

Painstaking investigation of the troubled relationship between man and the natural environment, analysis of contexts and objects capable of freeing up narratives that take stock of reality, the consequences of colonialism: these are some of the key research areas of the multidisciplinary work of the Australian artist Nicholas Mangan. With Mariana Cánepa Luna, he talks about the central role of the concept of transmission in his projects, and the cyclical or linear progressions addressed by his works.



## WHAT LIES BENEATH

BY MARIANA CÁNEPA LUNA



**MARIANA CĂNEPA LUNA**

Unearthing narratives embedded within matter has been at the core of your practice for some time now. Your most recent sculptural and film works have investigated natural materials, their transit and energy flow and how their transformation—be it human-induced or ecological—has a social, political and economic dimension. I'm particularly thinking of your 2010 project *Nauru: Notes from a Cretaceous World*—shown at the New Museum 2015 Triennial<sup>1</sup>—which focuses on the story of the tiny Micronesian island republic of Nauru and its financial collapse as a result of a century of corrosive colonial exploitation of its phosphate ore resources. Could you elaborate on how this notion of transformation is explored in your sculpture works (traditionally static) and films (moving image), and how you have come to interrelate the two in the spatial narrative of your installations?

**NICHOLAS MANGAN**

Since transformation is a process occurring in time, the necessity to explore duration has led me to test moving image as a

sculptural possibility, to express not only the temporality of the assemblage, but also the forces and drives that produce such aggregations. In the video *Nauru: Notes from a Cretaceous World*, narration is placed over found footage and material I shot myself, providing an account of Nauru's material history as shaped by anthropogenic forces. The narration attempts to draw out the various histories that are embedded in material forms. In more recent projects, such as *A World Undone* (2012)<sup>2</sup> and *Progress In Action* (2013), I have attempted to produce an intensified intersection between moving image and sculpture, enabling the materials to narrate themselves.

**M C L**

In Sergei Tretyakov's 1929 essay "The Biography of the Object", the Russian avant-garde writer appeals for a literature centered on the object rather than on the hero. He uses the analogy of the conveyor belt to call for a narrative structure in which "a unit of raw material is moved and transformed into a useful product through human effort", and "where the moment of consumption occupies





only the final part of the conveyor belt”.<sup>3</sup> I see this idea of objects as conduits as very pertinent to how you approach subjects and devise a “final” presentation. Do you agree?

**N M** The conveyor belt is an interesting form with respect to the theme of human intervention in the already-flowing of things, as both a system and a metaphor. It is also analogous to the mechanisms and movements of filmic material and film’s conveyance of still but flowing moments. The notion of conveyance has a two-fold function in many of my projects: first, in the movement or redirection of materials, objects and narratives; second, as a system of communication in relation to the filmic event and its knowledge effect.

**M C L** Could you share how, in what are long-term context-specific investigations, you go about narrowing down the various narrative possibilities and directions the project might take? Or, to put it another way: in the Nauru project, what came first? A need to narrate from this dense story of ecological and economical interests, or an idea of arriving at a certain formal conclusion, a work?

**N M** In the case of the Nauru project, both the larger and minor histories were already bound up in physical, predominantly geological forms, from the strip-mined island itself to the original phosphate-rich rock that was taken from the island by a cargo ship in 1896. The latter was originally thought to be petrified wood useful for making children’s marbles, but it ended up as a doorstep at the British Phosphate Company’s outpost in Sydney, Australia. Forms symbolically and physically pry Nauru open to Western mining exploitation. The form most significant to my project centres on an anecdote of an American journalist who reported that president of Nauru at the time, Bernard Dowiyogo, had talked of plans to save the bankrupt island’s ailing economy by turning the large pinnacles of coral limestone (pretty much all that remained of the strip-mined island) into ancient coral coffee tables to be sold on the US market. I learned that three coral pinnacles were originally shipped to Melbourne to adorn the entry court of the city’s Nauru House skyscraper as symbols of prosperity. These pinnacles had mysteriously disappeared when the building was sold off along with Nauru’s other foreign assets. After some detective work I discovered that the pinnacles were in the backyard of the home of the former public affairs consultant for *Nauru*. For the right price she was willing to surrender possession of one of the smaller pinnacles for my project. My aim was to enter into the history of Nauru physically through the gesture of slicing through the coral pinnacle, while implementing Dowiyogo’s coffee table proposition in the process. The natural shape of the tables also referenced the form of the island, and the geological makeup of the coral limestone pinnacle revealed a deeper timescale of the island’s history of physical transformations. The production of the coral tables served as a material conduit between the myriad stories resonant in the geology of Nauru that had been subject to human intervention. In that sense they became, literally, conversation pieces.

