Berliner Festspiele
#gropiusbau
GROPIUS
BAU
OTOBONG
NKANGA
THERE'S
NO SUCH
THING
AS SOLID
GROUND

INHALT
CONTENTS

Einleitung 2
Introduction

Greifbare Spannungen von Robert Maharajh 5
Strains Become Manifest By Robert Maharajh 17

Drawings 27

Ein Gespräch zwischen Stephanie Rosenthal und Otobong Nkanga 35
A Conversation between Stephanie Rosenthal and Otobong Nkanga 47

Werkliste 56
List of Works

Dank 58
Acknowledgments

Impressum 59
Imprint

Ausstellungstexte **Einlage**
Exhibition Texts Insert

EINLEITUNG
INTRODUCTION

Otobong Nkanga (*1974, Kano, Nigeria) war 2019 für ein Jahr *In House: Artist in Residence* im Gropius Bau. Nkangas Interesse gilt Strukturen von Reparatur und Fürsorge. Sie beschäftigt sich mit den komplexen Beziehungen zwischen Mensch und Land, die sich in den globalen Systemen von Ausbeutung und Bergbau sowie in den Strömen von Menschen und natürlichen Ressourcen zeigen.

Land ist in ihren Arbeiten auf vielfache Weise zu verstehen: als die Erde, der Boden und die Landschaft; als ein Bereich, auf dem ökologische, wirtschaftliche, politische und soziale Themen verhandelt werden. Nkangas Werk beruht auf intensiven Recherchen und verwebt unterschiedliche Medien miteinander, darunter Installation, Textil, Performance, Zeichnung, Texte und Erzählungen. Es erinnert daran, dass Objekte und Handlungen nicht losgelöst voneinander betrachtet werden können.

Sauerstoff, Stimme und der Vorgang des Atmens verbinden die Kunstwerke in dieser Ausstellung miteinander: Von der Soundarbeit *Wetin You Go Do? Oya Na* (2020), einer neuen Version von Stimmaufnahmen für den Gropius Bau, über ihre Zeichnungen bis hin zu dem dreiteiligen-Projekt *Carved to Flow* (2017-2020), das seinen Ursprung auf der documenta 14 nahm. Ihre Werke resonieren mit der Vergangenheit und Gegenwart, um verborgene Geheimnisse, neu erzählte und vergessene Geschichte zu enthüllen.

Dieses Booklet begleitet Otobong Nkangas Einzelausstellung *There's No Such Thing as Solid Ground* im

Gropius Bau. Eine Auswahl an Zeichnungen spiegelt wider, dass das Zeichnen ein wichtiger Teil von Nkangas künstlerischer Praxis ist. Einige sind hier zum ersten Mal veröffentlicht. Ihre Zeichnungen begreift sie als einen Raum: In ihm verbinden sich ihre Auseinandersetzung mit Materialien und ihr Denken, das sich in der künstlerischen Umsetzung ausdrückt. Auch enthält das Booklet Gedichte, die ihr Denken über die Vernetzung von Körpern, Land und Materie in einer weiteren Form zur Sprache bringen.

Otobong Nkanga (*1974, Kano, Nigeria) was the Gropius Bau's *In House: Artist in Residence* for one year in 2019. Interested in the relationship between repair and care, she deals with complex relationships between people and land as evinced through global mining and other systems of exploitation, the movement of natural resources and people, and history's violent legacy.

Land can be understood as earth, soil and landscape, as well as the terrain on which ecological, economic, political and social issues are navigated. Interweaving media such as installation, textile, performance, painting, drawing, texts and stories to create multi-sensory encounters, Nkanga's work is often based on a period of intensive research, teasing out the many-layered intersections between objects and actions.

Oxygen, voice and the act of breathing are elements that connect the artworks in this exhibition, from Nkanga's reshaped sound work *Wetin You Go Do? Oya Na* (2020), a new aural arrangement that reconfigures her existing voice recordings, to her drawings and the three-phase project *Carved to Flow* (2017-2020), begun at documenta 14. These works resonate with the past and present to reveal hidden secrets, altered histories and forgotten stories.

This booklet has been designed to accompany Otobong Nkanga's solo show *There's No Such Thing as Solid Ground*, exhibited at the Gropius Bau. A selection of drawings, some previously unpublished, are featured, reflecting how drawing is a vital discipline for Nkanga who uses it as a space that loops into her wider material practice and thinking through making. Similarly, a series of her poems are published here, mirroring her thinking about the interconnectedness of bodies, landscape and matter in yet another form.

GREIFBARE SPANNUNGEN

ROBERT MAHARAJH

Otobong Nkanga schafft eine poetische Kosmologie, die sich auf die umgebende Welt bezieht und arbeitet mit verschiedenen Zuständen von Materie, Molekülstrukturen und mit natürlichen sowie menschengemachten Bedingungen auf der Erde. Ihre Werke schaffen intime Momente, existieren aber zugleich in einer produktiven Beziehung zu ihrer unmittelbaren Umgebung und den Spannungen der Zeit, ähnlich wie ständig agierende und reagierende subatomare Partikel. Land, Körper, Mineralien und Pflanzen verbinden sich über verschiedene Medien: Skulptur, Installation, Performance, Poesie und Zeichnung werden in einer fließenden und dynamischen Beziehung miteinander verflochten.

Der aus Martinique stammende Dichter und Philosoph Édouard Glissant hat mittels des Begriffs Relation die Art und Weise beschrieben, wie verschiedene Gemeinschaften, Länder und Kulturen aufeinanderprallen. Für Glissant war dies kein unwesentliches Bild eines fruchtbaren, kulturübergreifenden Austauschs. Von seiner Perspektive in der Karibik heraus denkend, entwarf er Relation als etwas, das in der Finsternis, mit der Entführung von Afrikaner*innen an den Küsten ihrer Heimatländer und ihrer Verschleppung in die

Karibik und nach Amerika, beginnt. Ihre Körper wurden als eine Ressource begriffen, mit deren Hilfe man andere Ressourcen gewinnt. Doch aus diesem Ursprung ging einer der grundlegenden Faktoren und eine der bedeutendsten Antriebsenergien der modernen Welt hervor, ein anhaltender Prozess des Zusammenpralls, den Glissant als Kreolisierung bezeichnete und der ungeachtet seines stürmischen Charakters immer wieder neue Formen und Dichtungen hervorbringt.[1]

Dieser gewaltige Prozess begann Glissant zufolge mit einer diasporischen Bewegung: Um zu überleben, schufen vertriebene Gemeinschaften Bricolage-Kulturen und Stützstrukturen. Glissant nutzte Deleuze und Guattaris Konzept des Rhizoms — Netzwerke, die Objekte oder Personen miteinander verbinden —, um über die neuen Formen und Möglichkeiten nachzudenken, die aus diesem Prozess hervorgingen. Wie miteinander verflochtene Systeme von Knollenwurzeln oder biegsame Gräser, die sich immer weiter ausdehnen und entwickeln und, sich ständig verwandelnd, hybride Verbindungen bilden, sind Rhizome ein kreatives Gegenmodell zum Stillstand des singulären, in sich geschlossenen Systems, das das westliche Denken dominiert: ein einsamer Baum oder ein Gefühl nationaler Identität, das sich um eine zentrale Idee oder einen gemeinsamen Ursprung dreht (die Slogans der Brexitbefürworter*innen und der Windrush-Skandal in Großbritannien kommen einem bei diesem Thema in den Sinn).

Nkanga erkundet in ihren Werken miteinander verflochtene Vielheiten und arbeitet mit ihnen. In der Performance-Arbeit *Diaspore* (2014/2020) tragen Frauen, die sich der Schwarzen, Afrikanischen, Afro-diasporischen Community zugehörig fühlen, auf den Köpfen die in der Nacht blühende Pflanze „Cestrum nocturnum“ (Königin der Nacht). Der intensive nächtliche Duft der Pflanze ist ein intimer Bestandteil von Nkangas Kindheitserinnerungen. Forschungen haben jedoch ergeben, dass der Nachtjasmin ursprünglich nicht in Nigeria beheimatet war, sondern von den Westindischen Inseln nach Afrika kam (das Wort Diaspore verweist selbst auf die Vermehrung von Samen). In Glissant'scher Manier hinterlässt der Zusammenprall vielfältiger Welten Spuren und es zeigt sich, dass das, was höchst vertraut und persönlich erscheint — beinahe so als sei es ein Teil der eigenen DNS —, eine opake Dimension enthält, eine Fluglinie zu anderen Kulturen und Gegenden. Ein ähnlich weit ausgreifendes Netzwerk lässt sich in den lebendigen, doch skulptural anmutenden Gestalten

1
Vgl. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III* (Paris: Éditions Gallimard, 1990).

der Frauen erkennen: Sie weisen eine Ähnlichkeit mit den Karyatiden der klassischen griechischen Architektur auf, erinnern aber auch an die in der südlichen Hemisphäre übliche Praxis lebenswichtige Waren, häufig Grundnahrungsmittel, auf dem Kopf zu tragen. Wenn sich die Frauen über die auf dem Boden gezeichneten Grenzen bewegen, werden Erinnerungen an Migrationen der Vergangenheit und Gegenwart wachgerufen. In der Interaktion der Performerinnen mit dem Publikum erhalten sie eine körperliche Form.

Wie ein Wurzelsystem reichen die Ideen, die *Diaspore* zugrunde liegen — Karyatiden, die das Leben oder doch die wesentlichen Bestandteile dessen tragen, was Giorgio Agamben „das nackte Leben“ nennt, ebenso wie die Art und Weise, wie Pflanzen und Gemeinschaften sich verbreiten und in unterschiedlichen Gebieten keimen — bis in das sich stetig entwickelnde Projekt *Carved to Flow* (2017-) hinein.

Begonnen als Teil der documenta 14 in Athen, im Herzen des damaligen europäischen Krisenstaates Griechenland, der sich mit dem Scheitern nationaler und übernationaler Strukturen konfrontiert sah, wurde *Carved to Flow* als etwas entworfen, das über ein bloßes Kunstwerk hinausgeht. Es soll als ein Prozess und als eine unterstützende Struktur für Personen und Gemeinschaften dienen und außerdem eine Möglichkeit der Bewahrung und Benutzung von Wissen und gemeinsamen Ressourcen sein.

Das Projekt denkt Orte wie den Libanon, Syrien, den Mittleren Osten, Griechenland sowie Nord- und Westafrika zusammen, die traumatische, historische, politische und/oder wirtschaftliche Veränderungen durchgemacht haben. Über Migrationsrouten, die durch die aneinandergrenzenden und geteilten Gewässer entstehen, sind sie miteinander verbunden und so boten die üblichen Traditionen der Ölproduktion und Seifenherstellung in diesen Regionen eine materielle Möglichkeit, um über die Auswirkungen von Trauma, Ressourcenabbau und Völkerbewegungen nachzudenken.

Die bei dem Projekt entwickelte und produzierte Seife verbindet sieben Öl- und Buttersorten aus der Gegend mit Holzkohle, sprich organischer Materie, die in der erstickenden Abwesenheit von Sauerstoff verbrannt wird. Die Seife wird zu einer skulpturalen Meditation über die Fruchtbarkeit der Region und Nahrungsressourcen, die mit den verschmorten Nachwirkungen von Krisen, Zerstörung, Extraktion oder Misswirtschaft verschmolzen sind: Staaten, die Menschen, Pflanzen oder Böden zurücklassen, die psychisch um Luft ringen.

Auf molekularer Ebene wird Seife dadurch hergestellt, dass alkalische Metallhydroxide chemisch mit Fettsäuren reagieren. Die verschiedenen Elemente, die aufeinander reagieren und Bindungen eingehen oder Pakte schließen, werden zu einer Metapher für die Bindungen oder Verbindungen zwischen Gemeinschaften und Staaten, die immer wieder geschaffen werden, aber potenziell auch immer wieder aufgelöst werden können.

