

Pedagogia, situazioni, esperienze a L'Avana: il caso del Departamento de Intervenciones Públicas fra intervento e osservazione partecipante

FRANCESCA D'ANDREA

Nei primi anni Duemila, nella Facoltà di Arti Plastiche dell'Instituto Superior de Arte (ISA) de L'Avana (Cuba), in risposta al malcontento degli studenti e delle studentesse riguardo alle rigidità dei piani di studio, nonché alle carenze materiali che contrassegnavano il contesto educativo e sociale dell'epoca, nacquero numerosi progetti pedagogici promossi da giovani docenti (Enema, 2012, pp. 3-4). Tra questi è possibile citare *Desde Una Pragmatica Pedagógica* (1989-1999, 1991-992, 1997-2001, 2010-2012), Enema (2000-2003), il Departamento de Intervenciones Públicas (2001-2004) e la *Cátedra Arte de Conducta* (2003-2009)¹.

Al fine di introdurre il contesto in cui emersero tali esperienze, è necessario citare alcune vicende salienti relative agli anni Ottanta, ovvero il decennio in cui si definirono sia buona parte dei precetti estetici dell'arte cubana contemporanea, che i limiti insiti nella collaborazione fra artisti e istituzioni politiche (de la Fuente, in Power, Espinosa, 2006, pp. 30-31). Da un lato, va considerata l'influenza dei programmi di arte d'inserimento sociale promossi dal Ministero della Cultura di Cuba (nato nel 1976), che perseguivano l'obiettivo di valorizzare il ruolo dell'arte all'interno di contesti extra-artistici (s.a., doc. *Arte en la fábrica*, 1983, p.n.n.)². Dall'altro lato, poiché tali programmi non furono percepiti come adeguati in rappor-

¹ Il *Desde Una Pragmatica Pedagógica* e la *Cátedra Arte de Conducta* sono riportati in corsivo poiché considerate opere degli autori, rispettivamente René Francisco Rodríguez e Tania Bruguera.

² Con arte di inserimento socioculturale, si fa riferimento a una serie di progetti promossi nel corso degli anni Ottanta dallo stato cubano sulla base dell'influenza di precedenti progetti dell'avanguardia sovietica degli anni Venti (Bringas, 2024, p. 115). L'idea era quella di dare una funzione "utile" all'arte ponendola in relazione a contesti extra-artistici come fabbriche, scuole, quartieri periferici, etc. È possibile affermare che il concetto di arte utile di Tania Bruguera nacque a Cuba all'interno di questo contesto.

to all'effervescenza e alla partecipazione sociale tipica del momento (Machado, 2018, pp. 7-11), gli artisti scelsero di organizzarsi in modo indipendente per sopperire alle carenze del sistema ufficiale generando forme autonome di supporto, definite «objecto de asistencia» (Álvarez in Rodríguez, 2019, p. 20)³.

In tal senso, un gruppo di artisti visivi propose i progetti *Hacer* (1988-1989) e *Pilón* (1988-1989), nel tentativo di integrare la loro figura professionale con quella del volontario sociale a contatto con comunità in condizioni di vita difficili nelle periferie dell'isola (doc. Hernández, 1989, p.n.n.)⁴. Sebbene gli esiti non siano stati positivi, *Hacer* e *Pilón*, pur non mostrando alcun interesse per la ricerca estetica, vennero riconosciuti all'interno della dimensione propriamente artistica, contribuendo così a definire un immaginario intorno al decentramento del soggetto nonché a un'estetica anti-enfatica, assunta come strumento per una più ampia integrazione socioculturale (Álvarez in Rodríguez, 2019, pp. 20-22).

Oltre a ciò, tra il 1986 e il 1990, presso la Facoltà di Arti Plastiche dell'ISA fu approvata la riforma educativa nota come Plan C, che introdusse cambiamenti significativi nei curriculum e nei programmi di alcune discipline (Álvarez in Rodríguez, 2019, p. 20). In particolare, il Plan C favorì l'introduzione di corsi opzionali, meno rigidamente strutturati e privi di valutazioni finali, che permettevano una maggiore libertà didattica (Machado, 2016, pp. 36-37)⁵. Proprio grazie a questo nuovo piano, nel 1989 emerse il primo laboratorio d'arte e pedagogia chiamato *Desde Una Pragmatica Pedagógica* (DUPP, 1989-1992), a opera di René Francisco Rodríguez, concepito anch'esso come «objecto de asistencia» (Álvarez in Rodríguez, 2019, p. 20).

Difatti, in concomitanza del fallimento dei programmi comunitari indipendenti e delle censure da parte degli organi ufficiali verso numerose esposizioni, alla fine degli anni Ottanta l'idea di un possibile radicale cambiamento sociale per mezzo dell'arte andò a Cuba affievolendosi. In

³ Letteralmente "oggetto di assistenza".

⁴ Cfr. Il progetto *Hacer* quasi non arrivò a compiersi (doc. *Informe*, 1989, s.p.). *Pilón* invece, si attuò: un gruppo di artisti si trasferì per mesi a vivere nel paesino chiamato appunto *Pilón*, in cui erano in atto programmi di recupero edilizio e culturale per via delle gravi condizioni economiche e sociali. L'idea iniziale del gruppo era quella di realizzare opere in cui l'autorialità individuale si perdesse negli effetti del lavoro nella società. Tuttavia, gli artisti abbandonarono il progetto affranti dinanzi alle precarie condizioni in cui verteva la vita della popolazione (Torres Llorca in Espinosa, Power, 2006, pp. 293-294).

⁵ In questo modo, per esempio, il Departamento de Filosofía Marxista Leninista fu trasformato in Departamento de Filosofía y Estética (Machado, 2016, pp. 36-37).

aggiunta, la crisi economica scoppiata nel 1990 e nota come periodo speciale in tempo di pace (Castro, 1990, p.n.n.), contribuì a ciò che può essere inteso come un effievolimento degli ideali rivoluzionari da parte dei produttori culturali. Conseguentemente, ciò favorì la scelta volta a far convogliare il potenziale sociale e partecipativo dell'arte dall'azione diretta verso la prassi pedagogica, intesa come gesto utile concretamente possibile (Rodríguez, 2019, pp. 7-13).

Al principio del Nuovo Millennio, sulla scia di *DUPP* di Francisco Rodríguez, si formarono anche ulteriori esperienze pedagogiche, nate come ambienti di lavoro collaborativo, in cui la partecipazione altrui si configurò come una componente fondamentale nell'interrogare la realtà e nel fare di essa un manifesto.

Tuttavia, è opportuno considerare che termini quali collettivo o gruppo risultano riduttivi rispetto alla varietà e complessità delle pratiche sviluppatesi, motivo per cui si sceglie qui di definirle esperienze (Portelles, 2005, p.n.n.). Inoltre, ciascuna di esse ebbe caratteristiche distinte, seppur tutte risposero a una medesima situazione educativa, politica e artistica. Per esempio, furono connotate dall'uso sperimentale della performance – un genere non contemplato dai piani di studio curricolari dell'ISA –, nonché, in alcuni casi, dalla relazione innovativa tra arte e antropologia, disciplina che non faceva parte del programma accademico cubano e che venne dunque integrata nelle pratiche artistiche come risposta alla sua assenza nei corsi ufficiali (González, 2016, pp. 2-10).

