

# **L'Avana. Appunti per una geografia artistica della città contemporanea**

Notes for an artistic geography of the contemporary city

*Francesca D'Andrea\**

DOI 10.54103/criando.211.c391

## **RIASSUNTO**

Il presente articolo propone un'osservazione della geografia de L'Avana a partire dall'analisi di performance e installazioni artistiche tenutesi nello spazio pubblico della capitale tra il 2000 e il 2019, all'interno della cornice della Bienal de La Habana. Nonostante le ripetute difficoltà economiche, infatti, le sperimentazioni visuali sono state rilevanti forme di partecipazione cittadina, utili a ridefinire immaginari identitari spesso percepiti come statici e debilitati. Il testo si suddivide in una prima parte introduttiva, una seconda intitolata Geografia artistica del quotidiano in cui vengono presentati gli interventi, e, infine, *Detrás del Muro: il Malecón* come spazio poroso dove si analizza l'omonimo ampio progetto tenutosi presso Avenida Maceo.

## **PAROLE CHIAVE**

Arte cubana, Biennale de L'Avana, performance, installazione, spazio pubblico.

## **ABSTRACT**

The article proposes an observation of the geography of Havana starting from the analysis of performances and artistic installations held in the public space of the capital between 2000 and 2019, within the framework of the Havana Biennial. Despite repeated economic difficulties, in fact, visual experiments have been important forms of citizen participation, useful for re-defining imaginaries of identity often perceived as static and

---

\* Dottoranda in Storia dell'Arte Contemporanea (STARCH, Storia, Storia dell'Arte, Archeologia), Università di Genova  
francesca.dandrea96@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-4973-8888

debilitated. The text is divided into a first introductory part, a second entitled Artistic geography of everyday life in which the interventions are presented, and, finally, Detrás del Muro: the Malecón as a porous space where the large project of the same name held on Avenida Maceo is analysed.

## KEYWORDS

Cuban art, Havana Biennial, performance, installation, public space.

*Making new maps will help us make new histories.*  
Pile, 1997: 30

## 1. Premessa

A partire dagli anni Novanta, ma soprattutto a seguito del Duemila, L'Avana è scenario di numerosi interventi artistici nello spazio urbano. Analizzandone alcuni fra i più significativi nella loro relazione con il territorio, si propone una diversa prospettiva d'osservazione della geografia cittadina. Se oggi (2023), infatti, l'arte visuale *habanera*<sup>1</sup> vive quasi esclusivamente nelle gallerie, nei musei e nelle fondazioni<sup>2</sup>, la *performance* a Cuba è nata nella sfera del quotidiano: basti pensare che *Ancestros* (1979) di Leandro Soto (1956-2022), considerata dalla critica la prima *performance art* cubana, si svolge nel parco cittadino di Cienfuegos (Mosquera 2012).

La cornice d'analisi scelta è quella della Bienal de La Habana. Essa viene inaugurata nel 1984 con l'intento di creare un nuovo perno politico dell'arte, divenendo ben presto il maggior contenitore temporale di esperienze artistiche nello spazio pubblico.

1 Della città dell'Avana, *habaneros* sono i suoi abitanti.

2 Questa considerazione è frutto del lavoro di ricerca sul campo svolto da gennaio a giugno 2023 con l'obiettivo di individuare la permanenza di azioni artistiche nello spazio urbano. Il riscontro finale è che l'arte contemporanea cubana oggi si muove negli spazi ad essa dedicati, destinata a un pubblico specifico non cerca la relazione con il pubblico esterno, questo anche a causa delle difficili relazioni tra arte e potere politico. A fare eccezione ci sono progetti comunitari di *street art* e musica rap, come *Color Cojimar* e *Akokan*, sempre a L'Avana.

Nata dalla vocazione terzomondista della Rivoluzione (1 *Bienal* 1984: 7), ha contribuito al decentramento del sistema artistico globale ma, allo stesso tempo, è pensata su un formato internazionale – “occidentale” –, vale a dire si inserisce all'interno del fenomeno di rapida proliferazione di un modello sintomo della globalizzazione del sistema dell'arte (Martini e Martini 2011: 6-8). La biennale è considerata «zona di condensazione»<sup>3</sup>, mappa, spazio della memoria o di modernizzazione dove luoghi e produzioni artistiche si collegano a diverse idee di nazione e identità culturale (*Ibidem*), all'interno di un unico discorso espositivo che viene qui osservato nella sua prospettiva urbana e in relazione alla comunità cittadina. Lo spazio della *Bienal de La Habana*, infatti, non è circoscritto nei luoghi solitamente consacrati all'arte, bensì diffuso: strade, piazze, scuole e ambienti culturali divengono scenari di installazioni *site-specific*, *performance* e iniziative di arte partecipata.

L'idea di arte come progetto sociale volto a un pubblico ampio, pensato come orizzontale e popolare, ma soprattutto inteso come programma aperto più che opera chiusa, viene promossa dallo stato cubano sin dai primi anni della Rivoluzione. Questa sembra anzi la risposta che segue al lungo dibattito su quali basi si debba costruire la relazione tra gli artisti e la politica del Partito<sup>4</sup>. Ed è proprio questa idea di arte come progetto che, con sfumature differenti nella relazione tra dimensione collettiva e individuale, si diffonde poi negli Stati Uniti e in Europa a partire dagli anni Novanta, quasi come tentativo di salvare, su piccola scala, l'utopia terzomondista entrata in crisi sul piano della politica internazionale con la caduta dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche (Bishop, 2012: 10). L'interesse

3 Il fenomeno biennale viene definito e analizzato come «zona di condensazione» da Federica Martini, in riferimento al concetto di *metaphorai* analizzato da Michel de Certeau nel capitolo *Narrazioni dello spazio* in *L'invenzione del quotidiano*, 5-10.