In der ersten Werkphase dieses Projektes entstand in Athen ein Labor – ein Raum für die Zusammenarbeit und Herstellung von Prototypen –, in dem Rohmaterialien und Modelle in einer Adobestruktur aufbewahrt wurden. Die Form dieser Struktur – eine Reihe miteinander verknüpfter Zellen – ist von zentraler Bedeutung und emblematisch für das gesamte Projekt. Sie beruht auf der Musgum-Architektur in Kamerun und wurde aufgrund ihrer Veränderbarkeit und Flexibilität gewählt: Zerbricht oder versagt eine Zelle, bleibt das Ganze unversehrt. Es bildet einen Gegensatz zum Modell des einzelnen karyatidenförmigen Pfeilers, dessen Form per se zu instabil ist: Zerbricht einer von ihnen oder ist schadhaft, ist das Ganze in Gefahr. Während sich das Projekt mit der Zeit ausdehnt, wird der Grundriss der Musgum-Häuser als Archetyp für Interaktionen mit Institutionen, Kurator*innen, Botaniker*innen, unterschiedlichem Publikum und verschiedenen Lokalitäten genutzt. Dank seiner rhizomatischen Struktur lässt sich das Netzwerk ständig umorganisieren, während die fortlaufenden Begegnungen dazu führen, dass es seine Form immer wieder ändert. Phase zwei war die Schaffung eines Raums in Kassel, in dem ein größeres Kontingent von 15.000 in Griechenland hergestellter Seifen in Säulenform ausgestellt wurde, was an die syrische Gepflogenheit erinnert, während des Abbindeprozesses Seife aufzustapeln. Durch den Rückgriff auf Traditionen aus Aleppo und Nablus wird hier vom Aussterben oder zumindest als Nachwirkung eines Krieges von der Verdrängung bedrohtes Wissen recycelt.

Die entstandene *O8 Black Stone*-Seife ist sowohl selbst ein Kunstwerk als auch ein Gefäß für das fortlaufende Projekt: Ihr Verkauf ist keine bloße Transaktion, sondern verlangt von den Besucher*innen in eine komplexere und humanere Beziehung mit einer*einem Performer*in einzutreten. Sie begreift Arbeit als etwas, mit dem ein System der Wiederaufstockung geschaffen werden soll, statt der Erschöpfung von Ressourcen, die für den Unternehmenskapitalismus charakteristisch ist.

↑ →

Otobong Nkanga,
Carved to Flow: Germination

Workshop Space, Gropius Bau,
18.10.2019–5.1.2020
Im Rahmen von / During
In House: Artist in Residence

Foto / Photo: Laura Fiorio

These lights comfort the edges of darkness
Cries of crises
These tears fall on scalding hot mounds
Filled with morning dew
This mould shapes the mouth to silence
While all erupts
There’s no such thing as solid ground

There’s No Such Thing as Solid Ground, Otobong Nkanga, 2020

Die Erde nährt Pflanzen, die arbeiten, um Öl zu produzieren: Dies sind die Ökonomien des Hegens (Nährens), der Arbeit, des Wissens und des Extrahierens, die sich möglicherweise zählen, aber nicht verrechnen lassen, jedenfalls nicht anhand der von der Agrarindustrie verwendeten Maßstäbe. *Carved to Flow* verschiebt diese Logik in eine andere Sphäre des Verrechnens (der Buchhaltung): Den Öl- und Wissensressourcen, die Griechenland entnommen wurden, stehen die Erlöse aus dem Verkauf von Seifen gegenüber, mit denen eine Stiftung finanziert wird, die in Griechenland und Südost-Nigeria Räume für Wissenstransfer und Kunstausstellungen schafft. So wurde 2019 in Athen der Raum Akwa Ibom eröffnet, der von der Kuratorin Maya Tounta geleitet wird und sowohl Möglichkeiten für Künstler*innen bietet als auch die örtliche Gemeinschaft unterstützt.

Die dritte Werkphase *Germination* konzentriert sich auf die Einrichtung der Carved to Flow-Stiftung in Akwa Ibom. Auch hier ist der persönliche Hintergrund der Keim der Idee. Das Gebiet ist das Land von Nkangas Eltern, das sie seit dem Tod ihres Vaters 1981 nicht mehr besucht hatte. Ihre Rückkehr 2018 führte dazu, dass dies der Sitz der Stiftung wurde, deren Aktivitäten flexibel bleiben, da sie mit den Menschen und Praktiken in dieser Gegend in Verbindung stehen. Insofern das Werk auf Mangelerscheinungen trifft – Defizite beim Wissenstransfer, bei der örtlichen Wirtschaft und pragmatischen Stützstrukturen – wird sie versuchen, zu bauen, zu archivieren und wiederherzustellen. Bei einem ersten Projekt werden ortsansässige Frauen auf lokale Produkte zurückgreifen, um damit zu experimentieren und diverse Erzeugnisse herzustellen, mit denen sich die Familie und die Gemeinschaft finanziell unterstützen lassen. Wie die Ökotheoretikerin Donna Haraway schreibt: „Es ist von Gewicht, welche Knoten Knoten knoten, welche Gedanken Gedanken denken, welche Beschreibungen Beschreibungen beschreiben, welche Verbindungen Verbindungen verbinden. Es ist von Gewicht, welche Geschichten Welten machen und welche Welten Geschichten machen.“[2]

In formaler Hinsicht geht die große Tapisserie *Double Plot* (2018) auf jene europäische Tradition zurück, die Ansichten der Außenwelt in ein intimes und häusliches Umfeld integriert. Im Europa des 16. Jahrhunderts war diese Tradition bereits fest etabliert, wie die weit verbreiteten „Verdure“-Darstellungen von Bäumen, Pflanzen und Wäldern deutlich zeigen.

2 Donna J. Haraway, *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän* (Frankfurt / New York: Campus, 2018), S. 23.

Zugleich greift Nkanga in ihrem Werk auf den Hintergrund der afrikanischen Textilherstellung und Verwendung von Symbolen für politische oder soziale Botschaften sowie auf ihre persönliche Geschichte zurück. Als Jugendliche half sie ihrer Mutter, einer Regierungsangestellten, Stoffe wie Seiden- und Baumwollbrokat zu färben, die diese dann an Designer*innen verkaufte, um so über eine weitere Einkommensquelle zu verfügen, wenn die Regierung ihre Angestellten nicht bezahlte.

In interpretatorischer Hinsicht prallen überall auf der Tapisserie Bedeutungen aufeinander, sodass die plane Oberfläche zu einem gewirkten Grund unterschiedlicher Perspektiven wird. Nkanga zufolge bildete das Nachdenken über die Idee der Art und Weise, wie sich etwas manifestiert, die Ausgangsbasis für die Entstehung des Werks: das, was das Auge oder Bewusstsein sieht, und das, was latent, also unsichtbar, aber dennoch gegenwärtig ist. Im Rahmen der vier Perspektiven stellt ein Bild des Sonnensystems die „Grund"-Schicht dar: Sterne, die so weit entfernt sind, dass ihr Licht für uns erst nach einer Zeitspanne von mehreren Millionen Jahren zu sehen ist.
Die Tatsache, dass das originale Bild von der NASA zur Zeit der Erhebungen auf dem Tahrir-Platz in Ägypten entstand, kontrastiert die zeitliche Verzögerung des Sichtbarwerdens der Sterne mit dem Anschwellen der Auflehnung gegen menschliche Brutalität und Unterdrückung, die schon lange gegärt hatte, aber dann in einem bestimmten Moment zum Ausbruch kam. Etwas von dieser Dringlichkeit scheint sich im Mittelpunkt des milchigen Dunstes oder Schimmers zu manifestieren (ein Phänomen, das in Nkangas Werk wiederkehrt): Dessen Dichte nimmt zu und wird eine bedrohliche Masse, das negative Bild des massiven Gravitationsfeldes der dunklen Materie, die den Kosmos zusammenhält. In einem menschlichen Maßstab betrachtet könnte man dies als eine poetische Metapher für die Anhäufung von Kräften sehen, aus denen revolutionäre Erhebungen entstehen – oder die finsteren Mächte, die heranrücken, um sie zu unterdrücken.

Die zweite Ebene, die ebenfalls aus der Vogelperspektive dargestellt ist, besteht aus Grenzlinien, die über der Oberfläche verlaufen und an die Zonenbildung und entzweiende Territorialisierungen erinnern, die das Ergebnis der menschlichen Geschichte sind. Sie evozieren die latenten Auswirkungen von Grenzen auf Individuen, Völker und Staaten.

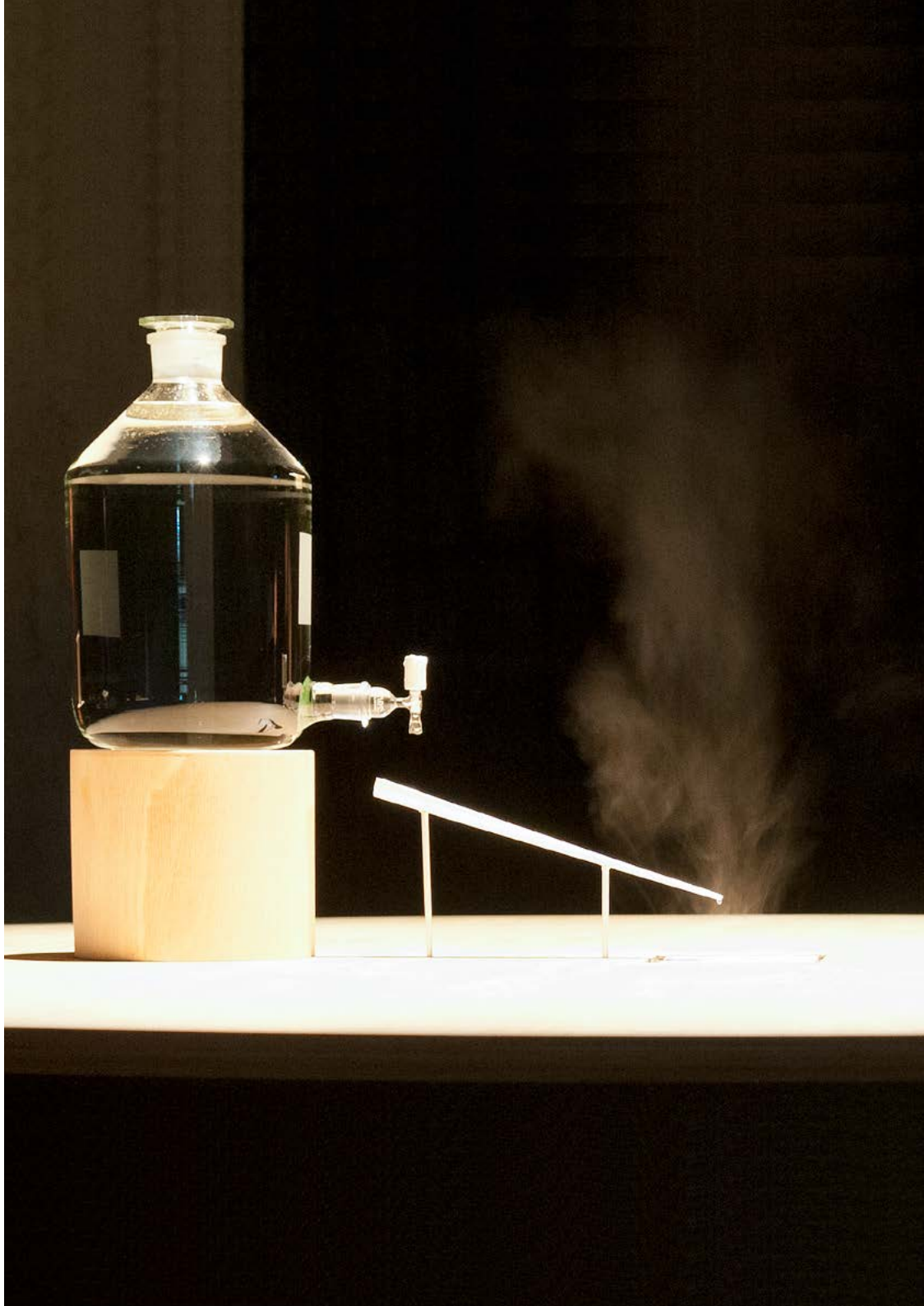
Die Frontalansicht des Bildes verschiebt sich abermals in einen figürlichen, nahezu allegorischen Modus und zeigt

→

Otobong Nkanga,
Contained Measures of Shifting States – Evaporate, 2012

Installationsansicht (Detail) / Installation view (detail)
The Tanks, Tate Modern, London, UK, 2012

Foto / Photo: Wim van Dongen



einen kopflosen Mann, dessen Präsenz den äußersten linken Abschnitt des Raums beherrscht: Von dieser Autoritätsfigur, die von einem Baum mit ineinander verflochtenen Wurzeln und schönen melancholischen Blättern begleitet wird, erstreckt sich eine vier Scheiben miteinander verbindende Schnur über das gesamte Bild.

