

Da: *Otobong Nkanga*, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 25 settembre 2021 – 3 luglio 2022), Skira, Milano 2022, pp. 114-125.

Lascio spazio al tempo

Éric Mangion

Éric Mangion La poesia è essenziale nella tua opera. Non si può dire che tu possieda uno stile poetico simile a quello attribuito ad altri artisti visivi per definire il loro approccio – tormentato o sensibile – al lavoro. Per contro, scrivi poesie: è ben diverso. Nella mostra al Castello di Rivoli, la poesia è presente su quasi tutte le pareti, oltre che nel titolo *Of Cords Curling around Mountains*, una sorta di haiku che rimanda a quello dell'esposizione a Villa Arson: *When Looking Across the Sea, Do You Dream?* Versi di tuo pugno appaiono inoltre nell'installazione *We Could Be Allies* e nell'arazzo *In a Place Yet Unknown*. Quest'ultimo, ad esempio, comprende un gioco di parole tra "rage", "sage" e "age". Sappiamo che i giochi di parole sono porte di accesso all'interpretazione plurale delle idee. Visto che sei un'artista poco incline alla scrittura, cui preferisci di gran lunga l'oralità, che cosa la poesia apporta alle tue opere? Hai sostenuto che la poesia consente di rivelare cose che altrimenti sarebbero invisibili e intangibili. Va dunque considerata un contrappunto alle immagini?

Otobong Nkanga La poesia mi permette di non pensare a punti, virgole, punti esclamativi, all'intera struttura su cui si regge il linguaggio. È una maniera di penetrare a fondo nella lingua e di riflettere sugli argomenti legati all'opera. La poesia di *In a Place Yet Unknown* rimanda a un'emozione che non riesco a esprimere. Eravamo nel 2016-2017. Negli Stati Uniti, in Brasile e in Europa l'estrema destra avanzava ovunque. Cresceva un senso di paura, un'inquietudine che non riesco a tradurre in un'opera tattile. Le variazioni fonetiche tra l'inglese e il francese mi hanno aiutato. La salvia (*sauge* in francese, *sage* in inglese) è una pianta che si usa per cucinare ma anche per scacciare gli spiriti maligni. Ma in francese, *sage* (saggio) rimanda anche alla saggezza; *age* (età, epoca) significa la stessa cosa in inglese e in francese; quanto a *rage* (rabbia), essa deriva dai traumi della vita che, man mano che si invecchia, possono generare una certa saggezza. Le tre parole possono essere facilmente intrecciate. *In a Place Yet Unknown* parla della paura e della sua relazione con la rabbia: un sentimento, quest'ultimo, che per me è incontrollabile.

ÉM L'installazione sonora *Wetin You Go Do? Oya Na* (un puro esercizio di poesia orale, tanto nelle distorsioni fonetiche quanto nella sua concezione tecnica), realizzata nel 2015 in uno studio di Berlino, è composta da sei tracce audio che comprendono vari suoni registrati a formare un coro di più voci; ma in realtà si tratta di una sola, della tua. In molti vi hanno riconosciuto un tuo autoritratto, o per lo meno una maniera schietta e diretta di trasmettere le tue emozioni. Di cosa si tratta esattamente?

ON Gli abitanti dell'Africa occidentale parlano in genere una sorta di broken English, una lingua estremamente vitale che funge da vernacolo, da linguaggio quotidiano. *Wetin You Go Do?* significa "Cos'hai intenzione di fare?" e *Oya Na, Oya! Oya!* "Su, alzati! Muoviti, andiamo a fare qualcosa". L'opera parla anche di una sorta di impotenza, una paura, un'angoscia. Un sentimento non tangibile. Come si può dare forma a un'emozione? È questo che mi interessa. Ho registrato il suono nel giro di tre giorni lavorandoci per sei ore al giorno. Alla fine quindi avevo circa diciotto ore di registrazione e vari strati sonori che rimandano a stati d'animo diversi, a differenti personaggi. Uno di questi, ad esempio, è un tizio super-ottimista. È il tipo che dice a tutti: "Dai! Vieni con me! Andiamo a fare

qualcosa insieme, ti darò io la forza”. Un secondo personaggio vuole invece dimenticare tutto, non desidera più stare al mondo e beve o cerca nella droga un modo per andare avanti senza soffrire. Il terzo è un uomo che se ne frega di tutto, che “cavalca l’onda”, eppure si lamenta tutto il tempo... Sembra piuttosto felice nella sua impotenza, ma si lamenta per dare l’impressione che tutto va come deve andare... In fin dei conti, non sopporta di essere impotente. In breve, è un groviglio di contraddizioni. E quando tutte queste voci si mescolano si ottiene una polifonia di timbri diversi, dal grave all’acuto, dal tenore al soprano. È questo il senso di *Wetin You Go Do? Oya Na* [ride]: riunisce insieme tutte le parti di me stessa...

