



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in
Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

**Il Palais de Tokyo come spazio decoloniale
per l'arte contemporanea**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Susanne Franco

Laureanda Francesca Esposito

Matricola 887146

Anno Accademico

2022 / 2023

INDICE

INTRODUZIONE.....	2
1. Luci e ombre del panorama espositivo: la diversità culturale in mostra	7
1.1 “Rovesciare lo specchio”, ovvero rendere visibile l’invisibile	7
1.2 Per una genealogia delle esposizioni multiculturali.....	18
1.3 Okwui Enwezor: un curatore nella costellazione postcoloniale.....	25
1.4 Alcune proposte per una pratica curatoriale decoloniale.....	29
2. Il Palais de Tokyo dalle origini all’epoca postcoloniale.....	38
2.1 La storia di un museo in continua metamorfosi	38
2.2 Un nuovo centro per l’arte contemporanea nella città di Parigi.....	44
2.3 Gli ultimi anni al Palais de Tokyo: una rassegna di mostre postcoloniali	55
3. Il Palais de Tokyo accoglie tutti i sogni del mondo	66
3.1 <i>Six continents ou plus</i> : una stagione espositiva transcontinentale	66
3.2 <i>Ubuntu</i> : un sogno lucido universale	74
3.3 Decolonizzare i luoghi di produzione del sapere	85
4. Il Palais de Tokyo rivendica i diritti del pianeta Terra	94
4.1 Un programma espositivo “ecologicamente impegnato”	94
4.2 <i>Réclamer la Terre</i> : nuove proposte per decolonizzare la natura.....	105
CONCLUSIONE.....	121
INDICE DELLE IMMAGINI	124
BIBLIOGRAFIA.....	129
SITOGRAFIA	136

INTRODUZIONE

A partire dagli anni Ottanta, le istituzioni museali hanno cominciato a promuovere una politica espositiva più inclusiva, affrontando le nuove sfide poste dal sistema dell'arte globale. Ma è soltanto con il nuovo Millennio che la rilettura postcoloniale della storia dell'arte e delle pratiche espositive ha cominciato a dare reale visibilità agli artisti rimasti nell'ombra e a far emergere gli spettri del passato coloniale.

Nel più ampio contesto del processo di decolonizzazione artistico-culturale, questa tesi prende in esame, come casi di studio, due esposizioni collettive recentemente organizzate al Palais de Tokyo di Parigi, che hanno presentato, per la prima volta in Francia, il lavoro di numerosi artisti provenienti dal Sud Globale.

Il primo capitolo traccia la progressiva inclusione della diversità culturale nelle istituzioni museali occidentali. L'indagine, circoscritta ai paesi che un tempo possedevano imperi coloniali, mostra l'impatto delle dinamiche discriminatorie sul sistema dell'arte, che a lungo ha relegato le altre culture in una posizione subalterna, escludendole dalla narrazione storico-artistica ufficiale. I contesti presi in esame sono per lo più le istituzioni britanniche e statunitensi che hanno tentato di affrancarsi dall'eredità coloniale, mostrando con sempre maggiore frequenza le opere di artisti provenienti dal Terzo Mondo. In principio confinate nei musei etnografici, queste ultime sono state poi accostate ai lavori degli artisti europei e statunitensi, facendo vacillare l'universalità del canone occidentale.

In un primo momento sono stati gli artisti a richiedere una riforma istituzionale: in Inghilterra il pakistano Rasheed Araeen ha enfatizzato il valore culturale delle minoranze etniche, opponendosi al paradigma modernista eurocentrico; mentre negli Stati Uniti Adrian Piper si è servita del proprio corpo per sovvertire gli stereotipi e interrogare la rappresentazione dei gruppi minoritari nella cultura dominante.

Successivamente, la figura del curatore si è assunta la responsabilità di introdurre gli artisti non occidentali nel panorama internazionale. Un momento di svolta viene individuato nell'anno 1989, quando Jean-Hubert Martin organizza *Magiciens de la Terre* al Centre Pompidou di Parigi. Nello stesso anno si tengono la terza Biennale de l'Avana, affidata al Centro Wifredo Lam, e *The Other Story and the Past Imperfect* a cura di Rasheed Araeen.

La triade di mostre presa in esame ha portato i curatori successivi a ripensare la pratica artistica in un'ottica transnazionale, per superare la divisione moderna tra il centro e la periferia della cultura. Un vero e proprio cambiamento nella rappresentazione della diversità culturale si deve al curatore nigeriano Okwui Enwezor, che ha riformato la pratica espositiva per adattarla alla complessità dell'epoca postcoloniale.

Il capitolo termina con alcune considerazioni sulla recente svolta decoloniale in ambito artistico-culturale. Per definire il concetto di decolonialità si è ripreso il pensiero del semiologo argentino Walter D. Mignolo, che ha descritto l'opzione decoloniale come un processo collettivo di emancipazione dalle forme di oppressione sopravvissute nel presente. Una prassi decoloniale è stata rintracciata nella mostra *Mining the Museum* (1992) curata dall'artista Fred Wilson e nell'undicesima Biennale di Sharjah (2013) affidata a Yuko Hasegawa, ma anche nelle azioni di collettivi che sollecitano l'inclusione dei gruppi minoritari nelle istituzioni culturali.

Il secondo capitolo ripercorre la travagliata storia del Palais de Tokyo, una delle istituzioni più innovative nel panorama espositivo odierno, costruita nella città di Parigi in occasione dell'Esposizione Internazionale del 1937. In origine l'edificio ospitava due istituzioni museali "gemelle": tuttora l'ala orientale accoglie le collezioni di arte moderna e contemporanea della città di Parigi, mentre quella occidentale, nel corso degli anni, ha cambiato diverse destinazioni d'uso prima di diventare l'attuale sito di creazione contemporanea.

Su iniziativa del Ministero della Cultura francese, il nuovo centro artistico parigino è stato inaugurato nel gennaio del 2002. Il progetto di riqualificazione degli spazi, affidato agli architetti Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, prevedeva un processo di decostruzione architettonica volto a conferire al palazzo un aspetto sperimentale, coerente con lo spirito del programma curatoriale. Il centro, pensato per contenere la diversità dei linguaggi artistici contemporanei, ha preso forma in sinergia con la proposta "antimuseale" concepita dai primi direttori, Jérôme Sans e Nicolas Bourriaud, due curatori indipendenti impegnati a sostenere la scena artistica emergente. Spinti dalla volontà di rinnovare lo spazio istituzionale, i direttori parigini hanno proposto una museologia alternativa, sovvertendo i dettami del *white cube* per creare un laboratorio interdisciplinare, capace di accogliere artisti da tutto il mondo.

Per l'inaugurazione del Palais de Tokyo l'artista beninese Meschac Gaba ha installato nello spazio espositivo il *Salon* del suo museo di arte contemporanea africana, incoraggiando gli spettatori a ripensare il modo di vivere l'esperienza artistica, per avvicinarli alla storia e alla cultura del continente africano.

Durante l'ultimo decennio il centro parigino ha promosso una revisione postcoloniale della creazione contemporanea, invitando numerosi artisti provenienti dal Sud globale a esporre le loro opere per la prima volta in Francia. Questi ultimi hanno riportato alla luce narrazioni rimosse sulla storia del colonialismo e sulle forme di violenza che persistono nel presente, mettendo in evidenza la relazione tra i loro paesi di origine e il contesto francese. Il programma espositivo ha generato connessioni inedite tra le esperienze personali degli artisti e le memorie collettive delle comunità oppresse di tutto il mondo, ricontestualizzando il passato nel presente per ricercare nuove forme di guarigione dei traumi coloniali.

Gli ultimi due capitoli dell'elaborato prendono in esame due stagioni espositive, che si sono tenute di recente al Palais de Tokyo, con l'intento di ricercare nuove strategie decoloniali per superare gli ostacoli del presente.

Inaugurata nel novembre del 2021, *Six continents ou plus* ha riunito le esposizioni di artisti poco conosciuti in Francia, invitando i visitatori ad attraversare con l'immaginazione tutti i continenti del mondo. Oltre a una mostra collettiva, la stagione prevedeva cinque esposizioni personali: la prima retrospettiva della cineasta francese Sarah Maldoror, pioniera del cinema anticoloniale africano; *New Power* dell'artista brasiliano Maxwell Alexandre, che ha riportato l'attenzione sui soggetti esclusi dalle istituzioni museali; la discoteca immaginaria di Aïda Bruyère come spazio di emancipazione collettiva; la sala da concerto dell'artista antillano Jay Ramier, esponente della cultura hip-hop e del graffitismo in Francia; la mostra dell'artista aborigeno Jonathan Jones, che ha raccontato la prima spedizione coloniale francese nel territorio australiano.

L'esposizione collettiva *Ubuntu, un rêve lucide*, a cura di Marie-Ann Yemsi, ha esplorato quella che può essere definita una filosofia umanistica africana, sopravvissuta a secoli di schiavitù e colonialismo, e basata sulla relazione e la reciprocità tra le culture. I diciannove artisti presenti in mostra hanno dissotterrato alcune narrazioni dimenticate per denunciare le forme di violenza e oppressione che

permangono nel presente, proponendo processi collettivi di riconciliazione e guarigione delle ferite coloniali. Un'attenzione particolare viene rivolta alle opere di due artisti impegnati a decolonizzare i luoghi di produzione del sapere. *A World of Illusions*, trilogia dell'artista portoghese Grada Kilomba, ha proposto una rilettura postcoloniale della mitologia greca per ripensare le modalità di produzione della conoscenza; *The Library of Things We Forgot to Remember*, archivio audiovisivo dell'artista Kudzanai Chiurai, ha rievocato la storia dei movimenti di liberazione africana, incoraggiando il pubblico ad interagire con i materiali d'archivio per recuperare un passato spesso non raccontato.

La seconda stagione espositiva, *Réclamer la terre*, è stata organizzata l'anno successivo in occasione del ventesimo anniversario del *Jardin aux habitant-es* (2002), opera ideata da Robert Milin al momento dell'inaugurazione del Palais de Tokyo. Gli esiti raggiunti dal giardino collettivo sono stati presentati in una mostra che ha messo in luce l'impatto della creazione artistica sull'ambiente. L'opera di Milin è stata rivista alla luce dell'attuale crisi ecologica e affiancata ai lavori di artisti emergenti che, nelle loro esposizioni, hanno indagato la complessa relazione tra l'uomo e la natura.

Il programma espositivo includeva: l'esperienza immersiva proposta da Mimosa Echard, ispirata al videogioco *Sporal* che ripercorre il ciclo di vita degli organismi unicellulari; il fondale marino di Aïcha Snoussi che allude al locale notturno frequentato durante la sua giovinezza; la trilogia di film di Laura Henno che documenta la vita dei giovani immigrati comoriani nelle isole Mayotte; il padiglione libanese progettato da Hala Wardé e Etel Adnan come un rifugio per coloro che lo hanno perso. La stagione si è conclusa con l'esposizione collettiva *Réclamer la terre*, curata da Daria de Beauvais insieme alla sociologa australiana Ariel Salleh e all'artista samoana Léuli Eshrāghi. Il gruppo curatoriale ha cercato di adottare uno sguardo globale sull'attuale crisi ecologica, coniugando prospettive ambientaliste e femministe per promuovere nuovi modelli di sostenibilità ambientale e giustizia sociale. I quattordici artisti coinvolti nella mostra hanno denunciato la gestione coloniale del territorio e delle risorse naturali, recuperando i saperi indigeni per ripensare il rapporto con il pianeta e rivendicare i diritti dei popoli e degli organismi storicamente relegati in una condizione subalterna.

1. Luci e ombre del panorama espositivo: la diversità culturale in mostra

1.1 “Rovesciare lo specchio”, ovvero rendere visibile l’invisibile

I am invisible, understand,
simply because people refuse to see me. [...]
When they approach me they see only my surroundings,
themselves, or figments of their imagination [...].
That invisibility to which I refer occurs
because of a peculiar disposition of the eyes
of those with whom I come in contact.
A matter of the construction of their inner eyes [...].

Ralph Ellison¹

A lungo il panorama espositivo ha privilegiato artisti di origine europea e statunitense, lasciando ai margini coloro che appartenevano alle altre culture considerate meno evolute. Le loro opere, una volta giunte in Occidente a seguito delle conquiste coloniali, sono state relegate nelle sale dei musei etnografici e delle Esposizioni Universali, organizzate dalla seconda metà del XIX secolo. Questi luoghi hanno contribuito a forgiare e diffondere una rappresentazione dell’alterità culturale così efficace da essersi profondamente radicata nell’immaginario collettivo occidentale. Attraverso un processo di “mostrazione”² hanno esaltato le affinità e al contempo le differenze tra le varie culture, per suscitare negli spettatori familiarità e una sorta di fascinazione. Esotizzazione e assimilazione sono state le due principali strategie per istituzionalizzare la rappresentazione dell’Altro e collocarlo in una posizione subalterna.³

¹ R. Ellison, *Invisible Man*, New York, Random House Books, 1980, p. 3.

² G. Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Milano, Mimesis Edizioni, 2021, p. 48.

³ I. Karp, *How Museums Define Other Cultures*, in “American Art”, vol. 5, n. 1, 1991, p. 10.

Fin dalle sue origini il museo ha funzionato come uno “specchio colossale”⁴ nel quale l’Occidente si è identificato anche grazie al riflesso delle altre culture, esposte al rischio costante di scomparire a causa della loro censura o spettacolarizzazione.⁵

Le strategie di sovraesposizione sono risultate invisibilizzanti come quelle di sottoesposizione, poiché hanno fissato il diverso in rappresentazioni stereotipate, privandolo della possibilità di autodefinirsi e oggettivandolo al fine di appagare lo sguardo occidentale. In questo modo il museo ha contribuito alla creazione di fantasmi, di “presenze spettrali”⁶ che infestano i suoi spazi e le sue narrazioni.

Negli ultimi decenni la comunità artistica ha preso in considerazione le culture che un tempo aveva lasciato ai margini, permettendo loro di “apparire malgrado tutto”,⁷ di riprendere la parola e autorappresentarsi. Si è impegnata ad affrancare il museo dalla sua eredità coloniale, convertendolo da monumento nazionale a zona di contatto e spazio polifonico capace di accogliere prospettive inedite.

Il panorama artistico non sempre ha potuto ignorare la propria “materia oscura creativa”,⁸ simile alla massa invisibile che secondo gli astrofisici compone gran parte dell’universo e permette la sua stabilità. Si tratta di tutti quegli artisti le cui pratiche sorgono e si diffondono nell’ombra, al di fuori del canone occidentale, e grazie alla loro invisibilità permettono al sistema dell’arte di sopravvivere. La forza di questa materia affiora specialmente nei vecchi imperi coloniali che accolgono persone provenienti dai territori un tempo occupati, pur relegandole in una condizione di marginalità sociale.⁹

Nel 1976 la giornalista britannica Naseem Khan pubblica *The Arts Britain Ignores: the Arts of Ethnic Minorities in Britain*,¹⁰ un report che per la prima volta mette in luce l’esclusione delle minoranze etniche dalla cultura britannica. Pur ammettendo la validità di tale indagine, l’artista concettuale pakistano Rasheed Araeen dimostra la

⁴ G. Grechi, *Decolonizzare il museo*, cit., p. 24.

⁵ G. Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L’Oeil de l’histoire 4*, Parigi, Les éditions de minuit, 2012, p. 15.

⁶ T. J. Demos, *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlino, Sternberg Press, 2013, p. 11.

⁷ G. Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, cit., p. 27.

⁸ G. Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Londra, Pluto Press, 2010, p. 1.

⁹ <https://journals.openedition.org/inmedia/2683?lang=en> [ultimo accesso: 15 dicembre 2022].

¹⁰ <http://thirdtext.org/introcc> [ultimo accesso: 15 dicembre 2022].

sua superficialità nel trattare il problema della “materia spettrale”¹¹ del sistema dell’arte contemporanea, non avendo preso in considerazione la sua causa né promosso alcun cambiamento a livello istituzionale. Araeen, inoltre, mette in discussione la categoria di “arti etniche” e per enfatizzare il ruolo culturale delle minoranze preferisce parlare di “*black art*”, un’arte che riunisce gli abitanti del Terzo mondo residenti nelle vecchie colonie, ma anche coloro che da queste erano migrati in Occidente.¹²

Dopo aver lasciato Karachi per stabilirsi a Londra, Araeen viene rifiutato da una galleria che, sebbene apprezzasse i suoi lavori, poteva esporre esclusivamente opere di artisti occidentali.¹³ Vivere nella capitale britannica gli permette di conoscere altri artisti immigrati, costretti a stare ai margini della società poiché rifiutati dalle istituzioni culturali. L’esclusione che lo accomuna con gli altri artisti rifiutati dal sistema lo porta a scrivere alcune *Preliminary Notes for a Black Manifesto*,¹⁴ volte a denunciare la persistenza del pensiero coloniale nella società britannica e i suoi effetti sugli artisti del Terzo Mondo. A questi ultimi l’autore propone una prassi per liberarsi dall’egemonia occidentale, esortandoli a servirsi del loro potenziale creativo come di una forza reazionaria per partecipare a tutti gli effetti alla produzione artistica contemporanea. Il suo manifesto viene pubblicato nel primo numero di *Black Phoenix: Journal of Contemporary Art & Culture in the Third World* (1978), un periodico che per qualche anno Araeen cura insieme al poeta Mahmood Jamal. La rivista è concepita per divulgare la radicalità delle opere tradizionalmente censurate, offrendo agli artisti una piattaforma dove “emergere dalla lunga notte”¹⁵ del colonialismo per rinascere dalle loro ceneri, proprio come la fenice nera cui allude il titolo.

Nel decennio successivo Araeen si cimenta in *Third Text*, un secondo progetto editoriale militante che prevede la partecipazione di critici esterni al mondo accademico occidentale. Al centro delle loro riflessioni vi sono tematiche quali la globalizzazione e la diversità culturale, ma ricorre anche la richiesta di riformare le istituzioni artistiche per porre fine all’“apartheid culturale”¹⁶ e alla segregazione degli

¹¹ A. F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

¹² R. Araeen, *Making Myself Visible*, Londra, Kala Press, 1984, p.100.

¹³ R. Araeen, J. Hoffmann, *Countless (Untold) Stories*, in “Mousse”, n. 58, 2017, p. 139.

¹⁴ R. Araeen, *Making Myself Visible*, cit., pp. 73-81.

¹⁵ A. Mbembe, *Emergere dalla lunga notte. Studio sull’Africa decolonizzata*, Roma, Meltemi Editore, 2010.

¹⁶ http://thirdtext.org/?location_id=458 [ultimo accesso: 16 dicembre 2022].

artisti non occidentali. Nei loro scritti gli autori promuovono una prospettiva multiculturale per rendere inclusiva la narrazione storico-artistica ufficiale e superare l'eurocentrismo che da troppo tempo legittima dinamiche di privilegio ed esclusione. Nel luglio del 1977, su invito della galleria londinese Artists for Democracy, Araeen mette in scena la performance *Paki Bastard (Portrait of the Artist as a Black Person)*: un racconto autobiografico che ripercorre la sua storia, dalla giovinezza in Pakistan fino alla solitudine e all'emarginazione in Gran Bretagna. Alle spalle dell'artista sono proiettate una serie di diapositive raffiguranti le sue prime opere, ma anche le violenze che la società britannica abitualmente esercitava sulle minoranze etniche. Diverse immagini mostrano gli scioperi di Grunwick: una protesta durata due anni, nota per aver coinvolto migliaia di operai, per lo più donne e immigrati, che lottavano per salari equi e migliori condizioni lavorative, nonostante le frequenti aggressioni da parte della polizia. Le diapositive sono accompagnate da effetti sonori, quali canzoni tratte dal folclore e dal cinema indiano, oppure rumori che evocano i quartieri multietnici di Londra, come Brick Lane con i suoi caotici mercati all'aperto. Ricorre il grido «Paki bastard», uno degli insulti rivolto alle vittime degli scontri dai membri del Fronte Nazionale britannico che dà il titolo alla performance.¹⁷ Araeen trascorre una parte dell'evento seduto, bendato e legato come un ostaggio, mentre regge una scopa tra le mani, che poco prima ha usato per spazzare la galleria e poi ridotto in frantumi. Sulla sua figura sono proiettate alcune immagini delle sue prime opere: sculture colorate a forma di griglia che più volte ha definito “le sue strutture”.¹⁸

¹⁷ C. J. Martin, *Rasheed Araeen, Live Art, and Radical Politics in Britain*, in “Getty Research Journal”, n. 2, 2010, p. 114.

¹⁸ N. Aikens, *Rasheed Araeen*, Ginevra, JRP Ringier, 2017, p. 9.



Figura 1: Rasheed Araeen, *Paki Bastard (Portrait of the Artist as a Black Person)*, 1977

Per rivolgersi all’“attivismo performativo”,¹⁹ l’artista si allontana dalla scultura minimalista, un medium che era solito usare in passato, pur non abbandonandola del tutto. Nella performance tratta il proprio corpo come un oggetto di scena e dimostra il suo potere distruttivo nel gesto di rompere la scopa: un’azione che incarna la fine dei lavori come manovale e la sua rinascita come artista, ma anche la frattura interiore inflitta agli immigrati dalla società britannica.

¹⁹ C. J. Martin, *Rasheed Araeen, Live Art, and Radical Politics in Britain*, cit., p. 115.

Un gesto simile si ripresenta nella performance *Burning Ties* (1979), documentata da otto fotografie che raffigurano Araeen vestito di nero, mentre dà fuoco a cinque cravatte rosse appese a un bastone che regge tra le mani.

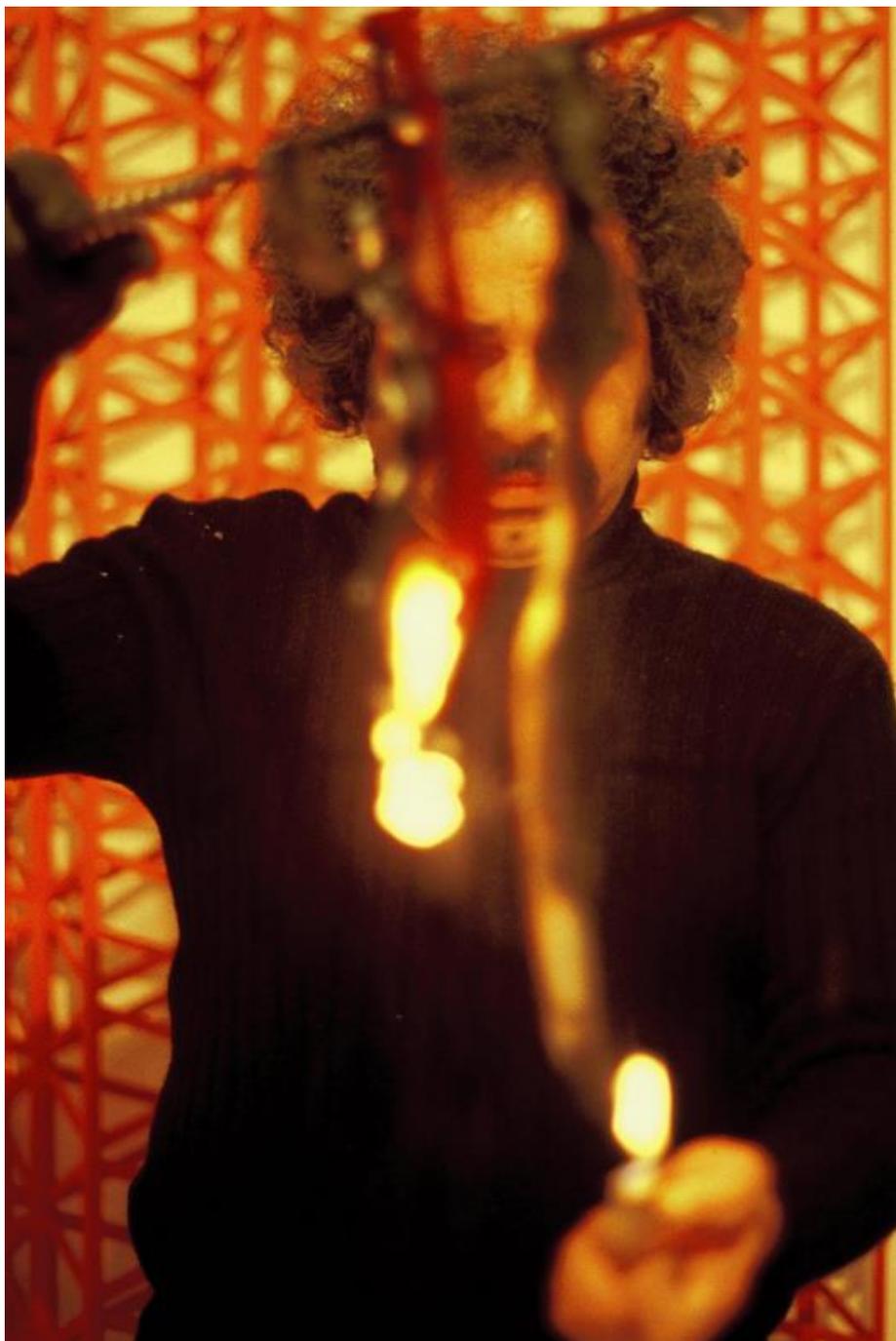


Figura 2: Rasheed Araeen, *Burning Ties*, 1976-1979

Solo quando le cravatte sono ridotte in cenere, il volto dell'artista compare tra le fiamme, ancora una volta davanti a una sua scultura a griglia di colore rosso. Mettere in scena i suoi primi lavori gli permette di conferire loro un nuovo significato, riposizionando il linguaggio minimalista all'interno di un nuovo vocabolario visuale e politico.²⁰ Servendosi della geometria e dell'astrazione, Araeen dimostra in che modo la struttura reticolare crei uno spazio privo di gerarchie, basato sull'uguaglianza e sulla simmetria, e propone alla società di fare altrettanto. Il gesto distruttivo delle sue performance è sempre seguito da una rinascita che rende visibile l'artista insieme alle sue opere: un desiderio che lo accompagna durante tutta la sua attività, al quale dedica una raccolta di scritti intitolata, per l'appunto, *Making Myself Visible*.²¹

Dall'altra parte dell'Oceano Atlantico la comunità artistica si sta muovendo nella stessa direzione, poiché anche negli Stati Uniti aveva ormai preso forma una “cultura dell'invisibilità”.²² Nel 1987 l'artista e curatrice Howardena Pindell pubblica un report statistico volto a dimostrare l'esclusione degli artisti non occidentali dagli spazi espositivi newyorkesi.²³ Dopo aver subito sulla propria pelle episodi di razzismo, Pindell lavora come curatrice presso il MoMA di New York e partecipa attivamente alla lotta contro le discriminazioni nel sistema dell'arte. La sua indagine mette in luce la tendenza delle gallerie e dei musei newyorkesi a mostrare esclusivamente le opere di artisti di origine europea e statunitense. Tutti gli altri sono invitati a esporre solo in rari casi di tokenismo, per raggiungere una certa quota, o durante il Black History Month nel mese di febbraio. In questo modo vengono inseriti in un “programma separato ma iniquo”,²⁴ che contribuisce alla loro ghettizzazione. Per la sua indagine Pindell richiede la collaborazione di coloro che gestiscono gli spazi espositivi, domandando loro le liste degli artisti invitati a esporre negli ultimi anni e alcune informazioni circa la diversità culturale del loro personale e la missione dei loro programmi. Galleristi e curatori chiamati in causa giustificano l'esclusione degli artisti

²⁰ N. Aikens, *Rasheed Araeen*, cit., p. 10.

²¹ R. Araeen, *Making Myself Visible*, cit., 1984.

²² <https://journals.openedition.org/inmedia/2754> [ultimo accesso: 18 dicembre 2022].

²³ H. Pindell, *Art (World) and Racism. Testimony, Documentation and Statistics*, in “Third Text”, 1988, pp. 157-190.

²⁴ Maurice Berger, *Are Art Museums Racist?*, in “Art in America”, vol. 78, n. 9, 1990, p. 69.

non occidentali appellandosi alla scarsa qualità delle loro opere, pur dimostrando una totale mancanza di conoscenza e interesse per la loro arte.²⁵

Un'altra curatrice impegnata nell'inclusione della diversità all'interno degli spazi espositivi è Lucy Lippard, attiva su questo fronte dal 1969, quando partecipa alla fondazione dell'Art Workers' Coalition, un gruppo militante pensato per riformare il sistema dell'arte e porre fine alle discriminazioni nelle politiche espositive. Per prima cosa il collettivo stila una petizione rivolta ai musei newyorkesi con l'intento di sostenere gli artisti ma anche la società. Nello specifico richiede di decentrare le attività e i servizi per renderli accessibili a tutta la comunità, esporre l'arte delle minoranze etniche e coinvolgere queste ultime nell'attività curatoriale.²⁶

Nel 1990 Lippard pubblica un testo che riunisce le attività di coloro che normalmente sono emarginati negli Stati Uniti: per lo più artisti nativi americani e di origine africana, asiatica e sudamericana. *Mixed Blessing: New Art in a Multicultural America* mostra il loro contributo nell'ambito della creazione artistica contemporanea. Per presentare le opere Lippard alterna la sua voce a quella di artisti a lungo silenziati, offrendo loro la possibilità di autorappresentarsi per preservarne l'identità e non omologarli alla cultura dominante.²⁷ La sua indagine incoraggia a ripensare le teorie eurocentriche del passato, ad aprirsi alla multiculturalità e a "rovesciare lo specchio"²⁸ per cambiare prospettiva, rinunciare a un punto di vista privilegiato e creare uno spazio dove le culture subalterne possano convivere con quella dominante.²⁹

Talvolta sono gli stessi artisti a mettere in luce la loro assenza dai programmi espositivi. Alcuni di loro si sono riuniti in collettivi con l'intento di abbandonare gli spazi istituzionali e riappropriarsi dello spazio urbano per far circolare le proprie opere. Tra questi, il gruppo PESTS, attivo a New York dal 1986, realizza principalmente lavori di carattere effimero come newsletter, poster e flyer, che riportano dati statistici per denunciare episodi di razzismo e tokenismo nel sistema dell'arte.

²⁵ <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/black-artists-exclusion-museums-1980s-1234581315/> [ultimo accesso 20 dicembre 2022].

²⁶ L. Lippard, *Get the message?: A Decade of Art for Social Change*, Boston, E. P. Dutton, 1984, pp. 12-13.

²⁷ L. Lippard, *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*, New York, Pantheon Books, 1990, p. 5.

²⁸ L. Lippard, *Turning the Mirrors around. The Pre-Face*, in "American Art", vol. 5, n. 1, 1991, p. 22.

²⁹ N. Schien Parks, *Book Review: Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*, in "Studies in Art Education", vol. 36, n. 3, 1995, pp. 189-192.



Figura 3: PESTS, Flyer, 1980 circa

Adrian Piper, artista concettuale e filosofa, utilizza la performance per denunciare il razzismo radicato nel sistema dell'arte, servendosi della propria esperienza autobiografica come materia prima delle sue opere.

Dall'inizio degli anni Settanta compare sulle pagine dei giornali e tra le strade di New York sotto le vesti del Mythic Being, una versione maschile di sé.³⁰ La sua metamorfosi viene documentata nella serie *The Mythic Being: I/You (Her)*, 1974: una serie di dieci fotografie che la immortalano accanto a una compagna del periodo liceale. L'artista lascia inalterate le immagini dell'amica ma cambia il proprio aspetto: si scurisce la carnagione e indossa un paio di baffi, una parrucca afro, occhiali da sole e un sigaro per incarnare lo stereotipo dell'uomo afroamericano di quegli anni.³¹ Crea il suo personaggio appropriandosi di una rappresentazione radicata nell'immaginario

³⁰ A. Piper, *Out of Order, Out of Sight: Volume 1. Selected Writings in Meta-Art 1968-1992*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 117.

³¹ <https://journals.openedition.org/inmedia/2754> [ultimo accesso: 18 dicembre 2022].

collettivo occidentale, per dare un volto a colui tra i più temuti e odiati dalla società americana.

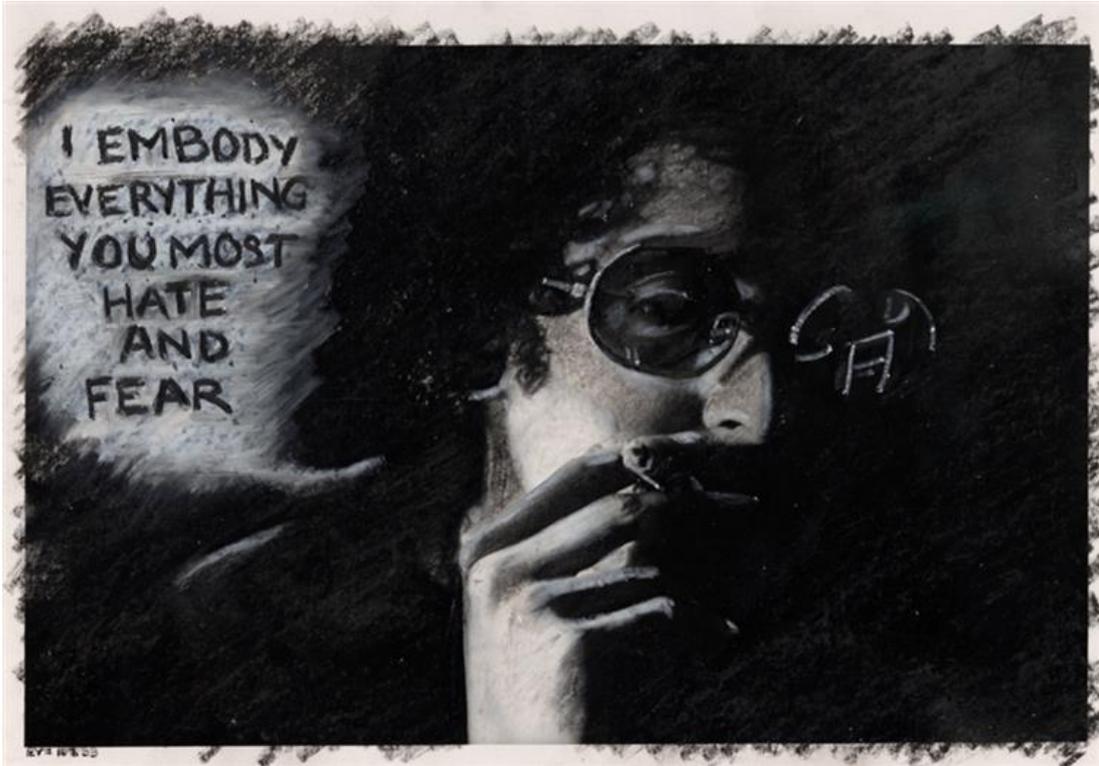


Figura 4: Adrian Piper, *The Mythic Being: I Embody*, 1975

In diverse sue performance Piper personifica il Mythic Being: cambia il proprio aspetto e comportamento, cammina per le strade di New York e interagisce con i passanti, mettendo in scena la forma aggressiva di mascolinità che tutti si aspettano dagli afroamericani.³² Pone gli spettatori davanti a una questione morale, invitandoli a interrogarsi su quanto la percezione della diversità sia influenzata dagli stereotipi. Mostra il razzismo come una “patologia visiva”³³ che ingabbia i corpi e trasmette un senso di sicurezza; al contempo ripensa il concetto di identità come prodotto delle

³² <https://journals.openedition.org/inmedia/2754> [ultimo accesso: 18 dicembre 2022].

³³ A. Piper, M. Berger, *The critique of pure racism: interview with Adrian Piper*, in “Afterimage 18”, n. 3, 1990, p. 9.

aspettative altrui, più vicino al mito che alla realtà, come suggerisce il nome del suo personaggio.

Nella videoinstallazione *Cornered* (1988) Piper recita un monologo davanti alla telecamera nel quale racconta alcune esperienze di razzismo che ha vissuto in prima persona. «I am black» sono le prime parole rivolte al pubblico: una dichiarazione necessaria a presentare la sua identità come un fattore sociale non trascurabile, dal momento che la sua carnagione potrebbe ingannare essendo troppo chiara per un'afroamericana e troppo scura per un'occidentale.³⁴ Pur ricercando il confronto, preferisce mantenersi a debita distanza e apparire su uno schermo collocato in un angolo della galleria, come sulla difensiva, sopra un tavolo rovesciato. Gli spettatori invece sono invitati a sedersi in una disposizione a triangolo simile a uno schieramento militare, pronto ad attaccarla.



Figura 5: Adrian Piper, *Cornered*, 1988

³⁴ A. Piper, *Passing for White, Passing for Black*, in E. K. Ginsberg, *Passing and the Fiction of Identity*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 234.

Piper, presentandosi come artista “razzializzata”³⁵ messa con le spalle al muro dagli spettatori, concepisce l’allestimento come un meccanismo di difesa per sovvertire le logiche di potere insite nella sua relazione col pubblico, esponendolo a uno stato di insicurezza e rabbia.³⁶ Usa il proprio corpo come un “enigma visivo”³⁷ che gli spettatori sono chiamati a risolvere, dimostrando quanto spesso la visibilità funzioni da trappola.³⁸ Nelle sue opere Piper oscilla tra ipervisibilità e sparizione per presentare se stessa nei propri termini, suggerendo una possibile risposta al celebre quesito di Gayatri Spivak: “Can the Subaltern Speak?”.³⁹ Spivak, studiosa indiana attiva negli ambiti della teoria letteraria, della critica femminista e degli studi postcoloniali, con la sua provocazione dimostra che tuttora i soggetti subalterni restano inascoltati e rappresentati nei termini della cultura dominante.