4 La fase iniziale del processo rivoluzionario vede un grande dibattito tra gli intellettuali e le classi dirigenti. Fidel Castro nel 1961 nel noto discorso *Palabras a los intelectuales* pronunciato nel corso di un incontro durato tre giorni e tenutosi presso la Biblioteca Nacional de L'Avana dice «¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho», Ernesto Che Guevara invece, in *El socialismo y el hombre en Cuba*, affermando i suoi dubbi nei confronti del realismo socialista dell'URSS, sostiene che le relazioni tra partito e artisti saranno difficili ma il ruolo sociale dell'artista è innegabile.

per la relazione spontanea tra opera e persone<sup>5</sup>, non è qui frutto di una teoria dell’arte quanto di una politica statale che ha posto particolare attenzione alla relazione tra azione culturale e costruzione sociale. Inoltre, all’interno del percorso volto a creare il nuovo ordine ideologico, altro elemento fondamentale è lo spazio, inteso come ambiente urbano costituito da edifici, servizi, piazze, strade. Qui si tenta di definire la dimensione pubblica, in un’accezione condivisa d’appartenenza al “popolo cubano” e dunque nella definizione di una *cubanidad* rivoluzionaria. Ma l’identità, intesa come sentimento condiviso d’appartenenza vissuto da singole individualità, a sua volta ridefinisce, nel tempo, lo spazio pubblico, in una congiunzione e contrapposizione di forze e resistenze (Pile 1997: 30).

In *Geographies of Resistance*, Steve Pile descrive lo spazio come un ambiente definito da relazioni di potere. Ciononostante, esso conserva sempre margini di resistenza: spazi fluidi, sfumati, nei quali è possibile definire nuove mappe volte a mutare la nostra percezione della geografia e a risemantizzare lo spazio (1997: 35). Dunque, relazioni e azioni, quotidiane e non, nel loro attuarsi in un ambiente contribuiscono alla sua ridefinizione creando nuove identità: è in questo territorio liminale che si muovono le azioni e gli eventi artistici qui analizzati.

## 2. Geografia artistica del quotidiano

L’Avana è una città che muta costantemente in parallelo ai mutamenti economico-politici del Paese: sorgono nuovi grattacieli, *mipymes*<sup>6</sup> e supermercati in MLC<sup>7</sup>, allo stesso tempo alcuni quartieri si deteriorano ma nascono nuove gallerie d’arte e spazi culturali. Eppure, c’è sempre la sensazione che qualcosa resti fermo, come un albero sul quale cambiano le foglie in superficie mentre le radici rimangono le stesse, ma sempre più fitte. A contribuire a questo duplice sentimento di casa/straniamento,

5 È volutamente scritto “persone” e non “pubblico” per sottolineare una dimensione orizzontale e fluida, che non parte dalla dicotomia artista/pubblico.

6 Sono così chiamati i negozi frutto della liberalizzazione della piccola imprenditoria privata, che negli ultimi anni stanno aumentando esponenzialmente tra le strade della città, affiancando o sostituendo le tradizionali *bodegas*.

7 La Moneda Librementemente Convertible (MLC) è una valuta digitale cumulabile su una card ricaricabile con euro o dollari statunitensi ed è la modalità con cui si paga nei negozi statali.

vi è la geografia. L'essere un'isola con «agua por todas partes» (Piñera 2001: 29), secondo l'analisi della storica dell'arte cubana Mailyne Machado, produce un senso di *aislamiento* identitario che condiziona il senso del sé anche nell'epoca della connessione digitale globale: da un lato l'essere isola rafforza il sentirsi distinti dal mondo, dall'altro lato, invece, si è costantemente fuori da essa poiché in procinto di emigrare o perché parte della propria famiglia già risiede all'estero (Machado 2016: 186). Questa duplicità si risolve dunque con un ponte, e in tale mappa identitaria inevitabilmente dislocata, gli artisti rispondono costruendo un nuovo spazio, attraverso l'immaginazione (Ibidem).

La Bienal de La Habana, sembra concedere all'immaginazione un contesto possibile in cui esprimersi. Ma come si inserisce all'interno di questo peculiare tessuto sociale? In quanto esposizione internazionale essa decentra la geografia dell'arte globale, tuttavia è possibile domandarsi come si relaziona invece nei confronti della mappa interna della città che la ospita.

Definita «La galería más grande del mundo» da Nelson Herrera Ysla (2006: 16), nei giorni dedicati all'arte contemporanea L'Avana acquista nuova vita. Soprattutto a partire dal Duemila, l'esposizione include numerosi convegni, performance, laboratori e installazioni esterni ai luoghi deputati all'arte, decentrando i luoghi istituzionali, centro e periferia si intersecano. Il «centro» artistico della città, ossia il barrio Habana Vieja, che ospita il Museo de la Revolución, il Museo Nacional de Bellas Artes, il Centro de Arte Contemporanea Wifredo Lam e il Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, si collega - come si vede più avanti - al barrio Alamar, nella periferia est della città, o ancora El Vedado, sede di numerose gallerie e fondazioni, si unisce alla Ciudad Deportiva situata nel Cerro (fig. 1).

La Séptima Bienal de La Habana (2000), inaugurata il 17 novembre e conclusasi nel gennaio dell'anno successivo, è appunto «una bienal entre dos tiempos»<sup>8</sup> (de Arriba 2000: 19). «Como se conoce en todas las latitudes, una bienal es, primero que todo, un compromiso entre el arte y una ciudad» (2000: 19) scrive il presidente Rafael Acosta de Arriba in riferimento a un'edizione che, alle soglie del nuovo millennio, si pone come tema centrale l'importanza della comunicazione umana in tempi difficili, proponendo come soluzione possibile quella di collocarsi «uno más

8 *Una bienal entre dos tiempos* è il titolo del primo capitolo del catalogo della Séptima Bienal de La Habana a cura del presidente Rafael Acosta de Arriba.

cerca del otro» (Herrera Ysla 2000: 23). Nel punto in cui nasce il Malecón, arteria a sei corsie situata di fronte al mare sulla costa settentrionale de L'Avana, Galería Dupp vi partecipa con *1,2,3 Probando* (fig. 2), un'installazione composta da microfoni in ferro rivolti in modo irregolare verso il mare o verso il Castillo de Los Tres Reyes del Morro. Desde una pragmática pedagógica (Dupp) è un progetto d'insegnamento sperimentale nato nel 1989 (conclusosi nel 2015 circa), formato dagli studenti e dalle studentesse del corso di pittura della Facultad de Artes Plásticas dell'Instituto Superior de Arte de L'Avana, e dal docente e artista René Francisco Rodríguez (Ojeda 2001: 21-25). In questa edizione partecipano, oltre a quest'ultimo: Beberly Mojena, Yoan Capote, Iván Capote, Inti Hernández, Juan Rivero, David Sardiñas, Omar & Duvier, Ruslán Torres, Alexander Guerra, Mayimbe, Wilfredo Prieto, James Bonachea e Glenda León. *1, 2, 3 Probando* appare come un tentativo di amplificazione dei suoni di città e natura, alle soglie tra il mare e la terra ferma, creando uno spazio/suono intermedio che avvicina passato e futuro, tentando un processo comunicativo al quale però corrisponde il silenzio. Il collettivo Los Carpinteros invece, formatosi all'interno di Dupp nei primissimi anni Novanta, propone l'immagine di una città ideale, una *Ciudad transportable* (1999), di cui espone i progetti in acquerello su carta all'interno dello spazio espositivo del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.