**M C L** Most of your works—and this is also latent in the Nauru project—have shown an interest in conceptual or material circularity. Are you concerned about loose ends?

**N M** For me it’s a process of pulling things apart in an attempt to understand them, prying open certain narratives and materials to generate new readings. The cyclical nature of the projects responds to the systems and structures that are inherent in the forms that I’m mining. The works often oscillate between situations that behave as either cyclical or linear progressions (or sometimes both). If we accept that history repeats itself, both in terms of human behaviour as well as in the natural world, then it still proceeds, and for me the future is really the only loose end. That said, I am again and again drawn to the past to understand the patterns of behaviour that result in certain events.

**M C L** In a recent talk in Barcelona, Irish artist Sean Lynch—whose work we have previously discussed as sharing many interests with

your practice—said, “when an exhibition is over, the work becomes a conversation”.<sup>4</sup> I’m very attracted to this idea of a project triggering narratives which may have been unearthed over the process of investigation yet left dormant or completely glossed over in its exhibition form. How do you deal with the challenge of “excavating” a project that has many different parts, some more visible, or verbal, than others?

**N M** Like many research-based practices my projects are often accompanied by a publication or text. Also the conversations that happen during the work’s production are also important to the formation of the work itself, functioning like a constellation of nodes giving a particular shape to knowledge production. The research is crucial to the production of the work and informs much of the decision making, providing an armature for the content to lean against, but it is not my aim for the final form of the work to explain itself in a didactic or factographic way. It is my hope that the core concerns of the project will find their own way to resonate or to speak through a material metalanguage, and that the assemblage of material forms, images and sounds coalesce to enhance the objectives of their counterparts. It’s a thing of constant negotiation for each project. I find that both physical matter and language display a reluctance to fully yield to imposed forces.

**M C L** To close the circle and go back to where we began, matter is the protagonist of your film *A World Undone* (2012). You filmed falling dust at high speed, particles made from crushed rock containing zircon crystal, the planet’s first terrestrial crust. Seen in slow motion against a black background it gives the impression of a meteor shower. This rock is a fitting example of what art historian Norman Bryson has identified as the intertwined categories of “megalography” (the depiction of great things—in this case cosmological time) versus “rhopography” (the depiction of trivial, everyday things, like rock, which is seemingly quite banal). In relation to this, how did you approach the irreversible loss of the approximately 4 billion-year-old zircon crystal as it dissolved into the air?

**N M** The age of the geological material was the critical feature of the work, serving as evidence of when the Earth began to ossify and aggregate into tectonic plates. This event marked a significant point in the Earth’s transformation. My intention was to trace back to a certain point of fixity and then physically intervene to disrupt and redirect its trajectory. It’s similar to the gesture of slicing into the Nauruan coral pinnacles, aggressive gestures that produce some kind of physical consequence. In this sense, they are entirely sculptural actions, but not in terms of producing static sculptural objects. Rather they are actions that narrate and animate the temporal features of the rock in question, unearthing the stories held within.

- 1 “2015 Triennial: Surround Audience”, New Museum, New York, 25 February–24 May 2015.
- 2 Currently on show at Witte de With, Rotterdam in the exhibition “Art in the Age of... Energy and Raw Materials” (23 January–3 May 2015).
- 3 Sergei Tretyakov, “The Biography of the Object” (1929), in *October* 118, Fall 2006, pp. 57–62.
- 4 Sean Lynch’s presentation about his work at Halfhouse Barcelona, 8 September 2014.



