



We Don't Exist Alone

BY HANS ULRICH OBRIST

Glimmer: Fragments in "Landings: Confrontation and Confession" at The Stedelijk Museum, Amsterdam, 2014. Courtesy: The Stedelijk Museum, Amsterdam. Photo: Ernst Van Deursen

HANS ULRICH OBRIST

What was your earliest inspiration to become an artist? Was it a sudden awakening, or a longer process?

OTOBONG NKANGA

My mother was a French teacher, and we had a lot of books at home. She was very open to me being what I wanted to be. I remember at age 15, saying to her, “I want to make money, so I don’t think I’m going to be an artist,” even though I was making and drawing a lot. But she told me, “You can do everything in art,” and I eventually became convinced.

HUO Were there past artists who inspired you?

ON Oh, yes. At the age of 12, I think, was the big enlightenment. I was at the British School in Paris. In books, I discovered Georges de La Tour and Caravaggio. I was so impressed by their great skills, the chiaroscuro. Also the Dutch school, and the interiors of the houses—the light falling in through the windows.

HUO There is a vast history of modernism in Africa. What about inspirations from African art?

ON Yes, definitely. When I went back to Nigeria and was at university, a professor named Agbo Folarin exposed me for the first time to African architecture. Instead of holding class in the classroom, he would say, “Everybody out!” We would walk in the city of Ife, which is a cradle of Yoruba culture, and he would explain African tropical architecture and Yoruba-Brazilian architecture. He was the first person who made me think about how we are so very connected to the world, and how our surroundings affect how we make things, how we look at things.

HUO What do you consider your first mature work—number one in your *catalogue raisonné*?

ON Probably *Fattening Room* (1999). That was the first moment when I mixed my ideas of architecture, sculpture, and costume-making into

Like her beloved epiphytes, which don’t need roots because they take water from the air, Otobong Nkanga lives in a situation of exodus from which she draws nourishment for her works. Raised in a universe where performance comes naturally, that of a native Nigerian, the artist investigates themes of absence, loss and amnesia through her practice. Her drawings, installations, photographs, videos and sculptures examine the idea of the earth, the place, the mutable relationship of individuals with realities distant from their roots. Hans Ulrich Obrist met with the artist to talk about her extended performances and her relationship with the audience.

performance, and finally into a photographic work. I was still in school. It was also the first time I related something of my culture, the idea of fattening the woman to make her become beautiful, with my investigations related to Fathi Hassan, Zaha Hadid, Demas Nwoko, and other architects, trying to understand what it is to find home. The idea of fattening is really about the process of becoming someone else. So, that reflection started taking place, as well.

HUO Your work in Sharjah—a long durational performance—made me wonder how you moved from drawing and architecture to performance art. Was there an epiphany for that?

ON Performing had always been there for me, but I never considered it as such. I always tell people that, when you live in Nigeria, performance is everywhere. You actually shift and become two people, because you have to be immediately present from the time you wake up to when you go to sleep. It’s a society that’s already impregnated with tremendous energy, and you have to be totally aware and awake. When I got to Paris, I realized that there was actually a thing called “performance art.”

HUO You do a lot of research when creating work.

ON The research is crucial. Today, it’s not enough to just make a work and put it out there, because people ask you questions about what you’re doing, how you’re doing it. The research comes from trying to understand myself, trying to understand my background, where I’m coming from, where I’m going, and how I’m connected to the world.

HUO How does the notion of the archive play out in your work? Is there such a thing as an atlas or an image bank for you? Is your laptop your archive?

ON There are different kinds of archives. One type would be stories that people tell; sometimes I film people telling a story about something.

Then there is drawing. Drawing is crucial for me since sometimes I can’t put things into words. I like talking, but I don’t like writing; I think my brain goes a bit too fast, and my hands are too slow. Drawing seems to be the best way to get things out, and the images become a collection. Then there is archiving through photography. Works such as *Emptied Remains* (2004-5), *Stripped Bare* (2004), and *Road Series* (2001) are more or less archival, observational works. I showed them as photographic works, but they were really images to think with—to process and understand what’s going on in the continent of Africa.

The archive is also in the body. When you work with other people, the body registers that, and I myself become a kind of archive. I can later bring out a gesture when it’s needed.

HUO Which brings us to memory. You mention memory in some interviews. John Berger talks about the connection between drawing and memory. Rem Koolhaas says we think of memory so much in terms of digital memory these days, but maybe in the digital age, when there is more and more information, amnesia is what is truly at stake.

ON I remember being at university in Nigeria, going to the library and trying to find a book about Nigerian artists, and realizing that the library had nothing. To be in a university library and unable to find anything for research! That really struck me. To remember history, what has happened before, is so important. And sometimes it’s not possible through friends or families. My own mother and father are deceased, so even my own family history is obscure. I can’t get back certain stories.

