pelos ídolos africanos.

**Antes de ter saído de Abidjan, qual era em traços muito gerais o contexto da arte contemporânea que a sua geração vivia em África? Consegue fazer uma comparação entre esse período e a actualidade? Como se posiciona?**

Eu faço parte de uma geração que saiu do continente nos anos 90, que rapidamente integrou um circuito de difusão da arte africana, e que passa, na sua grande maioria, por uma rede de agentes do mundo ocidental. No entanto sempre estabeleci relações próximas com África, seja através dos períodos cada vez maiores que lá passo, seja pela minha participação nas iniciativas artísticas ou na construção do projecto cultural em Bandjoun. Desta forma, creio que tenho um olhar que acumula vários pontos de vista, ao mesmo tempo que é retrospectivo.







ROAD FOR EXILE, 2009 (Courtesy: Carpe Diem)

É-me difícil analisar o desenvolvimento a nível cultural que se passou em África desde os anos 80 até agora. Estaremos a ser pouco exigentes se fizermos esta avaliação com ligeireza. No que se refere à arte contemporânea, a validação simbólica, financeira, etc., ainda necessita de vir do Ocidente, portanto não existe acção cultural de relevo que resista. Muitos países em África ainda não têm escolas de Belas Artes, por exemplo. Mas sim, efectivamente muitas coisas mudaram... talvez questões de âmbito mais geral. Repare, quando eu era jovem artista, em Abidjan, só existia uma revista de arte. O único olhar que eu podia ter sobre a arte contemporânea africana era circunscrito, para além disso não existia internet. A viagem que fiz ao sair dos Camarões foi motivada pela inexistência de escolas de arte, porque se elas existissem na altura, teria feito lá a minha formação.

**O número de bienais em África tem vindo a aumentar. Existem tipologias muito variadas, desde a aposta na internacionalização até à africanização das propostas. Da sua participação nestes eventos quais as reflexões que tem recolhido?**

Em África existe a Bienal de Dakar, existe a Bienal de Joanesburgo, que fechou as suas portas, existe Bamako, e a Bienal do Cairo, para além de outras bienais mais jovens. Penso que é um erro manter-se fechado num mundo que se abre cada vez mais, pelo que considero que é um erro maior para um evento como Dakar acantonar-se apenas sobre uma selecção de artistas africanos. Outros casos mais recentes apresentam maior inovação como a Bienal de S. Tomé, na qual eu participei em 2007 a convite de Adelaide Ginga, uma bienal que faz um esforço de diálogo através da sua selecção de artistas internacionais dos quatro cantos do mundo. Outro dos aspectos que tenho reflectido são as relações entre a população e a arte contemporânea. Não creio que possamos

falar em públicos no sentido que lhes damos no Ocidente, mas acredito em experiências estéticas que podem ser partilhadas e desenvolvidas pelas comunidades, principalmente através de imagens que lhes digam respeito, respeito ao seu quotidiano. Não sou a favor de eventos que promovam a vinda de meia dúzia agentes internacionais se isso não reverter catalisadores reais de desenvolvimento.

**Nos anos 90 Jacques Kercharche lançou a petição *Les chefs d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux* assinada pela maioria dos intelectuais da época, e J. Chirac garantiu pela primeira vez as "arts premiers" no Louvre, hoje Museu do Quai Branly. Por seu turno, em 2007, a Bienal de Veneza apresentou um pavilhão exclusivamente africano com a colecção do congolense Sindika Dokolo, comissariada por Simon Njami e Fernando Alvim, e que motivou um artigo destabilizador "Art and corruption in Venice" pelo jornalista Ben Davis. Tratam-se de dois exemplos de representação de poder e identidade através de imagens, com repercussões distintas.**