ÉM Sei solita dialogare per ore con il pubblico che visita le tue mostre o assiste alle tue performance. È evidente che ami lo scambio diretto, il faccia a faccia. Tale scelta si rifà all’attività dei cantastorie della tradizione *griot* (c’è chi scorge nelle tue performance dei rituali), oppure è una sorta di esibizione (canti non appena smetti di parlare), o deriva più semplicemente dal desiderio di condividere le tue passioni, le tue esperienze estetiche?

ON Penso sempre a come posso far entrare le persone nel mio mondo, a come raccontare una storia che possa interessare, oltre che me, anche tutti coloro che mi circondano. Credo che la cosa derivi in parte dalla mia infanzia. In Nigeria, quando entri in chiesa o discuti con persone anziane, c’è una maniera di iniziare una storia. Devi creare un’atmosfera, devi dare una certa visualità alle parole. Anche se si tratta solo di augurare il buongiorno a qualcuno, non dici “Beh, senti, volevo dirti una cosa”, ma cominci da lontano: “Ah! Che bello vederti! Come sta tua madre? Come sta tuo padre? E al villaggio?” e poi bla bla bla... Vai avanti così per dieci minuti. Ma quell’intervallo di tempo è fondamentale per avviare davvero la conversazione e dare spazio all’altro, metterlo a suo agio (o a disagio), farlo reagire, percepirlo, creare un contatto. Quando andavamo al villaggio, certe donne anziane iniziavano a cantare prima di parlare. A un certo punto versavano dell’alcool per terra e invocavano gli antenati, senza mai arrivare al cuore della questione. Amo quell’intervallo di attesa insieme all’altro.

ÉM Hai lasciato la Nigeria che avevi vent’anni. Hai perso i genitori troppo presto, e quando eri ancora giovanissima un incendio ha devastato la tua casa, distruggendo gran parte dei ricordi familiari: “la diaspora gioca dei brutti tiri alla mia memoria”, hai detto una volta. Di questo rapporto travagliato con i tuoi ricordi d’infanzia parlano il dittico *Grey Zone*, certi disegni, ma soprattutto l’arazzo *Revelations*, in cui dalla tua testa di bambina si dipartono cerchi raffiguranti paesaggi e monete della Nigeria. Paragoni inoltre la ricorrente svalutazione della moneta nigeriana (la Naira) alla svalutazione della tua memoria personale.

ON Dato che vivo in Europa da oltre vent’anni, dubito di tutto ciò che ho sentito o visto durante la mia infanzia. Ma i ricordi possono anche cristallizzarsi. Anni fa, in Brasile, sono andata a mangiare nel quartiere nipponico di San Paolo insieme a un’amica giapponese; lei mi ha spiegato che oggi da quelle parti si cucina esattamente come si faceva all’inizio del secolo scorso in Giappone, semplicemente perché molti giapponesi sono andati a vivere in Brasile in quel periodo e da allora hanno conservato inalterate le loro abitudini in cucina. Nel frattempo, nella madrepatria, il modo di mangiare è cambiato completamente. Succede qualcosa di simile nelle religioni yoruba e candomblé, in cui si usa ancora la lingua che si parlava nell’Ottocento, mentre la lingua yoruba di oggi è molto diversa, anche se certe sonorità e certi modi di scrivere o di pronunciare si somigliano. Parlo di scherzi della memoria perché la mia memoria è colma di informazioni di cui devo dubitare sistematicamente. Me ne rendo conto, per esempio, quando parlo con mia sorella: anche se abbiamo vissuto le stesse esperienze, la maggior parte delle volte lei le descrive in un modo completamente diverso.