Even my family archive is lost. In 1977 our house burned down, and the only thing that was saved was my little brother. Everything else was erased. Today I only have one picture of my sister, my brother, and me, and one picture of my parents when they got married.

So, to deal with absence—forgetting, amnesia, loss—becomes very pregnant. Many different works, for example the work I did in Belo Horizonte, *State of Amnesia* (2003), and another work I did at the first biennial of art and architecture in the Canary Islands, *Arrested Moment Before the State of Amnesia Crops In* (2006), were really about looking at the landscape and trying to think, “Will I remember this when I leave?”

I think also diaspora makes your memory play tricks on you. You come back to your home country, and things have changed. Nothing is static. But I don’t want to keep anything fixed. I want to reflect on it somehow.

HUO You’ve mentioned feeling affection for stone because it is so lasting, and ubiquitous.

ON I like sand, stones, plants, birds—just the basic things of life. Natural resources, and excavations. I like epiphytes, which are plants that don’t need any roots; they can survive just with the water they extract from the air.

HUO Stone, gravel, and the like were key components of your work in Sharjah.

ON When I came to Sharjah and was choosing a space in which to work, I found one that was amazing, in part because it triggered memories in me. It brought me back to my childhood. It was quite strange to be in the Emirates and thinking, “Oh my God, I feel like I’m home!”

HUO That magical courtyard...

ON Yes, it’s an amazing courtyard. I literally fell in love with it. The moment I saw it, I knew what I was going to do in that space. It would be a place of contemplation. I noticed that the environment it usually contains—white gravel from Oman, black rocks from the Fujairah Mountains—all originated elsewhere. I decided to introduce materials that could be locally found in Sharjah.

HUO I thought initially that it was a situation that had always been there, but found out you had actually brought all the materials into the courtyard.

ON As I started working, I thought more about the idea of moving from one place to the other, and yet having a feeling of connection. I started talking with foreign workers in the city—from Iran, Pakistan, India. I asked them if they felt at home: How are they connected to this place? What makes them want to stay?

A lot of their stories ended up as poems. One of them goes, “How did I come this way? Had I a choice that I let go by? Those fertile fields glittering bright and far in the night needed but a hand to plow. Alas, broken and adrift, too old to fly or flee.” This was the story of an old man who didn’t have enough money to go home, but neither did he have the strength to stay. The glitter of Dubai... People think you can make money there, but it’s not true.

HUO That makes me think of an earlier piece, an homage to Allan Kaprow, called *Baggage* (2007-08). You transported bags of sand internationally. That was also a transfer of materials—specifically natural resources.



Above - Taste of a Stone: Itiat Esa Ufok at Bait Khalid bin Ibrahim El Yousif, Sharjah, 2013. Courtesy: Sharjah Art Foundation-SB 11-2013

Below - Arresting moment before the State of Amnesia crops at the 1st Biennial of Architecture and Landscape, Fuerteventura, 2006

Opposite - In Pursuit of Bling, 2014, installation views at 8th Berlin Biennale for Contemporary Art, 2014. Courtesy: the artist and 8th Berlin Biennale for Contemporary Art. Photo: Anders Sune Berg



ON *Baggage* was a very emotional piece. Philippe Pirotte was preparing for the re-interventions of Allan Kaprow, and he asked me if I wanted to look at the various scores. The one that really touched me was called *Baggage*, written in 1972. I thought, this could be the first time to connect Kaprow's work and my continent. The score involved taking sand, tagging it with an owner's name (the artist or the person that enacts the score), going to the airport, delivering it to the airport, picking it back up, wrapping it up, and sending it by DHL to the owners. (This is just the score as written by Allan Kaprow, so the way of interpreting it depends on the person reinventing or re-enacting. The scores of Allan Kaprow leave room for interpretation.)

It made me think about how goods can move so freely, but people are so restricted. We easily eat each other's food and sell materials from continent to continent, but as people, moving is far more difficult. So I picked up the sand in three different places in Holland and brought it with me to Lagos, through the airport. Then I dropped the sand in Lagos, at the beach (after a few attempts; it was hard to get to the beach due to the heavy traffic jams in Lagos). The water took it away. Then I collected sand from Lagos and sent it by DHL to Amsterdam, and it was given to the audience at each of the different performances between 2008 to 2012. There are about 40 bags left, and they are reserved for the last lecture/performance I want to do back in Nigeria, in the future. The "end" of the piece is reserved for people I love, and it will be done back home, more or less. So that idea of displacement of movement, or being aware of what we're using and working with, and taking care of it somehow, is very much a part of the work.