**O que o levou a recusar o convite para participar no Pavilhão Africano em Veneza?**

A principal razão da minha recusa foi sobretudo o Pavilhão Africano, o facto de existir esta designação, e que a meu ver estabelece um corte, uma desconexão face aos outros pavilhões nacionais... E agora você poderá objectar e dizer que o facto de existirem pavilhões nacionais também é uma forma de "guettizar" a arte! É claro que sim! Nem me parece mesmo que o modelo de Veneza seja operativo. Porém aquilo que, de uma forma mais flagrante, me fez recusar, foi o facto de no Pavilhão Africano se exporem artistas africanos, o que não anda muito longe da lógica da Bienal de Dakar, da qual sou contra. A pretensa ruptura estética que esta designação apresenta, e que na cabeça dos seus curadores terá sido en-

tendida como um bastião de poder na Europa (do tipo "finalmente" ou seja, uma série de ideias erradas sobre arte, e de subtis formas da mesma colonização). Este foi portanto o principal motivo. Em segundo lugar, a proveniência da riqueza do coleccionador em questão, Sindika Dokolo, ou seja, havia informações sobre a origem daquela riqueza estar relacionada com a delapidação de recursos humanos e materiais de África, e eu sou a favor da construção e desenvolvimento do continente, e não da sua exploração. Não fico indiferente a uma situação de pilhagem de um continente, quando a minha ética vai em sentido contrário. Sei evidentemente que a história das grandes colecções está indelevelmente ligada a pilhagens e guerras, mas isso não me impede de, no momento actual e na minha área de acção,

controlar e recusar aquilo que posso. Essa é a minha escolha.

#### **Considera-se um activista?**

Sou talvez um artista que tenta estar atento, que tenta estar próximo da nossa sociedade. Penso que sou um artista que pensa que a missão do artista é fazer as pessoas sonhar. Como diz Kant "A arte não é feita à medida. A arte não é para mim um prazer solitário, mas um meio de emocionar, de fazer sonhar as pessoas dando-lhes uma imagem privilegiada de sofrimento mas também de alegria comum". No presente, creio que é esta a minha missão.

**Viveu a maior parte do tempo fora do continente africano. Se por um lado fala da viagem como condição necessária à criação contempo-**

TORTURE IN GUANTANAMO, 2006 (Courtesy: the artist)





HEART BEAT, 2006 (Courtesy: the artist)

**rânea, por outro, constrói nos Camarões o projecto de "Bandjoun Station", verdadeiro pólo de desenvolvimento local. Como se posiciona nessa diáspora?**

A viagem de que falo é aquela em que se parte ao encontro de outras pessoas, e não é portanto uma viagem definitiva, mas uma deslocação física no espaço geográfico. Desloco-me, vou em direcção à cultura do outro, integro-me nela com a minha cultura, "desculturalizo-me" e aculturo-me, vou novamente para x, y, z. Desloco-me mas regresso sempre a Bandjoun como uma ave migradora, não só porque me sinto bem, mas porque tenho uma função específica a concretizar. No meu caso, aquilo que sei fazer e que é o meu domínio de especialização – a arte – julgo que deverá ser capitalizado ao serviço daquela comunidade, e do continente africano. Penso sempre que tenho qualquer coisa a dar, e talvez seja esse um sentimento da diáspora. É por isso que construí "Bandjoun Station", e que trabalho lá sempre que posso.

Hoje não se pode pedir a toda a diáspora que regresse a África. Não se trata disso. Mas poderíamos contribuir com uma parte do nosso tempo por mais pequena que seja, e parar com a lógica da ajuda internacional, que só alimenta a dependência. Para além disso, após uma depauperização humana fruto da escravatura e da colonização, assistimos agora a uma fuga de "cérebros", e o continente esvazia-se lentamente da sua potencial massa crítica que vive no exterior.