1.2 Per una genealogia delle esposizioni multiculturali

Nel 1969 il Metropolitan Museum of Art di New York organizza *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America, 1900-1968*: una mostra che ripercorre la storia culturale della comunità di Harlem durante il secolo scorso. Thomas Hoving, il direttore del museo, presenta l’evento come un’occasione di confronto e dialogo interculturale,⁴⁰ in un momento in cui negli Stati Uniti viene abolita la segregazione razziale grazie ai movimenti per i diritti civili. L’esposizione riunisce in una sequenza cronologica svariati documenti, per lo più articoli di cronaca, riviste e annunci di spettacoli teatrali che creano un racconto visivo sulla comunità afroamericana. Le fotografie delle strade e degli abitanti di Harlem rappresentano la parte più consistente della documentazione, che, insieme alle installazioni sonore, ricreano l’atmosfera del quartiere.

³⁵ Per approfondire il concetto di razzializzazione: F. Vergès, *Le ventre des femmes. Capitalisme, racialisation, féminisme*, Parigi, Albin Michel, 2017.

³⁶ J. P. Bowles, *Adrian Piper: Race, Gender, and Embodiment*, cit., p. 11.

³⁷ <https://journals.openedition.org/inmedia/2754> [ultimo accesso: 18 dicembre 2022].

³⁸ M. Foucault, *Sorvegliare e Punire*, Torino, Einaudi, 1993, p. 218.

³⁹ G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?* in C. Nelson e L. Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

⁴⁰ B. R. Cooks, *Black Artists and Activism: Harlem on My Mind (1969)*, in “American Studies”, vol. 48, n. 1, 2007, p. 5.



Figura 6: Installation view di *Harlem on My Mind*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1969

La scelta di non esporre opere di artisti afroamericani e di non coinvolgere la comunità di Harlem nell'organizzazione della mostra pone il museo al centro di numerose proteste. Poco prima dell'inaugurazione viene fondata la Black Emergency Cultural Coalition per denunciare le politiche discriminatorie promosse dal Metropolitan Museum e organizzare manifestazioni contro l'esposizione. Nei loro raduni i membri del collettivo reggono manifesti con scritto "Harlem on Whose Mind?", esortando il museo ad accogliere il punto di vista dei residenti per offrire ai suoi visitatori un'esperienza più accurata della vita nel quartiere.⁴¹ Grazie alle polemiche la mostra riscuote un grande successo di pubblico: viene registrata una notevole affluenza di persone afroamericane, curiose di vedersi finalmente rappresentate all'interno di uno spazio istituzionale.⁴²

⁴¹ <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2021/harlem-on-my-mind> [ultimo accesso 22 dicembre 2022].

⁴² B. R. Cooks, *Black Artists and Activism: Harlem on My Mind (1969)*, cit., p. 25.

In seguito, il collettivo estende le proteste ad altri musei che ignorano l'attività delle minoranze etniche, proponendo la loro inclusione nelle collezioni permanenti e il loro coinvolgimento nella pratica curatoriale.

Negli anni successivi in molte città degli Stati Uniti sorgono nuovi spazi espositivi dedicati alla produzione degli artisti afroamericani e le istituzioni museali esistenti rivolgono una maggiore attenzione alla loro rappresentazione.⁴³ Il Metropolitan Museum nell'estate del 1976 ospita *Selections of Nineteenth-Century Afro-American Art* e, per non ripetere l'errore commesso in precedenza, affida l'esposizione a Regenia A. Perry, la prima donna afroamericana a ottenere un dottorato di ricerca in storia dell'arte. Per l'occasione Perry riunisce i lavori di venti artisti afroamericani presentandoli come parte del patrimonio culturale statunitense. Accosta opere pittoriche e scultoree a oggetti di artigianato provenienti da collezioni pubbliche e private, vista la loro assenza dalla collezione del museo. La mostra, pur non riscuotendo lo stesso successo di *Harlem on My Mind*, introduce importanti novità in ambito curatoriale fungendo da modello per un cospicuo numero di esposizioni successive.⁴⁴

Il decennio seguente vede affermarsi la figura del curatore, il cui ruolo acquisisce sempre maggiori responsabilità per contrastare le politiche discriminatorie del passato. La sua pratica si converte in quello che Maura Reilly definisce "attivismo curatoriale": una strategia di resistenza che promuove le culture visuali delle minoranze, rovescia le gerarchie e sfida i canoni per rendere il panorama artistico più inclusivo.⁴⁵

Il curatore-attivista si allontana dal centro, la sua zona di conforto, per includere nelle sue esposizioni nuovi soggetti e nuove storie impiegando strategie contro-egemoniche. Supera l'approccio revisionista e quello specialistico, che contribuiscono a separare l'Occidente dal resto del mondo e a ghettizzare le altre culture. Adotta una strategia relazionale per presentare la diversità come una molteplicità di voci da inserire in un dialogo, o meglio in una polifonia, e lasciarle parlare simultaneamente.⁴⁶ Si propone come mediatore dello scambio culturale e converte l'esposizione in uno spazio

⁴³ B. R. Cooks, *Black Artists and Activism: Harlem on My Mind (1969)*, cit., p. 34.

⁴⁴ <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2021/harlem-on-my-mind> [ultimo accesso 23 dicembre 2022].

⁴⁵ M. Reilly, *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*, Londra, Thames & Hudson, 2018, p. 22.

⁴⁶ M. Reilly, *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*, cit., p. 30.

policentrico per affrontare il privilegio bianco e la supremazia dello sguardo occidentale.

Gli anni Ottanta sono inaugurati dalla fine della parabola modernista e dalla nascita di un'arte contemporanea e globale, che grazie al suo spirito postcoloniale supera i confini delle nazioni e rende obsoleta la distinzione moderna tra il centro e la periferia della cultura.⁴⁷ In questo momento si ripensa la pratica curatoriale per includere negli spazi espositivi le opere di artisti provenienti da tutto il mondo.

Nel 1984 il Museum of Modern Art di New York ospita la mostra *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Il progetto affidato a William Rubin ambisce a ripercorrere per la prima volta la storia del primitivismo, ovvero del primitivo come “l'uomo invisibile”⁴⁸ della cultura artistica del Novecento, e a mostrare le affinità tra le avanguardie storiche e l'arte extra-occidentale. Il curatore accosta i lavori degli artisti modernisti ai manufatti tribali, separandoli dai loro contesti e significati di origine per esaltarne gli aspetti formali e attribuire loro la stessa funzione estetica delle opere occidentali. In questo modo vuole dimostrare l'universalità del canone artistico occidentale e valorizzare la collezione permanente del museo newyorkese: un vero e proprio “tempio del modernismo formalista”.⁴⁹ La mostra di Rubin è stata recentemente criticata per aver trattato l'arte extra-occidentale come una “nota a piè di pagina”⁵⁰ delle avanguardie storiche e per aver contribuito alla creazione di un altro uomo invisibile: l'artista non occidentale.

Qualche anno dopo la mostra il panorama artistico subisce un ampliamento delle sue coordinate geografiche a seguito del crollo del muro di Berlino e della dissoluzione del blocco sovietico: due eventi che riuniscono il mondo sotto l'egida di un mercato globale. Si diffonde su scala mondiale il modello delle biennali e delle esposizioni internazionali, che coinvolgono per la prima volta artisti appartenenti a culture diverse. Nel corso del 1989 una triade di mostre introduce un nuovo paradigma espositivo volto a promuovere una visione globale dell'arte contemporanea.

⁴⁷ H. Belting, *From World Art to Global Art*, in H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel, *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge, The MIT Press, 2013, p.178.

⁴⁸ W. Rubin, *Primitivismo nell'arte del XX secolo: affinità fra il tribale e il moderno*, Milano, Mondadori, 1985, p. XI.

⁴⁹ <https://www.artforum.com/print/198505/letters-on-doctor-lawyer-indian-chief-primitivism-in-20th-century-art-at-the-museum-of-modern-art-in-1984-part-ii-66001> [ultimo accesso: 20 dicembre 2022].

⁵⁰ T. McEvilley, *Documenta 11*, in “Frieze”, n. 69, 2002, p. 81.

Per celebrare i duecento anni dalla rivoluzione francese, nel mese di maggio viene inaugurata a Parigi *Magiciens de la terre*: la prima esposizione di arte contemporanea che include artisti da tutto il mondo.⁵¹ Jean-Hubert Martin concepisce la mostra come un momento di dialogo interculturale volto a dimostrare il carattere universale della creazione artistica.⁵² Per l'evento riunisce circa cinquanta artisti occidentali e altrettanti provenienti dal resto del mondo, invitati nella capitale francese per lavorare negli ampi spazi del Centre Pompidou e della Grande Halle de la Villette.⁵³

Nel titolo dell'esposizione Martin allude all'ambito della magia per non attribuire alle diverse pratiche la concezione dell'arte occidentale e collabora con un gruppo di etnologi al fine di comprenderne i contesti di origine delle opere.

Malgrado queste accortezze, la mostra viene accusata di aver consolidato la supremazia del canone estetico occidentale senza portare ad alcun cambiamento effettivo nella rappresentazione della diversità culturale.⁵⁴ Un'ulteriore critica è rivolta al curatore per aver accostato un murales di Richard Long a un disegno sulla sabbia della comunità aborigena Yuendumu. La scelta, giustificata dalle affinità formali tra le due opere, riproduce la stessa strategia di assimilazione attuata da Rubin qualche anno prima sui manufatti extra-occidentali.⁵⁵

⁵¹ J. H. Martin, *L'art au large*, Parigi, Flammarion, 2012, p. 42.

⁵² J. H. Martin, *Magiciens de la Terre*, Parigi, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 8.

⁵³ B. Buchloh, J. H. Martin, *The Whole Earth Show: an interview with Jean-Hubert Martin and Benjamin H. D. Buchloh*, in "Art in America", n. 77, 1989, p. 154.

⁵⁴ L. Steeds, *The development of Transnational Project Based Curating*, in L. Steeds (a cura di), *Making Art Global (Part 2): "Magiciens de la Terre" 1989*, Londra, Afterall, 2013, p. 40.

⁵⁵ I. Karp, *How Museums Define Other Cultures*, cit., p. 14.



Figura 7: Installation view di *Magiciens de la Terre*, Centre Pompidou, Parigi, 1989

Nel mese di novembre il Centro Wifredo Lam organizza la terza Biennale de L'Avana: un "gigantesco Salon des Refusés"⁵⁶ che coinvolge per lo più artisti del Terzo Mondo per dare loro accesso alla scena internazionale. I curatori si cimentano in ricerche d'archivio per approfondire la produzione artistica del continente africano, asiatico e sudamericano e invitano gli artisti a riflettere sulla relazione tra la creazione contemporanea e le tradizioni locali. Grazie alle loro indagini ripensano i criteri estetici per valutare le opere e introdurle nei circuiti artistici internazionali conservando la loro autenticità. L'esposizione si discosta dal modello della Biennale di Venezia perché segue un'impostazione tematica, rinuncia alla premiazione delle opere da parte di una giuria e alla suddivisione degli artisti per nazioni. Viene concepita come un "grande montaggio": oltre alla mostra principale ospitata al Museo Nacional de Bellas Artes,

⁵⁶ G. Mosquera, *The Third Bienal de La Habana in Its Global and Local Contexts*, in R. Weiss, *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, Londra, Afterall, 2011, p.75.

sono previsti simposi, workshop e altri eventi sparsi per la città al fine di coinvolgere la popolazione locale e presentare la capitale cubana come un nuovo centro culturale.⁵⁷ Poco dopo l'inaugurazione della terza biennale cubana, la Hayward Gallery di Londra affida a Rasheed Araeen l'organizzazione della prima retrospettiva sugli artisti della diaspora in Gran Bretagna. *The Other Story and the Past Imperfect* riporta alla luce la storia dimenticata degli artisti provenienti dal Terzo Mondo per legittimare la loro presenza nel patrimonio culturale occidentale. La mostra affronta le conseguenze del passato coloniale britannico e dei flussi migratori iniziati nel secondo dopoguerra. Coinvolge ventiquattro artisti di origine africana, asiatica e caraibica per includerli nella narrazione storico-artistica ufficiale e sfidare l'universalità del canone occidentale. Altri artisti si rifiutano di partecipare all'esposizione per non essere ghettizzati⁵⁸: un rischio che Araeen vuole correre pur di esortare le istituzioni artistiche a riconoscere il carattere multiculturale della società britannica.⁵⁹ Il curatore descrive il modernismo come una creazione occidentale che genera esclusione e non permette di riconoscere le contaminazioni e gli scambi tra le diverse culture. Esponendo le opere di artisti rimossi dalla narrazione ufficiale, egli costruisce una "contro-memoria archivistica e culturale"⁶⁰ e una storia alternativa del modernismo britannico. La mostra rappresenta una richiesta di inclusione e allo stesso tempo un invito a decolonizzare le istituzioni occidentali.

La triade di mostre presa in esame, pur introducendo nuovi soggetti e nuovi centri artistici nel panorama espositivo, non supera l'asimmetria radicata nella relazione tra "curating cultures" e "curated cultures"⁶¹, e invita i curatori successivi a spingersi ancora più lontano.

⁵⁷ R. Weiss, *A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition*, in R. Weiss, *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, cit., p. 37.

⁵⁸ C. Esche, *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, in N. Aikens, T. Grandas, N. Haq, B. Herráez, N. Petrešín-Bachelez, *The Long 1980s Constellations of Art, Politics and Identities. A Collection of Microhistories*, Amsterdam, Valiz, 2018, p. 381.

⁵⁹ <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/rasheed-araeen-archive-correspondence-between-rasheed-araeen-and-organisers/sort/title-asc/object/letter-from-rasheed-araeen-to-andrew-dempsey-28-october-1978> [ultimo accesso 3 gennaio 2023].

⁶⁰ <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/the-other-story-and-the-past-imperfect> [ultimo accesso 10 gennaio 2023].

⁶¹ G. Mosquera, *Some Problems in Transcultural Curating*, in J. Fisher, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londra, Kala Press, 1994, p.133.

1.3 Okwui Enwezor: un curatore nella costellazione postcoloniale

All'alba del nuovo secolo la pratica espositiva subisce una svolta postcoloniale grazie al contributo di Okwui Enwezor, critico d'arte nigeriano che muove i primi passi nella scena newyorkese dalla fine degli anni Ottanta. Nel 1994 insieme a Salah Hassan e Olu Oguibe fonda la rivista *NKA: Journal of Contemporary African Art*, dedicata all'arte contemporanea della diaspora e del continente africano. Si afferma come curatore nel panorama internazionale grazie alla seconda e ultima edizione della Biennale di Johannesburg: *Trade Routes: History and Geography* (1997). L'esposizione si tiene nel Sudafrica post-apartheid in un momento di liberazione e ricostruzione nazionale a seguito di decenni di ingiustizie e oppressioni, dovute alla segregazione razziale e all'isolamento culturale del paese. Enwezor insieme a un gruppo di curatori progetta "una rete di scambio aperta",⁶² che prevede sei mostre sparse tra Johannesburg e Città del Capo, un programma cinematografico e vari simposi. Per ideare la mostra il curatore guarda all'attività del Centro Wifredo Lam de L'Avana, diretto da Gerardo Mosquera, con cui condivide l'etica collaborativa e l'interesse per la produzione artistica del Sud globale. La biennale riunisce artisti da tutto il mondo, invitati a riflettere su fenomeni contemporanei quali la globalizzazione, le migrazioni e le diaspore in relazione al passato coloniale.

Enwezor si confronta con la realtà sudafricana in un momento di crisi economica, ma il suo approccio curatoriale lo porta a distaccarsi dal contesto locale e dalle sue problematiche per enfatizzare una narrazione post-nazionale⁶³. Viene accusato di aver reso la biennale inaccessibile al pubblico del luogo e di aver promosso un divario tra il coinvolgimento locale e la partecipazione internazionale⁶⁴.

L'esperienza sudafricana induce Enwezor a ripensare il ruolo del curatore per adattarlo alla complessità del panorama contemporaneo: "una costellazione postcoloniale"⁶⁵ che

⁶² O. Enwezor, *Introduction: Travel Notes: Living, Working, and Travelling in a Restless World*, in O. Enwezor, *Trade Routes: History and Geography: 2nd Johannesburg Biennale 1997*, Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council, 1997, p. 7.

⁶³ https://documentastudien.de/media/1/documenta_studies_8_Anthony_Gardner_Charles_Green.pdf [ultimo accesso: 10 gennaio 2023].

⁶⁴ M. Diawara, *Moving Company: The Second Johannesburg Biennale*, in "Artforum", vol. 36, n. 7, 1998, p. 89.

⁶⁵ O. Enwezor, *The postcolonial constellation: contemporary art in a state of permanent transition*, in "Research in African Literatures", vol. 34, N. 4, 2003, p. 58.

sfuma i confini tra le nazioni e la distanza tra le culture, pur senza abolirne il divario. Per questo motivo preferisce osservare il nuovo ordine mondiale attraverso il prisma della transculturalità e della creolizzazione,⁶⁶ per comprenderne le fratture e le continuità e collocare l'arte contemporanea in uno "stato di transizione permanente".⁶⁷ Nell'ideazione delle sue mostre si lascia guidare dal principio *off-center*: un approccio volto a decentrare e deterritorializzare la pratica artistica per raggiungere le geografie più disparate della cultura.⁶⁸ In occasione di *documenta 11* (2002), prima edizione della mostra di Kassel affidata a un curatore non europeo, collabora con un gruppo curatoriale multietnico per ampliare il formato espositivo in senso extraterritoriale. La mostra è dislocata nel tempo e nello spazio: esce dal contesto europeo per diventare planetaria e, nell'anno precedente, viene anticipata da quattro piattaforme transcontinentali. Ciascuna di queste prevede simposi interdisciplinari su tematiche contemporanee e termina con la pubblicazione di un volume: *Democracy Unrealized* (Vienna e Berlino), *Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation* (Nuova Delhi), *Creolité and Creolization* (St. Lucia), *Under Siege: Four African Cities – Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos* (Lagos). Il progetto di Enwezor permette a *documenta* di non concludersi nello spazio espositivo tedesco e di ampliare il proprio raggio d'azione grazie alle sue piattaforme: veri e propri forum di riflessione intellettuale e di impegno etico che generano circuiti alternativi della conoscenza.⁶⁹ Lo stesso intervento di dislocazione coinvolge la quinta e ultima piattaforma, ovvero la mostra di Kassel, che dal Fridericianum si diffonde in altri spazi urbani per mettere in evidenza "gli effetti collaterali della globalizzazione" nella realtà quotidiana.⁷⁰ L'opera che più trasmette l'ambizione extraterritoriale del progetto è il *Bataille Monument* (2002): un'installazione che Thomas Hirschhorn dedica al filosofo George Bataille, collocandola in un complesso residenziale del quartiere multietnico di Nordstadt.⁷¹ Per osservarla i visitatori raggiungono il suburbio

⁶⁶ Il curatore ha ripreso la nozione di creolizzazione come viene teorizzata dallo scrittore Édouard Glissant in *Le Discours Antillais* (Parigi, 1981).

⁶⁷ O. Enwezor, *The postcolonial constellation*, cit., p. 69.

⁶⁸ O. Enwezor in H. Foster, *Questionnaire on "The Contemporary"*, in "October", vol. 130, 2009, p. 37.

⁶⁹ O. Enwezor, *The Black Box*, in "On Curating", n. 46, 2020, p. 429.

⁷⁰ A. Pellino, *Immagini in movimento, decolonialità e pratiche simboliche in Documenta 11 (2002)*, Milano, Mimesis, 2021, p. 201.

⁷¹ A. Gardner, C. Green, *Post-North? Documenta11 and the Challenges of the "Global Exhibition"*, in "On Curating", n. 33, 2017 p. 114.

di Kassel con un apposito servizio di taxi fatiscenti pensato dall'artista. L'installazione prevede la scultura vera e propria ma anche una serie di altri "dipartimenti", intesi come luoghi di incontro per gli abitanti del quartiere.



Figura 8: Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002

Tra questi vi sono un bar, uno studio televisivo, un sito web, una biblioteca e un'esposizione dedicata all'attività del filosofo francese. Nel corso dei cinque mesi dell'esposizione l'artista svizzero resta in Germania e mantiene in vita la sua installazione anche grazie all'aiuto della comunità locale.

Nel 2011 Enwezor viene nominato direttore artistico della Haus der Kunst di Monaco di Baviera, istituzione sorta durante il Terzo Reich, che nel 1937 aveva ospitato la mostra *Entartete Kunst*, ideata dal regime nazista per screditare l'arte "degenerata" delle avanguardie storiche.

L'anno successivo gli viene affidata la Triennale di Parigi (2012): la terza edizione di un programma conosciuto come *La Force de l'Art*, concepito dal Ministero della Cultura francese per promuovere la scena artistica nazionale. La mostra inaugura la riapertura del Palais de Tokyo, che, dopo un periodo di restauro, diventa il più grande

centro di arte contemporanea in Europa. Il curatore problematizza il carattere nazionale del progetto espositivo e si interroga sulla sua pertinenza nel mondo globalizzato.⁷² Si discosta dalle due edizioni precedenti per coinvolgere artisti da tutto il mondo, restando fedele al suo approccio curatoriale. In questo modo crea una rete transnazionale per mettere in relazione la capitale francese con il panorama globale e far emergere nuovi centri della cultura.

Con la mostra *Intense Proximité* Enwezor vuole mappare la produzione artistica contemporanea per mettere in luce la “terribile vicinanza dei luoghi lontani”,⁷³ ovvero le tensioni tra le diverse culture causate dalle diaspore e dalle migrazioni dell’epoca postcoloniale. Il curatore dimostra quanto l’avvicinamento di persone provenienti da luoghi distanti possa generare nuovi scambi ma anche ostilità, in un momento in cui la politica francese fatica a riconoscere il carattere multiculturale della sua società. Associa la figura del curatore a quella dell’etnologo, poiché entrambe sono votate all’erranza e destinate a perdersi tra le svariate regioni del mondo ricercando il contatto con la diversità.⁷⁴ L’esperienza del viaggio e della scoperta gli consente di convertire il Palais de Tokyo in quella che Mary Louise Pratt definisce una “zona di contatto”: uno spazio sociale dove le diverse culture si incontrano e si scontrano, facendo emergere relazioni di potere fortemente asimmetriche come riflesso del loro passato coloniale.⁷⁵

Nel 2015 Enwezor è chiamato a curare la 56. Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia. La mostra prevede circa novanta partecipazioni nazionali, sparse tra il centro cittadino e le sedi storiche dei Giardini e dell’Arsenale. La maggior parte degli artisti proviene da regioni del mondo considerate periferiche e partecipa per la prima volta alla biennale veneziana. Numerose sono le opere nuove, realizzate appositamente per l’evento, che narrano storie intime e collettive sulla natura della condizione umana. Per presentare la mostra Enwezor riprende le parole con cui Walter Benjamin descrive l’*Angelus Novus* (1920) di Paul Klee: un angelo che rivolge lo sguardo alle catastrofi del passato mentre viene spinto da una tempesta verso il futuro. Il curatore intende la

⁷² M. von Oswald, *La Triennale: Entre négociations et volontarisme*, in “Cahiers d’Études Africaines”, vol. 56, n. 223, 2016, p. 679.

⁷³ O. Enwezor, *The Black Box*, cit., p. 430.

⁷⁴ O. Enwezor, *Intense proximité: Une anthologie du proche et du lointain*, Parigi, Art Lys, 2012, p. 21.

⁷⁵ M. L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londra, Routledge, 1992, p. 4.

mostra come uno spazio di dibattito e una dichiarazione di intenti che guarda all'avvenire senza allontanarsi dal proprio contesto culturale. Esorta gli artisti a indagare l'“attuale stato delle cose”,⁷⁶ il caos del panorama globale, che oscilla tra un senso di incertezza e insicurezza nell'attesa di una nuova crisi. Il suo progetto vuole dare un senso agli sconvolgimenti dell'epoca contemporanea e valorizzare una molteplicità di prospettive sulla pratica artistica. Le opere sono organizzate intorno a tre “filtri” – *Vitalità: sulla durata epica*, *Il giardino del disordine* e *Il Capitale: una lettura dal vivo* – che incrociandosi danno vita a un “parlamento delle forme”⁷⁷ dove le voci degli artisti possono essere ascoltate.

1.4 Alcune proposte per una pratica curatoriale decoloniale

Il ventunesimo secolo è inaugurato da una svolta epistemica nota come *decolonial turn*,⁷⁸ la cui origine va individuata nei contributi di alcuni intellettuali del Sud America impegnati ad affrontare gli effetti del colonialismo nell'ambito della conoscenza.⁷⁹

Il sociologo Anibal Quijano introduce la nozione di colonialità per spiegare la matrice di potere che dall'epoca moderna persiste tuttora per consolidare le gerarchie del periodo coloniale e mantenere in vita un regime di dominio e sfruttamento.⁸⁰ La modernità, infatti, ha forgiato un nuovo assetto mondiale, servendosi delle idee di ragione e progresso, e contribuito alla creazione di una semiosi coloniale: un processo di produzione della conoscenza volto alla manipolazione e al controllo, piuttosto che

⁷⁶ O. Enwezor, *All the World's Futures: 56 International Art Exhibition. La Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 17.

⁷⁷ O. Enwezor, *All the World's Futures*, cit., p. 93-94.

⁷⁸ Per approfondire la distinzione tra postcolonialismo e decolonialità consultare il *Manuale di istruzioni. Dove si racconta la proposta decoloniale e perché postcolonialismo e decolonialità non sono per niente la stessa cosa* in R. Borghi, *Decolonialità e privilegio, Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Roma, Meltemi Editore, 2020, pp. 64-92.

⁷⁹ Per una genealogia del pensiero decoloniale: N. Maldonado-Torres, *Thinking through the Decolonial Turn: Post-continental Interventions in Theory, Philosophy and Critique. An Introduction*, in “TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World”, vol. 1, n. 2, 2011, pp. 1-15.

⁸⁰ A. Quijano, *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*, in “Perú Indígena”, vol. 13, n. 29, 1992, pp.11-20.

alla trasmissione dei significati.⁸¹ Per universalizzare la conoscenza occidentale ha legittimato una forma di violenza epistemica: un vero e proprio “epistemicidio”⁸² volto a sopprimere i saperi subalterni prodotti nel resto del mondo. Gli studiosi della teoria decoloniale rivolgono dunque una particolare attenzione ai processi di produzione della conoscenza, dove la colonialità è più difficile da discernere e superare. Danno vita a un pensiero e una prassi decoloniale da un “luogo epistemico invisibilizzato”⁸³: quella marginalità descritta da bell hooks come uno spazio di resistenza e possibilità, una prospettiva contro-egemonica dalla quale osservare e cambiare il mondo.⁸⁴ Abitare lo spazio della differenza coloniale, ossia la periferia del mondo moderno, consente loro di sfidare l’egemonia occidentale e formulare un pensiero di confine, indispensabile per creare nuovi spazi di ricostruzione epistemica e di guarigione dalle ferite coloniali.⁸⁵

Nella sua trilogia dedicata al “lato più oscuro della modernità occidentale”,⁸⁶ Walter D. Mignolo prende le distanze dal concetto di decolonizzazione – un processo storico che si è concluso con l’indipendenza politica dei paesi un tempo colonizzati – e dagli studi postcoloniali, accusati di aver fallito nel riconoscere la colonialità nella sua forma presente. Egli descrive l’opzione decoloniale come una via di fuga dalla modernità, un’alternativa al postmodernismo per disconnettersi dalla logica coloniale, ma anche un progetto di disobbedienza epistemica necessaria a cambiare la geografia della conoscenza e della percezione per plasmare un futuro globale.⁸⁷

Il processo decoloniale ispira la creazione di una nuova estetica, per svincolarsi da quella kantiana che dal Settecento si è imposta come una norma universale per

⁸¹ W. D. Mignolo, *Afterword: From Colonial Discourse To Colonial Semiosis*, in “Dispositio”, vol. 14, n. 36, 1989, p. 334.

⁸² B. de Sousa Santos, *Epistemologie del Sud. Giustizia contro l’epistemicidio*, Roma, Castelvecchi, 2021.

⁸³ L. C. Cazzato, *Introduzione a “Ricostituzione epistemico-estetica: l’aesthesis decoloniale un decennio dopo” di W.D. Mignolo*, in “ECHO”, n. 1, 2019, p. 229.

⁸⁴ bell hooks, M. Nadotti, *Elogio del margine. Scrivere al buio*, Napoli, Tamu Edizioni, 2020 p. 128.

⁸⁵ Per approfondire il concetto di pensiero di confine: W. D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000, capitoli 1 e 2.

⁸⁶ W. D. Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*, Ann Arbor, Michigan University Press, 1995; W. D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000; W. D. Mignolo, *The darker side of modernity. Global Futures, Decolonial Options*, Durham, Duke University Press, 2011.

⁸⁷ W. D. Mignolo, *Geopolitics of sensing and knowing: on (de)coloniality, border thinking and epistemic disobedience*, in “Postcolonial Studies”, vol. 14, n. 3, 2011, pp. 273-283.

percepire la bellezza, nonché un'operazione cognitiva per svalutare le pratiche artistiche elaborate al di fuori dell'Occidente.⁸⁸ Il semiologo si riappropria del concetto greco di *aísthēsis* e lo libera dalla logica moderna per attribuirgli un significato decoloniale, cambiando i termini della conversazione prima ancora dei suoi contenuti. Nel *Decolonial Aesthetic Manifesto* (2011)⁸⁹ Mignolo e gli altri membri del Transnational Decolonial Institute annunciano l'avvento di un mondo transmoderno e pluriversale, che si lascia alle spalle la modernità e la sua continuazione postmoderna per far ri-esistere soggettività e saperi negati. In questo nuovo spazio le identità transnazionali ispirano una rivoluzione nell'ambito della conoscenza e della percezione, celebrano la diversità per riportare alla luce le pratiche e i sensi invisibilizzati dall'epoca moderna. L'estetica decoloniale è descritta come una prospettiva critica, capace di liberare i soggetti e la conoscenza, e al contempo un intervento nel sistema dell'arte che prevede progetti curatoriali e pratiche artistiche radicali.⁹⁰

Per inquadrare la nuova estetica Mignolo presenta alcune iniziative decoloniali promosse da curatori e artisti che liberano le istituzioni museali dal loro passato coloniale. Tra queste riporta la mostra *Mining the Museum* (1992),⁹¹ organizzata dall'artista Fred Wilson presso il Maryland Historical Society di Baltimora in occasione dei cinquecento anni dalla conquista europea del Nuovo Mondo. Al terzo piano del museo i visitatori sono accolti da busti marmorei di personaggi storici occidentali, ma anche da piedistalli vuoti con incisi i nomi di persone afroamericane vissute nel Maryland, che fino ad allora non avevano trovato posto nello spazio museale.

Nelle sale successive l'allestimento segue la stessa logica: le opere della collezione permanente vengono esposte accanto a oggetti provenienti dall'archivio del museo per ripercorrere la storia della schiavitù americana. Nell'installazione *Metal Work 1793-1880* la stessa teca riunisce una preziosa collezione di argenteria d'epoca e un paio di

⁸⁸ W. D. Mignolo, *Ricostituzione epistemico-estetica: l'aesthesis decoloniale un decennio dopo*, in "Echo", n. 1, 2019, pp. 229-242.

⁸⁹ <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> [ultimo accesso 23 gennaio 2023].

⁹⁰ https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/ [ultimo accesso 5 febbraio 2023].

⁹¹ W. D. Mignolo, *Aesthesis Decolonial*, in "Calle 14", vol. 4, n. 4, 2010, p. 14.

manette metalliche usate sugli schiavi della tratta africana. *Cabinetmaking, 1820-1960* accosta invece un insolito gruppo di oggetti lignei: alcune sedie rivolte verso un palo dove si legavano gli schiavi condannati alla flagellazione sembrano invitare il pubblico ad assistere a una raccapricciante azione performativa.



Figura 9: Fred Wilson, *Cabinetmaking, 1820-1960*, 1992

L'allestimento non prevede alcuna didascalia, ma il nuovo accostamento degli oggetti permette di riportare alla luce una storia dimenticata e colmare i silenzi della narrazione artistica ufficiale.⁹² Wilson lavora sulla collezione museale e reinterpreta i materiali d'archivio per dissotterrare memorie rimosse e disarmare la logica della modernità coloniale materializzata nello spazio espositivo. La mostra risulta un'operazione concettuale e una strategia di disobbedienza istituzionale volta a ripensare la funzione del museo e sfidare la presunta neutralità dei suoi allestimenti.⁹³

⁹² F. Wilson, H. Halle, *Mining the Museum*, in "Grand Street", n. 44, 1993, p. 170.

⁹³ W. D. Mignolo, *Aiethesis Decolonial*, cit., p. 18.

Una svolta decoloniale nel panorama espositivo è segnata dall'undicesima Biennale di Sharjah (2013), affidata a Yuko Hasegawa, l'attuale direttrice del Museum of Contemporary Art di Tokyo. *Re:Emerge. Towards a New Cultural Cartography* mette in discussione l'egemonia della conoscenza occidentale e promuove un rovesciamento cartografico a favore del Sud globale.⁹⁴ La curatrice si serve della pratica artistica per tracciare una nuova mappa della cultura contemporanea e dimostrare la centralità degli scambi culturali nella produzione della conoscenza. Ricerca le origini della civiltà mediorientale e la sua relazione con le culture dell'Asia e dell'Estremo Oriente, passando per il Nord Africa e l'America Latina.⁹⁵

L'esposizione riunisce oltre cento artisti provenienti da quarantuno paesi diversi, che sono invitati a riscoprire i loro luoghi di origine e riportare alla luce linguaggi e saperi dimenticati. Hasegawa rinnova il modello espositivo della biennale per includervi pratiche artistiche sorte fuori dal mondo occidentale, ripercorrendo la storia della penisola arabica e della città di Sharjah. Per ideare la mostra trova ispirazione nel cortile islamico: un luogo dove la vita privata si intreccia con quella pubblica, ma anche una condizione metaforica che favorisce lo scambio culturale e la produzione della conoscenza.⁹⁶ A differenza del giardino occidentale, pensato per essere ammirato dall'esterno, è uno spazio sociale che coinvolge tutti i sensi, un luogo della memoria che tramanda i saperi locali e accoglie la diversità culturale.

Questo spazio viene evocato da diverse opere di artisti e architetti partecipanti alla biennale. Sara Ramo, un'artista spagnola residente nella città di San Paolo in Brasile, realizza *The Garden From Free Zone* (2013): installazione *site-specific* che ricrea un cortile simbolico attraverso alcuni oggetti trovati nel deposito del Dipartimento di Cultura e Informazione di Sharjah. L'artista si appropria in particolare di diversi materiali da costruzione per riconfigurarli in presenze insolite nello spazio espositivo.

⁹⁴ <https://www.ibraaz.org/essays/77> [ultimo accesso 3 febbraio 2023].

⁹⁵ Y. Hasegawa, *Sharjah Biennial 11: Re:Emerge Towards a New Cultural Cartography*, Sharjah, Sharjah Art Foundation, 2013, p. 19.

⁹⁶ Y. Hasegawa, *Sharjah Biennial 11: Re:Emerge Towards a New Cultural Cartography*, cit., p. 23.



Figura 10: Sara Ramo, *The Garden From Free Zone*, 2013

Negli anni a seguire prende forma una pratica curatoriale decoloniale che invita le istituzioni museali a interrogarsi sulle loro narrazioni, sui punti di vista privilegiati e su quelli censurati.⁹⁷ I curatori sfidano i processi di produzione della memoria per incorporare estetiche alternative, rappresentare la complessità del presente e coinvolgere un pubblico più vasto rispetto a quello occidentale. Con la loro attività mirano a creare uno spazio accessibile agli artisti di tutto il mondo, sovvertendo le regole imposte dalle istituzioni occidentali di quello che Olu Oguibe definisce il “gioco della cultura”⁹⁸. Uno strumento importante della prassi decoloniale è il disorientamento: un’azione che consente di disapprendere la geografia della conoscenza e crearne una nuova, per decentrare il Nord globale e far riemergere il potenziale creativo di persone e luoghi invisibilizzati.⁹⁹ Alla biennale di Sharjah seguono altre iniziative decoloniali nei paesi del Sud del mondo, ma anche nel

⁹⁷ N. Bayer, M. Terkessidis, *Beyond Repair. An Anti-Racist Praxeology of Curating*, in N. Bayer, B. Kazeem-Kamiński, N. Sternfeld, *Curating as Anti-Racist Practice*, Helsinki, Aalto ARTS Books, 2018, p. 50.

⁹⁸ O. Oguibe, *The Culture Game*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. XI.

⁹⁹ S. L. Boulbina, *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (art, littérature, philosophie)*, Dijon, Les presses du réel, 2018, p. 18.

panorama artistico occidentale, che negli ultimi anni assiste alla rinascita di movimenti socialmente impegnati.