ÉM Da giovane volevi diventare architetto, cosa che emerge con evidenza soprattutto nell'installazione *Awaiting Pleasures But It Cut*, realizzata tra il 2002 e il 2003. È chiaro che si tratta di un'opera giovanile, in cui non hai ancora trovato le tue forme, il tuo vocabolario. Ma perché sei passata dall'idea di essere un architetto al desiderio di diventare artista?

ON Quando avevo quindici anni, dovevo scegliere cosa studiare. Dicevo a mia madre che mi sarebbe piaciuto studiare architettura. Mi rispondeva: “Sì, ma... Ne sei davvero sicura? E perché architettura?” In realtà adoravo la rigidità, per così dire, dell'architettura: mi piaceva calcolare, progettare, costruire qualcosa di funzionale, con un suo spazio e un suo ruolo nel mondo. L'architettura è concreta, la si può guardare, ci si può vivere, ci si può sentire bene o male, è pienamente tangibile. Per contro, non vedevo come l'arte potesse trovare spazio nel mondo, specialmente nel mio paese: volevo occuparmi di qualcosa che fosse solidamente ancorato nella società. Allo stesso tempo, avevo il terrore della povertà, perché quando mio padre è morto – io avevo sette anni – abbiamo perso tutto. Ci è toccato ripartire da zero. La mia era una paura del tutto materiale, e mi dicevo che se avessi fatto l'artista non sarei stata in grado di vivere della mia arte, o meglio, proprio di sopravvivere, soprattutto da donna nell'ambiente conservatore dell'Africa, un mondo estremamente patriarcale, durissimo. Ma mia madre mi ha chiarito una cosa molto importante: “Fare architettura per essere sicura di guadagnare non è la decisione giusta. Devi fare una scelta che sia legata alla passione, alle cose in cui credi”. Le sue parole mi hanno profondamente segnato. Mia madre ha guardato con ottimismo al mio futuro e mi ha spiegato: “Nell'arte puoi fare di tutto, anche dell'architettura”. Sapevo che aveva ragione. Ancora oggi, il mio lavoro è molto simile a quello di un architetto: penso spesso a una struttura che ne potrebbe sostenere un'altra, alla maniera in cui le cose si collegano, a come scegliere tra i vari modi in cui si può scolpire o installare qualcosa. A come restringere, ridurre, ampliare. E tutto ciò in funzione dello spazio che ho in studio, del mio spazio mentale. Cerco di non fare cose che vadano oltre ciò che riesco a immaginare, e mi ripeto che il tempo è spesso la chiave per capire come risolvere un problema. In termini concreti ciò significa che nel lavorare a un'opera d'arte lascio spazio al tempo. Posso sempre rivisitare o rielaborare un pezzo che non sono in grado di produrre in un dato momento. Mi pare che in campo architettonico si lavori in modo assai simile, in termini di vincoli spaziali, climatici, di rapporti fra gli elementi.

ÉM Una delle tue opere si intitola *Awaiting Pleasures*. È strano come titolo.

ON Sì, è strano. L'ho realizzata nel mio studio presso la Rijksakademie di Amsterdam, una sorta di atelier all'interno dell'atelier. Volevo rappresentare congegni per tonificare il corpo, una piscina, cose che danno un certo piacere. Ma prima di ottenere un corpo scultoreo deve passare del tempo. Succede la stessa cosa con le piante, ci vuole tempo perché crescano [ride]; eppure, curare una pianta e assistere al suo germogliare è un'esperienza estremamente piacevole, come quando si aspetta un bambino. Tutto il mio lavoro di quel periodo era in realtà la proiezione di un sogno: avere una piscina, immaginare una struttura in cui il mio corpo potesse fortificarsi, possedere una fattoria... [ride]. In quell'installazione ho in effetti integrato tutti i miei sogni, i miei desideri: è per questo che si chiama *Awaiting Pleasures*.