**O projecto "Head Above Water" é um contínuo de cartões-postais que já o levaram a Kabul, Kosovo, Lagos, Hiroshima, Cuba, entre outros países, e que testemunham a história e a vida de pessoas anónimas. Qual a próxima etapa desta viagem?**

Irei muito brevemente ao Vietname, para dar a palavra às pessoas, aos seus problemas e aos seus

sonhos, tal como em todos os lugares de morte e beleza que fazem parte deste projecto. Aquilo que faço é depois remeter os cartões-postais com as suas mensagens para o meu endereço em Paris. Comecei este projecto em 2001, e impressiono-me sempre com os fragmentos de vida daquelas pessoas ○

## BARTHÉLÉMY TOGUO ANTI-NATURAL

The "Carpe Diem – Arte e Pesquisa" project is holding a series of events in Lisbon within the field of contemporary culture, debating the idea of the journey and its domains extending into exile, into the solitude of urban spaces and of barbarity. This is an opportunity to make the first ever presentation of the work of the Franco-Cameroon artist Barthélémy Togu, one of the most important artists of his generation. "Road for Exile" is a large installation that reflects Togu's work carried out over two years on the subject of migration, relating it to the human drama of the great narratives. It is an occasion to revisit his previous projects through the constant recreating of a strong "theatrical or staged sense", in a work that organizes the world as if it could be reborn.

Barthélémy Togu's visit to Lisbon was the pretext for the conversation that follows.

**What was the context of the invitation to exhibit in Lisbon?**

In 2007 I exhibited at the St Thomas and Price Islands, and I met Paulo Reis, who had also been invited. We met several times over those days and we spoke about issues that interested us, the changes and evolution of the world, the different contexts of contemporary art, the world economy, the north-south exchanges, etc. Little by little I think that Paulo Reis understood my stance, the fact that I was an artist who was aware of the evolution of society.

So he invited me to think about an installation for the Pombal Palace, and it was up to me to imagine a specific project. As I have issues that are permanently on my agenda waiting to take artistic shape, I indicated "Road for Exile", which Paulo Reis saw as a welcome programme for "Carpe Diem". Besides this, for 2010 I have been invited by António P. Ribeiro to present another project in Lisbon, an installation in the gardens of the Gulbenkian Foundation, and for which I am trying out possible materials. A project that takes its time...

**The installation "Road for Exile" was initially conceived for the exhibition "Black Paris" (Brussels), in a completely different space. What implications has the Pombal Palace brought to its re-assembly?**

"Road for Exile" is an evolving work, that is, it may go on for ten or twenty years, although it is difficult to imagine it without my experience associated to it. The context of the installation completely alters my willingness to organize and re-organize the installations. For example, in the first presentation of "Road for Exile" there was no mosquito net, nor even the video monitors. Nor was there the wave movement that create the effect of danger in the voyage that I am trying to transmit in Lisbon. At each stage there are elements that are added and create a new energy and atmosphere. In the Pombal palace I tried to have the installation express greater movement and energy to the waves on that sea, and I increased the quantity of bottles, going far beyond the 200 in the first installation. The videos were also new additions, and here they have a symbolic meaning. In one of them, made in St Thomas, I film the really choppy water and the confrontation between the mechanical engine and the speed; and in the other one there is the fire that burns in a wheel, filmed in Cameroon. What I mean is that the crew of these boats are really between life and death, on the course of their exile. How-