Tra quelle già menzionate, la *Cátedra Arte de Conducta* di Tania Bruguera è sicuramente il lavoro più noto nel panorama storico-artistico contemporaneo. Ciononostante, è interessante considerare che l'idea di arte del comportamento (*conducta* in spagnolo) – così come anche quelle di estetica (Bruguera in Bishop, 2020, p. 235) – era già presente nell'ambiente artistico de L'Avana, come testimoniato per esempio dal *Departamento de Intervenciones Públicas* (DIP), la cui memoria è oggi in gran parte dimenticata a causa della scarsità di testi critici e monografie.

Dunque, a partire dalla ricerca condotta a L'Avana tra il 2023 e il 2024, il presente contributo si propone di ricostruire e analizzare la storia del DIP, considerata una fra le esperienze che meglio seppe integrare arte, pedagogia e antropologia, focalizzandosi sulle dinamiche sociali e sulle loro implicazioni educative.

Il Departamento de Intervenciones Públicas

Seppur nato come un corso di studi, il Departamento de Intervenciones Públicas funzionò piuttosto come un gruppo di ricerca presieduto dal docente Ruslán Torres Leyva e condotto con gli studenti Analía Amaya García, Abel Barreto Olivera, Douglas Argüelles Cruz, Fidel Álvarez Causil, Humberto Díaz Pérez, Jorge Wellesley-Bourke Marín, María Victoria Portelles e Tatiana Mesa Paján, a cui un anno più tardi si unì anche Heidi García González.

Autodefinitosi come una circostanza (DIP, 2002, p.n.n.)⁶, obiettivo principale del progetto era quello di sviluppare, a partire dall'arte, un'analisi della vita quotidiana attraverso «experiencias en y con el afuera»,⁷ riflettendo sui conflitti dell'essere umano nello spazio del loro farsi, dove, con *afuera*, era inteso sia l'ambiente esterno da sé che la dimensione extra-artistica (DIP, doc. *Dpto. de Intervenciones Públicas. Experiencia de acción: 30 días. Convocatoria*, 2003, p.n.n.)⁸.

Le contingenze che contribuirono alla nascita del DIP risalgono al 2001, quando gli studenti appena menzionati protestarono contro le imposizioni del docente del corso di Disegno Ambientale, che pretendeva di inserirli in un suo progetto personale, senza prestare attenzione agli interessi specifici della classe (Ruz, 2007, pp. 8-9). Dunque, alla luce dei ripetuti malcontenti, il corso fu preso in carico dal giovane insegnante Torres Leyva, il quale accolse le inquietudini del gruppo incentrate sulla volontà di intervenire nell'ambiente urbano, sperimentando nuove linee di definizione del ruolo sociale dell'artista (Reyes Robio, 2014, pp. 30-32)⁹.

Tra il 1997 e il 2001, Torres era stato a sua volta membro del progetto pedagogico *Galería DUPP* (Rodríguez, 2019, p. 268), oltre che impegnato in una serie di opere basate sul comportamento come pratica estetica.

⁶ Cfr. Il progetto si autodefinisce in questo modo nel documento *Dpto. de Intervenciones Públicas. Experiencia de acción: 30 días. Convocatoria*, ossia il flyer della *open call* internazionale per la partecipazione alla 8ª Biennale de L'Avana (2003) fornito dagli archivi privati degli artisti.

⁷ In italiano: esperienze nel e con ciò che sta "fuori".

⁸ Con "doc." si indicano i documenti a cui si ha avuto accesso tramite gli archivi pubblici a L'Avana o gli archivi privati degli artisti e che dunque non presentano una casa editrice, né, molto spesso, un autore o autrice specifico.

⁹ Alcuni dettagli derivano dalla conversazione con Ruslán Torres Leyva avvenuta digitalmente nel corso dell'anno 2023 tra L'Avana e Quito, città in cui risiede attualmente l'artista.

Tra il 1999 e il 2001, aveva infatti dato vita al *Laboratorio de la Conducta*, anche chiamato *L. CONDUC-A-RT*, il cui *focus* era l'indagine del legame esistente tra il comportamento, il contesto in cui quest'ultimo si definisce e i rapporti di potere che si promuovono in tale relazione (Barreto, Argüelles, Álvarez, Wellesley, Torres Leyva, 2010, p. 148). L'obiettivo centrale della ricerca era sperimentare modalità in cui l'opera venisse creata direttamente dagli spettatori, considerati l'essenza del processo estetico.¹⁰ In un testo esplicativo risalente al 2001, Torres scrisse di voler indagare la "scultura del comportamento" e lo spazio "est-etico", ossia uno spazio etico e significativo attraverso cui l'arte si legittima nella mente di ciascuno spettatore, per la cui analisi e modificazione risulta fondamentale il supporto delle discipline sociologiche e psicologiche (Torres Leyva, 2001, pp. 1-2).

Pertanto, è possibile affermare che il Departamento de Intervenciones Públicas nacque come risposta concettuale a una situazione specifica (Portelles, 2005, p.n.n.) in cui l'attenzione verso il comportamento e i luoghi *est-éticos* furono gli elementi d'incontro fra il gruppo-classe e il docente, il quale decise di integrare l'esperienza pedagogica nelle possibili vie d'attuazione della sua embrionale idea di *conducta* (Reyes Robio, 2014, pp. 2-5). Fu una risposta concettuale poiché, più che un corso di studi, assieme diedero vita a un nuovo, fittizio, dipartimento accademico che si affiancava idealmente a quelli di pittura e scultura, legittimando l'intervento nello spazio urbano come medium artistico autonomo (DIP, 2002, p.n.n.).

¹⁰ Cfr. In tal senso potrebbe esserci una concordanza con la teoria di Nicolas Bourriaud. Tuttavia, l'estetica relazione così come espressa da Bourriaud, risultava limitata e limitante alla luce di una storia della performance molto più rivolta all'azione e alla desacralizzazione dello spazio espositivo. Le dinamiche relazioni sperimentate a L'Avana seguirono una storia peculiare anche rispetto alle vicende latinoamericane. Per esempio, vista la diversa storia politica, la teoria e la prassi artistiche di Cuba non si opposero alla critica occidentale – tra l'altro non avversarono il pensiero postmoderno – così come avvenne invece in altri paesi latinoamericani oppressi dal colonialismo economico nordamericano (Power, Espinosa, 2006, pp. 5-9). Ciononostante, le esperienze sviluppatasi in Sud America negli anni Sessanta e Settanta, ben più sbilanciate verso la responsabilizzazione dello spettatore, ebbero un'influenza sull'isola, così come, chiaramente, fu essenziale l'idea della disalienazione del soggetto per mezzo dell'arte propria della teoria marxista. L'approccio politico degli artisti latinoamericani, riconducibile a una forma di concettualismo che agiva, orientato a generare agitazione piuttosto che a mostrare, influenzò l'immaginario performativo cubano per esempio per mezzo del teatro popolare, dove la dinamica di *investigación-acción* del teatro degli oppressi di Augusto Boal, dalla fine degli anni Sessanta fu impiegata a Cuba dal gruppo teatrale *Escambray*. Inoltre, in anni più recenti, l'artista Tania Bruguera fu profondamente ispirata dal concettualismo latinoamericano (Cippitelli, Scudero, 2010, pp. 90,-91).