Previous spread - *Nauru - Notes From A Cretaceous World*, 2009-2010

Top - *Pacific Sediment*, 2009, "Nauru - Between A Rock and A Hard Place"  
installation view at Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2009.  
Photo: Carley Wright

Bottom - *Dowiyogo's Ancient Coral Coffee Table*, 2010



*Nauru - Notes From A Cretaceous World, 2009-2010*

All images - Courtesy: the artist; Sutton Gallery, Melbourne;  
Hopkinson Mossman, Auckland; LABOR, Mexico City

**Un'indagine meticolosa del difficile rapporto fra uomo e ambiente naturale, l'analisi di contesti e oggetti in grado di liberare narrative che rendano conto della realtà, le conseguenze del colonialismo, sono alcuni degli elementi cardine del lavoro multidisciplinare dell'australiano Nicholas Mangan. Con Mariana Cánepa Luna, l'artista parla della centralità del concetto di trasmissione all'interno dei suoi progetti, e della progressioni, cicliche o lineari, cui rimandano le sue opere.**

**MARIANA CÁNEPA LUNA** Da qualche tempo a questa parte, riportare alla luce gli elementi narrativi sepolti nella materia è al centro della tua prassi artistica. Le tue opere scultoree e cinematografiche più recenti indagano sui materiali naturali, sul loro transito e flusso di energia e sulle dimensioni sociali, politiche ed economiche assunte dalla loro trasformazione – di matrice umana o ecologica che sia. Mi riferisco soprattutto al tuo progetto del 2010 *Nauru: Notes from a Cretaceous World* – prossimamente esposto al New Museum di New York in occasione della Triennale del 2015<sup>1</sup> – incentrato sulla storia della repubblica di Nauru, minuscola isola micronesiana, e sul suo tracollo finanziario, risultato di un secolo di corrosivo sfruttamento coloniale dei suoi giacimenti di fosfati. Puoi spiegarci come indaghi questo concetto di trasformazione nelle tue opere scultoree (tradizionalmente statiche) e cinematografiche (immagini in movimento) e come sei giunto a porre in relazione questi due elementi nella narrazione spaziale delle tue installazioni?

**NICHOLAS MANGAN** Dal momento che la trasformazione è un processo che si compie nel tempo, la necessità di esplorarne la durata mi ha portato a sperimentare le potenzialità scultoree dell'immagine in movimento, al fine di esprimere la caducità dell'assemblaggio nonché le forze e gli stimoli sprigionati da tali aggregazioni. Nel video *Nauru: Notes from a Cretaceous World*, la narrazione si innesta su materiale d'archivio e su alcuni miei scatti, documentando la storia materiale di Nauru plasmata da forze antropogeniche. La narrazione intende riportare alla luce le molteplici storie imprigionate nelle forme materiali. In progetti più recenti come *A World Undone* (2012)<sup>2</sup> e *Progress In Action* (2013), ho cercato di produrre un'intersezione tra l'immagine in movimento e la scultura la cui intensità permettesse ai materiali di raccontarsi.

**MCL** Nel saggio di Sergei Tretyakov del 1929 *The Biography of the Object*, lo scrittore dell'avanguardia russa promuove una letteratura incentrata sull'oggetto piuttosto che sull'eroe. Tretyakov ricorre alla metafora del nastro trasportatore per suggerire una struttura narrativa nella quale "una unità di materiale grezzo è trasportata e trasformata in un prodotto utile mediante l'intervento dell'uomo", dove "il momento del consumo interessa solo la parte finale del nastro trasportatore"<sup>3</sup>. Questa concezione degli oggetti come dei condotti mi pare assai pertinente al modo in cui affronti i tuoi soggetti ed elabori una presentazione "finale". Sei d'accordo?

**NM** L'esempio del nastro trasportatore è pertinente al tema dell'intervento umano nel fluire preesistente delle cose, sia come sistema che come metafora. L'analogia si estende ai meccanismi e ai movimenti del materiale filmico e al modo in cui il cinema trasmette momenti fissi in scorrimento. Il concetto di trasmissione riveste una duplice funzione in molti miei progetti: anzitutto nello spostamento o nel reindirizzamento dei materiali, degli oggetti e delle narrazioni; poi come un sistema di comunicazione relativo all'evento filmico e alla conoscenza che ne è l'effetto.