HUO Was that your first very long durational piece?

ON No, the first was for *The Tanks* at the Tate Modern. It was called *Contained Measures of Shifting States* (2012). I was sitting at a table with 100 photographic images, and people who came into the Tate that day could actually sit with me and talk, and discuss, and look. So we would be changing each other's "state" by discussion. I believe in flux, in how things move from one state to another, and that we don't exist alone. We exist with other things, and other people.

HUO Was it scripted at all? It's such a long piece. To what extent did improvisation enter into it?

ON A few things were scripted. I did a lot of research on the plants. Certain songs were planned, like songs that my mom sang when I was a kid that made me really happy. The improvisation was with the public, where people had to decide: Do you want a dance or a song about a plant? And, of course, it's nine hours. I can't plan nine hours. But I can improvise nine hours. The strength of others makes it possible for me to continue.

HUO In the pieces with a longer duration, it's obviously *you* performing—meaning, the artist is present. Is that essential?

Other artists have experimented with durational works that involve delegation or instruction. For instance that is how the works of Tino Sehgal can be there every day during museum hours.

One of my earliest childhood memories is meeting the playwright Eugène Ionesco in Switzerland. He told me that his play *The Bald Soprano* (1950) had been performed every single night in Paris for more than 40 years. So, somehow, it was a permanent work.

ON That's something I've had some issues with: What happens to your work if something happens to you tomorrow? How will the work continue to live?

Also, how do you transmit the knowledge you have accumulated? For example, with *Contained Measures of Shifting States*, I was thinking: What if that space could be always shifting with different people, for instance a neuroscientist, or a botanist? How would they interpret the 100 images? They could discuss and talk with people from their own points of view.

HUO The piece you showed in Germany at the Maxim Gorki Theater as part of the Berliner Herbstsalon involved four dancers. You gave them the work to do for four hours. How did it go and how was it received by the audience?

ON This piece is called *Face me, I Face you*, which in the end involved three dancers using six pointed sticks to connect with each other and the audience. This was a very physical work for the performers, who had to constantly keep these pointed sticks in balance between each other while moving at the same time. It was very well received by the public since they could get involved in the piece physically. Most people that experienced it mentioned the fact that they became very aware of their gestures and movement within the piece, because whatever movement they did affected the whole group and could make the chain of sticks connected to each other break. The performance lasted four hours and it was performed five times during the two-week program.





Stripped Bare IV, 2003-2004. Courtesy: the artist



Left - Emptied Remains: Truncate, Visselhovede Rotenburg, 2004-2005. Courtesy: the artist
Right - Emptied Remains: Checkpoint, 2004-2005. Courtesy: the artist



From Left to Right - Road Series VIII, Toll Gate to Ibadan, Road Series IX, Toll Gate to Ibadan, Road Series VI, Toll Gate to Ibadan. All works: 2001. Courtesy: the artist

HUO What's the connection between long durational work and delegation of someone else to execute the work?

ON What is incredible with long durational pieces is the shift of states within the performance itself. One has to find ways or strategies to keep the flow of energy, intention and concentration going. As it involves time, body and space, one is in a constant relationship with all these elements. So the delegation to another performer to execute it will have to involve all of this, and at the same time work with the sensibility and personality of the performer too.

HUO The link between you and the audience, in all your works, can be very emotional. Do you expect a specific response along those lines?

ON I don't expect anything. I've learned not to underestimate how surprising people can be, nor do I take that for granted; people still surprise me every day, and I hope I will continue to be surprised. But I don't expect it. What I want is mainly to transmit. I think the first thing with performance is that you're able to transmit a certain kind of emotion. You're able to feel. At the opera, or a dance festival, or wherever, it's all about humanity and emotions.

How do orators talk and create a space where people feel? Why do people vote for certain people? What makes you believe in something, in a moment? In church, or at big, massive parties, there's an energy. How do you create that?

In many of my works it's complicated because people are going out and coming back in, constantly. So the flux of energy is always shifting, re-focusing. You start looking at different strategies of bringing in and also letting go, somehow. Then, all of a sudden, a big group comes in and opens the whole piece up again.

HUO This year's Berlin Biennale aims to explore the intersection between individuals' lives and larger historical narratives. Many among the artists invited deal with the phenomenon of the image through two different approaches, one analytic-investigative and one more practical which reflects the medium itself critically. What kind of approach have you been taking to do your project, and what are you presenting within this scenario?