Jede Scheibe zeigt ein fotografisches Bild – die vierte „Ebene" der gesamten Tapisserie – so stark vergrößert, dass es sich fast um eine Abstraktion handelt: Explosionen, aufplatzende Tränengasgranaten und Waffen zur Auflösung von Menschenmassen. Diese beunruhigende Verknüpfung verbindet eine Serie von einzelnen Armen, die sich an einer der Schlingen festhalten. Sie erinnern an die Kräfte der Arbeit, an Hände, die sich abmühen gegen tief verwurzelte Machtstrukturen anzukämpfen, an Aufstände und an die Vormachtstellung von Demagogen in der ganzen Welt. Die finstere Wolke, die gemeinsame Anstrengung der Arme, die aufgezeichneten Grenzen, bei denen es sich um die auf der Oberfläche eines menschlichen Körpers sichtbaren Adern handeln könnte (aber auch um im Erdinneren verlaufende mineralische Adern oder Kohleflöze, also Quellen menschlicher Verlangen, Gier und Bestrebungen) – dies alles verweist auf etwas Latentes aber Immanentes, auf etwas, das sich jederzeit manifestieren kann und nur auf den richtigen Katalysator wartet.

Die Tapisserie wird neben der Skulptur *Manifest of Strains* (2018) gezeigt. Dabei handelt es sich um einen Stahlkreis, der aus sieben Abschnitten besteht, wobei jeder einen seine Form verändernden Zustand verkörpert: eine extreme Temperaturveränderung, Zerfall und Korrosion, thermochromatische Veränderungen und in regelmäßigen Abständen von vier Minuten einen Anstieg und eine mit einem kreischenden Geräusch verbundene Freisetzung von Druck. Sein Aufbau umfasst die drei Hauptformen technologischer Interaktion, die die globale Produktion dominieren, sprich mechanisch, analog und digital (die Freisetzung komprimierter Luft wird mittels des Computers programmiert) und verortet das Werk so in einem spezifischen Moment in der menschlichen Geschichte.

Glissant benutzte den Begriff „chaos-monde",[3] den er mittels wissenschaftlicher Metaphern erkundete, für die unermessliche wechselseitige Vermengung von Kulturen, insbesondere die nicht endende, unvorhersehbare Unruhe, die durch diesen Prozess verursacht wird. Die Skulptur scheint etwas Ähnliches zu evozieren. In unserer Zeit bringen technologische Veränderungen und Globalisierungsprozesse radikal neue Dimensionen hervor: die gewaltigen Auswirkungen globaler Handelskriege, wirtschaftlicher Produktionskreisläufe, ihre Blockierungen und latenten Auswirkungen. Die Rostbildung erinnert an durch Bergbauaktivitäten verwüstete Landschaften, vielleicht aber auch an den „Rostgürtel" der im Niedergang begriffenen Industrieproduktion in den U.S.A. Die Betonung emotionaler Zustände, die in direkte chemische Prozesse übersetzt werden, die Zusammenbruch, Freisetzung, steigende und fallende Temperaturen involvieren, finden Widerhall in einem Zeitalter, in dem von der Technologie und den Nachrichtenmedien verstärkte und kommodifizierte Massenemotionen das politische und wirtschaftliche Geschehen beherrschen.

Für Glissant waren die Inseln der Karibik das Testgelände für die Zukunft. Die dort stattfindenden Umbrüche waren seiner Überzeugung nach Vorläufer für die seismischen Schocks im „tout-monde", im weltweiten System der Beziehungen. Auf ähnliche Weise benutzt Nkanga die von ihren Werken erzeugten intimen Momente als Reflexionen gewaltiger globaler Veränderungen, Spannungen, der Mechanismen des globalisierten Kapitals und ihrer Entwirrung.

In der Karibik werden Ölraffinerien geschlossen und ihre glänzenden stählernen Außenskelette beginnen zu verrosten und Ocker in die Mangrovesümpfe bluten zu lassen. Können wir uns vorstellen, dass das Zeitalter der Extraktion zu Ende geht so wie seinerzeit das Zeitalter der Dinosaurier zu Ende ging? Welche den Austausch, Arbeit, Formen des Wissens und die Poesie betreffenden Systeme werden in seinem Fahrwasser in Erscheinung treten?

Nkangas Kunstwerke drängen weiter, über ihre frühere Konzentration auf Wunden in der Erde und Netzwerke der Extraktion und Ausbeutung hinaus, und bieten uns Visionen der Erneuerung – Wissen für die kommende Epoche, das der tief eingebetteten Vergangenheit entstammt. Sie erstrecken sich mit der Vitalität lebender Wurzeln aus der visionären Gegenwart in die verwobene Zukunft.

3 Vgl. Glissant, *Poétique de la Relation.*

STRAINS BECOME MANIFEST

ROBERT MAHARAJH

Otobong Nkanga creates a poetic cosmology that draws on the world's materiality, mining the expressive potential of different states of matter, molecular structures, and natural and man-made conditions of the earth. Her works create zones of intimacy yet exist in generative tension with their immediate surroundings and the wider strain of the times, similar to the constant action and reaction of subatomic particles. Land, bodies, minerals and plants combine across different mediums – weaving, sculpture, installation, performance, poetry and drawing – in fluid and dynamic relation.

The Martinican poet and thinker Édouard Glissant used the term "relation" to describe the way in which different peoples, lands and cultures collide. For Glissant, this was no weightless vision of cross-cultural fertilisation. From his own position in the Caribbean, he conceived relations beginning in darkness, Africans kidnapped from their native shores and transported to the Caribbean and the Americas – their bodies a resource, used for harvesting other resources. Yet from this origin emerged one of the main vectors and driving energies of the

modern world: an ongoing process of collision that he called créolisation, which, although turbulent, constantly generates new forms and poetics.[1]

This vast process, in Glissant's vision, began with diasporic movement: displaced peoples creating bricolage cultures and support structures in order to survive. He employed Gilles Deleuze and Félix Guattari's concept of the rhizome, networks linking objects or people, as a way to think about the new forms and possibilities that emerged from this process. Like entangled tuber root systems, or pliable grasses, always expanding and developing, forming hybrid connections in a perpetual transformation, rhizomes are a creative counter-model to the stasis of the singular, self-contained system that dominates western thinking: a solitary tree, or a sense of national identity that revolves around a central idea or origin (the sloganeering and the Windrush deportations of Britain's Brexiteers come readily to mind).

Nkanga's works explore and draw upon entwined multiplicities. The performance work *Diaspore* (2014/2020) features women of African origin, carrying on their heads the night-blooming plant *Cestrum Nocturnum* (Queen of the Night). The plant's distinctive nocturnal smell suffused an intimate part of Nkanga's childhood memory, but research showed it was not endemic to Nigeria, and had found its way to Africa from the West Indies (the word 'Diaspore' itself refers to seed propagation). In Glissantian fashion, the clash of multiple worlds leaves residues, and that which seems intensely familiar and personal – almost a part of one's being or DNA – turns out to hold an opaque dimension, a line of flight to other cultures and terrains. A similarly expansive network can be read in the living yet sculptural forms of the women: they bear a resemblance to the caryatids of classical Greek architecture, but are also reminiscent of the common southern-hemisphere practice of carrying essential goods, often basic sustenance, on one's head. As the women move across etched borders on the floor, migrations of the past and present are recalled and given a bodied form as performers interact with the audience.

Like a root system, the ideas underlying *Diaspore* – caryatids bearing life, or the essentials of what Giorgio Agamben might call "bare life", as well as the way that plants

1 See Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (Michigan: University of Michigan Press, 1997).

and peoples can spread and germinate in different territories – extend into the ongoing project, *Carved to Flow* (2017-).

Begun as part of documenta 14 in Athens in 2017, when Greece was at the heart of Europe's debt crisis during a time of failing national and supra-national structures, *Carved to Flow* was imagined as more than an artwork: it was intended to be a process and structure of support for individuals and communities, as well as a way of preserving and using knowledge and communal resources.

Conceived around places that had undergone historic, political or economic traumatic shifts such as Lebanon, Syria, the Middle East, Greece, and North and West Africa – linked by water-borne migratory routes – the common traditions of oil production and soap-making in those regions became a material way to think through the effects of trauma, resource extraction and movements of peoples.

The soap combines seven oils and butters from around the region with charcoal, the organic matter burnt in the stifling absence of oxygen. It becomes a sculptural meditation on the region's fecundity and nourishing resources fused with the charred aftermath of crisis, destruction, extraction or mismanagement: states that leave people, plants or soils psychically gasping for air. At a molecular level, soap is made by alkaline metal hydroxide chemically reacting with fatty acids: the different elements reacting upon each other, forming bonds or pacts, becomes a metaphor for the bonds or connections between peoples and states that are constantly being created, while always remaining potentially dissolvable.

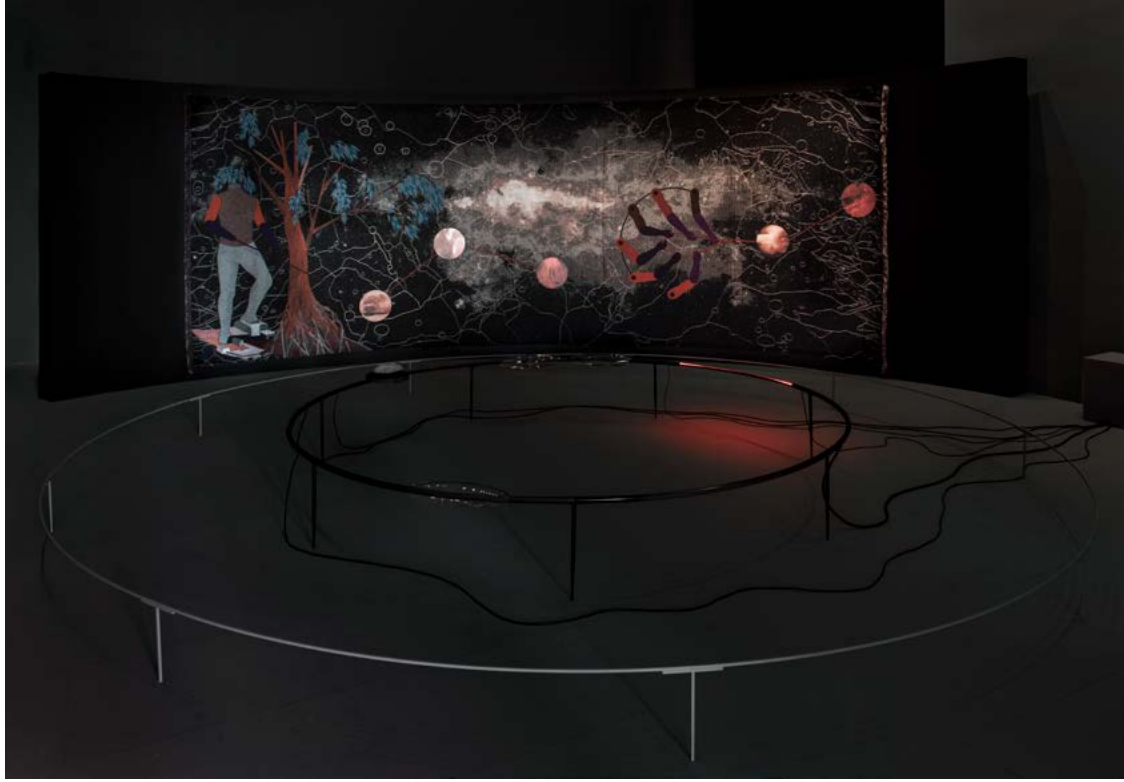
The first phase of the work established what was called the *Laboratory* – a space for collaboration and prototype making – in Athens, where raw materials and prototypes were stored in an adobe structure. The figure of this structure – a series of interlinked cells – is central to and emblematic of the entire project. Its form is based on Musgum architecture in Cameroon. It was chosen for qualities of mutability and resilience: if a cell breaks or fails, the whole remains intact. It stands in contrast to the model of the single, caryatid-form pillar, whose structure is too inherently unstable: if one breaks or is compromised, the whole is placed in jeopardy.

As the project extends through time, the plan of Musgum houses is used as the archetype for interactions with institutions, curators, botanists, different audiences and locations: the rhizomatic structure allows for the network to continuously reorganise as ongoing encounters see it morphing into new forms. Phase two – *Warehouse & Distribution* – was the establishment of a space in Kassel, where a larger batch of 15,000 soaps manufactured in Greece were exhibited in columns, reminiscent of the Syrian habit of stacking soap during the curing process. By drawing on the Aleppo and Nablus traditions, it recycles knowledge threatened with extinction or at least displacement in the aftermath of conflict.

The *O8 Black Stone* soap is both an artwork in itself and a vessel for the ongoing project: its sale is not a simple transaction but requires visitors to enter into more complex and human relations with a performer. Its proceeds work to create a system of replenishment, rather than the resource-depletion characteristic of corporate capitalism.