Sulla rivista *Noticias de Artecubano* firmarono collettivamente un breve articolo a mo' di presentazione (2002), dove esposero i punti metodologici essenziali del progetto, quali l'osservazione partecipante, la deriva situazionista, e, in generale, l'attenzione verso la vita quotidiana (DIP, 2002, p.n.n.)¹¹. Nonostante la fluidità e la natura effimera degli interventi, va riscontrato che il DIP ben definì la sua struttura interna, immaginata come un ufficio finalizzato a coordinare e realizzare azioni nello spazio urbano, affiliato all'ISA ma con una sede indipendente ubicata in Buenavista, nel municipio di Playa (L'Avana). Crearono inoltre indirizzi di contatto, un logo e anche dei *carnet* che identificavano ciascun membro come partecipante, collaboratore o visitatore del Dipartimento¹², in tal modo garantendo una giustificazione plausibile in caso di controlli da parte delle autorità¹³. Siffatta organizzazione aveva sia una funzione protettiva verso eventuali impedimenti, sia una valenza giocosa e beffarda: le avanguardie storiche, dai surrealisti, ai situazionisti, dal dadaismo a fluxus, confluivano qui nel *choteo*¹⁴, nell'osservazione della *conducta* del pubblico e nell'assenza di un manifesto programmatico – quest'ultima caratteristica comune in tutte le esperienze artistiche d'avanguardia cubane sin da prima della Rivoluzione (Mosquera, 2003, p. 210).

La pedagogia si definiva invece sulla base del dialogo e della prassi. In tal senso i membri del DIP crearono costanti appuntamenti in cui riflettere sul lavoro collettivo, sulla relazione fra quotidiano e arte, nonché su quest'ultima come produzione dialettica, non statica e ibrida (Portelles, 2005, p.n.n.). Tali momenti di discussione funzionavano come esercizi preparativi all'intervento nello spazio urbano e spesso coincidevano con le stesse ore di lezione. A partire dal dialogo, ciascuno degli studenti proponeva una pratica in cui far confluire gli interrogativi sul ruolo civico dell'arte e concetti affini, come la relazione arte-vita, il lavoro sociale e, in linea di principio, ciò che veniva definito come *afuera*. Da queste attività nascevano poi le proposte individuali, anch'esse discusse collettivamen-

¹¹ Cfr. «È interessante notare che gli interventi pubblici che si realizzano funzionino come esercizi simultanei e sperimentali sulla realtà sociale più vicina, lo spazio pubblico, i comportamenti dell'uomo in situazione, gli scenari di condotta. In conclusione, la vita quotidiana.» (DIP, 2002, p.n.n.).

¹² Si usa il termine Dipartimento come abbreviazione di Departamento de Intervenciones Públicas.

¹³ Tale processo di sperimentazione fu possibile anche grazie al supporto di Jorge Fernández Torres, vicerettore dell'ISA dal 2000 al 2008. Ciò emerge sia dalla conversazione con Ruslán Torres Leyva che da quella con lo stesso Fernández Torres.

¹⁴ Scherzo, ironia, definizione popolare cubana.

te, e da cui, a loro volta, si definivano le azioni vere e proprie, intese come esercizi d'osservazione sulla e nella realtà, attuate con la partecipazione altrui – colleghi o pubblico esterno (Portelles, 2005, p.n.n.).



Fig. 1 – Fidel Álvarez, *Espacio de aire*, 2001

Il primo intervento fu *Espacio de Aire*, ideato da Fidel Álvarez e attuato dal DIP nell'ottobre 2001 sulla Ruta M-6, C. L'azione consisteva nel salire a bordo di un autobus urbano con numerosi palloncini colorati, dati in dono anche alla gente in fila che veniva dunque coinvolta nell'intervento (Barreto, Argüelles, Álvarez, Wellesley, Torres Leyva, 2010, p. 98). Da un lato si definì una componente estetica, ossia la creazione di un piacevole diversivo visivo, documentato attraverso video e fotografie (fig. 1). Tuttavia, dall'altro lato, la scelta dei *camellos* – come all'epoca erano definiti a L'Avana gli autobus – non fu chiaramente casuale: spazi sovraffollati in cui spesso si trascorrono lunghi periodi della giornata, i mezzi di trasporto sono comunemente identificati a Cuba quali peculiari spazi d'interazione nonché termometri sociali in cui poter verificare la frustrazione e la resilienza cittadina. Difatti, dai materiali visivi è possibile desumere la mancanza di spazio e di aria di cui i palloncini coloranti si facevano marcatori evidenti. Allo stesso tempo, tali oggetti giocosi contribuivano a istaurare una dinamica partecipativa, trasformando una con-

dizione potenzialmente spiacevole in momento ricreativo (Barreto, Argüelles, Álvarez, Wellesley, Torres Leyva, 2010, p. 98).

L'interesse del Dipartimento non era tanto inserire coscientemente l'arte nel tessuto collettivo, quanto la complicità deregolamentata che poteva prodursi fra l'artista e lo spettatore-partecipante nel vivere una condizione. Come suddetto, infatti, a L'Avana, all'inizio del Nuovo Millennio, l'idea che l'arte potesse redimere la società e trasformare la condizione politica era divenuta più sfumata, legata a un immaginario pedagogico, più che radicale e di protesta, soprattutto a seguito delle censure e degli attriti fra artisti e istituzioni verificatisi nella seconda metà degli anni Ottanta.¹⁵ In un certo qual modo, l'arte, soprattutto attraverso l'intervento o la performance, voleva ora usare il contesto politico come materiale nel quale mettere alla prova le regole della propria disciplina e della società, oltre che, nel caso specifico del DIP, divenire strumento d'osservazione del comportamento sociale.

In tal senso, provando a giocare con le dinamiche di controllo e la conseguente psicosi, spesso definita paranoia, nacque *The Drama of Becoming Another: Paranoia* (2002), azione a cui parteciparono Amaya, Argüelles, Barreto, Díaz, Mesa, Portelles e Wellesley, consistente nell'inscenare un'attività sospetta sull'affollata via Obispo della capitale (fig. 2). Gli artisti misero in atto comportamenti equivoci per verificare cosa sarebbe successo dopo che le telecamere statali li avessero ripresi a passare di lì ripetutamente, trasportando un'ambigua valigia metallica nella mano. L'azione è significativa anche poiché non vi fu alcuna conseguenza all'infuori della paranoia di cui furono vittime i performer stessi, i quali da lì si interrogarono sulle modalità indirette di generare paura insite nelle forme di controllo del potere (Fusco, 2015, pp. 64-65).