L'Octava Bienal de La Habana, è invece intitolata *El arte con la vida* (2003), ed è una biennale che “cammina per le strade della città” (de Arriba 2003: 17). Nel catalogo, le parole chiave sono utopia, post-utopia e speranza, ma nella pratica è un'edizione dedicata allo scambio tra arte e quotidiano. Nonostante L'Avana sia ormai una città internazionale a seguito dell'apertura verso il turismo voluto dal presidente Fidel Castro, e dunque nonostante l'ampio pubblico accorso dall'estero (basti pensare che partecipano artisti provenienti da 49 paesi), i veri protagonisti sembrano essere gli *habaneros*<sup>9</sup>. Attraverso azioni interdisciplinari, effimere e dislocate, gli artisti coinvolgono le comunità dei *barrios*, tentando di superare l'utopia insita nella possibilità di far coincidere l'arte con la vita (Abascal 2004: 67). Quest'edizione è composta da numerosi “progetti speciali”, primo fra tutti *4D*, nato dalla collaborazione tra il Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam e il gruppo RAIN per il Pabellón Cuba. Situato su La

9 Gli abitanti de L'Avana.

Rampa, strada simbolo dell'architettura modernista degli anni Sessanta e Settanta nonché scenario di significativi eventi nazionali e internazionali dove confluiva l'avanguardia intellettuale, il Pabellón fu progettato da Juan Campos e Lorenzo Medrano nel 1963 e risulta ancora oggi uno straordinario esempio di commistione tra architettura urbana e natura (fig. 3) (DEDELMU 2003: 225). I suoi ambienti sono usati per conferenze, concerti e altri eventi culturali. RAIN, gruppo di artisti, architetti e curatori fondato a Los Angeles nel 2000, disegna il progetto architettonico per una struttura che possa inserirsi all'interno dell'edificio già esistente, andando a creare una nuova situazione spaziale. Il processo immaginativo (la struttura non è mai stata realizzata) avviene insieme ad altri artisti, tra cui l'italiano Gruppo A12, Oswaldo Macia (Colombia), AnArchitektur (Germania), Jose Patricio (Brasile), Open Cicle (India), DIP (Cuba) e altri (DEDELMU 2003: 227). Nella relazione tra arte e quotidiano, si inserisce il lavoro del Departamento de Intervenciones Públicas (DIP), un progetto collaborativo nato nelle aule della Facultad de Artes Plásticas dell'ISA, tra un gruppo di studenti e studentesse e il docente e artista Ruslán Torres. Nei suoi quattro anni di attività (2001-2004) DIP progetta azioni e lavora nello spazio pubblico, sia a L'Avana che altrove, funzionando più come un ufficio amministrativo che come un collettivo artistico: c'è una sede, ubicata in Calle 64-A No. 2527 e/ 25 y 27, Buenavista, nel municipio di Playa, un numero di telefono, un contatto e-mail, i membri hanno *carnet* che li identificano come dipendenti, arrivando spesso ad auto-stamparsi certificati d'autorizzazione per interventi pubblici. DIP partecipa all'Octava Bienal con *Experiencia de acción: 30 días*, un fitto programma di azioni che si svolgono tra l'1 e il 30 novembre, e coinvolgono sia artisti interni al gruppo che esterni, nazionali e internazionali, selezionati a seguito di una *open call*. Diviso in *comité organizador* – composto da Fidel E. Álvarez, Analía Amaya, Douglas Argüelles, Abel Barreto, Humberto Días, Heidi García, Tatiana Mesa, María Victoria Portelles, Ruslán Torres, Jorge Wellesly – e *colaboradores* – Ramón Cabrera, Agnieska Hernández, Vladimir González, Mei-Ling Cabrera, Vilma Castro, Nelson Mulet, Julio Castro, Abel Aneiros, Dull Janiell, DIP - organizza una sorta di invasione dello spazio urbano, tra *jodedera* (ironia, sarcasmo), coinvolgimento del pubblico e operazioni concettuali. Mentre il Grupo Bijarí (Brasile) da essi invitato invade le strade della città

con cartelli con su scritto “Anti Pop”, accompagnati da una gallina mentre si muovono per strade del centro<sup>10</sup>, il 5 novembre, due artiste canadesi, Day Milman e Paige Gratland, alla fermata dell’autobus Omnibus, di fronte il Parque Maceo, realizzano *Free Dance Lessons* (fig. 4). Nel *Cronoprogramma*<sup>11</sup> l’evento è presentato come segue:

Las artistas irrumpían dentro del ambiente citadino con movimientos hechos al ritmo de la música. A través de carteles se anunciaba: “free dance lessons”, “clases de baile gratis”. Esta acción ya había sido realizada con anterioridad en Toronto, Canadá. Allí aprovechaban la ambigüedad de la palabra inglesa “free”, que significa “gratis”, y al mismo tiempo “libre”. De esto es de lo que también se trataban estas clases: una exhortación a bailar y expresarse libremente, creando la oportunidad de impartir clases a los ocasionales “alumnos-transeúntes” y a su vez recibirlas de ellos. (DIP 2003: 3)

Il momento d’attesa della *guagua*, come viene chiamato l’autobus cittadino a Cuba, diviene un momento conviviale, nel quale, una volta creata una situazione, il ruolo di artista-educatore e pubblico-educato, è completamente capovolto.