ÉM Sei nota per la varietà del tuo lavoro; passi piuttosto facilmente dalla fotografia al disegno, dal video all'installazione, dalla scultura al suono e dall'attività sociale (*Carved to Flow*) alla poesia. Ma le opere che in genere restano più impresse sono i tuoi arazzi, specialmente quelli più grandi come *The Weight of Scars* o *Double Plot*. Hai spesso dichiarato che questi arazzi sono stati concepiti con l'idea di riecheggiare quelli prodotti in Europa nel periodo classico (in particolare nel Settecento), quando tali opere consentivano alle famiglie aristocratiche di raccontare la propria storia, o la grande Storia, a partire da eventi della vita quotidiana (scene di caccia, di corte ecc.) che assumevano una dimensione eroica o mitologica. Ti sei detta anche intrigata dal fatto che i

committenti di quegli arazzi avessero deciso di far entrare il mondo esterno dentro le loro case. È piuttosto raro che artisti di origine africana attingano alla storia dell'arte occidentale, ma bisogna anche dire che la tua famiglia ha un rapporto assai stretto con la lavorazione dei tessuti. Dove si colloca dunque l'origine dei tuoi arazzi?

ON Beh, io mi colloco un po' dappertutto [ride]. Quando avevo quindici anni, mia madre ha deciso di dedicarsi al batik. La cosa mi ha coinvolto a fondo, perché ero io a realizzare i disegni su pezze di damasco o broccato lunghe più di cinque metri. Ricordo che collaboravamo con delle tessitrici di *aso oke* (i tessuti lavorati a mano dalle donne yoruba dell'Africa occidentale). Rivendevamo poi la nostra produzione ai fashion designers, gli stilisti di Lagos. A poco a poco ho imparato a tingere, e poi a cogliere le differenze tra i tessuti sintetici e quelli naturali, il cotone e la viscosa, a riconoscere l'origine dei materiali: il *lace (pizzo) of Switzerland* e il *lace of Austria*. Ho capito come la pelle respira sotto il tessuto. Poi ho appreso la tecnica del batik, ho imparato a utilizzare la pasta d'amido di manioca e la rafia, che consente di piegare il tessuto come una fisarmonica. Ma una volta in Europa, quando ho iniziato a frequentare i musei colmi di tutte queste tessiture incredibili, arazzi enormi, motivi sconosciuti, la mia visione è necessariamente cambiata. In Belgio e nei Paesi Bassi è particolarmente importante la storia degli arazzi fiamminghi, in Francia quella dei Gobelins. Gli arazzi europei esaltano in effetti la ricchezza, la nobiltà, ma non rimandano solo alla storia o al desiderio di decorare un interno, sono anche un'estensione della vita. In Africa succede un po' la stessa cosa. Si può distinguere, soffermandosi sui materiali e i colori, l'origine delle famiglie che indossano un certo tessuto. I tessuti raccontano la storia del mondo e sono connessi alla politica. E la stessa cosa vale anche in Sud America e in Asia.

ÉM Fai realizzare i tuoi arazzi al TextielMuseum. In pratica, come li concepisci?

ON Nel TextielMuseum, che ha sede a Tilburg, nei Paesi Bassi, sono conservati antichi telai per la tessitura, il settore in cui la città è specializzata da secoli. Io collaboro con il TextielLab, un laboratorio integrato nel museo in cui è possibile sperimentare. Il TextielLab accoglie artisti, fashion designers, studenti, architetti e chiunque sia interessato a produrre tessuti. Il lavoro inizia dal disegno, che realizzo in studio e che contiene tutti gli elementi che saranno integrati nell'arazzo. Quando disegno penso soprattutto a separare i colori in modo che la macchina possa leggerli senza difficoltà. Se certi colori sono troppo prossimi, si crea una sorta di cacofonia visiva che il telaio non riesce a interpretare. Devo attenermi a una serie di vincoli anche per quanto riguarda le dimensioni dell'arazzo, che nel processo di produzione possono ridursi. Tutto va minuziosamente programmato in anticipo. Negli ultimi dieci o undici anni ho lavorato soprattutto con Stef Miero, che fa parte del TextielLab da trent'anni. Gli consegno il disegno e lui lo inserisce nel programma; a quel punto, la gamma delle possibilità è infinita perché si possono impiegare tecniche e modalità assai differenti, creando o meno un effetto tridimensionale, lasciando o meno i fili in disordine... Tutto viene esattamente programmato. In una sala stipata di campioni di materiale di ogni colore e texture – fili metallici, di rame, d'acciaio, in lino, cotone, acrilico, lurex – stabilisco la tinta dei fili da impiegare. Una volta inviate al telaio le informazioni con il disegno, comincia ad apparire il mix di colori. Io ad esempio uso tra gli otto e i dodici fili colorati, con i quali è possibile creare circa 140 sfumature diverse. Con un 10% di blu, un 60% di rosso e un 10% di nero, per esempio, si ottiene un porpora molto scuro. Se però aggiungo più del 50% di blu, il 50% di rosso e un 10% o 50% o 100% di nero, diventa una sorta di nero violetto.

