

ATLÁNTICA # 59

LA PARÁBOLA DEL TIEMPO



Olu Oguibe y Adam Szymczyk

OLU OGUIBE

CONVERSA CON

UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI

Olu Oguibe lleva cuatro décadas dedicado al arte y a reflexionar sobre un amplio espectro de temáticas. Ha expuesto su obra en museos y galerías de todo el mundo, así como en las bienales y trienales de Venecia, La Habana, Busan y Johannesburgo. Cuenta con obra pública permanente en numerosos países. Además, Oguibe ha comisariado y cocomisariado importantes exposiciones en lugares tales como Tate Modern o el Aperto de la Bienal de Venecia, y ejercido de docente en diversas universidades africanas, europeas y norteamericanas. Ha escrito y publicado ampliamente sobre arte, literatura y teoría. En 2013 recibió el Premio del Gobernador del Estado de Connecticut a la excelencia en el trabajo y los logros alcanzados, y en 2017 el Premio Arnold Bode por documenta 14.

Ugochukwu-Smooth C. Nzewi es artista, historiador del arte y curador de arte africano en el Cleveland Museum of Art. Ha comisariado proyectos internacionales en importantes espacios, como la Bienal de Arte de Dakar (2014) o la de Shanghái (2016-17). Ha publicado libros, y artículos y ensayos en relevantes revistas académicas y de arte, como *African Arts*, *World Art*, *Critical Interventions*, *Nka* o *Kunstforum*. Coeditó *New Spaces for Negotiating Art (and) Histories in Africa* (2015), un libro sobre espacios artísticos independientes africanos. En su faceta artística, Nzewi ha expuesto por todo el mundo y está representado en colecciones públicas y privadas, como las del Smithsonian's Museum of African Art de Washington DC o el Newark Museum de Newark, Nueva Jersey.

La carrera de Olu Oguibe abarca casi treinta años. Artista de visión penetrante y erudito de enorme mérito, Oguibe es una figura importante en el ámbito del arte africano contemporáneo, un arte cuyo alcance e interpretación él mismo contribuyó a definir, en la década de los noventa, junto a colegas como Okwui Enwezor, Salah Hassan o Chika Okeke-Agulu. Surgido a la sombra de la dictadura militar y el ajuste estructural neoliberal de la Nigeria de mediados de los ochenta, Oguibe mantiene un compromiso inquebrantable con ese arte que se expresa audaz y elocuentemente en tiempos de zozobra, incertidumbre y agitación social, sin comprometer por ello, en sus propias palabras, el «placer de la forma y los desafíos del oficio». Tras ganar el Arnold Bode Prize en documenta 14, **Olu Oguibe** habla con **Ugochukwu-Smooth C. Nzewi** sobre la parábola que dibuja su trayectoria artística.

U-SN: Alemania te trae grandes recuerdos. Algunos de tus primeros hitos artísticos tuvieron lugar ahí, y no en el Reino Unido, donde iniciaste tu trayectoria internacional, o en los Estados Unidos, donde te consolidaste como artista, historiador del arte, curador, teórico y músico, entre los muchos sombreros que llevas. Algunas de tus obras inéditas, particularmente los grabados reunidos en la colección Iwalewahaus de la Universidad de Bayreuth, ofrecen una inusual visión de tu práctica de los inicios. Curiosamente, tu participación en documenta parece haber inyectado nueva vida a tu carrera artística tras la aparente calma de los últimos años.