Adonis Flores, artista cubano formatosi come architetto, partecipa alla *convocatoria* e realizza, non senza difficoltà, *Espiritu (al servicio de todos)*: dispenser multipli di carta igienica vengono collocati lungo il Boulevard San Rafael, in Centro Habana. La gente cammina per la strada e si ferma, più o meno sorpresa, a prendere gratuitamente il *papel* (fig. 4). Posto in un angolo della strada pronto a ricaricare i dispenser, l’artista registra le interazioni tra l’oggetto e le persone, i commenti che vengono rivolti a lui nonché quelli tra la gente stessa: «mi sembra qualcosa di molto civile» dice un turista italiano, «non capisco perché nel supermercato siano così cari e qui sono gratis» dice un signore cubano<sup>12</sup>. L’interazione tra opera e pubblico è centrale, l’artista tenta di supplire a delle carenze inserendo dei micro-servizi in una delle strade più trafficate della città, l’opera funziona come

10 Le due azioni avvengono in momenti separati, l’invasione delle mura urbane con cartelli Anti Pop e la performance in cui diversi membri del gruppo si muovono accompagnati da una gallina.

11 Il documento, non pubblico, è stato consultato presso l’archivio di Humberto Díaz, artista membro di DIP.

12 Le citazioni sono estrapolate dal video di *Espiritu (Al servicio de todos)* gentilmente mostrato dall’artista Adonis Flores.



contribuito alla facilitazione del quotidiano ma anche come esperimento sociale. Flores lavora come un funzionario pubblico: la gente non sa che si tratta di una installazione, crede piuttosto sia un nuovo servizio o un esperimento dello stato.

L'artista María Victoria Portelles, membro di DIP, interviene in diversi punti della città con *Lugar Soñado* (fig. 5):

Cartel interactivo con el que, al convocar a la gente a dibujar el lugar de sus sueños, se promocionaba un supuesto destino de la Agencia de Viajes El Aleph. «Todo lugar soñado es un destino El Aleph» porque los sueños también son imposibles; o por lo menos tienen una dimensión de imposibilidad considerable. El cartel, cuya incidencia llegó a extenderse más allá de los márgenes del rectángulo de papel, funcionó como medio de expresión de los anhelos de la gente. (Portelles 2003:1)

La creazione di uno spazio dedicato all'immaginazione, al futuro e al sogno, è un gesto denso di significato alla luce dell'elevato tasso d'emigrazione del paese. È anche un atto rischioso poiché temi difficilmente questionabili nello spazio pubblico possono essere mostrati attraverso parole, simboli o piccoli disegni. Allo stesso tempo, non c'è firma autoriale, né dell'artista, né dei passanti, l'opera si compone solo al finire della biennale, e permane come archivio dei sogni (o dei giochi) nelle tracce fotografiche. Per stimolare l'immaginazione dei passanti, Portelles inventa una agenzia di viaggi chiamata *El Aleph*. Crea un laboratorio non interattivo, in cui la richiesta è lasciata sulle pareti di una città che non conosce pubblicità commerciali. L'idea di creare un'agenzia, legittima e contemporaneamente confonde i passanti i quali, anche in tal caso, potrebbero pensare i cartelli come un progetto dello stato.<sup>13</sup> Alla stessa Portelles, che da anni lavora sulla costruzione di una cartografia soggettiva, sempre nel corso della biennale si deve un cambio di prospettiva, un tentativo di ridefinizione dello sguardo da un punto d'osservazione privilegiato con l'azione *Cayendo sobre el mapa: un destino El Aleph*. Nelle parole dell'artista:

La invención de una agencia de viajes -El Aleph- ha sido mi respuesta al problema de cómo comunicar una experiencia. La agencia ha sido pensada para que sea el medio para compartir con el

<sup>13</sup> A Cuba non esiste pubblicità commerciale privata, gli unici manifesti o uniche scritte sui muri sono voluti dallo Stato ai fini di campagne sociali o politiche, o per la promozione di sue imprese.

‘otro’ ideas que desembocan en experiencias muy individuales, derivadas de un proceso de *cartografía subjetiva*. Ya en marzo de 2003 había comenzado un curso de paracaidismo para vivir la experiencia de “caer sobre el mapa”. Mi preocupación estaba dirigida hacia la cuestión de las mediaciones (los mapas, por ejemplo) en el conocimiento del mundo. De la *cartografía subjetiva* al destino El Aleph existe un cambio de proyección en la experiencia vivida: de lo individual hacia la individualidad del “otro”. Este primer destino de la agencia -un sorteo de 3 saltos tandem para caer sobre 3 puntos distintos de la ciudad- estuvo concebido para los habitantes de La Habana, pues son ellos quienes viven diariamente inmersos en la ciudad, pero sin tener una visión de conjunto de la misma: La Habana desde arriba. (Portelles 2003: 9)

L’agenzia ha precedentemente lanciato una call distribuendo volantini per strada: la proposta è quella di partecipare a un lancio in paracadute per vedere la città dall’alto, con la possibilità di scegliere di cadere in tre punti diversi: Castillo del Morro, Ciudad Deportiva e Ciudad Libertad; chi avesse voluto partecipare avrebbe dovuto inviare la candidatura entro il 15 ottobre 2003 (fig. 6). Il lancio si svolge infine mercoledì 26 novembre e partecipano sia artisti interni al progetto che pubblico esterno.

Tenutasi tra marzo e aprile 2006, *Dinámicas de la Cultura Urbana* pone al centro i temi della città, del nomadismo e dell’interculturalità. Tra i progetti collettivi invitati a questa Novena Bienal de La Habana<sup>14</sup> c’è Omni Zona Franca, un progetto socio-comunitario dove l’arte e la poesia sono usati nello spazio pubblico quali strumenti di coesione sociale (Cippitelli, 2006: 8). Esso nasce nel 1997 dall’unione di due gruppi (Omni e Zona Franca) che lavoravano insieme nella *Casa de la Cultura* del peculiare quartiere di Alamar. Situato al di là del tunnel che separa l’Habana Vieja dal municipio di Playa del Este, Alamar è un quartiere costruito interamente post 1959: destinato a divenire la “Las Vegas dei caraibi” secondo un progetto precedente alla rivoluzione, diviene invece scenario di un ambizioso piano di costruzione d’edilizia pubblica destinato alla classe operaia (Kocur 2013: 142-143). Negli anni Novanta, il quartiere diventa una fucina di sperimentazione artistica, sede del primo Festival del Rap cubano (1995) e, per l’appunto, di Omni Zona Franca<sup>15</sup>,

14 La Bienal de La Habana continua a chiamarsi tale ma a causa delle difficoltà economiche, nel corso del Duemila si svolge ogni tre anni, invece che, come da programma, ogni due.