ÉM L'arazzo Double Plot è associato a un'installazione più "ruvida", *Manifest of Strains*. Viste insieme, queste due opere del tutto differenti creano una sorta di ossimoro, eppure in qualche modo si completano a vicenda. Entrambe mettono in scena stati di tensione: l'arazzo in modo del tutto visivo grazie a un'immagine satellitare di piazza Tahrir al Cairo durante gli eventi della Primavera Araba del 2011; l'installazione in maniera molto più fredda, dato che è costituita da una struttura

metallica, seppure parzialmente organica, dato che cela una miscela di gas, aria, luce, rumore, velocità e calore all'interno di una sfera. Qual è la relazione tra i due pezzi? Sembra che tu abbia cercato di combinare il visibile e l'invisibile.

ON In *Double Plot* come in *Manifest of Strains* l'obiettivo è proprio quello di lavorare sul concetto di "manifestazione", su ciò che significa nelle sue diverse accezioni. "Manifesto" è ciò che si può vedere, ma esistono anche cose che non si vedono e che pure possono manifestarsi all'improvviso, per esempio quando di notte vediamo stelle che si sono spente migliaia di anni fa. È proprio questa apparizione di un'assenza a interessarmi molto. Come è possibile rendere visibile quello che non c'è? *Manifest of Strains* è un'opera in continuo mutamento: l'acciaio che sostiene l'intera struttura a forma di cerchio viene corrosa dall'interno da un fluido che lo indebolisce; la temperatura interna sale e scende con sbalzi violenti e si instaura una sorta di ciclo. Cicli simili si ripetono nella vita, nel nostro corpo, a livello psicologico e fisico; gli organi si logorano ma noi non li vediamo deteriorarsi, come succede in certe malattie, che possono divorarci dall'interno senza che ce ne rendiamo conto, finché poi all'improvviso appaiono, si manifestano. Fenomeni simili si possono osservare anche in natura, a livello cosmico, così come nella società, che può degradarsi prima che l'entropia si riveli. Il mio intento era realizzare un'opera che incarnasse questo paradosso della manifestazione, ma in un modo estremamente astratto, persistente, una performance senza fine. L'arazzo *Double Plot* è invece un modo di ricordare la connessione fra lo spazio e la Terra, fra l'universo e noi. Le due opere si completano a vicenda, si prolungano l'una nell'altra.

ÉM *Solid Maneuvers* e *The Leftovers* si basano sullo stesso principio, un gioco fra il negativo e il positivo. L'arazzo *The Leftovers* raffigura una collana di perle che hanno forma differente da quella abituale, rappresentando in realtà i fori scavati nella terra per estrarne i minerali. Cosa ti interessa di questa dualità?

ON La terra in sé stessa. una sorta di contenitore di cose che vanno avanti senza sosta, grazie a una forza magnetica che conserva una certa stabilità. Tutto deve essere sempre in equilibrio affinché noi, come esseri umani e forme viventi, possiamo continuare a vivere. Quando guardo i grattacieli di Dubai, Shanghai o New York, penso immediatamente alle miniere e a tutti gli strati di minerale cavati dal sottosuolo per la loro costruzione. Allo stesso modo, uno scarto non fa che riempire un vuoto, è materia che si decompone per trasformarsi in qualcos'altro. Per me costruzione e distruzione sono unite dallo stesso tipo di legame. La collana di *The Leftovers* raffigura i vuoti lasciati nel suolo dalle miniere, serve a ricordare che i gioielli che indossiamo sono collegati a un "buco" da qualche parte nel mondo. Questa maniera di pensare il rapporto tra il negativo e il positivo corrisponde a un modo di vedere il mondo attraverso gli antagonismi che lo agitano.

ÉM Le tue opere possono essere pensate anche come metafore: mi riferisco in particolare all'arazzo *Steel to Rust*, che rivela l'immagine enormemente ingrandita di un minuscolo pezzo di acciaio. Un bruscolo di polvere, una scoria, si trasforma in paesaggio. Ancora più significativo è ciò che si vede in un altro arazzo, *After We Are Gone*: l'opera raffigura un vegetale ibrido, composto da tre o quattro piante diverse. Nella tua interpretazione, si tratta del primo vegetale a germogliare dopo la fine del mondo, a cui allude l'immagine dello sfondo, che fa pensare a una foresta bruciata e senza vita. In entrambi i casi, gli effetti spettacolari sono ridotti al minimo. Un'immagine è tutto quel che serve secondo te?