In Francia dal 2015 l'associazione *Décoloniser les arts* riunisce artisti, curatori e ricercatori impegnati a denunciare il razzismo nel sistema dell'arte e a migliorare la rappresentazione delle minoranze etniche a livello istituzionale. I suoi membri si interessano all'attività degli artisti razzializzati e individuano la causa della loro invisibilità sociale in un "razzismo senza razza", ma giustificato dalla loro estraneità rispetto alla cultura francese.¹⁰⁰ Incoraggiano una decolonizzazione delle arti come primo passo per decentrare la versione occidentale dell'universale e includervi nuove prospettive. La creazione artistica agisce in profondità nella psiche delle persone per liberare le menti dagli immaginari coloniali e demistificare le narrazioni ufficiali includendovi storie alternative. Per rimarginare le ferite coloniali l'arte diventa conflittuale e lascia emergere le tracce dell'ideologia imperialista, muovendosi in un panorama ibrido di riferimenti estetici e culturali.

Françoise Vergès descrive la decolonizzazione delle arti come una battaglia sociale lunga e travolgente, una missione collettiva per reimparare a vedere la colonialità, riconnettersi al presente e trovare nuovi modi di stare nel mondo. Di fronte alla mancanza di diversità culturale dagli spazi istituzionali, la studiosa avanza un programma di azione positiva per riformare l'ambito accademico e museale.¹⁰¹ Tra le proposte suggerisce di inserire nei piani didattici lo studio della storia coloniale, divulgare le iniziative degli istituti d'arte ed elaborare una nuova museologia che privilegi narrazioni complesse e prospettive inedite.

Negli ultimi anni i musei diventano oggetto di proteste da parte di artisti e collettivi che sfruttano la visibilità delle piattaforme istituzionali per chiedere loro di cambiare condotta. Prendendo le distanze dai movimenti della critica istituzionale, essi adottano un approccio decoloniale per destabilizzare gli assetti del potere e svincolare le istituzioni da strutture durature e oppressive. Le loro campagne promuovono un progetto di "liberazione istituzionale",¹⁰² che unisce interventi di resistenza a strategie di collaborazione per democratizzare e ridistribuire la gestione museale.

¹⁰⁰ L. Cukierman, G. Dambury, F. Vergès, *Décolonisons les arts!*, Parigi, L'Arche, 2018, p. 9.

¹⁰¹ F. Vergès, *Décolonisons les arts! Un long, difficile et passionnant combat*, in *Décolonisons les Arts!*, Parigi, L'Arche, 2018, p. 136-137.

¹⁰² MTL Collective, *From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art*, in "The Large Glass", n. 25, 2018, p. 62.

Sulla scena newyorkese ha un forte impatto l'azione di Decolonize this place, un collettivo fondato nel 2016 tra i movimenti di protesta che prendono di mira due eventi organizzati al Brooklyn Museum.¹⁰³ Durante l'anno il museo ospita il *Real Estate Summit*: un incontro tra i vertici del mercato immobiliare a favore del processo di gentrificazione, per riqualificare le aree popolari di Brooklyn. In questa occasione il gruppo si unisce ad altre proteste locali per chiedere al museo di cancellare l'evento e al suo posto tenere un *People's Summit on Displacement and Gentrification*. Dal momento che il museo si trova su un territorio che apparteneva ai nativi americani, il collettivo esorta a una rinascita indigena e a una decolonizzazione istituzionale.

Il bersaglio successivo diventa la mostra *This Place*, che riunisce alcune fotografie di Israele, della Cisgiordania e dei segni che la guerra sta lasciando sui luoghi e sulle persone. Il museo viene accusato di strumentalizzare il lavoro degli artisti per trattare questioni politicamente impegnate, quali lo sfollamento di Brooklyn e della Palestina, e di accettare le donazioni di privati che finanziano l'esercito israeliano. I manifestanti occupano lo spazio espositivo e sui loro striscioni cambiano il titolo dell'esposizione in *Decolonize This Place*, facendolo diventare lo slogan delle loro campagne successive e un impegno a lungo termine.

Lo stesso anno il collettivo ottiene una residenza di tre mesi presso l'Artists Space, una galleria newyorkese che per l'occasione viene convertita in un'infrastruttura temporanea: un montaggio di striscioni, un archivio aggiornato in tempo reale e uno spazio di solidarietà decoloniale.¹⁰⁴ La collaborazione con lo spazio espositivo consente agli artisti di ottenere la visibilità e i mezzi per cimentarsi in un processo di liberazione istituzionale. Come prima azione essi organizzano l'*Anti-Columbus Day Tour*: una manifestazione contro l'American Museum of Natural History, per rinominare il Columbus Day e rimuovere dal suo ingresso il monumento a Theodore Roosevelt in rispetto alla memoria dei popoli indigeni.

Nella primavera del 2018, quando il Brooklyn Museum affida la sua collezione di arte e fotografia africana a due curatori bianchi, il gruppo coglie l'occasione per esortare il museo al cambiamento. In una lettera chiede di istituire una commissione per la decolonizzazione che favorisca la relazione con la comunità locale, affronti le

¹⁰³ <https://hyperallergic.com/297401/faced-with-brooklyn-museum-inaction-protesters-target-two-exhibitions/> [ultimo accesso 1 febbraio 2023].

¹⁰⁴ MTL Collective, *From Institutional Critique to Institutional Liberation?*, cit., p. 69.

ingiustizie strutturali e promuova l'inclusione della diversità culturale in termini di personale, collezione e programmazione.¹⁰⁵ La nomina dei nuovi curatori è contestata per aver eletto due studiosi occidentali a guardiani di una cultura cui non appartengono, sebbene molti curatori della diaspora africana siano qualificati e disponibili a rientrare in possesso del loro patrimonio artistico e rappresentarlo a livello istituzionale.¹⁰⁶

¹⁰⁵ <https://decolonizebrooklynmuseum.wordpress.com/> [ultimo accesso 25 gennaio 2023].

¹⁰⁶ <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/apr/03/brooklyn-museum-white-curators-african-art-open-letter> [ultimo accesso 27 gennaio 2023].

2. Il Palais de Tokyo dalle origini all'epoca postcoloniale

2.1 La storia di un museo in continua metamorfosi

Il Palais de Tokyo è uno dei più grandi centri di arte contemporanea in Europa e una delle realtà più innovative nel panorama espositivo odierno dedicato alla creazione artistica emergente. Testimone dell'audacia dell'epoca contemporanea, il centro è un luogo pionieristico in costante metamorfosi, ancorato al presente ma rivolto verso il futuro, dove poter vivere l'esperienza artistica in tutte le sue forme. Offrendosi come un vero e proprio laboratorio interdisciplinare, coinvolge artisti da tutto il mondo, invitandoli a lavorare autonomamente all'interno dei suoi spazi in occasione di esposizioni temporanee. In mancanza di una collezione permanente, la sua programmazione cambia ogni stagione in modo inedito, facendo sì che i diversi progetti e linguaggi artistici si contaminino. Aperto al pubblico da mezzogiorno a mezzanotte, lo spazio è votato all'accessibilità e all'immediatezza per mettere in luce il processo creativo degli artisti ed esortare i visitatori a relazionarsi in modo nuovo con le loro opere.

L'edificio, costruito in occasione dell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, ha una storia singolare che invita a viaggiare attraverso i differenti territori della creazione artistica contemporanea. Edificato nel XVI *arrondissement* parigino, sulla collina di Chaillot tra Quai de Tokyo (l'attuale avenue de New York) e l'avenue du Président Wilson, il Palais de Tokyo è destinato a sopravvivere anche dopo la mostra e a diventare uno dei primi musei francesi dedicati all'arte contemporanea. Fin da subito, la sua costruzione suscita accese controversie, dal momento che la città di Parigi, dopo aver finanziato l'Esposizione Internazionale, acquista il terreno che era destinato ad accogliere un nuovo museo statale, per costruirvi un nuovo museo civico.¹⁰⁷ Il palazzo, dunque, accoglie nell'ala est il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris e nell'ala ovest il Musée National d'Art Moderne, che cambia destinazione d'uso varie volte prima di diventare l'attuale sito di creazione contemporanea.

¹⁰⁷ J. Minnaert, *Un Palais pour deux musées d'art moderne*, in "Palais", n. 15, 2012, p. 24-25.

L'edificio viene concepito secondo un programma museografico innovativo, sostenuto da Louis Hautecoeur, all'epoca conservatore del Musée des artistes vivants presso il Palais du Luxembourg. Dagli anni Venti del secolo scorso, quando la museografia inizia ad affermarsi come disciplina scientifica, gli architetti e gli storici dell'arte ragionano sullo svecchiamento delle istituzioni museali francesi.

L'*Office International des Musées*, istituito nel 1926, attraverso la sua rivista ufficiale *Museion* promuove un dibattito scientifico per rinnovare la forma e la funzione del museo. In questo momento si supera la formula settecentesca del *cabinet de curiosités*, uno spazio elitario destinato agli artisti e ai conoscitori, e si ricerca un nuovo modello museale che coinvolga un pubblico più vasto.

Particolarmente innovativa è la riflessione di Henri Focillon sul ruolo civico del patrimonio artistico e sulle modalità con le quali questo debba essere conservato e comunicato. Lo storico dell'arte immagina il museo come un "organismo vivente",¹⁰⁸ uno spazio educativo per la collettività che tuteli il diritto universale alla conoscenza, e invita a ripensare gli allestimenti museali per rendere accessibile la creazione artistica al nuovo pubblico.

Nel 1935 Hautecoeur, in vista della settima Esposizione Internazionale parigina, indice un concorso per la costruzione del nuovo museo sulla collina di Chaillot, un'area urbana priva di preesistenze architettoniche monumentali, che consente agli architetti di sperimentare strategie museali originali.

Partecipano al concorso Le Corbusier e Pierre Jeanneret, che in quegli anni teorizzano un "museo a crescita illimitata",¹⁰⁹ ossia uno spazio per la conoscenza che stimola l'interazione con le opere d'arte e incarna l'idea del museo vivente di Focillon. I due architetti immaginano il museo privo di facciata, con una pianta a spirale quadrata che consente la crescita organica dell'edificio, nonché la libera circolazione degli spettatori negli spazi espositivi. Lo stesso modulo architettonico viene ripetuto in ciascuno dei sette livelli del museo, collegati da rampe che favoriscono una passeggiata continua fino alla terrazza situata all'ultimo piano. Gli spazi, illuminati da luce zenitale, sono flessibili grazie a pareti leggere e pannelli scorrevoli, e si sviluppano in modo regolare

¹⁰⁸ H. Focillon, *La conception moderne des musées*, in "Actes du Congrès international d'histoire de l'art", vol. 1, Parigi, Les presses universitaires de France, 1923, p. 91.

¹⁰⁹ L. Basso Peressut, *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Milano, Lybra Immagine, 2005, p.92.

e organico, riflettendo la funzione didattica del museo come contenitore della conoscenza in costante crescita.

Il progetto, nonostante fosse in linea con le nuove proposte museografiche, viene scartato a favore di una “soluzione di compromesso”¹¹⁰ firmata da Jean-Claude Dondel e André Aubert, che per l’occasione collaborano con Paul Viard e Marcel Dastugue.

Gli architetti si servono del linguaggio monumentale neoclassico per progettare due edifici gemelli, collegati da un portico colonnato e da una corte centrale decorata con specchi d’acqua. Dall’architettura antica riprendono le proporzioni e la simmetria degli spazi, la decorazione scultorea e la cura nella scelta dei materiali e nella ricerca della luce. La sobrietà moderna delle facciate laterali viene ripresa anche all’interno dell’edificio, sviluppato su tre livelli e lasciato in una sorta di “nudità museografica”.¹¹¹ Invece di rompere con la tradizione, il loro progetto consolida la visione ottocentesca del museo come edificio solenne e simbolo del prestigio culturale di una nazione.¹¹²



Figura 11: Palais de Tokyo (facciata), 2014

¹¹⁰ P. Nicolin, *Palais de Tokyo. Sito di creazione contemporanea*, Milano, Postmedia Books, 2006, pp. 40-45.

¹¹¹ J. Minnaert, *Un Palais pour deux musées d’art moderne*, cit. p. 30.

¹¹² C. Boulbès, *Le Palais de Tokyo, Hybridation et Mondialisation*, in “Rue Descartes”, n.37, 2002/2003, p. 99.

Dopo l'Esposizione Internazionale del 1937, la parte orientale dell'edificio accoglie le collezioni di arte moderna della città di Parigi, mentre quella occidentale fatica a trovare una propria fisionomia, accogliendo nel corso degli anni diverse iniziative a sostegno delle arti visive. Inizialmente l'ala ovest ospita il Musée National d'Art Moderne, riunendo opere di artisti viventi francesi, conservate un tempo al Musée du Luxembourg, e opere di artisti stranieri provenienti dallo Jeu de Paume. Durante la Seconda Guerra Mondiale una parte della collezione viene spostata altrove, dal momento che l'edificio è confiscato dal governo tedesco e adibito allo stoccaggio di effetti personali sequestrati agli ebrei. Dopo la guerra, nel 1947, il museo statale inaugura ufficialmente e il suo primo direttore Jean Cassou mostra i progressi raggiunti in ambito museografico nei decenni precedenti, invitando gli spettatori a contemplare le opere come espressione del loro tempo. I direttori successivi, grazie a un programma di esposizioni temporanee, tentano di colmare le lacune della collezione permanente, limitata alle avanguardie storiche e alle opere di artisti occidentali.

Dal 1968 una giovane generazione di curatori, sotto la direzione del nuovo direttore Jean Leymarie, avvia una politica museale votata a una maggiore diversificazione delle acquisizioni, al fine di integrare nella collezione del museo nuovi movimenti e linguaggi artistici.¹¹³ Nella sezione contemporanea sono esposte anche opere di artisti viventi, grazie alla collaborazione con il Centre National d'Art Contemporaine, che dal 1967 promuove i giovani artisti, e con la Biennale di Parigi, istituita nel 1957 e ospitata nell'ala est del Palais de Tokyo a partire dagli anni Settanta.

Nel 1976 la collezione del museo nazionale viene trasferita al Centre George Pompidou e lo spazio viene convertito nel Musée d'Art et d'Essais. Il nuovo museo, essendo privo di una collezione permanente, organizza esclusivamente esposizioni temporanee incentrate su specifiche tematiche o correnti artistiche, mostrando opere conservate in altri musei e palazzi parigini. Successivamente, l'edificio accoglie le collezioni del Fonds National d'Art Contemporaine, riunendo opere provenienti da depositi museali, ambasciate e istituzioni pubbliche, ma anche da esposizioni francesi e internazionali, che faticano a trovare una loro collocazione.

Nel corso degli anni Ottanta, per volontà del Ministro della Cultura francese Jack Lang, l'ala ovest del Palais de Tokyo viene consacrata alla cultura visuale, diventando

¹¹³ J. Martin, *Une nouvelle génération entre au musée*, in "Palais", n.15, 2012, p. 54-55.

una vera e propria “Maison de l’Image e du Son”.¹¹⁴ Per i due decenni successivi questa diventa la dimora di istituzioni votate alla conservazione e alla promozione dei linguaggi artistici contemporanei, come il Centre National de la Photographie e la Cinémathèque française, ma accoglie anche spazi dedicati alla formazione di giovani artisti, come la FEMIS (Fondation Européenne des Métiers de l’Image et du Son) e l’Institute des Hautes Études en Arts Plastiques, scuola nomade fondata dallo storico dell’arte Pontus Hultén. Il centro di fotografia, diretto dall’editore Robert Delpire, organizza oltre un centinaio di esposizioni dedicate alla “*photographie d’expression*”,¹¹⁵ volte a valorizzare il medium fotografico come linguaggio artistico. Al contempo Delpire cura *Photo Poche*, raccolta di testi divulgativi che ripercorre la storia della fotografia per avvicinarla al grande pubblico. La cineteca, sotto la direzione del critico Dominique Païni, organizza diversi festival, al fine di promuovere la produzione cinematografica emergente, e allestisce esposizioni che accostano opere sperimentali al cinema muto primitivo, per ritracciare la “storia dell’occhio moderno”¹¹⁶. Païni, insieme all’architetto Alain Guilheux, realizza un progetto museografico volto a far dialogare il cinema con altri linguaggi artistici, sfruttando il Palais de Tokyo come un “dispositivo cinematografico”¹¹⁷ per la simmetria della sua architettura, basata sulla riproduzione degli ambienti. I due progettano nuove sale destinate alla proiezione dei film, che prendono il posto dei dipinti, e ripensano il museo come un grande montaggio di immagini, che invita gli spettatori a muoversi nello spazio per consultare documenti storici e oggetti legati all’evoluzione delle tecniche cinematografiche, intraprendendo un percorso di iniziazione alla storia del cinema.

Nel 1988 all’architetto Frank Hammoutène viene affidata la costruzione del *Palais des Arts de l’Image*, ma il progetto non sarà mai portato a termine, dal momento che di lì a poco l’ala occidentale verrà adibita a centro per la creazione artistica contemporanea. Nel 1999, su iniziativa della Ministra della Cultura Catherine Trautmann, viene indetto un concorso per riqualificare il Palais de Tokyo, irriconoscibile rispetto al progetto originario a causa dei diversi usi e della scarsa manutenzione degli ultimi decenni. La

¹¹⁴ C. Oddos, *Pour un Palais des Arts de l’Image*, in “Palais”, n. 15, 2012, p. 83.

¹¹⁵ R. Delpire, *La photographie exposée*, in “Palais”, n. 15, p. 75.

¹¹⁶ A. Guilheux, *Des films à la place des tableaux*, in “Palais”, n.15, p. 93.

¹¹⁷ D. Païni, *Exposer du temps*, in “Palais”, n.15, 2012, p. 87.

riabilitazione degli spazi viene affidata agli architetti Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, che portano avanti l'operazione di "decostruzione architettonica"¹¹⁸ iniziata da Franck Hammoutène nel decennio precedente. I due architetti lavorano per sottrazione: liberano la struttura originaria da qualsiasi decorazione, per mettere a nudo il cemento armato e conferire all'edificio un aspetto industriale e contemporaneo che evochi un cantiere abbandonato o un fabbricato in costruzione.

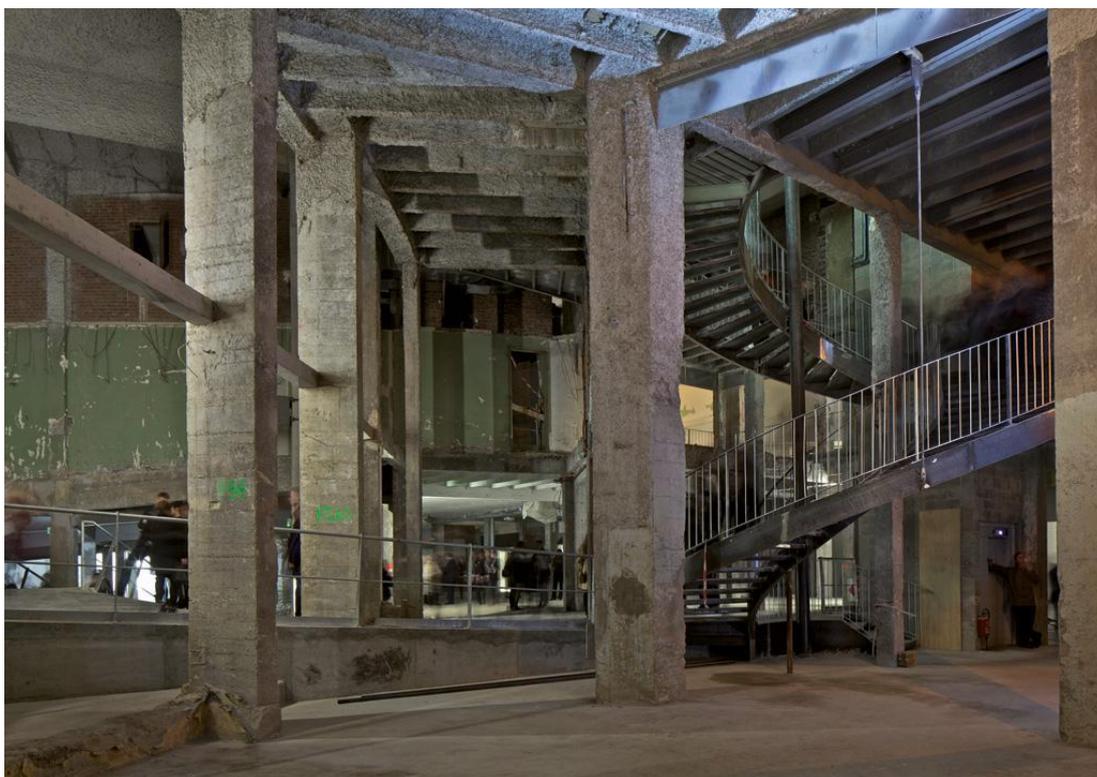


Figura 12: Palais de Tokyo (interno), 2012

Il loro progetto riprende l'idea di "postproduzione"¹¹⁹ teorizzata da Nicolas Bourriaud, uno dei primi direttori del centro, dal momento che riutilizza l'edificio preesistente per trasformarlo in qualcosa di nuovo, nel rispetto del ristretto budget economico a disposizione e delle attuali esigenze di sostenibilità ecologica.¹²⁰ Gli architetti

¹¹⁸ C. Boulbès, *Le Palais de Tokyo, Hybridation et Mondialisation*, in "Rue Descartes", n.37, 2002/2003, p. 98.

¹¹⁹ N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, Postmedia Books, 2002.

¹²⁰ G. H. Delicado, M. J. Marcos, *Demolizioni espositive*, in "Domus 959", 2012, p. 42.

riattivano le qualità dell'edificio originario, valorizzando l'ampiezza e la trasparenza dei suoi volumi, per creare spazi labirintici e al contempo familiari, dove gli spettatori possano circolare liberamente. Tuttavia, il contrasto tra la monumentalità della facciata e l'incompletezza dell'interno nega la solennità dell'edificio originario e rende il palazzo un "ibrido architettonico",¹²¹ adatto a contenere i diversi linguaggi artistici contemporanei. L'edificio è pensato come un ricettacolo per le pratiche artistiche che ospita: funziona come una "macchina visuale",¹²² nella quale le opere sfuggono alle categorie tradizionali e sono inserite in una nuova temporalità, per essere vissute come frammenti della realtà. Lo spazio espositivo, intenzionalmente non finito, è sottoposto a continui *détournement* da parte degli artisti che vi operano, ma anche dei visitatori chiamati a portare a termine i loro lavori, per rendere unica e spontanea l'esperienza artistica. Per progettare gli ambienti, Lacaton e Vassal guardano agli spazi aperti del quotidiano, ispirandosi alla famosa piazza Jemaa el-Fnaa di Marrakech, luogo di incontro e condivisione senza limiti prestabiliti, che cambia forma a seconda delle attività che accoglie e prende vita dall'interazione tra le persone.¹²³ Gli architetti mettono in primo piano le persone rispetto alle strutture, volendo offrire uno spazio abitabile sia agli artisti che al pubblico.

2.2 Un nuovo centro per l'arte contemporanea nella città di Parigi

Durante i lavori di riqualificazione e conversione del Palais de Tokyo in centro per l'arte contemporanea, gli architetti si installano nell'edificio per diversi mesi con i due futuri direttori, in modo che il progetto architettonico prenda forma insieme al programma curatoriale. Per il primo triennio (2002-2006) vengono nominati come direttori del nuovo centro Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans, due critici d'arte e curatori indipendenti, portavoce delle ultime tendenze nella scena artistica contemporanea.

Alla fine degli anni Novanta Nicolas Bourriaud introduce il concetto di estetica relazionale per spiegare l'aspetto sfuggente e originale della pratica artistica dell'ultimo decennio, incoraggiando a creare nuove connessioni tra le persone e a

¹²¹ C. Boulbès, *Le Palais de Tokyo, Hybridation et Mondialisation*, cit., p. 98.

¹²² P. Nicolin, *Palais de Tokyo. Sito di creazione contemporanea*, Milano, Postmedia Books, 2006, p. 16-17.

¹²³ A. Lacaton, J. Vassal, *Comme un paysage sans limite*, in "Palais", n.15, p.102.

sperimentare modalità alternative di vivere lo spazio sociale.¹²⁴ Il critico definisce l'opera d'arte come "interstizio sociale",¹²⁵ la cui forma effimera è dovuta all'immediatezza dell'interazione tra gli individui e alla contaminazione tra l'arte e la vita di tutti i giorni. L'estetica relazionale consente di vivere l'opera in una temporalità processuale e contrattuale, limitata alla durata dell'esperienza collettiva e prodotta dalla negoziazione tra l'artista e gli spettatori.

Negli stessi anni anche Jérôme Sans ragiona sull'infiltrazione della pratica artistica nel quotidiano: il curatore lavora con gli artisti e organizza esposizioni fuori dai circuiti tradizionali, occupando lo spazio pubblico. Un elemento imprescindibile della sua pratica curatoriale è la musica, dal momento che favorisce il coinvolgimento del pubblico e l'interazione tra le persone.

Fin dal principio i due direttori del Palais de Tokyo colgono nella capitale francese la mancanza di un centro sperimentale dedicato all'arte contemporanea.¹²⁶ Mossi dal desiderio di reinventare lo spazio istituzionale, essi pensano il programma curatoriale in base alle nuove modalità con cui lavorano gli artisti, al fine di iscriverli nel panorama internazionale. Assumendosi il rischio di creare un laboratorio per la cultura emergente, trasformano il centro in uno spazio vivente e una piattaforma di dialogo interdisciplinare e intergenerazionale.¹²⁷

Sfidano le istanze istituzionali per conferire flessibilità allo spazio e renderlo accessibile di giorno così come di notte, grazie all'insolito orario di apertura da mezzogiorno a mezzanotte. Il nuovo centro non ha una propria collezione permanente, ma la sua programmazione viene ritmata da una serie di esposizioni temporanee, che una volta terminate non sono conservate in un archivio fisico, ma in una memoria digitale. L'insolita "proposta antimuseale"¹²⁸ rende il Palais de Tokyo una zona franca e un luogo di riconciliazione tra le istanze istituzionali e la sperimentazione autonoma. I curatori ripensano lo spazio espositivo per riportarlo a una dimensione umana e

¹²⁴ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Books, 2010.

¹²⁵ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 16.

¹²⁶ C. Dreyfus, *Palais de Tokyo. Site de création contemporaine. Interview de Nicolas Bourriaud*, in "Inter", n. 81, 2002, p. 65-66.

¹²⁷ N. Bourriaud, J. Sans, *Un site à habiter*, in "Palais", n. 15, 2012, p. 122.

¹²⁸ F. Bernardelli, F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Monza, Johan & Levi, 2016, p. 197.

superare la sacralità del *white cube*,¹²⁹ sfidando la sua pretesa di neutralità e la sua tendenza all'esclusione. La loro strategia museale promuove comportamenti artistici relazionali per riconnettersi alla realtà e accogliere l'arte del presente in tutte le sue forme.¹³⁰ All'incontro tra gli spettatori viene conferito lo statuto di opera d'arte per promuovere un'"economia dell'esperienza"¹³¹ che avvicina la creazione artistica a un evento da vivere collettivamente piuttosto che a un bene di consumo. Gli artisti sono incoraggiati a ideare soluzioni provvisorie per ripensare i modi di vivere il presente e creare momenti di socialità e condivisione, facendo sfumare il confine tra l'autore e lo spettatore, così come tra l'istituzione museale e lo spazio sociale.



Figura 13: Palais de Tokyo (interno), 2012

¹²⁹ Per approfondire il concetto di *white cube*: B. O'Doherty, *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Monza, Johan & Levi, 2012.

¹³⁰ P. Nicolin, *Palais de Tokyo. Sito di creazione contemporanea*, cit., p. 79.

¹³¹ C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in "October", vol. 110, 2004, p. 52.

Il Palais de Tokyo fa proprio l'imperativo "pensare globale e agire locale",¹³² offrendosi come una cassa di risonanza per connettere gli artisti emergenti con la comunità del luogo e il panorama internazionale. Interagendo con altre realtà della scena artistica parigina, il centro promuove diverse iniziative per espandersi fuori delle sue mura. Il programma *Tokyorama* invita ogni mese un artista a creare percorsi interattivi nei pressi del palazzo, il canale *Tokyo TV* esplora l'universo televisivo attraverso i linguaggi dell'arte contemporanea, mentre il sito web *Tokyoskool* disloca la fruizione delle opere d'arte nello spazio digitale.

Tra il 2001 e il 2017 il Palais de Tokyo ospita il Pavillon Neuflyze OBC, residenza artistica diretta da Ange Leccia, concepita come una continuazione dell'Iheap, scuola nomade di Pontus Hultén, accolta nel centro nel corso degli anni Ottanta.

Ogni anno il Pavillon coinvolge artisti emergenti provenienti da tutto il mondo, offrendosi come uno spazio di discussione e trasmissione della conoscenza, volto a formare le nuove generazioni e presentare la creazione contemporanea come un progetto collettivo.¹³³

Grazie al suo programma innovativo il Palais de Tokyo sviluppa una dimensione umana, accoglie le sfide poste dalla globalizzazione e promuove nuove forme di ibridazione culturale. Fin dal principio, riunisce opere di artisti internazionali e offre al pubblico gli strumenti per decodificarle senza cadere in facili appropriazioni ed esotismi. I suoi direttori si definiscono come due "mediatori culturali",¹³⁴ dal momento che superano le barriere geografiche per incoraggiare il dialogo tra le culture. Non accontentandosi di accostare le pratiche artistiche del panorama globale, essi offrono carta bianca ai creatori contemporanei, invitandoli a intervenire nello spazio espositivo. In questo modo gli artisti convertono il centro in uno "spazio caleidoscopico"¹³⁵ in perenne trasformazione, che cambia a seconda delle esposizioni che ospita, proponendo punti di vista sempre nuovi sulla creazione artistica contemporanea.

¹³² C. Boulbès, *Le Palais de Tokyo, Hybridation et Mondialisation*, cit., p. 100.

¹³³ A. Leccia, *Histoires de transmissions*, in "Palais", n. 15, 2012, p. 250.

¹³⁴ C. Boulbès, *Le Palais de Tokyo, Hybridation et Mondialisation*, cit., p. 101.

¹³⁵ N. Bourriaud, J. Sans, *Un site à habiter*, cit., p. 131.

Nel gennaio del 2002, in occasione dell'inaugurazione del nuovo centro di creazione contemporanea presso il Palais de Tokyo, l'artista beninese Meschac Gaba allestisce un *Salon* sotto lo scalone principale dell'edificio.



Figura 14: Meschac Gaba, *Salon*, 2012

L'installazione è parte del *Museum of Contemporary African Art* (1997-2002), “museo migrante”¹³⁶ che l'artista realizza nel corso di cinque anni, composto da dodici sezioni che vengono esposte, singolarmente o in gruppo, in diverse parti del mondo.

Il museo viene allestito per la prima volta nella sua interezza presso la Kunsthalle del Fridericianum di Kassel nel 2009 ed entra a far parte della collezione permanente della Tate Modern di Londra nel 2013.

¹³⁶ D. Esposito, *Il museo come “arma”. Alcune considerazioni sul Museum of Contemporary African Art di Meschac Gaba*, in “Figure”, n. 4, 2019, p. 24.

Le sezioni ricreano spazi che caratterizzano i musei contemporanei (una libreria, un negozio e un ristorante) e altri più inusuali, come le sale dedicate alla musica, al gioco o al matrimonio. In questi ambienti Gaba non espone le sue opere del passato, ma una serie di *objets trouvés* e manufatti realizzati appositamente, che, accumulati in modo disordinato nello spazio, ricreano i caotici mercati dell’Africa occidentale.¹³⁷

La biografia dell’artista viene evocata in diverse sale del museo: i video, le fotografie e gli altri oggetti della *Marriage Room* documentano il suo matrimonio con la curatrice olandese Antoinetta van Dongen, celebrato presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam. Nel suo progetto Gaba segue l’impulso archivistico e museografico dei recenti sviluppi artistici, ispirandosi in particolare al *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972) di Marcel Broodthaers, museo fittizio e itinerante composto da dodici sezioni tematiche, volte a provocare il sistema dell’arte.¹³⁸

L’artista beninese concepisce il proprio museo come uno spazio concettuale, per rispondere a una “situazione africana legata a un problema eurocentrico”.¹³⁹ Denunciando la compravendita dei manufatti africani nel mercato occidentale, nonché la loro messa in scena all’interno delle istituzioni museali, egli definisce come “*improved ethnography*”¹⁴⁰ la tendenza europea a feticizzare tali oggetti e a relegarli nell’ambito dell’etnografia e dell’artigianato. Inoltre, Gaba nelle sale del suo museo mette in luce la precarietà della tradizione orale africana, riprendendo la metafora di Amadou Hampâté Bâ che associa la morte di una persona anziana a una biblioteca africana in fiamme.¹⁴¹ Invitando i visitatori a entrare in contatto con le diverse forme della conoscenza africana, troppo spesso ritenuta antistorica e inarchiviabile, l’artista crea un nuovo spazio di visibilità per le sue opere, superando l’eurocentrismo delle classificazioni museografiche e il silenzio archivistico sul continente africano.

In veste di direttore del proprio museo, Gaba negozia uno spazio espositivo che ancora non esiste, offrendo all’arte africana contemporanea una nuova cornice all’interno dei

¹³⁷ O. Enwezor, *The Death of the African Archive and the Birth of the Museum: Considering Meschac Gaba’s Museum of Contemporary African Art*, in M. Gaba, *Meschac Gaba: Museum of Contemporary African Art*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014, p. XI.

¹³⁸ M. Gaba, *Meschac Gaba: Museum of Contemporary African Art*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014, p. III.

¹³⁹ M. Gaba, *Meschac Gaba: Museum of Contemporary African Art*, p. IV.

¹⁴⁰ D. Esposito, *Il museo come “arma”*, cit., p. 21.

¹⁴¹ O. Enwezor, *The Death of the African Archive and the Birth of the Museum: Considering Meschac Gaba’s Museum of Contemporary African Art*, in M. Gaba, *Meschac Gaba: Museum of Contemporary African Art*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014, p. XII.

musei occidentali, prendendo le distanze dai concetti di tradizione e di autenticità. Sovvertendo il *white cube* dall'interno, si serve del suo linguaggio per infiltrarsi negli spazi istituzionali, "come il cuculo che depone le uova nei nidi altrui".¹⁴²

Nel *Salon* allestito presso il Palais de Tokyo i visitatori sono invitati a leggere, giocare, suonare il pianoforte e guardare la televisione: tutte attività legate allo svago, solitamente non previste all'interno dei musei. In questo modo l'artista elude le aspettative rivolte al comportamento da adottare nello spazio istituzionale, offrendo un luogo di socialità e scambio, dove sfumano i confini tra arte e vita, tra contemplazione e partecipazione. L'installazione evoca lo spirito relazionale del programma curatoriale del centro, tanto che lo spazio dove è stata allestita porta tuttora il nome di *Salon* e ogni sei mesi viene reinventato da un artista sempre diverso.

Nel 2006 Marc-Olivier Wahler, critico d'arte e curatore svizzero, viene nominato direttore del Palais de Tokyo per i cinque anni successivi. Wahler rivolge la sua attenzione alla coerenza del programma espositivo, considerato come un medium necessario a rinnovare l'istituzione artistica e a restituire dignità alle mostre, spesso associate a eventi spettacolari e momenti di svago.¹⁴³ Fin da subito il direttore pensa a un programma organico, che richiami la flessibilità della creazione artistica contemporanea, e fonda *Palais* e *Du yodel à la physique quantique*, due riviste volte a divulgare la programmazione del centro, accostando linguaggi artistici tradizionali e sperimentali. Oltre alle abituali esposizioni temporanee, Wahler concepisce il programma *Carte blanche*, offrendo agli artisti la possibilità di curare in autonomia le loro mostre e di intervenire nello spazio per riconfigurare l'intera superficie del centro. A suo parere la programmazione museale deve riunire opere polisemiche, ad alto "quoziente schizofrenico",¹⁴⁴ capaci di suscitare diverse interpretazioni e cambi di prospettiva, per coinvolgere gli spettatori e risvegliare la loro coscienza critica.

Con le sue esposizioni, il curatore testa l'elasticità del reale e mette in scena i margini dell'arte contemporanea, prendendo come punto di partenza la fantascienza e la fisica quantistica, per indagare la dimensione invisibile del reale e il futuro incerto dell'universo.

¹⁴² R. Pontzen, *The Perfect Infiltration*, in M. Gaba, *Meschac Gaba: Museum of Contemporary African Art*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014, p. XX.

¹⁴³ M. Wahler, *De l'exposition au programme*, in "Palais", n. 15, 2012, p. 183.

¹⁴⁴ M. Wahler, *De l'exposition au programme*, cit., p. 189.

La sua attività nel centro parigino viene inaugurata dall'esposizione collettiva *Cinq milliards d'années* (2006), ispirata a una recente scoperta scientifica. Gli scienziati dimostrano che cinque miliardi di anni fa l'espansione dell'universo è passata da un rallentamento costante a un'accelerazione incontrollabile sotto l'effetto di una forza misteriosa. L'inversione di velocità porta a un cambio di prospettiva e dimostra che nell'universo non esiste alcun punto fisso o sviluppo lineare. L'esposizione rappresenta il prologo della lunga riflessione di Wahler sulla programmazione come medium, che sorge proprio dalla mancanza di punti fissi e dalla necessità di pensare le esposizioni nel loro insieme, piuttosto che come eventi isolati fini a se stessi. Il programma curatoriale diventa uno strumento di riflessione e un sistema narrativo circolare, composto da esposizioni che creano sempre nuove connessioni tra le diverse pratiche artistiche. Nello spazio espositivo gli spettatori sono invitati a interagire con le opere, cogliendo la capacità elastica della creazione contemporanea e la sua tendenza a intensificare la vita, sviluppando una "schizofrenia del reale".¹⁴⁵

Wahler si serve della fantascienza come chiave di lettura della produzione artistica contemporanea, capace di creare oscillazioni tra le diverse sfaccettature della realtà. Per l'esposizione Gianni Motti, artista italiano residente a Ginevra, colloca sulla facciata d'ingresso del Palais de Tokyo l'installazione *Big Crunch Clock* (1999), un orologio digitale a venti cifre che conta alla rovescia i cinque miliardi di anni che separano il genere umano dalla sua estinzione a causa dell'implosione del sistema solare. L'opera funziona come un detonatore, progettato ironicamente per funzionare a energia solare, la stessa che causerà la fine del mondo.