Lo svago e la partecipazione dubbia dello spettatore, la realtà e la finzione, giunti all'interesse verso l'osservazione, furono invece i temi d'analisi di *Casting* (2003), azione con cui il DIP partecipò all'evento artistico *X Ro-*

¹⁵ Il clima sognante ed effervescente degli anni Ottanta venne smorzata dalle misure di controllo e dalle censure dello Stato verificatesi tra il 1989 e il 1990, oltre che poi della dura crisi economica che seguì il crollo dell'URSS. Per un'analisi della produzione artistica degli anni Ottanta a Cuba si vedano: Camnitzer L. (1994), *New Art of Cuba*, University of Texas Press, Austin; Morales Nieves E. (2010), *Plástica cubana de los 80: circunstancias y descatos*, Ediciones Adagio, L'Avana; Weiss R. (2007), "Performing Revolution. Arte Calle, Grupo provisional, and the Response to the Cuban National Crisis, 1986-1989", in Stimson B., Sholette G., (2007, a cura di), *Collectivism after Modernism. The art of social imagination after 1945*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 115-162.

merías de Mayo nella città di Holguín. Come indica il titolo, in questa occasione inscenarono un *casting* per selezionare gli attori e le comparse di un film immaginario che si sarebbe girato di lì a poco. Ignaro, il pubblico era convinto di star prendendo parte a una selezione, provando a dare il meglio di sé nei colloqui e, successivamente, nella recitazione¹⁶.



Fig. 2 - DIP, *The Drama of Becoming Another: Paranoia*, 2002.

In occasione dell'8^a Biennale de L'Avana (Rodríguez Enríquez, 2003, p.n.n), intitolata *El arte con la vida*, il DIP presentò quella che può essere considerata la proposta più rilevante della sua carriera, ovvero *Experiencia de acción: 30 días* (2003). L'evento fu composto da un fitto programma di azioni che si svolsero durante tutto il mese di novembre, coinvolgendo sia artisti interni al gruppo che esterni, selezionati a seguito di una *open call* (doc. *Dpto. de Intervenciones Públicas. Experiencia de acción: 30 días. Convocatoria*, 2003, p.n.n.). Il Dipartimento indisse più di trenta interventi in strade, piazze e parchi cittadini, tra *jodadera* (sarcasmo), azioni partecipative, operazioni concettuali e conferenze, con il contributo di più di

¹⁶ Dopo aver visualizzato il materiale di documentazione presso il suo archivio privato, l'artista Humberto Díaz ha spiegato l'azione durante la conversazione avvenuta a L'Avana nel maggio 2023.

quaranta artisti nazionali e internazionali. Nella città erano disseminati punti informativi nei quali poter trovare il cronoprogramma, nonché la mappa dei fitti appuntamenti (Papararo, Demkiw, 2004, p. 27).

Così, il 5 novembre le artiste canadesi Day Milman e Paige Gratland intervennero ancora una volta presso una delle fermate dei mezzi di trasporto, in questo caso di fronte al Parque Maceo de L'Avana, con *Free Dance Lessons* (2003). Nel *Cronoprogramma* l'intervento era presentato come un'esortazione a esprimersi e ballare liberamente, invertendo la relazione alunno-docente, artista-spettatore, e giocando con la parola *free*, assieme libero e gratuito (DIP, doc. *Cronoprogramma*, 2003, p. 3)¹⁷. Dunque, il tempo dell'attesa era impiegato per dare forma a una pista da ballo dove il pubblico, invitato a partecipare, diveniva chiaramente protagonista.



Fig. 3 - Day Milman e Paige Gratland, *Free Dance Lessons*, 2003.

Come si può vedere nelle immagini (fig. 3), lo spazio urbano era occupato da nozioni semantiche politiche come, per esempio, "CDR" - acronimo

¹⁷ Il documento, non pubblico, è stato consultato presso l'archivio privato degli ex membri del DIP.

del Comités de Defensa de la Revolución –, facenti si che l'azione assumesse una connotazione dissonante, manifestazione della convivenza di festa e disciplina (Benítez Rojo, 1998, pp. 15-20).

Adonis Flores fu selezionato invece per l'installazione *Espiritu (al servicio de todos)*, eco della postura dell'artista come volontario sociale propria degli anni Ottanta. Flores realizzò distributori di carta igienica disposti lungo il Boulevard San Rafael, altra via centrale de L'Avana. Camminando, le persone incontravano l'opera e potevano interagirvi liberamente prelevando carta igienica (fig. 4). Ubicato in un angolo, l'autore era intento a registrare i comportamenti dei passanti con l'installazione, alle volte volgendo loro alcune domande.



Fig. 4 – Adonis Flores, *Espiritu (Al servicio de todos)*, 2003.

In tal modo, diede poi vita a un video documentario in cui è possibile udire commenti variegati, che vanno dal turista italiano positivamente stupito, al signore cubano interdetto da tanta disponibilità alla luce

dell'elevato prezzo di vendita del bene – all'epoca a Cuba molto raro¹⁸. Era difficile stabilire se si trattasse di un'opera d'arte, ma probabilmente ciò non suscitava grande interesse. L'intervento artistico si configurò piuttosto come un piccolo contributo alla semplificazione delle attività quotidiane, ma anche come un esperimento sociale volto a esplorare le condizioni di vita e le percezioni della gente. Per esempio, un aspetto interessante emerso nel video è che alcuni passanti ritennero si trattasse di un test da parte delle autorità statali.

Sempre nell'ambito di *Experiencia de acción: 30 días* (2003), María Victoria Portelles propose invece *Lugar Soñado* (2003). Ella diede vita a un'agenzia, anche in questo caso fittizia, chiamata *El Aleph*, in omaggio al racconto di Jorge Luis Borges. Il pretesto di *El Aleph* era quello di invitare simbolicamente al viaggio stuzzicando il pubblico a esprimere il luogo, immaginato o reale, che sognavano di raggiungere. A tal fine l'artista collocò sui muri urbani dei cartelli in cui i passanti erano invitati a scrivere o rappresentare il proprio posto dei sogni. Alla luce dell'elevato tasso di emigrazione, nonché delle scarse possibilità di spostamento della popolazione cubana, anche quest'ultimo lavoro assumeva chiaramente un significato sottile, accostabile all'indagine sociologica (Portelles in DIP, doc. *Cronoprogramma*, 2003, p. 1).



Fig. 5 – María Victoria Portelles, *Cayendo sobre el mapa: un destino El Aleph*, 2003.

¹⁸ I riferimenti derivano dal video *Espiritu (Al servicio de todos)*, 2003, mostrato dall'artista Adonis Flores.