Soil nourishes plants that work to produce oil: these are economies of nurture, labour, knowledge and extraction that can perhaps be counted but not accounted, at least not via the measures used by agribusiness. *Carved to Flow* shifts these logics into a different sphere of accounting: the resources of oil and knowledge that were taken from Greece are matched as proceeds from the sale of soaps fund a foundation that will create spaces for knowledge transmission and art exhibiting based in Greece and South-Eastern Nigeria. As its name suggests, the space Akwa Ibom Athens opened in the city in 2019 – run by curator Maya Tounta – creates possibilities for artists, as well as fostering the local community.

The work's third phase – *Germination* – focuses on the establishment of the Carved to Flow Foundation in Akwa Ibom. Here again the highly personal provides the seed: the area is the land of Nkanga's parents, and which she had not visited since the death of her father in 1981. Her return, in 2018, spawned the idea of the location of the foundation, whose workings remain fluid as it connects with the people and practices in the region. As the work encounters lack – deficits of knowledge



→

Otobong Nkanga, *Double Plot, Manifest of Strains*, 2018

Installationsansicht / Installation view, Gropius Bau, 2020

Foto / Photo: Luca Girardini

→

Otobong Nkanga, *Manifest of Strains*, 2018

Installationsansicht (Detail) / Installation view (detail), Gropius Bau, 2020

Foto / Photo: Luca Girardini

An ailing mind
encircled by its own walls
searches for ways to ease
the pain that grinds
beyond skin, nerves,
muscles and the living

transmission, of local economies and pragmatic support structures – it will look to build, archive and restore: an initial project will see local women drawing on local produce to experiment and create varied products that can be sold to provide financial support for family and community. As eco-theorist Donna Haraway writes: "It matters what knowledges know knowledges. It matters what relations relate relations. It matters what worlds world worlds. It matters what stories tell stories."[2]

The large tapestry, *Double Plot* (2018), in its formal method derives from a European tradition of bringing visions of the outside world into an intimate and domestic setting. This was well established in Europe by the 16th Century and is widely seen in the "verdure" tradition of depicting forests, plants and woodlands. At the same time, Nkanga's work draws on a background of African textile making and symbolic usages – for political or social messages – as well as her own personal history: as a teenager, she would help her mother – a government employee – to dye fabrics like silk and cotton brocade, which were they then sold to designers, a way of supplementing income during a period when government wages were not being paid.

On an interpretative level, meanings collide in a similar fashion throughout the tapestry, the flat surface plane becoming an interwoven ground for different perspectives. According to Nkanga, the genesis of this work began via thinking around the idea of manifestation: what the eye or mind sees, and what is latent, imperceptible but nevertheless present. Of the four perspectives, the "base" layer is an image of a solar system, stars so distant their light is visible to us only after a time lag spanning millions of years. The fact that the original image was taken by NASA at the time of the Tahrir Square uprising in Egypt juxtaposes the temporal slippage of the stars becoming visible with the urgent groundswell of revolt against human brutality and oppression, long fomented but erupting at a particular moment. Something of this urgency seems to manifest at the centre of the milky haze or glimmer (a phenomenon that recurs in Nkanga's work): its density grows to become a threatening mass, the negative image of the massive gravitational field of dark matter that binds the cosmos together. Taken

2 Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham and London: Duke University Press, 2016), p. 35.

Ailing Mind, Otobong Nkanga, 2020

at a human scale, it might be seen as a poetic metaphor for the gathering of forces that form revolutionary uprisings – or the dark forces that move to suppress them.

The second layer, also seen from an aerial perspective, consists of demarcating lines that run across the surface, giving a sense of zoning and the divisive territorialisations created by human history: they evoke the latent effects of borders on individuals, on peoples and states.

The frontal aspect of the image shifts again into a figurative, almost allegorical mode, showing a headless male whose presence dominates the far left of the space: from this authority figure, accompanied by a tree with enmeshed roots and beautiful melancholy leaves, a cord extends across the entire image, joining four discs.

Each disc shows a photographic image – the fourth "layer" of the overall tapestry – blown up to the point where it is almost an abstraction, of explosions, tear gas shells bursting and crowd dispersal weapons. This uneasy linkage also conjoins the looping series of abstract arms: calling to mind the forces of labour, hands struggling to fight against entrenched power structures, revolts, the ascendancy of demagogues around the world.

The louring cloud, the communal effort of the arms, the etched borders that could be veins running across the surface of a human body (or veins of minerals or seams of coal running under the earth, source of more human desire, greed and striving), all speak to a notion of something latent yet immanent – ready to become manifest at a specific moment, waiting only for the right catalyst.

The tapestry is shown alongside the sculpture, *Manifest of Strains* (2018). A steel circuit composed of seven sections, each of which embodies some form of shifting state: extreme temperature change, decay and corrosion, thermochromic shifts and, at regular intervals, a build up and shrieking release of pressure every four minutes. Its makeup plays across the three main modes of technological interaction that dominate global production: mechanical, analogue and digital (the release of compressed air is programmed by a computer) – situating the work at a specific moment in human history.

Glissant used the term *chaos-monde*,[3] which he explored via scientific metaphors, to refer to the immeasurable intermixing of cultures, specifically the unending, unforeseeable turbulence caused by this process. The sculpture seems to evoke something similar, and in this moment technological shifts and processes of globalisation bring radical new dimensions: the vast repercussions of global trade wars, economic circuits of production, their blockages and latent effects. The rust corrosion calls to mind landscapes devastated by mining extractions, or perhaps the 'rust belt' of declining industrial production in the US. The emphasis on emotional states translated into direct chemical processes involving breakdown, release, heating and cooling temperatures resonates in an era in which mass emotions, amplified and commodified by technology and news media, dominate the political and economic arena.

Glissant saw the islands of the Caribbean as testing grounds for the future. Their upheavals were forerunners, he believed, for the seismic shocks in the "tout-monde", the world-wide system of relations. In similar fashion, Nkanga uses the zones of intimacy created by her works as reflections on vast global shifts, tensions, the mechanisms of globalised capital and their unravelling.

In the Caribbean, oil refineries are shutting down, their gleaming steel exoskeletons preparing to rust over and bleed ochre into the mangrove swamps. Is it possible that the age of extraction could draw to an end, like the era of the dinosaurs? What new systems of exchange, forms of knowledge and poetry would emerge in its wake?

Nkanga's artworks continue to push beyond their early focus on wounds in the earth and networks of extraction and exploitation, to give visions of regeneration, knowledge for the coming epoch drawn from the deep embedded past. They stretch with the vitalism of living roots from the visionary present to the entangled future.

3 See Glissant, *Poetics of Relation.*

Slow motion
Rendering
Mountain to rock
Rock to rubble
Rubble to ore
Ore to steel

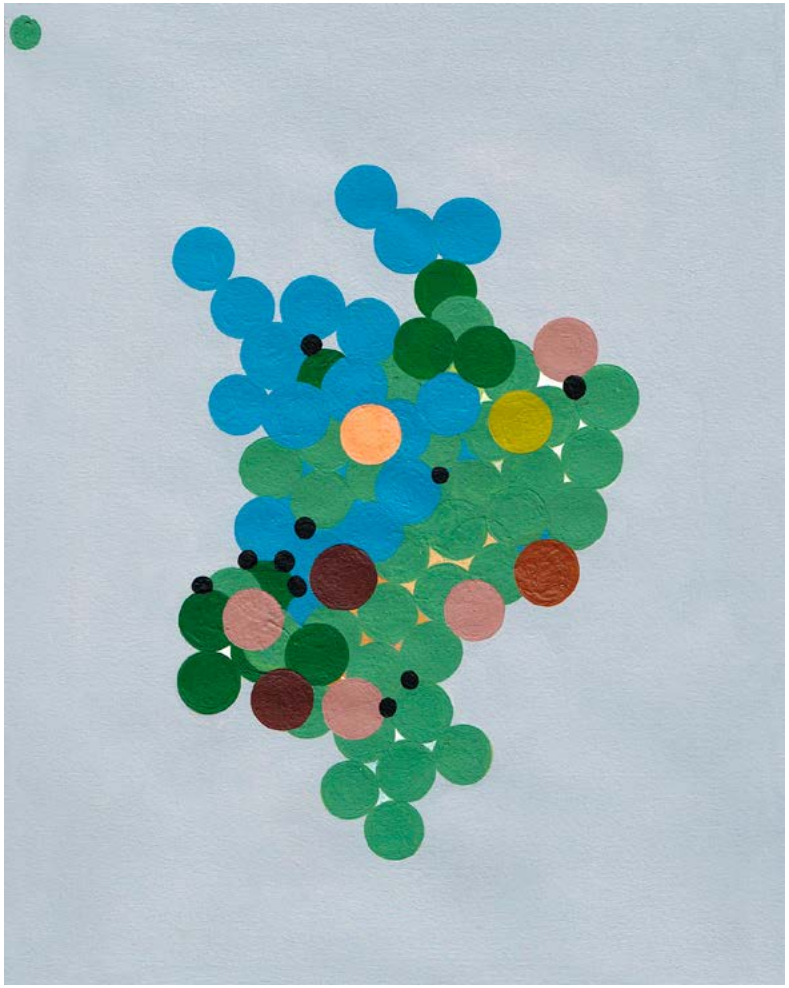
Laying low
Particles infiltrate
Suffocating my pipes
After a sudden blow
Breathing

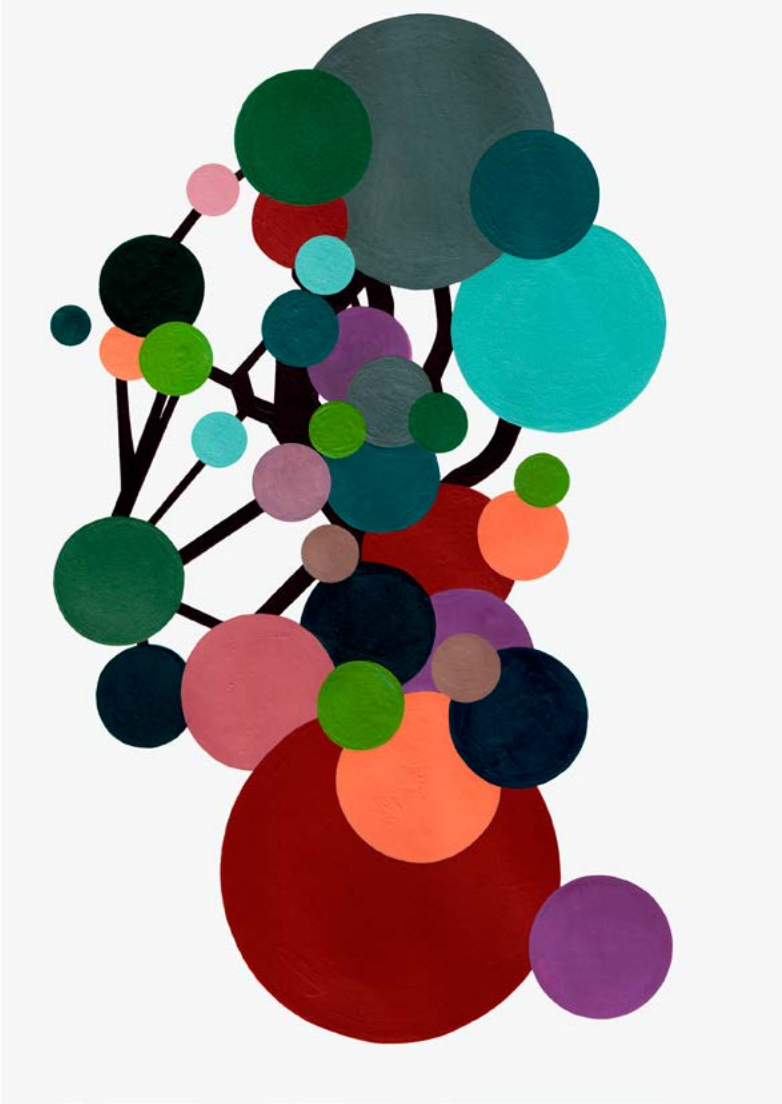
Quiet force
Altering
Steel to rust
Rust to debris
Debris to dust
Dust to earth