**MCL** Potresti spiegarci come riesci a restringere il campo delle molteplici possibilità narrative e delle infinite direzioni che il

progetto potrebbe prendere, in quelle che sono investigazioni a lungo termine legate a un contesto specifico? Oppure, in altre parole: quali sono state le priorità del progetto *Nauru*? Dare seguito all'esigenza di raccontare questa vicenda intricata, densa di interessi ecologici ed economici, oppure, nel concreto, cercare di giungere a una sorta di conclusione formale, a un'opera?

**NM** Nel caso del progetto *Nauru*, tanto le storie di più ampio respiro quanto quelle minori si erano già concretate in forme fisiche, prevalentemente geologiche: dalla stessa isola trasformata in un'unica miniera a cielo aperto alla prima roccia ricca di fosfati imbarcata su una nave cargo nel 1896. Inizialmente si pensava che quest'ultima fosse legno pietrificato utile per realizzare le biglie dei bambini, ma ha finito per diventare un fermaporta presso l'avamposto della British Phosphate Company a Sydney, Australia. Queste forme, a livello sia simbolico che fisico, hanno esposto Nauru allo sfruttamento minerario dell'Occidente. Lo spunto più significativo per il mio progetto è basato sull'aneddoto di un giornalista americano secondo cui Bernard Dowiyogo, all'epoca presidente di Nauru, coltivava il progetto di risanare le disastrose finanze dell'isola trasformando i grandi pinnacoli di calcare corallino (praticamente l'unico patrimonio dell'isola ridotta a un'unica miniera a cielo aperto) in antichi tavolini da caffè di corallo destinati al mercato statunitense. Sono venuto a sapere che tre pinnacoli di corallo, inizialmente, erano stati spediti a Melbourne per adornare il cortile di ingresso del grattacielo Nauru House come simboli di prosperità. Questi pinnacoli si erano poi misteriosamente dileguati quando l'edificio era stato venduto assieme alle altre proprietà estere di Nauru. Svolgendo le mie ricerche ho scoperto che i pinnacoli erano finiti nel cortile sul retro della casa dell'ex consulente per la gestione degli affari pubblici di *Nauru*. Al giusto prezzo, la signora si mostrò disposta a cedere uno dei pinnacoli più piccoli per il mio progetto.

Il mio intento era quello di entrare fisicamente nella storia di Nauru sezionando il pinnacolo di corallo e attuando finalmente il proposito di Dowiyogo di ricavarne dei tavolini di caffè. La forma naturale dei tavolini evocava la forma dell'isola, mentre la conformazione geologica del pinnacolo di calcare corallino recava impressa la cronologia delle trasformazioni fisiche subite dall'isola in tempi remoti. La produzione dei tavolini di corallo è servita da tramite materiale tra la miriade di storie che risuonano nella geologia di Nauru, alterata dall'intervento umano. In questo senso i tavolini sono diventati, letteralmente, dei *conversation piece*.

**MCL** La maggior parte dei tuoi lavori – il progetto *Nauru*, sebbene in forma più velata, non fa eccezione – rivelano uno spiccato interesse in una circolarità concettuale o materiale. Che rapporto hai con i finali aperti?

**NM** Ho la tendenza a fare a pezzi le cose nel tentativo di comprenderle. Questo processo di demolizione mi consente di portare alla luce contenuti narrativi e materiali rimasti sepolti e di dare vita a nuove interpretazioni. La natura ciclica dei progetti risponde ai sistemi e alle strutture insite nelle forme che estraggo. Le mie opere spesso oscillano tra situazioni che rimandano a progressioni cicliche o lineari (talvolta le due cose insieme). Sebbene dobbiamo ammettere che la storia si ripete, una considerazione valida tanto per la condotta umana quanto per il mondo naturale, è comunque innegabile l'esistenza di un progresso; a mio parere il futuro è il solo finale aperto. Detto questo, sono continuamente portato a tornare al passato nel tentativo di comprendere gli schemi comportamentali che danno come risultato certi eventi.