Interessata alla costruzione di cartografie soggettive, Portelles propose anche un secondo intervento chiamato *Cayendo sobre el mapa: un destino El Aleph* (fig. 5). Assieme al DIP, aveva precedentemente diffuso volantini in cui si invitava il pubblico a prendere parte a un lancio in paracadute per osservare dall'alto la città, con la possibilità di scegliere di atterrare in tre diversi punti geografici de L'Avana quali il Castillo del Morro, la Ciudad Deportiva e Ciudad Libertad. Del lancio, a cui parteciparono sia membri del Dipartimento che persone esterne, l'artista parla come segue:

La mia preoccupazione era rivolta alla questione delle mediazioni (le mappe, per esempio) nella conoscenza del mondo. Dalla cartografia soggettiva al *destino El Aleph* c'è un cambiamento di proiezione nell'esperienza vissuta: dall'individuale all'individualità dell'altro. Questa prima destinazione dell'agenzia – un sorteggio di 3 salti tandem per cadere su tre punti diversi della città – è stato concepito per gli abitanti de L'Avana, perché sono loro che vivono quotidianamente immersi nella città, ma senza avere una visione d'insieme della città: L'Avana dall'alto (Portelles in doc. *Cronoprogramma*, 2003, p. 9).

Come si evince dalle azioni analizzate, la partecipazione del pubblico fu per il DIP una prerogativa. Ciò si riscontra anche in altri progetti selezionati in occasione della Biennale de L'Avana, per esempio in *Necesidad* (2003), un intervento proposto dalla scrittrice cubana Agnieszka Hernández, la quale scelse di scambiare dei suoi oggetti personali con le storie dei passanti, invitati a sedersi dinanzi a lei fra le vie del centro cittadino (Hernández in doc. *Cronoprogramma*, 2003, p. 7).

A seguito della Biennale, i video e le fotografie di documentazione di *Experiencia de Acción: 30 días* vennero presentate nell'esposizione *Common Property* (2004) presso la 6^a Werkleitz Biennale di Halle, in Germania (Anja, Martin, Ariane, 2004, pp. 30-31). Infine, come anche *Desde Una Pragmatica Pedagógica* ed Enema, il Departamento de Intervenciones Públicas si dissolse in concomitanza con la fine del percorso accademico dei suoi membri, i quali scelsero poi di dedicarsi a ricerche individuali.

Dagli anni Ottanta agli anni Duemila: gli apporti del DIP al contesto storico-artistico

É possibile considerare il DIP come un esercizio pedagogico partecipativo in cui le strategie assunte ebbero una coerenza flessibile in quanto non erano né legate a una teoria specifica predefinita nè finalizzate a un ri-

sultato particolare, esse piuttosto sono accostabili a una dinamica di guerriglia situazionale volta ad analizzare i comportamenti sociali (Kocur, 2013, p. 58).

La velocità di dissoluzione dell'entità artistica collettiva può essere intesa anche come una conseguenza del sistema artistico internazionale, basato su logiche di mercato e sulla necessità di rendere vendibile una produzione che, in questo caso, lo era difficilmente¹⁹. La fase di apprendimento diveniva pertanto una delle poche in cui era possibile operare in modo più libero delle metodologie di lavoro diverse, non sempre totalmente funzionanti e funzionali però si innovative e collaborative, le quali evidentemente si esaurivano nell'arco di due o tre anni, risvegliando la necessità di una ricerca soggettiva (Kocur, 2013, pp. 58-60).

Da un lato, questa natura estremamente effimera potrebbe porre in dubbio il potenziale artistico dell'esperienza, dall'altro lato, tuttavia, si ritiene che il Dipartimento contribuì pienamente alla definizione di un clima culturale specifico, altamente vivace e sperimentale, che, all'inizio del nuovo secolo, rese L'Avana uno dei poli dell'arte contemporanea internazionale. In particolare, tale esperienza contribuì a definire esempi di interventi artistici legati all'impiego del comportamento sociale come materiale sulla base del quale sviluppare un'analisi antropologica del contesto circostante. Tale filone di ricerca, in seguito sviluppato da diversi partecipanti della *Cátedra Arte de Conducta* di Bruguera, quali per esempio il duo Luis o Miguel, Celia y Yunior e Adrián Melis, vide gli artisti comportarsi come etnografi, cercando di incorporare l'opera d'arte alla realtà in modo organico (González, 2016, pp. 1-10).

La storia della disciplina antropologica a Cuba fu non a caso lacerata da continue fratture, in quanto il pensiero rivoluzionario la ritenne una materia borghese e colonialista. Ciò generò nell'accademia una predilezione per l'antropologia fisica piuttosto che culturale, oltre che una carenza rispetto alle pionieristiche ricerche di Fernando Ortiz e Lydia Cabrera, come riportato nell'analisi di Celia Irina González:

A Cuba ci sono state istituzioni dedicate all'antropologia dalla metà del XIX secolo. Nel 1900 è stata fondata una cattedra di antropologia presso l'Università de L'Avana e creato il Museo Antropologico Montané. Tuttavia, nel 1960, dopo il

¹⁹ Per esempio, Jorge Fernández Torres, attualmente direttore del Museo Nacional de Bellas Artes de L'Avana, nel corso di una conversazione affermò che in anni recenti tentò di acquistare l'ingente archivio del DIP ma la proposta non fu finalizzata a causa della comparazione tra la scarsità dei fondi e l'ingente numero degli ex membri dell'esperienza.

trionfo della Rivoluzione Cubana, la cattedra fu chiusa e l'antropologia rimase come materia all'interno della carriera di Biologia. Negli anni '90 è stato aperto un Master in Antropologia con opzione di specializzazione in Antropologia fisica o sociale. Dagli anni '60 il panorama dell'antropologia a Cuba si è orientato verso l'antropologia fisica o biologica e l'archeologia, lasciando un vuoto nelle ricerche di antropologia culturale iniziate da Fernando Ortiz, più noto antropologo cubano negli anni '40 (González, 2016, p. 1).

In conseguenza di ciò, tale vuoto fu molto spesso colmato dagli storici dell'arte – vedi, tra l'altro, il lavoro di Lázara Menéndez nella Facoltà di Arti e Lettere dell'Università de L'Avana –, nonché da numerosi artisti visivi²⁰. Molti degli interventi del DIP – da *Espacio de Aire* (2001) a *50 Sillas* (2003, fig. 6) o *El Diario* (2003) – possono ascrivere a questo filone di ricerca etnografica, filone a cui, inoltre, il progetto apportò la possibilità di lavorare in *equipo*, tipica a L'Avana del campo culturale e sociologico degli anni Ottanta.



Fig. 6 – Fidel Álvarez, *50 Sillas*, 2003.

²⁰ Tra gli altri vedi: Menéndez L. (1995), *Estudio de los recursos plásticos de la santería*, in "Anales del Caribe", L'Avana; Menéndez L. (1997), *Intersticios de una Cotidianidad Religiosa an Cuba*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Come osservato, le azioni promosse dal progetto pedagogico non erano invadenti, piuttosto, nella maggior parte dei casi, si caratterizzarono per una consistenza effimera, funzionando come micro-interventi iscritti nella vita quotidiana degli artisti e/o del pubblico.