OO: Mi primer viaje a Alemania tuvo lugar en 1989 o 1990 a invitación de Ulli y Georgina Beier, de Iwalewahaus, Bayreuth. Seguramente los Beier me invitaron a exponer algunas obras o Norbert, que sustituyó temporalmente a Ulli Beier, me invitó a regresar. El caso es que, por alguna razón, recuerdo todo aquello como en una nebulosa. Para los lectores que no sepan quiénes son, los Beier contribuyeron a conformar la apertura al arte contemporáneo de lo que algunos denominan hoy el «sur global», fundando o promoviendo a mediados de los sesenta en Nigeria, y luego en Papúa Nueva Guinea y la Australia aborígen, una serie de movimientos artísticos. Ulli Beier empezó a estudiar literatura africana a mediados de los cincuenta en la Nigeria colonial de entonces, y ayudó al nacimiento y promoción de la primera cosecha de grandes escritores y artistas poscoloniales, como Chinua Achebe, Wole Soyinka, Christopher Okigbo, Dennis Brutus, Ibrahim El Salahi, etc. También escribió o coordinó algunos de los primeros libros sobre arte contemporáneo africano o sobre literatura poscolonial, fundando con posterioridad Iwalewahaus en Bayreuth, un centro para el estudio de las culturas contemporáneas de África y del llamado Tercer Mundo. En cualquier caso, como joven académico yo era, de algún modo, un caso atípico, ya que mi posición frente al trabajo de Beier no era demasiado reverencial y sí abiertamente crítica. A pesar de eso, en 1987 o 1988, siendo todavía estudiante, me contrató como

ayudante de investigación de campo en sus estudios y documentación de la tradición mural del pueblo igbo, y cuando me trasladé a Europa me invitó a Bayreuth. También, todavía en mis años universitarios, gracias a su influencia y al apoyo del programa estatal alemán, un gran número de creadores pasaron por Nsukka como artistas visitantes, impartiendo talleres de verano, sobre todo de grabado. Y aunque sí hice un cursillo de grabado, hasta aquellos talleres de verano no aprendí de verdad algo sobre grabado ni hice algunos de mis primeros grabados importantes, como los que se encuentran hoy en la colección Iwalewahaus. También en aquellos talleres, encontrándome todavía estudiando en Nsukka, vendí mis primeras obras en Europa. Después, a comienzos o mediados de los noventa, el Dr. Aas, que en algún momento había sido ayudante de Beier en Iwalewahaus, puso en pie en Bayreuth una iniciativa privada dirigida a profundizar en la promoción de la obra de artistas provenientes específicamente de la Escuela de Nsukka; organizó para mí algunas residencias, pequeñas muestras y proyectos por Baviera de gran relevancia para mi incipiente trayectoria profesional, incluyendo mi primera escultura exterior y permanente en Alemania. En aquellos viajes pinté también un gran número de cuadros. La última estancia debió de ser la de 1994 en Friedberg, Hesse. En esa época yo andaba centrado casi exclusivamente en dos temas radicalmente diferentes: por un lado en la respuesta al totalitarismo militar en África y por otro en el estudio de las tradiciones totémicas que, de algún modo, conforma desde entonces mi escultura pública en espacios exteriores, en Japón, en Corea, el obelisco de documenta..., unos intentos dirigidos a aplicar formas totémicas a investigaciones históricas y sociales, o viceversa. Resumiendo, y aunque nunca he vivido ahí, sí es correcto afirmar que ningún país ha tenido en mi carrera artística el papel desempeñado por Alemania.

U-SN: En la Universidad de Nigeria Nsukka, donde te formaste en los años ochenta, tenías algo de reputación de *enfant terrible*, no solo por tu activismo político como líder estudiantil con presencia nacional, también por la forma radical de ver el arte en un contexto artístico conservador. Me viene a la cabeza *Art on the Street*, la exposición que hiciste en 1988 junto a Greg Odo. Algunas de las obras que produjiste por entonces, como *The Present is a Dangerous Place to Live (1987)*, una acuarela que aborda tu ansiedad existencial, son muy representativas de aquel periodo, no tanto en sus planteamientos formales o estéticos, sino porque permiten ubicar el punto de partida de tu compromiso inamovible con el tipo de arte que asume un papel en un momento en que el contrato social está en crisis. Hoy asistimos en Estados Unidos y Europa a la escalada del nacionalismo primitivo y a un ciclo interminable de violencia, políticamente motivado, en muchos de los puntos calientes del planeta. Todo eso está presente en el trascendente *Monument for Strangers and Refugees*, conocido también como el obelisco de la documenta.