ON It has been an intensive and inspiring approach for the making of the piece for the 8th Berlin Biennale called *In Pursuit of Bling*. The analytic-investigative approach was done through the making of three different performances under the title *Glimmer*. These performances investigated the emotions linked to the state of shininess, mineral mica and malachite in relation to land, usage and history, the relationship of conquest, power and natural resources. These performances were presented in three different places, from November 2013 to January 2014, and all the material they generated was used as the starting point for the making of the installation *In Pursuit of Bling*. The research, experience and emotion generated by the investigative process for this piece could not be represented through a single medium, as the work addresses "the shine, the glitter, the dimming" in relation to conquest and power. *In Pursuit of Bling* is comprised of minerals (such as mica and malachite), photographic images printed on limestone, pressed mineral make-up powder, woven textiles and videos. All these elements are inserted in 28 steel tables, connected with variable-size magnetic rods. This installation can be adjusted and readjusted or even expanded in relation to the different spaces in which it might be shown.

HUO Performative and interactive practice is at the core of the live-art exhibition "14 Rooms." How did your performance for this event come about?

ON In 2013 I performed the piece *Taste of a Stone: Iiat Esa Ufok* which was commissioned by Sharjah Art Foundation for the Sharjah Biennial 11 and included a site-specific installation with materials and elements such as white pebbles, rocks and plants. In that piece these elements formed a relationship and established a constant dialogue with me as the performer. My performance for the "14 Rooms" is expanding on such a relationship and constant dialogue between the performers, the plant *Cestrum nocturnum* (Queen of the Night), the space and the audience. The body becomes the link and the voice that generates this dialogue and exchange. Six or seven women will perform in this piece, so different bodies and personalities will have to negotiate their emotions and sensibilities with the created environment.

HUO Do you have projects that are, for whatever reason, unrealized?

ON I have one... it's just that it hasn't yet started! It's got me very excited. It's a monument that relates the histories of different places within the context of Germany. It commemorates a certain kind of connection between the West and the South. A lot of times, when I go places, that connection only occurs in ethnographic museums. There isn't a big outdoor monument that everybody knows tells a story about what happened in the past, and in a possible future.



Baggage 1972; 2007-2008: Empty and refill at Eleko Beach, Lagos. Courtesy: the artist and Allan Kaprow Studio



Face me, I Face you at "Berliner Herbst salon", Maxim Gorki Theater, Berlin, 2013. Courtesy: the artist



Contained Measures of Shifting States at "Across the board: Politics of Representation at Tate Modern", 2012. © Tate Modern, London. Courtesy: Guaranty Trust Bank Plc

WE DON'T EXIST ALONE

di Hans Ulrich Obrist



Come le amate piante epifite, che non hanno bisogno di radici poiché ricavano l'acqua dall'aria, Otobong Nkanga vive una situazione di diaspora, ma dalla quale ricava nutrimento per i suoi lavori. Cresciuta in un universo a cui la performance è connaturata, quello nativo nigeriano, l'artista indaga attraverso la sua pratica i temi dell'assenza, della perdita e dell'amnesia. I suoi disegni, installazioni, fotografie, video e sculture prendono in esame l'idea di terra, di luogo, e il mutevole rapporto degli individui con realtà lontane da quelle d'origine. Hans Ulrich Obrist ha incontrato l'artista per parlare delle sue estensive performance e del suo rapporto con il pubblico.

HANS ULRICH OBRIST: Cosa ti ha ispirato inizialmente a diventare un'artista? È stato un risveglio improvviso o un processo più lento?

OTOBONG NKANGA: Mia madre insegnava francese e a casa avevamo molti libri. Mi ha sempre incoraggiata a diventare ciò che desideravo. Ricordo che, quando avevo 15 anni, le dissi: "Voglio diventare ricca, quindi non credo che farò l'artista", anche se producevo e disegnavo molto. Ma lei mi rispose: "Con l'arte puoi fare qualunque cosa", e alla fine me ne convinsi.

HUO: Ti sei ispirata ad artisti del passato?

ON: Certamente. Penso di aver avuto la grande illuminazione a 12 anni, quando frequentavo la scuola inglese a Parigi e attraverso i libri scoprii Georges de La Tour e Caravaggio, rimanendo folgorata dalla loro maestria, dal chiaroscuro. Anche la scuola olandese, e gli interni delle case – la luce che filtra dalle finestre.

HUO: Il modernismo è stato molto importante in Africa. Hai tratto ispirazione anche dall'arte africana?

ON: Certamente. Quando sono tornata in Nigeria e studiavo all'università, ho potuto conoscere l'architettura africana grazie al professor Agbo Folarin che, invece di tenere la lezione in classe, ci diceva: "Tutti fuori!" e ci portava a camminare nella città di Ife, una delle culle della cultura Yoruba, per spiegarci l'architettura tropicale africana e l'architettura Yoruba-brasiliana. È stato il primo a farmi riflettere su quanto siamo connessi con il mondo, e su quanto il nostro modo di fare e guardare le cose è influenzato dal contesto.