¹⁴⁵ M. Wahler, *Cinq milliards d'années*, in "Palais", n. 1, 2006, p. 32.



Figura 15: Gianni Motti, *Big Crunch Clock*, 2006

Nelle sue opere Motti è solito rivendicare, al pari di un terrorista, l'autorialità di catastrofi ambientali, quali terremoti e piogge meteoritiche, che normalmente sfuggono al controllo dell'uomo.¹⁴⁶ Appropriandosi dei fenomeni naturali, l'artista confonde la realtà con la finzione e si serve dei canali di informazione mediatica per enfatizzare le preoccupazioni della società contemporanea. In questo modo ironizza sul mito dell'artista come creatore, creando situazioni imprevedibili e non codificate, per alterare la percezione della realtà e mettere in luce le sue contraddizioni.

In questa installazione Motti si appropria del più grande disastro ambientale, che causerà la fine del genere umano e dell'universo, e trasforma il Big Crunch nella sua "opera postuma",¹⁴⁷ dimostrando l'incapacità umana di controllare il tempo, ma anche le paure riposte nell'avvento del nuovo millennio, amplificate dai mezzi di comunicazione di massa. Wahler resta particolarmente colpito dal lavoro di Motti, dal momento che non nasconde il suo stato di deperibilità, ma sfoggia la data della propria scomparsa, mentre normalmente le opere d'arte sono pensate per durare in eterno e conservate al sicuro nelle istituzioni museali.¹⁴⁸ L'orologio pone l'essere umano di fronte alla fragilità della propria esistenza, ricordandogli che nell'universo non esistono punti fissi e nulla vive in eterno.

Nella prima sala dell'esposizione, immersa nell'oscurità, i visitatori trovano una seconda opera di Motti: il video *HIGGS. À la recherche de l'anti-Motti* (2005), nel quale l'artista viene ripreso di spalle mentre percorre a piedi i ventisette chilometri del Large Hadron Collider, l'acceleratore di particelle più grande al mondo situato presso il CERN di Ginevra. Nella stessa stanza è presente *Scape* (2006), opera scultorea e architettonica di Vincent Lamouroux, che modifica lo spazio e interviene sulla percezione visiva degli spettatori, invitando il loro sguardo a spostarsi tra le installazioni presenti in mostra. L'artista ricrea una struttura curvilinea e sospesa con dei tubi di acciaio, simili ai binari delle montagne russe, che forano la parete per proseguire negli spazi espositivi adiacenti. Nell'opera Lamouroux riprende il vocabolario della cinetica per interagire con gli spettatori, portati ad attraversare con lo sguardo e il corpo lo spazio tra le opere, seguendo i suoi "binari della visione".¹⁴⁹

¹⁴⁶ <https://archive.mamco.ch/collections/motti.html> [ultimo accesso: 24 marzo 2023].

¹⁴⁷ <https://careof.org/progetti/1999/big-crunch-clock> [ultimo accesso: 24 marzo 2023].

¹⁴⁸ <https://blog.mahgeneve.ch/big-crunch-clock/> [ultimo accesso: 24 marzo 2023].

¹⁴⁹ P. Arnauld, *Gravity Greater Than Velocity. Vincent Lamouroux's Asymptote*, in M. Delbecq, G. Goiris, P. Arnauld, *Vincent Lamouroux*, Digione, Les Presses du réel, 2010, pp. 17-20.

In mostra sono presenti per lo più installazioni che sottolineano il carattere artificiale e mutevole della natura, come *Patman 2* (2006) di Michel Blazy, gigantesca scultura gialla a forma di fungo atomico su due zampe, realizzata con spaghetti di soia cinesi. L'opera si trova in uno stato di transizione, in attesa di cambiare forma, per indagare la percezione umana dello scorrere del tempo.¹⁵⁰ Accanto all'ibrido di Blazy vengono esposte *Honda* (2002) e *Vespa* (2001), due sculture di Mark Handforth raffiguranti veicoli ricoperti di candele colorate che bruciano, lasciando colare la cera per ridisegnarne i contorni. L'artista nelle sue opere è solito appropriarsi degli oggetti del quotidiano che, una volta alterati e ricontestualizzati, consentono di riflettere sul concetto di instabilità e promuovono una visione del mondo in perenne ricomposizione.

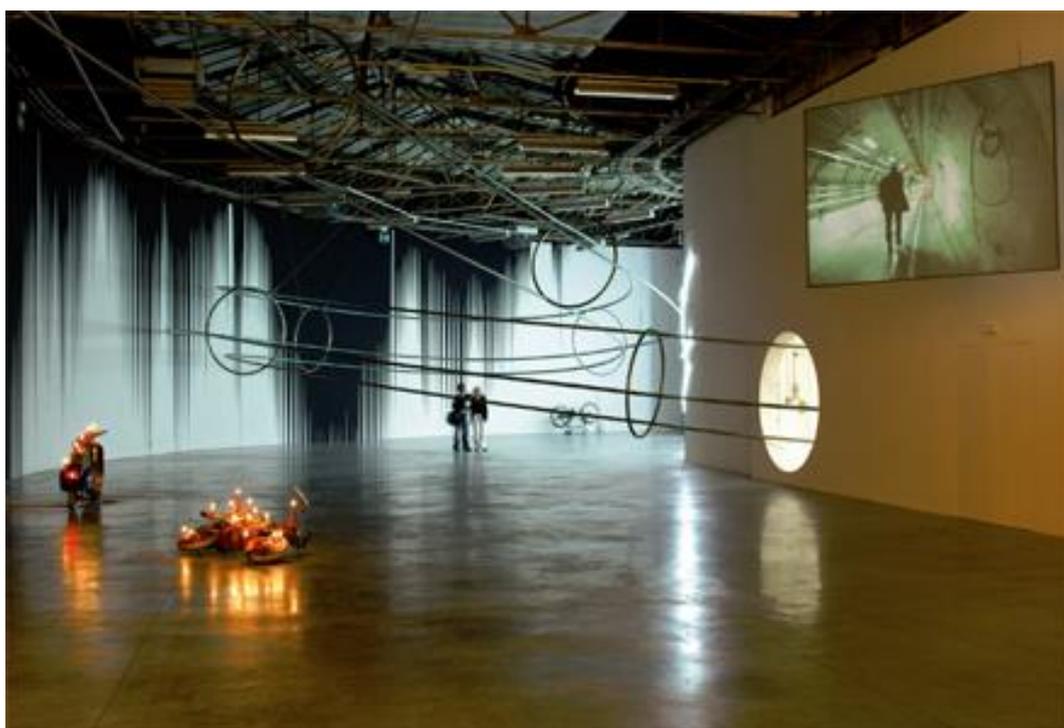


Figura 16: Installation view di *Cinq milliards d'années*, Palais de Tokyo, Parigi, 2006

¹⁵⁰ M. Blazy, *Proliférations*, in "Palais", n. 15, 2012, p. 206.

2.3 Gli ultimi anni al Palais de Tokyo: una rassegna di mostre postcoloniali

Nel corso dell'ultimo decennio il Palais de Tokyo ha promosso diversi artisti non occidentali che riflettono sulla storia del colonialismo e sulla sue risonanze nell'epoca contemporanea. Molti tra questi sono artisti emergenti che non hanno mai esposto le loro opere nelle istituzioni francesi prima di allora.

Nel 2015 Bouchra Khalili, artista marocchina residente a Berlino, nella mostra *Foreign Office* ripensa la storia algerina nel decennio che segue l'indipendenza nazionale (1962-1972). In questi anni la città di Algeri diventa una “mecca dei rivoluzionari”,¹⁵¹ accogliendo numerosi militanti attivi nei movimenti di liberazione del continente africano, ma anche provenienti dall'Asia e dalle Americhe.

Per l'esposizione parigina Khalili realizza un film che riporta alla luce una narrazione dimenticata, ancorata al passato, intrecciando la sua riflessione personale con la memoria collettiva del popolo algerino, per riflettere sull'eco del passato coloniale nel presente. Nel film *Foreign Office* (2015) due giovani algerini narrano la storia del loro paese nel decennio post-indipendenza, interrogando le tracce del passato nel presente e i motivi dell'oblio da parte delle giovani generazioni. I protagonisti riflettono sulla relazione tra la storia orale, trasmessa da coloro che l'hanno vissuta, e la narrazione ufficiale, delineando così una storiografia alternativa. Accanto al film, l'artista espone una serie di fotografie dei diversi luoghi che hanno ospitato i movimenti di liberazione ad Algeri, attualmente spettrali e privi di vita, e *The Archipelago*, una stampa serigrafica che ricontestualizza questi spazi deserti nella topografia contemporanea della città, conservando in una “mappa arcipelagica”¹⁵² le ultime tracce dei movimenti rivoluzionari.

¹⁵¹ <https://palaisdetokyo.com/en/exposition/bouchra-khalili/> [ultimo accesso: 26 marzo 2023].

¹⁵² <http://www.bouchrakhalili.com/foreign-office/> [ultimo accesso: 26 marzo 2022].

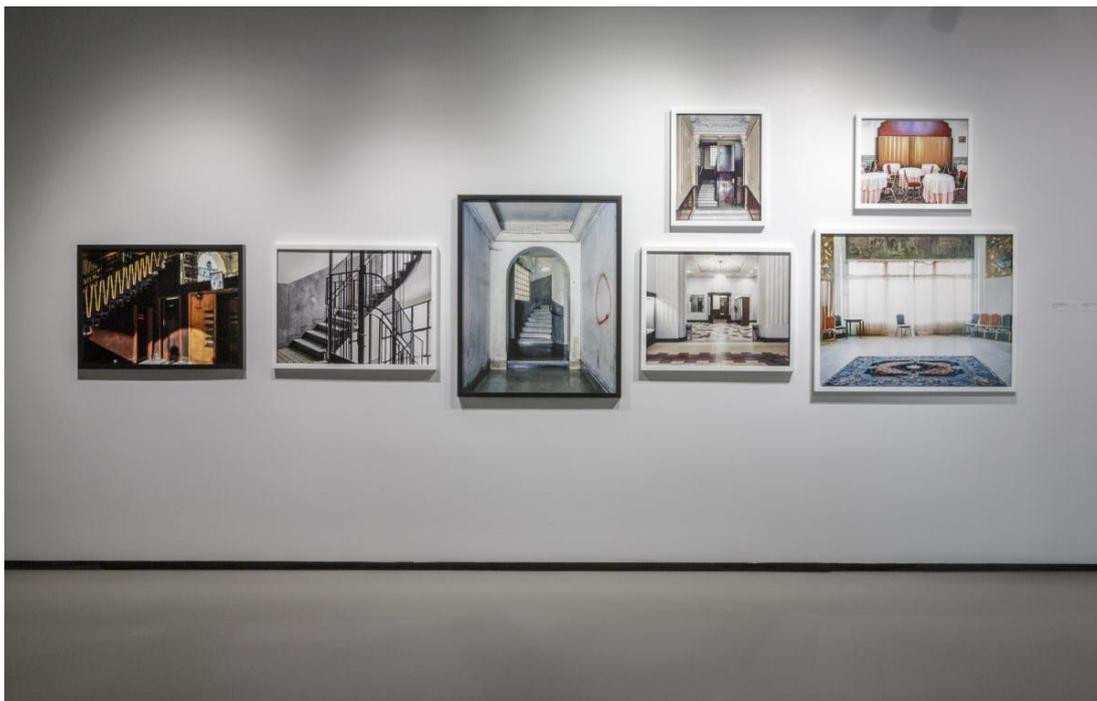


Figura 17: Installation view di *Foreign Office*, Palais de Tokyo, Parigi, 2015

L'anno successivo la tematica postcoloniale viene trattata dall'artista sudafricana Dineo Seshee Bopape nella mostra *Untitled (of occult instability) [Feelings]*, la sua prima esposizione personale in Francia. L'artista realizza un ambiente immersivo, accostando alcune sue opere *site specific* a lavori di altri artisti poco conosciuti nel panorama internazionale, come Jabu Arnell e Lachell Workman.

Bopape invade lo spazio espositivo con installazioni monumentali che ricreano macerie e rovine architettoniche, insieme a perdite d'acqua che lasciano presagire un'inondazione imminente, trasmettendo un senso di instabilità spaziale ed emotiva¹⁵³. Lo spazio evoca un "luogo di disequilibrio occulto",¹⁵⁴ espressione con la quale lo psichiatra francese Franz Fanon descrive lo stato di trauma e fragilità vissuto dai popoli che hanno subito il colonialismo. L'artista con la sua mostra esplora l'instabilità e il turbamento emotivo derivati dai contesti di dominazione, traducendo in un'esperienza spaziale alcune sue riflessioni personali, per moltiplicare le narrazioni e i punti di vista sulla memoria coloniale, a partire da una prospettiva sociopolitica.

¹⁵³ <https://palaisdetokyo.com/en/exposition/dineo-seshee-bopape/> [ultimo accesso: 26 marzo 2023].

¹⁵⁴ F. Fanon, *Les damnés de la terre*, Maspero, Parigi, 1961, p. 157.

Nello spazio espositivo risuona la voce di Nina Simone durante l'interpretazione della canzone *Feelings* al Montreux Jazz Festival del 1976. Su uno schermo appeso alla parete viene mostrata la cantante statunitense interrompersi varie volte durante la performance, a causa dei forti stati d'animo suscitati in lei dal testo della canzone. Sul pavimento tre installazioni video, realizzate appositamente per l'esposizione, riproducono rispettivamente il giardino che accoglieva i cosiddetti "Zoo Umani" durante l'Esposizione Coloniale di Parigi del 1907, alcune opere che trattano la tematica del corpo ferito e un'intervista alla politica e attivista sudafricana Winnie Mandela, rimessa in scena dall'artista.



Figura 18: Installation view di *Untitled (of occult instability) [Feelings]*, Palais de Tokyo, Parigi, 2016

Nel 2017 Taloi Havini, artista nata nella Regione autonoma di Bougainville, nell'Oceano Pacifico sud-occidentale, viene invitata a realizzare la sua prima mostra personale in Francia. Nell'esposizione *Habitat* l'artista esplora la storia della miniera di Panguna, una delle più grandi miniere di rame a cielo aperto del mondo. La miniera, attualmente in disuso, è stata a lungo sfruttata dall'impresa australiana Rio Tinto, una delle più importanti multinazionali nel settore minerario. Nel corso degli anni Novanta la comunità indigena si è ribellata allo sfruttamento della miniera e della manodopera locale, scatenando una guerra civile in Papua Nuova Guinea, che ha portato all'indipendenza dell'isola di Bougainville nel decennio successivo. Il danno ecologico, derivato dalle operazioni di estrazione mineraria e dal conflitto, ha trasformato irreversibilmente il territorio e la vita degli abitanti dell'isola.

In *Habitat* (2017), installazione video su tre canali, commissionata dall'Art Gallery of New South Wales di Sydney e riadattata per l'esposizione parigina, Havini documenta le complesse intersezioni tra la storia politica e la crisi ecologica del suo paese natale.¹⁵⁵ Nei video viene ripreso il territorio nei pressi della miniera: le infrastrutture abbandonate e le paludi dalla vegetazione a prima vista lussureggiante, ma che in realtà nascondono residui tossici. Tramite un'operazione di montaggio, l'artista accosta alle riprese in soggettiva del paesaggio le immagini aeree dell'intero sito e i primi piani degli abitanti del luogo, intenti a cercare l'oro all'interno di un ecosistema devastato. L'opera offre agli spettatori continui cambi di scala e di prospettiva sulla storia ecologica e sociale dell'isola.

¹⁵⁵ <https://palaisdetokyo.com/exposition/taloi-havini/> [ultimo accesso: 26 marzo 2023].



Figura 19: Taloi Havini, *Habitat*, 2017

La prima stagione espositiva del 2018 presso il Palais de Tokyo viene inaugurata dalla mostra *L'Un et l'Autre*, concepita da Kader Attia e Jean-Jacques Lebel come un “laboratorio di ricerca”,¹⁵⁶ sorto dalla comunione di interessi e dalla profonda amicizia che lega i due artisti. Le opere esposte trattano alcune delle maggiori problematiche che la società contemporanea è chiamata ad affrontare, portando a riflettere sulle violenze perpetuate dalle guerre e sui processi di rappresentazione dell’alterità culturale. I due artisti condividono la stessa passione per il collezionismo di manufatti dalla forte carica simbolica, che ricorrono nelle loro installazioni, assemblati secondo la logica storica “del saccheggio postmoderno”,¹⁵⁷ che non prende in considerazione i loro contesti di provenienza. Nello spazio espositivo sono riuniti *objets trouvés* enigmatici e polisemici, che evocano la storia coloniale, e manufatti etnografici anonimi, portatori di una forte energia poetica, come maschere africane raffiguranti volti e ventri, per mettere in scena la complessa relazione tra la civiltà occidentale e le altre culture.

¹⁵⁶ <https://palaisdetokyo.com/exposition/kader-attia-jean-jacques-lebel/> [ultimo accesso: 28 marzo 2023].

¹⁵⁷ <https://hyperallergic.com/441985/how-the-evil-other-was-conceptually-constructed-over-centuries/> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

Inoltre, sono esposte opere di altri artisti e cineasti, i cui percorsi e linguaggi creativi si intrecciano, al fine di creare nuove connessioni interdisciplinari, ma anche interculturali e intergenerazionali. In questo modo Attia e Lebel, tessendo una rete tra diverse pratiche, danno vita a quella che il filosofo Félix Guattari definisce una “concatenazione collettiva d’enunciazione”,¹⁵⁸ ossia un processo di produzione della conoscenza basato su un sistema relazionale.

Nella prima sala i visitatori sono accolti da due video che anticipano la tematica della mostra: il primo riporta il provino sostenuto da Antonin Artaud nel 1937 per recitare in *La Fin du Monde*, film mai realizzato da Abel Gance; il secondo mostra il filosofo George Bataille mentre parla della sua opera *La Littérature et le Mal* (1957).

L’esposizione prosegue creando un percorso enigmatico che esplora la violenza fisica e simbolica di cui è capace il genere umano, evocata in due opere particolarmente suggestive. La prima è *Poison soluble. Scènes de l’occupation américaine (Bagdad)* (2013), installazione di Jean-Jacques Lebel, artista parigino attivo dalla metà degli anni Cinquanta. Lebel crea un labirinto di ingrandimenti digitali su tessuti di grandi dimensioni, sui quali sono riprodotte le fotografie delle terribili torture impartite dai soldati statunitensi ai prigionieri iracheni nel carcere di Abu Ghraib nel 2004. La seconda installazione, *The Culture of Fear: An Invention of Evil* (2013), realizzata dall’artista franco-algerino Kader Attia, esplora i processi di costruzione della diversità culturale come incarnazione del male, violenta e bellicosa. Su una serie di scaffalature l’artista espone alcune copertine di giornali datati dalla fine del XIX secolo ad oggi, che raffigurano immagini stereotipate e fittizie delle culture non occidentali.

L’artista accusa la stampa europea di riportare solo parzialmente la storia coloniale e di proporre una rappresentazione denigratoria dell’Altro, al quale sono attribuiti i tratti di figure malefiche quali Satana, il selvaggio e il terrorista. Le illustrazioni delle copertine mostrano il diverso come alter ego malvagio dell’uomo occidentale moderno, intento a compiere terribili atti di violenza principalmente nei confronti delle donne bianche. Con la sua opera Attia dimostra la potenza dell’iconografia occidentale e della “propaganda visiva”¹⁵⁹ promossa dai mezzi di comunicazione moderni, che

¹⁵⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Parigi, Minuit, 1980, p. 101.

¹⁵⁹ <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/38709/Kader-Attia-The-Culture-of-Fear-An-Invention-of-Evil> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

radicano nella psiche delle persone la paura secolare dell'alterità culturale, relegata in una costruzione concettuale che l'artista associa all'invenzione del male.

L'installazione propone agli spettatori una “meditazione sulla violenza umana”,¹⁶⁰ dando inizio a un processo di guarigione psichica e di quella riparazione che Attia definisce “il vero principio dell'evoluzione storica”.¹⁶¹



Figura 20: K. Attia, *The Culture of Fear: An Invention of Evil*, 2018

Lo stesso anno viene organizzata *A Silent Line, Lives Here* (2018), la prima esposizione personale in Francia di Bronwyn Katz, artista sudafricana cresciuta dopo l'abolizione dell'apartheid. Per la mostra Katz realizza diverse installazioni, traendo ispirazione dagli spazi e dagli oggetti che la circondano, per raccontare la memoria dei suoi antenati e costruire una storia collettiva del presente.

¹⁶⁰ <https://hyperallergic.com/441985/how-the-evil-other-was-conceptually-constructed-over-centuries/> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

¹⁶¹ <http://kaderattia.de/repair-as-redemption-or-montage-speculations-on-kader-attias-ladder-of-light/> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

L'artista si serve dei materiali recuperati da materassi abbandonati, quali la spugna e il filo di ferro, per creare le sue sculture, che la critica d'arte Nicoletta Michaletos definisce delle "forme fantasma".¹⁶² Il materasso usato, ricorrente nelle sue installazioni, viene smantellato per essere ricontestualizzato nello spazio espositivo come traccia della storia del suo paese, evocando gli spostamenti forzati e le difficoltà economiche vissute dalla popolazione nera sudafricana. L'oggetto rimanda allo spazio intimo e privato che, nonostante sia esposto sotto lo sguardo degli spettatori, conserva la propria dignità grazie alla delicatezza conferitagli dall'artista.

Nei video presenti in mostra Katz racconta con grande sensibilità la storia del suo paese, come le è stata tramandata dai suoi antenati, mettendo in scena il proprio corpo e servendosi della propria lingua materna, l'afrikaans, per proporre narrazioni alternative che sovvertono l'univocità della narrazione storica ufficiale.

Per pensare l'esposizione, l'artista attinge dalla memoria dei suoi antenati, ma anche dalla sua esperienza personale nella città di Parigi, che ai suoi occhi si presenta come uno spazio di barriere silenziose, quasi impercettibili, volte a respingere i gruppi minoritari e relegarli ai margini. Presso il Palais de Tokyo crea una mappa di un territorio geografico e mentale, chiuso su se stesso, che porta il segno di tutte le comunità emarginate. Le sue sculture sono l'esito di un duro lavoro manuale, un processo che impegna l'artista in prima persona e avvicina la sua creazione a un atto di resistenza, volto a far emergere l'Altro e l'Altrove nel presente.¹⁶³

Nel contesto parigino Katz svela alcune forme di discriminazione contemporanee e rivendica la possibilità di creare nuovi spazi sociali, superando le frontiere imposte dai luoghi della vita quotidiana. Attraverso il linguaggio astratto delle sue opere, invita a una riflessione intima, ma al contempo universale, sulle dinamiche di esclusione del passato, che si ripresentano come spettri assumendo nuove forme nel presente.

Il materasso e i suoi resti permettono all'artista di manifestare la presenza ancora viva della memoria degli antenati, di creare un legame tra il passato che le viene raccontato e il presente che la circonda.

¹⁶² <https://palaisdetokyo.com/exposition/bronwyn-katz-a-silent-line-lives-here/> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

¹⁶³ <https://www.samartprojects-en.org/a-silent-line-lives-here> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

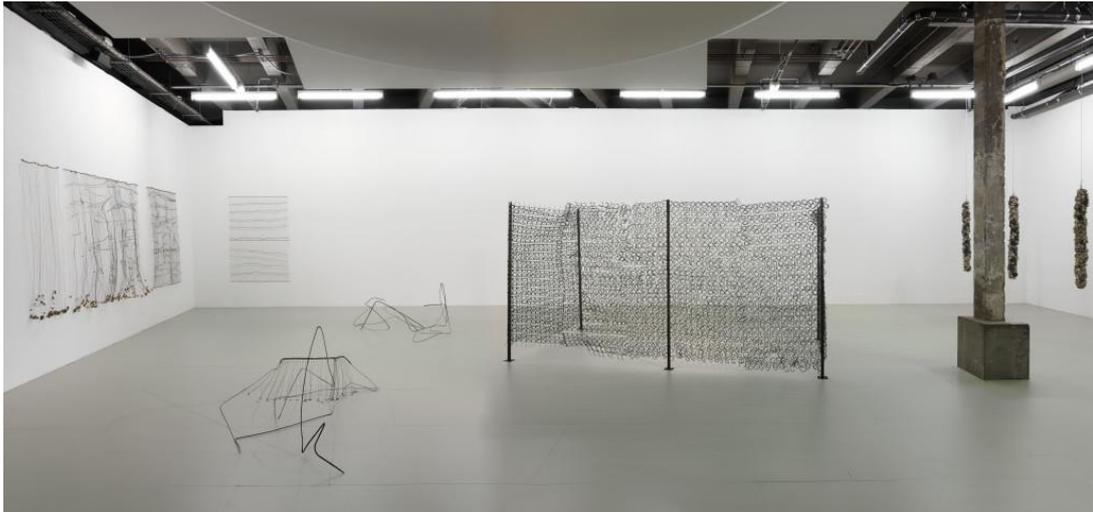


Figura 21: Installation view di *A Silent Line, Lives Here*, Palais de Tokyo, Parigi, 2018

Nel 2019 l'artista statunitense Theaster Gates tiene un'esposizione personale che esplora la tematica delle migrazioni e delle relazioni interculturali, a partire da un preciso episodio della storia americana. *Amalgam* è un progetto interamente nuovo, concepito per il contesto francese, che indaga la vicenda dell'isola di Malaga, nello Stato del Maine, che dopo la Guerra di Secessione americana viene abitata da una comunità multietnica. Nel 1912, in un clima di violenza e segregazione razziale, i suoi residenti sono costretti all'esilio dal governatore del Maine, in quanto considerati come degli individui pericolosi, immorali e selvaggi a causa della loro mescolanza etnica. Internati oppure obbligati a disperdersi, questi ultimi lasciano disabitata la loro terra, che un tempo avevano trattato con grande cura e rispetto, dipendendo dalle sue risorse stagione dopo stagione.

Il termine "amalgama", anagramma di Malaga, in passato designava in senso dispregiativo la mescolanza etnica e culturale. Gates riprende questo concetto per conferirgli un significato inedito, spingendo la sua pratica artistica verso nuove esplorazioni formali e concettuali tra i diversi linguaggi della creazione contemporanea.¹⁶⁴

L'artista suddivide l'esposizione in quattro sezioni, che invitano il pubblico ad avventurarsi metaforicamente nell'isola di Malaga, creando nello spazio espositivo una comunità provvisoria, raccolta per ricordare l'infelice storia del luogo.

¹⁶⁴ <https://palaisdetokyo.com/en/ressource/interview-theaster-gates/> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

I visitatori sono accolti da *Altar*, scultura monumentale a forma triangolare, che evoca i tetti in ardesia della città di Parigi e al contempo un'ara per rendere omaggio agli abitanti dell'isola. Segue *The Island Modernity Institute and Department of Tourism*, un ufficio del turismo immaginario, dove sono conservate alcune reliquie dell'isola e svariate tracce della vita dei suoi abitanti. Composta da un vecchio mobile in legno e vetro, la scultura funge da archivio per conservare la memoria del luogo e della sua comunità. Una scritta al neon recita “*In the end, nothing is pure*”, contrastando gli ideali di purezza razziale alla base della tragica vicenda della comunità amalgamata, esiliata dalla sua terra, che paradossalmente oggi accoglie persone da tutto il mondo, in quanto meta del turismo di massa.¹⁶⁵

Nell'installazione *So Bitter, This Curse of Darkness* Gates ricrea una foresta con tronchi di frassino, alcuni dei quali sono usati come pilastri per reggere calchi in bronzo realizzati dall'artista, che riproducono maschere lignee africane di varia provenienza. La foresta evoca la vitalità e la resilienza della natura sull'isola di Malaga, sopravvissuta all'abbandono forzato dei suoi abitanti. Anche in questa sezione, l'artista fa rivivere la storia del luogo attraverso i resti inventati di una “falsa archeologia”,¹⁶⁶ volta a riplasmare un passato che è scomparso senza lasciare tracce. L'ultima parte dell'esposizione è dedicata a *Dance of Malaga*, film realizzato da Gates in collaborazione con il gruppo musicale The Black Monks of Mississippi e con il famoso coreografo Kyle Abraham. Attraverso il linguaggio della performance, l'artista esplora la persistenza nel presente delle disuguaglianze sociali dovute all'appartenenza etnica e all'orientamento sessuale. Ambientato nell'isola di Malaga, il film mette in scena una narrazione non lineare attraverso i corpi dei performer, che evocano la mescolanza etnica incarnando la memoria della comunità dell'isola.

¹⁶⁵ <https://whitecube.viewingrooms.com/artworks/9441-theaster-gates-the-island-modernity-institute-and-department-of-tourism-2019/> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

¹⁶⁶ <https://www.theastergates.com/news/remains-of-slavery-according-to-theaster-gates-at-the-palais-de-tokyo> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].



Figura 22: Theaster Gates, *The Island Modernity Institute and Department of Tourism*, 2019

3. Il Palais de Tokyo accoglie tutti i sogni del mondo

3.1 *Six continents ou plus*: una stagione espositiva transcontinentale

Nel mese di novembre del 2021 al Palais de Tokyo viene inaugurata la stagione espositiva *Six continents ou plus*,¹⁶⁷ composta da sei mostre di artisti poco conosciuti in Francia, che con le loro opere invitano i visitatori a disorientarsi e dimenticarsi di essere nella città di Parigi, per attraversare simultaneamente tutti i continenti.

Sarah Maldoror: Cinéma Tricontinental è la prima retrospettiva dedicata alla cineasta francese Sarah Maldoror (1929-2020), pioniera del cinema africano.¹⁶⁸

Organizzata un anno dopo la sua scomparsa, la mostra rende omaggio alla vita della cineasta, riunendo per la prima volta in un contesto museale la sua produzione cinematografica, ma anche la sua attività in ambito teatrale, poetico e politico.

Nata nel Sud della Francia da genitori guadalupensi, Maldoror trascorre gran parte della vita a girare il mondo per ricercare la diversità culturale. All'inizio degli anni Sessanta comincia a esplorare il continente africano, documentando le lotte di liberazione in Angola e Guinea-Bissau. I suoi film, irriverenti e rivoluzionari, sfidano i confini geografici, diventando portavoce della negritudine¹⁶⁹ e del desiderio panafricano di emancipazione dalle oppressioni coloniali. La cineasta si serve della macchina da presa come di un'arma, pronta a documentare la quotidianità delle esistenze, i sentimenti, le battaglie individuali e collettive, alternando il documentario alla finzione per dare vita a un "cinema anticoloniale".¹⁷⁰

Nella mostra i documenti d'archivio, testimoni della prolificità della produzione di Maldoror, sono accostati alle opere di artisti contemporanei che hanno contribuito a comunicare il suo lavoro anche al di fuori dell'ambito cinematografico, generando

¹⁶⁷ <https://admin.palaisdetokyo.com/wp-content/uploads/2022/01/FALAC-six-continents-ou-plus-21-12.pdf> [ultimo accesso: 10 aprile 2023].

¹⁶⁸ <https://palaisdetokyo.com/exposition/sarah-maldoror-cinema-tricontinental/> [ultimo accesso: 11 aprile 2023].

¹⁶⁹ La negritudine è un movimento culturale sorto nel mondo francofono, che rivendica la dignità della comunità nera ed esalta l'originalità della sua tradizione culturale nelle sue diverse espressioni. Il concetto viene diffuso dal presidente del Senegal Léopold Sédar Senghor e ripreso durante le lotte di emancipazione.

¹⁷⁰ C. Fauq, F. Piron, *Sarah Maldoror: Cinéma Tricontinental*, in "Palais", n. 32, 2021, p.11.

connessioni e risonanze inedite.¹⁷¹ Nello spazio espositivo sono inoltre ricordati alcuni intellettuali e politici del secolo scorso che hanno ispirato il lavoro della cineasta, per creare uno spazio polifonico che permetta di avvicinarsi al pensiero tricontinentale e arcipelagico di Maldoror.¹⁷² Tra queste figure spiccano il marito Mario Pinto de Andrade, leader del Movimento Popolare di Liberazione dell'Angola, il poeta antillano Aimé Césaire, il drammaturgo francese Jean Genet e i colleghi registi Marguerite Duras, Chris Marker e William Klein. Concepita come un “paesaggio di film”,¹⁷³ la mostra invita gli spettatori ad attraversare i luoghi visitati da Maldoror, presentando i suoi lavori più noti, ma anche i progetti non realizzati o perduti. Le lacune e i vuoti dell'archivio mettono in luce le difficoltà incontrate dalla cineasta per finanziare e far circolare i suoi film. L'esposizione, insistendo sulle zone d'ombra, non ambisce all'eshaustività e produce una narrazione non lineare, incoraggiando il proseguimento della ricerca sulla figura di Maldoror, per includerla nella storia della cultura contemporanea.

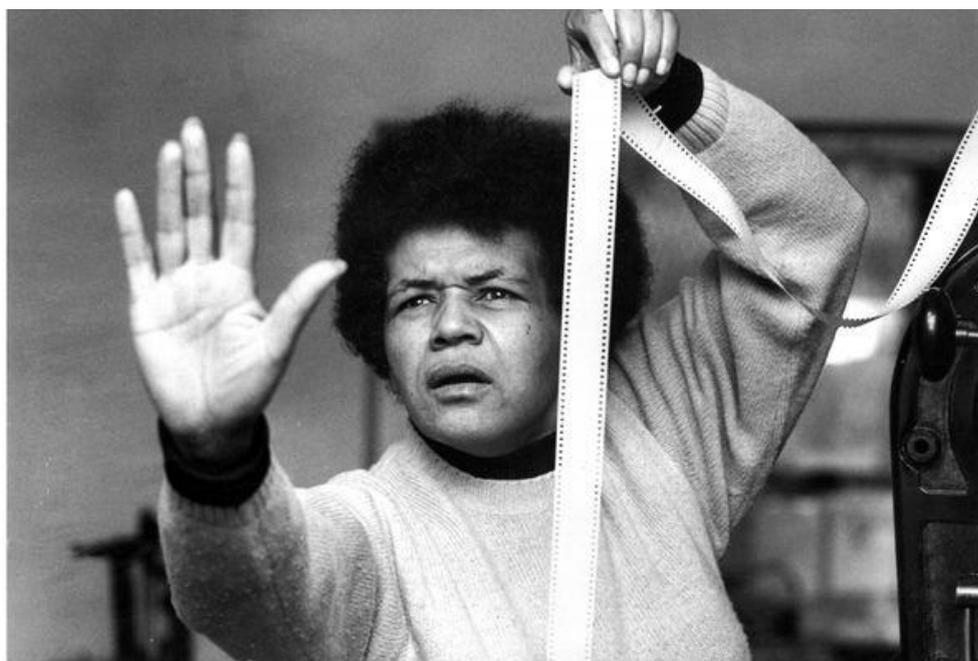


Figura 23: Suzanne Lipinska, ritratto fotografico di Sarah Maldoror, 1970

¹⁷¹ Gli artisti contemporanei presenti nella mostra dedicata a Sarah Maldoror sono: Mathieu Kleyebe Abonnenc, Melvin Edwards, Ana Mercedes Hoyos, Kapwani Kiwanga, Maya Mihindou, Chloé Quenum, Maud Sulter et Soñ Gweha

¹⁷² Per approfondire il concetto di pensiero arcipelagico: É. Glissant, *Introduzione a una poetica del diverso*, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2020.

¹⁷³ C. Fauq, F. Piron, *Sarah Maldoror: Cinéma Tricontinental*, cit., p.12.

La nuova stagione espositiva al Palais de Tokyo è inaugurata inoltre da *New Power*, esposizione personale dell'artista brasiliano Maxwell Alexandre.¹⁷⁴

In questa occasione l'artista presenta al pubblico francese *Novo Poder* (2019), raccolta di quaranta dipinti che prosegue la serie *Pardo é Papel*, iniziata dall'artista nel 2017 per documentare la vita nelle periferie brasiliane.¹⁷⁵

Nella serie precedente l'artista ritrae i residenti di Rocinha, *favela* di Rio de Janeiro dove è nato e cresciuto, e rappresenta per lo più scontri con la polizia o momenti di svago e di festa. Nei dipinti sono evocate icone popolari della cultura afro-americana, pubblicità di prodotti di consumo legati alla sua infanzia e immagini ricorrenti nella religione e nella storia dell'arte. Il termine *pardo*, che in spagnolo significa marrone, si riferisce sia al colore della carta da imballaggio, usata dall'artista come supporto per i suoi dipinti, sia alla categoria razziale con cui un tempo venivano definiti gli afro-americani nel censimento brasiliano.