ON Viviamo in un mondo in cui tutto passa dall'immagine, dalle cose che vediamo. Ma non credo che un'immagine sia sufficiente di per sé. D'altra parte, può fare da innesco, contribuire a risvegliare le coscienze. In inglese si parla di trigger. Il trigger è una sorta di shock. Si può dire che *After We Are Gone* raffiguri semplicemente una pianta; ma quando la si guarda più da vicino, si vedono le sue chiazze, si capisce che non è del tutto normale, che è formata da una combinazione di

altri vegetali. Ed ecco che cominciano a sorgere delle domande. Anche il titolo è importante, fornisce degli indizi. Ma penso che l'interpretazione che diamo alle immagini dipenda dal nostro bagaglio culturale, dalle nostre storie e dalle nostre vite. La mia storia, quella che trasporto nel mio lavoro, si trasforma a contatto con la storia altrui.

ÉM Conduci esperimenti (a volte vere indagini di taglio quasi giornalistico) su alcuni materiali: mica, acciaio e cola, che sono spesso le fonti da cui prende spunto il tuo lavoro e che servono a produrre le tue opere. Cosa li collega?

ON Penso che questi tre materiali siano legati alla storia del potere, il potere politico – in ogni caso, un potere in grado di cambiare il corso degli eventi. Sono caratteristici dell'industrializzazione ottocentesca, un'epoca in cui c'era bisogno di un numero sterminato di persone per produrre; persone che, a loro volta, avevano un gran bisogno di energia per lavorare. In Occidente sono state condotte moltissime ricerche per scoprire prodotti energizzanti, ed è così che la cola è diventata un ingrediente della Coca-Cola. Lo stesso vale per il guaranà e tutte le altre piante sfruttate dalle potenze coloniali per le loro caratteristiche farmaceutiche. Nello stesso periodo era necessaria un'enorme quantità d'acciaio per costruire ponti, edifici, aerei, navi e treni. La mica invece appartiene a una famiglia di minerali usati nel campo del maquillage (perché brilla), così come nell'edilizia (perché è un ottimo isolante). In breve, questi tre materiali mi consentono di comprendere meglio il funzionamento della macchina capitalista all'origine del mondo moderno.

ÉM La prima volta che ho visto un tuo lavoro sono rimasto sorpreso dalla rappresentazione piuttosto stilizzata – direi quasi robotica – dei corpi, a volte privi di testa e di piedi, o con gli arti conficcati nel terreno. Ciò che mi ha incuriosito di più sono le braccia, che spesso funzionano come articolazioni meccaniche (protesi?) e si prolungano verso tubi o rami, a loro volta intrecciati e connessi.

ON Il modo in cui penso alle braccia è totalmente performativo. Il braccio è sempre legato a un'azione: c'è il braccio che cura e quello che uccide, il braccio che lavora e quello che protegge, il braccio che domina e quello che, al contrario, subisce e viene sfruttato. Ho anche fatto un disegno, *Choices We Make*, che raffigura braccia di ogni tipo. Ciascuno di noi può possedere tutte quelle braccia allo stesso tempo: siamo esseri multipli, proprio come Kali, la dea che uccide e insieme protegge. La mia maniera di concepire le braccia è, di fatto, molto femminile, ma a volte il modo in cui le uso è estremamente maschile. Per contro, è raro che nei miei disegni si capisca se un certo corpo appartiene a un uomo o a una donna. Cerco di cancellare i rimandi al genere, perché per me conta solo il gesto, l'azione.

ÉM Tu pensi al territorio come a un corpo, con i suoi acciacchi, le sue cicatrici, le alterazioni causate dal tempo. Ma un corpo ha una vita limitata rispetto alla Terra, che esiste da vari miliardi di anni. La Terra pulsa, si trasforma, mentre noi due nel giro di un certo numero di anni cesseremo di esistere. Non è un paradosso?

