



20/01/2023

Pratiche e fenomenologie dell'arte a Cuba dagli anni '90 a oggi

Come la pratica artistica cubana sta diventando strumento sociale dissidente di salvezza e indipendenza.

Di Usua Argomaniz Errazquin

La Casa Nacional dell'Avana (13-31 gennaio 1990) è stato il primo progetto portato a termine dal DUPP (Desde una Pragmática Pedagógica), collettivo artistico fondato nel 1989 da René Francisco – artista e accademico cubano – insieme a un gruppo di suoi studenti dell'Istituto Superiore d'Arte di Cuba (ISA). Partendo da un approccio pragmatico alla conoscenza che si è sin da subito posto come metafora critica del sapere teorico universitario, durante la realizzazione di questo progetto i membri del gruppo hanno vissuto all'interno di alcune case popolari, insieme ai loro residenti, per trasformare e migliorare spazi abitativi e condizioni di vita, in accordo con le loro esigenze e desideri.

È dunque in questo periodo che nascono processi e pratiche in cui gli oggetti creativi di matrice postmoderna completano l'ambiente intimo e privato della casa cubana. In altre parole, gli elementi che vengono concepiti all'interno di queste abitazioni si configurano anche come dispositivi di critica utili ad analizzare e lavorare sulla pratica artistica. Gli artisti creano pertanto per i residenti un ambiente sicuro in cui non sentirsi giudicati dalle pressioni esterne, decostruendo un ambiente disprezzato e adattando il nuovo alle esigenze di un luogo che – come tutto l'ambiente cubano – in questo momento è segnato dall'egemonia del potere materiale e simbolico militare del regime. Lupe Álvarez ha segnato i punti chiave di questo sviluppo:

1. Capitalizzare l'esperienza, inserendosi organicamente attraverso l'esperienza nelle relazioni che regolano ogni ambiente culturale.
2. Selezionare gli ambienti sottovalutati dalla storia, ma ricchi di un patrimonio tradizionale attivo nella coscienza di oggi.
3. Trasformare lo spazio abitativo in uno spazio di riflessione per l'arte, trasformare la vita in arte.
4. Promuovere relazioni trasversali o orizzontali, in una dualità trasmittente-ricevente.
5. Tutti sono lavoratori dell'arte nel senso benjaminiano della parola.



6. Sviluppare relazioni non convenzionali, che consente di penetrare nel mondo dell'altro, verso una scoperta di realtà estranea.

All'interno di questo progetto, il framework pedagogico in cui si iscrive l'iniziativa appare come un contesto creativo in cui l'arte si fa strumento per conferire all'altro una voce; l'opera si fa pertanto catalizzatore di esperienze. Fino al 31 gennaio 1990, la Casa Nacional è stata infatti una comunità di azioni, storicamente situata e ricostruita. Il riferimento al concetto di "nazione" all'interno del processo creativo è inoltre significativo della necessità e del grande desiderio allora condiviso di libertà. Per porre fine alla condizione di colonizzazione e iniziare a essere liberi di esercitare la propria autonomia, è necessario liberare la nazione: questa, tuttavia, non è il fine ultimo, ma solo il punto di partenza della libertà.

Ampliando lo sguardo, possiamo affermare che tale pratica sia stata resa possibile grazie alla storica tradizione di educazione pedagogica di matrice costruttivista diffusa sull'isola proprio attraverso l'ISA. L'Istituto si trova nella periferia dell'Avana, all'interno dell'ex Havana Country Club, espressione dell'elitarismo di classe, che all'alba degli anni Sessanta fu trasformato in un'oasi in grado di accogliere una nuova schiera di intellettuali, che possedeva i mezzi e la libertà di creare qualcosa al di fuori di un sistema oppressivo.

L'Istituto Superiore d'Arte è stato infatti concepito grazie al lavoro degli architetti Ricardo Porro, Vittorio Garatti e Roberto Gottardi, e all'impulso dell'architetta Selma Diaz, che era intervenuta per intercedere con la direzione militare del partito consentendo così lo sviluppo del progetto.

Il costruttivismo materialista della Rivoluzione doveva incarnare l'emozione del continuo presente, di un *hic et nunc* rivoluzionario, in un tempo e uno spazio concreti, dando vita a un'esperienza che potesse permettere lo sviluppo fenomenologico della comunità artistica e la sua configurazione materiale attraverso opere e processi. L'ISA nasce così come luogo che entra in relazione produttiva con le avanguardie fenomenologiche internazionali, confrontandosi con le discorsività totemiche delle istituzioni repressive e militarizzate, in relazione alla radicalità in termini processuali e creativi. Al suo interno viene creato un sistema alternativo e unico di produzione intellettuale, distaccato dallo Stato e che, per questa ragione, può considerarsi strutturalmente privilegiato.