I dipinti della serie *Novo Poder*, invece, ritraggono persone afroamericane all'interno dei musei, spesso percepiti come templi sacri dove contemplare la creazione artistica, spazi elitari dove vengono prodotte le narrazioni storiche e gli immaginari sociali.¹⁷⁶ Alexandre rappresenta soggetti storicamente esclusi dagli spazi istituzionali, mentre volgono le spalle agli spettatori per osservare opere che raccontano una storia dell'arte eurocentrica. Inserendo i corpi neri dei visitatori all'interno del *white cube*, spazio bianco per definizione, l'artista conferisce un nuovo potere ai gruppi marginalizzati, rendendoli partecipi della cultura contemporanea.

Nell'esposizione i visitatori sono invitati a perdersi in un labirinto di dipinti monumentali sospesi al soffitto e intraprendere un percorso intimo, che richiede "un'attenzione incarnata",¹⁷⁷ volta a creare una sorta di interazione con i personaggi delle opere. In questo modo, l'artista coinvolge il pubblico nel suo lavoro di critica istituzionale, riportando l'attenzione sulle dinamiche di privilegio e di esclusione promosse dai luoghi della cultura.

¹⁷⁴ <https://palaisdetokyo.com/exposition/maxwell-alexandre/> [ultimo accesso: 11 aprile 2023].

¹⁷⁵ <https://www.e-flux.com/criticism/404696/maxwell-alexandre-s-pardo-papel> [ultimo accesso: 11 aprile 2023].

¹⁷⁶ <https://www.pipaprize.com/2023/04/new-power-possibility-maxwell-alexandres-new-solo-show-in-spain/> [ultimo accesso: 11 aprile 2023].

¹⁷⁷ <https://www.frieze.com/article/maxwell-alexandre-pardo-e-papel-2022-review> [ultimo accesso: 11 aprile 2023].

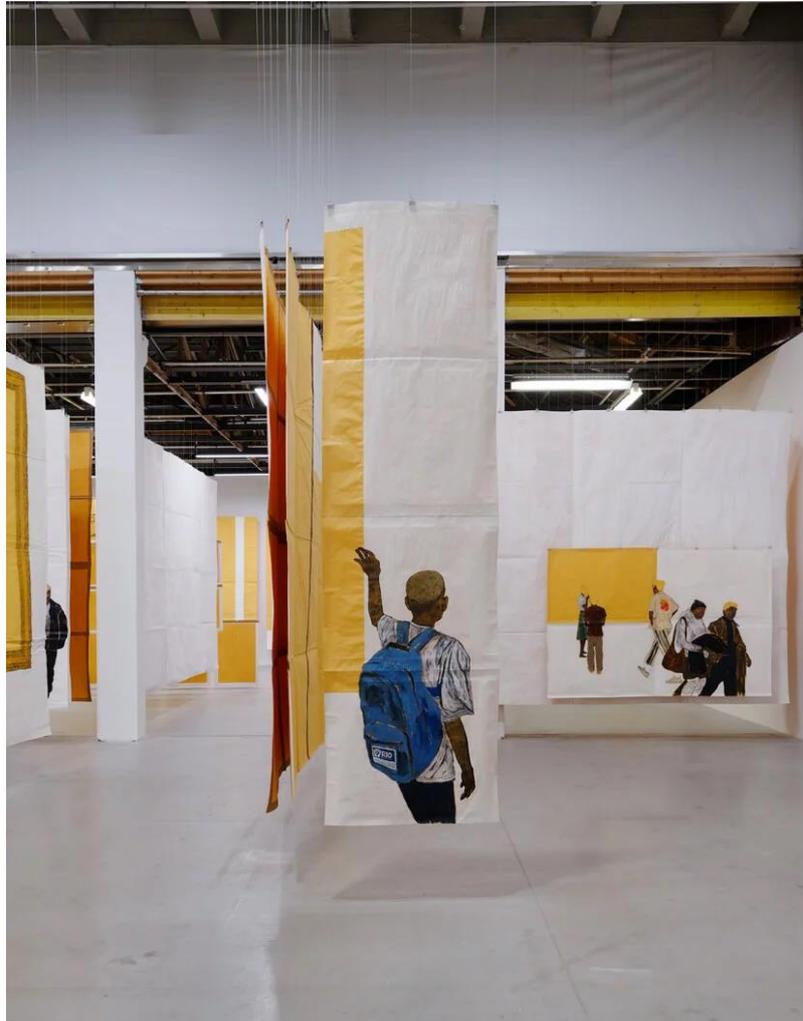


Figura 24: Installation view di *New Power*, Palais de Tokyo, Parigi, 2021

Aïda Bruyère, artista francese cresciuta in Mali, per la sua esposizione personale *Never Again*, ricrea un locale notturno abbandonato.¹⁷⁸ La sala vuota indica che gli spettatori sono arrivati quando l'evento è ormai terminato. Della serata rimangono solamente i volantini colorati sparsi per terra: il programma avrebbe coinvolto famosi dj, performer, *influencer* e militanti impegnate nella lotta per l'emancipazione femminile. Sul muro della discoteca immaginaria, Bruyère riproduce l'immagine di un corpo femminile, oggettivato e sessualizzato, come solitamente viene rappresentato nelle locandine dei locali notturni. Lo spazio espositivo accoglie un collage sonoro di

¹⁷⁸ <https://palaisdetokyo.com/en/exposition/aida-bruyere/> [ultimo accesso: 11 aprile 2023].

messaggi vocali dell'artista, alternati a musica hip hop, dancehall, reggaeton e afrobeat, tutti generi ispirati alla cultura afroamericana, che hanno contribuito alla costruzione identitaria delle controculture urbane.

Attraverso la sua installazione, l'artista invita a riflettere sull'espressione delle identità negli spazi sociali e sulla rappresentazione dei corpi nei locali notturni. Appartenendo a una generazione cresciuta nello spazio digitale, tra i videoclip e i tutorial di internet, Bruyère si interroga sui processi di autorappresentazione e scrittura di sé nei social network, in un momento in cui gli spazi espositivi e i luoghi di svago rimangono chiusi.¹⁷⁹ Al Palais de Tokyo l'artista ricrea uno spazio sociale che normalmente accoglie movimenti sorti ai margini della cultura dominante, un luogo di libertà dove le identità si costruiscono in opposizione alle rappresentazioni stereotipate.



Figura 25: Installation view di *Never Again*, Palais de Tokyo, Parigi, 2021

¹⁷⁹ <https://aidabruyere.com/Never-Again-Palais-de-tokyo> [ultimo accesso: 11 aprile 2023].

In occasione del decimo anniversario del *Lasco Project*, programma di *street art* presso il Palais de Tokyo, viene invitato a organizzare un'esposizione personale Jay Ramier, artista guadalupense, pioniere del graffitismo in Europa. Negli anni Ottanta, insieme al suo collettivo BadBC, Ramier fonda a Parigi *Stalingrad Wasteland*, anti-museo divenuto l'epicentro della cultura hip hop europea.¹⁸⁰

Al Palais de Tokyo l'artista organizza l'esposizione *Keep the fire burning (Gadé Difé Limé)*, per ripercorrere la storia della diaspora africana attraverso la cultura hip hop, un vero e proprio spazio di creolizzazione¹⁸¹, in seguito alla sua diffusione su scala mondiale.¹⁸² Ispirandosi alla figura del dj, Ramier accosta e "remixa" graffiti, installazioni e immagini in movimento all'interno dello spazio espositivo, per ricreare un archivio visivo e sonoro della cultura afroamericana. Nelle sue opere l'artista intreccia la sua storia personale alla memoria collettiva del suo popolo, trattando la tematica dell'ibridazione culturale con grande umorismo.

All'inizio della mostra, gli spettatori sono accolti da un murales monumentale, che riporta il titolo dell'esposizione con colori accesi e *paillettes*, evocando la copertina di un album musicale.¹⁸³ Le opere fungono da tracce e occupano lo spazio espositivo, trasformato in una sala da concerto degli anni Settanta. Illuminata da luci abbaglianti, la stanza è occupata da un grande palcoscenico, sul quale i visitatori sono invitati a salire, per osservare alcune fotografie di musicisti afroamericani e ascoltare interviste realizzate dall'artista. Nell'esposizione le opere di Ramier sono accostate ai lavori di altri artisti che, allo stesso modo, raccontano la storia della diaspora africana, creando nuove connessioni tra la capitale francese e la scena *hip hop* statunitense.

Come Ramier, questi ultimi rendono omaggio alla cultura afroamericana, raccontando memorie personali e collettive attraverso la produzione artistica di una comunità storicamente emarginata. Ramier si interessa al *funk* e ad altri generi musicali sorti negli Stati Uniti sullo sfondo di tensioni sociali, considerando la musica come un

¹⁸⁰ <https://www.noiregallery.com/artist/jay-ramier/> [ultimo accesso: 12 aprile 2023].

¹⁸¹ In questo contesto il concetto di creolizzazione viene usato nell'accezione attribuitagli dallo scrittore antillano Édouard Glissant, per indicare un fenomeno di ibridazione tra diverse culture.

¹⁸² <https://palaisdetokyo.com/exposition/jay-ramier/> [ultimo accesso: 12 aprile 2023].

¹⁸³ <https://palaisdetokyo.com/ressource/interview-jay-ramier/> [ultimo accesso: 12 aprile 2023].

linguaggio di resistenza ed emancipazione, che accompagna i popoli oppressi per raccontare le loro difficili esistenze e mantenere in vita il loro spirito.¹⁸⁴

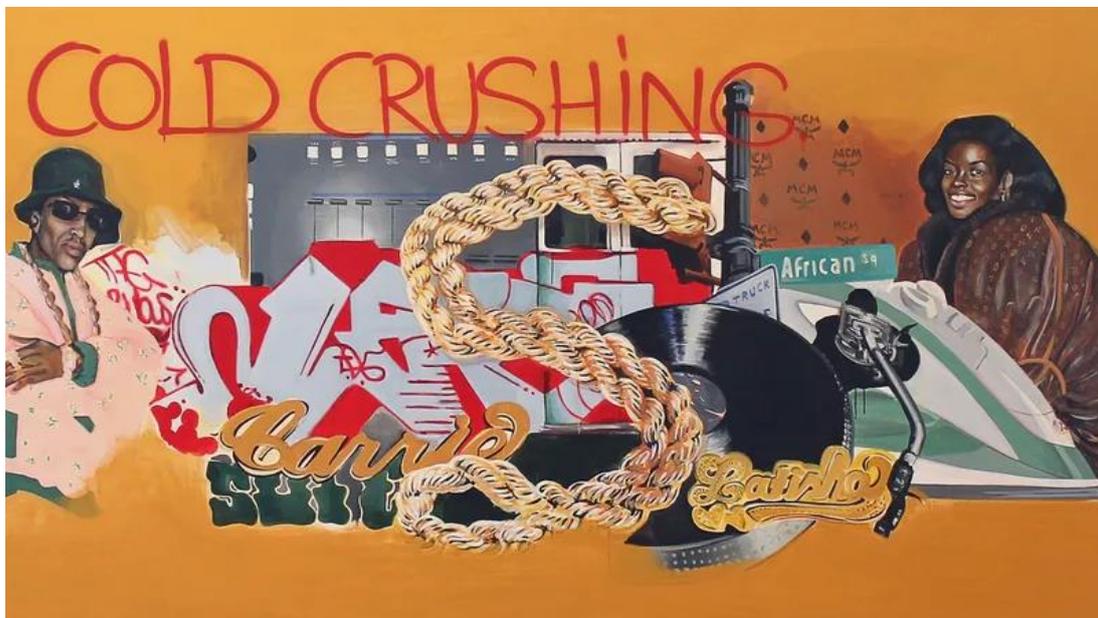


Figura 26: Jay Ramier, *Cold Crushing*, 2018

La nuova stagione espositiva presso il Palais de Tokyo prevede inoltre un progetto inedito, realizzato da Jonathan Jones, artista australiano appartenente alle comunità aborigene Wiradjuri e Kamilaroi.¹⁸⁵ Per l'esposizione *Sans titre (territoire originel)*,¹⁸⁶ Jones trova ispirazione in un avvenimento storico che coinvolse il suo popolo e l'impero coloniale francese: l'esplorazione delle coste meridionali dell'Australia, condotta da Nicolas Baudin su commissione di Napoleone Bonaparte (1800-1803).¹⁸⁷ Baudin fu tra i primi esploratori ad essersi avventurato in Oceania e perse la vita sulla via del ritorno. Dalla spedizione furono portate in Francia nuove specie animali e vegetali, ma anche manufatti appartenenti al patrimonio culturale delle comunità

¹⁸⁴ E. Zabunyan, *Spirits (d'après Gil Scott-Heron) Pensées sur le travail de Jay Ramier*, in "Palais", n. 32, 2021, p. 29.

¹⁸⁵ <https://palaisdetokyo.com/exposition/jonathan-jones/> [ultimo accesso: 12 aprile 2023].

¹⁸⁶ J. Jones, *Sans titre (territoire originel)*, in "Palais", n. 33, 2022, pp. 172-180.

¹⁸⁷ La relazione del viaggio di Baudin è stata pubblicata da A. Péron e L. de Freycinet in *Voyage de découvertes aux terres australes pendant les années 1800-1804* (Parigi, 1807-1816).

aborigene. Nella regione di Sydney furono raccolte oltre trecento specie di piante, tuttora conservate al Muséum National d'Histoire Naturelle di Parigi.

A seguito dell'esplorazione, senza il consenso dei popoli indigeni, una grande varietà di piante fu coltivata per la prima volta al di fuori dell'Australia, per essere poi classificata secondo la tassonomia occidentale e distribuita sul resto del pianeta.

Per il suo progetto Jones intraprende un notevole lavoro di ricerca sul territorio australiano, ma anche nel contesto francese, collaborando con diversi musei di storia naturale, per indagare la rappresentazione delle culture aborigene. L'esposizione documenta il processo di acclimatazione¹⁸⁸ delle specie, il commercio di manufatti australiani e la colonizzazione delle conoscenze indigene.

Prendendo come punto di partenza la collezione di piante conservata nel museo parigino, l'artista propone una traduzione della storia imperiale francese e una rielaborazione degli archivi coloniali.¹⁸⁹ Insieme a un gruppo di artigiani emigrati a Sydney, Jones realizza a mano dei ricami che riproducono le piante australiane, per restituirle simbolicamente al loro territorio di origine, evocato nel titolo della mostra. Oltre ai ricami, nello spazio espositivo sono presenti alcune incisioni risalenti alla spedizione di Baudin, che ritraggono la comunità aborigena, insieme a corone che in epoca coloniale furono assunte a simbolo del potere imperiale, realizzate dall'artista con piante intrecciate, conchiglie e altri oggetti rimossi dal contesto australiano.

Nel progetto parigino Jones racconta la storia coloniale dal punto di vista del suo popolo, proponendo un processo di guarigione collettiva e di decolonizzazione dei saperi, trasmessi dalle piante e dagli oggetti delle comunità aborigene.

¹⁸⁸ L'acclimatazione è un processo di adattamento delle specie animali e vegetali a un ecosistema diverso da quello di origine.

¹⁸⁹ <https://palaisdetokyo.com/en/ressource/interview-jonathan-jones/> [ultimo accesso: 12 aprile 2023].

diasporica: nata in Germania da madre tedesca e padre camerunese, insieme alla famiglia vive in diversi paesi europei e africani, per poi stabilirsi definitivamente nella città di Parigi. La sua esperienza personale le insegna che l'identità di una persona non è definita dal luogo in cui nasce, ma da ciò che impara nei paesi in cui vive.¹⁹⁰

In occasione della mostra al Palais de Tokyo, la curatrice riunisce le opere di diciannove artisti provenienti da tutti i continenti. Molti di essi espongono in Francia per la prima volta e ambiscono a ripopolare il mondo di sogni lucidi, muovendosi da posizioni differenti verso un'unica direzione: l'*ubuntu*.

Il termine *ubuntu*, comunemente tradotto con l'espressione "io sono perché noi siamo", appartiene alle lingue bantu dell'Africa subsahariana e rappresenta uno dei maggiori contributi apportati dal pensiero africano, sopravvissuto a diversi secoli di schiavitù e colonialismo. Radicato in numerose lingue e culture del continente africano, il concetto di *ubuntu* esprime una filosofia umanistica, basata sulla solidarietà tra le persone di una stessa comunità, ma anche tra i diversi popoli che abitano il pianeta.¹⁹¹

A partire dagli anni Sessanta la filosofia *ubuntu* ispira diversi movimenti di liberazione nel continente africano. Successivamente, viene divulgata in Sudafrica dall'attivista Desmond Tutu e dal presidente Nelson Mandela (1994-1999), convertendosi in un concetto giuridico, volto a combattere la politica di segregazione razziale e a promuovere la riconciliazione nazionale. Dall'Africa questa filosofia si diffonde su scala mondiale, continuando a ispirare sogni di emancipazione collettiva, e tuttora viene reinvestita da pensatori e attivisti per denunciare le disuguaglianze economiche e le ingiustizie sociali odierne.

Nonostante la sua spinta universale, l'*ubuntu* resta uno spazio ancora poco frequentato dall'immaginario occidentale. Il filosofo senegalese Souleymane Bachir Diagne lo interpreta come una possibilità per "fare umanità insieme e insieme abitare il mondo".¹⁹² Diagne allude al proverbio in lingua wolof "*nit nitay garabam*" (l'uomo è il rimedio dell'uomo), citato dai senegalesi nelle loro interazioni quotidiane, per dimostrare che l'umanità non è una condizione data a priori, ma un obiettivo da

¹⁹⁰ <https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2018/01/28/579767293/photos-shaking-up-the-idea-of-what-africa-looks-like> [ultimo accesso: 14 aprile 2023].

¹⁹¹ M. Yemsi, *Faire humanité ensemble*, in "Palais", n. 32, 2021, p. 66.

¹⁹² S. Bachir Diagne, *Ubuntu, nite et humanisme*, in "Palais", n. 32, 2021, p. 98.

perseguire collettivamente. *Ubuntu* rappresenta un'esperienza universale che rende umani, un principio vitale che rifiuta qualsiasi forma di violenza e di oppressione. Si traduce in “un sapere che è anche un saper vivere”,¹⁹³ che rimargina le ferite sociali e incoraggia a prendersi cura del prossimo, per avanzare verso un avvenire comune. Tale filosofia riecheggia nella produzione artistica e letteraria contemporanea, in particolare nel pensiero di Édouard Glissant (1928-2011), scrittore francese della Martinica, che teorizza una “poetica della relazione” per cogliere la complessità dell'epoca postcoloniale.¹⁹⁴ Glissant riprende dall'ambito linguistico il concetto di creolizzazione, per estenderlo al mondo intero, in virtù dell'imprevedibilità dei contatti tra le diverse culture. Ispirandosi alla “nomadologia”¹⁹⁵ del filosofo Gilles Deleuze e dello psicanalista Félix Guattari, per comprendere il caos della “totalità-mondo”,¹⁹⁶ lo scrittore elabora un pensiero dell'erranza, che si esprime in una visione dell'umanità poetica e relazionale. Inoltre, rivendica il diritto di ciascuno all'opacità, come condizione indispensabile per vivere insieme nella diversità e sognare un futuro migliore.¹⁹⁷ Secondo il filosofo camerunese Achille Mbembe la decolonizzazione dei popoli inizia proprio dai sogni degli oppressi, che esprimono la “volontà di vita”,¹⁹⁸ il desiderio di riemergere da una condizione subalterna per sentirsi parte dell'umanità. Mbembe riprende il pensiero di Franz Fanon, psichiatra francese della Martinica, secondo cui una comunità colonizzata si definisce a partire dall'idea di futuro e dalla volontà di immaginare nuovi modi di stare al mondo.¹⁹⁹ Nella sua riflessione il filosofo considera la decolonizzazione come un processo di “dischiusura del mondo”,²⁰⁰ che prevede la rigenerazione del soggetto colonizzato e il suo ricongiungimento con il genere umano. Il pensiero *ubuntu* presenta la stessa funzione riparatrice attribuita al sogno e viene paragonato a uno stato di lucidità onirica, tra la veglia e il sonno, che preserva il desiderio di vivere e, grazie al suo potere sovversivo, permette di immaginare una realtà alternativa, priva di censure e repressioni.²⁰¹ La sua forma

¹⁹³ S. Kodjo-Grandvaux, *Philosophies africaines*, Parigi, Présence Africaine, 2020, p. 256.

¹⁹⁴ É. Glissant, *Poetica della relazione. Poetica III*, Macerata, Quodlibet, 2019.

¹⁹⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Nomadologia: pensieri per il mondo che verrà*, Roma, Castelvecchi, 1995.

¹⁹⁶ É. Glissant, *Introduzione a una poetica del diverso*, cit., p. 70.

¹⁹⁷ É. Glissant, *Introduzione a una poetica del diverso*, cit., p. 73.

¹⁹⁸ A. Mbembe, *Emergere dalla lunga notte*, cit., p. 45.

¹⁹⁹ Per approfondire il pensiero di Fanon sul processo di decolonizzazione: F. Fanon, *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 2007.

²⁰⁰ A. Mbembe, *Emergere dalla lunga notte*, cit., p. 107.

²⁰¹ N. Y. Kisukidi, *Dormir debout (notes sur le rêves lucides)*, in “Palais”, n. 32, 2021, p. 106.

privata si materializza nel viaggio attraverso luoghi inesplorati, che meritano di diventare terrestri e diurni, per essere vissuti in stato di veglia. Quando un gruppo di persone subisce forme di violenza sistemica da parte della cultura dominante, i sogni lucidi diventano una via di fuga, trasformandosi in prodotti collettivi volti alla sovversione delle strutture diurne del potere e alla ricostruzione del mondo.

Per la mostra al Palais de Tokyo, Marie-Ann Yemsi interroga il concetto di *ubuntu* nella contemporaneità, per denunciare le ingiustizie del presente e ripopolare il mondo di sogni lucidi universali. L'introduzione di un sapere extraoccidentale nel contesto francese permette di indagare gli angoli morti della storia coloniale e proporre nuovi modi di relazionarsi con l'alterità culturale. Affiancata da artisti provenienti da tutto il mondo, la curatrice elabora un pensiero dell'azione e della reciprocità, per raccontare la grande complessità della condizione umana nell'epoca postcoloniale.

Gli artisti offrono nuove prospettive critiche sul presente e riportano alla luce storie dimenticate, superando il silenzio prodotto dalle narrazioni dominanti e l'invisibilità che frammenta la società contemporanea. Con i loro gesti creativi, dei veri e propri atti di resistenza, essi segnano una frattura epistemica e propongono contronarrazioni ispirate dalla forza emancipatrice dei sogni. Servendosi di supporti mnemonici quali l'archivio, il corpo e la musica, evocano un passato rimosso e raccontano la storia in modo diverso, per curare le ferite del colonialismo.

Yemsi concepisce la mostra come uno spazio polifonico, un arcipelago di opere e voci, che riunisce le diverse sensibilità degli artisti, per tracciare un'archeologia del contemporaneo e promuovere una "ri-mediazione del mondo reale".²⁰²

Lo spazio espositivo si converte in un altrove collettivo, che favorisce l'incontro tra le culture e invita gli spettatori a confrontarsi con la diversità.

Per l'intera durata dell'esposizione, l'ingresso del Palais de Tokyo ospita *Ici nous portons tous les rêves du monde* (2021), installazione realizzata dall'artista malgascio Joël Andrianomearisoa.²⁰³ Come un "manifesto inclusivo e luminoso",²⁰⁴ l'opera riproduce una scritta al neon, che riecheggia una poesia dello scrittore portoghese

²⁰² <https://palaisdetokyo.com/exposition/ubuntu-un-reve-lucide/> [ultimo accesso: 19 aprile 2023].

²⁰³ <https://studiojoelandrianomearisoa.com/fr/travaux/pieces-artist-joel-andrianomearisoa/> [ultimo accesso: 19 aprile 2023].

²⁰⁴ M. Yemsi, *Faire humanité ensemble*, cit., p. 69.

Fernando Pessoa²⁰⁵ e invita i passanti a entrare nel museo, per scoprire un continente immaginario, capace di accogliere tutti i sogni del mondo.



Figura 28: Joël Andrianomearisoa, *Ici nous portons tous les rêves du monde*, 2021

Una volta varcata la soglia dell'edificio, per accedere all'esposizione, i visitatori superano un ostacolo fisico: *Inconvenient Demarcation* (2021), installazione monumentale di Serge Alain Nitegeka, artista ruandese residente a Johannesburg.²⁰⁶ L'intervento dell'artista ostruisce il passaggio e nasconde l'ampiezza dello spazio espositivo, per trasmettere una sensazione destabilizzante di confinamento e creare

²⁰⁵ L'opera cui fa riferimento Andrianomearisoa è *Tabacaria*, poesia scritta da Fernando Pessoa sotto lo pseudonimo di Álvaro de Campos nel 1928.

²⁰⁶ <https://marianneboeskygallery.com/artists/42-serge-alain-nitegeka/biography/> [ultimo accesso: 20 aprile 2023].

un'esperienza metaforica di costrizione. Alzando una sorta di barriera nello spazio museale, Nitegeka evoca una parte del proprio vissuto, raccontando la migrazione forzata dal suo paese di origine e la sua attuale condizione di rifugiato in Sud Africa.²⁰⁷ Con la sua installazione, inoltre, sollecita il pubblico a partecipare al resto dell'esposizione e a lasciarsi coinvolgere emotivamente dai lavori degli altri artisti. Dopo aver superato "l'ostacolo" di Nitegeka, i visitatori sono accolti dalla folla immaginaria dell'installazione *Suar a Camisa* (2014), realizzata dall'artista brasiliano Jonathas de Andrade per raccontare le ingiustizie del suo paese.²⁰⁸ L'opera riunisce oltre un centinaio di manichini, che indossano gli abiti usati dai lavoratori di Recife, una tra le città più povere del Brasile. L'artista colleziona divise da lavoro, acquistandole o ricevendole in dono dai loro proprietari, per poi esporle nello spazio museale. Le magliette, sgualcite e usurate, conservano le tracce della fatica quotidiana dei lavoratori a basso salario, oltre ai loghi sportivi e pubblicitari che vi sono impressi, insieme ai marchi delle multinazionali e delle piccole imprese locali. Nella sua installazione de Andrade evoca il proletariato brasiliano, radunato durante uno sciopero o una manifestazione, oppure in attesa presso la fermata dell'autobus.²⁰⁹ L'artista esorta i visitatori a confrontarsi con una parte di umanità invisibile agli occhi della società contemporanea e riporta l'attenzione sui "silenzi sociali",²¹⁰ problematiche strutturali che le autorità preferiscono non affrontare. Attraverso i loro abiti, i lavoratori infestano lo spazio espositivo come presenze spettrali, per sovvertire gli stereotipi che li rappresentano come persone umili, poco istruite e perciò intercambiabili sul mercato globale.

²⁰⁷ <https://www.fondation-pernod-ricard.com/fr/personne/serge-alain-nitegeka> [ultimo accesso: 20 aprile 2023].

²⁰⁸ <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/suar-a-camisa> [ultimo accesso: 20 aprile 2023].

²⁰⁹ M. Yemsi, *Faire humanité ensemble*, cit., p. 67.

²¹⁰ <https://www.frieze.com/article/jonathas-de-andrade-gives-voice-dispossessed> [ultimo accesso: 20 aprile 2023].

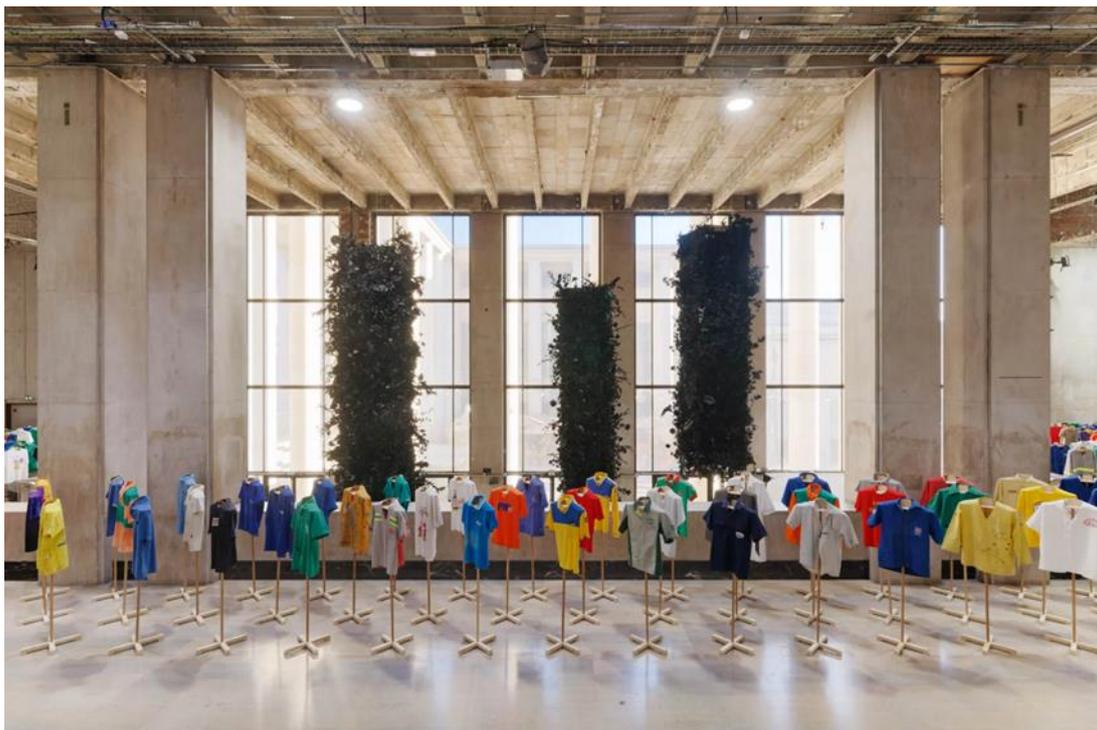


Figura 29: Jonathas de Andrade, *Suar a camisa*, 2021

Il percorso espositivo prosegue attraverso i luoghi immaginari ideati dagli artisti, che aprono nuove prospettive sul presente e propongono alternative diverse per il futuro. Per la mostra l'artista zambiano Nolan Oswald Dennis²¹¹ disegna una mappa mentale che i visitatori sono invitati a calpestare. *Atopia Field (Schema for a Common Place)* è un paesaggio onirico che assembla una serie di nazioni fittizie, ispirate alla lotta di liberazione panafricane e ai flussi migratori odierni.²¹²

Nell'installazione, a partire da una serie di coordinate aperte, Dennis traccia una cartografia provvisoria, lasciando emergere le condizioni materiali e metafisiche della decolonizzazione, che insieme danno vita a una "coscienza nera dello spazio".²¹³ Esplorando il sottosuolo della realtà, l'artista riporta alla luce il passato coloniale che, pur restando invisibile, si radica nell'immaginario collettivo. Per rappresentare i luoghi sotterranei della memoria, egli si appropria del linguaggio cartografico, composto da schemi che consentono di ripensare le strutture di potere e i punti fissi della realtà.

²¹¹ <https://www.goodman-gallery.com/artists/nolan-oswald-dennis> [ultimo accesso: 20 aprile 2023].

²¹² M. Yemsi, *Faire humanité ensemble*, cit., p. 68.

²¹³ <https://www.goodman-gallery.com/artists/nolan-oswald-dennis> [ultimo accesso: 20 aprile 2023].

Dennis concepisce il diagramma come uno strumento critico e ambivalente, un insieme di possibilità costantemente rinegoziabili per vivere il presente in modo sempre nuovo.²¹⁴ La cartografia riporta alla luce il paesaggio sotterraneo dell'inconscio, inteso come uno spazio virtuale che accoglie infinite possibilità e un dispositivo decoloniale, volto a decostruire le prospettive eurocentriche e a sovvertire le relazioni di potere. Il diagramma rappresenta una delle molteplici forme assunte dal sogno, nel momento in cui mette in relazione il mondo reale con lo spazio virtuale, proponendo geografie alternative e reversibili.²¹⁵ Nell'installazione Dennis crea un altrove comune, dove si materializza il pensiero *ubuntu*, e uno spazio che ancora non esiste, abitato dai sogni lucidi di emancipazione collettiva.



Figura 30: Installation view *Ubuntu un rêve lucide*, Palais de Tokyo, Parigi, 2021

²¹⁴ <https://www.afterall.org/article/in-our-language-the-word-for-the-sea-means-the-spirit-that-returns> [ultimo accesso: 20 aprile 2023].

²¹⁵ https://www.nolanoswalddennis.com/studio_theory/a%20fragment%20on%20diagrams%20and%20dreams%20.pdf [ultimo accesso: 20 aprile 2023].

L'artista sudafricana Lungiswa Gqunta,²¹⁶ nella sua opera realizzata per la mostra, accosta i saperi ancestrali alle prospettive decoloniali odierne, evocando diverse forme di violenza sistemica e intrecciando le sue battaglie personali alle lotte collettive. L'installazione *With my softness I carve mountains* (2021) si presenta come un ambiente meditativo e immersivo, nel quale aleggia un profumo di *imphepho*, miscela di foglie essiccate di elicriso, pianta medicinale sudafricana comunemente usata per evocare gli antenati durante i rituali divinatori. L'artista coinvolge gli spettatori con tutti i loro sensi, trasportandoli nei luoghi sotterranei dell'inconscio, per riportare alla luce un paesaggio montuoso che evoca i suoi antenati. Come tracce di un paesaggio scomparso, le due sculture presentano superfici di acciaio arrugginite, che richiamano alla mente i depositi minerari di Johannesburg. L'opera narra la difficile condizione dei lavoratori neri sudafricani, che durante il giorno percorrono lunghe distanze per coltivare i terreni altrui, mentre la sera tornano ai paesaggi aridi delle *township*, aree limitrofe alle metropoli abitate esclusivamente dalla comunità nera.²¹⁷

L'artista rivela una verità scomoda del suo paese, raccontando il culto dei lavoratori per un territorio che un tempo possedevano, ma ora viene loro negato, nonché l'odierna suddivisione degli spazi, che riportano i segni del regime di segregazione razziale.

La montagna, evocata nel titolo dell'installazione, rappresenta uno spazio di cui la comunità nera sudafricana vorrebbe riappropriarsi, un paesaggio decoloniale invaso da sogni che, una volta riuniti, danno vita a “un progetto collettivo nero”.²¹⁸

Nello spazio espositivo riecheggia la voce assonnata dell'artista, che, mescolando l'inglese alla lingua xhosa, racconta di aver sognato un'escursione sulle montagne di Cederberg, nella provincia del Capo Occidentale in Sudafrica. Nel sogno Gqunta prende parte a una processione, ma indossa un'uniforme blu, mentre il resto del gruppo è accomunato da un altro colore. Mentre la processione prosegue tra canti e preghiere, l'artista cerca di raggiungere i suoi compagni vestiti di blu, ma la sua corsa si trasforma in un viaggio spirituale che la riporta in contatto con i suoi antenati. Il sogno parla di memoria e di oblio, di ciò che è stato perso e allo stesso tempo appreso sulla montagna.

²¹⁶ <https://akinci.nl/artists/lungiswa-gqunta/> [ultimo accesso: 21 aprile 2023].

²¹⁷ <https://www.frieze.com/article-lungiswa-gqunta-zollamt-mmk-review-2021> [ultimo accesso: 21 aprile 2023].

²¹⁸ T.Gamedze, *Lire la dialectique, lire avec ubuntu et lire en souterrain: With my softness I carve mountains*, in “Palais”, n. 32, 2021, p. 150.



Figura 31: Lungiswa Gqunta, *With my softness I carve mountains*, 2021

L'artista con la sua opera invita a riflettere sulla relazione tra la veglia e il sonno, due stati considerati opposti e inconciliabili nel pensiero occidentale, mentre presso altre culture rappresentano livelli di esistenza complementari e interdipendenti. I loro cicli si alimentano a vicenda e garantiscono la sopravvivenza della specie umana. Nel sonno riemerge la colonialità, “le viscere”²¹⁹ dell'epoca contemporanea, invisibili nello stato di veglia, e allo stesso tempo si prospettano le diverse alternative decoloniali volte a reinventare il mondo.

Accanto alle sculture viene proiettato *Rolling Mountains Dream* (2020), video in bianco e nero ambientato in una stanza vuota, illuminata da una grande finestra velata da un tenda, che occupa gran parte dell'inquadratura e nasconde il paesaggio esterno.²²⁰ Sul pavimento l'artista è ripresa stesa sul dorso, mentre rotola verso la videocamera fino a uscire fuori campo, per poi ricomparire nella stessa posizione e

²¹⁹ T.Gamedze, *Lire la dialectique, lire avec ubuntu et lire en souterrain*, cit., p.150.

²²⁰ <https://vimeo.com/649845420> [ultimo accesso: 21 aprile 2023].

ricominciare a rotolare. Il movimento circolare e perpetuo rappresenta “un flusso di coscienza incarnato”²²¹ e lo svolgimento di un sogno indisturbato dagli incubi diurni. Nel video l’artista riproduce i meccanismi singolari del sonno paradossale, conosciuto anche come sonno REM, unico momento nell’arco della giornata durante il quale il corpo non sente gli effetti dello stress. Questo stato di calma, vissuto regolarmente, permette alla mente di svolgere importanti funzioni, quali l’elaborazione dei traumi e la guarigione emotiva.²²² Il sonno REM diventa una metafora dell’*ubuntu*, dal momento che migliora il benessere individuale e favorisce la relazione con gli altri, aiutando la mente a penetrare nella dimensione dell’inconscio, per riportare in superficie le ferite del passato e plasmare un mondo libero dalla supremazia occidentale.