ON Non si tratta di un paradosso, in realtà: la terra e il corpo possiedono, secondo me, più o meno lo stesso tipo di struttura, così come l'albero. A differire è solo la longevità. Si nasce e si muore. Una pianta può avere cinquecento anni d'età e un giorno, bang! Ma nel frattempo avrà dato vita ad altre piante. Come esseri umani possiamo considerarci eterni, non come Otobong o Éric, certo, ma nel senso che possiamo dare vita a un'altra vita. La vita umana può proseguire incessante senza che l'individuo abbia necessità di vivere all'infinito. Penso che sia lo stesso per le piante e per un sacco di altre cose. Un vulcano può risvegliarsi e distruggere tutto ciò che lo circonda, ma la sua lava darà vita a qualcos'altro, perché avrà rigenerato il terreno. Tutto si ricicla e si trasforma. La natura, d'altro canto, non separa gli elementi, anche se noi purtroppo tendiamo a distruggere tutto, o

almeno ad accelerare il processo di distruzione. Gli alberi parlano tra loro, si proteggono a vicenda. È una cosa ormai nota, anche se ancora non capiamo il loro linguaggio; d'altronde, neppure loro capiscono il nostro.

ÉM Tu preferisci la molteplicità dei punti di vista agli sguardi univoci. Tutto nel tuo lavoro sembra ramificarsi, non solo i rami e le radici. Secondo te (cito), “la Storia è complessa”, “i fatti sono interdipendenti, in evoluzione e connessi”, “io sono una fusione di mondi differenti”. Parli spesso di costruzione, distruzione, rigenerazione e trasformazione. La tua mostra *When Looking Across the Sea, Do You Dream?* partiva da una foto/poster di un’abitazione costruita con materiali di recupero sull’isola di Curaçao nei Caraibi. Paradossalmente, quel tipo di alloggio dall’aspetto precario che si vede spesso nel Sud del mondo resiste bene alla prova del tempo e ai suoi capricci. Come Anna Tsing, che si è occupata dei funghi matsutake nel suo celebre *Il fungo alla fine del mondo*,¹ sei interessata alle piante epifite che possono prosperare senza radici in ambienti inospitali. Sembra che, malgrado l’estrattivismo forsennato che denunci e il rischio del collasso totale verso il quale stiamo correndo, tu abbia una profonda fiducia nel nostro avvenire... è davvero così? Sei fatalista o passi – come in *Wetin You Go Do? Oya Na* – per differenti fasi d’umore, dall’entusiasmo all’abbattimento?

ON Sì, cambio umore in continuazione! Cambiare in continuazione è fondamentale! [ride] Un giorno penso: “Accidenti, per noi è finita!” e il giorno dopo: “Oh, non va poi così male!” [ride] Ma ciò che penso davvero è che non stiamo assistendo alla fine del mondo, né alla nostra! Il mondo si rigenererà, anche se ci vorranno diecimila anni. La natura si trasformerà, assimilerà tutto ciò che abbiamo distrutto, tutto ciò che abbiamo gettato via, tutta la nostra plastica: rimescolerà tutto e creerà nuove forme. Come esseri umani, penso che continueremo a esistere, sebbene in maniera differente. Quando vedo come si vive in Bangladesh, in Nigeria, in Brasile e in certe altre parti del mondo, come si affronta la quotidianità in condizioni davvero difficili, facendo i conti con malattie legate all’inquinamento e alla carenza di igiene, mi dico che i nostri corpi dovranno necessariamente sviluppare una resistenza fisiologica, si trasformeranno a poco a poco. Non vedo le cose sotto una luce totalmente negativa, ma più in termini di trasformazione: ritengo che ciò che è invivibile possa diventare vivibile. Ovviamente certi beni essenziali si trasformeranno in beni di lusso, certe popolazioni, luoghi o paesi scompariranno. La disuguaglianza sarà atroce. Ma non sarà la fine del mondo, sarà la fine di un certo mondo. E noi ne saremo gli unici responsabili.

ÉM Hai dichiarato a “Flash Art” di non avere interesse per definizioni quali “Antropocene”, “coloniale”, “postcoloniale”². È piuttosto insolito leggere oggi una cosa del genere, visto che da anni queste parole appartengono al vocabolario di critici e artisti e vengono impiegate a destra e a manca, seppure a volte come slogan e non all’interno di riflessioni razionali. Eppure il tuo lavoro è totalmente vincolato a preoccupazioni ecologiche e postcoloniali. Da dove deriva questo paradosso? Da una diffidenza nei confronti degli stereotipi? Da una volontà pragmatica (nel senso filosofico del termine) di non essere classificata? O più semplicemente dal desiderio di affermare, una volta per tutte, che sei un essere multiplo?