Creando uno spazio fenomenologico che ha influenzato la facoltà di arti visive, docenti come Lupe Álvarez, Flavio Garcandía e Consuelo Castañeda hanno proposto un'immagine dell'ISA quale apparato ecosistemico, vale a dire come luogo di creazione processuale in termini sociali e materiali. Gli insegnanti erano artisti che, allo stesso tempo, insegnavano e imparavano dai propri allievi.



A partire dal celebre discorso tenuto nel 1961 da Fidel Castro – *Palabras a los intelectuales* –, la società cubana ha insistito sulla necessità di dare credito e conferire un sapere e una propria identità a un'intera generazione di artisti e intellettuali, riconosciuti e valorizzati come collettività indipendente rispetto agli apparati governativi ed emancipata (o quasi) dall'estetica militare nazionale. Secondo questa visione, gli artisti sarebbero creatori in continua evoluzione, indissolubilmente legati alla vita, basati sul processo generativo e sostenuti dall'emozione, in progressiva trasformazione.

Presso l'ISA, la dinamica di deterritorializzazione della produttività è stata istituita come sistema pedagogico da maestri che, subito dopo aver insegnato i principi della tecnica ai propri allievi, indirizzavano questi ultimi all'esterno dell'istituto per metterli a contatto con la dura realtà del regime. La pratica dello studio artistico si fondava su una progressiva ricerca di identità e autoaffermazione, attraverso l'ambiente e le esperienze di vita.

L'ISA è ancora oggi un luogo di ricerca fondato sulla composizione manuale e la pratica laboratoriale, una pratica tecnica legata a un progressivo e generalizzato disimpegno dai presupposti concettuali, acquisiti in una dimensione in cui si sviluppa il processo di identità artistica e personale. Qui, una base teorica si consolida insieme a una struttura pratica, in relazione all'ambiente circostante e alla vita, in un contesto in cui idee e pratiche viaggiano attraverso una progressiva ricerca ontologica, dando vita a un sistema autosufficiente, dove gli artisti approfondiscono la propria ricerca per trovare un linguaggio personale e coerente rispetto alla contemporaneità.

Negli anni ha ospitato diversi artisti e iniziative, tra cui, per esempio, "Arte de Conducta" ("Arte del comportamento", 2002-2009) di Tania Bruguera, la Biennale dell'Avana (1984-2022) e, come abbiamo visto, la ricerca del DUPP, garantendo così una trasversalità di contenuti e realtà molto diverse tra loro.

Grazie all'attività di ricerca condotta negli anni all'interno dell'ISA, la pratica artistica si è trasformata, nella percezione comune dei cittadini cubani, in una modalità di resistenza affermativa in grado di generare un'identità culturale alternativa a quella ufficiale. Infatti, dopo la caduta del muro di Berlino (1989), il regime cubano ha avviato un'operazione artistica e culturale finalizzata a rafforzare l'identità nazionale, latinoamericana e caraibica di Cuba, in chiave antimperialista (si veda in proposito il discorso tenuto nel 1991 da Armando Hart Dávalos, politico e rivoluzionario nonché, all'epoca, ministro della cultura, in occasione della giornata in memoria degli intellettuali).

Da questo momento, pur di avere una forma rappresentanza a livello internazionale, il regime cubano comincia così a potenziare missioni culturali (anziché militari) all'estero, all'interno di un contesto post-socialista in cui è necessario affermare la propria identità nazionale per poter continuare a ricoprire un ruolo di rilevanza a livello internazionale.



Rappresentativa di questo periodo è l'opera di Kcho. Artista rivelazione (a soli 25 anni diventa il più giovane artista a entrare nella collezione permanente del MoMA), nel 1991 partecipa alla mostra collettiva itinerante *Los Hijos de Guillermo Tell*, attraversando la Colombia e il Venezuela; successivamente prende parte alla Biennale di Gwangju, in Corea, dove vince il premio come migliore artista. Le sue opere prendono spunto dalla vita quotidiana di Cuba e dalle sue contraddizioni, vagheggiando l'idea della fuga e dell'esodo attraverso sculture e installazioni realizzate con materiali poveri, che vengono riassemblati dall'artista in fragili strutture che ricordano i relitti utilizzati dai migranti cubani in fuga dal regime: una chiara rappresentazione della distopia socialista.

