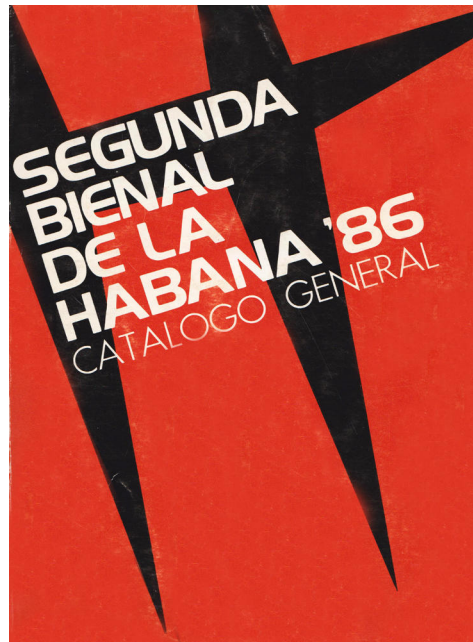


VIVA LA BIENAL DE LA HABANA!



NAAM:	CARMEN BOSCH
STUDENTNUMMER:	4245121
OPLEIDING:	GESCHIEDENIS
CURSUSCODE	GE3V14054
BEGELEIDER:	H. VAN DER JAGT
DATUM:	19 JANUARI 2018

SAMENVATTING

In deze scriptie wordt verklaard in hoeverre de Havana Biënnale, in de periode 1984-1989, een utopisch verlangen naar culturele dekolonisatie kon verwezenlijken. In 1959 nam Fidel Castro de macht over in Cuba en werd de revolutionaire retoriek, bestaande uit utopische idealen, geïntroduceerd. Er werd een cultuurbeleid ontwikkeld waarin de cultuur werd geacht om de revolutionaire retoriek uit te dragen, maar hier wel vrije invulling aan mocht geven. In 1984 werd de Havana Biënnale georganiseerd om de utopische retoriek internationaal mee uit te dragen. Dit moest resulteren in culturele dekolonisatie. Cuba wilde zich unificeren met de Derde Wereld om zich af te zetten tegen het Westen. Deze scriptie bestudeert het utopische karakter van de eerste drie edities van de Havana Biënnale. Hiermee wordt onderzocht in hoeverre de kunst en cultuur succesvol konden worden aangewend binnen de politieke retoriek en wat dit voor gevolgen had. De eerste twee edities van de Havana Biënnale lieten een ontwikkeling zien in het uitdragen van de revolutionaire retoriek en het verwezenlijken van culturele dekolonisatie. Toch was het bij beide edities onduidelijk of ze voldeden aan het utopische ideaal van vrijheid van politieke invloed en controle. Bij de derde Havana Biënnale werd deze relatie tussen cultuur en politiek pas zichtbaar. De biënnale trok nu veel internationale aandacht. Tegelijkertijd begonnen de deelnemende Cubaanse kunstenaars via kunst het regime te bekritisieren. Hun revolutionaire mentaliteit was namelijk gericht op het bereiken van culturele dekolonisatie via de beloofde vrijheid binnen de kunsten. De Cubaanse overheid streefde daarentegen naar culturele dekolonisatie om internationaal erkend te worden als cultureel leider van de Derde Wereld. In deze internationale situatie, die gold als het culturele visitekaartje van Cuba, stelde de overheid haar eigen belang boven het collectieve belang van artistieke vrijheid. Dit had tot gevolg dat de Havana Biënnale uiteindelijk niet tegelijk aan alle idealen van de revolutionaire retoriek kon voldoen, waardoor de culturele dekolonisatie niet voltooid werd.

INHOUDSOPGAVE

SAMENVATTING	2
INLEIDING	4
<u>HISTORIOGRAFIE</u>	
<u>THEORETISCH KADER</u>	
<u>METHODOLOGIE</u>	
1. DE GEBOORTE VAN DE UTOPISCHE BIËNNALE	9
1. <u>1. HET CULTUURBELEID VAN DE CUBAANSE REVOLUTIE</u>	
1. 1. DE CUBAANSE CULTUUR ALS SLUITSTEEN.....	
1. 2. DE CULTURELE INSTITUTIES.....	
1. <u>2. DE UTOPISCHE BIENAL DE LA HABANA</u>	
2. 1. DE VIER VOORWAARDEN VOOR DE UTOPISCHE BIËNNALE.....	
1. <u>3. CONCLUSIE</u>	
2. DE 1^E EN 2^E HAVANA BIËNNALE	15
2. <u>1. 1. VRIJHEID VAN POLITIEKE INVLOED EN CONTROLE</u>	
1. 2. EEN GEÛNIFICEERD FRONT.....	
1. 3. INTEGRATIE.....	
2. <u>2. DE TWEEDE EDITIE</u>	
2. <u>3. CONCLUSIE</u>	
3. DE 3^E HAVANA BIËNNALE	21
3. <u>1. DE UITBREIDING VAN CULTURELE DEKOLONISATIE</u>	
1. 1. EEN DERDE WERELD EVENEMENT.....	
1. 2. EEN EIGEN BIËNNALE-MODEL.....	
3. <u>2. POLITIEK EN CULTUUR IN CUBA</u>	
2. 1. DE CUBAANSE REGERING EN DE KRITISCHE KUNST.....	
3. <u>3. CONCLUSIE</u>	
CONCLUSIE	28
<u>HET ONDERZOEK</u>	
<u>HET RESULTAAT</u>	
<u>REFLECTIE EN SUGGESTIES</u>	
LITERATUURLIJST	32

INLEIDING

Op 11 november 2017 opende het *Walker Art Center* in Minneapolis de tentoonstelling *Adiós Utopia: Dreams and Deceptions in Cuban Art Since 1950*.¹ De Cubaanse Revolutie werd gepresenteerd vanuit het kunstenaarsperspectief, waarbij de revolutie met het idee van utopie werden belicht. Ten eerste kwam in de expositie de connectie tussen de revolutie en 'utopie' naar voren. Historicus Melvin J. Lasky stelt in *Utopia and Revolution* dat de revolutionaire retoriek het idee van utopie uitdraagt door radicale maatschappelijke verandering te beloven.² Ten tweede keek de expositie naar de relatie tussen cultuur en politiek. Hier werd Cubaanse kunst gebruikt om de janskop van de revolutie te belichten. Het revolutionaire regime moedigde vrijheid van artistieke expressie aan, maar de cultuur moest ook het regime – dat Derde Wereld leider wilde worden – dienen.³ De idealen van de revolutie waren dus, ondanks het gemeenschappelijke doel van culturele dekolonisatie, paradoxaal.

In de jaren tachtig kwam dit contrast van de revolutionaire cultuur naar voren. Sinds de organisatie van de Havana Biënnale in 1984, kreeg de Cubaanse kunst steeds meer internationale aandacht. Gerardo Mosquera, curator van de eerste editie, bestempelde het evenement als de 'utopische biënnale'.⁴ Naar de derde editie van 1989 werd door Lillian Llanes Godoy en Luis Camnitzer, de directrice en de curator, echter verwezen als 'de realisatie van de utopische biënnale'.⁵ Na de derde editie werd dit begrip niet meer gebruikt om het evenement mee te omschrijven. Dit impliceert dat deze edities van de Havana Biënnale door betrokkenen als succesvolle uitdragers van de revolutionaire retoriek werden opgevat. Toch lijkt het onlogisch dat de paradox hierbij geen problemen veroorzaakte. In dit onderzoek zal dus niet enkel naar het utopische karakter van de Havana Biënnale, in de periode 1984-1989, gekeken worden. Er zal ook gezocht worden naar een dieperliggende verklaring voor een groter probleem. Hier gaat het erom in hoeverre de kunst en cultuur succesvol konden worden aangewend binnen de politieke retoriek en welke gevolgen dit had voor de kunst- en cultuursector in Cuba. Dit rechtvaardigt de centrale vraag van deze scriptie: In hoeverre verwezenlijkte de Havana Biënnale, in de periode 1984-1989, een utopisch verlangen naar culturele dekolonisatie?

Om de hoofdvraag te beantwoorden zal er in het eerste hoofdstuk antwoord worden gegeven op de vraag: Waarom werd de Havana Biënnale, in de periode 1984-1989, bestempeld als een utopische biënnale? Zo zal de herkomst van de 'utopische biënnale' bestudeerd worden.

¹ Walker Art Center, 'Adiós Utopia: Dreams and Deceptions in Cuban Art Since 1950 presents 65 years of Cuban art – the most significant exhibition of Cuban art in the United States in more than 70 years' (13 oktober 2017), <https://walkerart.org/press-releases/2017/261386> (20 november 2017).

² M. J. Lasky, *Utopia and Revolution: On the Origins of a Metaphor* (Piscataway 2004).

³ G. Pogolotti, *Polémicas Culturales De Los 60* (Havana 2006), 164.

⁴ G. Mosquera, 'The Havana biennial: A Concrete Utopia', in: Elena Filipovic, Mieke van Hal, Solveig Øvstebø, *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art* (Bergen 2010), pp. 198-207.

⁵ L. Camnitzer, *New Art of Cuba* (Austin 1994).

Vervolgens zal hier een analysemodel uit samengesteld worden van de voorwaarden waar het aan moest voldoen. Het tweede hoofdstuk behandelt de vraag: In hoeverre waren de eerste twee edities van de Havana Biënnale werkelijk utopisch van karakter? Hier wordt de eerste editie op de utopische voorwaarden getoetst, om vervolgens vergeleken te worden met de tweede editie. In het laatste hoofdstuk volgt de vraag: In hoeverre werd de utopische biënnale in de derde editie van de Havana Biënnale gerealiseerd en vormde het de vervolmaking van de culturele dekolonisatie? Hier zal de derde editie op de utopische voorwaarden getoetst worden. Daarnaast zal er dieper ingegaan worden op het uiteindelijke doel van culturele dekolonisatie en de rol die de relatie tussen politiek en cultuur hierin speelde.

HISTORIOGRAFIE

Binnen de historiografie over de revolutionaire cultuur van Cuba ligt de focus met name op de structuur en transformatie ervan. De werken *Fidel Castro and the Quest for a Revolutionary Culture* van Julie Bunck en *The Transformation of Political Culture* van Richard Fagen stellen dat de Cubaanse cultuur een top-down structuur had.⁶ Lillian Guerra pleit in *Visions of Power in Cuba* daarentegen dat het een dynamische wisselwerking tussen burgers en staat was.⁷ Deze literatuur is echter gericht op de jaren zestig. De culturele veranderingen van de jaren zeventig en tachtig worden daardoor niet behandeld. Belangrijke werken die zich hier wel op richten zijn *A History of the Cuban Revolution* van Aviva Chomsky en *Cuba Represent!* van Sujetha Fernandes.⁸ Beide historici betrekken hier de werken van Bunck, Fagen en Guerra en zetten ze tegen elkaar af. Toch ligt in deze studies de nadruk op film en muziek, niet op beeldende kunst.⁹

Hoewel de meeste studies over de Havana Biënnale de nadruk leggen op de periode vanaf 1989, zijn er ook werken die naar de periode ervoor kijken. In *Biennials, Triennials, and Documenta* beschouwen Charles Green en Anthony Gardner de Havana Biënnale van de jaren tachtig als pionier van de globale kunsttentoonstelling.¹⁰ Lucy Steels voegde hier in *Making Art Global (Part 2)* aan toe dat dit door culturele dekolonisatie was gekomen.¹¹ Toch beweren wetenschappelijke artikelen zoals 'The Globalization of Art and the "Biennial of Resistance"' van Oliver Marchart en 'Agency and

⁶ J. M. Bunck, *Fidel Castro and the Quest for a Revolutionary Culture in Cuba* (Philadelphia 1994); R. R. Fagen, *The Transformation of Political Culture in Cuba* (Palo Alto 1969).