HUO: Quale opera consideri capostipite della tua produzione matura – il numero uno del tuo *catalogue raisonné*?

ON: Probabilmente *Fattening Room* (1999): è stata la prima volta in cui ho mescolato le mie idee sull'architettura, sulla scultura e sui costumi in una performance, e infine in un lavoro fotografico. Ero ancora una studente.

È stato anche il mio primo tentativo di relazionarmi a elementi della mia cultura, l'idea di fare ingrassare la donna perché diventi bella, con le indagini su Fathi Hassan, Zaha Hadid, Demas Nwoko, e altri architetti, per cercare di capire cosa significa sentirsi a casa. L'idea di ingrassare è legata in realtà al processo di diventare qualcun altro. Quindi, è stato anche l'inizio di quella riflessione.

HUO: Il lavoro a Sharjah – una performance di lunga durata – mi ha portato a chiedermi come sei passata dal disegno e dall'architettura alla performance: è stata un'epifania?

ON: La performance è sempre stata intorno a me ma non l'avevo mai considerata come tale. Dico sempre che, quando vivi in Nigeria, la performance è ovunque. Di fatto ti sdoppi e diventi due persone, perché da quando ti alzi al mattino fino a quando vai a dormire devi essere sempre presente. È una società intrisa di un'energia incredibile che ti richiede di essere totalmente consapevole e sveglio. Solo quando sono andata a Parigi mi sono resa conto che esisteva una cosa chiamata "performance art".

HUO: Quando crei, fai molto lavoro di ricerca.

ON: La ricerca è fondamentale. Oggi non basta più realizzare un'opera e presentarla: ti fanno un sacco di domande su ciò che fai, e su come lo fai. La ricerca mi serve a capire chi sono, a capire il mio background, da dove vengo, dove sto andando, e come mi connetto con il mondo.

HUO: Come interviene la nozione di archivio nel tuo lavoro? Utilizzi una sorta di atlante o di banca delle immagini? Il tuo portatile è un archivio?

ON: Esistono vari tipi di archivio, a partire dalle storie raccontate dalle persone: a volte mi piace filmarle mentre raccontano una storia. Poi c'è il disegno: disegnare è fondamentale per me perché a volte faccio fatica a esprimermi a parole. Mi piace parlare ma non scrivere; forse il mio cervello è troppo veloce e le mie mani non gli stanno dietro. Disegnare mi sembra il modo migliore per fare uscire le cose, così le immagini diventano un archivio.

Poi esiste l'archiviazione attraverso la fotografia. *Emptied Remains* (2004-5), *Stripped Bare* (2004), e *Road Series* (2001) sono lavori di natura più o meno archivistica, legati all'osservazione. Li ho presentati come lavori fotografici ma in realtà erano immagini

per pensare – per elaborare e capire cosa sta succedendo nel continente africano.

Anche il corpo contiene un archivio. Quando lavoro con altri, il mio corpo lo registra e diventa una sorta di archivio dal quale posso successivamente estrarre un gesto quando occorre.

HUO: E questo ci porta alla memoria, un argomento di cui parli in alcune interviste. John Berger parla del rapporto tra disegno e memoria. Rem Koolhaas dice che ormai pensiamo alla memoria più che altro come memoria digitale, anche se forse proprio la proliferazione di informazioni dell'epoca digitale ci ha portato il problema dell'amnesia.

ON: Ricordo che una volta, quando studiavo all'università in Nigeria, andai in biblioteca a cercare un libro sugli artisti nigeriani e scoprii che non avevano nulla su quell'argomento. Trovai davvero singolare il fatto di non riuscire a trovare nulla per la mia ricerca in una biblioteca universitaria! Ricordare la storia, ciò che è accaduto in passato, è davvero importante. E talvolta non è possibile farlo attraverso gli amici o la famiglia. I miei genitori sono scomparsi, quindi anche la storia della mia famiglia è un mistero: ci sono storie che non posso più recuperare. Anche l'archivio della mia famiglia è andato perduto: nel 1977 un incendio ha distrutto la casa e si è salvato solo il mio fratello minore, tutto il resto è andato in fumo. Oggi possiedo solo una fotografia in cui siamo ritratti io, mia sorella e mio fratello, e una fotografia dei miei genitori il giorno del loro matrimonio. Quindi il tema dell'assenza – la dimenticanza, l'amnesia, la perdita – è denso di implicazioni. Molte delle mie opere, ad esempio quella che ho realizzato a Belo Horizonte, *State of Amnesia* (2003), e un'altra che ho presentato alla prima biennale d'arte e architettura delle Isole Canarie, *Arrested Moment Before the State of Amnesia Crops In* (2006), sono in realtà uno sguardo al paesaggio accompagnato dall'interrogativo: "Me ne ricorderò dopo essermene andata?" Credo che anche la diaspora induca la memoria a giocarti strani scherzi. Torni nel tuo paese d'origine e le cose sono cambiate. Nulla rimane uguale. Ma non mi interessa che le cose rimangano immutate, voglio solo rifletterci sopra.