OO: Aunque han transcurrido ya varias décadas desde mi participación en el programa de Nsukka, el poso que dejó ha sido, en muchos aspectos, fundamental. Por ejemplo, la dedicación a la investigación y a la erudición en algo que era básicamente un programa práctico, de taller, fue bastante singular y explica que muchos graduados se convirtieran después en artistas-académicos de prestigio que trabajan hoy por todo el

mundo. Puedo afirmar, sin miedo a equivocarme, que de no ser por aquel modestísimo programa artístico de Nsukka, un alto porcentaje de los profundos cambios que han tenido lugar en el arte contemporáneo global de los últimos veinticinco años no habría sucedido. Personalmente, creo que me preparó para el activismo cultural al que me dediqué durante mi estancia en el Reino Unido y que inspiró después a personas como Okwui Enwezor y otros para adentrarse en otro tipo de crítica institucional en el marco de la teoría y práctica del arte contemporáneo, y a elevarlo y hacer que trascendiera el trabajo pionero desarrollado por gente como Rasheed Araeen en Inglaterra o Howardena Pindell en EE UU. Al mismo tiempo, el amplio foco de los artistas de Nsukka tanto sobre la investigación formal como sobre la defensa de lo social —es el caso de creadores como Obiora Udechukwu, Tayo Adenaike o El Anatsui— se sintonizaba totalmente con mis propias inclinaciones e intereses políticos. Indiscutiblemente, fueron también años difíciles para mí: me apartaron del programa de grado y acabaron expulsándome del de posgrado. No obstante, en su conjunto crearon una buena base. Curiosamente fue ahí, en mi primer año, donde realicé mi primer proyecto de arte público, que consistió en un par de pantallas arquitectónicas de cemento, un material que con el paso de los años he retomado para mis trabajos públicos monumentales, por ejemplo, en Nakasato y ahora en Kassel. El cemento no es precisamente un material que se preste fácilmente a la escultura pública: o envejece muy mal por la acción de los elementos, o evoca el arte y la arquitectura brutalistas o totalitarios. Dicho esto, creo que aquella experiencia de mi primer año me enseñó lo suficiente para evitar todo eso.

U-SN: La imagen esquemática o más acabada del toro embravecido fue un motivo recurrente en tu producción de la década de los ochenta y los primeros noventa. Sospecho que sintetizaba lo político en tu trabajo de aquel tiempo.

OO: El toro es uno más entre unos cuantos motivos animales que se repiten en mi trabajo, especialmente en mi pintura, y al que vuelvo una y otra vez. Como otras cosas, bebe de la tradición y el conocimiento popular igbos. Cuando era niño, en el campo del país igbo había toros errantes que vagabundeaban por las aldeas dejando a su paso una estela de granjas y cultivos pisoteados. Como eran toros sagrados, nadie osaba tocarlos o sacrificarlos a pesar del enorme daño que causaban. A finales de los ochenta y principios de los noventa, cuando empecé a incorporar animales totémicos a mi trabajo, el toro enfurecido me hacía pensar en esa patente de corso que los gobernantes africanos parecían tener para destruir gratuitamente sus sociedades y pueblos.

U-SN: En tus comienzos te viste también atraído por el grafiti. El exponente más destacable de esa atracción es *National Graffiti*, obra central de la mítica exposición individual que hiciste en 1989, oportunamente titulada *Statements (Afirmaciones)*, la última que celebraste en Nigeria y que señaló tu salida hacia el exilio. *National Graffiti* refleja la situación de la Nigeria de aquel momento, un país prometedor desmoronándose bajo el peso de una dictadura militar. Pero es representativa

también de la búsqueda de un lenguaje formal que habías adoptado con anterioridad y que bebe de tus raíces en la cultura igbo y en otras tradiciones estéticas africanas. Tu paso por el exilio hizo que tu lenguaje se volviera más conceptual.