⁷ L. Guerra, *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971* (Chapel Hill 2012).

⁸ A. Chomsky, *A History of the Cuban Revolution* (Hoboken 2015); S. Fernandes, *Cuba Represent!: Cuban Arts, State Power, And the Making of New Revolutionary Cultures* (Durham 2006).

⁹ Pogolotti, *Polémicas Culturales*, 19.

¹⁰ C. Green, A. Gardner, *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art* (Hoboken 2016).

¹¹ L. Steeds, *Making Art Global (Part 2) 'Magiciens de la Terre' 1989* (Parijs 2013).

Ambivalence' van Caroline Vercoe het tegengestelde.¹² Hier wordt het evenement beschouwd vanuit Homi Bhabha's *Theory of Mimicry* zoals hij uitwerkte in 'Of Mimicry and Man'.¹³ Volgens Marchart en Vercoe slaagde de Havana Biënnale er niet in de culturele dekolonisatie te verwezenlijken vanwege het gebruik van een oorspronkelijk westers expositiemodel.

Deze studies erkennen dat de Havana Biënnale door de overheid werd geacht de revolutionaire retoriek uit te dragen. Ondanks dat de verschillende meningen over het succes hiervan, keek geen enkel werk naar de mate waarin de revolutionaire paradox bijdroeg aan de uitkomst. In dit onderzoek zal daarom bestudeerd worden in hoeverre de Havana Biënnale de revolutionaire retoriek kon uitdragen en de culturele dekolonisatie kon verwezenlijken. Daarnaast zal met het analysemodel voor de utopische biënnale de relatie tussen politiek en cultuur onderzocht worden, evenals de gevolgen ervan op de kunst- en cultuursector.

THEORETISCH KADER

Deze scriptie bestudeert het utopische karakter van de Havana Biënnale om te ontdekken in hoeverre het evenement erin slaagde om Cuba en de Derde Wereld cultureel te dekoloniseren. Het begrip 'utopie' kent veel verschillende benaderingen, wat verwarrend kan zijn. In haar oorspronkelijke betekenis is het begrip 'utopie' op zichzelf al problematisch, want het omvat de centrale vraag van haar betekenis: kan een perfecte wereld gerealiseerd worden?¹⁴ In dit verslag zal de definitie van marxistisch filosoof Ernst Bloch aangehouden worden. Deze definitie werd door Gerardo Mosquera gebruikt in zijn omschrijving van de Havana Biënnale als 'utopische biënnale'. In zijn boek *Principle of Hope* sprak Bloch over de 'concrete utopie'.¹⁵ Deze vorm van utopie anticipeerde en beïnvloedde de toekomst, aldus Bloch. Het moest zowel voortkomen uit een aanwezige realiteit als de politiek beïnvloeden. De utopie was voor Bloch een mechanisme met de potentie om bereikt te worden.¹⁶ Zijn benadering was gebaseerd op het samengesmolten concept van 'hoop' en 'verlangen', waarin het verlangen als actieve bemiddelaar van verandering kan dienen.¹⁷

Het idee van de utopie zal in dit verslag toegepast worden op de Havana Biënnale. Het Italiaanse woord 'biennale' verwijst naar de in 1895 opgerichte *Biennale di Venezia*. Het is een kunstevenement dat om de twee á drie jaar wordt georganiseerd en ongeveer drie maanden duurt.

¹² O. Marchart, 'The Globalization of Art and the "Biennial of Resistance": A history of the biennials of the periphery', *CUMMA PAPERS* (Helsinki 2014) 7; C. Vercoe, 'Agency and Ambivalence: A reading of works by Coco Fusco', in: *Coco Fusco, The Bodies That Were Not Ours* (Hove 2001), pp. 231- 246.

¹³ H. Bhabha, 'Of Mimicry and Man: Te Ambivalence of Colonial Discourse', in: *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*, red. *October* (1984) 28, pp. 125-133.

¹⁴ British Library, 'utopia' <http://www.bl.uk/learning/histcitizen/21cc/utopia/utopia.html> (28 november 2017).

¹⁵ E. Bloch, *Principle of Hope* (z.p. 1959), 624.

¹⁶ W. Hudson, *The Marxist Philosophy of Ernest Bloch* (Basingstoke 1982), 100.

¹⁷ *Ibidem*.

De biënnale bestaat oorspronkelijk uit verschillende eigentijdse kunsttentoonstellingen in musea en overheidsinstellingen. Inhoudelijk beperkte het biënnale-model zich lange tijd tot westerse kunst.

In navolging van haar utopische idealen begon de Havana Biënnale, in de periode 1984-1989, steeds meer van dit traditionele tentoonstellingsmodel af te wijken. Dit had te maken met de connectie tussen de utopische idealen en de rol van Cuba in de 'Derde Wereld'. In het boek *Making Art Global (Part 1)* definiëren historici Gerardo Mosquera en Rachel Weiss dit begrip als de landen die niet tot het Westen behoren.¹⁸ In het boek *The Darker Nations* beschreef historicus Vijay Prashad de 'Derde Wereld' als een project, geworteld in de antikoloniale strijd van Latijns-Amerika, Afrika en Azië.¹⁹ Hier werd er gerefereerd aan de leden van de Non-Aligned Movement. Dit waren de landen die neutraal waren in de Koude Oorlog.²⁰ In dit verslag zal een combinatie van deze omschrijvingen als definitie van de 'Derde Wereld' aangehouden worden.

De antikoloniale strijd van de Derde Wereld kwam ook terug in de revolutionaire retoriek dat culturele dekolonisatie als doel had. In de *Van Dale* wordt 'dekolonisatie' gedefinieerd als het tot zelfbestuur brengen van een kolonie.²¹ Ondanks de dekolonisatie bleven de culturele banden tussen de vroegere kolonies en hun moederland doorgaans bestaan.²² Het begrip 'cultuur' is in dit onderzoek een verwijzing naar de kunsten. Met 'culturele dekolonisatie' wordt dan ook het verlangen om cultureel onafhankelijk te worden bedoeld.

METHODOLOGIE

Dit onderzoek kijkt naar de Havana Biënnale en of het succesvol de revolutionaire retoriek wist uit te dragen om culturele dekolonisatie te verwezenlijken. Dit onderzoek naar het utopische karakter van het evenement baseert zich op diverse bronnen en literaire werken over de relatie tussen cultuur en politiek in Cuba en de Havana Biënnale in de periode 1984-1989.

PRIMAIRE BRONNEN

De gebruikte bronnen bestaan voor een deel uit Cubaanse overheidsdocumenten. Dit zijn *Anteproyecto del Plan de Cultura de 1963* en de *Constitución de la República de Cuba* uit 1940 en 1976.²³ Deze documenten bieden inzicht op de maatschappelijke rol van de Cubaanse cultuur in de periode van voor en na de revolutie. Het andere deel bestaat uit catalogi van de Havana Biënnale. Dit

¹⁸ R. Weiss, *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989* (Londen 2011), 18.

¹⁹ V. Prashad, *The Darker Nations: A People's History of the Third World* (New York 2010), xvi.

²⁰ Ibidem, xvii.

²¹ Ibid.

²² Herman de Prins, *Oost tegen West, Noord tegen Zuid: de wereldgeschiedenis vanaf 1950* (Antwerpen 2005), 65.

²³ Consejo Nacional de Cultura, *Anteproyecto del Plan de Cultura de 1963* (Havana 1963); UNAM, *Constitución de 1976*, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2525/51.pdf> (14 december 2017); UNAM, *Constitución de la república de Cuba 1940*, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/5/2138/8.pdf> (14 december 2017).

zijn de *Segunda Bienal de la Habana 1986* en de *Tercera Bienal de la Habana 1989*.²⁴ Door het beperkt aantal publicaties, was het niet mogelijk om die van de eerste editie te gebruiken. Daarnaast bestaan er van de biënnale, in de periode 1984-1989, geen plattegronden of professionele foto's, waardoor dit niet in het onderzoek kan worden betrokken.²⁵

LITERATUUR

Het gebrek aan primaire bronnen maakt moderne literatuur over de organisatie van de Havana Biënnale noodzakelijk. Allereerst worden er publicaties over de Cubaanse kunst en de biënnale gebruikt. In het artikel 'The Havana Biennial: A Concrete Utopia' omschrijft Gerardo Mosquera het evenement als de 'utopische biënnale'.²⁶ Dit dient als vertrekpunt voor de ontwikkeling van het analysemodel waarmee de Havana Biënnale in dit onderzoek op haar utopische karakter getest zal worden. Een belangrijk werk dat tegen Mosquera ingaat is *To and From Utopia in the New Cuban Art* van Rachel Weiss.²⁷ De botsende opvattingen gaan over de manier waarop de relatie tussen Cubaanse cultuur en politiek tot uiting kwam in het de Havana Biënnale.

Aan de hand van literatuur over de revolutionaire cultuur, uit de historiografie, zal de relatie tussen cultuur en politiek geanalyseerd worden. Hierbij worden de werken van Julie Bunck, Richard Fagen en Lillian Guerra gebruikt. Een nadeel van deze werken is de focus op de jaren zestig, waardoor de radicale cultuur van de jaren tachtig en de utopische biënnale niet worden behandeld.

De verschillende perspectieven op de relatie tussen cultuur en politiek komen ook terug in werken over de ontwikkeling van de Havana Biënnale, zoals *Making Art Global (Part 1)* van Rachel Weiss.²⁸ Deze bundeling van artikelen is geschreven door curatoren en betrokken historici zoals Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer en Lillian Llanes Godoy. Hierin bespreken ze de ontwikkeling van de biënnale tot 1989, het utopische karakter en hoe hun perspectief daarop is veranderd.

²⁴ L. Llanes Godoy (red.), *Segunda Bienal de la Habana 1986: Catalogo Centro Wifredo Lam* (Havana 1986); L. Llanes Godoy (red.), *Tercera Bienal de la Habana 1989: Catalogo Centro Wifredo Lam* (Havana 1989).

²⁵ Rachel Weiss, Gerardo Mosquera lezing, *Making art global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989* (19 januari 2012), <http://www.rijksakademie.nl/ENG/activiteiten/archief/stedelijkrijksakademie-1/> (30 november 2017).

²⁶ G. Mosquera, 'The Havana Biennial', 205.

²⁷ R. Weiss, *To and From Utopia in The New Cuban Art* (Minneapolis 2011).

²⁸ R. Weiss, e.a., *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989* (Londen 2011).

1 DE GEBOORTE VAN DE UTOPISCHE BIËNNALE

In dit verslag wordt het utopische karakter van de eerste drie edities van de Havana Biënnale onderzocht. In dit hoofdstuk staat de volgende vraag centraal: Waarom werd de Havana Biënnale, in de periode 1984-1989, bestempeld als een utopische biënnale? Door middel van deconstructie zullen de aspecten waaruit het utopische karakter is opgebouwd duidelijk worden.

Ten eerste is het ontstaan van de Havana Biënnale hierbij van belang. De Cubaanse Revolutie introduceerde een utopische retoriek, bestaande uit idealen, waarin cultuur een belangrijke maatschappelijke rol speelde. Dit leidde uiteindelijk tot de organisatie van de Havana Biënnale in 1984. Ten tweede is de definitie van het begrip 'utopie', zoals toegepast op de eerste Havana Biënnale, van belang. Gerardo Mosquera definieerde de utopische biënnale door de 'concrete utopie' van Ernst Bloch met de revolutionaire retoriek te verbinden.²⁹ Tot slot zullen de voorwaarden opgesteld worden waar de Havana Biënnale aan moest voldoen om utopisch te zijn. Deze voorwaarden zullen enerzijds het antwoord op de centrale vraag van dit hoofdstuk omvatten. Anderzijds zullen deze criteria als een analysemodel functioneren om mee te verklaren in hoeverre kunst en cultuur succesvol konden worden aangewend door het revolutionaire regime.