HUO: Hai detto di provare affetto per la pietra perché è duratura, e onnipresente.

ON: Amo la sabbia, e le pietre, le piante, gli uccelli – le cose basilari della vita, insomma. Le risorse naturali e gli scavi. Mi piacciono le epifite, quelle piante che non hanno bisogno di radici, perché vivono grazie all'acqua che ricavano dall'aria.

HUO: Pietra, ghiaia ed elementi simili sono i protagonisti dell'opera che hai realizzato a Sharjah.

ON: Quando sono arrivata a Sharjah per scegliere lo spazio nel quale lavorare, ne ho trovato uno incredibile, in parte perché mi ha suscitato alcune memorie: mi ha riportato all'infanzia. È stato piuttosto strano trovarsi negli Emirati e pensare: "Oddio, mi sento a casa!"

HUO: Quella corte magica...

ON: Davvero, è un luogo incredibile. Me ne sono letteralmente innamorata. Appena l'ho vista, ho capito cosa ci avrei fatto. L'avrei trasformata in un luogo di contemplazione. Ho notato che tutti gli elementi presenti al suo interno – ghiaia bianca dell'Oman, pietre nere delle montagne di Fujairah – venivano da fuori. Così ho deciso di introdurre materiali presenti a Sharjah.

HUO: All'inizio pensavo fosse la condizione normale di quel luogo ma poi ho scoperto che in realtà tutti i materiali presenti nella corte li avevi fatti portare tu.

ON: Quando ho cominciato a lavorare, mi è capitato di pensare di più all'idea di spostarsi da un luogo all'altro senza perdere la sensazione di connessione. Ho cominciato a parlare con gli stranieri, iraniani, pakistani, indiani, che lavorano in città chiedendo loro se si sentivano a casa: qual era il loro rapporto con quel luogo? Cosa li induceva a restare?

Molte delle loro storie sono diventate poesie, come questa: "Come sono arrivato fin qui? Avevo forse una scelta che mi sono lasciato sfuggire? Quei campi fertili che scintillavano in lontananza nella notte chiedevano solo una mano che li arasse. Ahimè, spezzato e alla deriva, troppo vecchio per volare o per fuggire". Era la storia di un vecchio che non aveva abbastanza soldi per tornare a casa ma nemmeno la forza di rimanere. Lo scintillio di Dubai... La gente pensa sia un posto dove fare soldi ma non è così.

HUO: Questo mi richiama alla mente un'opera precedente, *Baggage* (2007-08), un omaggio ad Allan Kaprow che hai sviluppato trasportando sacchi di sabbia da un paese all'altro: era di nuovo un trasferimento di materiali – nello specifico di risorse naturali.

ON: *Baggage* è stata un'esperienza molto forte. Philippe Pirotte, che stava preparando le riedizioni degli interventi di Allan Kaprow, mi ha chiesto se volevo esaminare le diverse istruzioni: *Baggage*, composta nel 1972, è quella che mi ha colpito di più. Ho pensato che avrebbe potuto essere la prima occasione di creare un collegamento tra l'opera di Kaprow e il mio continente. Le sue indicazioni prevedevano questo processo: prelevare la sabbia, etichettarla con un nome (quello dell'artista o dell'interprete della partitura), portarla all'aeroporto e consegnarla, ritirarla nuovamente, imballarla e spedirla tramite DHL ai proprietari (questa era esattamente la partitura scritta da Allan Kaprow, quindi la sua interpretazione dipende dalla persona che la reinventa o la ricrea. Le partiture di Allan Kaprow lasciano spazio all'interpretazione).

Mi ha fatto pensare a come le merci siano libere di muoversi, mentre gli individui sono soggetti a tante restrizioni. Consumiamo senza problemi cibi di altri paesi e ci scambiamo le merci da un continente all'altro ma ci è molto più difficile muoverci come persone. Quindi ho raccolto la sabbia da tre luoghi diversi in Olanda e l'ho portata con me a Lagos, passando dall'aeroporto. Quindi ho depositato la sabbia sulla spiaggia (ho dovuto fare più tentativi per raggiungerla a causa del traffico che a Lagos è spaventoso). L'acqua l'ha portata via. Quindi ho raccolto altra sabbia a Lagos e l'ho spedita via DHL ad Amsterdam dove è stata consegnata al pubblico che ha partecipato alle diverse performance che si sono svolte tra il 2008 e il 2012.