A tal proposito, i membri erano in disaccordo con la partecipazione alle azioni di spettatori provenienti dal campo dell'arte poiché ritenevano che ciò potesse condizionare sostanzialmente le risposte degli astanti, oltre che generare una sacralizzazione dell'azione come arte. Ciò che premeva loro era dunque l'interazione con la natura particolare dello spazio e con la gente, una pratica definita dall'ex partecipante María Victoria Portelles come esperienza d'azione (Portelles, 2005, p.n.n.). Tale pratica, si affiancava metodologicamente all'osservazione partecipante e alla deriva, provenienti rispettivamente dall'etnografia e dal situazionismo. Presso l'ISA il riferimento all'osservazione partecipante afferiva al corso di Metodologia di Ricerca del Processo Artistico, tenuto dal professore e critico Ramón Cabrera Salort, che avvalorò la rilevanza del processo di ricerca socio-antropologico, facendone un modello per la generazione di studenti dell'epoca (Portelles, 2005, p.n.n.).

Un ulteriore apporto in tal senso, nello specifico per quanto riguarda la relazione fra l'opera e il contesto, derivava dalla teoria del critico statunitense Thomas McEvilley, il cui pensiero divenne fondamentale all'inizio degli anni Novanta nei programmi di studio di arte visiva. Sulla base del testo *On the Manner of Addressing Clouds* (McEvilley, 1984) si era infatti strutturato un piano d'insegnamento, definito Progetto McEvilley, volto a svincolare il contenuto artistico dalla forma e a divincolarsi dal formalismo (Valdés Figueroa, 2006, pp. 2-3).

Sia l'insegnamento di Cabrera Salort che quello di McEvilley, a loro volta si innestavano sui precetti artistici definitisi a L'Avana nel corso degli anni Ottanta da quello che fu definito movimento della *plástica joven* (de la Fuente in Power, Espinosa, 2006, pp. 30-31).

Difatti, per quanto certamente la produzione culturale dell'Isola sia sempre stata in dialogo con l'esterno, subendo sia l'influenza del concettualismo e dell'arte di protesta latinoamericana, sia quella di Joseph Beuys e della performance statunitense degli anni Sessanta (Enema, 2012, pp. 20-25), vi furono specifiche connotazioni derivanti dal contesto socialista e afrocubano. In tal senso, a partire dall'insegnamento di Gerardo Mosquera, secondo cui per poter definire un'arte veramente globale è ne-

cessario mettere in luce le differenze (Mosquera, 2020, pp. 32-35), è utile analizzare le specificità del contesto ponendo il DIP in relazione ad esse.

Innanzitutto, bisogna tener conto che, dal 1959 sino ai primissimi anni Novanta, il mercato dell'arte, così come inteso nei paesi neoliberalisti, era chiaramente a Cuba inesistente e pertanto l'artista non era chiamato a produrre cercando di sfidare il sistema attraverso un'opera acquistabile. Inoltre, vi era una buona conoscenza del lavoro collettivo, un sapere incorporato nelle opere, che a loro volta erano valutate sulla base di questioni morali e non rispetto alla loro qualità estetica, permettendo maggiormente l'inclusione del pubblico non specializzato (Debot, 2011, pp. 1-12). Un altro aspetto fondamentale che si stabilizzò nel corso degli anni Ottanta riguarda il paradigma artistico in cui il contenuto del messaggio era considerato più importante della forma. In aggiunta, si dava particolare attenzione a temi quali i conflitti della vita quotidiana, la retorica ideologica, la morale, l'etica e la percezione della realtà, sia artistica che culturale, oltre che esistenziale. I lavori si distinguevano spesso per la loro natura effimera e per un interesse verso la comunicazione immediata, senza cercare l'atemporalità che si ritrova invece nelle opere decontestualizzate nei musei. Di conseguenza, molte delle azioni artistiche degli anni Ottanta rimasero legate al momento specifico della loro prima rappresentazione. In questo processo, il pubblico giocava un ruolo di grande importanza: la sua partecipazione non solo arricchiva il significato dell'opera, ma era fondamentale per determinarlo. Provocare una reazione intellettuale nello spettatore diventava così una priorità, rispetto anche ai mezzi espressivi utilizzati. Significativamente, il dibattito e il confronto all'interno delle esposizioni e fuori da esse non erano aspetti secondari, bensì erano parte integrante della poetica creativa. Infine, si manifestava un notevole interesse per la realizzazione di mostre collettive, pensate attorno a un'idea comune, in cui la singolarità di ogni contributo veniva apprezzata tanto quanto il significato complessivo dell'esposizione (de la Fuente, in Power, Espinosa, 2006, pp. 30-31)²¹. Ponendo il Departamento de Intervenciones Públicas a confronto con tali assunti, è possibile osservare che, dalla rilevanza del confronto orale al significato complessivo derivante da una serie d'azioni, così come dal peso che il pubblico ebbe sia come punto di partenza che come fine della

²¹ L'articolo originale fu pubblicato sulla rivista "Temas" nel 1989.

pratica creativa all'interesse etico per la vita quotidiana, tale esperienza può essere letta come una fra quelle che meglio riprese le linee di lavoro degli anni Ottanta, riattualizzandole e verificandole nel differente contesto degli anni Duemila. Di fronte a uno scenario mutato, in cui L'Avana era maggiormente inserita nel processo di globalizzazione anche per via dell'apertura al turismo internazionale, l'osservazione partecipante diveniva utile per analizzare come e quanto le normative comportamentali della popolazione fossero o non fossero variate.

Per quanto concerne le peculiarità della situazione in cui il Dipartimento operò, è inoltre possibile osservare che lo spazio urbano della capitale era attraversato da un numero maggiore di interazioni interpersonali rispetto a quelle che connotano le capitali europee, in cui la scissione fra ciò che è pubblico e ciò che è privato risulta particolarmente più netto ed evidente (Rojas Arredondo, 2005, pp. 1-3). Da questo punto di vista, la partecipazione alle azioni di un pubblico non specializzato e casuale risultava a Cuba alquanto semplice; tuttavia, dall'altro lato, l'interazione era più effimera e rapida, sia per il timore delle dinamiche di controllo, che per la precarietà dei mezzi materiali con cui venivano attuati gli stessi interventi artistici. Inoltre, nell'ambiente pubblico, i cittadini erano chiamati costantemente a confrontarsi con la retorica rivoluzionaria e con l'immaginario politico, piuttosto che, come contemporaneamente avveniva tramite la pubblicità nelle città neocapitaliste, con il desiderio d'acquisto (Cárdenas, 1999, pp. 11-15).

Dunque, contribuendo a ravvivare l'effervescenza partecipativa degli anni Ottanta, smorzata, come sopra menzionato, prima dalle censure e poi dal periodo speciale, il DIP anticipò e definì il terreno fertile per lo spiccato interesse etnografico che caratterizzò la ricerca artistica di parte della generazione successiva, interesse che trovò anche nell'impiego del video come medium di registrazione una soluzione relativamente innovativa per il contesto²².