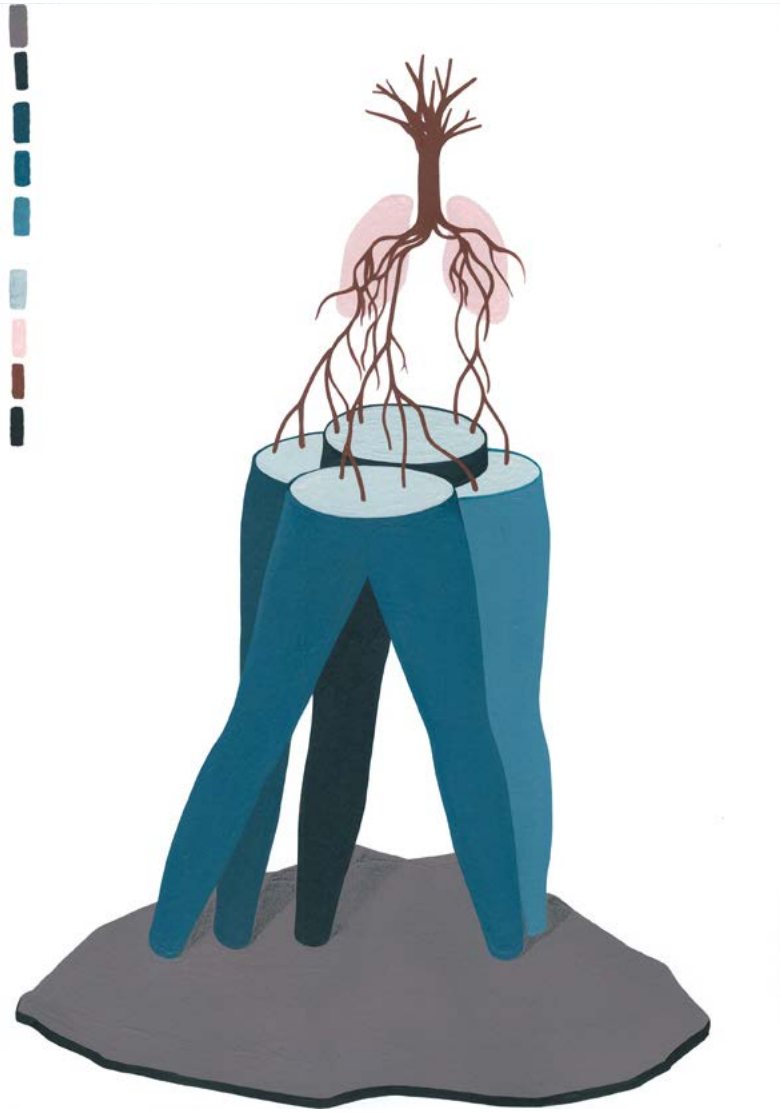
Laying low
Particles propagate,
Awakening my guts
After the steady blows
Mourning

Steady Blows, Otobong Nkanga, 2020

DRAWINGS







1 *Recipe for Blackstone 08*
2017
Acryl auf Papier / Acrylic on paper
17,8 x 22,4 cm

2 *Wherever We Go*
2020
Acryl und Sticker auf Papier /
Acrylic and stickers on paper
54 x 36,5 cm

3 *Recipe for Repairs*
2019
Acryl auf Papier / Acrylic on paper
29,7 x 21 cm

4 *Queen of the Night*
2015
Acryl und Collage auf Papier /
Acrylic and collage on paper
36 x 27 cm

5 *Captured Gesture – Control*
2016
Acryl und Bleistift auf Papier /
Acrylic and pencil on paper
29,7 x 21 cm

6 *L'Air du Temps*
2015
Acryl auf Papier / Acrylic on paper
29,7 x 21 cm

DER ORT, AN DEM WIR MITEINANDER ATMEN

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN STEPHANIE ROSENTHAL UND OTOBONG NKANGA

Stephanie Rosenthal [R]: Deine aktuellen Werke *Carved to Flow* (2017-), *Taste of a Stone* (2010-), *Diaspore* (2014-) und viele andere zeugen von einem großen Interesse an den Begriffen des Sich-Sorgens und der Fürsorge. Mich fasziniert die Beziehung zwischen des Sich-Sorgens und dem Widerstand. Du hast schon früher über diesen Zusammenhang gesprochen, damit würde ich unser Gespräch gerne beginnen.

Otobong Nkanga [N]: Was für ein Auftakt Fürsorge und Widerstand! Als ich in den 1990ern an der École des Beaux-Arts in Paris studierte, habe ich im ersten Jahr für eine meiner skulpturalen Arbeiten Harz verwendet. Ich erinnere mich an den scharfen Geruch, der mir in die Nase stieg und meine Nasenflügel und Luftröhre reizte. In diesem Moment begriff ich, dass dieses Material giftig ist und dem Körper schaden kann. Ich begann, die Wechselwirkung zwischen Körper, Material und Boden zu verstehen.

Wenn wir uns nicht um diese Beziehungen kümmern, wird das Land, auf dem wir leben, Schaden nehmen. Unsere Körper werden in Mitleidenschaft gezogen werden und die kommenden Generationen werden die Ruinen erben, welche die

Erde überziehen, und die Gewalt, die mit derartigen Akten einhergeht. Fürsorge zu tragen ist also eine Form des Widerstands.

Wir müssen Widerstand leisten, den Raum des Miteinander-Singens und des Sich-gegenseitig-um-unsere-Seelen-Kümmerns betreten. In schwierigen Momenten können unterschiedliche Gruppen von Menschen ihre Fürsorge zum Ausdruck bringen, indem sie ihre Stimmen erheben. Wir müssen uns als eine Form des Widerstands um alle Körper kümmern: die Gewässer, die Landstriche und unsere emotionalen und psychologischen Zustände.

R: Beim Begriff der Fürsorge geht es nicht nur um Liebe oder Zuneigung. In ihrem Buch *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds* (2017) diskutiert María Puig de la Bellacasa die Widersprüche und Spannungen, die verschiedene Formen des Sich-Sorgens und Sich-Kümmerns darstellen. Das machst du in deinem Werk auch. Du benutzt häufig verschiedene Stimmen, die den Körper und das Sinnliche oder die härtere Politik der Fakten und der Wissenschaft verknüpfen. Hat Fürsorge hinsichtlich der Beziehung zwischen Land und Körper eine politische Dimension?

N: Unkraut muss gejätet werden, damit eine bestimmte Pflanze wachsen kann, doch das heißt nicht, dass das Unkraut für die Pflanze daneben nicht von Nutzen ist. Wir sehen, dass in unserer Gesellschaft sehr selektive Fürsorge für Land, den Körper und die Politik getragen wird. Bestimmte Landstriche und Körper werden als Unkraut behandelt und andere als die wichtigste Pflanze, um die sich gekümmert wird. Das Unkraut wird vergiftet, ausgerissen, vernichtet, damit die ausgewählte Pflanze gedeihen kann. Wir sehen das in diesen Krisenmomenten [während der Coronavirus-Pandemie]: Wie kümmern wir uns um die spezifischen Personengruppen und Gemeinschaften, die von dieser Krise schwer getroffen sind. Diese Krise enthüllt, wo das politische System und die politische Struktur versagt haben, indem sie sich nicht gekümmert haben. Mir ist es wichtig zu begreifen, dass wir, wenn wir uns um einen Menschen kümmern, zugleich die Seele eines anderen Menschen zerbrechen, zerstören und ihr schaden können, dass wir den Materialien und der Landschaft, die wir benutzen, schaden können.

R: Wie verhält es sich mit den Beziehungen, die du durch deine Arbeit herstellst? In *Taste of a Stone* etwa verbindest

du Geschichten, Kulturen und Energiefelder miteinander, um unverbundene Wurzeln miteinander zu verflechten – und neues Leben zu erschaffen. Steine haben eine lange Geschichte, die Pflanzen im Werk dagegen haben keine Wurzeln und fungieren als eine Art Gegengewicht.

N: Beziehungen herstellen heißt eine Verbindung mit einer Person zu knüpfen, mit einem Ort oder einer Sache, und indem wir dies tun, lernen wir, mit der Person, dem Ort oder der Sache zu atmen. Diese letzten Monate haben uns gezeigt, wie schwer es uns fällt, nicht zusammenzusitzen und gemeinsam zu atmen. Jetzt müssen wir vorsichtig sein und uns bedecken, wenn wir atmen; tun wir dies nicht, besteht die Möglichkeit zu erkranken. Einen Raum wie *Taste of a Stone* zu schaffen, bietet die Möglichkeit, mit den Steinen zu atmen, die verschiedenen Elemente zu betrachten, ihnen zuzuhören und mit ihnen in Verbindung zu treten. Stein ist eine Konstellation von Pflanzen: organische Materie, die mit der Zeit verschmolzen, eingeschmolzen und komprimiert wurde und die daher eine Erweiterung unseres Körpers ist.

R: Der Begriff des Atmens spielt eine zentrale Rolle in deinem Œuvre, beispielsweise in deiner Soundarbeit, in dem du häufig mit deiner Stimme arbeitest. Auch zu deiner Zeichenpraxis besteht ein enger Zusammenhang. Viele der Sachen, die du machst, beziehen sich auf das Atmen.

N: Atmen ist der Beginn des Lebens. Für mich bedeutet Atmen, unsichtbare Linien im Raum zu ziehen, woraus sich dann im Weiteren die Möglichkeit ergibt, neue Formen zu schaffen. Atmen, um Rhythmus zu schaffen und die Ausdauer zu steigern; wenn wir sehr schnell atmen, verausgaben wir uns... Ich merke, dass ich beim Zeichnen den Atem anhalten muss, um eine präzise Linie zu ziehen. Wenn ich den Atem anhalte, kann ich die Bewegung meiner Hände besser kontrollieren. Wenn ich meine Stimme benutze, kann ich durch den Akt des Atmens, das Ein- und Ausatmen der Luft, Volumen und Stärke erzeugen. Wir lernen, die Luft beim Einatmen an die richtige Stelle zu lenken und sie dann wieder von sich zu geben, auszuatmen, um Töne zu erzeugen oder um die Intonationen zu kontrollieren, um den richtigen Ton zu erzeugen – ein „ooooo“ oder ein „nnnnn“. Als Kinder haben wir in der Schule und zu Hause gesungen. In meiner Heimatstadt Lagos fiel

häufig der Strom aus, sodass wir abends beim Kerzenschein zusammensaßen und mit unseren verschiedenen Stimmen (Alt, Sopran) gemeinsam sangen, was eine schöne Polyphonie ergab.

Für ein Projekt wie *Carved to Flow* war der Akt des Atmens einer der grundlegenden Aspekte des Nachdenkens über Räume, die mit Sauerstoff gefüllt sind. Bei *O8 Blackstone*, das 2017 als Teil der documenta 14 begann, kommen wir durch den Prozess der Seifenherstellung und den Zusammenhang mit der Migration von Menschen aus spezifischen Geografien und verbrannten Räumen nicht umhin, darüber nachzudenken, was es heißt, sich an einem Ort zu befinden, an dem es schwer fällt zu atmen. Es war wichtig, ein Kunstwerk zu schaffen, das atmen kann und eine bestimmte Konsistenz hat, so dass es sich nicht völlig verausgabt und leblos wird.

R: Es besteht ein Zusammenhang zwischen Atmen und Leben; Atmen und Sauerstoff sind Metaphern dafür, dass wir Menschen leben lassen, ihnen Raum geben, oder aber sie ausbeuten. Ich habe das Gefühl, dass Atmen in deinem Werk mit Freiheit zusammenhängt.

N: In einer vollkommenen Welt sollte der Akt des Atmens nicht im Widerspruch zur eigenen Gesundheit stehen, doch in manchen Teilen der Welt kann dies durchaus der Fall sein. Während meines Aufenthalts in Dhaka, Bangladesch, war meine Lunge wegen des Smogs in der Luft die meiste Zeit verstopft. Atmen kann also auch ein Synonym für Krankheit sein. Eine Freundin von mir, die in Port Harcourt, Nigeria, wohnt, hat mir gesagt „Ich muss hier raus, weil ich nicht atmen kann“. Sie begreift, dass das, was sie täglich einatmet, sie und ihre Familie langsam aber sicher tötet. Und es gibt keinen Ausweg. Es ist ein langsamer Erstickungstod.

R: Es kann einen tatsächlich vergiften.

N: Ja, es gibt Menschen, die keine Wahl haben und an Orten leben müssen, wo die Luft vergiftet und toxisch ist. Doch selbst unter solchen Bedingungen, müssen wir Wege des Sich-Kümmerns finden und nach alternativen Möglichkeiten des Lebens und Atmens mit Toxizität suchen und versuchen trotz einer solchen harten Umwelt Ausdauer, Energie und Regeneration zu bewahren. Wir müssen uns darüber klarwerden, dass wir zwar alle atmen, aber nicht alle dieselbe Luft.