ON Lo ripeto spesso perché certi termini ci portano in qualche modo a classificare troppo rigidamente le cose, a incasellarle. Suona sempre bene dire: “Oh sì, questo è coloniale” oppure “Oh, questi sono artisti postcoloniali”. Rende le cose più comode, ma solo in apparenza. Il più delle volte il termine postcoloniale viene impiegato per parlare di artisti originari del Sud del mondo che portano il peso di sistemi che sono stati loro imposti, sistemi che non hanno scelto. Quella terminologia non m’interessa perché i fatti sono molto più complessi. Troppo spesso confondiamo le responsabilità e innalziamo barriere e contrapposizioni senza davvero conoscere la realtà delle cose. Una volta di più si separano le persone senza disporre delle giuste informazioni: dimentichiamo la fluidità della storia, i collegamenti fra territori, popoli ed economie,

dimentichiamo che le forze del capitale non sono moderne, poiché risalgono all'alba dei tempi. Gli esodi e le migrazioni di massa provocate dal lavoro forzato (lo schiavismo) sono sempre esistite. Ci scordiamo anche di ribadire che nonostante l'indipendenza raggiunta dai nostri paesi, nei fatti siamo ancora colonie. Il denaro distribuito dal Fondo Monetario Internazionale è in realtà una catena al collo. E tutto prosegue come prima: il potere non cambia. Non ci muoviamo in un ambito postcoloniale, ma ancora e sempre in una condizione coloniale. E questo non riguarda solo l'Africa o le nazioni del Sud del mondo, ma tutti i paesi in cui perdurano rapporti di forza e di dominazione.

ÉM Nel testo di presentazione della mostra *When Looking Across the Sea, Do You Dream?* ho usato il termine “forense” a proposito dei tuoi metodi. La ricerca forense riunisce i vari metodi di analisi utili in un lavoro di indagine. Secondo tale metodologia, le informazioni a disposizione vanno interpretate scavando strato per strato. L'aggettivo “forense” ti pare adatto a descrivere il tuo modo di lavorare?

ON In generale sì, ma non sempre. A volte non svolgo una “ricerca forense”, a volte mi limito a esternare una riflessione, a vomitare un pensiero... [ride], a fare qualcosa di viscerale. A volte invece conduco una ricerca servendomi di molteplici metodologie. Qualunque sia il modo in cui le cose accadono e prendono forma, sono molto meticolosa nella scelta dei materiali che utilizzo. Devono funzionare rispetto ai concetti, le idee prodotte dal mio pensiero: è una questione di coerenza. Se parlo di estrattivismo, ad esempio, devo assicurarmi di non usare materiali tossici perché l'opera finale potrebbe risultare problematica, anche se l'idea di fondo è sublime. È in questo ambito che il mio lavoro assume caratteristiche forensi, nel senso che scavo fino in fondo alle cose.

ÉM Mi descrivi un materiale tossico o un'opera problematica?

ON Un'opera tossica è quella creata impiegando composti o processi chimici in grado di sprigionare gas o emanazioni nocive. È quel che sarebbe potuto succedere con *Carved to Flow*. Non potevamo certo usare prodotti che potessero danneggiare la pelle. Malgrado tutte le nostre buone idee sulla composizione dei saponi, abbiamo dovuto fare molte ricerche e questo ha reso il tutto più complicato, ma è giusto così. È ancora e sempre una questione di tempo.

Intervista condotta nei giardini di Villa Arson Nice il 6 settembre 2021. Registrazione audio: Kristof Everart.
Trascrizione: Hodei Berasategui

¹ Anna Lowenhaupt Tsing, *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller Editore, Rovereto 2021.

² Emanuele Guidi, *Un vuoto, una macchia, una caduta – La pratica di conoscenza condivisa di Otobong Nkanga*, in “Flash Art Italia”, vol. 52, n. 343, Milano, marzo-aprile 2019, pp. 28-35, <https://flash-art.it/article/otobongnkangaemanuele-guidi/> (online 21 marzo 2019).