In conclusione, si sottolinea che la ricerca qui esposta tenta, per quanto possibile, di far riferimento a definizioni e categorie impiegate dal DIP

²² L'interesse etnografico dell'arte contemporanea a L'Avana a partire dai primi anni del Duemila si evince dalle opere di artisti quali Henry Eric Hernández che, in particolare con Producciones Dobocho, fu un altro pioniere in tal senso. Inoltre, si menziona l'esposizione *Bueno, Bonito, Barato* (2006) a cura di Luis Gárciga, e il lavoro congiunto di artisti quali Javier Castro, Yuniór Aguiar, Renier Quer, Grethell Rasúa, Adrián Melis, Yúsúan Remolina, Maibet Valdés, Leandro Feal, Miguel Moya, Yuriem Escobar e Celia Irina González (González, 2016, pp. 23-30)

per autodefinirsi, nonché usate dalla critica locale. Il presente contributo si confronta sicuramente – tra gli altri – con il limite di non essere un lavoro pienamente etnografico, poiché l'esperienza non era più attiva nel momento della ricerca sul campo. Ciononostante, l'entrare a contatto con documenti e materiali conservati in archivi privati, la preziosa restituzione di idee e percezioni avvenuta attraverso le conversazioni con gli ex membri del Dipartimento, oggi inseriti nella realtà artistica internazionale e in molti casi residenti fuori da Cuba, è stata fondamentale per osservare alcune dinamiche alla luce della distanza temporale, rendendo possibile la formulazione di nuove riflessioni.

La proposta vuole essere un tentativo di condivisione d'immaginari che non si appellano all'uguale bensì, come sostenuto da Édouard Glissant, a un accordo di differenze, assumendo la necessità di fare sia della ricerca storico-artistica che delle categorie teoriche – così come dei confini – spazi ibridi, aperti, di scambio e d'incontro (Glissant, 2007, p. 1).

Bibliografia

Agnieska, H. (2004), *La probable cita*, "La Gaceta de Cuba", n. 4, luglio-agosto, L'Avana.

Alonso, A. G. (1986), *Lo Util y lo Bello II. Diseños de artistas cubanos para estampado textil*, pieghevole flyer della mostra, Imprenta de Divulgación, Museo Nacional de Bellas Artes, L'Avana, febbraio.

Álvarez, L. (2019), *Neoavanguardia, interculturalidad y humanismo, hacia una pragmática Pedagógica*, in Rodríguez, R. F. (2019), *La experiencia DUPP*, Edizione Arte Cubano, L'Avana, pp. 17-37.

Ambrosio, F. (2008), *El quinquennio gris revisitando el término*, in Heras León, E., Navarro, D. (a cura di), *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*, Centro Cultural Criterios, La Habana, 2008, pp. 25-46.

Anja, C., Martin, C., Ariane, M., (2004), *Katalog. Common Property Allgemeingut*, 6 Werkleitz Biennale, Halle.

Armony, A. C. (2005), *Reflexiones teóricas y comparativas sobre el estudio de la sociedad civil en Cuba*, in Tulchin, J. S., Bobea, L., Espina Prieto, M. P., Hernández, R., (a cura di), *Cambios en la sociedad cubana desde los Noventa*, Woodrom Wilson Center Report on the Americas, Num. 5, Washington D.C., Woodrow Wilson International Center for Scholars.

Barreto, A., Argüelles D., Álvarez F., Wellesley J., Torres Leyva R. (2010), *08 Espacio de experimentación visual*, Ediciones Cúpulas, L'Avana.

Bayón, D. (1985, a cura di), *Arte moderno en América Latina*, Taurus, Madrid.

Benítez Rojo, A. (1998), *La isla que se repite*, Editorial Universidad de La Habana, L'Avana.

Bishop, C. (2006), *Participation*, Whitechapel, Londra, Mit Press, Cambridge.

Bishop, C. (2020), *Tania Bruguera in conversation with Claire Bishop*, Fundación Cisneros. Colección Patricia Phelps de Cisneros, New York.

Bishop, C., Guida, C. (2012, a cura di), *Inferni artificiali. La politica della spettacolarità nell'arte partecipata*, Luca Sossella Editore.

Blake, G. (2003), *In Havana, an Air of Possibility Politics and Social Contradictions waft Enticingly Over an Impressive Art Biennial*, "Washington Post", 16 novembre.

Bourriaud, N. (2010), *Estetica relazionale*, postmediabooks, Milano.
Cabrera Fernández, A., Pérez Pérez, C. (2018, a cura di), *A quien pueda interesar. Antología de la crítica Revista Artecubano 1995-2015*, Artecubano Ediciones, L'Avana.

Cairo Ballester, A. (1993), *La Revolución del 30 en la narrativa y el testimonio cubanos*, Editorial Letras Cubanas, L'Avana.

Camnitzer, L. (1994), *New Art of Cuba*, University of Texas Press, Austin.

Camnitzer, L., Weiss R., (2009, a cura di), *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*, University of Texas Press, Austin, 2009.

Cárdenas, E. (1999), *Uso y significado del espacio público*, in "Arquitectura y Urbanismo", n. 3, vol. 20, ISPJAE, L'Avana, 1999.

Castro Ruz, F. (1993), *Decreto-ley no. 141. Sobre el ejercicio del trabajo por cuenta propia*, [comunicato per il Consejo de Estado], 8 settembre, disponibile da: <http://juriscuba.com/wp-content/uploads/2015/10/Decreto-Ley-No.-141.pdf>, ultima consultazione 20 marzo 2024.

Castro, F. (1990), *Discurso pronunciado por el comandante en jefe Fidel Castro Ruz en la clausura del XVI Congreso de la CTC*, Teatro Carlos Marx, L'Avana, 28 gennaio 1990, disponibile da: <http://www.fidelcastro.cu/es/discursos/discurso-pronunciado-en-la-clausura-del-xvi-congreso-de-la-ctc>, ultima consultazione 19 febbraio 2025.

Che Guevara, E. (1978), *El hombre nuevo*, "Quadernos de cultura latinoamericana", n. 20, Universidad Nacional Autónoma de México, Città del Messico.

Cippitelli, L., Scudero, D. (2010, a cura di), *Tania Bruguera*, Roma, postmediabooks.

de la Fuente, L. (1989), *La joven plástica cubana: ética, estética y contextos de recepción*, in Espinosa M., Power K. (2006), *Antología de textos críticos: el nuevo arte cubano*, Perceveral Press, Santa Monica, pp. 25-31.

Debot, E. (2011), *Performing Objects, Narrating Installations: Moscow Conceptualism and the Art Object*, "E-Flux Journal", 29 novembre, pp. 1-12.

del Valle Lantarón, R., Herrera Despaigne, M., (2009, a cura di), *Bienal de La Habana para leer. Compilación de textos*, Universitat de València, Valencia.

Díaz Bringas, T. (2024), *Todas las vidas*, Consonni, Bilbao.

DIP (2002), *Departamento de Intervenciones Públicas*, "Noticias de Artecubano", n. 8, vol. 3, L'Avana, agosto.

DIP (2003), doc. *Cronoprograma Octava Bienal de La Habana*, L'Avana [documento da archivio privato].

DIP (2003), doc. *Dpto. de Intervenciones Públicas. Experiencia de acción: 30 días. Convocatoria*, pieghevole della convocazione internazionale per la partecipazione alla 8ª Biennale de L'Avana, L'Avana [documento da archivio privato].

Enema (2012), *Enema*, Edizione Arte Cubano, L'Avana.