Figura 32: Lungiswa Gqunta, *Rolling Mountains Dream*, 2020

²²¹ T. Gamedze, *Lire la dialectique, lire avec ubuntu et lire en souterrain*, cit., p. 151.

²²² M. Walker, *Pourquoi nous dormons. Le pouvoir du sommeil et des rêves, ce que la science nous révèle*, Parigi, La Découverte, 2018, p. 217.

3.3 Decolonizzare i luoghi di produzione del sapere

Nell'esposizione *Ubuntu, un rêve lucide* l'artista portoghese Grada Kilomba presenta, in un'installazione monumentale, *A World of Illusions*,²²³ trilogia di film che rimette in scena alcuni episodi della mitologia classica. Per coinvolgere gli spettatori, Kilomba ricorre allo *storytelling* e racconta i miti greci, sia in forma orale che attraverso i corpi dei performer di origine africana. L'artista si ispira alla figura del *griot*, cantore presso diverse culture del continente africano che, come un vero e proprio archivio vivente, garantisce la sopravvivenza e della conoscenza orale.²²⁴ Accompagnato da un sottofondo musicale, il *griot* narra storie che al pubblico risuonano familiari, ma durante la narrazione, senza preavviso, cambia tono, per riportare alla luce memorie dimenticate e significati che si sono persi con il passare del tempo. Nella performance, Kilomba riproduce la stessa strategia sovversiva, per assumere una prospettiva critica e proporre letture alternative di una mitologia considerata universale. Come il *griot*, l'artista si appropria delle narrazioni egemoniche, per modificarle e riportare alla memoria saperi rimossi, caduti nell'oblio, mantenendo viva l'attenzione degli spettatori.

Il primo capitolo della trilogia, *Illusions Vol. I, Narcissus and Echo* (2017), viene realizzato per *Live Uncertainty*, trentaduesima Biennale di San Paolo in Brasile, per trattare l'odierna politica dell'invisibilità e della mistificazione.²²⁵ Nell'opera, Kilomba racconta il mito di Narciso ed Eco, riprendendo la versione scritta del poeta latino Ovidio nelle *Metamorfosi*,²²⁶ e traspone la vicenda nel presente, per esaminare alcune dinamiche discriminatorie contemporanee. In diverse scene della performance, Narciso indossa un cappello e un abito a quadri, realizzati con un materiale plastico a basso costo, usato solitamente per fabbricare *shopping bags*. Servendosi di questo materiale, l'artista allude alle responsabilità delle nazioni industrializzate, che storicamente hanno sfruttato i paesi del Terzo Mondo e tuttora traggono vantaggio da coloro che vi sono emigrati. Molto spesso questi ultimi sono mercificati, come

²²³ https://www.goodman-gallery.com/store/shop?ref_id=46992 [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

²²⁴ <https://palaisdetokyo.com/ressource/interview-grada-kilomba/> [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

²²⁵ <http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2645> [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

²²⁶ Prima dell'esilio a Tomi (8 d.C.) Publio Nasone Ovidio scrive *Metamorfosi*, poema mitologico suddiviso in quindici volumi, i cui episodi, tratti dalla mitologia classica, sono collegati dal tema della trasformazione.

“persone usa e getta”,²²⁷ e costretti a lavori poco qualificanti e sottopagati. Attraverso il personaggio di Narciso, Kilomba riporta l’attenzione sulla precarietà delle esistenze dei migranti in Occidente e di altri gruppi minoritari, servendosi del mito come metafora del passato coloniale e delle politiche di rappresentazione attuali.



Figura 33: Grada Kilomba, *Illusions Vol. I, Narcissus and Echo*, 2017

La trilogia continua con *Illusions Vol. II, Oedipus* (2018), opera presentata a *We don't need another hero*, decima Biennale di Berlino, affidata alla curatrice sudafricana Gabi Ngcobo.²²⁸ Nella performance, il mito di Edipo, abitualmente associato all’espressione del desiderio infantile, viene reinterpretato come una rappresentazione dei conflitti umani e della “violenza ciclica”.²²⁹ La tragedia di Sofocle²³⁰ narra che Edipo, a causa

²²⁷ <https://museumgeographies.com/2019/12/01/illusions-vol-i-narcissus-and-echo-by-grada-kilomba/> [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

²²⁸ <https://bb10.berlinbiennale.de/artists/g/gradakilomba> [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

²²⁹ G. Kilomba, *La force subversive de désapprendre: la fabrique d’Illusions*, in “Palais”, n. 32, p. 115.

²³⁰ *Edipo re* (415-412 a.C.), tragedia attribuita al drammaturgo greco Sofocle, narra il mito di Edipo, eroe greco del ciclo tebano.

di una profezia, è temuto dal padre Laio, re di Tebe, e sfugge alla morte, cui era destinato ancora prima di nascere, condannando il suo popolo a una serie di violenze e di ingiustizie. Dopo diverse peripezie, l'eroe tebano risolve l'enigma della sfinge, mettendo in salvo se stesso e la sua città. Rileggendo la tragedia in una prospettiva postcoloniale, Kilomba evoca episodi contemporanei di violenza sistemica e di genocidio. Durante la narrazione, l'artista riprende e capovolge le metafore del mito, per riportare l'attenzione sulle pratiche di emarginazione e sulle relazioni oppressive promosse dalla società contemporanea.



Figura 34: Grada Kilomba, *Illusions Vol. II, Oedipus*, 2018

Nell'ultimo volume della trilogia, *Illusions Vol. III, Antigone* (2019), presentato per la prima volta al Bildmuseet di Umeå in Svezia,²³¹ Kilomba riprende un'altra tragedia di Sofocle,²³² per raccontare la storia di una giovane eroina, pronta a sacrificare la propria vita per rendere giustizia al fratello. Antigone disobbedisce alla legge della sua città

²³¹ <https://www.bildmuseet.umu.se/en/exhibitions/2019/grada-kilomba--a-world-of-illusions/> [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

²³² La tragedia di Sofocle *Antigone* viene rappresentata per la prima volta ad Atene nel 442 a. C. durante le Grandi Dionisie, festività antica dedicata al dio Dioniso, che prevedeva varie rappresentazioni teatrali.

per seppellire il corpo del fratello defunto, assicurandogli la sepoltura che il tiranno di Tebe non gli ha concesso. Il personaggio dell'eroina diventa simbolo di emancipazione e di resistenza, per aver difeso il rituale dell'inumazione, diritto umano e pratica culturale che, come molte altre nel continente africano, è stata minacciata durante il periodo della colonizzazione.



Figura 35: Grada Kilomba, *Illusions Vol. III, Antigone*, 2019

Nella trilogia, Kilomba rimette in scena la trasmissione orale della conoscenza e reinterpreta un sapere istituzionalizzato, che in passato ha appreso come un racconto universale sull'umanità. Dimostrando di non riconoscersi nell'universalità delle narrazioni, l'artista invita a interrogarsi su chi storicamente abbia rappresentato la condizione umana e chi invece ne sia stato escluso, riferendosi in particolare ai meccanismi di disumanizzazione subiti dai soggetti colonizzati.²³³

²³³ Per approfondire la questione della disumanizzazione dei corpi neri: F. Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, tr. it. di S. Chiletto, Pisa, Edizioni ETS, 2015.

Le performance sono ambientate in uno spazio infinitamente bianco, illusorio e atemporale, per mettere in discussione la neutralità del *white cube* e degli altri luoghi del sapere, segnati storicamente dall'assenza dei gruppi minoritari.

Introducendo i corpi neri dei performer al centro della narrazione, Kilomba propone una strategia di decolonizzazione del sapere, a partire dalla “forza sovversiva di disapprendere”.²³⁴ Il processo di disapprendimento prevede un ripensamento delle condizioni di accesso agli spazi istituzionali e delle modalità di produzione della conoscenza.

Per rielaborare ciò che ha appreso in precedenza, Kilomba invita a decolonizzare i luoghi della cultura, che occultano i corpi al fine di promuovere una conoscenza disincarnata e oggettiva. Posizionandosi nel proprio discorso, l'artista sovverte la colonialità del sapere e rifiuta l'universalità del pensiero occidentale, per creare “nuove configurazioni della conoscenza”.²³⁵ La sua strategia consente ai soggetti marginalizzati di riprendere possesso della loro umanità e di occupare spazi un tempo inaccessibili, per introdurre contronarrazioni, situate e riconnesse ai loro corpi.²³⁶

Lo scenario minimalista delle performance contribuisce a coinvolgere gli spettatori nel “rituale della decolonizzazione”,²³⁷ indirizzando la loro attenzione verso soggetti storicamente inascoltati. I corpi dei performer, posti in primo piano, creano una coreografia collettiva, accompagnata dalla voce di Kilomba e dalle musiche del compositore sudafricano Neo Muyanga.

Nell'installazione la musica riveste un ruolo altrettanto importante, avendo rappresentato per i popoli colonizzati la sola forma di narrazione possibile, nonché l'unico mezzo per raggiungere luoghi altrimenti inaccessibili.

La trilogia di Kilomba, esposta integralmente al Palais de Tokyo, viene descritta da Marie-Ann Yemsi come un sito di tensione transculturale, capace di accogliere una conoscenza decolonizzata.²³⁸ L'azione sovversiva e poetica, promossa dall'artista nel

²³⁴ G. Kilomba, *La force subversive de désapprendre*, cit., p. 113.

²³⁵ G. Kilomba, *La force subversive de désapprendre*, cit., p. 119.

²³⁶ Il filosofo camerunese Achille Mbembe parla di “demitologizzare la bianchezza” al fine di includere i soggetti colonizzati nelle narrazioni dominanti: <https://worldpece.org/content/mbembe-achille-2015-%E2%80%9Cdecolonizing-knowledge-and-question-archiive%E2%80%9D-africa-country> [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

²³⁷ <https://artreview.com/grad-kilomba-we-cannot-escape-our-history/> [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

²³⁸ A. Yemsi, *Faire humanité ensemble*, cit., p. 67.

contesto francese, ambisce a rimarginare le ferite del passato coloniale e a fare in modo che queste non si riaprano in futuro.

Al cuore della mostra la curatrice colloca *The Library of Things We Forgot to Remember*, progetto iniziato nel 2017 dall'artista dello Zimbabwe Kudzanai Chiurai, per ripercorrere la storia africana dal 1960 al 1985. Chiurai prende come punto di partenza la propria collezione, per ricreare nello spazio espositivo un archivio audiovisivo dei movimenti di liberazione nel continente africano e delle lotte per i diritti civili negli Stati Uniti. La raccolta comprende per lo più vinili, riviste, poster, fotografie e altre opere d'arte, acquistate dall'artista durante i suoi viaggi, oppure ricevuti in dono da privati o da enti pubblici.

Negli anni la collezione di Chiurai cresce, includendo una cospicua parte sonora, che riunisce una serie di registrazioni di discorsi politici e musiche associate ai movimenti di liberazione. Attraverso i suoni, l'artista recupera la memoria del suo popolo e permette al passato di fare irruzione nel presente, per riattivare narrazioni rimosse sulla resistenza panafricana.²³⁹

L'archivio interattivo e itinerante di Chiurai viene esposto per la prima volta presso la National Gallery di Harare nello Zimbabwe, grazie alla collaborazione con la stazione radio Chimurenga. Successivamente, viaggia in Sudafrica e in Svezia, per poi stabilirsi in modo definitivo presso un centro commerciale di Johannesburg.²⁴⁰

In questo modo, l'artista trasforma la sua collezione personale in un progetto di arte pubblica e incoraggia i visitatori a interagire con i materiali del suo archivio, per mantenere in vita il loro significato nel presente.

²³⁹ <https://palaisdetokyo.com/ressource/interview-kudzanai-chiurai/> [ultimo accesso: 26 aprile 2023].

²⁴⁰ <https://www.44stanley.co.za/the-library> [ultimo accesso: 26 aprile 2023].



Figura 36: Installation view di *The Library of Thing We Forgot to Remember*, 44 Stanley, Johannesburg, 2021

L'archivio di Chiurai assume una forma nuova ogni volta che viene esposto, poiché è affidato a un curatore sempre diverso, che determina le modalità con le quali sono interrogati e presentati i suoi documenti. Per l'esposizione parigina, l'artista affida il progetto alla storica dell'arte sudafricana Khanya Mashabela, che coglie questa occasione per riflettere sull'assenza di archivi nel contesto africano.

Il colonialismo, infatti, ha impedito ai popoli oppressi di documentare il loro passato, a causa della distruzione delle fonti storiche, della censura e di altre forme di “violenza archivistica”,²⁴¹ che lasciano aleggiare nell'incertezza la storia africana dei secoli scorsi. L'archivista si assume la responsabilità di esporre la collezione di Chiurai, pur ricordando la parzialità del suo intervento, arbitrario e incapace di includere l'intera storia della resistenza panafricana. La sua versione del progetto, presentata come un frammento del passato occultato dal colonialismo, dimostra che l'archivio, per sua definizione, non può prescindere dalla dimensione del potere.²⁴²

²⁴¹ K. Mashabela, *La Bibliothèque des choses dont nous avons oublié de nous souvenir*, in “Palais”, n. 32, 2021, p. 131.

²⁴² Il filosofo francese Jacques Derrida è stato tra i primi studiosi a teorizzare l'utilizzo dell'archivio nella contemporaneità: J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, tr. it. di G. Scibilia, Filema, Napoli, 1996.

Dopo aver selezionato alcuni tra i documenti collezionati dall'artista, Mashabela ricrea nello spazio espositivo un archivio articolato in tre sezioni, ciascuna delle quali prende in esame un preciso momento della storia coloniale.

La prima parte dell'installazione è dedicata alle “interferenze occidentali nell'unità africana”,²⁴³ ovvero all'imposizione in Africa di frontiere politiche, che riflettono gli interessi economici e militari degli imperi coloniali. La divisione dei popoli colonizzati, emersa durante le lotte per l'indipendenza, incoraggia la nascita del panafricanismo e di altri movimenti culturali, fautori della cooperazione tra gli stati africani e le comunità diasporiche.

Nella seconda sezione Mashabela tratta la questione del biopotere, riprendendo il pensiero del filosofo francese Michel Foucault sulla relazione tra la sfera politica e la vita biologica di una popolazione.²⁴⁴ A questo proposito, la storica dell'arte mette in luce gli effetti dell'oppressione strutturale sui corpi dei soggetti colonizzati, mostrando le lotte di liberazione come una possibilità di riprendere il controllo sulla sanità, per garantire il benessere fisico e mentale degli individui.

Il progetto termina con una proposta intersezionale,²⁴⁵ per osservare le dinamiche di dominazione sotto una lente diversa, capace di riunire le molteplici sfaccettature identitarie. La selezione dei materiali, per questa sezione dell'archivio, rivela il proposito di riportare l'attenzione sul contributo delle donne e della comunità LGBTQ+ nelle lotte di liberazione, ma anche sulle discriminazioni che tuttora esistono nel continente africano.

L'archivio concepito da Mashabela documenta le diverse forme di violenza sistemica subite dalle comunità africane, conferendo alla memoria la funzione di riconciliare i popoli e di guarire i traumi coloniali.²⁴⁶

Affidando la propria collezione alla storica dell'arte, Chiurai promuove una nuova esperienza storiografica, volta a reinterpretare il patrimonio culturale africano, per non

²⁴³ K. Mashabela, *La Bibliothèque des choses dont nous avons oublié de nous souvenir*, cit., p. 132.

²⁴⁴ M. Foucault, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France*, tr. it. di M. Bertani e V. Zini, Milano, Feltrinelli, 2015.

²⁴⁵ Il concetto di intersezionalità viene introdotto dalla giurista statunitense Kimberlé Crenshaw nel 1989 per indicare i molteplici sistemi di oppressione che simultaneamente coinvolgono le donne afroamericane. Qualche anno dopo, Crenshaw dedica una sua opera all'approccio intersezionale: K. W. Crenshaw, *On Intersectionality: Essential Writings*, New York, The New Press, 2017.

²⁴⁶ Il curatore nigeriano Okwui Enwezor associa l'impulso archivistico al desiderio di riscatto dei popoli colonizzati, per combattere l'amnesia che aleggia sul loro passato: O. Enwezor, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, Gottinga, Steidl Verlag, 2008, p. 37.

replicare “futuri coloniali”.²⁴⁷ Grazie all’archivio, medium ricorrente nella creazione contemporanea,²⁴⁸ l’artista propone una strategia decoloniale di produzione della conoscenza e di liberazione degli spazi istituzionali. Introducendo *The Library* nell’esposizione al Palais de Tokyo, la curatrice offre alla comunità parigina una “zona liberata”,²⁴⁹ uno spazio collaborativo e indipendente, nel quale poter esplorare il potenziale reazionario²⁵⁰ dell’archivio, per ri-apprendere la storia del popolo africano.



Figura 37: Installation view di *The Library of Things We Forgot to Remember*, Palais de Tokyo, Parigi, 2021

²⁴⁷ K. Mashabela, *La Bibliothèque des choses dont nous avons oublié de nous souvenir*, cit., p. 130.

²⁴⁸ Per esplorare le diverse modalità con le quali gli artisti contemporanei si sono appropriati della pratica archivistica: C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Milano, Johan & Levi, 2017.

²⁴⁹ <https://kudzanaichiurai.com/> [ultimo accesso: 26 aprile 2023].

²⁵⁰ Il filosofo camerunese Achille Mbembe riflette sul significato decoloniale dell’archivio in C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid, R. Saleh, *Refiguring the Archive*, Amsterdam, Kluwer Academic Publishers, 2002.

4. Il Palais de Tokyo rivendica i diritti del pianeta Terra

4.1 Un programma espositivo “ecologicamente impegnato”

Per celebrare il ventesimo anniversario del *Jardin aux habitant-es* (2002), “giardino condiviso”²⁵¹ ideato dall’artista francese Robert Milin in occasione dell’apertura del Palais de Tokyo, viene organizzata un’esposizione che ripercorre la storia del progetto. Concepito come un luogo di inclusione sociale adiacente al nuovo centro d’arte parigino, il giardino viene affidato a un gruppo di volontari, accomunati esclusivamente dalla prossimità geografica.

Invitato da Jérôme Sans e Nicolas Bourriaud, primi direttori del museo e sostenitori dell’estetica relazionale, Milin progetta un vero e proprio “organismo vivente”, uno spazio sociale che si evolve nel tempo grazie alla collaborazione tra i suoi abitanti. L’artista contatta sessanta persone residenti nella capitale francese, invitandole a prendersi cura del giardino. Tra questi, poco più di una dozzina accetta di partecipare al progetto, riunendosi in un’associazione giuridicamente riconosciuta.

Il giardino di Milin evoca le “sculture sociali”²⁵² dell’artista e attivista tedesco Joseph Beuys, ossia progetti territoriali collettivi volti a dimostrare l’influenza della creazione artistica sulla vita sociale, così come l’effetto dell’azione dell’uomo sull’ambiente naturale.²⁵³

Per la settima edizione di *documenta* (1982), Beuys propone un intervento artistico dal forte impatto ambientale, per riconnettere Kassel con il paesaggio naturale circostante. *7000 Oaks* rappresenta un “rituale collettivo” che coinvolge la comunità locale e altri volontari, impegnati a piantare settemila querce nella cittadina tedesca. Nel corso dei cinque anni successivi all’esposizione, per ogni albero piantato viene rimosso un pilastro in basalto dall’installazione monumentale realizzata dall’artista davanti al Fridericianum.²⁵⁴

²⁵¹ A. Blanc, *Le Jardin aux habitant-es. Vingt ans d’un processus vivant, collectif et artistique*, in “Palais”, n. 33, 2022, p. 22.

²⁵² <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture> [ultimo accesso: 5 maggio 2023].

²⁵³ <https://www.bbc.com/culture/article/20210618-joseph-beuys-the-original-eco-activist> [ultimo accesso: 5 maggio 2023].

²⁵⁴ https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7 [ultimo accesso: 5 maggio 2023].



Figura 38: Joseph Beuys, *7000 Oaks*, Kassel, 1982

Ispirandosi al “pioniere dell’ecologia radicale”,²⁵⁵ Milin agisce sul paesaggio urbano, per reinscrivervi l’elemento naturale e, allo stesso tempo, incoraggiare l’interazione sociale. Con il suo giardino egli genera una sorta di frattura nel lussuoso quartiere parigino che ospita il Palais de Tokyo, per offrire alla cittadinanza un “territorio gratuito”,²⁵⁶ esterno al museo e ai circuiti del mercato dell’arte. Dall’interazione tra l’opera e lo spazio urbano sorge una comunità aleatoria e un luogo sociale, entrambi destinati a evolvere nel tempo e nello spazio. Immaginando il giardino come un processo collettivo e vivente, l’artista “condivide la firma”²⁵⁷ con i paesaggisti che lo hanno progettato, i giardinieri e i tecnici che si occupano della sua manutenzione, ma anche le piante, gli uccelli e gli agenti atmosferici che contribuiscono alla sua trasformazione. Nel corso degli anni il luogo subisce una continua metamorfosi, accogliendo piante spontanee e altri elementi impreveduti, causati dal succedersi delle stagioni o dall’azione dell’uomo.

²⁵⁵ D. Adams, *Joseph Beuys: Pioneer of a Radical Ecology*, in “Art Journal”, vol. 51, n. 2, 1992, pp. 26-34.

²⁵⁶ A. Blanc, *Le Jardin aux habitant-es*, cit., p. 23.

²⁵⁷ G. Clément, *Le partage de la signature*, in R. Milin, *Le Jardin aux habitant-es*, Cnap, Parigi, 2022.



Figura 39: Installation view del *Jardin aux habitant-es*, Parigi, 2022

Gli esiti inaspettati raggiunti dall'opera di Milin sono presentati nell'esposizione *Les 20 ans du Jardins aux habitant-es* (2022), organizzata al Palais de Tokyo per i vent'anni del progetto. Accanto ai ritratti fotografici degli attuali giardinieri, viene proiettato un video che racconta l'evoluzione discreta del luogo e dei suoi diversi abitanti: le immagini d'archivio sono accostate alle parole dei volontari che nel corso degli anni si sono presi cura del giardino.²⁵⁸

La mostra dedicata al “giardino per gli abitanti” viene aperta al pubblico nel mese di aprile del 2022, quando al Palais de Tokyo inaugura *Réclamer la terre*, programma espositivo che interroga la complessa relazione tra l'uomo e la natura. Il progetto di Milin viene rivisto alla luce delle attuali preoccupazioni ambientali e accostato ai lavori di artisti emergenti, impegnati a ricercare nuovi modi di abitare il pianeta.

Negli ultimi anni numerosi storici e critici d'arte hanno preso in esame l'impatto del cambiamento climatico e ambientale sulla scena artistica emergente.

²⁵⁸ <https://palaisdetokyo.com/exposition/les-20-ans-du-jardin-aux-habitant-es/> [ultimo accesso: 6 maggio 2023].

In *Decolonizing Nature* (2016), lo storico dell'arte T. J. Demos coniuga la creazione contemporanea con l'attivismo ambientale, presentando una serie di espressioni artistiche e pratiche curatoriali contrarie allo sfruttamento della natura.²⁵⁹ Collocando la sua ricerca nell'intersezione tra diverse discipline, egli presenta l'attuale crisi ecologica come una causa e, allo stesso tempo, un effetto delle disuguaglianze sociali ereditate dal colonialismo. La proposta di emancipare la natura prevede la nascita di un'arte "ecologicamente impegnata",²⁶⁰ capace di riunire le molteplici sfide del presente, per promuovere nuovi modelli di sostenibilità ambientale e giustizia sociale. A questo proposito, gli artisti riprendono una serie di teorie elaborate in seno ai movimenti sociali, che riuniscono il pensiero femminista all'attivismo ambientale, ma recuperano anche le cosmologie indigene e le conoscenze dei popoli oppressi, per contestare le prospettive antropocentriche ereditate dalla modernità occidentale. Una nuova definizione dell'umano e del vivente consente loro di opporsi alle forme di violenza coloniale che persistono nel presente a scapito delle culture non occidentali, così come degli altri organismi storicamente oggettivati e relegati in una posizione subalterna. Le conoscenze dimenticate e le specie estinte, evocate nelle loro opere, richiedono una nuova concezione della natura, intesa non più come una risorsa da sfruttare, ma come un soggetto dotato di *agency*.²⁶¹

Nella sua critica all'antropocentrismo, la filosofa statunitense Donna Haraway propone di estendere il legame di parentela a tutti gli organismi che popolano il pianeta, dal momento che l'uomo non è l'unico essere in grado di condizionare l'ecosistema terrestre.²⁶² Per questo motivo, Haraway rifiuta la definizione di Antropocene,²⁶³ e introduce il concetto di Chthulucene, dal nome del ragno californiano *Pimosa Cthulu*, per evocare le fitte connessioni, invisibili e sotterranee, che trasformano il pianeta in un sistema olistico ctonio.²⁶⁴

²⁵⁹ T. J. Demos, *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Londra, Sternberg Press, 2016.

²⁶⁰ T. J. Demos, *Decolonizing Nature*, cit., p. 8.

²⁶¹ Il sociologo francese Bruno Latour propone di estendere il concetto di *agency* dall'essere umano all'intero pianeta: B. Latour, *L'agency ai tempi dell'Antropocene*, tr. it. di E. D'Angelo, in "Kabul Magazine", 2021, pp. 19-25.

²⁶² D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Produzioni Nero, 2019.

²⁶³ Il termine Antropocene viene introdotto dal chimico olandese Paul J. Crutzen nel 2000 per indicare l'epoca geologica in corso, fortemente condizionata dall'azione umana.

²⁶⁴ Per familiarizzare con il lessico di Donna Haraway: <https://not.neroeditions.com/dizionario-lo-chthulucene/> [ultimo accesso: 5 maggio 2023].

Nella sua teoria del disordine, la filosofa considera il mondo come un insieme di relazioni, una rete nella quale gli esseri umani convivono con le altre forme di vita, generando sempre nuovi *kin* (legami di parentela), necessari al processo di ricomposizione biologica e culturale. Decentrare l'uomo, per reinserirlo in un'ecologia multispecie complessa, permette agli artisti di sovvertire le categorie prestabilite e promuovere strategie di resistenza contro le attuali forme di oppressione neocoloniale. Riconnettendosi alla dimensione emotiva e spirituale, le loro opere trasmettono un'energia vitale e poetica, capace di rivendicare i diritti delle comunità indigene e della natura, pur ricercando alternative sostenibili per il futuro.

Guillaume Désanges, direttore del Palais de Tokyo, descrive la nuova stagione espositiva come “un'ecosistema di forme”,²⁶⁵ dove le traiettorie di diversi artisti emergenti si intrecciano, come in un inaspettato allineamento di pianeti, affrontando le problematiche contemporanee più disparate.

Nella mostra *Sporal*, l'artista francese Mimosa Echard porta avanti un progetto, iniziato durante una residenza artistica a Villa Kujoyama di Kyoto e incentrato sui mixomiceti, organismi unicellulari che sfuggono alle tradizionali classificazioni della tassonomia biologica.²⁶⁶ La matrice dell'esposizione è il videogioco *Sporal*, ideato in collaborazione con lo sviluppatore Andréa Sardin e ambientato in un mondo che subisce un susseguirsi di trasformazioni ispirate al ciclo di vita dei mixomiceti.²⁶⁷ Immersi in un universo onirico, i giocatori sono invitati a intraprendere un viaggio psichedelico attraverso le cavità di un organismo in continua metamorfosi, sperimentando i diversi passaggi di stato della materia organica.

Nell'istituzione parigina Echard collabora con l'artista Aodhán Madden e il musicista Yvan Etienne per ricreare un ambiente intermediale e ibrido, che coinvolga i visitatori in un'esperienza immersiva surreale. Un montaggio audiovisivo del videogioco è proiettato sull'installazione monumentale sospesa al centro dell'esposizione: un *patchwork* di stampe e tessuti dai colori sgargianti, che l'artista reperisce sul web e nel suo atelier per conferire all'opera una dimensione scultorea.²⁶⁸

²⁶⁵ <https://palaisdetokyo.com/ressource/editorial-reclamer-la-terre/> [ultimo accesso: 5 maggio 2023].

²⁶⁶ <https://palaisdetokyo.com/en/exposition/mimosa-echard-3/> [ultimo accesso: 5 maggio 2023].

²⁶⁷ <http://sporal.net/> [ultimo accesso: 5 maggio 2023].

²⁶⁸ <https://www.cobosocial.com/dossiers/art/in-conversation-with-mimosa-echard/> [ultimo accesso: 7 maggio 2023].

Nel video i mixomiceti sono una presenza spettrale e misteriosa, una forma di vita familiare sia al passato che al futuro, capace di immaginare una coesione tra la natura e la realtà virtuale, per adattarsi agli attuali sconvolgimenti ambientali.²⁶⁹ Gli organismi unicellulari convivono con fiori e animali parlanti, ma anche con i personaggi fantastici tratti dalle fiabe dello scrittore danese Hans Christian Andersen e dai racconti del folclore giapponese.

Dietro il *patchwork* colorato, sono esposte altre opere di Echard: piccole sculture che assemblano la materia organica a oggetti di una tecnologia considerata obsoleta; il video *I'm Only Sleeping*, ispirato al canale di una piattaforma digitale nel quale gli utenti sono ripresi mentre dormono; una fotografia di un amico di infanzia impegnato in una partita di un videogioco. In questa occasione, inoltre, l'artista crea un proprio profilo su Twitch, piattaforma di *streaming* in diretta, per coinvolgere nella sua esposizione una parte della comunità virtuale.



Figura 40: Installation view di *Sporal*, Palais de Tokyo, Parigi, 2022

²⁶⁹ P. Wallis, *Mimosa Echard: Immanence et eau vive*, in "Palais", n. 33, 2022, pp. 13-16.

L'artista francese Laura Henno, nella sua esposizione personale al Palais de Tokyo, presenta una trilogia di film e una serie di fotografie che documentano il suo progetto iniziato nel 2013 nel cuore dell'Oceano Indiano.²⁷⁰ Il titolo della mostra, *Ge Ouryao! Pourquoi t'as Peur!*, rimanda all'ultimo film dell'artista che segna la conclusione di un *corpus* di opere dedicato all'arcipelago di Comore, territorio attualmente dissestato dall'eredità coloniale e dalle politiche migratorie. Durante gli anni Settanta del secolo scorso, l'arcipelago raggiunge l'indipendenza dalla Francia, a eccezione delle isole Mayotte, che diventano meta prescelta dei migranti comoriani.

Nel suo progetto Henno si interessa agli abitanti dei margini, capaci di pensare un altro modo di stare al mondo, creando spazi di resistenza per sottrarsi alle dinamiche di dominazione. L'artista rintraccia una forma di *marronage*²⁷¹ sopravvissuta nel presente, immortalando con un realismo poetico i giovani comoriani che rischiano la vita per fuggire dai loro paesi d'origine. Una volta raggiunte le isole Mayotte, questi ultimi sono costretti a vivere in condizioni precarie e a cercare rifugio nella natura, vedendosi rifiutati dalla comunità locale.

Il primo capitolo della trilogia di Henno, *Koropa* (2016), racconta la storia di un giovane scafista di nome Patron, che insieme al padre rischia la vita a bordo di imbarcazioni di fortuna, per trasportare i migranti da Anjouan alle isole Mayotte.²⁷²

Il secondo film, intitolato *Djo* (2018), ha per protagonista Smogi, giovane comoriano che, insieme ai suoi cani, vive ai margini della società per ricongiungersi con gli spiriti della natura (*djinn*).²⁷³

Ge Ouryao! Pourquoi t'as Peur! (2022) conclude la trilogia, narrando la vita clandestina dei *boucheman*, banda di adolescenti comoriani il cui nome rimanda a un popolo indigeno dell'Africa meridionale. I giovani sono per lo più orfani o figli di immigrati irregolari, costretti a crescere in fretta e a vivere in capanne sulle spiagge di Mayotte, protetti dai loro cani. Portandosi dietro "lo stigma dell'immigrato",²⁷⁴ che impedisce loro di integrarsi nella comunità locale, essi si lasciano trasportare dalle

²⁷⁰ <https://palaisdetokyo.com/exposition/laura-henno/> [ultimo accesso: 7 maggio 2023].

²⁷¹ Il termine *marronage*, ripreso dalla lingua spagnola, indica un processo di emancipazione, una fuga dalla condizione di schiavitù alla ricerca della libertà.

²⁷² <https://kadist.org/work/koropa/> [ultimo accesso: 7 maggio 2023].

²⁷³ <https://laurahenno.com/Djo-photos> [ultimo accesso: 7 maggio 2023].

²⁷⁴ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/mar/23/undocumented-teenager-in-limbo-mayotte-laura-henno-best-photograph> [ultimo accesso: 7 maggio 2023].

forze della natura e, giorno dopo giorno, reinventano la loro quotidianità come strategia di sopravvivenza, rivivendo l'erranza dei loro antenati.

L'artista trascorre gran parte della sua permanenza sull'isola insieme ai ragazzi, comunicando con loro grazie all'aiuto del giovane interprete Atou, l'unico a conoscere il francese, mentre i suoi coetanei parlano dialetti locali come lo shimaore. La banda viene immortalata in compagnia dei cani, mentre vaga sulle spiagge alla ricerca di cibo, provocando i passanti per domandare loro il motivo della paura nei confronti dei migranti. La convivenza con gli adolescenti comoriani permette all'artista di entrare in contatto con le forze invisibili delle società postcoloniali, rivelando le ombre che incombono su quella parte dell'umanità che maggiormente risente dei bagliori del progresso.²⁷⁵ Le fotografie di Henno catturano le forze delle tenebre, così come le controforze della vita, rappresentate da un'adolescenza che, colta nelle fratture tra due mondi, riscopre connessioni arcaiche con la natura.



Figura 41: Laura Henno, *Ge Ouryao! Pourquoi t'as Peur!*, Mayotte, 2018

²⁷⁵ P. Chamoiseau, *L'instance du devenir*, in "Palais", n. 33, 2022, p. 41.

Nous étions mille sous la table è la prima esposizione personale dell'artista tunisina Aïcha Snoussi presso un'istituzione francese. Per questa occasione, l'artista immagina una “grotta animata dalle feste del passato”,²⁷⁶ a metà tra un fondale marino e un bar abbandonato. Snoussi mette a punto una “pratica tentacolare”,²⁷⁷ che riunisce il disegno alla scultura e al linguaggio audiovisivo, ispirandosi sia all'archeologia che alla fantascienza per creare risonanze tra le lontane temporalità del passato e del futuro. Al centro dello spazio espositivo spicca un tavolo da biliardo mutante e ricoperto di alghe, dalle cui gambe crescono lunghi rami simili a tentacoli. Dalle buche del biliardo si diffondono, come canti di creature sottomarine, alcune composizioni di musica elettronica dell'artista tunisina Aïda Salander, alternata a canzoni arabe che parlano di esili e viaggi per mare, ma anche a registrazioni campionate dall'artista nella città di Tunisi. Sulle pareti del locale sottomarino Snoussi affigge qualche poster del cantante egiziano Abdel Halim Hafez e disegna una costellazione di stelle filanti, riportando alla mente i ricordi allegri della sua infanzia, insieme ad altri luoghi dell'immaginario collettivo. I graffiti dell'artista rievocano le pitture rupestri algerine di Tassili n'Ajjer, mentre il biliardo al centro della sala rimanda al bar di *Guapa* (2016), romanzo dello scrittore mediorientale Saleem Haddad, ma anche al Café de l'Alcazar di Arles, ritratto dal pittore olandese Vincent Van Gogh in *Le Café de nuit* (1888).

L'esposizione nel suo insieme rende omaggio a un altro luogo caro all'artista: il Plug, locale notturno della scena *underground* di Tunisi, chiuso da diversi anni per ragioni di sicurezza, data la precarietà della sua struttura circondata dall'acqua. Il Plug viene descritto da Snoussi come uno spazio necessario, reso unico dall'energia dei giovani che lo hanno frequentato abitualmente. Per rispondere a un'esigenza comune, l'artista recupera i frammenti di storie personali e collettive, ricreando le rovine di una “civiltà *queer* dimenticata”²⁷⁸ da riportare in vita. L'ambiente tentacolare del suo locale al Palais de Tokyo è pensato per trasgredire le frontiere e contenere la diversità, restando aperto come una “traiettoria”²⁷⁹ rivolta verso il futuro.

²⁷⁶ <https://palaisdetokyo.com/exposition/aicha-snoussi/> [ultimo accesso: 8 maggio 2023].

²⁷⁷ La pratica di Aïcha Snoussi si ispira al cosiddetto “pensiero tentacolare” di Donna Haraway, ossia una visione del mondo multispecie, fondata sull'interconnessione di tutti gli organismi viventi.

²⁷⁸ <https://aichasnoussi.com/portfolio-item/nous-etions-mille-sous-la-table/> [ultimo accesso: 8 maggio 2023].

²⁷⁹ A. Snoussi, *Nous étions mille sur la table*, in “Palais”, n. 33, 2022, p. 195.