1. 1. HET CULTUURBELEID VAN DE CUBAANSE REVOLUTIE

De Cubaanse Revolutie van 1959 introduceerde een utopische retoriek die het Cubaanse leven op alle fronten heeft veranderd.³⁰ De laatste jaren van de republiek hadden geleid tot een gecommmercialiseerde cultuur. De Verenigde Staten domineerden grotendeels de Cubaanse economie. Dit was zichtbaar in het toegenomen aantal Amerikaanse bedrijven op het eiland.³¹ Toen de revolutionairen – onder leiding van Fidel Castro – de macht overnamen bracht hun retoriek verandering in de cultuursector door er grote steun aan te bieden.³² De regering van Castro stelde dat intiem contact tussen de kunstenaar en het leven logisch was in een socialistische gemeenschap.³³ De Italiaanse marxist Antonio Gramsci beschreef cultuur als een grondslag van het socialisme, omdat het de betrekkelijk vage concepten van vrijheid concretiseerde.³⁴ De universitair opgeleide revolutionaire leiders – Fidel Castro, Raul Castro en Ernesto 'Che' Guevara – bouwden voort op dit idee. Zij vonden de legitimiteit van hun revolutionaire ideeën in de socialistische

²⁹ Mosquera, 'The Havana Biennial', 204.

³⁰ Chomsky, *A History of the Cuban Revolution*, 88.

³¹ R. Gordon-Nesbitt, Jorge Fornet, *To Defend the Revolution is to Defend Culture: The Cultural Policy of the Cuban Revolution* (Oakland 2015), 6.

³² Lasky, *Utopia and Revolution*, 42.

³³ Consejo Nacional de Cultura, *Anteproyecto del Plan de Cultura de 1963* (Havana 1963).

³⁴ Antonio Gramsci, 'Philanthropy, Good Will and Organization', in: *Selections from Cultural Writings* (Cambridge 1991), 25.

cultuur.³⁵ De revolutie introduceerde een progressief discours over de waarde van educatie en het leren van de revolutionaire retoriek.³⁶ Dit komt terug in de Constitutie van 1976, waarin de overwinning van het volk werd gekoppeld aan educatie.³⁷

Het introduceren van de nieuwe revolutionaire retoriek betekende echter niet dat de Cubaanse overheid een nieuwe cultuur probeerde te vormen. Er werd getracht de radicale elementen van Cuba's bestaande culturele tradities te koppelen aan deze idealen.³⁸ Een bruikbaar element was te vinden in de lange geschiedenis van begrensde culturele uiting. Zo stond er in artikel 47 van de Constitutie uit 1940 dat alle manifestaties van cultuur de primaire interesses van de staat moesten dienen.³⁹ Dit sloot aan bij de politieke doelen van de overheid.⁴⁰ In de Constitutie van 1976 kwam dit weer terug. Hierin stond dat de staat alle manifestaties van educatie en cultuur leidde, aanmoedigde en promootte.⁴¹ De revolutionaire overheid zette dus geen nieuwe cultuur op. Het combineren van de nieuwe idealen met de radicale elementen van Cuba's bestaande tradities was voordeliger. Zo kon Castro's regime via onderwijs haar retoriek aan het volk brengen en diende het volk dit via cultuur uit te dragen.⁴²

1. 1. 1. DE CUBAANSE CULTUUR ALS SLUITSTEEN

De revolutionaire retoriek van de nieuwe regering was gericht op het bouwen van een ideale gemeenschap. De cultuur diende als integrerende kracht om het individu hiermee in overeenstemming te brengen.⁴³ Volgens Castro's regime had de toegenomen aanwezigheid van de Verenigde Staten in Cuba dit proces verhinderd. De overheid stelde dat kunst en cultuur daardoor het kapitalisme hadden gediend en hun oorspronkelijke waarde verloren waren.⁴⁴ Er werd daarom volgehouden dat het socialisme de echte waarde van kunst erkende en cultuur omarmde als onderdeel van de gedeelde patrimonie.⁴⁵ Volgens Che Guevara, Castro's rechterhand, konden

³⁵ Nicola Miller, 'A Revolutionary Modernity: The Cultural Policy of the Cuban Revolution', *Journal of Latin American Studies* 40 (2008) 4, pp. 675-696, aldaar 683.

³⁶ N. Miller, 'The Absolution of History: Uses of the Past in Castro's Cuba', *Journal of Contemporary History* 38 (2003) 1, pp. 147-162, aldaar 153.

³⁷ Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista Cubano, *Constitución de la República de Cuba* (Havana 1976), 12.

³⁸ Miller, 'A Revolutionary Modernity', 688.

³⁹ Russell H. Fitzgibbon, *The Constitution of the Americas* (Chicago 1948), 237.

⁴⁰ Miller, 'The Absolution of History: Uses of the Past in Castro's Cuba', *Journal of Contemporary History* 38 (2003) 1, pp. 147-162; Kate Quinn, 'Cuban Historiography in the 1960s: Revisionists, Revolutionaries and the Nationalist Past', *Bulletin of Latin American Research* 26 (2007) 3, pp. 378-398.

⁴¹ UNAM, *Constitución de 1976*, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2525/51.pdf> (18 december 2017). Deze constitutie verzekerde vrijheid van stijl maar niet de vrijheid van inhoud: 'artistieke creatie is vrij zolang de content ervan niet in strijd is met de revolutie. Vormen van expressie in kunst zijn vrij.' (artikel 38 d), 31.

⁴² Miller, 'The Absolution of History', 150.

⁴³ Jorge de la Fuente, 'Sobre la joven intelectualidad artística', *Temas* 19 (1990), pp. 59-71, aldaar 68.

⁴⁴ Miller, 'The Absolution of History', 160.

⁴⁵ Miller, 'A Revolutionary Modernity', 680.

nieuwe vormen van culturele en kunstzinnige uiting de kapitalistische vervreemding tegengegaan.⁴⁶ Hij maakt hierbij een onderscheid tussen kunst en cultuur. Kunst omvatte volgens hem de traditionele, dagelijkse activiteiten die de connectie met het verleden en het sociale systeem stabiliseerden. Che benaderde cultuur als het actieve, revolutionaire element, die veranderingen in de maatschappij kon provoceren en de vooruitgang ervan in gang kon zetten. Hij zag cultuur als de connectie tussen het heden en de toekomst van de maatschappij.⁴⁷ Het officiële beleid stelde dan ook dat de revolutionaire cultuur – niet langer elitair en vervreemd – toegankelijk moest zijn voor iedereen.⁴⁸ Door de barrières tussen kunstenaar en bevolking te verbreken, wilde de overheid een verzoening tussen kunst en maatschappij realiseren. Deze gepassioneerde houding van de overheid had een achterliggende politieke motivatie. Door de introductie op het antiwesterse gedachtegoed – het aankaarten van de nadelen van kapitalisme – moest Cuba gemotiveerd worden voor culturele dekolonisatie. Deze passie voor cultuur uitte zich in de culturele herstructurering van Cuba.⁴⁹

1. 1. 2. DE CULTURELE INSTITUTIES

Als ultiem symbool van dit herstructureringsproces werd in 1976 het Ministerie van Cultuur opgezet. Het ministerie richtte zich op de bevordering van culturele ontwikkeling en het beleid voor artistieke educatie.⁵⁰ Cultuur werd in het hart van de maatschappij geplaatst met het ministerie als de unificerende institutie.⁵¹

De organisatie *Casa de las Américas* – in 1959 opgericht door de overheid – maakte onderdeel uit van het Ministerie van Cultuur.⁵² Het was opgezet ter bevordering van culturele betrekkingen tussen Latijns-Amerika, de Cariben en de rest van Amerika. Deze organisatie groeide in de jaren zestig en zeventig uit tot de feitelijke belichaming van het ministerie.⁵³ In de jaren daarna behield *La Casa* een grote naam in de literatuur, maar minder in de kunsten. In 1982 werd daarom het *Centro Wifredo Lam* opgezet op initiatief van Castro. Het centrum was gewijd aan onderzoek naar en promotie van Derde Wereld kunst.⁵⁴ De keuze voor de instellingsnaam was geen toeval. Wifredo Lam was een Cubaanse schilder die dat jaar was overleden en verschillende etniciteiten en culturen in zijn kunst had gecombineerd. Hij had internationale bekendheid genoten en was

⁴⁶ Ernesto Guevara, *El Socialismo y el hombre en Cuba* (Montevideo 1965), 15.

⁴⁷ Roberto Roque Pujol, 'Las funciones del complejo de dirección del trabajo cultural', *Temas* 6 (1985), pp. 17-35, aldaar 18.

⁴⁸ Miller, 'A Revolutionary Modernity', 690.

⁴⁹ L. Otero, Francisco Martínez Hinojosa, *UNESCO Studies and documents on cultural policies: Cultural policy in Cuba* (Vendôme 1972).

⁵⁰ Gordon-Nesbitt, Fornet, *To Defend the Revolution is to Defend Culture*, 86.

⁵¹ Roque Pujol, 'Las funciones del complejo de dirección del trabajo cultural', 21.

⁵² Weiss, *Making Art Global (Part 1)*, 23.

⁵³ Lisandro Otero, UNESCO : Cultural Policy in Cuba : studies and documents on cultural policy (Parijs 1972), 45-46.

⁵⁴ Weiss, *Making Art Global (Part 1)*, 13.

voorstander van de revolutie geweest.⁵⁵ Dit omvatte precies het doel van het centrum. Cuba wilde via deze instelling haar culturele diversiteit aan de wereld tonen en een eigen identiteit terugwinnen. Het Centro moest de revolutionaire retoriek uitdragen en de culturele dekolonisatie in praktijk brengen. Zo zou de artistieke functie van La Casa uitbreiden in de Derde Wereld.⁵⁶ Dit kreeg de vorm van de Havana Biënnale die Cuba op het internationale toneel moest plaatsen als cultureel leider van de Derde Wereld.

1. 2. DE UTOPISCHE BIENAL DE LA HABANA

Toen de eerste editie van de *Bienal de La Habana* opende in 1984 werd het door de organisatoren bestempeld als de ‘ultieme utopische biënnale’.⁵⁷ Gerardo Mosquera, curator van de eerste drie edities, stelde in een artikel dat utopie een “goede plek” en tegelijkertijd “geen plek” betekent.⁵⁸ Hij probeerde de term aan de biënnale te koppelen en benoemde daarom de notie van de ‘concrete utopie’, die geformuleerd werd door de marxistische filosoof Ernst Bloch. Gewoonlijk wordt er in woordenboeken en door wetenschappers over utopie gesproken als een ideale maar onrealiseerbare samenleving.⁵⁹ Zo stelde historicus Lewis Mumford bijvoorbeeld dat de utopie een benaming was voor het onwerkelijke en onmogelijke.⁶⁰ Volgens Bloch kon een concrete utopie daarentegen bijdragen aan de bouw van de toekomst, omdat het hoop en verlangen als motoren voor verandering had en daaruit voortkwam.⁶¹ De concrete utopie, aldus Bloch, doet geen exacte voorspellingen over de toekomst van de maatschappij, maar maakt bewuste deelname in het historische proces mogelijk dat tot de transformatie ervan zal leiden.⁶² Deze benadering van Bloch verschilt dus met die van zijn tijdgenoten. Hij impliceerde dat een ideale samenleving wel realiseerbaar was. Mosquera benoemde dat de concrete utopie verandert als reactie op nieuwe tijden en situaties.⁶³ Volgens hem had de Havana Biënnale deze staat niet enkel bereikt door de vormgeving, maar ook door haar oorsprong in de utopische retoriek van de revolutie.⁶⁴

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Roque Pujol, ‘Las funciones del complejo de dirección del trabajo cultural’, 20.