→

Otobong Nkanga
Diaspore, 2014

Installationsansicht / Installation view, *14 Rooms*, Basel, Switzerland, 2014

Foto / Photo: Mark Niedermann

The rock whispers
to the stone
You are an error
The stone pounds
the grainy sands
building rhythms of terror
The sands cry out
to the trail of dust
Stop the horror
The cloud of dust mingles
with the cushion of air
dancing to its beat with vigour

As it trickles down, Otobong Nkanga, 2020

R: Ich möchte mit dir über deine Soundarbeit sprechen. Du hast bereits das Singen erwähnt, das ein wichtiger Bestandteil deines Lebens ist. Während deiner Zeit im Gropius Bau als *In House: Artist in Residence* fingst du an, irgendwo zu singen, und wir hörten deine Stimme und dachten „Oh wie schön, Otobong ist im Haus". Ein Werk wie *Wetin You Go Do?* (2015-) weist verblüffende Schichten auf. Ich erinnere mich, dass ich beim ersten Hören dachte „Wie viele Leute sprechen hier eigentlich?". Es gibt zehn verschiedene Leute, zehn verschiedene Emotionen, zehn verschiedene Atmosphären, die du mittels deiner eigenen Stimme erzeugst.

N: Das Werk *Wetin You Go Do?* war eine Möglichkeit, die schizophrenen und widersprüchlichen Stimmen zusammenzuführen, die gesellschaftliche und politische Ereignissen begleiten. Außerdem war es eine Zeit, als ich in den sozialen Medien viele Kommentare las, mit unterschiedlichen politischen Ansichten aus unterschiedlichen Teilen der Welt. Ich stellte fest, dass ich mir die Kommentare mit dem Akzent der Person vorlas, den ich mir jeweils vorstellte, wenn ich ihren Namen sah. Das Werk erwuchs aus der Begegnung vieler Stimmen in einem Raum. Ich musste verschiedene Charaktere schaffen, die ihre eigene Stimme oder Identität haben konnten, die die Ideen von Macht und Machtlosigkeit zusammenführten. Wenn wir an Stimmen der Macht, Stimmen der Verzweiflung, Stimmen der Kälte denken, wie können wir dann die Emotion durch die Stimme betonen? Das waren die Charaktere, die ich in das Werk einfließen ließ. Im Aufnahmestudio gab es mehrere Mikrofone: die für die Rachenlaute, die für die Hände und die für die Erfassung weiter entfernter Geräusche. Unterschiedliche Arten von Klängen und Stimmen können erzeugt werden, indem der Körper in bestimmte Positionen gebracht wird: durch das Biegen, Entspannen, Straffen oder Pressen von Teilen des Körpers, um den Klang oder die Worte zu betonen oder zu verformen.

R: Wir haben über das Buch *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism* (2016) der Anthropologin Elizabeth Povinelli gesprochen, das die derzeitigen Bedingungen des Spätliberalismus schildert. Du interessierst dich für solche Machtdynamiken und die Unterscheidung zwischen Leben/Nicht-Leben. Hast du dich bei der Arbeit an *Wetin You Go Do?* mit bestimmten philosophischen Konzepten von Macht beschäftigt, als du diese Charaktere spieltest?

N: Es ist wichtig zu betonen, dass es für diese Arbeit kein Drehbuch gab, sondern dass es während einer dreitägigen Session im Studio realisiert und aufgezeichnet wurde. Die Idee für die ursprüngliche skulpturale Arbeit waren Betonkugeln mit Seilen aus denen die Stimmen kamen. Die Fragen, die ich stellte, lauteten: Wie ist es, mit Kugeln an den Beinen herabgezogen zu werden, in der Erde oder im Wasser zu versinken, oder so wuchtig wie eine Abrissbirne zu sein? Ist das Material, in diesem Fall Beton, eine Möglichkeit, über Machtstrukturen und die Unterdrückten zu sprechen? Als ich einige Jahre später Elizabeth Povinellis *Geontologies* las, musste ich zwangsläufig über die Entfaltung und wechselseitige Abhängigkeit der Themen Klima, Toxizität, Macht und Kapital nachdenken. Die Arbeit *Wetin You Go Do?* wirft die Frage auf, was wir mit dieser Macht anstellen, ganz egal wie gering sie ist. Dient sie dem Aufbau oder dem Abriss?

R: Bei der neuen Version von *Wetin You Go Do? Oya Na* (2020) im Gropius Bau wird es statt dieser Betonkugeln Lautsprecher geben.

N: Es gibt sechs Tonspuren, denen die Besucher*innen zuhören können, während sie sich im Raum bewegen. Wir fügen neue Materialien und Klänge hinzu, die während der 18 Stunden aufgenommen wurden, die ich ursprünglich im Studio war. Es gab da eine Menge Material, das während dieser Sessions entstand, aber bislang nicht zum Einsatz kam.

R: Es ist wie als ob dieses Archiv bereits in deinem Körper gewesen ist, sich über diese Stimmen ausdrücken lässt und es jetzt nur noch aufgezeichnet wurde. Im Zusammenhang mit deinem Werk musste ich an den Vortrag des Philosophen Mladen Dolar mit dem Titel *What's in a Voice* (2008) denken. Er sagte dort: „Die Erfahrung der Stimme hat etwas Verblüffendes und Unmittelbares … Sie trifft das Innere und stammt aus dem Inneren … Zugleich ist die Stimme der Inbegriff des Flüchtigen: Im selben Augenblick, in dem sie in Erscheinung tritt, ist sie auch schon wieder weg. Du verwendest nicht nur den Klang deiner Stimme, sondern auch den von Wasser; in manchen deiner Werke, wie *Manifest of Strains* (2018), wird die Energie der Materialien, mit denen du arbeitest, durch ihren Klang vermittelt.

N: Das Werk *Manifest of Strains* besteht aus sieben Elementen – Feuer, Wasser, Luft in unterschiedlichen Aggregatzuständen: erhitzt, schwebend, zerfallend. Eines der Elemente, Luft, wird durch das winzige Loch des runden Rohres ausgestoßen und erzeugt so einen schrillen Klang. Ich habe mich gefragt, wie sich verschiedene Emotionen ausdrücken lassen: wie sich der Prozess finden lässt, der Ärger widerspiegelt, die Idee des Dekomprimierens von Spannung – das Freisetzen von Luft und das Wieder-Atmen-Können.

R: *Carved to Flow* besteht aus drei Phasen, mit denen du auf der documenta 14 in Athen begonnen hast. Du hast das Werk als unterstützende Struktur konzipiert. Es ist sowohl ein Kunstwerk als auch eine Plattform. Was bedeutet dir dieses Projekt?

N: Als wir vorhin über Atmen und Ausdauer sprachen, da war von *Carved to Flow* die Rede. Es ist eine unterstützende Struktur, die in die Kunst- und in die soziale Sphäre eingebettet ist. Hier im Gropius Bau werden wir einen Arbeitsraum einrichten, in dem mittels Erden und Öle gedacht werden kann. Erden und Öle sind auf so vielfältige Weise in vielen Dingen notwendig, die wir benutzen. Sie sind ein wesentlicher Teil unserer Existenz. Ein solcher Raum im Museum erlaubt es den Besucher*innen also, mit verschiedenen Arten von Böden und Materialien Kontakt aufzunehmen, die wir täglich benutzen und denen wir täglich begegnen. Indem wir das Wissen miteinander teilen, können wir mit anderen Menschen in Verbindung treten und Beziehungen zu Dingen herstellen, die wir für selbstverständlich halten.

R: Wenn wir an den Zweck von Kunstinstitutionen denken, so zeigt *Carved to Flow* wie Kunst mit dem Leben verbunden ist, wie sie Wurzeln schlägt, die unabhängig werden. Sie beeinflusst unsere Lebensweise. Ich glaube, du hast diese schöne Möglichkeit gefunden, deine Energie wirklich aus deinem Werk herauszuziehen und auf Gemeinschaften zu übertragen, auf das Nachdenken darüber, wie wir andere unterstützen können.

N: Es hat ein Eigenleben. Vielleicht nicht nur einen Lebensfluss, sondern mehrere Lebensflüsse. Wir müssen jenen Ort schaffen, wo Poesie und Politik zusammenkommen.

→

Otobong Nkanga,
Taste of a Stone, 2010-2020

Installationsansicht /
Installation view
Gropius Bau, 2020

Foto / Photo: Luca Girardini

THAT PLACE OF BREATHING TOGETHER

A CONVERSATION BETWEEN STEPHANIE ROSENTHAL AND OTOBONG NKANGA

Stephanie Rosenthal [R]: There is an interest in notions of care in your ongoing works – in *Carved to Flow* (2017-), *Taste of a Stone* (2010-), *Diaspore* (2014-), and so many more. I'm excited by this relationship between care and resistance. You've talked about that connection in the past, and I think that's a good point for us to begin this conversation.

Otobong Nkanga [N]: That's quite a beginning: care and resistance. When I was at university in the 1990s at the École des Beaux-Arts in Paris, for one of my sculptural works in the first year I used resin. I remember the smell and the sharpness that would pass through my nose, biting through my nostrils and windpipe. It was a moment that made me realize the toxicity of the material and how it can negatively affect the body. I started understanding the interconnection between body, material and soil.

Without care, the very land on which we live will be affected. Our bodies will be affected and the generations to come will inherit the ruins that fill the earth and the violence that comes with such acts. So to care is a form of resistance.

We have to enter into the space of resistance – of singing together and caring for the each other's souls. In moments of difficulty, different groups of people can express care by using their voices. We have to take care of all bodies; the waters, lands and our emotional and psychological states as a form of resistance.

R: The notion of care is not just about love or affection. In her book *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds* (2017), María Puig de la Bellacasa discusses the discrepancies and tensions presented by ways of caring. You also do that in your work. You often use different voices, suggesting the body and the sensual, or the harsher politics of facts and science. Does care have a political dimension regarding the relationship between land and body?

N: You have to rip up the weed for a certain plant to grow, but that does not mean the weed is not beneficial for the plant that is growing next to it. With regards to land, body and politics what we see is the selective care that takes place in our society. Certain lands and bodies are treated as weeds and others as the main plant to take care of. The weed is poisoned, uprooted, crushed to let the selected plant flourish. We are seeing this in these moments of crisis [during the coronavirus epidemic]: how do we care for the specific groups of people and communities that are badly hit by this crisis. This crisis reveals where the political system and structure have failed to care. For me, it's important to realise that if you think you're caring for someone, you could also be breaking, destroying and affecting the psyche of someone else, affecting the materials you use and the landscape.

R: What about how you build relationships through your work? In *Taste of a Stone*, for example, you connect stories, cultures and energies to weave together disconnected roots – creating life again. Stones have a lot of history, but then the plants in the work have no roots, which provides a point of counterbalance.

N: Building relationships means creating a connection to someone, some place or something and by doing so we

learn to breathe with the person, place or thing. These past months have shown us how hard it is for us to not sit together and breathe. Now we have to be cautious and cover up while breathing; if not there is the possibility of falling ill. Creating a space such as *Taste of a Stone* allows for the possibility to breath with the stones, contemplate, listen and connect with the different elements. Stone is a constellation of plants: organic matter that has been fused, melted and compressed over time, so, therefore, it is an extension of our body.

R: The concept of breathing is central to your work – your sound works, for example, in which you often utilise your voice – but there is also a deep connection to your drawing practice. A lot of the things you do relate back to breathing.

N: Breathing is the beginning of life. For me, breathing is to draw invisible lines in space which then extends to the possibilities of creating new forms. Breathing to create rhythm and boost stamina, if you breathe at a very fast rate, you burn out... I realize that when making a drawing, I have to hold my breath to be able to make a precise line. By holding my breath I can control better the movement of my hands. When I use my voice, I can create volume and power through the act of breathing, inhaling and exhaling air. You learn to inhale air to the right place, to the stomach, and then push it out, exhale to create sounds, or to control the intonations to create the right sound - an 'ooooo' or 'nnnnn'. As kids, we used to sing in church and at home; living in Lagos we had a lot of power failures, so in the evening we would sit by the glowing candle light and sing together with our different voices – alto, soprano – to form a beautiful polyphony.

For a project such as *Carved to Flow*, the act of breathing was one of the fundamental aspects of thinking about oxygenated spaces. Through the process of the soap making of *O8 Blackstone* [initiated as part of documenta 14 in 2017] and the connection with the migration of people from specific geographies and charred spaces, one cannot help but think of what it means to be in a place where one cannot breathe. It was important to create an artwork that can breathe and have a

certain consistency so that it does not burn out and become lifeless.

R: There's a relationship between breathing and life – breathing and oxygen being a metaphor for letting someone live, giving them space, or alternatively, exploiting someone. I feel that in your work; breathing as related to freedom.