15 Il nome del gruppo verrà citato nel testo anche con l’acronimo OZF.

il più longevo tra i progetti artistici collaborativi dell'isola. Il gruppo sposta il centro, costringendo il pubblico internazionale a raggiungere la periferia per conoscere il progetto territoriale nello stesso ambiente in cui nasce e opera quotidianamente. La cartografia dell'arte si amplia: Alamar è un quartiere difficilmente raggiungibile, sconosciuto alla maggior parte degli stranieri, eppure, *Haciendo Taller: Vasos Comunicantes* può esistere solo in relazione alla quotidianità della sua propria comunità. Il gruppo ha qui creato uno spazio d'espressione orizzontale e democratico e non fa altro che mostrarlo nel corso dell'esposizione, invitando il pubblico a spostarsi, creando dunque un ponte tra centro e periferia, geografica e artistica. OZF realizza infatti azioni di *street art*, laboratori, ed eventi performativi durante tutto l'anno. Nel corso di marzo e aprile, si svolgono diverse attività che vanno dalla decorazione dello spazio pubblico da parte degli artisti Yasser Castellano e David Escalona, all'azione *Comunik't*.

*Comunik't* si è svolta per la prima volta nel 2001, a Cienfuegos, da un'idea di Oliver Reyes sviluppata poi collettivamente. Riproposta in occasione della Bienal del 2006, l'azione si svolge il 31 marzo presso il mercato della Zona 6<sup>16</sup> di Alamar e ha inizio con la preparazione dello spazio attraverso graffiti e cartelli informativi utili all'istaurazione di un dialogo con i passanti. Nel corso di questo processo, formano una scultura-installazione fatta di televisori, che funziona da altare ibrido, verso il quale attuare una performance-rituale. Alle 4:30 del pomeriggio, dopo l'arrivo di artisti, critici, curatori e diverse personalità invitate, OZF avvia una sorta di processione guidata da tre membri del gruppo, i quali ripetono: «L'obiettivo è quello di muoversi costantemente verso un posto fisso»<sup>17</sup>. Quando tutti arrivano davanti all'"altare", dopo aver camminato su un ampio tappeto di carta, porgono offerte di vario tipo (dolci e frutta) a una sorta di divinità multipla che viene come venerata, davanti allo sguardo curioso dei presenti. Le azioni del gruppo conservano sempre un legame mistico e insieme concettuale con le pratiche religiose sincretiche e la vita popolare. In questo modo il dialogo con la comunità sembra essere quasi più diretto che il dialogo con la

16 Alamar è suddiviso in zone. Ogni zona ha suoi edifici abitativi, servizi, etc. Dunque, per orientarsi al suo interno è necessario specificarne il numero, essendo molto ampio e anche molto simile da zona a zona.

17 La citazione viene da fonti consultate tra maggio e giugno 2023 presso l'archivio personale di Amaury Pacheco, fondatore e leader di Omni Zona Franca.

dimensione artistica ufficiale. Ciononostante, in questa occasione, L’Avana si mostra sotto un’altra prospettiva, guardata da un diverso punto della mappa, e appare diversa: la sua cartografia artistica si espande.

Se la Décima Bienal de La Habana, intitolata *Integración y Resistencia en la era global* (2009) non dialoga particolarmente con lo spazio pubblico, lo spazio cittadino torna a essere vissuto nel 2012, all’interno della Oncena Bienal intitolata *Prácticas artísticas e imaginarios sociales*. René Francisco Rodriguez e il collettivo della Quarta Pragmática<sup>18</sup> intervengono con *Proyecto Ciudad generosa* (fig. 7) (2012: 294-295). Tra *calle 3ra y E*, nel quartiere del Vedado, un parco si trasforma in una piccola e colorata città nella città. Il collettivo realizza una *ciudad* ideale, appunto “generosa”, ossia sempre aperta e pronta ad accogliere, composta da edifici colorati dove chiunque, in questo caso soprattutto lo spettatore, possa trovare conforto (Valladares 2012). In un progetto che quindi è anche frutto di una sperimentazione architettonica alternativa, vengono costruite capanne in fibrocemento, una casa sull’albero, tubi che creano percorsi, una torre-mulino in legno con scritto sulle pale rotanti “Nos gusta – trabajar – felices- conjuntamente”, nell’idea che una città generosa sia inevitabilmente una città felice. L’artista cubano Guillermo Ramírez Malberti invece, interviene nello spazio pubblico con *Aislalmendrán* (Abreu 2012: 19). Egli chiede ai *chofer* del centralissimo parcheggio ubicato in Havana Vieja di disporre e far stazionare per quattro ore i taxi, in modo tale da ricostruire la mappa dell’isola, mentre egli fotografa l’intervento dall’alto del Capitolio de L’Avana situato di fronte. Gli *almendrónes* sono macchine degli anni ’50 di produzione statunitense che, nella loro impossibilità ad essere sostituite da automobili nuove, divengono per l’artista simbolo della storia rivoluzionaria: da un lato sono simbolo dell’*embargo*, dall’altro, dell’*invento*, ossia della capacità del popolo cubano di risolvere in modo tecnico-creativo difficoltà pratiche della vita quotidiana anche nelle situazioni più estreme<sup>19</sup> (Sklodowska 2016: 20-30).

18 Desde una Pragmática Pedagógica, progetto pedagogico guidato da René Francisco sopra menzionato, nel 2012 prende il nome di Cuarta Pragmática e si compone di studenti e studentesse del terzo anno della Facultad de Artes Plásticas de l’Instituto Superior de Arte de L’Avana.

19 Questa lettura dell’opera deriva da un’intervista svoltasi per corrispondenza digitale tra l’autrice e Guillermo Ramirez Malberti tra agosto e settembre 2023.

Nell'edizione successiva, inaugurata il 22 maggio 2015, dal titolo *Entre la idea y la experiencia*, Malberti ritorna con un intervento simile, dipingendo varie strisce d'attraversamento pedonale, come quelle tra il cinema Yara e la gelateria Coppelia nel quartiere El Vedado, con i colori della bandiera arcobaleno (il titolo è *One Way*) (2015: 248-249). In questi interventi perdura il superamento della scissione tra arte e quotidiano, lo spazio pubblico è vissuto dall'arte attraverso elementi familiari, lo spostamento da elemento comune a esperienza artistica è sottile, ironica, ma partecipante.