OO: El grafiti me interesaba ya en mis inicios. No el grafiti contemporáneo que por entonces se desarrollaba en Nueva York y otros lugares y que desconocía por completo, sino el arte mural igbo. Ahora nos parece casi increíble, pero a excepción de los chicos de clase media a los que se enviaba en vacaciones a Inglaterra a recoger manzanas en Essex y ganar así un montón de calderilla, en aquel tiempo nuestra exposición a lo que sucedía en el mundo era mínima. El único acceso al arte contemporáneo global que un chico del campo, paleta e indigente como yo, tenía eran los libros y las revistas, que en los ochenta habían dejado de llegar con regularidad. De ahí que hasta mucho después no supiera de la existencia de Basquiat, Haring, etc. Pero sí me atrajo mucho el fuerte elemento, podríamos decir, escritural que estaba presente en murales igbos. Notarás que en mi trabajo el grafiti surge junto a otros elementos de la pintura mural del pueblo igbo.

Ese uso del lenguaje, del texto, fue muy importante, pues me permitió liberarme de las barreras de la mera representación e intentar en mi trabajo lo que Fela Kuti estaba haciendo en su música. Conocí a Fela precisamente por entonces, en casa de su sobrina en Ikoyi, Lagos. Evidentemente, fue otra influencia importante para mí, porque él había conseguido hacer en música lo que yo trataba de hacer en mi arte, que no era otra cosa que fundir, con mayor efectividad, mis intereses puramente formales con el mensaje social. De modo que una obra de hace casi treinta años, como *National Graffiti*, podría verse como un antecedente del obelisco de Kassel. Recientemente he intentado retomar esa cuestión de fusión de mensaje y forma pura pero eludiendo todo tipo de alusión mutua. Con eso quiero decir que para mí ha sido una preocupación constante durante décadas. Añadiría que aquel descubrimiento de los ochenta amplió también el vocabulario formal de la Escuela de Nsukka y me atrevería a decir que trajo el trabajo del grupo al presente, haciendo que una serie de artistas jóvenes del país lo adoptara enseguida.



Bull circa, 1987
Acrylic on canvas

U-SN: *A Song from Exile*, el libro de poemas que publicaste en 1990 tras tu salida de Nigeria, refleja al detalle tus días de soledad en el Reino Unido, pero te consolidó también como poeta. Otros volúmenes siguientes, como el aclamado *A Gathering Fear* (1992), te convertirían en un poeta galardonado. Aquello ocurrió simultáneamente a la preparación de tu doctorado y a tu trabajo artístico. ¿La poesía sumaba o restaba?

OO: Aunque mi carrera como poeta merece, seguramente, una conversación aparte, te diré que la poesía era para mí un medio más, simplemente. Curiosamente, dada mi falta de formación en ese ámbito, un medio infinitamente más exigente. Sin embargo, quería, sentía la necesidad de hacer poesía al nivel de los poetas más grandes. Creo que es algo que trato de conseguir en todo lo que hago, aspiro a hacerlo todo excepcionalmente bien. Y eso es lo que hice. Puede que la gente no lo sepa, pero a

comienzos de los noventa, además de escribir y publicar poemas hice poesía de performance en Londres, en escuelas de Secundaria y festivales. En aquel momento no lo veía como una distracción; surgió de manera natural, casi compulsivamente. Ni siquiera me paré a pensar cómo una práctica alimentaba a la otra. Me limité a seguir y a hacer cosas. Con el tiempo te das cuenta del desgaste que produce tanta actividad. Estoy seguro de que escribir, comisariar, crear arte, desarrollar investigación académica y comprometerme de lleno en la organización política se han cobrado un peaje. Tampoco conseguí el tiempo necesario para planificar adecuadamente mi supervivencia o la forma de materializar alguna de una de aquellas preocupaciones en una carrera exitosa y duradera. Diría que hoy es algo evidente: nunca he tenido como artista el éxito del que gozan algunos de mis coetáneos, no porque tengan más talento que yo, sino porque apenas dediqué tiempo a pensar en ello.

U-SN: ¿Qué te parece si hablamos de *Biafra Time Capsule*, la instalación de libros y otro tipo de publicaciones sobre la guerra de 1968-1970 entre Nigeria y Biafra, expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Atenas en el marco de la plataforma instalada ahí por documenta? La tragedia de la Guerra de Biafra y el trauma duradero a que dio lugar es un *leitmotiv* que se repite en tu trabajo. Tengo entendido que te empeñaste en que la pieza se expusiera en ese espacio. ¿Fue por algún motivo concreto? Háblanos también sobre qué la inspiró, del proceso de su creación y de los retos que tuviste que superar para hacerla, así como de su acogida por parte del público. Me gustaría también que nos explicaras qué te empujó a organizar la conferencia «Biafra's Children: A Survivors' Gathering» (Los niños de Biafra: una reunión de supervivientes), celebrada el 30 de Junio y el 1 de julio como acompañamiento de la instalación de Atenas.