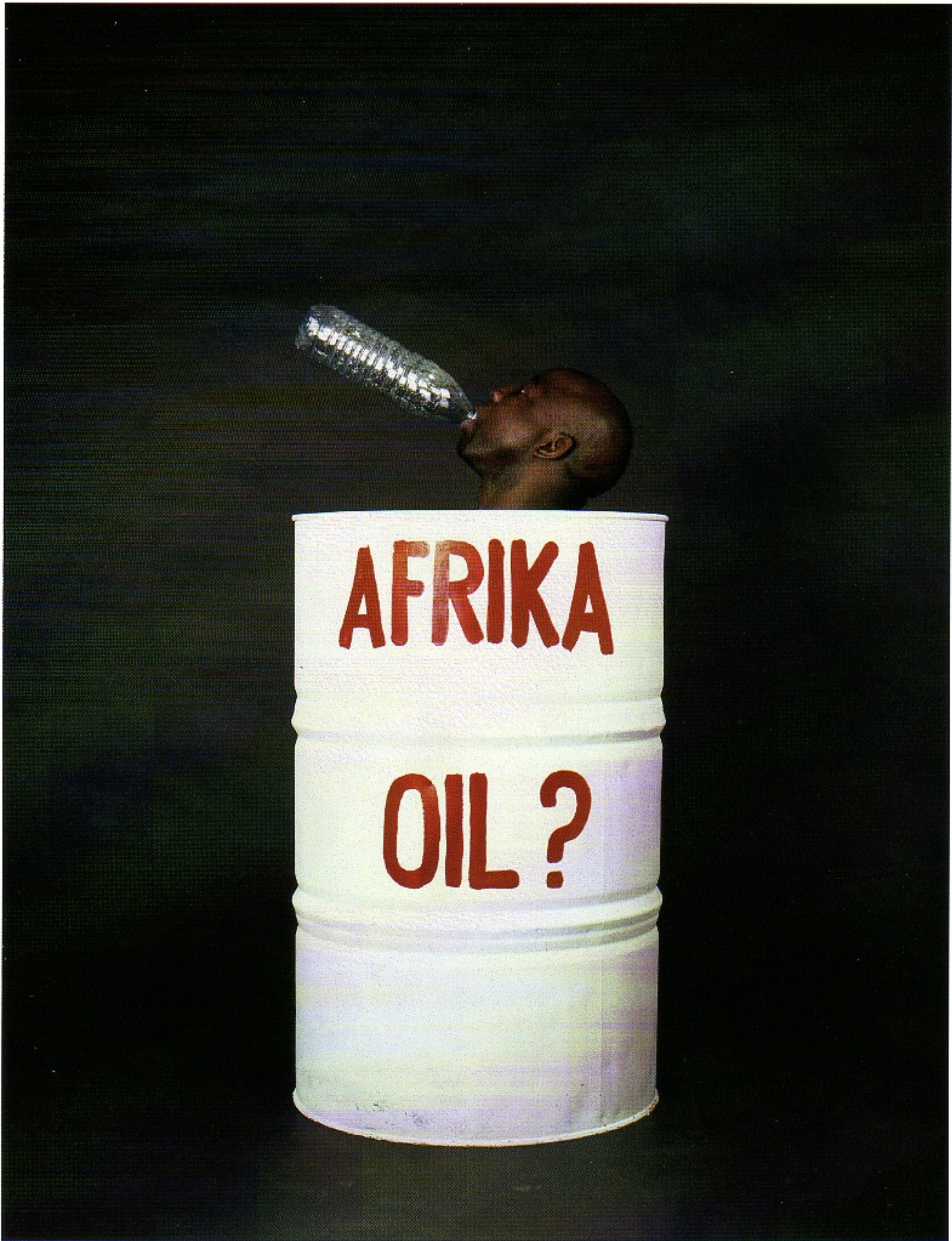
ever, behind the boat there is an idyllic landscape, which is the mosquito net. When one enters the installation there is that pathos, the danger of the water and the fire, and beauty at the same time. It is, I think, my theatrical atmosphere, the attempt to create a stage device in which the spectator is an integral part of a simultaneously cruel and beautiful theatre of the world, and which reminds me of the theatre work of Ariane Mnouchkine, of Pina Bausch, or places me in the shapeless settings of some of Fellini's cinema works.

**Let us go back to the beginning, to the early nineties and to Abidjan (the Ivory Coast), where you trained as a sculptor, and where you learnt to work wood, which later marked most of your works as an international artist. One of the early works, "Carte de Séjour", was a large-scale reproduction of the stamps used for passenger control, being ironic about constraints on mobility. Tell us about the beginning of your training as an artist and about "Carte de Séjour".**

I trained in sculpture, which wasn't just restricted to sculpting in wood, although people see that presence in my work. I think it is more of an overall sculpture. In fact, at the end of the eighties and early nineties learning was very classical at the Abidjan School of Fine Arts, in the strictest sense of the term, and with reference to a set of precepts, ways of doing things and cataloguing that only had to do with western heritage, and a visual cultural with a strong historical bias. We used to make copies of copies, using manuals from the time of the colonisation and the French fine arts schools. So one would get into an art system that was strange in that context. That was how I spent three years copying the "great masters" of sculpture. It is only after a sculpture workshop that was held by the school in order to break this academicism that I added work with wood to my practice, and I fell in love with this material that would accompany me on many projects.