⁵⁷ Mosquera, ‘The Havana Biennial’, 199.

⁵⁸ Mosquera, ‘The Havana Biennial’, 206.

⁵⁹ P. G. Stillman, “Nothing is, but what is not’: Utopias as Practical Political Philosophy’, in: Barbara Goodwin, *The Philosophy of Utopia* (Abingdon 2012), 9.

⁶⁰ L. Mumford, *The Story of Utopias* (New York 1962), 11.

⁶¹ Ernst Bloch, *The Principle of Hope I* (Massachusetts 1986),

<https://pdfs.semanticscholar.org/7ffd/f9d7f0e505db0f59f8650feeda4b1fe84f39.pdf> (30 oktober 2017), 197.

⁶² Ibidem.

⁶³ Mosquera, ‘The Havana Biennial’, 206.

⁶⁴ Mosquera, ‘The Havana Biennial’, 199.

1. 2. 1. VIER VOORWAARDEN VOOR DE UTOPISCHE BIËNNALE

Gerardo Mosquera verwees in zijn beschrijving van de eerste Havana Biënnale naar Ernst Bloch. Hierbij bleek de notie van de 'concrete utopie' overeen te komen met de idealen van de revolutie. In het onderzoek naar de utopische aard van de Havana Biënnale is deze overeenkomst van groot belang. Hieruit kunnen namelijk de voorwaarden getraceerd worden waar een utopische biënnale aan moest voldoen.

De eerste drie voorwaarden zijn afkomstig van het revolutionaire streven naar de verandering van internationale machtsrelaties. Zoals socioloog Immanuel Wallerstein met zijn wereldsysteem-theorie bevestigde, was Cuba met de rest van de Derde Wereld door de grootmachten in de periferie geplaatst.⁶⁵ Castro wilde dit met de Havana Biënnale op cultureel gebied doorbreken. Het evenement moest dus culturele dekolonisatie vertegenwoordigen. Als eerste voorwaarde moest de biënnale culturele verandering brengen door een Derde Wereld platform te creëren waarmee het gelijk werd gesteld aan de grootmachten. Een tweede voorwaarde was dat het evenement moest breken met westerse invloeden. De biënnale was een westers concept en als Cuba het wilde gebruiken moest het aangepast worden aan de revolutionaire retoriek. Het socialistische standpunt van gelijkheid, het collectief en eenheid waren hierbij van belang. De derde voorwaarde ontstond door het streven naar een cultuurvorm die anti-elitair was en vervreemding tegenging. De biënnale moest dus voor iedereen toegankelijk zijn. Daarnaast werd de cultuur beschouwd als de verbinding tussen heden en toekomst van de maatschappij, waardoor integratie en betrokkenheid ook cruciaal waren. Als vierde voorwaarde moest de biënnale relatieve autonomie genieten en losstaan van politieke interventie. Het Ministerie van Cultuur – opgezet door de overheid – had Cuba's vrije cultuurklimaat gecreëerd, waardoor vrijheid van expressie mogelijk werd. Dit moest tot uiting komen in de biënnale.

CONCLUSIE

Dit hoofdstuk stelde de vraag: Waarom werd de Havana Biënnale, in de periode 1984-1989, bestempeld als een utopische biënnale? Om dit te beantwoorden werd de herkomst van de utopische benaming bestudeerd. Enerzijds kwam dit voort uit de idealen van de revolutionaire retoriek, waaruit de Havana Biënnale was ontstaan. Het evenement werd geacht deze idealen internationaal uit te dragen om succesvol de culturele dekolonisatie te realiseren. Anderzijds kwam dit voort uit de utopische benaming van Gerardo Mosquera. Met het oog op het ontstaan van de

⁶⁵ Immanuel Wallerstein, "The Rise and Future Demise of the World-Capitalist System: Concepts for Comparative Analysis", *Comparative Studies in Society and History* 16 (1974) 4, 390; Immanuel Wallerstein, *The Modern World System* (New York 1974), pp. 347-357.

Havana biënnale had hij het begrip 'utopie' verbonden aan Bloch's 'concrete utopie'. Hier was bewuste deelname aan het historisch proces belangrijk voor maatschappelijke transformatie. Aan de hand van haar herkomst werden de criteria voor de 'utopische biënnale' opgesteld. Ten eerste moest de utopische biënnale een Derde Wereld platform creëren. Ten tweede moest de organisatie van de biënnale afgestemd worden op de revolutionaire retoriek. Als derde voorwaarde moest het evenement toegankelijk zijn, integreren en gelijkheid vertegenwoordigen. De vierde voorwaarde was vrijheid van politieke invloed.

Uit dit hoofdstuk is gebleken dat de Havana Biënnale om utopisch te zijn de revolutionaire retoriek moest uitdragen. Het lijkt echter tegenstrijdig dat het evenement de overheid moest dienen, maar tegelijkertijd ook vrijheid van politieke interventie zou genieten. Deze paradox in de Cubaanse cultuur zal gedurende het onderzoek verder geanalyseerd worden. Het volgende hoofdstuk zal toetsen in hoeverre de eerste twee edities van de Havana Biënnale aan de utopische voorwaarden voldeden.

2 DE 1^E & 2^E HAVANA BIËNNALE

Het is nu duidelijk waar de benaming ‘utopisch’ vandaan kwam en waar de Havana Biënnale aan moest voldoen wilde het een succesvolle culturele dekolonisatie verrichten. In dit hoofdstuk wordt er gekeken naar het evenement zelf. Over de eerste Havana Biënnale werd gesproken als een groot succes, aldus de Cubaanse overheid.⁶⁶ Gerardo Mosquera, curator van de eerste drie edities, noemde de eerste editie ‘de utopische biënnale’.⁶⁷ Zoals uit het vorige hoofdstuk is gebleken staat dit utopische karakter voor een set van criteria voor een succesvol kunstevenement als symbool voor culturele dekolonisatie. In dit hoofdstuk wordt antwoord gegeven op de vraag: In hoeverre waren de eerste twee edities van de Havana Biënnale werkelijk utopisch van karakter? Door de eerste editie te toetsen op de utopische voorwaarden zal het duidelijk worden hoezeer de revolutionaire opvattingen over kunst en cultuur het evenement vorm gaven. Vervolgens zal de tweede editie op de criteria getoetst worden waarna er een vergelijking tussen beide edities zal volgen. Het is belangrijk dat de drie edities niet los, maar als opeenvolgende evenementen benaderd worden.

2. 1. 1. VRIJHEID VAN POLITIEKE INVLOED EN CONTROLE

In het vorige hoofdstuk bleek dat het Cubaanse regime de Havana Biënnale had opgezet om politieke doelen na te jagen. Gerard Mosquera voegde hier aan toe dat het regime ook verstandig genoeg was geweest om de creatie ervan over te laten aan een team van kunstspecialisten. Hij stelde dat de overheid de curatoren redelijke vrijheid gaf en enkel ingreep bij keuzes met directe politieke impact.⁶⁸

De eerste Havana Biënnale had haar utopische titel gedeeltelijk te danken aan de uitspraken over deze vrijheid van politieke invloeden en controle. Het in praktijk brengen hiervan was namelijk een van de voorwaarden voor de utopische biënnale. Het is daarom belangrijk om te kijken of het evenement hier aan voldeed. Uit het vorige hoofdstuk is gebleken dat de biënnale was geboren uit het proces en de evolutie van de Cubaanse revolutie. Kunsthistoricus Rachel Weiss bekeek het evenement daarom vanuit de politieke interesses van de overheid.⁶⁹ Zij stelde dat biënnales vaak dienden om politieke doelen mee te bereiken.⁷⁰ Weiss betwijfelde zodoende de uitspraken van Mosquera over de aanwezigheid van deze utopische karakteristiek. Ze trok hierbij een lijn tussen ‘utopie’ en ‘autonomie’: de Cubaanse kunst en het propageren van het socialisme. Het Centro

⁶⁶ Mosquera, ‘The Havana Biennial’, 200.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibid., 202.

⁶⁹ R. Weiss, *To and From Utopia in The New Cuban Art* (Minneapolis 2011), 134.

⁷⁰ Ibidem, 139.

Wifredo Lam, de organisator van de Havana Biënnale, stond namelijk in dienst van revolutie. Dit creëerde volgens Weiss een illusie van bevrijding van politieke agenda's en vrijheid van expressie.⁷¹ Ondanks dat deze vrijheid van politieke invloed veelvuldig werd besproken kwam noch Mosquera, noch Weiss met overtuigende onderbouwingen van hun uitspraken. Er waren in de eerste Havana Biënnale namelijk geen voorbeelden te traceren die duidelijk een van de twee stellingen konden bevestigen.

2. 1. 2. EEN GEÛNIFICEERD FRONT

De relatie tussen cultuur en politiek, die door Weiss werd genoemd, kwam tot uiting in de revolutionaire retoriek. Hierin werd er gestreefd naar een verandering van internationale machtsrelaties aan de hand van culturele dekolonisatie.⁷² Dit werd ook zichtbaar bij de eerste Havana Biënnale. Het evenement was gecreëerd uit ontevredenheid over het monopolie in de kunstwereld dat werd behouden door de economische centra van de wereld.⁷³ Daarnaast heerste er ook frustratie over de plaatsing in de, door deze centra gevormde, periferie. Bij de periodieke internationale kunstevenementen van de jaren tachtig – van de Venetië Biënnale tot Documenta – kwam enkel vijf procent van de deelnemers niet uit West-Europa of Noord-Amerika.⁷⁴

Het doel van culturele dekolonisatie viel samen met de drang naar expansie. In 1984 was Cuba echter nog grotendeels geïsoleerd van de buitenwereld, waardoor de focus op het Cubaanse volk en de connectie met Latijns-Amerika lag.⁷⁵ De eerste Havana Biënnale vertegenwoordigde dan ook exclusief Latijns-Amerikaanse en Caribische kunst. Zo creëerde Cuba een platform voor de Derde Wereld kunst uit dit gebied. De eerste Havana Biënnale, met 2200 werken van 835 kunstenaars, werd destijds beschreven als een van de meest belangrijke overzichten van hedendaagse Latijns-Amerikaanse kunst in de geschiedenis.⁷⁶ De poëet Eliseo Diego schreef dan ook in de introductie van de catalogus van de eerste Havana Biënnale:

“The lack of communication among the peoples of the Third World has been a catastrophe, encouraged by the vicious intentions of decrepit imperialisms, already in a critical moment of corrupt decomposition. The Cuban Revolution has proposed, with unyielding resolve, to break every barrier between brothers, to reintegrate the dispersed. Because of this, the first Biental will be not only an

⁷¹ Ibid., 146.

⁷² Camnitzer, *New Art of Cuba*, 111.

⁷³ R. Niemojewski, 'Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial', in: E. Filipovic (red.), M. Van Hal (red.), M. Ovstebo (red.), *The Biennial Reader*, 96.

⁷⁴ Mosquera, 'The Havana Biennial', 188.

⁷⁵ Ibidem, 189.