Tuttavia, il regime, in una logica doppiogiochista che è stata ben illustrata da Graziella Pogolotti, intervenuta insieme a Dávalos nella giornata in memoria degli intellettuali, ha sempre promosso e supportato i propri artisti concedendo loro attenuanti e salvacondotti.

Come specificato da Pogolotti, la produzione intellettuale cubana ha sempre oscillato tra una matrice di stampo capitalista e una, al contrario, rappresentativa del socialismo. Questa doppia natura ha così generato sull'isola una duplice percezione della figura degli artisti all'interno della società cubana, oltre a creare una maggiore differenziazione.

Artisti e curatori, promossi dall'apparato governativo cubano e formati all'interno della sua cornice istituzionale, sono divenuti canali per esportare all'estero l'identità culturale promossa dal regime. Allo stesso tempo, però, il contatto di queste figure con altri contesti e realtà internazionali ha portato a Cuba un bagaglio di conoscenze e nozioni prima sconosciute e che hanno sicuramente inciso nella trasformazione della prassi artistica interna all'isola. La progressiva apertura al turismo ha aggiunto inoltre al mercato dell'arte una nutrita schiera di collezionisti stranieri – come Nina Menocal, Ramis Barquet, Gabriel Romero, Luis Camnitzer, Rachel Weiss e Alex Rosenberg – che hanno iniziato a investire sull'arte locale; per lo stesso principio, facendo seguito alla concessione di vendere opere d'arte nel territorio statunitense, case d'asta come Sotheby's e Christie's hanno aperto le proprie sedi a Cuba. All'interno di questo contesto per molti aspetti contraddittorio, fatto di restrizioni e di apparenti libertà, è particolarmente importante la creazione di iniziative e spazi sicuri, come quello del DUPP già citato, che diffondono un'etica deterritorializzata creando un regime estetico a partire, per esempio, dalla forma materiale domestica. Lo spazio abitativo, infatti, diviene qui spazio pedagogico e artistico, seguendo la fenomenologia empirica attraverso la creazione artistica.

Una rapida trasformazione delle politiche adottate dal regime cubano si ha nel 2008, quando Raúl Castro sale al potere diffondendo un sentimento di transizione democratica in tutta l'isola e manifestando significative aperture sul fronte dei diritti umani e civili. Questa trasformazione è sicuramente in parte dovuta anche all'insediamento di Barack Obama alla presidenza degli Stati Uniti (2009-2017), segnata da un'improvvisa distensione dei rapporti con Cuba che sfocia nell'annuncio pronunciato nel 2014 dal 44° presidente USA: [«Todos somos americanos»](#).



È a questo punto che la dialettica del dissenso creativo comincia a imporsi contro il sistema militarizzato e dittatoriale post-socialista, inaugurando quella che potremmo definire come una nuova stagione per l'arte contemporanea cubana, ben esemplificata per esempio da un'artista come Elisabet Cerviño, con la sua opera paradigmatica *Blanqueamiento* ("sbiancamento") del 2017. In occasione di questa performance, Cerviño si è fatta aiutare dai vicini del *Barrio Chino* dell'Avana per imbiancare interamente una strada cittadina divenuta simbolo della gentrificazione della capitale. Il risultato della verniciatura non è stato esente da imperfezioni, ma l'atmosfera silenziosa e sospesa che si è venuta a creare al termine della performance – interrotta a tratti solo dal lieve mormorio urbano – ha conferito allo spazio la fisionomia di un'oasi, di un luogo al di fuori del tempo e separato da ciò che lo circondava. L'artista, queer e caraibica, ha quindi attraversato la strada, lasciando l'impronta dei suoi passi come segno sull'asfalto, come a suggerire un nuovo inizio. Dal punto di vista simbolico, l'azione si è riferita esplicitamente alle attività di risanamento e abbellimento che di solito si svolgono nei quartieri cubani ogni 28 settembre, giorno festivo in cui si celebra l'anniversario dei Comitati Rivoluzionari di Difesa (CDR). Sebbene questa sia una delle principali interpretazioni dell'opera, in essa possiamo scorgere altresì alcuni riferimenti alla purificazione, al rilassamento, a un momento di riposo che precede l'inizio di una nuova azione, o persino un momento di fine e chiusura. Purificazione o lutto, per un nuovo inizio che sarebbe dovuto avvenire, prima che arrivassero Donald Trump, il decreto 349, la Brexit, Miguel Díaz-Canel e, infine, il Covid-19.