Figura 42: Installation view di *Nous étions mille sous la table*, Palais de Tokyo, Parigi, 2022

Dopo la sua prima apparizione alla Biennale di Architettura di Venezia nel 2021, il padiglione libanese *A Roof for Silence* viene installato al Palais de Tokyo in occasione della nuova stagione espositiva dedicata all'ambiente.²⁸⁰ L'opera viene progettata dall'architetta franco-libanese Hala Wardé come un invito al silenzio e un rifugio per coloro che lo hanno perso a seguito delle proteste popolari in Libano e dell'esplosione nel porto di Beirut. L'architettura di Wardé nasce per esporre la poesia visiva dell'artista libanese Etel Adnan dedicata ai sedici ulivi millenari del villaggio di Bcheeleh in Libano, che ospitano la vita di diverse specie nelle cavità dei loro tronchi monumentali.²⁸¹ Nella serie *Hommage à la Déesse de l'Olivier*, la poetessa celebra la dea immaginaria degli ulivi libanesi, raccogliendo sedici dipinti di forma ovale che, come in una sinfonia, ritmano la struttura circolare progettata da Wardé.

²⁸⁰ <https://palaisdetokyo.com/exposition/a-roof-for-silence/> [ultimo accesso: 9 maggio 2023].

²⁸¹ <http://saradarcollection.com/saradar-collection/english/collection-details?collid=568> [ultimo accesso: 9 maggio 2023].

Ispirandosi al pensiero del filosofo Paul Virilio,²⁸² l'architetta immagina il luogo in relazione al potenziale plastico del vuoto, considerato come uno spazio che accoglie la vita. In sintonia con le Antiforme viriliane,²⁸³ il padiglione di vetro dalla forma ottagonale appare e scompare grazie ai giochi di luce, creando, in mezzo al caos del mondo, un luogo votato al silenzio che lasci risuonare la “polifonia cromatica e poetica” dei dipinti di Adnan.²⁸⁴ Nello spazio espositivo, il padiglione luminoso spicca nell'ambientazione notturna ricreata dalla videoinstallazione dell'artista francese Alain Fleischer, che riprende gli ulivi libanesi durante la notte. Il microcosmo pensato dalle artiste evoca un tempio fuori dal tempo, consacrato al raccoglimento in memoria delle esperienze nomadi generate dalle guerre e dalle catastrofi del passato e del presente.²⁸⁵



Figura 43: Installation view di *A Roof for Silence*, Palais de Tokyo, Parigi, 2022

²⁸² Il filosofo francese Paul Virilio riflette sul concetto di vuoto in occasione del convegno *Metropolis: quand les architectes n'ont pas peur du vide* tenutosi il 29 aprile 2011 presso la Cité de l'architecture et du patrimoine. <https://www.dailymotion.com/video/xkda29> [ultimo accesso: 9 maggio 2023].

²⁸³ Per approfondire il pensiero di Virilio sulla smaterializzazione delle forme in architettura: P. Virilio, *Esthétique de la disparition*, Parigi, Livre de Poche, 2002.

²⁸⁴ E. Lavigne, *A Roof for Silence*, in “Palais”, n. 33, 2022, p. 183.

²⁸⁵ <https://www.arofforsilence.com/> [ultimo accesso: 9 maggio 2023].

4.2 *Réclamer la Terre*: nuove proposte per decolonizzare la natura

La stagione espositiva dedicata al pianeta prende il nome dalla mostra collettiva *Réclamer la Terre*, affidata a Daria de Beauvais, curatrice indipendente che negli ultimi anni organizza diverse esposizioni personali di artisti australiani. Al Palais de Tokyo de Beauvais cura *Sans titre (territoire originel)* di Jonathan Jones (2021), *Quand faire c'est dire* di Angelica Mesiti (2019) e *Dangerous on-the-way* di Mel O'Callaghan (2017). Insieme al suo *team* curatoriale, inoltre, organizza la quindicesima edizione della Biennale di Lione, *Là où les eaux se mêlent* (2019-2020). La mostra viene concepita come un ecosistema complesso, che testimonia la volubilità delle relazioni tra l'uomo, l'ambiente naturale e il progresso tecnologico.²⁸⁶

Per *Réclamer la Terre*, la curatrice si affida a due consulenti scientifiche insolite: Ariel Salleh, sociologa e attivista australiana, e Léuli Eshrāghi, artista e ricercatrice samoana di origini persiane e cantonesi. Salleh si interessa a prospettive critiche divergenti dai paradigmi eurocentrici dominanti, per ripensare la relazione tra l'uomo e tutto ciò che è considerato non umano.²⁸⁷ La sociologa è le prime teoriche dell'ecofemminismo, movimento sorto dall'impegno di alcune attiviste che coniugano l'uguaglianza sociale e la sostenibilità ambientale.²⁸⁸ A partire dagli anni Settanta del secolo scorso, le ecofemministe intuiscono l'interdipendenza tra la difesa dei diritti delle donne e la salvaguardia del pianeta, considerando la crisi ecologica in atto come una conseguenza del dominio dell'uomo sulla natura e sul genere femminile, due ambiti comunemente associati nel pensiero occidentale.²⁸⁹

Nella sua teoria, Salleh mette in luce le conseguenze materiali della dominazione patriarcale, capitalista ed eurocentrica, che minaccia sistematicamente l'esistenza della Terra. Allo stesso tempo, propone una nuova prospettiva globale, che riunisce

²⁸⁶ <https://www.labiennaledelyon.com/archives-generale/art-2019/le-projet-des-commissaires-5f15addc14cc5> [ultimo accesso: 11 maggio 2023].

²⁸⁷ <https://www.arielsalleh.info/> [ultimo accesso: 11 maggio 2023].

²⁸⁸ A. Salleh, *Ecofeminism*, in V. Taylor and C. Winquist (a cura di), *The Postmodern Encyclopaedia*, Londra, Routledge, 2001, p. 109.

²⁸⁹ Per un approfondimento sulla teoria ecofemminista: M. Mies, S. Vandana, *Ecofeminism*, Londra, Zed, 1993; M. Mellor, *Feminism and Ecology*, Oxford, Polity, 1997; A. Salleh, *Ecofeminism as Politics: Nature, Marx and the Postmodern*, Londra, Zed, 1997.

l'ecologia al femminismo e alle politiche autoctone, per ripensare il modo di stare al mondo, opponendosi a qualsiasi forma di dominazione.²⁹⁰

Léuli Eshrāghi nei suoi lavori interroga l'eredità del colonialismo nel presente e ricerca forme di riconciliazione collettiva, sostenendo le culture autoctone screditate dalle vecchie potenze coloniali.²⁹¹ L'artista interviene negli spazi istituzionali per difendere i diritti degli indigeni e valorizzare le culture visuali della diaspora asiatica, ma anche le pratiche cerimoniali, le lingue parlate e altre forme di conoscenza incarnata.

Le due consulenti scientifiche concepiscono l'esposizione al Palais de Tokyo come un monito forte e chiaro, che proviene dai popoli autoctoni e ricorda all'umanità di appartenere alla natura: una presa di posizione contemporanea, ma che riprende conoscenze indigene millenarie.²⁹²

I curatori dell'esposizione *Réclamer la terre* riprendono la riflessione dell'antropologo francese Philippe Descola, per superare la dicotomia tra natura e cultura radicata da secoli nel pensiero occidentale.²⁹³ Descola propone di considerare la natura come una sfida sociale, piuttosto che un insieme di risorse da sfruttare, e di ripensare il mondo, ponendo l'uomo in continuità con l'ambiente, per dimostrare quanto il destino umano e quello inumano siano interdipendenti.²⁹⁴

I quattordici artisti coinvolti nell'esposizione recuperano le conoscenze indigene sulle altre forme di vita e sull'ambiente, al fine di sostituire i rapporti di dominazione con quelli di parentela, come proposto da Haraway. Essi creano nuove connessioni con l'ecosistema e adottano un "approccio compostista",²⁹⁵ trattando la materia organica in modo nuovo, per recuperare gli elementi della natura e convertirli in medium artistici e vettori culturali che trasmettono conoscenza. Sorte dal desiderio di ricercare nuovi modi di stare al mondo, le loro opere riattivano i saperi incarnati e le diverse forme di saggezza dei popoli indigeni, senza ricadere nell'esotismo e nella folklorizzazione. Esortando i popoli oppressori a interrompere i processi di genocidio

²⁹⁰ A. Salleh, *Ecofeminism as Politics*, cit., p. 153.

²⁹¹ <http://leulieshraghi.art/> [ultimo accesso: 11 maggio 2023].

²⁹² <https://palaisdetokyo.com/ressource/interview-leuli-eshraghi/> [ultimo accesso: 11 maggio 2023].

²⁹³ P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Parigi, Gallimard, 2005.

²⁹⁴ P. Descola, *La Composition des mondes*, Parigi, Flammarion, 2014, p. 322.

²⁹⁵ La filosofa Donna Haraway si definisce una "compostista": ricorre alla metafora del compost per pensare il mondo come un insieme di organismi che si compongono e si decompongono, mescolandosi gli uni con gli altri. D. Haraway, *Antropocene, Capitalocene, Piantagionocene, Chthulucene: creare kin*, in "Kabul Magazine", 2021, pp. 34-42.

culturale e ambientale in atto, l'esposizione ricerca una forma di guarigione dal trauma coloniale e rivendica i diritti della Terra e di tutti i suoi abitanti.

A partire dalla fine degli anni Settanta, i movimenti ecologisti ed ecofemministi ricorrono al termine anglofono *reclaim* (reclamare, rivendicare), per indicare la riappropriazione e la riabilitazione di qualcosa che in precedenza è stato distrutto.²⁹⁶

Nel 1979 l'attivista californiana Starhawk fonda *Reclaiming*, movimento politico e spirituale neopagano volto a riprendere possesso della terra, per rivitalizzare il suolo, così come le lingue e le conoscenze dimenticate. Il termine ritorna nel titolo della prima antologia dedicata all'ecofemminismo, scritta da Leonie Caldecott e Stephanie Leland, che ha fortemente ispirato Daria de Beauvais per l'esposizione al Palais de Tokyo.²⁹⁷

La curatrice coinvolge per lo più artisti che, come degli alchimisti, propongono accostamenti insoliti tra gli elementi della natura, iscrivendo la loro pratica nel "*caring for country*",²⁹⁸ ossia nella cura dei territori e dei valori indigeni, che si traduce nel rispetto per la terra, per gli antenati e per le altre forme di vita. Mostrando una natura rigenerata e scavando metaforicamente il suolo, essi riesumano metaforicamente radici sotterranee per riportare alla luce narrazioni censurate. Le loro opere, accostate nello spazio espositivo, evocano un micelio, ovvero l'apparato vegetativo del fungo, che si presenta come un'esile rete sotterranea e un fitto intreccio di filamenti. Servendosi dei media più disparati, gli artisti lavorano in maniera orizzontale e rizomatica, promuovendo quella che la curatrice definisce una "micelizzazione delle relazioni".²⁹⁹ Il video *Rock Piece (Ahuriri edition)* documenta la performance realizzata dall'artista Inuit asinnajaq durante una residenza a Nūhaka in Nuova Zelanda nel 2018.

Ispirandosi alle opere di Yoko Ono e di altri artisti del movimento Fluxus, fondato da George Maciunas nel 1962, l'artista viene filmata dal regista canadese Mattias Graham mentre è stesa su una scogliera e ricoperta di pietre.

Come l'artista giapponese Fluxus, asinnajaq trascrive uno *score*, una partitura che invita gli spettatori a mettere in scena un'azione performativa, diventando coautori

²⁹⁶ É. Hache, *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Parigi, Cambourakis, 2016, p. 23.

²⁹⁷ L. Caldecott, S. Leland, *Reclaim The Earth. Women Speak Out For Life On Earth*, Londra, The Women's Press, 1983.

²⁹⁸ N. Pleshet, *Caring for Country: History and Alchemy in the Making and Management of Indigenous Australian Land*, in "Oceania", n. 88, 2018, pp. 183-201.

²⁹⁹ D. de Beauvais, *Réclamer la terre*, in "Palais", n. 33, 2022, p. 54.

della sua opera. Le istruzioni sono semplici e aperte a molteplici interpretazioni: *Feel the weight of the world; free yourself.*³⁰⁰ L'invito si rivolge a chiunque senta il bisogno di liberarsi da una qualsiasi forma di oppressione, evocata dal peso delle pietre che ricoprono il corpo dell'artista durante la performance.

Nel video *asinnajaq* viene ripresa in una relazione simbiotica con l'ambiente che la circonda, mentre rotola sul suolo per liberare il proprio corpo dalle pietre della scogliera. Il suo gesto richiama alla mente la tradizione Inuit di seppellire i corpi dei defunti sotto tumuli rocciosi, nonché il mito cosmogonico che racconta le origini del suo popolo, nato direttamente dal suolo.³⁰¹

L'opera diventa metafora del ciclo vitale e del legame tra l'uomo e il paesaggio naturale, che secondo l'artista coincide con la relazione di parentela che riunisce i membri della stessa famiglia.³⁰²



Figura 44: *asinnajaq*, *Rock Piece (Ahuriri edition)*, 2018

³⁰⁰ <https://overburden.ca/asinnajaq.html> [ultimo accesso: 12 maggio 2023].

³⁰¹ *asinnajaq*, *Interview avec Candice Hopkins*, in "Palais", n. 33, 2022, p. 60.

³⁰² D. de Beauvais, *Réclamer la terre*, cit., p. 51.

Un altro video presente nell'esposizione è *Kowkülen (Liquid Being)*, realizzato nel 2020 da Sebastián Calfuqueo, artista non binario cileno di origini Mapuche, che propone ai visitatori un'esperienza personale e poetica intorno all'acqua.³⁰³

Le comunità autoctone del Cile hanno una storia coloniale complessa: dopo aver subito il dominio dell'impero spagnolo, continuano ad essere vittime di sfollamenti e di altre forme di oppressione promosse dal governo cileno. Durante la dittatura di Augusto Pinochet (1973-1990), il paese privatizza l'acqua, trasformandola in bene di consumo e merce di scambio.³⁰⁴ Da quel momento, i Mapuche ("popolo della terra") lottano in difesa dei diritti del loro territorio, considerato come un luogo dotato di intelligenza e una rete di relazioni necessarie alla sopravvivenza delle specie.

Calfuqueo utilizza il proprio corpo come mezzo per raccontare la sua storia personale, oltre a quella del suo popolo, alludendo all'acqua come metafora della vita e dell'identità di genere. L'artista si riconnette al territorio ancestrale immergendosi nelle acque del Cautín, fiume della regione cilena dell'Araucanía, che nella cultura Mapuche rappresenta un luogo consacrato alla purificazione e alla guarigione, popolato da forme di vita anfibie venerate dalla comunità indigena.

Nel video il corpo nudo di Calfuqueo è immortalato di spalle, legato con una corda di colore blu, mentre giace in mezzo al corso d'acqua circondato da una fitta vegetazione. L'artista mette in scena un curioso dialogo con il fiume, per raccontare la mercificazione delle risorse idriche in Cile e rivendicare i diritti del territorio dei Mapuche. Per tutta la durata dell'opera, Calfuqueo non proferisce parola, lasciando che il fiume si esprima attraverso lo scroscio dell'acqua. Alcune frasi sono tradotte in inglese e in spagnolo, mentre il resto della conversazione è riportata in mapudungun, lingua parlata dai Mapuche. Dalla commistione linguistica risulta un manifesto poetico che denuncia la gestione delle risorse da parte del governo cileno e, allo stesso tempo, il binarismo di genere sostenuto dalla colonialità.³⁰⁵ L'artista immagina una nuova "cosmopolitica",³⁰⁶ liberando la natura dalla sperimentazione tecnologica e dagli interessi economici, per riconnetterla alla spiritualità e alla storia del popolo Mapuche.

³⁰³ D. de Beauvais, *Réclamer la terre*, cit., p. 51.

³⁰⁴ S. Calfuqueo, *Interview avec Léuli Eshrāghi*, in "Palais", n. 33, 2022, p. 64.

³⁰⁵ <https://post.moma.org/sebastian-calfuqueos-kowkulen-inhabiting-nonbinary-waters/> [ultimo accesso: 13 maggio].

³⁰⁶ La filosofa belga Isabelle Stengers dedica un saggio alla relazione tra il progresso scientifico e la visione del mondo: I. Stengers, *Cosmopolitiche*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2005.

Sfidando le classificazioni inventate dalla modernità, egli promuove “un’ecologia non binaria”,³⁰⁷ per sostenere modi diversi di abitare il corpo e interagire con il territorio.

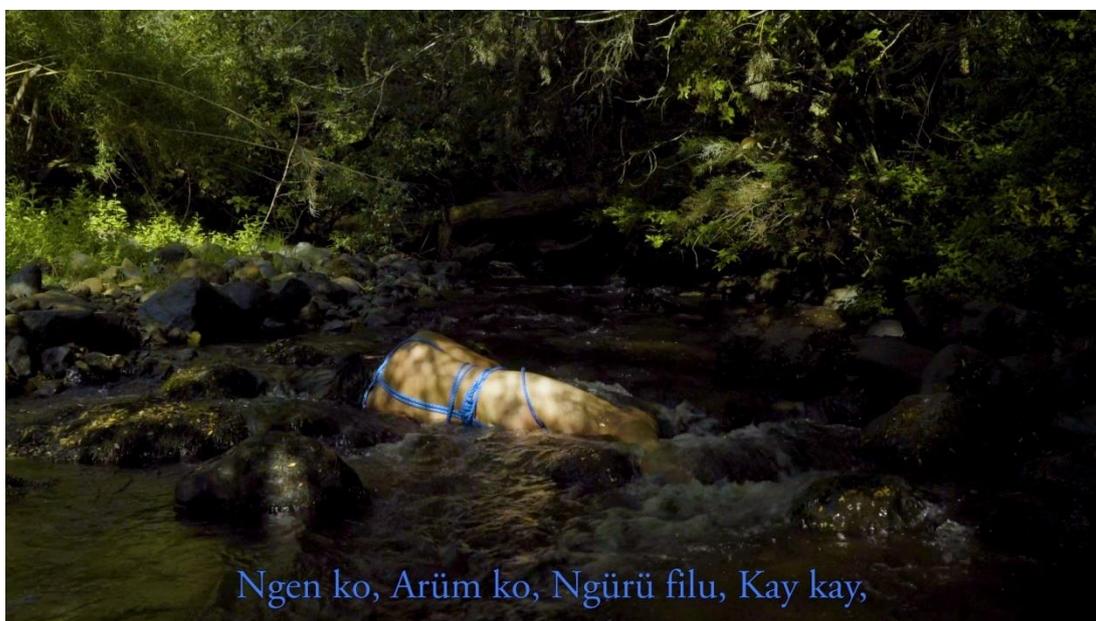


Figura 45: Sebastián Calfuqueo, *Kowkülen (Liquid Being)*, 2020

Il Karrabing Film Collective è un gruppo indigeno che si serve del cinema come strumento per indagare la vita delle comunità aborigene in Australia, ma anche come mezzo di analisi sociale, capace di sviluppare linguaggi e forme artistiche collettive.³⁰⁸ I loro film denunciano i processi di colonizzazione in atto ed esprimono il desiderio di sopravvivenza delle comunità indigene, impegnate in una lunga lotta per mantenere la connessione fisica e spirituale con i territori ancestrali. Nella lingua Emmiyengal il termine *karrabing* significa “bassa marea” e indica una forma di comunità che sfugge alla definizione di clan e ai vincoli territoriali imposti dal governo locale.³⁰⁹ Il collettivo riunisce oltre cinquanta membri della comunità di Belyuen di tutte le età e collabora con l’antropologa Elizabeth Povinelli da diversi anni.

³⁰⁷ Il filosofo britannico Timothy Morton fa convergere la critica ecologica e la teoria queer per aprire nuove prospettive sulla contemporaneità: T. Morton, *Ecologia queer*, in “Kabul Magazine”, 2021, pp. 87-104.

³⁰⁸ <https://karrabing.info/> [ultimo accesso: 13 maggio 2023].

³⁰⁹ <https://www.madrenapoli.it/karrabing-film-collective/> [ultimo accesso: 13 maggio 2023].

Nella mostra al Palais de Tokyo il gruppo presenta il film *The Family and the Zombies* (2021), ambientato nel Territorio del Nord in Australia. Alcuni bambini della comunità aborigena sono filmati mentre giocano in un paesaggio dalla vegetazione rigogliosa, che, nel corso del film, si trasforma in una landa desolata invasa da pneumatici, rottami di automobili e altri detriti postindustriali. Improvvisamente, i bambini interrompono la loro attività, vedendo avvicinarsi una creatura grottesca con il volto dipinto di bianco, che evoca la figura del *berragut*, termine usato dagli aborigeni per definire “l’europeo”.³¹⁰ L’opera unisce la realtà alla finzione per tradurre le preoccupazioni del gruppo relative all’impatto del consumismo sfrenato sull’ambiente e sulle culture indigene. Dalla fine del secolo scorso, il governo australiano trascura i valori dei popoli aborigeni nella redistribuzione e nella gestione delle risorse naturali, strumentalizzando i diritti sulla terra per dividere e inimicare le comunità locali.

Il film viene commissionato al collettivo dalla Serpentine Gallery di Londra, insieme alla creazione di un sito del patrimonio culturale nel territorio aborigeno di Mabuluk, presso Cape Ford in Australia.³¹¹ Dopo un’operazione di mappatura, il luogo assume la forma di una residenza artistica, che riunisce gli antenati e i totem della comunità locale. Protegendo il paesaggio indigeno, i membri del gruppo si prendono cura dei loro antenati, che vivono silenziosi nel presente, per recuperare credenze ancestrali e immaginare un futuro migliore per le nuove generazioni.

³¹⁰ <https://wetransfer.com/corporate/198535-karrabing-film-collective-introduce-new-film-work-for-we-present-and-serpentine-s-environmental-series-groundwork> [ultimo accesso: 14 maggio 2023].

³¹¹ <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/karrabing-film-collective/> [ultimo accesso: 14 maggio 2023].



Figura 46: Karrabing Film Collective, *The Family and the Zombies*, 2021

Nello spazio espositivo i visitatori si imbattono in alcune sculture monumentali di Huma Bhabha, artista pakistana impegnata a ripensare le forme tradizionali del linguaggio figurativo. Le sue sculture rappresentano dei personaggi antropomorfi, simili a totem o vedette dall'aspetto grottesco e incompiuto.³¹² Bhabha lavora materiali di diversa natura, proponendo un linguaggio polisemico che riunisce l'iconografia buddhista alla fantascienza e ai film horror, per comunicare l'alienazione e la vulnerabilità che aleggia sulla società contemporanea. I suoi ibridi prendono in prestito elementi della scultura arcaica e di quella contemporanea, creando una mitologia personale che connetta la natura all'artificio.³¹³ L'artista trasforma la figura umana in personaggi totemici e ancestrali, dall'apparenza marmorea, ma leggeri e fragili al tatto. I loro corpi evocano la rigidità della statuaria greca del periodo arcaico, mentre i loro volti rappresentano maschere mostruose e perturbanti.³¹⁴

Agli occhi degli spettatori le sculture, al contempo familiari e aliene, ricordano gli abitanti di un futuro post-apocalittico e i testimoni di una catastrofe che viene

³¹² D. de Beauvais, *Réclamer la terre*, cit., p. 51.

³¹³ <https://www.davidkordanskygallery.com/artist/huma-bhabha> [ultimo accesso: 15 maggio 2023].

³¹⁴ Il concetto freudiano del perturbante viene esplorato dall'artista statunitense Mike Kelley nella mostra *The Uncanny*, organizzata per la prima volta nel 1993 ad Arnhem in Olanda, per poi essere riproposta nel 2004 presso la Tate Liverpool.

raccontata attraverso le loro cicatrici. Per Bhabha il processo creativo trascende il tempo e lo spazio, pur implicando il modellamento della materia scultorea come “un flusso di coscienza incarnato”,³¹⁵ che coinvolge allo stesso modo l’artista e gli spettatori.



Figura 47: Huma Bhabha, *Receiver* e *The Past is a Foreign Country*, 2019

Alcuni artisti presenti in mostra realizzano dei veri e propri archivi di specie animali e vegetali a rischio di estinzione, lasciando una loro traccia nello spazio espositivo, così come nella memoria degli spettatori.

L’artista iraniano Abbas Akhavan realizza un “monumento ai caduti singolare”,³¹⁶ che commemora la flora endemica di un’ecologia compromessa. *Study for a Monument* (2013-2015) è dedicato alle specie vegetali scomparse o in via di estinzione dell’antica regione tra i fiumi Tigri ed Eufrate, che corrisponde all’attuale Iraq, la cui topografia

³¹⁵ <https://gagosian.com/exhibitions/2019/huma-bhabha-the-company/> [ultimo accesso: 15 maggio 2023].

³¹⁶ D. de Beauvais, *Réclamer la terre*, cit., p. 52.

ha subito danni irreversibili a causa degli sconvolgimenti politici e sociali degli ultimi decenni. Servendosi degli ingrandimenti di fotografie botaniche, l'artista realizza sculture di bronzo che riproducono le piante irachene, per poi disporle su teli bianchi come prove forensi o merci di contrabbando. Collocata sul pavimento, l'installazione sovverte la verticalità dei tradizionali monumenti commemorativi. I vegetali bronzei, sproporzionati e frammentati, richiamano alla mente degli spettatori proiettili, granate e altri strumenti dell'industria bellica. In questo modo, l'artista ripercorre la lunga storia del bronzo, materiale metallico sfruttato dall'uomo fin dall'antichità, per edificare monumenti e memoriali, ma anche per fabbricare armi da fuoco.

Alcune riproduzioni risultano ossidate o carbonizzate: il degrado fisico riecheggia il "cambiamento di *status*" delle piante, che da simboli della regalità diventano specie minacciate.³¹⁷ I primi giardini pensili risalgono al VI secolo a.C. e sono attribuiti al sovrano babilonese Nabucodonosor per decorare il palazzo reale con una vegetazione lussureggiante.

Nell'installazione Akhavan racconta la storia di questi giardini, rievocando l'armonia di un tempo tra i popoli e la natura.³¹⁸ Il suo archivio vegetale, inoltre, rimanda ai primi registri tassonomici redatti dagli imperi coloniali nel corso del XIX secolo per studiare la vegetazione dei territori sottomessi.³¹⁹ Le piante riprodotte dall'artista sono tratte dai sei volumi di *Flora of Iraq*, guida botanica della regione mediorientale, commissionata dal governo inglese al Ministero dell'Agricoltura di Baghdad, per classificare le specie vegetali del territorio iracheno. La raccolta è tuttora conservata presso il Royal Botanical Garden di Kew a Londra, che riunisce migliaia di piante provenienti da tutto il mondo. L'archivio consente all'artista di documentare gli effetti della guerra sul territorio e di reinscrivere nel presente specie a rischio, con l'intento di proporre al pubblico un momento di commemorazione, necessario al processo di rielaborazione del "trauma ecologico".³²⁰

³¹⁷ <https://www.guggenheim.org/artwork/34580> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].

³¹⁸ M. Roy, *Abbas Akhavan*, in "Palais", n.33, 2022, p. 85.

³¹⁹ <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/20764/Abbas-Akhavan-Study-for-a-Monument> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].

³²⁰ <https://www.afterall.org/article/the-body-in-ruins-abbas-akhavan-s-study-for-a-monument> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].



Figura 48: Abbas Akhavan, *Study for a Monument*, 2015

L'artista vietnamita Thu-Van Tran realizza un “diorama vegetale”,³²¹ panorama immersivo che riunisce piante invasive e tossiche, originate da processi di ibridazione naturale e artificiale. Per il suo erbario, l'artista trova ispirazione negli affreschi cinquecenteschi del soffitto della Sala a Fogliami di Palazzo Grimani a Venezia.

Proseguendo la serie *From Green to Orange*, iniziata nel 2014, Tran crea un ecosistema instabile composto da specie ibride, soggette a trasformazioni che riecheggiano nelle scelte cromatiche. Il verde della vegetazione scompare per cedere il posto a una “seconda natura”³²² di colore arancione, che richiama alla mente il famigerato Agent Orange, defoliante sparso dall'esercito statunitense sul territorio nemico durante la guerra del Vietnam. L'artista realizza una serie di stampe ai sali d'argento, imbevute nella tintura e nella ruggine, che evocano un paesaggio infuocato e contaminato. Tra le piante raffigurate, si distingue l'*Hevea brasiliensis*, conosciuta anche come “albero

³²¹ D. de Beauvais, *Réclamer la terre*, cit., p. 52.

³²² L'antropologa americana Anna Lowenhaupt Tsing definisce come “seconda natura” una serie di trasformazioni che il capitalismo ha inflitto all'ambiente: A. Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, New Jersey, Princeton University Press, 2021, p. 140.

della gomma”. Originaria della foresta amazzonica, la specie viene importata in Indocina dai coloni francesi all’inizio del XX secolo, diventando alloctona e invasiva, costretta ad abitare un territorio che non le appartiene e a colonizzare la vegetazione locale, così come i francesi hanno colonizzato la popolazione indocinese.³²³



Figura 49: Thu-Van Tran, *De Vert à Orange – Espèces Exotiques Envahissantes*, 2022

Daniela Ortiz, artista peruviana, per l’esposizione parigina realizza *The Rebellion of the Roots* (2021), serie di quattordici dipinti di piccolo formato che rievocano gli antichi *ex voto*, ossia offerte destinate alle divinità per invocare il loro intervento in risposta a tragedie personali o collettive. Protagoniste delle opere sono le piante tropicali “tenute in ostaggio”³²⁴ nelle serre occidentali, ma protette e nutrite dagli spiriti delle persone razzializzate, vittime dei crimini coloniali. Gli orti botanici e i giardini zoologici vengono edificati in Europa nel corso dell’epoca moderna, per

³²³ T. Tran, *Interview par Daria de Beauvais*, in “Palais”, n. 33, 2022, p. 93.

³²⁴ <https://palaisdetokyo.com/personne/daniela-ortiz/> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].

conservare le specie animali e vegetali provenienti dal resto del mondo. Questi luoghi celebrano il progresso scientifico della cultura occidentale, promuovendo narrazioni eurocentriche che legittimano la violenza inflitta sui territori e sugli abitanti del Sud globale.

Nella serie l'artista racconta una parte del passato coloniale con grande ironia: la violenza promossa dal governo francese grava sul suo stesso popolo e le piante attuano una nuova forma di giustizia sociale, opponendosi alle autorità e alle istituzioni per sradicare il razzismo strutturale.³²⁵ In un dipinto sono raffigurati i fiori di papavero, testimoni dell'intervento militare della Francia in Afghanistan, ma anche responsabili della morte di un soldato francese ferito in Mali. Un'altra scena rappresenta alcuni funzionari dell'agenzia che gestisce i confini esterni dell'Unione Europea, mentre annegano nella Senna, dove la polizia francese ha represso le proteste anticoloniali algerine nel 1961.

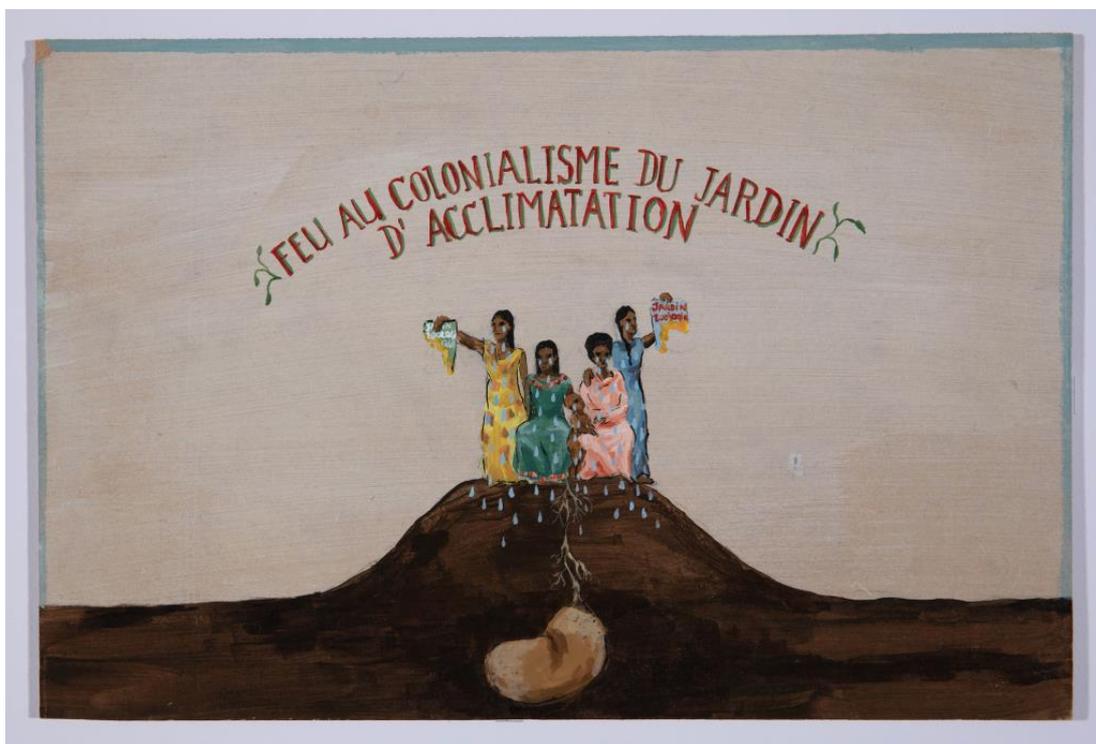


Figura 50: Daniela Ortiz, *The Rebellion of the Roots*, 2021

³²⁵ <https://kadist.org/work/the-rebellion-of-the-roots-france/> [ultimo accesso: 12 maggio 2023].

Megan Cope, artista della comunità aborigena Quandamooka, originaria dell'isola di North Stradbroke in Australia, realizza un'installazione sonora dedicata alle specie di volatili in via di estinzione.³²⁶ Il loro canto, paragonato al grido del pianeta in pericolo, richiama l'attenzione sull'ecocidio³²⁷ perpetuato nel presente dalla gestione coloniale del territorio, che rischia di raggiungere un punto di non ritorno.³²⁸

Untitled (Death Song) è un'installazione performativa ideata dall'artista nel 2019, composta da cinque strumenti metallici che, attivati da musicisti, riproducono il canto del *burhinus grallarius*, specie australiana minacciata dal disboscamento.

Il suo cinguettio, simile al pianto di un bambino o al lamento di una donna, viene tradizionalmente associato a un presagio di morte dalle comunità aborigene.

Gli strumenti musicali sono realizzati con alcuni scarti dell'industria mineraria, per denunciare le politiche estrattiviste promosse sul territorio australiano, che portano alla distruzione degli antichi cumuli di conchiglie e dei banchi di ostriche, che costituiscono una sorta di "architettura aborigena"³²⁹ nel paesaggio costiero.

Gli archi degli strumenti sono decorati con elementi organici recuperati sul litorale australiano, mentre le pietre provengono dalla raccolta di reperti geologici della South Australia Drill Core Reference Library, che da oltre cento anni porta avanti una serie di esplorazioni per ricercare risorse energetiche nel sottosuolo australiano.

Cope definisce l'opera come una "dissonante elegia"³³⁰ intenta a commemorare le specie estinte, che hanno abitato la Terra per secoli, prima di lasciare un silenzio nel paesaggio aborigeno. Durante la performance, il canto dell'uccello riecheggia nello spazio espositivo come un monito per il futuro, che richiede agli spettatori un "ascolto profondo"³³¹ per vivere una relazione empatica con la natura.³³²

³²⁶ <https://vimeo.com/434534150> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].

³²⁷ Per ecocidio si intende una serie di crimini commessi con la consapevolezza della distruzione di un ambiente naturale: <https://www.stopecocide.earth/> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].

³²⁸ <https://palaisdetokyo.com/personne/megan-cope/> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].

³²⁹ M. Ferrand, *Megan Cope*, in "Palais", n. 33, p. 104.

³³⁰ M. Ferrand, *Megan Cope*, cit., p. 105.

³³¹ Il monaco buddhista Thích Nhất Hạnh introduce l'espressione "ascolto profondo" per descrivere una forma di conoscenza incarnata, basata sull'empatia tra il soggetto e l'oggetto dell'apprendimento: T. N. Hạnh, *Un ascolto profondo*, Roma, Astrolabio Ubaldini, 2005.

³³² <https://art-museum.uq.edu.au/event/3504/untitled-death-song-performances> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].



Figura 51: Megan Cope, *Untitled (Death Song)*, 2022

L'artista "terapeuta" francese Tabita Rezaire, insieme all'architetto nigeriano Yussef Agbo-Ola, ricrea nella mostra uno spazio di contemplazione per invocare il potere curativo del suolo. *Nono: Soil Temple* (2022) viene concepito come un'architettura sacra, votata a "risvegliare la coscienza ecologica"³³³ degli spettatori.

Dopo aver visitato la foresta pluviale dell'Amazzonia, Agbo-Ola traduce la sua esperienza in una forma architettonica che incoraggia il pubblico a intraprendere un percorso immersivo nel sottosuolo, guidato dalla forza spirituale della natura.³³⁴

All'interno del tempio, Rezaire propone un vero e proprio rituale di sepoltura: "un bagno di terra" che coinvolge gli spettatori in un'esperienza meditativa a contatto con il suolo.³³⁵ Una volta entrati nello "spazio uterino" al centro dell'installazione, questi ultimi sono invitati a stendersi e a toccare il terriccio per percepire la sua energia vitale. Mettendo in scena una pratica ancestrale, l'artista rende omaggio alla Madre Terra

³³³ D. de Beauvais, *Réclamer la terre*, cit., p. 53.

³³⁴ <https://www.rca.ac.uk/news-and-events/news/environmental-architecture-alumnus-yussef-agbo-ola-on-evoking-environmental-empathy/> [ultimo accesso: 17 maggio 2023].