### **3. *Detrás del Muro: il Malecón come spazio poroso***

Il Malecón, ufficialmente Avenida Maceo, è la linea di confine della parte settentrionale de L'Avana, esso divide e difende la città dal mare. I suoi lavori di costruzione iniziarono nel 1901 con un progetto del governo nordamericano (Rodríguez Quintana 2019). Nel tempo, diviene luogo di svago, dove ci si incontra, si passeggia, si guarda il tramonto, ma anche spazio di contestazioni e traumi collettivi (vedi la protesta chiamata *Maleconazo* del 1994 dove alcuni *balseros*<sup>20</sup> tentarono la fuga via mare).

Intesa come azione e movimento (fisico e/o mentale), non come contemplazione bensì stimolatrice d'esperienza, l'arte aiuta alla creazione di nuovi sguardi. Il Malecón, in quanto spazio di confine ma allo stesso tempo ambiente aperto, ampio in entrambe le sue sporgenze, si presta a nuove formulazioni di significato. Ed è mettendo in pratica questa volontà che nel 2008 nasce l'idea di un progetto che delinea e insieme espande questo frammento di città. Iván de la Nuez, in *Reconstruir el Malecón para romper el muro* scrive:

Pero el Malecón es, asimismo, la línea que enlaza tres barrios con personalidades arquitectónicas, económicas y humanas diferentes – Vedado, Centro Habana y Habana Vieja –, el límite donde mueren grandes arterias como el Paseo del Prado o la Calle 23, el museo a la intemperie del art déco en ruinas, un sofá Kilométrico donde se intercambian casi todas las promiscuidades cubanas y el dique que el mar rompe casa ano para recuperar el terreno que los humanos le han robado. Todo esto sin olvidar que el Malecón es, además, un reto urbanístico: que es sublime sea más que un paisaje para ser visto desde lejos. Que sea capaz de recuperar la

<sup>20</sup> Il neologismo deriva da *balsa*, ossia zattera.

vida interior de La Habana y se convierta en el teatro de sus costumbres hurbanas. (2019: 9)

Il progetto si chiama *Detrás del Muro* (la prima edizione è del 2012, la successiva nel 2015 e infine 2019), ideato e curato da Juan Delgado Calzadilla con l'aiuto di Elvia Rosa Castro (Smith, 2015). Calzadilla, lavorando per il Cuban Art Project, decide di pensare il Malecón come un museo urbano, organizzando un programma che comprende installazioni *site-specific*, interventi urbani, laboratori e *performance* ideati in ogni edizione da numerosi e diversi artisti internazionali<sup>21</sup>.

Lo spazio si trasforma in ambiente formativo, dove le esperienze tentano di migliorare le capacità sociali e la coesistenza, grazie all'interazione prodotta dall'interdisciplinarietà con cui si configura l'arte contemporanea. Viene messo in atto un processo di scambio tra artisti, spettatori e ambiente, dove l'uno diventa educatore, l'altro educato, e viceversa, in un processo di interscambio costante tra questi tre soggetti (Álvarez 2019: 12). Nel 2015 (e poi ancora nel 2019) il progetto prende il nome di *Escenario Líquido*. Quando nel dicembre 2014 il presidente degli Stati Uniti d'America Barack Obama annuncia la fine all'embargo commerciale il Paese vive un periodo di miglioramento economico. Vengono attivati nuovi progetti culturali, tra cui, per esempio, *Tercer Paraíso* di Michelangelo Pistoletto<sup>22</sup> e Arte Continua Habana, nuova sede della galleria italiana nel Barrio Chino della

21 Nell'edizione di *Detrás del Muro* del 2015 partecipano: i cubani Adonis Ferro, Adonis Flores, Aimée García, Alexander Guerra, Alvaro José Brunet, Ariel Orozco, Arlés del Río, Carlos Montes de Oca, David Beltrán, Dayán Díaz Curbelo, Duvier del Dago, Ernesto García Sánchez, Ernesto Javier Fernández, Florencio Gelabert, Glexis Novoa, Inti Hernández, Jacqueline Maggi, José Rosabal, Juan Milanés, Kadir López, Jorge Enrique Valdéz, Ludmila López, Manuel A. Hernández Cardona, Manuel Mendive, Nereida García Ferraz, Pablo Rosendo, Rachel Valdés, Rafael M. San Juan, Rafael Villares, Reynier Leyva Novo, Ricardo Rodríguez, Roberto Fabelo, Victor Piverno e Stainless (Alejandro Piñeiro, José Gabriel Capaz and Roberto Fabelo Hung). Insieme a Andreas Feist (Germania), Carlos Nicanor (Cuba-Isole Canarie), David Opdyke (USA), Duke Riley (Irlanda-USA), Emilio Pérez (USA), Ewerdt Hilgemann (Germania), Fidel Alvarez (Colombia), Humberto Vélez (Panama), José Parlá (USA), Lina Leal (Colombia), Mounir Fatmi (Morocco), Othón Castañeda (Messico), Oweena Fogarty (Messico-Irlanda), Pilar Rubí (Bolivia-Spagna), Tijuana-based Proyecto NOEMA (Lance A. Olsen, Luis Ituarte, Chris Warren and Roberto Romero-Molina), Raquel Paiewonsky (Repubblica Dominicana), and Saafa Erruas (Morocco).

22 Per maggiori informazioni riguardo il progetto: [www.tercerparaisocuba.org/#proyecto](http://www.tercerparaisocuba.org/#proyecto) (09/02/2024).

capitale<sup>23</sup>. Il sentimento di speranza che caratterizza questi anni (Padrón 2019: 34), si interrompe però bruscamente nel 2017, prima a causa del rinnovamento dell'embargo da parte del nuovo presidente nordamericano Donald Trump, poi a causa del forte ciclone Irma abbattutosi violentemente su Cuba. Dunque, a causa della precaria situazione finanziaria nonché politica, nel 2017 e nel 2018 si sceglie di rinviare l'appuntamento della biennale.