Sono rimasti circa quaranta sacchetti per l'ultima conferenza/performance che intendo organizzare prossimamente in Nigeria. La "conclusione" dell'opera è riservata alle persone che amo, e avverrà più o meno a casa. Quindi l'idea dello spostamento e del movimento, della consapevolezza di ciò che usiamo e con cui lavoriamo, e del prendersene cura, è una parte importantissima di quest'opera.

HUO: È stato il tuo primo lavoro di lunga durata?

ON: No, prima ancora avevo realizzato *Contained Measures of Shifting States* (2012) per The Tanks alla Tate Modern. Io stavo seduta a un tavolo con cento

immagini fotografiche, in attesa dei visitatori che venivano alla Tate quel giorno e che potevano sedersi a parlare con me e guardare le foto: era un modo di modificare reciprocamente il nostro "stato" attraverso la discussione. Io credo nel flusso, nel modo in cui le cose passano da uno stato all'altro, e che non esistiamo in quanto entità isolate. Esistiamo con altre cose, e con gli altri.

HUO: Esisteva una sceneggiatura? È un lavoro così lungo. Fino a che punto interveniva l'improvvisazione?

ON: Alcune cose erano programmate, per esempio diverse ricerche sulle piante, e anche alcune canzoni, come quelle che adoravo quando mia madre me le cantava da bambina, mentre l'improvvisazione era legata al pubblico, alla scelta che ciascuno poteva fare di una danza o di una canzone su una pianta.

E poi, certo, sono nove ore. Non si possono programmare nove ore. Ma si possono improvvisare. È la forza degli altri che ti aiuta a continuare.

HUO: Nei lavori che durano più a lungo sei ovviamente tu a eseguire la performance – nel senso che l'artista è presente. Deve essere così?

Altri artisti hanno sperimentato lavori di lunga durata prevedendo l'uso della delega o d'istruzioni: è questa la modalità che rende le opere di Tino Sehgal visibili tutti i giorni durante l'ora di visita del museo.

Uno dei miei primissimi ricordi d'infanzia è legato all'incontro con il drammaturgo Eugène Ionesco in Svizzera, che mi disse che la sua *Cantatrice calva* (1950) era in cartellone ogni sera a Parigi da oltre quarant'anni. Questo la rendeva, in qualche modo, un'opera permanente.

ON: È un aspetto che mi ha suscitato qualche interrogativo: che ne è del tuo lavoro se ti capita qualcosa domani? Come può continuare a vivere?

E poi, come fai a trasmettere la conoscenza che hai accumulato? Ad esempio, nel caso di *Contained Measures of Shifting States*, pensavo: come modificherebbe la performance l'intervento di persone diverse come un neuroscienziato o un botanico? Come interpreterebbero le cento immagini? Potrebbero discutere e parlare con le persone dal loro punto di vista.

HUO: Il lavoro che hai presentato al Maxim Gorki Theater nell'ambito del Berliner Herbstsalon prevedeva la partecipazione di quattro ballerini che hai fatto muovere per quattro ore. Come è andata e come ha reagito il pubblico?

ON: *Face me, I Face you*, questo era il titolo, alla fine ha visto la partecipazione di tre ballerini che utilizzavano sei bastoni appuntiti per interfacciarsi tra loro e con il pubblico. È stato fisicamente impegnativo perché dovevano tenere costantemente in equilibrio i bastoni tra loro e nello stesso tempo muoversi. Il pubblico ha reagito molto positivamente perché ha potuto partecipare direttamente: molti hanno detto che si sentivano particolarmente consapevoli dei propri gesti e movimenti all'interno della performance perché qualunque gesto si ripercuoteva sul resto del gruppo e poteva interrompere la catena dei bastoni connessi tra loro. La performance è durata quattro ore ed è stata replicata cinque volte durante le due settimane di programmazione.

HUO: Che rapporto c'è tra un lavoro di lunga durata e il fatto di delegare ad altri la sua realizzazione?

ON: La cosa incredibile dei lavori di lunga durata è il passaggio da uno stato all'altro durante la performance. Servono sistemi o strategie per mantenere vivo il flusso di energia, intenzione e concentrazione. Richiede tempo, presenza e spazio, quindi si è in un rapporto costante con tutti questi elementi. Il fatto di delegare a qualcun altro implica necessariamente tutte queste cose, oltre all'elemento ulteriore dato dalla sensibilità e dalla personalità di chi interpreterà la performance.

HUO: Il rapporto che si crea tra te e il pubblico in tutti i tuoi lavori può diventare molto intenso: ti aspetti una reazione specifica di questo tipo?