OO: En efecto, solicité expresamente que *Biafra Time Capsule* se expusiera en un espacio museístico. La duda surgió únicamente por las durísimas condiciones bajo las que tuvo que trabajar el equipo de la documenta. Se trata, obviamente, de una obra que, aparte de mis indicaciones y de unos bocetos de montaje bastante sucintos, no existió hasta que se instaló. Ni siquiera yo sabía qué forma final acabaría teniendo, aunque sí lo que quería exactamente de ella. Así que, a falta de detalles pormenorizados o de imágenes, y dado que se trata de una pieza archivística e integrada sobre todo por libros, parte del equipo de Atenas interpretó que era una obra de investigación y pensó que una biblioteca sería el entorno más adecuado para ella. Yo no la había concebido así, sino como homenaje, como una recuperación de huellas y restos que nos recordaran, tomando prestado lo dicho por Achebe, eso de: *Había una vez—y no hace tanto—un país...* Con ese fin, la concebí, conscientemente, como arquitectura, como un espacio para la conmemoración y la meditación al que solo se podía acceder, recorrer o abandonar de una forma en particular. No era una pieza accesible o experimentable como investigación, sobre todo porque gran parte de los materiales usados en ella son frágiles y todos sus elementos se exponen en vitrinas, protegidas por cristal. Eso sí, todos proceden de mi propia biblioteca, por lo que son, también, bastante personales, y no los reuní con idea de hacer arte archivístico o conceptual. Diseñé la obra como un espacio conmemorativo, con sus propias paredes

dentro de otras. Quería que el espacio reflejara el hecho, fundamental, de que durante casi todo el periodo de su existencia, Biafra fue un enclave asediado, al que se entraba y del que se salía únicamente escoltado. Pinté las paredes con los colores de la bandera biafreña, incluyendo el sol dorado, de modo que al entrar al espacio entrabas simbólicamente en una Biafra sitiada y donde, además de ver el material expuesto en las vitrinas, oías el himno nacional y escuchabas los argumentos de su líder en favor de su pueblo y de la república. Al final todos acordamos que el museo era el mejor espacio, y muy eficaz, para la pieza.

El evento de los niños biafreños supervivientes se concibió por separado y mucho antes de *Time Capsule*. De hecho, *Time Capsule* se me ocurrió en el último minuto. Mi objetivo inicial era producir y presentar un documental sobre los niños biafreños supervivientes, aquellos que vivieron la Guerra de Biafra de niños y sobrevivieron a ella. Siendo uno de esos supervivientes, soñaba desde hacía tiempo con hacer algo sobre el tema, pero no estaba seguro del formato: si libro o película. Como la documenta 14 coincidía con el 50º aniversario del estallido de la guerra pensé que era una gran oportunidad para hacer por fin algo sobre ella. Me planteé hacer una película. Por desgracia, contaba solo con algo más de un año para producir el conjunto —bastante ambicioso y complejo— de obra nueva que había propuesto para la documenta. Mis compromisos docentes me impedían empezar a visitar las localizaciones hasta septiembre de 2016. Pero además, no conseguí autorización de la Universidad de Connecticut para ir a Atenas, por lo que a mi regreso me enviaron a un comité disciplinario por viajar sin permiso. Al final, sin apoyo institucional, con la universidad amenazándome con el despido si priorizaba mi participación en la documenta y a escasos meses de la inauguración de Atenas, ni siquiera fue posible conseguir fondos, mucho menos producir un documental. Y ahí es donde surge *Time Capsule*, literalmente, a cuatro meses de la exposición. No obstante, la propuesta de reunir a los niños supervivientes en un acto público por primera vez, para poder compartir nuestras historias personales y reflexionar colectivamente sobre aquella experiencia, es muy anterior. ¿Qué significa nacer en una guerra, o vivir la mayor parte de tus años de formación inmerso en un conflicto tan duro? ¿Qué implicaba ser niño en Biafra? ¿Qué supone ser hoy un niño en pleno desarrollo en Siria, en Palestina o en Mosul? ¿Qué ser un niño refugiado, o ver tu casa destruida, o ser huérfano de guerra? El término «trauma» es el más socorrido pero, inevitablemente, quienes han vivido la experiencia se preguntan a veces si esa palabra es realmente adecuada, si no será demasiado genérica. En todo caso, esa era la idea. Al final tuvimos un encuentro pequeño pero fantástico en Atenas, con un montón de instantes particularmente emotivos. Un momento especialmente emocionante para mí, y creo que uno de los momentos cumbre del acto, fue cuando Phillip Effiong Jr, un catedrático de una universidad americana cuyo padre, el General Phillip Effiong, fue el último líder de Biafra, trató de recordar las inmensas dificultades e indignidades que su familia, y sobre todo su padre, tuvo que afrontar al terminar la guerra, condenados al ostracismo y castigados por la actuación del cabeza de familia. A mitad de sus recuerdos Phillip rompió a llorar, y con él, toda la sala. Llevaba más de cuarenta años cargando con aquello, guardandoselo para sí. Eso es precisamente lo que yo intentaba: reunir a