A seguito della salita al potere di Miguel Diaz Canel (2018), nonché della ratifica della nuova Costituzione (2019), la Tredicesima Bienal de La Habana riesce a svolgersi, seppur con difficoltà. Con il titolo di *La construcción de lo posible*, si tiene tra il 12 aprile e il 12 maggio 2019, dedicata al 500° anniversario della nascita de L'Avana (2019: 2-4). In questa edizione, *Escenario Líquido* occupa il perimetro cittadino per otto chilometri, il quale viene abitato e trasformato da 61 installazioni e *talleres*<sup>24</sup> pensati da altrettanti artisti internazionali. Analizzando le esperienze presentate da alcuni degli artisti, il cubano Arlés del Río coglie l'acqua come elemento essenziale dello spazio e in *Transfusión* trasforma lo spiazzo circolare di Parque Maceo, alla fine di *calle* Belascoín, in ambiente ludico: aziona delle pompe che portano l'acqua del mare a tubi colorati che culminano in pistole. Lo spazio viene vissuto dai bambini, sono loro che a piacimento inscenano un *happening* contribuendo a iscrivere sul sentimento traumatico che il mare rappresenta per gli isolani, un senso di gioia e divertimento, trasformando letteralmente il cemento in uno scenario liquido (fig. 8). Contemplazione del quotidiano, memoria storica e scambio comunitario è come invece Jorge Otero pensa il Malecón: *19:30* è una installazione e *performance* che si svolge in corrispondenza della fine di *calle* Paseo del Prado (Havana Vieja) dove vengono disposte duecento sedie per guardare il tramonto, mentre si ascolta un concerto dal vivo. Per la realizzazione, l'artista cammina per le strade adiacenti e chiede alla comunità vecchie sedie da poter utilizzare che sarebbero poi state restituite restaurate. Inoltre, parla con la gente e studia il punto migliore in cui vedere il crepuscolo durante la stagione primaverile, realizzando un'opera strettamente *site-specific*. Il titolo unisce il tempo allo spazio, ma sono due spazi-tempi, poiché

23 Per maggiori informazioni sulla sede della Galleria Continua nella capitale cubana è possibile consultare il sito: [www.galleriacontinua.com/about/havana/history](http://www.galleriacontinua.com/about/havana/history) (09/02/2024).

24 Laboratori.

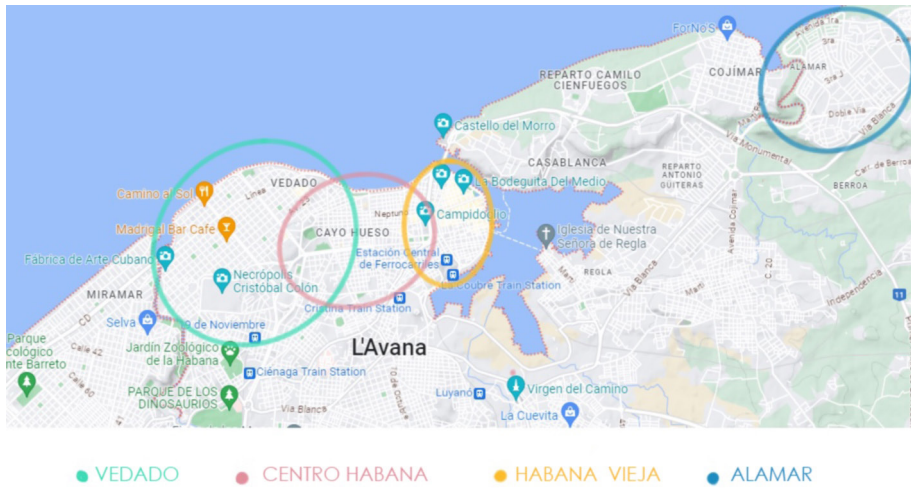
19:30 è anche rimando all’orario e alla data in cui fu firmata la *Constitución de la República de Cuba* del 1901 (2019: 157). Infine, nella stessa edizione, Xavier Mascaró, artista spagnolo, realizza un’installazione scultorea composta da cinque figure umane a grandezza aumentata in ferro fuso lasciato ossidare. A gambe incrociate nella posizione di monaci o meglio, come dice il titolo, guardiani (*Guardianes*), essi sembrano contemplare il mare e insieme difendere il futuro del paese (2019: 168).

*Detrás del Muro* contribuisce a risemantizzare lo spazio del Malecón, costruendo nuove narrazioni. Esso crea le condizioni per attuare nuove azioni e relazioni tra artista e comunità, tra la comunità e le opere e tra queste due entità e lo spazio. Il quotidiano, entrando nella dimensione dell’esperienza artistica, si arricchisce di nuove immaginazioni. Alla luce dell’attuale tasso di emigrazione giovanile nuovamente in crescita a causa delle difficoltà economiche che seguono la crisi pandemica del Covid-19<sup>25</sup>, e dunque alla luce di un nuovo stato di precarietà del quotidiano per il popolo cubano, l’immaginazione assume un ruolo essenziale. Dalla capacità e dalla possibilità di guardare a un futuro nel paese dipende infatti la volontà di restarvi, di farne spazio di vita e, appunto, di creazione. L’arte visuale, che, come si è visto, assume un ruolo centrale nella costruzione di una nuova prassi comunista, contribuisce alla creazione di un dibattito sulla società civile e ha dunque un ruolo preminente nella configurazione di un futuro possibile, contribuendo a creare un ponte e provare così a superare il sentimento di *aislamiento*, pur marcando un senso condiviso di *cubanidad* (Kocur, 2013: 71-72). Gli “appunti” che qui si delineano si pongono a sua volta come ponte culturale, nel tentativo di costruire una narrazione artistica sempre meno occidentale e invece più propriamente globale.

---

25 Cfr. Indice migratorio disponibile su: [www.indexmundi.com/g/g.aspx?v=27&c=cu&l=it](http://www.indexmundi.com/g/g.aspx?v=27&c=cu&l=it) (19/09/2023).





**Fig. 1.** Pianta della città da Google Maps con indicazione dei quartieri analizzati nel testo.



**Fig. 2.** Galería Dupp, 1,2,3 *Probando*, 2000-2001.



Fig. 3. Pabellón Cuba, 2023.



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



Fig. 5. Maria Victoria Portelles, *Lugar Soñado*, 2003.

**Cayendo sobre el mapa**  
se trata de un salto en paracaídas desde 3 000 m de altura para los habitantes de esta ciudad que deseen ver **La Habana desde arriba**. El salto se realizará con ayuda de un experimentado paracaidista que llevará a cada pasajero sujeto a su cuerpo. Este tipo de salto se denomina **tandem**. Se escogerán **3 participantes mediante sorteo**. Cada usuario podrá caer en un sitio diferente. En noviembre tenemos una cita con la ciudad. Este será un salto para vivir lo que vemos en el mapa.