**MCL** Recentemente, a Barcellona, l'artista irlandese Sean Lynch – la cui opera, come abbiamo già detto, ha molti interessi in comune

con la tua prassi artistica – ha dichiarato "alorché una mostra si conclude, l'opera diventa un dialogo"<sup>4</sup>. Personalmente mi intriga l'idea di un progetto che inneschi una serie di contenuti narrativi portati alla luce nel corso di un processo di ricerca, rimasti "dormienti" o completamente dissimulati nella sua forma espositiva. Come rispondi alla sfida di "estrarre" un progetto articolato in più parti, alcune più visibili, o esplicite, altre meno?

**NM** Come molte prassi artistiche basate sulla ricerca, i miei progetti sono spesso accompagnati da una pubblicazione o da un testo. Dunque le conversazioni che hanno luogo in corso d'opera influenzano in maniera determinante l'opera in divenire, e funzionano come una costellazione di nodi che danno una forma particolare alla produzione del sapere. La fase di ricerca è cruciale per la produzione dell'opera e influenza il processo decisionale, fornendo un'armatura a sostegno del contenuto, anche se non voglio che l'opera, nella sua forma finale, risulti un'esposizione didattica o fattografica. Mi auguro che le tematiche centrali del progetto riescano a trovare un modo per risuonare o esprimersi attraverso un metalinguaggio materiale, e che nell'assemblaggio di forme materiali, immagini e suoni, questi elementi si coalizzino per valorizzare gli obiettivi delle loro controparti. Ogni progetto non è altro che una costante trattativa. Trovo che la materia fisica e il linguaggio abbiano in comune una riluttanza ad arrendersi pienamente a forze imposte.

**MCL** Per chiudere il cerchio e tornare al punto di partenza del nostro discorso, la materia è la protagonista del tuo film *A World Undone* (2012). Hai filmato la polvere che cade ad alta velocità; particelle sprigionate da una roccia frantumata composta da cristalli di zircone, primigenia crosta terrestre del pianeta. Al rallentatore, su di uno sfondo nero, sembra di assistere a una pioggia di meteoriti. Questa roccia è un esempio calzante di ciò che lo storico dell'arte Norman Bryson ha identificato come le categorie strettamente interconnesse "megalografia" (raffigurazione di oggetti di grandi dimensioni – nel nostro caso il tempo cosmologico) versus "repografia" (la raffigurazione di oggetti triviali, quotidiani, come una pietra che apparentemente è qualcosa di assolutamente banale). A questo proposito, qual è stata la tua reazione nell'assistere allo spettacolo di un cristallo di zircone vecchio di quattro miliardi di anni che si dissolve per sempre nell'aria?

**NM** L'antichità del materiale geologico era lo spunto critico dell'opera, testimonianza di un tempo in cui la terra ha iniziato a cristallizzarsi aggregandosi in placche tettoniche. Questo evento ha segnato una tappa significativa nell'evoluzione terrestre. La mia intenzione era quella di risalire a un dato punto di fissità per poi intervenire fisicamente interrompendo e modificando la sua traiettoria. È simile in questo al gesto di tagliare i pinnacoli di Nauru, gesti aggressivi che producono una sorta di conseguenza materiale. In tal senso siamo di fronte ad azioni interamente scultoree, ma non nel senso che producono sculture statiche. Piuttosto queste azioni raccontano e drammatizzano le caratteristiche caduche della roccia in questione, ed estraggono le storie trattenute al suo interno.

- 1 "2015 Triennial: Surround Audience", New Museum, New York, 25 febbraio – 24 maggio 2015.
- 2 Attualmente in mostra al Witte de With di Rotterdam nell'ambito della mostra "Art in the Age of... Energy and Raw Materials" (23 gennaio – 3 maggio 2015)
- 3 Sergei Tretyakov, "The Biography of the Object" (1929), in *October* 118, autunno 2006, pp. 57–62.
- 4 Presentazione dell'opera di Sean Lynch al Halfhouse di Barcellona, 8 settembre 2014.