³³⁵ <https://palaisdetokyo.com/evenement/rituel-denfouissement-sous-la-terre-par-tabita-rezaire/> [ultimo accesso: 17 maggio 2023].

come “architettura vivente”,³³⁶ capace di garantire la sopravvivenza e la coesistenza dei suoi abitanti.



Figura 52: Tabita Rezaire, *Nono: Soil Temple*, 2022

³³⁶ T. Rezaire, Y. Agbo-Ola, *Interview par Daria de Beauvais*, in “Palais”, n. 33, 2022, p. 97.

CONCLUSIONE

Pur avendo adottato diverse prospettive sulla contemporaneità, le esposizioni che si sono succedute al Palais de Tokyo negli ultimi anni hanno dimostrato l'importanza di includere negli spazi istituzionali curatori e artisti provenienti da geografie un tempo considerate marginali. Questi ultimi si sono impegnati a colmare le lacune delle narrazioni ufficiali e a creare narrazioni controegemoniche, per riportare alla luce gli spettri del passato coloniale e denunciare le forme di violenza che persistono nel presente. Coinvolgendo soggetti storicamente invisibilizzati, il centro parigino ha promosso un pensiero e una prassi decoloniale, per sovvertire le dinamiche di potere che legittimano i processi di esclusione e proporre una nuova lettura del passato e del presente. I curatori impegnati nell'organizzazione delle mostre prese in esame hanno cercato di coniugare varie forme di decolonizzazione, partendo dalle modalità di accesso alle istituzioni museali.

Nella prima stagione espositiva studiata nel presente elaborato sono state promosse per lo più strategie volte a sovvertire la colonialità della conoscenza, per emancipare i luoghi della cultura e ripensare le forme di trasmissione del sapere. A questo proposito, gli artisti hanno dissotterrato epistemologie censurate, stimolando la produzione di nuove configurazioni della conoscenza, che non rappresentino solamente una parte dell'umanità. Allo stesso modo, essi hanno decentrato la cultura occidentale, sfidando l'universalità dei saperi e dei valori eurocentrici, per lasciare riemergere tutte quelle soggettività che sono state a lungo marginalizzate.

La seconda stagione espositiva si è spinta oltre, decentrando l'uomo per rivendicare i diritti del pianeta e di tutte le forme di vita che lo abitano. Mossi dal desiderio di decolonizzare la natura, i curatori hanno recuperato le conoscenze e le tradizioni indigene a lungo denigrate. In questo modo, essi hanno superato l'antropocentrismo radicato nel pensiero occidentale, per riscoprire le connessioni ancestrali con il territorio e creare nuovi legami di parentela tra le specie viventi.

Servendosi dei diversi linguaggi della creazione contemporanea, gli artisti hanno aperto nuove prospettive sul presente, producendo dei veri e propri archivi volti a conservare la memoria di un popolo oppresso, di un ecosistema devastato o di una specie vivente in via di estinzione.

Molto spesso essi hanno utilizzato il corpo come archivio vivente per indagare le rappresentazioni dei gruppi minoritari e le forme di violenza sistemica che questi subiscono quotidianamente. Includere nello spazio espositivo soggetti storicamente invisibilizzati ha permesso loro di riattivare memorie rimosse, promuovendo nuove forme di guarigione collettiva per il futuro.

Ancora una volta, gli interpreti della contemporaneità coinvolti nel centro parigino hanno messo in luce l'efficacia di un approccio intersezionale, per denunciare le diverse forme di oppressione coloniale sopravvissute nel presente. Agendo in sinergia con le comunità indigene, con gli altri organismi viventi e con ulteriori soggetti subalterni, essi hanno promosso modelli inediti di giustizia sociale e ambientale. Prendendo le parti delle minoranze, il Palais de Tokyo ha dimostrato i vantaggi di mettere a punto una nuova pratica curatoriale, ripensando la relazione con la diversità e ricercando nei margini alternative decoloniali per plasmare un avvenire comune privo di disuguaglianze e di ingiustizie.

INDICE DELLE IMMAGINI

Capitolo 1. Luci e ombre del panorama espositivo: la diversità culturale in mostra

Figura 1: Rasheed Araeen, *Paki Bastard (Portrait of the Artist as a Black Person)*, 1977, <https://www.printedmatter.org/catalog/60128/>.

Figura 2: Rasheed Araeen, *Burning Ties*, 1976-1979, <https://mapmagazine.co.uk/burning-ties>.

Figura 3: PESTS, Flyer, 1980, <https://collections.vam.ac.uk/item/O1266791/flyer-pests/>.

Figura 4: Adrian Piper, *The Mythic Being: I Embody*, 1975, <https://www.wikiart.org/en/adrian-piper/the-mythic-being-i-embody-everything-you-most-hate-and-fear-1975>.

Figura 5: Adrian Piper, *Cornered*, 1988, fotografia, <https://hammer.ucla.edu/take-it-or-leave-it/art/cornered>.

Figura 6: Installation view di *Harlem on My Mind*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1969, <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2021/harlem-on-my-mind>.

Figura 7: Installation view di *Magiciens de la Terre*, Centre Pompidou, Parigi, 1989, <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2021/harlem-on-my-mind>.

Figura 8: Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002, <https://www.wikiart.org/en/thomas-hirschhorn/bataille-monument-2002>.

Figura 9: Fred Wilson, *Cabinetmaking, 1820-1960*, 1992, <https://www.mdhistory.org/return-of-the-whipping-post-mining-the-museum/>.

Figura 10: Sara Ramo, *The Garden From Free Zone*, 2013, <https://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/projects/the-garden-from-free-zone>.

Capitolo 2. Il Palais de Tokyo dalle origini all'epoca postcoloniale

Figura 11: Palais de Tokyo (facciata), 2014, https://it.wikipedia.org/wiki/Palais_de_Tokyo.

Figura 12: Palais de Tokyo (interno), 2012, <https://www.architectural-review.com/today/palais-de-tokyo-rejuvenated-in-paris-by-lacaton-vassal>.

Figura 13: Palais de Tokyo (interno), 2012, <https://www.miesarch.com/work/183>.

Figura 14: Meschac Gaba, Salon, 2012, <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idi=1085&idp=20>.

Figura 15: Gianni Motti, *Big Crunch Clock*, 2006, <https://www.facebook.com/palaisdetokyo/photos/a.10150290689449350/10159292760004350/>.

Figura 16: Installation view di *Cinq milliards d'années*, Palais de Tokyo, Parigi, 2006, <http://www.palaismagazine.com/pdfpalais1/cinqmilliards.pdf>.

Figura 17: Installation view di *Foreign Office*, Palais de Tokyo, Parigi, 2015, https://www.artsy.net/show/palais-de-tokyo-bouchra-khalili-foreign-office?sort=partner_show_position.

Figura 18: Installation view di *Untitled (of occult instability) [Feelings]*, Palais de Tokyo, Parigi, 2016, <https://www.samartprojects-en.org/untitled-of-occult-instability-feelings>.

Figura 19: Taloi Havini, *Habitat*, 2017, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/126.2017.a-c/>.

Figura 20: K. Attia, *The Culture of Fear: An Invention of Evil*, 2018, <http://fxreflects.blogspot.com/2018/03/kader-attia-jean-jacques-lebel-lun-et.html>.

Figura 21: Installation view di *A Silent Line, Lives Here*, Palais de Tokyo, Parigi, 2018, <https://www.samartprojects-en.org/a-silent-line-lives-here>.

Figura 22: Theaster Gates, *The Island Modernity Institute and Department of Tourism*, 2019, <https://whitecube.viewingrooms.com/artworks/9441-theaster-gates-the-island-modernity-institute-and-department-of-tourism-2019/>.

Capitolo 3. Il Palais de Tokyo accoglie tutti i sogni del mondo

Figura 23: Ritratto di Sarah Maldoror, 1970, fotografia di Suzanne Lipinska <https://lesamisdupalaisdetokyo.com/agenda/visite-de-lexposition-sarah-maldoror-une-cineaste-de-poesie-et-de-luttes-a-saint-denis#>.

Figura 24: Installation view di *New Power*, Palais de Tokyo, Parigi, 2021, <https://palaisdetokyo.com/en/exposition/maxwell-alexandre/>.

Figura 25: Installation view di *Never Again*, Palais de Tokyo, Parigi, 2021, <https://aidabruyere.com/Never-Again-Palais-de-tokyo>.

Figura 26: Jay Ramier, *Cold Crushing*, 2018, <https://lesamisdupalaisdetokyo.com/agenda/dans-la-tete-de-jay-ramier-soiree-tokyo-art-club>.

Figura 27: Installation view di *Sans titre (territoire originel)*, Palais de Tokyo, Parigi, 2021, <https://palaisdetokyo.com/exposition/jonathan-jones/>.

Figura 28: Joël Andrianomearisoa, *Ici nous portons tous les rêves du monde*, 2021, <https://twitter.com/studiojoeland/status/1494286217231441921>.

Figura 29: Jonathas de Andrade, *Suar a camisa*, 2021, <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade-eng/working-up-a-sweat>.

Figura 30: Installation view *Ubuntu un rêve lucide*, Palais de Tokyo, Parigi, 2021, <https://palaisdetokyo.com/exposition/ubuntu-un-reve-lucide/>.

Figura 31: Lungiswa Gqunta, *With my softness I carve mountains*, 2021, <https://galleryviewer.com/en/gallery/74/akinci/artists/1442/lungiswa-gqunta>.

Figura 32: Lungiswa Gqunta, *Rolling Mountains Dream*, 2020, <https://www.whatiftheeworld.com/exhibition/sleep-in-witness/>.

Figura 33: Grada Kilomba, *Illusions Vol. I, Narcissus and Echo*, 2017, <https://muac.unam.mx/exposicion/sala10-gradakilomba?lang=en>.

Figura 34: Grada Kilomba, *Illusions Vol. II, Oedipus*, 2018, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kilomba-illusions-vol-ii-oedipus-t15691>.

Figura 35: Grada Kilomba, *Illusions Vol. III, Antigone*, 2019, https://gulbenkian.pt/ca/m/en/works_cam/illusions-vol-iii-antigone-a-world-of-illusions-trilogy/.

Figura 36: Installation view di *The Library of Thing We Forgot to Remember*, 44 Stanley, Johannesburg, 2021, <https://lithub.com/the-library-of-things-we-forgot-to-remember-is-a-new-kind-of-library/>.

Figura 37: Installation view di *The Library of Things We Forgot to Remember*, Palais de Tokyo, Parigi, 2021, <https://palaisdetokyo.com/en/evenement/dj-mix-de-damani-nkosi/>.

Capitolo 4. Il Palais de Tokyo rivendica i diritti del pianeta Terra

Figura 38: Joseph Beuys, *7000 Oaks*, Kassel, 1982, <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2021/05/joseph-beuys-centenario-storia/>.

Figura 39: Installation view del *Jardin aux habitant-es*, Parigi, 2022, https://issuu.com/lepalais/docs/milin_300dpi_single_apercu.

Figura 40: Installation view di *Sporal*, Palais de Tokyo, Parigi, 2022, <https://palaisdetokyo.com/en/exposition/mimosa-echarde-3/>.

Figura 41: Laura Henno, *Ge Ouryao! Pourquoi t'as Peur!*, Mayotte, 2018, <https://laurahenno.com/Ge-auriamo-photos>.

Figura 42: Installation view di *Nous étions mille sous la table*, Palais de Tokyo, Parigi, 2022, <https://aichasnoussi.com/portfolio-item/nous-etions-mille-sous-la-table/>.

Figura 43: Installation view di *A Roof for Silence*, Palais de Tokyo, Parigi, 2022, <https://palaisdetokyo.com/en/exposition/a-roof-for-silence/>.

Figura 44: asinnajaq, *Rock Piece (Ahuriri edition)*, 2018, <https://overburden.ca/asinnajaq.html>.

Figura 45: Sebastián Calfuqueo, *Kowkülen (Liquid Being)*, 2020, <https://post.moma.org/sebastian-calfuqueos-kowkulen-inhabiting-nonbinary-waters/>.

Figura 46: Karrabing Film Collective, *The Family and the Zombies*, 2021, <https://karrabing.info/all-film-art-projects/the-family>.

Figura 47: Huma Bhabha, *Receiver e The Past is a Foreign Country*, 2019, <https://www.xavierhufkens.com/news/huma-bhabha-in-reclaim-the-earth>.

Figura 48: Abbas Akhavan, *Study for a Monument*, 2015, <https://www.guggenheim.org/artwork/34580>.

Figura 49: Thu-Van Tran, *De Vert à Orange – Espèces Exotiques Envahissantes*, 2022, <https://palaisdetokyo.com/en/exposition/reclamer-la-terre/>.

Figura 50: Daniela Ortiz, *The Rebellion of the Roots*, 2021, <https://kadist.org/work/the-rebellion-of-the-roots-france/>.

Figura 51: Megan Cope, *Untitled (Death Song)*, 2022, <https://www.artribune.com/artivise/arte-contemporanea/2022/06/mostra-parigi-palais-de-tokyo-reclamer-la-terre/>.

Figura 52: Tabita Rezaire, *Nono: Soil Temple*, 2022, <https://palaisdetokyo.com/en/evnement/rituel-denfouissement-sous-la-terre-par-tabita-rezaire/>.

BIBLIOGRAFIA

Adams D., *Joseph Beuys: Pioneer of a Radical Ecology*, in “Art Journal”, vol. 51, n. 2, 1992, pp. 26-34.

Aikens N., *Rasheed Araeen*, Ginevra, JRP Ringier, 2017.

Aikens N., Grandas T., Haq N., Herráez B., Petrešin-Bachelez N., *The Long 1980s Constellations of Art, Politics and Identities. A Collection of Microhistories*, Amsterdam, Valiz, 2018.

Araeen R., *Making Myself Visible*, Londra, Kala Press, 1984.

Araeen R., Hoffmann J., *Countless (Untold) Stories*, in “Mousse”, n. 58, 2017, pp. 132-140.

Arnauld P., *Gravity Greater Than Velocity. Vincent Lamouroux's Asymptote*, in Delbecq M., Goiris G., Arnauld P., *Vincent Lamouroux*, Digione, Les Presses du réel, 2010, pp. 17-20.

Baldacci C., *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Milano, Johan & Levi, 2017.

Basso Peressut L., *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Milano, Lybra Immagine, 2005.

Bayer N., Kazeem-Kamiński B., Sternfeld N., *Curating as Anti-Racist Practice*, Helsinki, Aalto ARTS Books, 2018.

Belting H., Buddensieg A., Weibel P., *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge, The MIT Press, 2013.

Berger M., *Are Art Museums Racist?*, in “Art in America”, vol. 78, n. 9, 1990, pp. 68-77.

Bernardelli F., Poli F., *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Monza, Johan & Levi, 2016.

Bishop C., *Antagonism and Relational Aesthetics*, in “October”, vol. 110, 2004, pp. 51-80.

- Borghi R., *Decolonialità e privilegio, Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Roma, Meltemi Editore, 2020.
- Boulbès C., *Le Palais de Tokyo, Hybridation et Mondialisation*, in “Rue Descartes”, n.37, 2002/2003, pp. 98-103.
- Boulbina S. L., *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (art, littérature, philosophie)*, Dijon, Les presses du réel, 2018.
- Bourriaud N., *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, Postmedia Books, 2002.
- Bourriaud N., *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Books, 2010.
- Buchloh B., Martin J., *The Whole Earth Show: an interview with Jean-Hubert Martin and Benjamin H. D. Buchloh*, in “Art in America”, n. 77, 1989, p. 153.
- Cazzato L. C., *Introduzione a “Ricostituzione epistemico-estetica: l'aesthesis decoloniale un decennio dopo” di W.D. Mignolo*, in “ECHO”, n. 1, 2019, pp. 229-242.
- Cooks B. R., *Black Artists and Activism: Harlem on My Mind (1969)*, in “American Studies”, vol. 48, n. 1, 2007, pp. 5-21.
- Cukierman L., Dambury G., Vergès F., *Décolonisons les arts!*, Parigi, L'Arche, 2018.
- de Sousa Santos B., *Epistemologie del Sud. Giustizia contro l'epistemicidio*, Roma, Castelvecchi, 2021.
- Delicado G. H., Marcos M. J., *Demolizioni espositive*, in “Domus 959”, 2012, pp. 40-49.
- Demos T. J., *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlino, Sternberg Press, 2013.
- Demos T. J., *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Londra, Sternberg Press, 2016.
- Derrida J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, tr. it. di G. Scibilia, Filema, Napoli, 1996.
- Descola P., *Par-delà nature et culture*, Parigi, Gallimard, 2005.

- Diawara M., *Moving Company: The Second Johannesburg Biennale*, in “Artforum”, vol. 36, n. 7, 1998, pp. 87-89.
- Didi-Huberman G., *Peuples exposés, peuples figurants. L'Oeil de l'histoire 4*, Parigi, Les éditions de minuit, 2012.
- Dreyfus C., *Palais de Tokyo. Site de création contemporaine. Interview de Nicolas Bourriaud*, in “Inter”, n. 81, 2002, p. 65-66.
- Enwezor O., *Trade Routes: History and Geography: 2nd Johannesburg Biennale 1997*, Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council, 1997.
- Enwezor O., *The postcolonial constellation: contemporary art in a state of permanent transition*, in “Research in African Literatures”, vol. 34, N. 4, 2003, pp. 57-82.
- Enwezor O., *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, Gottinga, Steidl Verlag, 2008.
- Enwezor O., *Intense proximité: Une anthologie du proche et du lointain*, Parigi, Art Lys, 2012.
- Enwezor O., *All the World's Futures: 56 International Art Exhibition. La Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio Editori, 2015.
- Enwezor O., *The Black Box*, in “On Curating”, n. 46, 2020, pp. 432-438.
- Esposito D., *Il museo come “arma”. Alcune considerazioni sul Museum of Contemporary African Art di Meschac Gaba*, in “Figure”, n. 4, 2019, pp. 19-31.
- Fanon F., *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 2007.
- Fanon F., *Pelle nera, maschere bianche*, Pisa, Edizioni ETS, 2015.
- Focillon H., *La conception moderne des musées*, in “Actes du Congrès international d'histoire de l'art”, vol. 1, Parigi, Les presses universitaires de France, 1923, pp. 85-94.
- Foster H., *Questionnaire on "The Contemporary"*, in “October”, vol. 130, 2009.
- Foucault M., *Sorvegliare e Punire*, Torino, Einaudi, 1993.

- Gaba M., *Meschac Gaba: Museum of Contemporary African Art*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2014
- Gardner A., Green C., *Post-North? Documental1 and the Challenges of the “Global Exhibition”*, in “On Curating”, n. 33, 2017 pp. 109-121.
- Glissant È., *Poetica della relazione. Poetica III*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Glissant È., *Introduzione a una poetica del diverso*, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2020.
- Gordon A. F., *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- Grechi G., *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Milano, Mimesis Edizioni, 2021.
- Hache È., *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Parigi, Cambourakis, 2016,
- Haraway D., *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Produzioni Nero, 2019.
- Haraway D., *Antropocene, Capitalocene, Piantagionocene, Chthulucene: creare kin*, in “Kabul Magazine”, 2021, pp. 34-42.
- Hasegawa Y., *Sharjah Biennial 11: Re:Emerge Towards a New Cultural Cartography*, Sharjah, Sharjah Art Foundation, 2013.
- Hooks b., M. Nadotti, *Elogio del margine. Scrivere al buio*, Napoli, Tamu Edizioni, 2020.
- Karp I., *How Museums Define Other Cultures*, in “American Art”, vol. 5, n. 1, 1991, pp. 10-15.
- Kodjo-Grandvaux S., *Philosophies africaines*, Parigi, Présence Africaine, 2020.
- Latour B., *L’agency ai tempi dell’Antropocene*, in “Kabul Magazine”, 2021, pp. 19-25.
- Lippard L., *Get the message?: A Decade of Art for Social Change*, Boston, E. P. Dutton, 1984.

- Lippard L., *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*, New York, Pantheon Books, 1990.
- Lippard L., *Turning the Mirrors around. The Pre-Face*, in “American Art”, vol. 5, n. 1, 1991, pp. 22-35.
- Lowenhaupt Tsing A., *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, New Jersey, Princeton University Press, 2021.
- Maldonado-Torres N., *Thinking through the Decolonial Turn: Post-continental Interventions in Theory, Philosophy and Critique. An Introduction*, in “TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World”, vol. 1, n. 2, 2011, pp. 1-15.
- Martin C. J., *Rasheed Araeen, Live Art, and Radical Politics in Britain*, in “Getty Research Journal”, n. 2, 2010, pp. 107-124.
- Martin J. H., *Magiciens de la Terre*, Parigi, Centre Georges Pompidou, 1989
- Mbembe A., *Emergere dalla lunga notte. Studio sull’Africa decolonizzata*, Roma, Meltemi Editore, 2010.
- McEvelley T., *Documenta 11*, in “Frieze”, n. 69, 2002, pp. 81-85.
- Mies M., Vandana S., *Ecofeminism*, Londra, Zed, 1993
- Mignolo W. D., *Afterword: From Colonial Discourse To Colonial Semiosis*, in “Dispositio”, vol. 14, n. 36, 1989, pp. 333-337.
- Mignolo W. D., *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Mignolo W. D., *Aiesthesia Decolonial*, in “Calle 14”, vol. 4, n. 4, 2010, pp. 10-25.
- Mignolo W. D., *The darker side of modernity. Global Futures, Decolonial Options*, Durham, Duke University Press, 2011.
- Mignolo W. D., *Geopolitics of sensing and knowing: on (de)coloniality, border thinking and epistemic disobedience*, in “Postcolonial Studies”, vol. 14, n. 3, 2011, pp. 273-283.

- Mignolo W. D., *Ricostituzione epistemico-estetica: l'aesthesis decoloniale un decennio dopo*, in "Echo", n. 1, 2019, pp. 229-242.
- Morton T., *Ecologia queer*, in "Kabul Magazine", 2021, pp. 87-104.
- Mosquera G., *Some Problems in Transcultural Curating*, in J. Fisher, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londra, Kala Press, 1994.
- MTL Collective, *From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art*, in "The Large Glass", n. 25, 2018, pp. 56-76.
- Nicolin P., *Palais de Tokyo. Sito di creazione contemporanea*, Milano, Postmedia Books, 2006.
- Pellino A., *Immagini in movimento, decolonialità e pratiche simboliche in Documenta 11 (2002)*, Milano, Mimesis, 2021.
- O'Doherty B., *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Monza, Johan & Levi, 2012.
- Oguibe O., *The Culture Game*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
- Pindell H., *Art (World) and Racism. Testimony, Documentation and Statistics*, in "Third Text", 1988, pp. 157-190.
- Piper A., *Out of Order, Out of Sight: Volume 1. Selected Writings in Meta-Art 1968-1992*, Cambridge, MIT Press, 1999.
- Piper A., M. Berger, *The critique of pure racism: interview with Adrian Piper*, in "Afterimage 18", n. 3, 1990, pp. 6-9.
- Piper A., *Passing for White, Passing for Black*, in E. K. Ginsberg, *Passing and the Fiction of Identity*, Durham, Duke University Press, 1996.
- Pleshet N., *Caring for Country: History and Alchemy in the Making and Management of Indigenous Australian Land*, in "Oceania", n. 88, 2018, pp. 183-201.
- Quijano A., *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*, in "Perú Indígena", vol. 13, n. 29, 1992, pp.11-20.

- Reilly M., *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*, Londra, Thames & Hudson, 2018.
- Pratt M. L., *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londra, Routledge, 1992.
- Rubin W., *Primitivismo nell'arte del XX secolo: affinità fra il tribale e il moderno*, Milano, Mondadori, 1985.
- Salleh A., *Ecofeminism as Politics: Nature, Marx and the Postmodern*, Londra, Zed, 1997.
- Schien Parks N., *Book Review: Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*, in "Studies in Art Education", vol. 36, n. 3, 1995, pp. 189-192.
- Sholette G., *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Londra, Pluto Press, 2010.
- Spivak G. C., *Can the Subaltern Speak?* in C. Nelson e L. Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.
- Steeds L., *Making Art Global (Part 2): "Magiciens de la Terre" 1989*, Londra, Afterall, 2013.
- Vergès F., *Le ventre des femmes. Capitalisme, racialisation, féminisme*, Parigi, Albin Michel, 2017.
- von Oswald M., *La Triennale: Entre négociations et volontarisme*, in "Cahiers d'Études Africaines", vol. 56, n. 223, 2016, pp. 679-698.
- Walker M., *Pourquoi nous dormons. Le pouvoir du sommeil et des rêves, ce que la science nous révèle*, Parigi, La Découverte, 2018.
- Weiss R., *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, Londra, Afterall, 2011.
- Wilson F., Halle H., *Mining the Museum*, in "Grand Street", n. 44, 1993, pp. 151-172.

SITOGRAFIA

<https://journals.openedition.org/inmedia/2683?lang=en> [ultimo accesso: 15 dicembre 2022].

<http://thirdtext.org/introcc> [ultimo accesso: 15 dicembre 2022].

http://thirdtext.org/?location_id=458 [ultimo accesso: 16 dicembre 2022].

<https://journals.openedition.org/inmedia/2754> [ultimo accesso: 18 dicembre 2022].

<https://www.artnews.com/art-news/retrospective/black-artists-exclusion-museums-1980s-1234581315/> [ultimo accesso 20 dicembre 2022].

<https://www.artforum.com/print/198505/letters-on-doctor-lawyer-indian-chief-primitivism-in-20th-century-art-at-the-museum-of-modern-art-in-1984-part-ii-66001> [ultimo accesso: 20 dicembre 2022].

<https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2021/harlem-on-my-mind> [ultimo accesso 22 dicembre 2022].

<https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/rasheed-araeen-archive-correspondence-between-rasheed-araeen-and-organisers/sort/title-asc/object/letter-from-rasheed-araeen-to-andrew-dempsey-28-october-1978> [ultimo accesso 3 gennaio 2023].

<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/the-other-story-and-the-past-imperfect> [ultimo accesso 10 gennaio 2023].

https://documenta-studien.de/media/1/documenta_studies_8_Anthony_Gardner_Charles_Green.pdf [ultimo accesso: 10 gennaio 2023].

<https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> [ultimo accesso 23 gennaio 2023].

<https://decolonizebrooklynmuseum.wordpress.com/> [ultimo accesso 25 gennaio 2023].

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/apr/03/brooklyn-museum-white-curators-african-art-open-letter> [ultimo accesso 27 gennaio 2023].

<https://hyperallergic.com/297401/faced-with-brooklyn-museum-inaction-protesters-target-two-exhibitions/> [ultimo accesso 1 febbraio 2023].

<https://www.ibraaz.org/essays/77> [ultimo accesso 3 febbraio 2023].

https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-colonial-woundsdecolonial-healings/ [ultimo accesso 5 febbraio 2023].

<https://archive.mamco.ch/collections/motti.html> [ultimo accesso: 24 marzo 2023].

<https://careof.org/progetti/1999/big-crunch-clock> [ultimo accesso: 24 marzo 2023].

<https://blog.mahgeneve.ch/big-crunch-clock/> [ultimo accesso: 24 marzo 2023].

<https://palaisdetokyo.com/en/exposition/dineo-seshee-bopape/> [ultimo accesso: 26 marzo 2023].

<https://palaisdetokyo.com/exposition/taloi-havini/> [ultimo accesso: 26 marzo 2023].

<https://palaisdetokyo.com/exposition/kader-attia-jean-jacques-lebel/> [ultimo accesso: 28 marzo 2023].

<https://hyperallergic.com/441985/how-the-evil-other-was-conceptually-constructed-over-centuries/> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/38709/Kader-Attia-The-Culture-of-Fear-An-Invention-of-Evil> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

<http://kaderattia.de/repair-as-redemption-or-montage-speculations-on-kader-attias-ladder-of-light/> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

<https://palaisdetokyo.com/exposition/bronwyn-katz-a-silent-line-lives-here/> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

<https://www.samartprojects-en.org/a-silent-line-lives-here> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

<https://palaisdetokyo.com/en/ressource/interview-theaster-gates/> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

<https://whitecube.viewingrooms.com/artworks/9441-theaster-gates-the-island-modernity-institute-and-department-of-tourism-2019/> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

<https://www.theastergates.com/news/remains-of-slavery-according-to-theaster-gates-at-the-palais-de-tokyo> [ultimo accesso: 31 marzo 2023].

<https://admin.palaisdetokyo.com/wp-content/uploads/2022/01/FALAC-six-continents-ou-plus-21-12.pdf> [ultimo accesso: 10 aprile 2023].

<https://palaisdetokyo.com/exposition/sarah-maldoror-cinema-tricontinental/> [ultimo accesso: 11 aprile 2023].

<https://palaisdetokyo.com/exposition/maxwell-alexandre/> [ultimo accesso: 11 aprile 2023].

<https://www.e-flux.com/criticism/404696/maxwell-alexandre-s-pardo-papel> [ultimo accesso: 11 aprile 2023].

<https://www.pipaprize.com/2023/04/new-power-possibility-maxwell-alexandres-new-solo-show-in-spain/> [ultimo accesso: 11 aprile 2023].

<https://www.frieze.com/article/maxwell-alexandre-pardo-e-papel-2022-review> [ultimo accesso: 11 aprile 2023].

<https://palaisdetokyo.com/en/exposition/aida-bruyere/> [ultimo accesso: 11 aprile 2023].

<https://aidabruyere.com/Never-Again-Palais-de-tokyo> [ultimo accesso: 11 aprile 2023].

<https://www.noiregallery.com/artist/jay-ramier/> [ultimo accesso: 12 aprile 2023].

<https://palaisdetokyo.com/exposition/jay-ramier/> [ultimo accesso: 12 aprile 2023].

<https://palaisdetokyo.com/ressource/interview-jay-ramier/> [ultimo accesso: 12 aprile 2023].

<https://palaisdetokyo.com/exposition/jonathan-jones/> [ultimo accesso: 12 aprile 2023].

<https://palaisdetokyo.com/en/ressource/interview-jonathan-jones/> [ultimo accesso: 12 aprile 2023].

<https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2018/01/28/579767293/photos-shaking-up-the-idea-of-what-africa-looks-like> [ultimo accesso: 14 aprile 2023].

<https://palaisdetokyo.com/exposition/ubuntu-un-reve-lucide/> [ultimo accesso: 19 aprile 2023].

<https://studiojoelandrianomearisoa.com/fr/travaux/pieces-artist-joel-andrianomearisoa/> [ultimo accesso: 19 aprile 2023].

<https://marianneboeskygallery.com/artists/42-serge-alain-nitegeka/biography/> [ultimo accesso: 20 aprile 2023].

<https://www.fondation-pernod-ricard.com/fr/personne/serge-alain-nitegeka> [ultimo accesso: 20 aprile 2023].

<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/suar-a-camisa> [ultimo accesso: 20 aprile 2023].

<https://www.frieze.com/article/jonathas-de-andrade-gives-voice-dispossessed> [ultimo accesso: 20 aprile 2023].

<https://www.goodman-gallery.com/artists/nolan-oswald-dennis> [ultimo accesso: 20 aprile 2023].

<https://www.afterall.org/article/in-our-language-the-word-for-the-sea-means-the-spirit-that-returns> [ultimo accesso: 20 aprile 2023].

https://www.nolanoswalddennis.com/studio_theory/a%20fragment%20on%20diagrams%20and%20dreams%20.pdf [ultimo accesso: 20 aprile 2023].

<https://akinci.nl/artists/lungiswa-gqunta> [ultimo accesso: 21 aprile 2023].

<https://www.frieze.com/article-lungiswa-gqunta-zollamt-mmk-review-2021> [ultimo accesso: 21 aprile 2023].

<https://vimeo.com/649845420> [ultimo accesso: 21 aprile 2023].

https://www.goodman-gallery.com/store/shop?ref_id=46992 [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

<https://palaisdetokyo.com/ressource/interview-grad-kilomba> [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

<http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2645> [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

<https://museumgeographies.com/2019/12/01/illusions-vol-i-narcissus-and-echo-by-grad-kilomba/> [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

<https://bb10.berlinbiennale.de/artists/g/grad-kilomba> [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

<https://www.bildmuseet.umu.se/en/exhibitions/2019/grad-kilomba--a-world-of-illusions/> [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

<https://worldpece.org/content/mbembe-achille-2015-%E2%80%9Cdecolonizing-knowledge-and-question-archive%E2%80%9D-africa-country> [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

<https://artreview.com/grad-kilomba-we-cannot-escape-our-history/> [ultimo accesso: 22 aprile 2023].

<https://palaisdetokyo.com/ressource/interview-kudzanai-chiurai/> [ultimo accesso: 26 aprile 2023].

<https://www.44stanley.co.za/the-library> [ultimo accesso: 26 aprile 2023].

<https://kudzanaichiurai.com/> [ultimo accesso: 26 aprile 2023].

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture> [ultimo accesso: 5 maggio 2023].

<https://www.bbc.com/culture/article/20210618-joseph-beuys-the-original-eco-activist> [ultimo accesso: 5 maggio 2023].

https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_7 [ultimo accesso: 5 maggio 2023].

<https://palaisdetokyo.com/exposition/les-20-ans-du-jardin-aux-habitant-es/> [ultimo accesso: 6 maggio 2023].

<https://not.neroeditions.com/dizionario-lo-chthulucene/> [ultimo accesso: 5 maggio 2023].

<https://palaisdetokyo.com/ressource/editorial-reclamer-la-terre/> [ultimo accesso: 5 maggio 2023].

<https://palaisdetokyo.com/en/exposition/mimosa-echard-3/> [ultimo accesso: 5 maggio 2023].

<http://sporal.net/> [ultimo accesso: 5 maggio 2023].

<https://www.cobosocial.com/dossiers/art/in-conversation-with-mimosa-echard/> [ultimo accesso: 7 maggio 2023].

<https://palaisdetokyo.com/exposition/laura-henno/> [ultimo accesso: 7 maggio 2023].

<https://kadist.org/work/koropa/> [ultimo accesso: 7 maggio 2023].

<https://laurahenno.com/Djo-photos> [ultimo accesso: 7 maggio 2023].

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/mar/23/undocumented-teenager-in-limbo-mayotte-laura-henno-best-photograph> [ultimo accesso: 7 maggio 2023].

<https://palaisdetokyo.com/exposition/aicha-snoussi/> [ultimo accesso: 8 maggio 2023].

<https://aichasnoussi.com/portfolio-item/nous-etions-mille-sous-la-table/> [ultimo accesso: 8 maggio 2023].

<https://palaisdetokyo.com/exposition/a-roof-for-silence/> [ultimo accesso: 9 maggio 2023].

<http://saradarcollection.com/saradar-collection/english/collection-details?collid=568> [ultimo accesso: 9 maggio 2023].

<https://www.dailymotion.com/video/xkda29> [ultimo accesso: 9 maggio 2023].

<https://www.arooforsilence.com/> [ultimo accesso: 9 maggio 2023].

<https://www.labiennaledelyon.com/archives-generale/art-2019/le-projet-des-commissaires-5f15addc14cc5> [ultimo accesso: 11 maggio 2023].

<https://www.arielsalleh.info/> [ultimo accesso: 11 maggio 2023].

<http://leulieshraghi.art/> [ultimo accesso: 11 maggio 2023].

<https://palaisdetokyo.com/ressource/interview-leuli-eshraghi/> [ultimo accesso: 11 maggio 2023].

<https://overburden.ca/asinnajaq.html> [ultimo accesso: 12 maggio 2023].

<https://post.moma.org/sebastian-calfuqueos-kowkulen-inhabiting-nonbinary-waters/> [ultimo accesso: 13 maggio].

<https://karrabing.info/> [ultimo accesso: 13 maggio 2023].

<https://www.madrenapoli.it/karrabing-film-collective/> [ultimo accesso: 13 maggio 2023].

<https://wetransfer.com/corporate/198535-karrabing-film-collective-introduce-new-film-work-for-we-present-and-serpentine-s-environmental-series-groundwork> [ultimo accesso: 14 maggio 2023].

<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/karrabing-film-collective/> [ultimo accesso: 14 maggio 2023].

<https://www.davidkordanskygallery.com/artist/huma-bhabha> [ultimo accesso: 15 maggio 2023].

<https://gagosian.com/exhibitions/2019/huma-bhabha-the-company/> [ultimo accesso: 15 maggio 2023].

<https://www.guggenheim.org/artwork/34580> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/20764/Abbas-Akhavan-Study-for-a-Monument> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].

<https://www.afterall.org/article/the-body-in-ruins-abbas-akhavan-s-study-for-a-monument> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].

<https://palaisdetokyo.com/personne/daniela-ortiz/> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].

<https://kadist.org/work/the-rebellion-of-the-roots-france/> [ultimo accesso: 12 maggio 2023].

<https://vimeo.com/434534150> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].

<https://www.stopecocide.earth/> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].

<https://palaisdetokyo.com/personne/megan-cope/> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].

<https://art-museum.uq.edu.au/event/3504/untitled-death-song-performances> [ultimo accesso: 16 maggio 2023].

<https://www.rca.ac.uk/news-and-events/news/environmental-architecture-alumnus-yussef-agbo-ola-on-evoking-environmental-empathy/> [ultimo accesso: 17 maggio 2023].

<https://palaisdetokyo.com/evenement/rituel-denfouissement-sous-la-terre-par-tabita-rezaire/> [ultimo accesso: 17 maggio 2023].