AFRIKA OIL?, 2006 (Courtesy: the artist)

But it was only in Grenoble (Fine Arts School) that I started working with mediums that didn't exist in Abidjan, and I radically alter my work: performance, photography, video, computers, etc.

It is also around this time, in the nineties, that I start to travel more frequently, and "Carte de Séjour", those big wooden stamps, appears as a result of that travelling...

**Writing about the size of those stamps and the fact they were sculpted out of wood, Jean Hubert Martin stated that they could be related to the traffic of African statue works that Europeans have always carried out, and which fetishises the desire to "possess" the unknown. "Carte de Séjour" makes entry visas to the West "objects of desire". Do you agree with this relationship of reversibility?**

...And notice that "Carte de Séjour" was also a great irony in the sense that the reflection that was being carried out was ostensive, and which was stated in phrases like "Shame on you", "Immigration Officer", or "No exit". Besides this, and contrary to much of the circulation of African cultural material made by westerners, I tried to exhibit these stamps with their associated supplement brochure. My own passport, which was full of stamps from embassies and border controls, summed up this difficulty in circulation. It was a Project that gave me a Great deal of pleasure because it was a shared experience, not only with a whole generation of contemporary artists who had barriers presented to their mobility, but also with a strong impulse of African immigration to Europe. I then decided to oversize these stamps in order to express the slowness of this process, the time it takes us to go from one frontier to another, and the danger one goes through. Just as you state, the importance it is for certain people to get a visa, on the same level of importance as the colonisers' desire for African idols.

**Broadly speaking, before having left Abidjan, what was the context of contemporary art that your generation lived through in Africa? Can you make a comparison between that period and nowadays? Where do you stand?**

I belong to a generation that left the continent in the nineties, that rapidly joined a circuit of diffusing African art, and the majority of whom passes through a network of agents from the western world. However, I always established relationships of proximity to Africa, whether through the increasingly long time periods I spent there or through my participation in art events or in the building of the cultural project in Bandjoun. In this way I believe I have a gaze that accumulates several points of view, at the same time as being retrospective.

It is difficult for me to analyse the development on the cultural level that has taken place in Africa from the eighties to today. We will be a little demanding if we take this assessment lightly. In relation to contemporary art, symbolic and financial validation, etc., that still needs to come from the West, so there is no relevant cultural action that can stand up to it. Many countries in Africa don't have fine arts schools yet, for example. But in fact a lot of things have changed... Perhaps more general things. You see, when I was a young artist, in Abidjan, there was only one art magazine. The only gaze I could have on contemporary African art was limited; besides that there was no Internet. The trip I made when I left Cameroon was motivated by the non-existence of art schools, because if they had existed at the time I would have studied there.

**The number of biennials in Africa has been increasing. There are many different types, ranging from internationalisation to the Africanisation of the proposals. What reflections do you have about your participation in these events?**

In Africa there is the Dakar Biennial, the Johannesburg Biennial, which has closed down, there is



LE BAISER DU SEIGNEUR, 2001 (Courtesy: the artist)

Bamako, and the Cairo Biennial, besides some more recent biennials. I think it is a mistake to remain locked up in a world that is increasingly opening out, so I consider that it is a major mistake for an event like Dakar to remain restricted to a selection of African artists. Other more recent cases present greater innovation, such as the Biennial of St Thomas, in which I participated in 2007, a biennial that carries out a sort of shared dialogue through its choice of international artists from the four corners of the earth. Another of the aspects I have reflected upon are the relationships between the population and contemporary art. I don't think we can talk about publics in the sense we use in the West, but I believe in aesthetic experiences that may be shared and developed by the communities, mainly through images that have to do with them, with their daily lives. I'm not in favour of events that promote the coming of half a dozen international agents if this doesn't turn into real catalysts of development.