gente y ayudarles por fin a respirar, quizás por primera vez en décadas; y si era necesario, hacer juntos el duelo por la infancia perdida, pues cuando vives una infancia en guerra, vives toda tu vida en guerra. Nigeria nunca nos dejó hacer el duelo por la infancia que nos robó. Con la actual crisis siria y de otros lugares que subyace al problema de los refugiados en Europa pensé que estaría bien repasar nuestras propias vivencias casi medio siglo después.



Untitled, 1987
Woodcut

US-N: El obelisco ha ganado un premio y ha generado una admiración inmensa. Se debate incluso si dejarlo permanentemente en su emplazamiento actual en Königsplatz. Pero ha desatado también la polémica. Sorprende sobre todo que algunas figuras relevantes de Kassel se opongan al plan de convertirlo en monumento público, que una obra que habla de la capacidad de compasión y generosidad del ser humano se cuestione de esa manera.

OO: Me interesa más la respuesta positiva, la forma en la que tanta gente diferente, y en particular los habitantes de Kassel, han interactuado con la obra, en muchos casos identificándose totalmente con ella. Da la sensación de que la gente del lugar la ha hecho suya, que es justo lo que deseas al hacer una obra pública: que la gente no la vea como una intrusión ofensiva en su espacio. Aunque desde el momento de decidir finalmente el obelisco y su inauguración solo transcurrieron cinco meses, está muy pensado. Quería hacer algo que además de hablar del presente, lo hiciera también de la propia historia de Kassel y del lugar donde se encuentra.