⁷⁶ Camnitzer, *New Art of Cuba*, 118.

important artistic event, but also a fact of historical significance that will have incalculable, and positive, consequences for the future of all."⁷⁷

2. 1. 3. EEN ANDERE MANIER VAN TENTOONSTELLEN

De drang naar culturele dekolonisatie uitte zich in de organisatie van de Havana Biënnale. Het evenement bestond uit twee centrale tentoonstellingen – in het Pabellon de Cuba en het Museo de Bellas Artes – en kleine exposities.⁷⁸ In tegenstelling tot het westerse biënnale-model werden de kunstwerken bij de eerste Havana Biënnale, in het Pabellon, opgesteld volgens formele criteria in plaats van op nationaliteit.⁷⁹ Weiss stelde dat de Latijns-Amerikaanse kunstenaars werden gepresenteerd als een heterogene groep individuen, niet als vertegenwoordigers van bepaalde landen.⁸⁰ Er waren enkel tweedimensionale werken toegestaan die allemaal werden omlijst met onafgewerkte houtstrips.⁸¹ De algemene afronding van de werken diende als middel om de aandacht te vestigen op het collectief en het geünificeerde front van kunstenaars. Deze benadering stond in lijn met de revolutionaire retoriek en het socialistische standpunt van gelijkheid. In de catalogus was dit perspectief ook zichtbaar. Kunstenaars werden hier alfabetisch geordend. Daarnaast werd de catalogus exclusief in het Spaans uitgegeven.⁸² Dit kwam overeen met de stelling van Mosquera dat kunst in Cuba parallel liep aan de idealen van de revolutie. Zo kwamen de kunstenaars – in lijn met de revolutionaire expansiedrang – samen onder de noemer van Latijns-Amerikaanse kunst. Deze sentimenten waren indicatief voor de revolutie mentaliteit, hetgeen Che Guevara bevestigde door te refereren aan 'Una America Latina unido'.⁸³

Er leek bij de Havana Biënnale dus sprake te zijn van een alternatief voor het westerse expositiemodel. Toch bevatte de tweede centrale ruimte van het evenement – Museo de Bellas Artes – een meer traditionele tentoonstelling. De expositie was opgedeeld in secties gecategoriseerd op techniek, die vervolgens weer waren opgedeeld in verschillende nationaliteiten.⁸⁴ Verder werd er net als bij het westerse model ook gewerkt met een prijzensysteem, waardoor juist de individuele prestaties meer aandacht kregen.⁸⁵

⁷⁷ Rachel Weiss, 'Visions, Valves, and Vestiges: The Curdled Victories of the Bienal de La Habana', *Art Journal* 66 (2007) 1, pp. 10-26, aldaar 12.

⁷⁸ Mosquera, 'The Havana Biennial', 200.

⁷⁹ Weiss, 'Visions, Valves, and Vestiges', 16.

⁸⁰ Niemojewski, 'Venice or Havana', 96.

⁸¹ Ibidem.

⁸² L. Llanes Godoy (red.), *Segunda Bienal de la Habana 1986: Catalogo Centro Wifredo Lam* (Havana 1986).

⁸³ J. Hansen (red.), *Che Guevara Speaks* (Havana 1967), 10.

⁸⁴ Camnitzer, *New Art of Cuba*, 118.

⁸⁵ Weiss, 'Visions, Valves, and Vestiges', 20.

2. 1. 4. INTEGRATIE

Naast de organisatie van de biënnale – met haar drang naar culturele dekolonisatie – werd de relatie tussen cultuur en politiek ook op een andere manier duidelijk. De overheid zag cultuur als de connectie tussen het heden en de toekomst van de maatschappij. Cultuur moest daarom voor iedereen toegankelijk zijn. Via cultuur en educatie moest het volk de revolutionaire mentaliteit aangeleerd worden.⁸⁶ De Havana Biënnale diende dit uit te dragen. Het evenement werd zodoende ingezet om meer politieke grond te krijgen in de culturele sector.

De structuur van het evenement was tot stand gekomen door het verlangen naar bredere sociale en educatieve impact. Er moest diepere integratie plaats vinden met de stad door ieder aspect van het dagelijks leven te infiltreren.⁸⁷ Dit werd gedaan door de toegang gratis te maken en het evenement op scholen en in de media te bespreken. Daarnaast was de tentoongestelde kunst afgestemd op Latijns-Amerikaan publiek. De mensen die hier niet vandaan kwamen misten de connecties met de lokale humor die terug kwam in de kunstwerken, terwijl het regionale publiek zich meer verbonden voelde met het evenement.⁸⁸

2. 2. DE TWEEDE EDITIE

Het is niet vreemd dat de eerste Havana Biënnale werd opgevat als utopisch. Het evenement markeerde een omslag in de geschiedenis van de biënnale. Havana was de pionier in een reeks van eigentijdse biënnales die ontstonden in een globale context en een platform voor kritiek op de moderniteit vormden. De focus op horizontale connecties, Zuid-Zuid, was bedoeld ter bevordering van het eenheidsgevoel.⁸⁹ Het moest duidelijk zijn dat het kunstevenement was opgezet door en bedoeld voor de Derde Wereld.

Toch mag het niet vergeten worden dat het evenement ook haar gebreken had. Zo was het erg moeilijk om de eerste Havana Biënnale de voorwaarde van vrijheid van politieke invloed toe te kennen. Deze onduidelijkheid was problematisch. Op alle andere fronten van het evenement werd de relatie tussen politiek en cultuur echter wel duidelijk. De culturele dekolonisatie was hier een voorbeeld van. Ten eerste kwam dit tot uiting in de revolutionaire drang naar expansie. Toch was dit wel beperkt tot enkel Latijns-Amerika en niet de hele Derde Wereld. Ten tweede werd de culturele dekolonisatie zichtbaar in het afstappen van het westerse tentoonstellingsmodel. Dit nam echter niet weg dat er nog veel traditionele aspecten werden behouden. Met name het behoud van de grote

⁸⁶ Roque Pujol, 'Las funciones del complejo de dirección del trabajo cultural', 19.

⁸⁷ Camnitzer, *New Art of Cuba*, 126.

⁸⁸ Luis Camnitzer, 'The Third Biennial of Havana', in: R. Weiss, *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989* (Londen 2011), pp. 206-214, aldaar 207.

⁸⁹ D. C. Thomas, *The Theory and Practice of Third World Solidarity* (Westport 2001).

centrale tentoonstellingen zorgde ervoor dat de integratie met het dagelijks leven niet geoptimaliseerd werd.⁹⁰ De eerste Havana Biënnale leek dus niet zozeer een utopisch evenement, maar onderdeel van het proces hiernaartoe te zijn. Een vergelijking met de tweede editie is daarom cruciaal.

Vanaf de tweede editie in 1986 werd de biënnale niet meer georganiseerd als een expositie maar als een constellatie van evenementen.⁹¹ Het bestond nu uit centrale tentoonstellingen, groepen soloshows, conferenties en filmprogramma's die rondom een thema draaiden.⁹² Dit was een poging tot betere integratie van een groter publiek. De drang naar uitbreiding van culturele dekolonisatie kreeg vorm door de toevoeging van Azië en Afrika. Armando Hart, minister van Cultuur, schreef in de tweede biënnale catalogus:

*“Cuba is a small country. Underdeveloped, and it suffers the onslaughts of the world economy. The celebration of the Bienal of Havana constitutes, for us, a great effort... The Biennial, nonetheless, will only reach its noble goal if it becomes a task of all of us. As such, it must convert into a grand force of union of the values and common interests of Third World art, and into an instrument of unified action of its culture.”*⁹³

Deze uitspraak liet zien hoe de Cubaanse overheid de cultuur als mechanisme gebruikte om de revolutionaire retoriek internationaal uit te dragen. De culturele dekolonisatie werd dan ook nog feller aangemoedigd. De tweede Havana Biënnale was de eerste echte globale tentoonstelling die 690 kunstenaar uit 57 landen vertegenwoordigde.⁹⁴ Een pionier in de internationalisering van kunst. Ter bevordering van de horizontale integratie in het geünificeerde front, werd in 1986 de “utopische bar” onderdeel van het evenement gemaakt.⁹⁵ Dit diende als informele bijeenkomstruimte voor de deelnemers uit de verschillende, vaak geïsoleerde, landen. De tweede editie was een nieuwe, verbeterde stap in de richting van de ultieme utopische biënnale.

⁹⁰ Weiss, *Making Art Global (Part 1)*, 121.

⁹¹ Weiss, *To and From Utopia*, 87.

⁹² Niemojewski, 'Venice or Havana', 90.

⁹³ Camnitzer, 'The Third Biennial of Havana', 212.

⁹⁴ Niemojewski, 'Venice or Havana', 97.

⁹⁵ *Ibidem*, 101.

2. 3. CONCLUSIE

In dit hoofdstuk was de centrale vraag: In hoeverre waren de eerste twee edities van de Havana Biënnale werkelijk utopisch van karakter? Om dit te beantwoorden werd er eerst naar de eerste editie gekeken, waarin kenmerken voorkwamen van de utopische voorwaarden. Zo kwam de culturele dekolonisatie tot uiting in de creatie van een platform voor Derde Wereld kunst en een alternatief tentoonstellingsmodel. De integratie en participatie van de bevolking was hierbij ook van belang. Op zichzelf leek de eerste editie een utopische biënnale te zijn. Na een vergelijking met de tweede editie bleek er echter op alle fronten sprake te zijn van een verbeterde versie. Zo breidde de tweede Havana Biënnale de culturele dekolonisatie verder uit en week het in grotere mate van de westerse expositiemethode af. Het bevorderde de integratie en toegankelijkheid via de informele ontmoetingsplaatsen en gedeeltelijke decentralisatie van de biënnale. Alhoewel de tweede editie een verbetering van de eerste was, konden ze beiden niet getoetst worden op de voorwaarde van vrijheid van politieke invloed en controle. Er was geen hard bewijs voor uitgeoefende controle van de overheid op het evenement, noch was er bewijs van het tegendeel. Het volgende hoofdstuk richt zich daarom op de derde Havana Biënnale en zal de utopische kenmerken nogmaals onder het vergrootglas nemen.

3 DE 3^E HAVANA BIËNNALE

In het vorige hoofdstuk werd het utopische karakter van de eerste twee edities van de Havana Biënnale bestudeerd. Zodoende werd er onderzocht hoe een cultureel gedekoloniseerd kunstevenement er nu eigenlijk uitzag. Ondanks dat de tweede editie een verbetering was van de eerste editie, werd er niet aan het utopische karakter voldaan. De derde editie opende in 1989 en zou de boeken in gaan als de realisatie van de utopische biënnale.⁹⁶ Het problematische utopische karakter van de eerste twee edities is dus wellicht te verklaren uit het feit dat de biënnale in ontwikkeling was. Bij de derde editie zou de vervolmaking plaatsvinden, zo was het idee.⁹⁷ In dit hoofdstuk wordt daarom de vraag gesteld: In hoeverre werd de utopische biënnale in de derde editie van de Havana Biënnale gerealiseerd en vormde het de vervolmaking van de culturele dekolonisatie?

Om dit te beantwoorden zal de mate waarin culturele dekolonisatie bij de derde editie tot uiting kwam bestudeerd worden. Zo zal de uitbreiding van het Derde Wereld platform, het alternatieve expositiemodel en de verbeterde integratie aan bod komen. Daarna zal het Cubaanse tentoonstellingsmodel geproblematiseerd worden om vervolgens een brug naar de laatste voorwaarde te slaan. Bij de derde Havana Biënnale was namelijk voor het eerst de mate van vrijheid van politieke invloed traceerbaar. Aan de hand van *El Nuevo Arte Cubano* en de gepolitiseerde Cubaanse cultuur, zal er onderzocht worden of de derde Havana Biënnale alle idealen van de retoriek wist te verwezenlijken.

3. 1. DE UITBREIDING VAN CULTURELE DEKOLONISATIE

Er is sprake van een ontwikkeling in de eerste drie edities van de Havana Biënnale. De belangrijke motor hiervan was de drang naar het uitbreiden van culturele dekolonisatie. Bij de opening van de derde editie had de biënnale zich ontwikkeld tot een echt cultuurplatform voor de Derde Wereld. Kunstenaars uit het gehele gebied konden nu deelnemen.⁹⁸

3. 1. 1. EEN DERDE WERELD EVENEMENT

Een leidend principe van de derde Havana Biënnale was de gelijke vertegenwoordiging van de culturen buiten de hegemoniale kunstcirkel.⁹⁹ Niet-westerse kunst werd regelmatig uitgesloten van grote kunstevenementen. Het streven van de biënnale werd internationaal opgemerkt, met name

⁹⁶ L. Camnitzer, *New Art of Cuba* (Austin 1994).