ON: Non mi aspetto nulla. Ho imparato a non sottovalutare le sorprese che possono arrivare dalle persone, e a non prenderle per scontate; la gente mi sorprende tutti i giorni, e spero di continuare a sorprendermi. Ma non me lo aspetto. Ciò che voglio è principalmente trasmettere. Penso che la prima cosa nella performance sia riuscire a trasmettere un certo

tipo di emozione che si prova. L'umanità e le emozioni sono protagoniste anche quando si assiste a un'opera lirica, a uno spettacolo di danza, o a qualunque altra performance.

Come fanno gli oratori a parlare e a creare uno spazio nel quale le persone rispondono emotivamente? Perché si vota per determinate persone? Cosa ci fa credere una cosa in un certo momento? In chiesa, e alle feste particolarmente affollate si percepisce una certa energia. Come si fa a crearla?

In molti miei lavori è complicato perché le persone vanno e vengono continuamente. Quindi il flusso di energia cambia e si riallinea costantemente. Cominci a cercare strategie diverse per richiamare le persone e anche per lasciare andare. Poi, all'improvviso, arriva un gruppo numeroso e la situazione si riapre nuovamente.

HUO: Il tema della Biennale di Berlino di quest'anno è l'intreccio tra vite individuali e narrative storiche più ampie. Molti degli artisti invitati si occupano del fenomeno dell'immagine attraverso due approcci diversi, uno analitico-investigativo e l'altro più pratico che riflette il medium stesso in modo critico. Quale approccio hai scelto per il tuo progetto e cosa presenti nell'ambito di questo scenario?

ON: *In Pursuit of Bling*, l'opera che ho presentato all'ottava Biennale di Berlino, è il risultato di un lungo lavoro appassionante. L'approccio analitico-investigativo è entrato in gioco attraverso la realizzazione di tre diverse performance dal titolo *Glimmer* che esploravano le emozioni provocate dalla vista di alcuni fulgidi minerali, come la mica e la malachite in rapporto alla terra, all'uso e alla storia, il rapporto tra conquista, potere e risorse naturali. Le performance sono state presentate in tre luoghi diversi, tra novembre 2013 e gennaio 2014, e hanno generato il materiale poi utilizzato come punto di partenza per realizzare l'installazione *In Pursuit of Bling*.

La ricerca, l'esperienza e l'emozione generate dal processo investigativo di questo lavoro non poteva essere rappresentata attraverso un solo supporto, perché il lavoro punta a esprimere "la lucentezza, lo scintillio, l'appannamento" in rapporto alla conquista e al potere.

In Pursuit of Bling prevede la presenza di minerali (come la mica e la malachite), di immagini fotografiche stampate su pietra calcarea, polvere minerale da trucco pressata, tessuti filati e video. Tutti questi elementi sono inseriti in ventotto tavoli d'acciaio, connessi da bacchette magnetiche di dimensioni variabili. L'installazione può essere modificata o anche ampliata a seconda delle sedi espositive.

HUO: La pratica performativa e interattiva è al centro dell'evento live "14 Rooms". Come sei arrivata alla performance per questo evento?

ON: Nel 2013 avevo presentato la performance *Taste of a Stone: Itiat Esa Ufok*, commissionata dalla Sharjah Art Foundation per la Sharjah Biennial 11, che prevedeva un'installazione site-specific con materiali ed elementi come ciottoli bianchi, pietre e piante. Gli elementi di quel lavoro stabilivano un rapporto e un dialogo costante con me in quanto performer.

La performance per "14 Rooms" si sviluppa a partire dal rapporto e dialogo costante tra i performer, la pianta *Cestrum nocturnum* (o gelsomino notturno), lo spazio e il pubblico. Il corpo diventa l'elemento di contatto e la voce che genera il dialogo e lo scambio. Il lavoro sarà interpretato da sei o sette donne, quindi diversi corpi e personalità che dovranno mediare le loro emozioni e sensibilità con l'ambiente costruito.

HUO: Hai progetti che, per qualche ragione, non hai ancora realizzato?

ON: Ne ho uno... ma non è ancora iniziato! È una cosa che mi entusiasma moltissimo. È un monumento che si rapporta alle storie di luoghi diversi entro il contesto della Germania e commemora un certo tipo di legame tra l'ovest e il sud. Si tratta di un legame che, ogni volta che visito un luogo, ritrovo solo nei musei etnografici. Non esiste un grande monumento all'aperto conosciuto da tutti che racconti una storia su ciò che è accaduto in passato, e che potrà accadere in futuro.

Opposite - [Social Consequences IV: The Takeover](#), 2013. Courtesy: the artist and Lumen Travo Gallery, Amsterdam