In particolare, in riferimento all'impatto della nuova e più recente stagione cubana sull'arte contemporanea, il decreto 349, firmato da Díaz-Canel nell'aprile 2018, sancisce che qualsiasi espressione artistica di qualunque settore, per essere esposta, necessita dell'autorizzazione da parte delle autorità competenti. Questa legge, di fatto, reprime soprattutto l'attività artistica indipendente e di strada, costringendola nuovamente all'interno delle case. Lo spazio pubblico indipendente ha pertanto subito in questo modo un repentino restringimento, ulteriormente aggravato dalla crisi pandemica globale, che ha tuttavia portato al riutilizzo degli spazi online come luogo di salvezza e di bonifica. Le reti sociali online, grazie all'impegno di attivisti come Yunió García Aguilera con il gruppo da lui fondato, *Arcipelago*, hanno dato il via a tutta una serie di attività sovversive che, dallo spazio intimo del proprio appartamento, hanno rapidamente delineato i contorni di un vero e proprio movimento per la *contrarrevolución*.

Il 27 novembre 2020, artisti, scrittori e registi cubani hanno inscenato una protesta senza precedenti di fronte alla sede dell'Istituto per la Cultura di Cuba: una folla di oltre 300 persone è rimasta in attesa per circa 12 ore allo scopo di fare pressione sui funzionari e ottenere così l'ingresso al ministero e avanzare le proprie richieste. Verso le 21:00, 32 manifestanti sono stati ammessi a uno storico incontro con i funzionari del regime durato ben cinque ore. Le richieste avanzate al governo cubano sono state dunque incentrate sulla necessità di non perseguire gli artisti indipendenti, di non trattare il dissenso come un crimine e di cessare le violenze contro il Movimento San Isidro, un gruppo di artisti e attivisti che promuove la libertà politica ed economica e che ha iniziato uno sciopero della



fame per protestare contro l'arresto e la condanna del rapper Maykel Osorbo, tra i leader del movimento.

Condannato nel [giugno 2022](#) a scontare 9 anni di carcere per oltraggio ai simboli della patria e disturbo dell'ordine pubblico, Osorbo, autore della canzone *Patria y Vida*, è tra i principali promotori di questi desideri di democrazia e libertà oggi propugnati da movimenti di artisti e intellettuali cubani dissidenti come quelli di San Isidro e di 27N, la cui voce e azione politica divengono ogni giorno più radicate e visibili nonostante i tentativi, da parte del governo cubano, di silenziarle e censurarle.

Bibliografia

Hannah Arendt, *Los Orígenes del totalitarismo*, Alfaguara, Madrid, 1998 [1951].

Rosi Braidotti, *Materialismo radicale: itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, Meltemi, Milano, 2019.

Claire Bishop, *Inferni artificiali: la politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Editore, Roma, 2015.

Luís Camnitzer, *On Art, Artists, Latin America and Other Utopías*, University of Texas Press, Austin, 2017.

Fernando Coronil, *Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo*, in E. Lander, *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales*, Clacso, Buenos Aires, 2000.

René Francisco Rodríguez, *DUPP, experiencia pedagógica*, ARTECUBANO Ediciones, L'Avana, 2019.

Coco Fusco, *Art Communities at Risk: On Cuba*, «October», 178, Mit Press, Fall 2021.

Edouard Glissant, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Éditions Gallimard, Paris, 2009.

Alfonso González, Mabel Matamoros Tuma, *La Escuela de Arquitectura de La Habana en los años '60*, in *Arquitectura Y Urbanismo*, Vol. XL, n. 3, septiembre-diciembre, La Habana, 2019.

Ted A. Henken, Sjamme van de Voort, *From Cyberspace to Public Space? The Emergent Blogosphere and Cuban Civil Society*, in Phillip Brenner, Marguerite Rose Jiménez, John M.



Kirk, William M. Leogrande, *A Contemporary Cuba Reader: The Revolution Under Raúl Castro*, Rowman and Littlefield Publishers Forthcoming, Maryland, 2014.

Alfonso Ottobre, *Arte, esperienza e natura. Il pensiero estetico di John Dewey*, AlboVersorio, Milano, 2012.

Peter Weibel, Anthony Buddensieg, *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2007.

Rachel Weiss *et al.*, *Making Art Global (Part 1) The Third Havana Biennial 1989*, in *Exhibition Histories*, Afterall Books, London, 2011.

Rachel Weiss, *Performing Revolution: From Volumen Uno to Memoria de la postguerra*, in A. C. Silva (a cura di), *Adiós Utopia. Art in Cuba Since 1950*, Cisneros Fontanals art Foundation, London, 2015.

Rachel Weiss, *To and From Utopia in the New Cuban Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011.