**In the nineties Jacques Kercharche launched the petition *Les chefs d'œuvre du monde entier nais-***

*sent libres et égaux* signed by most intellectuals of the time, and for the first time Jacques Chirac guaranteed the "arts premiers" in the Louvre, today the Museum of the Quai Branly. In turn, in 2007, the Venice Biennial presented an exclusively African pavilion with the collection of the Congolese collector Sindika Dokolo (started by his father, Agustin Dokolo Sanu), curated by Simon Njami and Fernando Alvim, and which gave rise to the destabilizing article "Art and Corruption in Venice" by the journalist Ben Davis. These are two examples of representation of power and identity through images, with different repercussions.

**What led you to turn down the invitation to participate in the African Pavilion in Venice?**

The main reason for me to turn it down was above all the African Pavilion, the fact that this term existed, and which in my view establishes a cut, a disconnection in relation to the other national pavilions... And now you could object and say that the fact here are national pavilions is also a way of "ghettoising" art! And so it is! It doesn't even seem to me

like the Venice model is operational. Yet what made me turn it down more flagrantly was the fact that in the African Pavilion African artists were exhibited, which isn't very far from the logic of the Dakar Biennial, which I am against. The intended aesthetic rupture that the term represents, and which in the minds of the curators would have been understood as a bastion of power in Europe (as if like "finally", that is, a series of wrong ideas about art, and subtle forms of the same colonization). So that was the main reason. Secondly, the origin of the wealth of the collector in question, Sindika Dokolo; that is, there was information about the origin of that wealth being related to the dilapidation of Africa's human and material resources, and I am in favour of the construction and development of the continent, and not its exploitation. I am not indifferent to a situation of pillaging a continent when my ethics goes in the opposite direction. I obviously know that the story of great collections is indelibly linked to pillage and war, but at the current time and in my field of action that doesn't stop me controlling and rejecting what I can. That's my choice.

**Do you consider yourself to be an activist?**

I am perhaps an artist who tries to be aware, who tries to be close to our society. I think I am an artist who thinks that the artist's mission is to make people dream. As Kant states, "Art isn't made to order. For me art is not a solitary pleasure, but a way of moving people, of making people dream by giving them a privileged image of suffering but also of common joy". At the moment I believe that this is my mission.

**You have lived most of your time away from the African continent. If on the one hand you speak about the journey as a condition necessary for contemporary creation, on the other hand, in Cameroon you build the "Bandjoun Station" project, which aims at being a pole for local devel-**

**opment. How do you stand in this dual movement of the Diaspora?**

The journey I am talking about is the one in which one goes off to meet other people, and so it isn't a definitive journey, but a physical shifting in geographical space. I move, I go in the direction of the culture of the other; I integrate it with my culture, I "deculturise myself" and acculturise myself, I once again go to x, y, z. I move but I always come back to Bandjoun like a migratory bird, not only because I feel good, but because I have a specific function to carry out – art – that I think must be capitalised on at the service of my community and for the African continent. I always think I have something to give, and perhaps that is a feeling of Diaspora. And that is why I built "Bandjoun Station", and Why I work there whenever I can.

Nowadays one cannot ask the whole Diaspora to come back to Africa. It's not about that. But we can contribute with a little part of our time, no matter how little. What we are seeing today is that after a human impoverishment due to slavery and colonisation, we have a "brain drain", and the continent is slowly being emptied of its potential critical mass which lives abroad.

**The "Head above Water" project is a continuum of postcards that took you to Kabul, Kosovo, Lagos, Hiroshima and Cuba, among other places, and which bears witness to the lives of anonymous people. What is the next stage?**

I'll be going to Vietnam soon, in order to give voice to the people, to their problems and their dreams, just like in all the places of death and beauty that are a part of this project. Then what I do is send the postcards with their messages to my address in Paris. I started this project in 2001, and I am always moved by the fragments of those people's lives ◻