**Viajes El Aleph** es una agencia para los que **no aceptan mediaciones**.

**Cupón de Inscripción**

Nombre \_\_\_\_\_ Apellidos \_\_\_\_\_  
 N. I. \_\_\_\_\_ Edad \_\_\_\_\_  
 Dirección \_\_\_\_\_  
 Tel. \_\_\_\_\_  
 Principales padecimientos \_\_\_\_\_  
 ¿En cuál de estos lugares de la ciudad desearías caer?  
 Morro \_\_\_\_\_ Ciudad Deportiva \_\_\_\_\_ Ciudad Libertad \_\_\_\_\_

Este cupón deberá ser entregado o enviado por correo antes del 15 de octubre de 2003. Los resultados se le comunicarán a cada interesado antes del 1 de noviembre de este año.

Fig. 6. Maria Victoria Portelles, *Cayendo sobre el mapa: un destino El Aleph*, Convocatoria, 2003.



**Fig. 7.** René Francisco Rodriguez e Cuarta Pragmatica, *Proyecto Ciudad Generosa*, 2012.



**Fig. 8.** Arlés del Río, *Transfusión*, 2019.

## Bibliografia

- Bienal de La Habana 84* (1984). La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.
- Entre la idea y la experiencia* (2015). Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Bologna: Maretti Editore.
- La construcción de lo posible* (2019). Consejo Nacional de las Artes Plásticas. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.
- Abascal, H. (2004). «Transferencias: de lo cotidiano al arte». *Artes La Revista*, vol. 4, no. 8: 65-74.
- Abreu Andrés, D. (2012), «Oncena Bienal de la Habana mirándola transversal». *Artecubano. Revista de Artes Visuales*: 2-3.
- Álvarez, E. (2019). «La (re)invención de un escenario». DEDELMU, *Escenario líquido, XIII Bienal de La Habana*. La Fábrica: 12.
- Bishop, C. (2012). *Inferni artificiali. La poetica della spettacolarità nell'arte partecipata*, a cura di C. Guida. Bologna: Luca Sossella Editore.
- Cippitelli, L. (2010). *Alamar Express Lab, Poetry and public spaces in La Habana*. Fluxus Proto type arte contemporanea.
- Décima Bienal de la Habana, Integración y resistencia en la era Global* (2009). Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. La Habana.
- DEDELMU Escenario líquido. XIII Bienal de La Habana* (2019). Madrid: La Fabrica.
- DIP. *Cronoprograma*. Octava Bienal de La Habana, 2003, documento non pubblicato.
- El Arte con la Vida. Octava Bienal de La Habana* (2003). Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. La Habana.
- 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». Middlesex University.
- Machado, M. (2016). *Fuera de revoluciones. Dos décadas de arte en Cuba*. Leiden: Almenara.
- Martini, F., e Martini, V. (2011). *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali*. Milano: Postmedia Books.
- Novena Bienal de La Habana* (2006). Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.. La Habana: Consejo Nacional de las Artes Plásticas.

- Ojeda, D. (2001). «Proyectos-arte en acción de reescritura. La pragmática de René Francisco Rodríguez». *La Gaceta de Cuba*, Unión de escritores y artistas de Cuba, enero-febrero 2001: 21-25.
- Oncena Bienal de La Habana: Practicas artísticas e imaginarios sociales*. (2012). Consejo Nacional de las Artes Plásticas. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.
- Padrón, L. E. (2019). «El poder del arte». *DEDELMU Escenario líquido. XIII Bienal de La Habana*, La Fábrica: 26-34.
- Pile, S., Keith, M. (1997). *Geographies of Resistance*. London: Routledge.
- Piñera, V. (2011). *La Isla en Peso*. La Habana: Unión.
- Séptima Bienal de La Habana* (2000). Consejo Nacional de las Artes Plásticas. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.
- Rodríguez Quintana, A. (2019) *Historia del Malecón Habanero*. Mayorca: Ediciones Muntaner.
- Sklodowska, E. (2016). *Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Smith, N. (2023). «Behind the Wall. 12th Havana Bienal». *Artpulse*, <http://artpulsemagazine.com/behind-the-wall-12th-havana-biennial> (16/09/2023).
- Valladares, S. (2012). «Aquí se construye una ciudad generosa». *Criatura de isla*, 16 maggio, <https://criaturadeisla.wordpress.com/2012/05/16/aqui-se-construye-una-ciudad-generosa/> (19/09/2023).
- Videografía
- Flores, A. (2003). *Espirito (Al servicio de todos)*. Archivo personale dell'artista, novembre.
- Mosquera, G. (2012). in Novoa, G. *El canto del cisne*. video autoprodutto, in mostra presso il Museo Nacional Reina Sofia, min. 1:03-1:35.
- Novoa, G. (2012). *El canto del cisne*. Video autoprodutto, in mostra presso il Museo Nacional Reina Sofia, Madrid.

## Illustrazioni

Fig. 1

Mappa della città de L'Avana da Google Maps con indicazione dei quartieri analizzati nel testo.

Fig. 2

Galería Dupp, opera collettiva, *1,2,3 Probando*, Installazione in ferro fuso, L'Avana, 2000-2001. Courtesy Archivio René Francisco Rodriguez.

Fig. 3

Pabellón Cuba, L'Avana, 2023.

Fig. 4

Flores, Adonis. *Espíritu (Al servicio de todos)*. Installazione partecipata, L'Avana, 2003 Courtesy Adonis Flores.

Fig. 5

Portelles, Maria Victoria. *Lugar Soñado*. Intervento urbano, carta, L'Avana, 2003.

Fig. 6

Portelles, Maria Victoria. *Cayendo sobre el mapa: un destino El Aleph*. Convocatoria, carta, L'Avana, 2003. Courtesy Archivio DIP.

Fig. 7

Francisco Rodriguez, René e Cuarta Pragmatica. *Proyecto Ciudad Generosa*. Progetto architettonico, L'Avana, 2012. Courtesy Archivio René Francisco Rodriguez.

Fig. 8

Del Río, Arlés. *Transfusión*. Intervento nello spazio pubblico, L'Avana, 2019. Courtesy Arlés del Río.