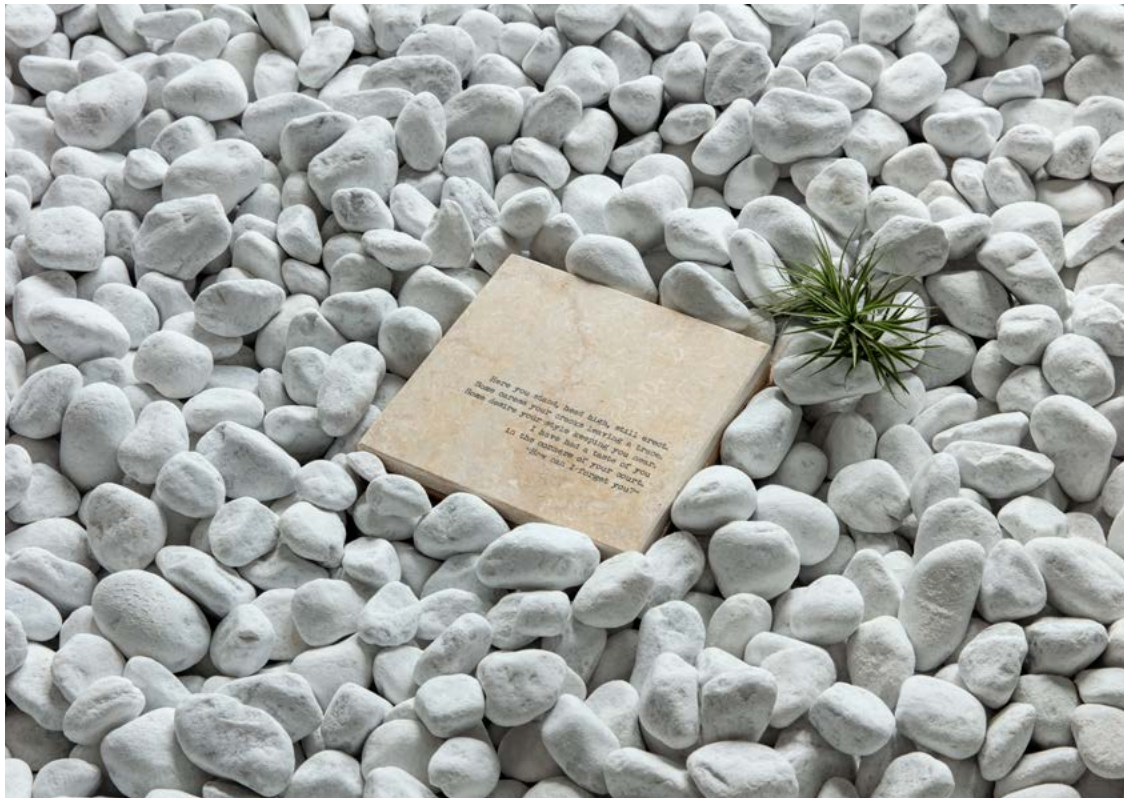
N: In a perfect world the act of breathing should not be detrimental to one's health but in some parts of the world it can be. When I was in Dhaka, Bangladesh, most of the time my chest was clogged due to the air being filled with smog. So breathing too can be synonymous with illness. A friend of mine who lives in Port Harcourt, Nigeria, says to me, "I need to get out of here because I can't breathe." The realisation is that what she is breathing every day is actually what is killing her and her family slowly. And there is no way to escape. It is a slow asphyxiation.

R: It can actually poison you.

N: Yes, there are people that have no choice but to live in places where the air is poisoned and toxic. Even under such conditions one still has to find ways to take care and look for alternative ways of living and breathing with toxicity and still try to have the stamina, energy, regeneration in such a hard environment. We have to realize that we are all breathing but not all the same air.

R: I want to focus on your sound works. You've already mentioned singing, which is a big part of your life. During your time at the Gropius Bau as Artist in Residence, you would start singing somewhere and we would hear your voice and think, "oh nice, she's here." That's beautiful. A work such as *Wetin You Go Do? Oya Na* (2020) has amazing layers. I remember listening to it for the first time thinking, "How many people are talking here?" There are ten different people, ten different emotions, ten different atmospheres, which you create using your own voice.

N: The work *Wetin You Go Do?* (2015) was a way of bringing together the schizophrenic and contradicting



↑ →

Otobong Nkanga,
Taste of a Stone, 2010-2020

Installationsansicht /
Installation view
Gropius Bau, 2020

Foto / Photo: Luca Girardini

A visible blanched form
If unleashed would be the ruin
Of everything
A lapse, a stain, a fall
A corruption before you see
Collisions, a kind of denial
Many ways to fall

A Lapse, A Stain, A Fall, Otobong Nkanga, 2018

voices around social and political events. It was also a time when I was reading a lot of comments on social media with different political views from different parts of the world. I found myself reading the comments with the accent I imagined the person would have just by seeing their name. The work grew from the meeting of multiple voices in one space. I needed to create different characters that could have their own voice or identity – that brought together the notions of power and powerlessness. If we think of voices of power, voices of despair, voices of coldness, how can one emphasize the emotion through the voice? These were the characters I instilled into the work. At the recording studio, there were multiple microphones – some for the throat sounds, some for the hands and some to capture distant sounds. One can create different kinds of sounds and voices by putting the body in certain positions: bending, relaxing, tightening or squeezing parts of the body to accentuate or deform the sound or words.

R: We have been discussing the anthropologist Elizabeth Povinelli's book *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism* (2016), which maps the current conditions of late liberalism. You are interested in such power dynamics, and the distinction between life/non-life. When you made *Wetin You Go Do?*, did you have certain philosophical ideas or conceptions of power in your head when playing these characters?

N: It's important to emphasise that the work was not scripted but was performed and recorded in the studio during a three-day session. I had an idea of the sculptural work: concrete balls with ropes. The questions I asked were: what is it like to be weighed down with balls around the legs, to sink into the earth or waters or to be as powerful as a wrecking ball? Can material – in this instance, concrete – be a way to talk about power structures and the oppressed? When I read Elizabeth Povinelli's *Geontologies* a few years later, I could not help but think about the unfolding and entanglement of climate, toxicity, power and capital. In the work *Wetin You Go Do?* , the question it asks is what are you going to do with that power, no matter how little it is. Will it be to build or to wreck?

R: With the iteration of *Wetin You Go Do? Oya Na* (2020) at the Gropius Bau, instead of these concrete balls, we will have speakers.

N: There are six channels that you can listen to as you move around the space. We are adding new materials and sounds that were recorded during the 18 hours that I was originally in the studio. There was a lot of material generated during those sessions that was not used before.

R: It feels like you had this archive in your body, which you've now recorded. There was an inspiring talk given by the philosopher Mladen Dolar titled *What's in a Voice* (2008), which I thought of in relation to your work, where he said: "There is something striking and immediate in the experience of the voice ... It hits the interior and it stems from the interior ... At the same time the voice is the epitome of passing, it's gone the moment it is emitted". You don't only use the sound of your voice, but also the sound of water; in some of your works, such as *Manifest of Strains* (2018), the materials that you work with have their own energy transmitted through sound.

N: The work *Manifest of Strains* has seven elements; fire, water, air in different states of being; heated, floating, decaying. One of the elements, air, is expelled through the tiny hole of the circular pipe and thus creates a shrieking sound. I asked myself how to express different emotions; how to find the process that reflects anger, the idea of decompressing tension – the release of air and being able to breathe again.

R: *Carved to Flow* has three phases, which you started at documenta 14 in Athens. You conceived it as a support structure. It's both an artwork and a platform. What does the project mean to you?

N: When we talked about breathing and stamina, that's what *Carved to Flow* is. It is a support structure embedded within art and the social sphere. Here at the Gropius Bau, we will be making a workspace where we can think through soils and oils. In so many ways, soils and oils are necessary in a lot of things that we use; it is

a crucial part of our existence. Such a space in the museum allows for the visitors to connect with different kinds of soils and materials that we use and encounter daily. By sharing knowledge we can connect with people and create relationships with things that we take for granted.

R: Thinking about the purpose of art institutions, *Carved to Flow* shows how art is connected to life; how it grows roots, which become independent. It impacts how we're living. I think you found that beautiful way of really extracting your energy from your work into communities, into thinking about how to support others.

N: It has its own life. Maybe not just one life stream, but multiple life streams. You have to create that place where poetics and politics come together.

WERKLISTE
LIST OF WORKS

RAUM 1
ROOM 1

Taste of a Stone, 2010-2020, Ortsspezifische Installation, Findlinge, Gneis, Granit, Inkjet-Druck auf Kalkstein, Islandmoos, Marmorkies, Movements, Pflanzen, Maße variabel / Site-specific installation, boulders, gneiss, granite, iceland lichen, inkjet prints on limestone, marble pebbles, movements, plants, dimensions variable

Kolanut Tales – Dismembered, 2010, Gewebter Teppich, 175 x 210 cm / Woven tapestry, 175 x 210 cm

Courtesy die Künstlerin / the artist

RAUM 2
ROOM 2

Contained Measures of Shifting States – Evaporate, 2012, Tisch, Aspirator, destilliertes Wasser, Heizplatte, Ø 250 cm, Höhe 90 cm / Table, aspirator, distilled water, hot plate, Ø 250 cm, height 90 cm

Courtesy Mendes Wood DM, São Paulo, Brussels, New York

RAUM 3
ROOM 3

Diaspore, 2014/2020, Ortsspezifische Installation, Performance, bedruckter Vinylboden, *Cestrum Nocturnum*, Pflanzentöpfe, Maße variabel / Site-specific installation, performance, printed vinyl floor, *Cestrum Nocturnum*, plant pots, dimensions variable

Courtesy die Künstlerin / the artist

RAUM 4
ROOM 4

In a Place Yet Unknown, 2017, Gewebtes Textil, Metallbehälter, Farbstoff, Tinte, 266 × 180 cm / Woven textile, metal reservoir, colour, ink, 266 × 180 cm

Manifest of Strains, 2018, Aluminium, freischwebendes Element, Glas, Heizkabel, Luftkompressor, Metall, Neonlicht, pulverbeschichteter Stahl, Ø 350 cm (innerer Kreis), Ø 590 cm (äußerer Kreis) / Aluminium, free floating element, glass, heating rod, air compressor, metal, neon light, powder-coated steel, Ø 350 cm (inner circle), Ø 590 cm (outer circle)

Courtesy die Künstlerin / the artist

Double Plot, 2018, Tapisserie: gewebte Textilien und Fotografie, Garne: Viskosebast, Polyester, Bio-Baumwolle, Schafswolle, Acryl und Inkjet-Druck auf 5 laserge-schnittenen Metallplatten, 265 x 770 cm / Tapestry: woven textile and photography, yarns: viscose bast, polyester, bio cotton, cashwool, acryl and inkjet print on 5 laser cut metal plates, 265 x 770 cm

Courtesy die Künstlerin / the artist; Lumen Travo, Amsterdam; In Situ - Fabienne Leclerc, Romainville; Mendes Wood DM, São Paulo, Brussels, New York

RAUM 5
ROOM 5

The Leftovers, 2017, Gewebtes Textil, 165 x 260 cm / Woven textile, 165 x 260 cm

Solid Maneuvers, 2015, Verschiedene Metalle, Acryl, Asphalt, Forex, Make-up, Salz, Vermiculit, 141 x 147 x 206 cm / Various metals, acrylic, tar, Forex, make-up, salt, vermiculite, 141 x 147 x 206 cm

We Could Be Allies, 2017/2020, Acrylfarbe, Gedichte im Tintenstrahldruckverfahren auf Baumwollstoff gedruckt, Metall, Maße variabel / Acrylic paint, poems inkjet printed on cotton cloth, metal, dimensions variable

Courtesy die Künstlerin / the artist

RAUM 6
ROOM 6

Awaiting Pleasures, 2002, Pastellkreide und Tinte auf Papier, 32 x 24 cm / Chalk pastel and ink on paper, 32 x 24 cm

Awaiting Pleasures – Contraction, 2002, Pastellkreide und Tinte auf Papier, 32 x 24 cm / Chalk pastel and ink on paper, 32 x 24 cm

Awaiting Pleasures – Cornered, 2002, Pastellkreide und Tinte auf Papier, 32 x 24 cm / Chalk pastel and ink on paper, 32 x 24 cm

Awaiting Pleasures – On Fragile Grounds I, 2003, Ölpastellkreide, Acryl und Tinte auf Papier, 32 x 24 cm / Oil pastel, acrylic and ink on paper, 32 x 24 cm

Hidden Pleasures, 2002, Wasserfarbe, Farbstift und Grafit auf Papier, 32 x 24 cm / Watercolour, coloured pencil and graphite on paper, 32 x 24 cm