Espinosa, M. (1995), *Cultural Studies: A View from the Caribbean*, "Journal of Latin American Cultural Studies", vol. 4, n. 2, Travesia, pp. 231-240.

Espinosa, M., Power, K. (2006), *Antología de textos críticos: el nuevo arte cubano*, Perceveral Press, Santa Monica.

Foster, H., Carneglia, B. (traduzione di) (2007), *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, postmediabooks.

Fusco, C. (1999), *Corpus Delecti: performing art of the Americas*, Routledge.

Fusco, C. (2015), *Dangerous Moves: Performance and Politics in Cuba*, Tate Publishing, Londra.

Glissant, É. (2007), *Poetica della Relazione. Poetica III*, Quodlibet, Macerata.

González Álvarez, C. I. (2016), *Arte y antropología: métodos y prácticas en el arte cubano contemporáneo*, tesi di laurea magistrale in Antropologia Visuale, relatore Andrade X., corelatori Vorbeck M., Kingman E., Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, Ecuador, a.a. 2014-2016, novembre.

Hernández, A. (1989), doc. *A las comp. Cristina, Beatriz y Marcia Leiseca*, fascicolo "1.1.4 Proyecto Pilón", CDAV, L'Avana [dall'archivio del CDAV].

Hernández, I. (2009), *Espacio 08*, "Noticias de artecubano", n. 10, anno 9, gennaio, L'Avana.

Herrera Ysla, N. (2003), *Eterno retorno a la utopía*, in Rodríguez Enríquez, H. M., *Octava Bienal de La Habana. El arte con la vida*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, L'Avana, Editorial Cromart, Madrid (pp. 71-80).

Kocur, Z. (2013), *Art collectives, Afro-Cuban culture, and alternative cultural production, 1975-2010: the performative interventions of OMNI Zona Franca and the struggle for space in the Cuban public sphere*, tesi di dottorato PhD thesis, Middlesex University.

López Arbolay, D. (2004), *Hacia una nueva dimensión del espectáculo*, "Artecubano", n.1, L'Avana, pp. 9-11.

Machado, M. (2016), *Fuera de Revoluciones. Dos décadas de arte en Cuba*, Almenara, Leiden.

Machado, M. (2018), *Los años del participacionismo. Open Estudio II*, Almenara, Leiden.

McEvilley, T. (1984), *On the Manner of Addressing Clouds*, "Artforum", (pp. 61-70), disponibile da: <https://www.artforum.com/features/on-the-manner-of-addressing-clouds-207730/>, ultima consultazione 12 giugno 2024.

Menéndez, L. (1995), *Estudio de los recursos plásticos de la santería*, "Anales del Caribe", L'Avana.

Menéndez, L. (1997), *Intersticios de una Cotidianidad Religiosa an Cuba*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Mesa-Lago, C. (1991), *El proceso de rectificacion en Cuba: causas, politicas y efectos economicos*, "Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)", n. 74, ottobre-dicembre, La Rioja, pp. 497-530.

Morales Nieves, E. (2010), *Plástica cubana de los 80: circunstancias y desacatos*, Ediciones Adagio, L'Avana.

Mosquera, G. (2003). *El Nuevo Arte Cubano*, in Erjavec, A., *Postmodernism and the Post Socialis Condition. Politicized Art under Late Socialism*, University of California Press, Los Angeles, Berkely, Londra.

Mosquera, G. (2017), *Arte y utopía. 1970 a 1990: dos décadas en guerra in Adiós Utopía. Arte en Cuba desde 1950*, CIFO, Miami, pp. 90-99.

Mosquera, G. (2020), *Arte desde América Latina (y otros pulsos globales)*, Cátedra editore, Madrid.

Navarro, W. (2004), *Invocaciones (emotivas), conductas (ilícitas). Para reconducir el espacio. Para reconducir el espacio*, "Artecubano. Dossier", n. 1, L'Avana, pp. 6-9.

Papararo, J., Demkiw, J. (2004), *The 8th Havana Biennial: Two perspectives on two collaborations*, "International Contemporary Art Issue #80. C Manazine", Canada, pp. 26-29.

Portelles, M. V. (2002), *8 Horas Más*, L'Avana, disponibile da: <https://www.mariavportelles.art/proyectos/8-horas-mas.html>, ultima consultazione 17 maggio 2024.

Portelles, M. V. (2002), *Dpto. de Intervenciones Públicas*, "Noticias de Arte Cubano", n. 8, anno 3, L'Avana, agosto.

Portelles, M. V. (2005), *Experiencias entre la posibilidad y la utopía*, febbraio. Disponibile da: <https://www.mariavportelles.art/textos/experiencias-entre-la-posibilidad-y-la-utopia.html>, data ultima pubblicazione 17 maggio 2024.

Reyes Robio, A. V. (2014), *Taller de Arte y Experiencia: Educación por el Arte y Producción Simbólica*, tesi di laurea in Educación por el Arte, tutor Prof. Ramón Cabrera Salort, Universidad de las Artes, L'Avana. [tesi di laurea inedita].

Rodríguez Enríquez, H. M., (2003), *Octava Bienal de La Habana. El arte con la vida*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Editorial Cromart, L'Avana, Madrid.

Rodríguez, R. F. (2019), *La experiencia DUPP*, Edizione Arte Cubano, L'Avana.

Rojas Arredondo, J. (2005), *El espíritu de la calle: Psicología política de la cultura cotidiana*, "Athenea Digital", n. 8, pp. 1-3.

Ruz, D. (2007), *Departamento de Intervenciones Pública: Nuevas estrategias para vivenciar el arte*, tesi di laurea della Facultad de Artes y Letras, Universidad de la Habana, L'Avana.

Sansi, R. (2015), *Art, Antropology and the Gift*, Routledge, Londra.

Santana, A. I. (2007), *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*, Cendeac, Murcia.

Torres Leyva, R. (2000), *Laboratorio de la Conducta: un ready-made de la provocación*, "Noticias de arte cubano", n. 5, anno 1, L'Avana, luglio.

Torres, R. (2001), doc. L. *CONDUC-A-RT. Proyecto para el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Giugno 2001*, 5 aprile, fascicolo "Expo. L.CONDUCT-A-ART. Ruslan Torres. 19 jun 2001", CDAV, L'Avana.

Tulchin, J. S., Bobea, L., Espina Prieto, M. P., Hernández, R., (a cura di), *Cambios en la sociedad cubana desde los Noventa*, Woodrom Wilson Center Report on the Americas, Num. 5, Washington D.C., Woodrow Wilson International Center for Scholars.

Valdés Figueroa, E. (2006), *Interacciones horizontales: Pedagogía y arte en Cuba Contemporánea*, L'Avana.

Weiss, R. (2007), *Performing Revolution. Arte Calle, Grupo provisional, and the Response to the Cuban National Crisis, 1986-1989*, in Stimson, B., Sholette, G., (a cura di), *Collectivism after Modernism. The art of social imagination after 1945*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 115-162.

Weiss, R. (2011), *To and from Utopia in the New Cuban Art*, University of Minnesota Press, Minnesota.