⁹⁷ L. Camnitzer en R. Weiss, *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias* (Austin 2010), 127.

⁹⁸ *Ibidem*, 138.

⁹⁹ Niemojewski, 'Venice or Havana', 95.

dankzij de tentoonstelling *Magiciens de La Terre*. Dit Parijse evenement trachtte de hegemoniale kunstwereld open te stellen voor de Derde Wereld.¹⁰⁰ Ondanks dat beide evenementen de Derde Wereld centraal stelden, was er een cruciaal verschil tussen beiden. Parijs zette de Derde Wereld kunst neer als exoticisme.¹⁰¹ Dit was niets nieuws. Het paste bij de wijze waarop voormalige koloniale mogendheden lange tijd over niet-Europese culturen hadden gedacht.¹⁰² Havana stelde daarentegen de Derde Wereld kunst tentoon om te laten zien wat hen definieerde, niet hoe ze door de rest werd gedefinieerd.¹⁰³ De biënnale volgde direct op de Parijse tentoonstelling waardoor dit verschil internationale aandacht kreeg. Dit werkte de revolutionaire expansionistische drang in de hand. Het evenement trok nu een groter en internationaler publiek dan voorheen.¹⁰⁴

De bezoekers kwamen echter voornamelijk uit het Westen. Zij konden zich een reis naar Havana veroorloven. Daarnaast bestond er geen officiële documentatie van de biënnale – zoals foto's, artikelen en plattegronden – waardoor het enkel ervaren kon worden door fysieke aanwezigheid.¹⁰⁵ Ondanks dat het evenement meer bezoekers trok, was dit niet het publiek waarvoor de biënnale eigenlijk was opgezet.

3. 1. 2. EEN EIGEN BIËNNALE-MODEL

Een ander aspect van de Havana Biënnale dat utopisch werd geacht was de creatie van een eigen expositiemodel. Het werd echter betwijfeld of de biënnale progressief was, of simpelweg een aangepaste westerse tentoonstellingsvorm.¹⁰⁶ Hierbij werd de *Theory of Mimicry* van Homi Bhabha aangehaald, die zich richtte op koloniale imitatie:

*“Colonial mimicry is the desire for the reformed recognisable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite. The visibility of mimicry is always produced at the site of interdiction. It is a form of colonial discourse that is uttered inter dicta: a discourse at the crossroads of what is known and permissible and that which though known must be kept concealed; a discourse uttered between the lines and as such both against the rules and within them.”*¹⁰⁷

De catalogus van de derde editie benadrukte de postkoloniale spanningen in Cuba door de basisprincipes van het westerse model aan te passen.¹⁰⁸ Hierbij lag de focus op anti-commercialiteit

¹⁰⁰ L. Steeds, *Making Art Global (Part 2)*, 98.

¹⁰¹ G. Mosquera, J. Fisher, *Over Here: International perspectives on Art and Culture* (2004), 78.

¹⁰² D. Hondius, *Blackness in Western Europe: Racial Patterns of Paternalism and Exclusion* (Oxford 2014).

¹⁰³ Camnitzer, 'The Third Biennial of Havana', 207.

¹⁰⁴ *Ibidem*, 209.

¹⁰⁵ Rachel Weiss, Gerardo Mosquera, lezing, *Making art global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989* (19 januari 2012), <http://www.rijksakademie.nl/ENG/activiteiten/archief/stedelijkrijksakademie-1/> (30 november 2017).

¹⁰⁶ C. Vercoe, 'Agency and Ambivalence', 236.

¹⁰⁷ Bhabha, 'Of Mimicry and Man', 127.

en gelijkheid onder de kunstenaars, wat resulteerde in de eliminatie van prijsuitreikingen en classificaties.¹⁰⁹ Een ander leidend principe was integratie. Al sinds de oprichting doelde Havana op het afwijken van westerse principes zoals de centrale expositieruimtes en nationale paviljoenen. In 1989 werd het evenement grotendeels gedecentraliseerd, met als enige centrale expositie *Tres Mundos*.¹¹⁰ Daarnaast waren er nog vierentwintig thema-gebonden tentoonstellingen. De biënnale werd een dynamisch evenement dat in dialoog ging met het publiek door het gebruik van publieke en het organiseren van activiteiten.¹¹¹

Toch namen deze afwijkingen van het westerse tentoonstellingsmodel, volgens voorstanders van Bhabha, niet weg dat het geheel een imitatie ervan bleef.¹¹² Deze associatie met Bhabha is problematisch en volkomen onterecht. Havana had nooit de intentie om te breken met het westerse expositiemodel.¹¹³ Cuba wilde het daarentegen in overeenstemming brengen met de revolutionaire retoriek en vormgeven met antiwesterse principes. De evolutie van de biënnale laat zien hoe een oud model werd aangepast aan een nieuwe realiteit. Castro's regime had deze werkwijze al eerder toegepast bij het vormen van de revolutionaire cultuur en trachtte deze methode aan te houden bij de organisatie van de biënnale.¹¹⁴ Gerardo Mosquera zag deze werkwijze als een zwaktepunt van het evenement. Het illustreerde volgens hem een gebrek aan doorzettingsvermogen dat de creatie van een nieuwe baanbrekende biënnale tegenhield.¹¹⁵ Door bij het bespreken van de Havana Biënnale te verwijzen naar Homi Bhabha werd er geïmpliceerd dat Cuba niet meer was dan een imitator. Het evenement leek dan ook niet in staat te zijn de marktgeoriënteerde tendens drastisch te veranderen en het 'big-show model' te doorbreken.¹¹⁶ Dit gebrek aan mogelijkheid voor verandering droeg bij aan de ontslagname van Mosquera na de derde editie.¹¹⁷

3. 2. POLITIEK EN CULTUUR IN CUBA

Op de vraag wat de derde Havana Biënnale nou zo utopisch maakte antwoorde kunstcriticus Luis Camnitzer dat dit de deelname van de kunstbeweging 'El Nuevo Arte Cubano' was.¹¹⁸ Samen met historicus Lillian Llanes Godoy stelde hij dat Cubaanse kunst zich tot een mechanisme had ontwikkeld

¹⁰⁹ Rachel Weiss, Gerardo Mosquera, lezing, *Making art global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989* (19 januari 2012), <http://www.rijksakademie.nl/ENG/activiteiten/archief/stedelijkrijksakademie-1/> (30 november 2017), (25'50"-26'40").

¹¹⁰ Camnitzer, 'The Third Biennial of Havana', 206.

¹¹¹ Camnitzer, 'The Third Biennial of Havana', 211.

¹¹² Marchart, 'The Globalization of Art and the "Biennial of Resistance"', 8.

¹¹³ G. Mosquera, 'The Third Bienal de La Habana in Its Global and Local Contexts', in: R. Weiss, *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989* (Londen 2011), pp. 70-80, aldaar 76.

¹¹⁴ L. Otero en Francisco Martínez Hinojosa, *UNESCO Studies and documents on cultural policies: Cultural policy in Cuba* (Vendôme 1972).

¹¹⁵ G. Mosquera, 'The Third Bienal de La Habana in Its Global and Local Contexts', 78.

¹¹⁶ G. Mosquera, J. Fisher, *Over Here: International perspectives on Art and Culture* (2004), 165.

¹¹⁷ Camnitzer, 'The Third Biennial of Havana', 209.

¹¹⁸ Camnitzer, *New Art of Cuba*, 303.

om politieke kritiek mee te uiten.¹¹⁹ Tegelijkertijd was de kunst volgens Camnitzer ook een mengsel van individuele vrijheid en het collectieve gevoel van verantwoordelijkheid geworden.¹²⁰ Llanes Godoy stelde dat de Havana Biënnale diende als ruimte voor ideologische en creatieve uitwisseling, waar de focus op Derde Wereld kunst lag.¹²¹ Zodoende deden beide historici het lijken alsof 1989 het einde markeerde van de begrensde culturele uiting in Cuba.

De mate van vrijheid van politieke invloed en control was bij de eerste twee edities van de biënnale nog erg onduidelijk. Dit was echter wel een voorwaarde voor de utopische biënnale. Bij de derde Havana Biënnale werd dit zichtbaar met de deelname van El Nuevo Arte Cubano. Rachel Weiss had bij de eerste editie al duidelijk gemaakt dat het evenement was opgezet door een institutie – Centro Wifredo Lam – van Castro's regime.¹²² Gerardo Mosquera had vervolgens benoemd dat de biënnale relatieve autonomie genoot zolang het de revolutionaire retoriek uitdroeg en de Cubaanse overheid niet tegenwerkte.¹²³ Het leek het daarom onlogisch dat de kritische kunstbeweging mocht deelnemen aan de biënnale. Toch was het ontstaan en de deelname van El Nuevo Arte Cubano ook terug te leiden naar de revolutionaire retoriek. Dit maakte de deelname weer logisch. Een analyse van de relatie tussen cultuur en politiek in Cuba zal dit verhelderen.

3. 2. 1. DE REVOLUTIONAIRE CULTUUR

Gerardo Mosquera en Rachel Weiss hadden verschillende meningen over de mate waarin de eerste Havana Biënnale vrijheid van politieke invloed en controle genoot. Ze waren het echter wel eens over de relatie tussen cultuur en politiek. Verschillende wetenschappers hebben deze relatie onderzocht. De politicologen Richard Fagen en Julie Bunck benaderden de creatie en transformatie van de Cubaanse cultuur als een top-down proces.¹²⁴ De toespraken van Fidel Castro, waar het volk naar luisterde, waren hier een voorbeeld van. In deze toespraken bracht hij zijn toekomstvisie aan de Cubanen. Zo ontstond het *Fidelismo*, de onbegrensde loyaliteit aan Fidel.¹²⁵ De Cubanen zagen zichzelf als beschermers van de staat en morele belichaming van de revolutie.¹²⁶ Dit droeg bij aan het feit dat in de jaren zestig 86% van de Cubanen het radicale beleid accepteerde.¹²⁷

Historicus Lillian Guerra plaatste daarentegen de culturele creativiteit van de revolutie in een dynamische uitwisseling tussen burgers en staat.¹²⁸ Zij stelde dat de Cubanen geen passieve

¹¹⁹ Llanes Godoy, *Tercera Bienal de la Habana 1989: Catalogo Centro Wifredo Lam*, 16.

¹²⁰ Camnitzer, *New Art of Cuba*, 318.

¹²¹ Llanes Godoy, *Tercera Bienal de la Habana 1989*, 15.

¹²² R. Weiss, *To and From Utopia in The New Cuban Art* (Minneapolis 2011), 54.

¹²³ Mosquera, 'The Havana Biennial', 189.

¹²⁴ Bunck, *Quest for a Revolutionary Culture*, 99; Fagen, *Transformation Political Culture*, 176.

¹²⁵ Chomsky, *The History of The Cuban Revolution*, 43.

¹²⁶ Fernandes, *Cuba Represent!*, 79.

¹²⁷ Domínguez, *Cuba: Order and Revolution*, 198.

¹²⁸ Guerra, *Visions of Power in Cuba*, 91.

slachtoffers waren van staatsmanipulatie maar juist actief participeerden. Fagen en Bunck hadden zich gericht op de algemene acceptatie van het radicale beleid in de jaren zestig. De overlap van culturele verandering en expliciete overheidssteun veranderde echter in de jaren zeventig.¹²⁹ Dit was waar Guerra op doelde. In het proces van culturele transformatie stond educatie, participatie en politiek bewustzijn centraal. Een debat over politieke en sociale realiteiten zou het succes van dit project bewijzen. De felle voor- en tegenstanders van de revolutie zagen dit debat echter als een uitdaging van de revolutie.¹³⁰ De voorstanders wilden deze uitdaging elimineren, terwijl tegenstanders het juist motiveerden. Guerra concludeerde dat de culturele wisselwerking had geleid tot de reactionaire en radicale cultuur.¹³¹ Dit leidde tot de culturele oppositie van de jaren tachtig.