Prácticamente todos mis trabajos públicos son *site-specific*, y el obelisco no es una excepción. Para adaptarlo a la especificidad del lugar tuve que estudiar no solo la configuración del espacio, también su historia y la de Kassel, algo imposible sin abordar el tema de los extranjeros y los refugiados. Una parte muy significativa de esa historia es el papel desempeñado por Kassel en lo que los franceses a menudo definen como «el refugio», a saber, el asilo y protección dispensados a miles de hugonotes franceses durante su éxodo, motivado por la revocación del Edicto de Nantes en 1685 por Luis XIV. Meses antes de aquella revocación, ocurrida en octubre de aquel año, Carlos I, landgrave de Hesse-Kassel, había emitido su propio Edicto de Kassel, redactado en abril y publicado finalmente en agosto, por el que ofrecía a los hugonotes asilo y protección especial en sus dominios, mucho antes del Edicto de Potsdam, mucho más conocido, y de otras ofertas de asilo similares. La generosidad de Carlos permitió que una numerosa comunidad de hugonotes encontrara refugio en Kassel y pasaran a formar parte importante de la ciudad. Su catedral es aún visible desde la Königsplatz. Un hecho curioso, como Adam Szymczyk gusta de recordar, es que a Goethe le fue negado el alojamiento en una posada en su visita a Kassel en 1792 porque el propietario lo tomó por francés. Hoy, naturalmente, aparte de los hugonotes, hay diversas comunidades de refugiados que consideran Kassel su hogar. Fue por tanto la propia historia de la ciudad lo que me llevó al tema de la huida y el refugio, pero también a la importancia de la gratitud. El texto que ahora está en el obelisco—“Era un extraño y me acogiste”—, llevaba años trabajando con este texto, desde el 2001, cuando el gobierno Australiano impidió que atracara el buque noruego Tampa. El barco transportaba a varios centenares de refugiados afganos rescatados en alta mar. El escándalo acabó siendo conocido como “El caso Tampa”. Entonces una obra en la que reescribí ese pasaje de las Escrituras para reflejar lo que sucedía en el Pacífico. En realidad, empecé a hacer trabajos sobre la huida y el refugio ya en mis años de estudiante en Nsukka, en los ochenta, a partir de mis propias vivencias como niño refugiado. Quiero decir con eso que no es para mí un tema coyuntural, circunscrito a aquel momento, sino una problemática que he ido retomando a lo largo de los años,

porque no caduca. Ya estaba ahí cuando los peregrinos partieron hacia América, cuando los irlandeses huyeron de la hambruna... Mientras el ser humano esté en el planeta siempre habrá refugiados y extranjeros, de ahí la creencia universal de que nos ocupamos de los extranjeros porque, en algún lugar o en otro, en algún momento o en otro, todos nosotros estamos condenados a serlo. Lo que encontré especialmente conmovedor sobre el pasaje citado es que es también una parábola sobre la gratitud. No solo es que debemos ofrecer hospitalidad al extraño en tanto que principio universal e incondicional, debemos también agradecerla. Son, para mí, dos cosas esenciales y muy poderosas.

Quería que la escultura transmitiera su mensaje, pero también que fuera un punto de encuentro en una plaza que, de otro modo, carece de un hito distintivo claro. Desde el punto de vista del acceso, la plaza está perfectamente diseñada; también estéticamente si se contempla desde arriba. Sin embargo carece de un punto o rasgo distintivo; aparte, quizás, del quiosco. Si tuviéramos que explicar a un visitante cómo encontrarla la mejor indicación sería: baje por esta calle o por aquella y se topará con una plaza redonda. Como mucho podríamos añadir que hay un Starbucks, o un centro comercial junto a ella, pero están en los alrededores, no forman parte de la plaza y podrían estar en cualquier otro sitio. Con la escultura resulta ahora facilísimo explicar al visitante que al llegar a la plaza verá ahí un obelisco con tal o cual inscripción en letras doradas. Ya no tiene pérdida. También podríamos decirle a alguien: ¿Y si quedamos donde el obelisco? Para mí, estamos contribuyendo notablemente a su perfección.

¿Se quedará la escultura después de la documenta? Evidentemente lo esperamos. También que se quede en el lugar preciso para el que fue concebida. En dos sondeos distintos la mayoría de los ciudadanos de Kassel se pronunciaron claramente en favor de su permanencia en la plaza. Creen, como nosotros, que el obelisco la enriquece.



Biafra Time Capsule, 2017
Books, archival projects, mixed media

U-SN: Hablando del papel del arte o del artista, recientemente afirmaste que el arte no tiene un deber intrínseco para consigo mismo o para con la sociedad. Sostienes que puede servir a objetivos diversos, un giro desde la posición que defendiste en otro tiempo y que expresaste en un manifiesto publicado al inicio de tu carrera. Sería interesante saber el porqué de ese cambio de perspectiva y cómo encaja esa visión en tu obra más reciente.