House Series – House Plant, 2004, Ölpastellkreide und Tinte auf Papier, 32 x 24 cm / Oil pastel and ink on paper, 32 x 24 cm

Mamie Water Babe I, 1998, Wasserfarbe auf Papier, 19 x 14,8 cm / Watercolour on paper, 19 x 14.8 cm

Mamie Water Babe – Hair and Pussy Pleasures, 1998, Wasserfarbe auf Papier, 19 x 14,8 cm / Watercolour on paper, 19 x 14.8 cm

Mamie Water Babe – Places I have been to but that doesn't change you, 1998, Wasserfarbe und Gouache auf Papier, 20,3 x 14,5 cm / Watercolour and gouache on paper, 20.3 x 14.5 cm

Object Atlas – Making of a Weapon, 2011, Tinte auf Papier, 21 x 29,7 cm / Ink on paper, 21 x 29.7 cm

Pleasure Fragments I–VI, 2002, Lithografie auf Papier, 32,8 x 25 cm / Lithograph on paper, 32.8 x 25 cm

Plug In, 2002, Farbstift und Grafit auf Papier, 32 x 24 cm / Coloured pencil and graphite on paper, 32 x 24 cm

Pointe Noire Series – Sequential Torture, 2009, Acryl auf Papier, 26,9 x 36 cm / Acrylic on paper, 26.9 x 36 cm

Recipe for Blackstone 08, 2017, Acryl auf Papier, 17,8 x 22,4 cm / Acrylic on paper, 17.8 x 22.4 cm

Recipe for Repairs, 2019, Acryl auf Papier, 29,7 x 21 cm / Acrylic on paper, 29.7 x 21 cm

Sacred Home, 2002, Farbstift und Grafit auf Papier, 32 x 24 cm / Coloured pencil and graphite on paper, 32 x 24 cm

Sell out 2%, 1999, Wasserfarbe und Tinte auf Papier, 29,7 x 21 cm / Watercolour and ink on paper, 29.7 x 21 cm

Sell out 2% – You are beautiful but you will always remind me of violence – Compressor Compressed, 1999, Wasserfarbe und Tinte auf Papier, 29,7 x 21 cm / Watercolour and ink on paper, 29.7 x 21 cm

Stretching, 2002, Farbstift und Grafit auf Papier, 32 x 24 cm / Coloured pencil and graphite on paper, 32 x 24 cm

Study I–IV (Ife Series), 1997, Acryl auf Papier, 21 x 16 cm / Acrylic on paper, 21 x 16 cm

Study for "Perfect measures with Blood Stain", 2002, Acryl, Wasserfarbe, Pastellkreide und Tinte auf Papier, 32 x 24 cm / Acrylic, watercolour, pastel and ink on paper, 32 x 24 cm

Study for "The Match", 1999, Gouache und Wasserfarbe auf Papier, 29,7 x 21 cm / Gouache and watercolour on paper, 29.7 x 21 cm

Study for "Wetin You Go Do?", 2015, Wasserfarbe und Acryl auf Papier, 29,7 x 21 cm / Watercolour and acrylic on paper, 29.7 x 21 cm

Courtesy Collection Wim van Dongen
© Otobong Nkanga

RAUM 7
ROOM 7

Wetin You Go Do? Oya Na, 2020, Mehrkanal-Soundinstallation, Loop, 20 Min., 28 Sek. / Multi-channel sound installation, loop, 20 min, 28 sec

Geschrieben und performed von / Written and performed by: **Otobong Nkanga**

Produktion, Sounddesign, Arrangement von / Production, sound design and arrangement by: **Contemporary Sound**

Aufgenommen im / Recorded at: **Studio P4 / Berlin**

Tontechnik von / Sound engineering by: **Jean-Boris Szymczak**

Courtesy die Künstlerin / the artist

ERDGESCHOSS
GROUND FLOOR

Carved to Flow, 2017-2020, Installation, Maße variabel / Installation, dimensions variable

TITELBILD
COVER IMAGE

Otobong Nkanga, *Solid Maneuvers*, 2015. Installationansicht / Installation view
Crumbling Through Powdery Air, Portikus, 2015
Foto / Photo: **Helena Schlichting**

Courtesy: Portikus, Frankfurt

DANK
ACKNOWLEDGMENTS

Gropius Bau möchte **Otobong Nkanga**, dem **Hauptstadtkulturfonds**, der die Ausstellung ermöglicht hat, der **Flämischen Gemeinschaft** für die Unterstützung sowie den Leihgebern **Wim van Dongen** und **Mendes Wood DM**, São Paulo, Brüssel, New York danken.
Gropius Bau would like to sincerely thank **Otobong Nkanga**, the **Capital Cultural Fund** in Berlin for making this exhibition possible, **The Flemish Community** for their kind support as well as all lenders **Wim van Dongen** and **Mendes Wood DM**, São Paulo, Brussels, New York.

Otobong Nkanga möchte sich bei **Stephanie Rosenthal** und allen **Mitarbeiter*innen des Gropius Bau** für die Bemühungen, professionelle Umsetzung und Fürsorge bedanken, die sie in diese Ausstellung investiert haben.
Otobong Nkanga would like to thank **Stephanie Rosenthal** and all the **team members of the Gropius Bau** for all the hard work, skill and care they have put into this exhibition.

Für die Arbeit an der Ausstellung und die Zusammenarbeit während des *In House: Artist in Residence* Aufenthalts geht Dank an / For working on the exhibition and collaborating during the *In House: Artist in Residence* thanks goes to:

Silvia Gioberti, Attila Saygel und / and **Lorenz Schreiber** von / from **Saygel & Schreiber**, **Filip Caranica**, **Nuno Vasconcelos**, **Andrew Voogel**, **Evi Lachana**, **Ken De Cooman – BC architects & studies**, **Lauren Bon**, **Maria Thereza Alves**, **Maya Tounta**, **Newton Harrison**, **Peter Nkanga**, **Sandrine Honliasso**, **Thodoris Dimitropoulos**, **Utibe – Abasi Nkanga**, **Wim van Dongen**, **Carved to Flow Foundation**, **Lumen Travo Gallery**, **Galerie In Situ – Fabienne Leclerc**, **Mendes Wood DM Gallery**

IMPRESSUM
IMPRINT

OTOBONG NKANGA:
THERE'S NO SUCH THING AS SOLID GROUND

10.7.– 13.12.2020

GROPIUS BAU

Niederkirchnerstraße 7
10963 Berlin

T +49 30 254 86 0
post@gropiusbau.de

Berliner Festspiele / Gropius Bau
Ein Geschäftsbereich der / a division of:
Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH

Intendant / Director:
Dr. Thomas Oberender

Kaufmännische Geschäftsführerin / Managing Director:
Charlotte Sieben

Direktorin Gropius Bau / Director Gropius Bau:
Dr. Stephanie Rosenthal

BOOKLET

Gespräch / Conversation:
Otobong Nkanga, Stephanie Rosenthal

Essay *Greifbare Spannungen / Strains Become Manifest*:
Robert Maharajh

Redaktion / Editors:
Louisa Elderton, Clara Meister

Ausstellungsexte / Exhibition texts: **Clara Meister**

Übersetzung / Translation:
Nikolaus G. Schneider

Lektorat Englisch / English copy-editors: **Dawn Michelle d'Atri, Louisa Elderton**

Lektorat Gespräch / Conversation editor: **Louisa Elderton**

Lektorat einfache Sprache der deutschen Ausstellungstexte / German exhibition texts copy-edited into clear German:
Julia Moritz, Jenny Sréter

Assistenz / Assistants:
Jasmeen Adeoshun, Nora Bergbreiter

Grafik / Graphic Design:
Felix Ewers

Ausstellungsansichten / Installation photography:
Luca Girardini

Druck / Print:
Motiv Offset NSK GmbH, Berlin

ISBN 978-3-00-065910-2

© Gedichte / Poems **Otobong Nkanga**

© 2020 Gropius Bau, Autor*innen / Authors

AUSSTELLUNG
EXHIBITION

Kuratorinnen / Curators:
Stephanie Rosenthal mit / with **Clara Meister**

Projektleitung / Project Management: **Katharina Heise**

Volontärin Ausstellungsmanagement / Exhibitions Fellow:
Nora Bergbreiter

Studentische Mitarbeit / Student Assistants:
Jasmeen Adeoshun, Anuschka Florine Gooß

Ausstellungsgrafik / Graphic Design: **Felix Ewers**

Konservatorische Betreuung / Conservator: **Ekkehard Kneer, Silke Schröder**

Ausstellungseinrichtung / Exhibition Installation:
EMArt Ruben Erber

Licht / Lighting: **Marc Aldinger**

Beratung Architektur / Consultant Architecture: **Günter Krüger**

Produktion / Production ***Manifest of Strains***: **Saygel & Schreiber**

Produktion und Arrangement / production and arrangement
Wetin You Go Do? Oya Na: **Contemporary Sound**

Die Ausstellung wird gefördert durch /
The exhibition is funded by

HAUPT STADT KULTUR FONDS

Mit freundlicher Unterstützung von / Kindly support by

Flanders State of the Art

#otobongnkanga
#gropiusbau

GROPIUS BAU

Direktorin / Director:
Dr. Stephanie Rosenthal

Kuratorische Referentin / Associate Curator, Director's Office:
Dr. Clara Meister

Direktionsassistenz / Assistant to the Director: **Susanne Goetze**

Hauptkuratorin / Chief Curator:
Julienne Lorz

Assistenzkuratorin / Assistant Curator: **Clare Molloy**

Assistenzkuratorin Yayoi Kusama Ausstellung / Assistant Curator Yayoi Kusama Exhibition:
Greta Kühnast

Kuratorische Redaktion / Curatorial Editor: **Louisa Elderton**

Kuratorisches Volontariat / Curatorial Fellows:
Hannah Katalin Grimmer, Katharina Küster

Studentische Mitarbeit / Student Assistants: **Jasmeen Adeoshun, Sarah Crowe**

Assoziierte Kurator*innen / Associate Curators: **Sam Bardaouil und Till Fellrath (Art Reoriented), Natasha Ginwala**

Leitung Ausstellungen und Produktion / Head of Exhibitions and Production: **Simone Schmaus**

Projektleitung Ausstellungen / Project Management Exhibitions:
Filippa Carlini, Elena Montini, Lisa Tietze, Sophie Winckler (in Elternzeit / on parental leave)

Assistenz Ausstellungen / Exhibitions Assistants:
Katharina Heise, Maximilian Carlos Vietzke

Volontariat Ausstellungen / Exhibitions Fellow: **Nora Bergbreiter**

Studentische Mitarbeit / Student Assistants:
Sophya Kallista Frohberg, Anuschka Florine Gooß, Leonie Seitz

Leitung Kommunikation / Head of Communications:
Annie-Claire Geisinger

Marketing und Veranstaltungen / Marketing and Events:
Ellen Clemens

Marketing und Vermittlung / Marketing and Education:
Katrin Mundorf

Digitale Kommunikation und Editorial / Digital Communication and Editorial: **Natalie Schütze**

Redaktion / Editorial:
Anne Levke Vorbeck

Studentische Mitarbeit / Student Assistants: **Nora Diepenbrock, Luis Kürschner, Lynh Nguyen**

Editor at Large: **Robert Maharajh**

Kuratorinnen für Vermittlung / Curators of Education:
Julia Moritz, Jenny Sréter

Studentische Mitarbeit / Student Assistant: **Miriam Ewering**

Leitung Technik / Head of Technical Office: **Bert Schülke**

Stellvertretende Leitung Technik / Deputy Head of Technical Office: **Dan Leopold**

Assistenz Technik / Assistant to Technical Office: **Liubov Oleksiienko, Johanna Greinert** (in Elternzeit / on parental leave)

Ausstellungstechnik / Technical Office Exhibitions: **André Merfort**

Veranstaltungstechnik / Technical Office Events: **Thomas Wittmütz**

Elektrotechnik / Technical Office Electrical Engineering:
Michael Wolff

Haustechnik / Technical Office Building: **André Klose, Thorsten Seehawer**

Leitung Finanzen und Partnerschaften / Head of Finance and Partnerships: **Eva Winkeler**

Finanzen und Vertrieb / Finance and Commerce:
Carlos Rodríguez Artavia

Vertrieb / Ticket Office:
Peter Decker

Drittmittel / Third-Party Funding: **Wiebke Koch**

Der Gropius Bau wird gefördert durch / is supported by

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

AUSSTELLUNGSTEXTE
EXHIBITION TEXTS

ISBN 978-3-00-065910-2