De relatie tussen cultuur en politiek creëerde spanningen die naar voren kwamen met de institutionalisering van de revolutie. Het van bovenaf gecontroleerde cultuurbeleid begon te botsen met de Cubanen die wilde engageren met hun sociale realiteiten.¹³² Zodoende creëerde de revolutie onbedoelde dissidenten. Het volk ging tegen het verhaal van de revolutie in – waarin harmonie en unanimiteit centraal stonden – door eigen agenda's en gebroken overheidsbeloftes erin te vermengen.¹³³ Het ontstaan van El Nuevo Arte Cubano in de jaren tachtig was hier een goed voorbeeld van.

3. 2. 2. DE CUBAANSE REGERING EN DE KRITISCHE KUNST

El Nuevo Arte Cubano was ontstaan uit de revolutionaire cultuur en vertegenwoordigde de culturele oppositie van de jaren tachtig. De deelname ervan aan derde Havana Biënnale wekte de veronderstelling dat het sociaalpolitieke debat – het bewijs voor de geslaagde revolutie – was gerealiseerd. Dit verklaart waarom Camnitzer en Llanes Godoy stelden dat het evenement aan de utopische voorwaarden voldeed.¹³⁴ Zij benaderden de biënnale zoals Guerra de Cubaanse cultuur benaderde. Dit was wat Rachel Weiss bedoelde met de illusie van bevrijding van politieke agenda's. Gerardo Mosquera had voorheen benoemd dat de biënnale was opgezet door de overheid, maar georganiseerd door kunstkenner. Weiss stelde echter dat de organisatoren werkzaam waren bij het Centro Wifredo Lam, een overheidsinstelling. Zo ontstond volgens Weiss deze illusie van autonomie.¹³⁵

¹²⁹ Gordon-Nesbitt en Fornet, *To Defend the Revolution is to Defend Culture*, 133.

¹³⁰ Chomsky, *The History of the Cuban Revolution*, 107.

¹³¹ Guerra, *Visions of Power in Cuba*, 86.

¹³² Chomsky, *A History of the Cuban Revolution*, 143.

¹³³ *Ibidem*, 134.

¹³⁴ Camnitzer, *New Art of Cuba*, 77.

¹³⁵ Camnitzer, Weiss, *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*, 94.

Bij de derde Havana Biënnale werd de controle en interventie van de overheid steeds duidelijker.¹³⁶ Dit was Mosquera al opgevallen toen de overheid de creatie van een nieuw biënnale-model tegenhield. Het meest opvallende geval was echter de tentoonstelling *La Tradición del Humor*.¹³⁷ De expositie bevatte Nuevo Arte Cubano kunst die het Cubaanse regime bekritiseerde.¹³⁸ Het wegstoppen van deze werken in *La Tradición del Humor* was censuur. De kritische boodschap van de kunstwerken werd afgezwakt.¹³⁹ Deze actie bevestigde de blik van Weiss op de houding van de overheid tegenover de kunsten. De biënnale werd door hen gecreëerd en gedirigeerd. Dit bedoelden Fagen en Bunck met top-down creatie en transformatie van Cubaanse cultuur.

De afzwakking van de sociale en politieke impact van El Nuevo Arte Cubano was voor Mosquera onacceptabel. Het zichtbare gebrek aan autonomie van de biënnale leidde uiteindelijk tot zijn ontslagname.¹⁴⁰ Het leek er op dat Mosquera had geleefd in de illusie waar Weiss aan refereerde. Voorheen had hij de dynamische wisselwerking van culturele creativiteit tussen volk en staat, zoals beschreven door Lilian Guerra, op de biënnale geprojecteerd. De eerste twee edities hadden geen grote internationale aandacht genoten, noch hadden ze de hele Derde Wereld vertegenwoordigd. Dit was wel het geval in 1989, waardoor Cuba zich als organisator geen imago schade kon permitteren. De manier waarop de overheid besloot te reageren op de bedreiging van dit imago – in de vorm van El Nuevo Arte Cubano – maakte het duidelijk dat de onbedoelde dissidenten onderdrukt werden. De ontwikkeling van de revolutionaire cultuur had niet de top-down structuur van Fagen en Bunck. De derde Havana Biënnale – het internationale cultuurevenement waarmee de overheid haar utopische imago als Derde Wereld leider kon vormgeven – daarentegen wel.

CONCLUSIE

In dit hoofdstuk was de centrale vraag: In hoeverre werd de utopische biënnale in de derde editie van de Havana Biënnale gerealiseerd en vormde het de vervolmaking van de culturele dekolonisatie? Het evenement moest de revolutionaire retoriek uitdragen en zodoende de culturele dekolonisatie realiseren. De derde editie deed dit door vertegenwoordiging van de gehele Derde Wereld en het aanhouden van het eigen, op de revolutionaire retoriek afgestemde, tentoonstellingsmodel. De drie utopische waarden – een Derde Wereld platform, eigen biënnale-model en integratie – waren in de eerste twee edities in ontwikkeling geweest. In de derde editie werden ze voltooid. Daarnaast werd het bij de derde Havana Biënnale voor het eerst zichtbaar in hoeverre het evenement aan de

¹³⁶ Camnitzer, *New Art of Cuba*, 133.

¹³⁷ R. Weiss, 'A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition', in: R. Weiss, *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989* (Londen 2011), pp. 14-69, aldaar 28.

¹³⁸ Camnitzer, *New Art of Cuba*, 141.

¹³⁹ Weiss, *To and From Utopia in The New Cuban Art*, 116.

¹⁴⁰ Mosquera, 'The Havana Biennial: A Concrete Utopia', 200.

voorwaarde van vrijheid van politieke invloed voldeed. De uitbreiding van culturele dekolonisatie had het evenement in de internationale schijnwerpers gezet. Tijdens de derde editie werd echter ook de culturele oppositie vertegenwoordigd door El Nuevo Arte Cubano. Dit was problematisch voor het imago – Cuba als cultureel Derde Wereld leider – dat het revolutionaire regime internationaal wilde uitdragen. De overheid greep daarom in, door middel van censuur, om de impact van de kunstbeweging af te zwakken en schond zodoende het criterium van autonomie. Er bleek dus onmogelijk tegelijkertijd aan de vier utopische voorwaarden te kunnen worden voldaan. Het regime plaatste het eigen belang bij de culturele dekolonisatie boven het collectieve belang van vrijheid van politieke invloed en controle. Dit ging ten koste van de gerealiseerde utopische biënnale, die de revolutionaire retoriek moest uitdragen, en zo ook de vervolmaking van de culturele dekolonisatie.

CONCLUSIE

In dit onderzoek werd onderzocht in hoeverre de kunst en cultuur succesvol konden worden aangewend binnen de politieke retoriek van de revolutionairen en welke gevolgen dit zou hebben voor de kunst- en cultuursector in Cuba. Het onderzoek richtte zich op de vraag in hoeverre de Havana Biënnale, in de periode 1984-1989, een utopisch verlangen naar culturele dekolonisatie kon verwezenlijken.

HET ONDERZOEK

In het eerste hoofdstuk werd het vastgesteld dat de eerste Havana Biënnale als een 'utopische biënnale' werd bestempeld, omdat het de revolutionaire retoriek leek uit te dragen. Er werd vastgesteld dat deze utopische omschrijving van Gerardo Mosquera was opgebouwd uit twee elementen. Het eerste element omvatte de revolutionaire idealen waaruit de Havana Biënnale was ontstaan. De biënnale werd geacht deze utopische retoriek internationaal uit te dragen om zo het doel van culturele dekolonisatie te bereiken. Het tweede element was Bloch's 'concrete utopie'. Vanuit deze benadering kon een utopie realiteit worden. Uit deze twee elementen werden de voorwaarden voor een utopische biënnale samengesteld. Ten eerste moest de utopische biënnale een Derde Wereld platform creëren als blokvorming tegen de grootmachten. Ten tweede moest de biënnale westerse invloeden afwijzen door haar organisatie aan te passen aan de revolutionaire retoriek. Als derde voorwaarde moest het evenement de socialistische cultuur uitdragen waarbij toegankelijkheid en integratie van belang waren. Als vierde moest de biënnale het vrije culturele milieu vertegenwoordigen door los te staan van politieke invloed.

Na het opstellen van de criteria werd er in het tweede hoofdstuk onderzocht in hoeverre de eerste twee edities van de Havana Biënnale werkelijk utopisch van karakter waren. De eerste editie kon enkel utopisch geacht worden wanneer het op zichzelf, en niet in vergelijking met de tweede editie werd geanalyseerd. Dit was namelijk een verbeterde opvolger. De culturele dekolonisatie kwam in de eerste editie tot uiting in de creatie van een platform voor Latijns-Amerikaanse kunst, terwijl de tweede editie ook Azië en Afrika toevoegde. Daarnaast werkte de eerste editie met een aangepast tentoonstellingsmodel, maar maakte de tweede editie het nog socialistischer van karakter. Toch was het utopische karakter van beide edities problematisch, omdat ze niet getoetst konden worden op de voorwaarde van vrijheid van politieke invloed. Daarnaast waren beide edities geen echt Derde Wereld platform en week het expositiemodel niet radicaal af van de westerse variant, wat optimale toegankelijkheid en integratie tegenhield.

In het derde hoofdstuk werd bestudeerd in hoeverre de utopische biënnale in de derde editie van de Havana Biënnale werd gerealiseerd en de vervolmaking van de culturele dekolonisatie vormde. Er werd geconcludeerd dat de derde editie niet tegelijk aan alle voorwaarden voor een utopische biënnale kon voldoen. Deze conclusie kon getrokken worden dankzij de internationale aandacht dat het evenement in 1989 genoot. Gelijktijdig met de internationalisering van de biënnale was de culturele oppositie in Cuba gegroeid en werd dit door *El Nuevo Arte Cubano* tijdens de derde editie vertegenwoordigd. Dit was problematisch voor het imago van Cuba – als cultureel Derde Wereld leider – dat het revolutionaire regime internationaal wilde uitdragen. Zodoende stelde de overheid haar eigen belang bij culturele dekolonisatie – de realisatie van het utopische imago – boven het uitdragen van hun eigen retoriek. De utopische voorwaarde van vrijheid van politieke invloed werd geschonden toen de overheid besloot om de kritische kunst te onderdrukken. Dit maakte duidelijk dat de utopische voorwaarden niet tegelijk voldaan kon worden. De Havana Biënnale kon de revolutionaire retoriek hierdoor niet volledig uitdragen, waardoor de utopische biënnale niet gerealiseerd werd en de culturele dekolonisatie onvoltooid bleef.

HET RESULTAAT

Uit het onderzoek is gebleken dat de Havana Biënnale, in de periode 1984-1989, de revolutionaire retoriek succesvol moest uitdragen om het utopische verlangen naar culturele dekolonisatie te kunnen verwezenlijken. Hiervoor moest het evenement aan vier utopische criteria voldoen. In de loop van de eerste drie edities wist de biënnale met overtuiging aan twee van deze voorwaarden te voldoen. Na steeds verdere uitbreiding was de Havana Biënnale bij de derde editie getransformeerd tot een echt, internationaal erkend, Derde Wereld platform voor cultuur. Zoals Anthony Gardner en Charles Green al stelden: een echte pionier voor de globalisering van kunst. Daarnaast werd ook de socialistische cultuur in de derde editie uitgedragen en bereikten de integratie en toegankelijk van het evenement een hoogtepunt. Er was niet enkel sprake van een dialoog tussen kunstenaar en publiek, maar ook van intensieve Zuid-Zuid connecties tussen de kunstenaars.