OO: Aquella especie de manifiesto que acompañó «Art on the Street», la exposición de pintura en exteriores que un colega y yo hicimos en 1988, surgió de un entorno de compromiso político y social, y en particular de la Nsukka de los ochenta. Yo estaba activamente implicado en la organización política; además, mi incursión en el activismo

cultural como escritura crítica en periódicos y revistas estaba despegando justo en aquel momento. Todos los miembros del grupo de artistas, dramaturgos y poetas de la Nsukka de entonces dirigían su creación hacia los males de la sociedad y en concreto los dramas del Estado poscolonial. Por tanto, es lógico que surgir en aquel entorno condicionara mis visiones sobre lo que el artista debe hacer. A eso hay que sumar que acababa de empezar a estudiar en mayor profundidad el arte igbo y los postulados de Achebe sobre el papel del artista en la sociedad igbo me emocionaron; sintonizaban por completo con lo que quería hacer, no solo con mi arte, sino también con mi vida. Según Achebe, en la antigua sociedad de los igbos los artistas vivían y se movían en sociedad y hacían su trabajo —en sus propias palabras— para su sociedad. Era la síntesis perfecta de mi concepción de la misión del artista. ¿Cuál era el papel del artista? ¿Cuál su deber? ¿Por qué era importante el arte? ¿Era necesario que el arte aspirara a un objetivo superior en la comunidad, o bastaba con que el artista produjera lo que Achebe definía como «otra pieza más de caca de perro desodorizada»? Si eras un joven activista aquella forma de pensar inspiraba y espoleaba tus ideas y tu trabajo. Te recuerdo, además, que por aquel entonces yo y unos amigos planeábamos viajar en moto por el África Occidental hasta Burkina Faso para implicarnos en el trabajo revolucionario de Thomas Sankara justo antes de que lo asesinaran. Quiero decir que, básicamente, en aquel texto defendía que, como artistas jóvenes, teníamos el deber de comprometer nuestros esfuerzos para con el cambio revolucionario, de exponer en las calles y fuera de las galerías, de evitar el mercado del arte y de enfrentarnos a las clases dirigentes y dejar al descubierto su bancarrota moral. Mantuve esas creencias durante mucho tiempo.

Sin embargo, con el paso del tiempo empecé a cuestionarme la idea misma de que el arte tenga un deber, o un papel, o un propósito prefijado. Cuanto más la analizaba más claro veía que esa idea no estaba más enraizada en los valores estéticos igbos de lo que lo estaba en el romanticismo europeo. En la antigua sociedad del pueblo igbo el arte y la creación artística no se contemplaban como un deber, razón por la que se practicaban todas las formas de arte y todas se consideraban igualmente válidas. Es posible que la dignidad o solemnidad de algunas formas artísticas se debiera a su uso en rituales, pero no eran más demandadas que los deliciosos murales que decoraban los hogares o las casas de reuniones, o incluso que la pintura corporal. Llegué a la conclusión de que el único deber del artista es hacer arte, sin obligación de hacer una forma de arte concreta. Ejercitar el impulso creativo o asegurarse la existencia deben ser tan importantes para el artista como hacer una afirmación, y los creadores que no sientan o deseen pronunciarse socialmente a través de su arte son —¡faltaría más!— perfectamente libres de no hacerlo. Como no podía ser de otra forma, en tiempos como los que en estos momentos vivimos nos topamos con un gran número de declaraciones solemnes sobre lo que el arte debe o no debe hacer, afirmando que los artistas son la conciencia de la sociedad, etc., pero en realidad, los artistas no son la conciencia de nadie. Individualmente, los artistas pueden asumir esos papeles, pero colectivamente no tienen otra obligación que la de crear.

¿Cómo encaja eso con el compromiso social y moral que ha ocupado el centro de mi trabajo a lo largo de mi carrera? Yo diría que se trata de una inclinación personal: hacer ese tipo de obras me atrae, pero también he creado muchísimas, sobre todo pinturas, que no hacen otra cosa que deleitarse en los placeres de la forma o los retos del oficio. Seguramente la mayor parte de la gente no lo habrá notado. El compromiso social me atrae porque soy quien soy. Si en lugar de artista fuera astronauta, me sentiría igual de atraído por el compromiso social. Pero la sociedad no puede decretar a los artistas lo que tienen que hacer.



Das Fremdlinge und Flüchtlinge Monument (Monument for strangers and refugees), 2017

Concrete
3 x 3 x 16.3 m
Königsplatz