Of het evenement in 1989 aan de derde voorwaarde voldeed is nog discutabel. Het evenement moest de westerse invloeden afwijzen door een tentoonstellingsmodel te hanteren dat de revolutionaire retoriek uitdroeg. De organisatoren van het evenement waren in de veronderstelling dat hiermee werd bedoeld op de creatie van een nieuwe, baanbrekende biënnale. De overheid trachtte echter om dezelfde aanpak als bij de vorming van de revolutionaire cultuur – zoals de Constituties van 1940 en 1976 aantonen – te hanteren. Zij wilden het traditionele biënnale-model in overeenstemming brengen met de revolutionaire retoriek. De derde editie van de Havana Biënnale ging te werk op de manier zoals de overheid dit wilde. Het gehanteerde expositiemodel was

thus vormgegeven met revolutionaire idealen, maar week niet radicaal af van het westerse model. Zo kan het op twee manieren bekeken worden of het evenement aan deze voorwaarde voldeed. Het vierde criterium van vrijheid van politieke invloed en controle werd daarentegen niet voldaan. Op het moment dat het revolutionaire regime de kans kreeg om het utopische imago – Cuba als cultureel Derde Wereld leider – te promoten werd deze voorwaarde schaamteloos geschonden. Daarnaast kan uit de twijfels over de derde voorwaarde ook worden afgeleid, in lijn met wat Rachel Weiss stelde, dat de overheid wel degelijk invloed op het evenement uitoefende.

In contrast met de uitspraken van Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer en Lillian Llanes Godoy is uit dit onderzoek gebleken dat de Havana Biënnale, in de periode 1984-1989, geen ‘utopische biënnale’ was. Er zo goed als aan drie van de vier voorwaarden voldaan te zijn. Toch moest het evenement aan alle criteria tegelijk kunnen voldoen om utopisch te zijn en het ideaal van culturele dekolonisatie succesvol te verwezenlijken. Het falen om een utopische biënnale te zijn was het resultaat van de romantisering van de fundamenteën van het evenement. Het utopische beeld van het evenement versluisde de politieke realiteit waar de Cubaanse kunst- en cultuursector in verkeerde.

In dit onderzoek is er een andere benadering gebruikt om de relatie tussen Cubaanse cultuur en politiek te duiden dan in de bestaande historiografie. In tegenstelling tot Aviva Chomsky en Sujetha Fernandes heb ik in dit onderzoek hiervoor naar kunst gekeken. De beweringen over de structuur van de Cubaanse cultuur van Richard Fagen, Julie Bunck en Lillian Guerra, zijn te algemeen. Ondanks dat Fagen en Bunck uitgaan van een top-down structuur en Guerra daarentegen van een wisselwerking tussen burgers en staat, houden de auteurs geen rekening met de achterliggende functie die de cultuur had. De cultuur was niet alleen bedoeld om enkel in Cuba de revolutionaire retoriek uit te dragen, maar ook in de hele Derde Wereld. Zolang het om de ontwikkeling van cultuur op nationaal niveau ging was er sprake van een wisselwerking. Echter diende de cultuur op internationaal niveau als visitekaartje van Cuba en moest het de idealen uitdragen die bijdroegen aan het imago dat het regime wilde creëren. Culturele oppositie was daarom onacceptabel voor de Cubaanse overheid, met name wanneer het aanwezig was op een Derde Wereld evenement.

REFLECTIE EN SUGGESTIES

In dit onderzoek ontbreken enkele bronnen zoals complete catalogi en Cubaanse artikelen. Deze bronnen waren niet digitaal beschikbaar, noch in archieven. Zodoende was ook de documentatie over hoe de bezoekers uit de Derde wereld het evenement hebben ervaren onvindbaar. Dit is een belangrijk perspectief dat nog ontbreekt in het onderzoek. Een vraag voor nieuw onderzoek zou daarom zijn: In hoeverre werd de Havana Biënnale, in de periode 1984-1989, door de Derde Wereld als utopisch beschouwd?

Een suggestie voor toekomstig onderzoek zijn om het grote gebrek aan beschikbare primaire bronnen over de Havana Biënnale te onderzoeken. Gedurende dit onderzoek was dit een regelmatig probleem dat in geen van gebruikte publicaties werd aangekaart. Dit zou daarom dus nog nader onderzocht moeten worden.

LITERATUURLIJST

AFBEELDINGEN

Afbeelding 1: <http://www.leftmatrix.com/havanab1.html> (20 december 2017).

Afbeelding 2: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/three-exhibitions-that-changed-art-history-54646 (20 december 2017).

Afbeelding 3: <http://www.leftmatrix.com/havanab3.html> (20 december 2017).

BRONNENUITGAVEN

Consejo Nacional de Cultura, *Anteproyecto del Plan de Cultura de 1963* (Havana 1963).

Llanes Godoy, L. (red.), *Segunda Bienal de la Habana 1986: Catalogo Centro Wifredo Lam* (Havana 1986).

Llanes Godoy, L. (red.), *Tercera Bienal de la Habana 1989: Catalogo Centro Wifredo Lam* (Havana 1989).

Otero, L., UNESCO : Cultural Policy in Cuba : studies and documents on cultural policy (Parijs 1972).

Otero, L., Francisco Martínez Hinojosa, *UNESCO Studies and documents on cultural policies: Cultural policy in Cuba* (Vendôme 1972).

WEBSITES

Walker Art Center, 'Adiós Utopia: Dreams and Deceptions in Cuban Art since 1950 presents 65 years of Cuban art – the most significant exhibition of Cuban art in the United States in more than 70 years' (versie 13 oktober 2017), <https://walkerart.org/press-releases/2017/261386> (20 november 2017).

Bloch, E., *The Principle of Hope I* (Massachusetts 1986), <https://pdfs.semanticscholar.org/7ffd/f9d7f0e505db0f59f8650feeda4b1fe84f39.pdf> (27 december 2017).

UNAM, *Constitución de 1976*, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2525/51.pdf> (14 december 2017).

UNAM, *Constitución de la república de Cuba 1940*, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/5/2138/8.pdf> (14 december 2017).

Rachel Weiss, Gerardo Mosquera, lezing, *Making art global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989* (19 januari 2012), <http://www.rijksakademie.nl/ENG/activiteiten/archief/stedelijkrijksakademie-1/> (30 november 2017).

LITERATUUR

- Bhabha, H., 'Of Mimicry and Man: Te Ambivalence of Colonial Discourse', *October* (1984) 28, Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis, pp. 125-133.
- Bloch, E., *The Principle of Hope* (z.p. 1959).
- Bunck, J. M., *Fidel Castro and the Quest for a Revolutionary Culture in Cuba* (Philadelphia 1994).
- Camnitzer, L., R. Weiss, *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias* (Austin 2010).
- Camnitzer, L., *New Art of Cuba* (Austin 1994).
- Chomsky, A., *A History of the Cuban Revolution* (Hoboken 2015).
- Crane, D., Noboku Kawashima, Ken'ichi Kawasaki, *Global Culture: Media, Arts, Policy, and Globalization* (Abingdon 2016).
- Dominguez, J. I., *Cuba: Order and Revolution* (1978 Cambridge).
- Fagen, R. R., *The Transformation of Political Culture in Cuba* (Palo Alto 1969).
- Fernandes, S., *Cuba Represent!: Cuban Arts, State Power, And the Making of New Revolutionary Cultures* (Durham 2006).
- Fitzgibbon, R. H., *The Constitution of the Americas* (Chicago 1948).
- Font, M. A., Carlos Riobo, *Handbook of Contemporary Cuba: Economy, Politics, Civil Society, and Globalization* (Abingdon 2015).
- Fuente, de la J., 'Sobre la joven intelectualidad artística', *Temas* (1990) 19, pp. 59-71.
- Gordon-Nesbitt, R., Jorge Fonet, *To Defend the Revolution is to Defend Culture: The Cultural Policy of the Cuban Revolution* (Oakland 2015).
- Guerra, L., *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971* (Chapel Hill 2012).
- Guevara, E., *El Socialismo y el hombre en Cuba* (Montevideo 1965), 15.
- Gramsci, A., 'Philantropy, Good Will and Organization', in: *Selections from Cultural Writings* (Cambridge 1991).
- Green, C., Anthony Gardner, *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art* (Hoboken 2016).
- Hansen, J. (red.), *Che Guevara Speaks* (Havana 1967).
- Hondius, D., *Blackness in Western Europe: Racial Patterns of Paternalism and Exclusion* (Oxford 2014).
- Hudson, W., *The Marxist Philosophy of Ernest Bloch* (Basingstoke 1982).

Jones, C. A., *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience* (Chicago 2017).

Lasky, M. J., *Utopia and Revolution: On the Origins of a Metaphor* (Piscataway 2004).

León, D. P., 'Havana, Biennial, Tourism: The Spectacle of Utopia', *Art Journal* 60 (2001) 4, pp. 68-73.

Marchart, O., 'The Globalization of Art and the "Biennial of Resistance": A history of the biennials of the periphery', in: *CUMMA PAPERS* (Helsinki 2014) 7.

Miller, N., 'The Absolution of History: Uses of the Past in Castro's Cuba', *Journal of Contemporary History* 38 (2003) 1, pp. 147-162.

Miller, N., 'A Revolutionary Modernity: The Cultural Policy of the Cuban Revolution', *Journal of Latin American Studies* 40 (2008) 4, pp. 675-696.

Mosquera, G., 'The Havana Biennial: A Concrete Utopia', in: Elena Filipovic, Mieke van Hal, Solveig Øvstebø, *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art* (Bergen 2010), pp. 198-207.

Mosquera, G., J. Fisher, *Over Here: International perspectives on Art and Culture* (Cambridge 2004).

Mumford, L., *The Story of Utopias* (New York 1962).

Niemojewski, R., 'Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the Contemporary `Biennial', in: Elena Filipovic (red.), Mieke van Hal (red.), Solveig Øvstebø (red.), *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art* (Bergen 2010), pp. 88-103.

Pogolotti, G., *Polémicas Culturales De Los 60* (Havana 2006).

Prashad, V., *The Darker Nations: A People's History of the Third World* (New York 2010).

Prins, de H., *Oost tegen West, Noord tegen Zuid: de wereldgeschiedenis vanaf 1950* (Antwerpen 2005).

Quinn, K., 'Cuban Historiography in the 1960s: Revisionists, Revolutionaries and the Nationalist Past', *Bulletin of Latin American Research* 26 (2007) 3, pp. 378-398.

Roque Pujol, R., 'Las funciones del complejo de dirección del trabajo cultural', *Temas* 6 (1985), pp. 17-35.

Steeds, L., *Making Art Global (Part 2) 'Magiciens de la Terre' 1989* (Parijs 2013).

Stillman, P. G., "Nothing is, but what is not": Utopias as Practical Political Philosophy', in: Barbara Goodwin, *The Philosophy of Utopia* (Abingdon 2012).

Suárez Salazar, L., Carlos Pérez, 'The Cuban Revolution and the New Latin American Leadership: A View from Its Utopias', *Latin American Perspectives* 36 (2009) 2, pp. 114-127.

Thomas, D. C., *The Theory and Practice of Third World Solidarity* (Westport 2001).

Vercoe, C., 'Agency and Ambivalence: A reading of works by Coco Fusco', in: Coco Fusco, *The Bodies That Were Not Ours* (Hove 2001), pp. 231- 246.

Wallerstein, I., "The Rise and Future Demise of the World-Capitalist System: Concepts for Comparative Analysis", *Comparative Studies in Society and History* 16 (1974) 4.

Wallerstein, I., *The Modern World System* (New York 1974), pp. 347-357.

Weiss, R. e.a., *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989* (Londen 2011).

Weiss, R., *To and From Utopia in The New Cuban Art* (Minneapolis 2011).

Weiss, R., 'Visions, Valves, and Vestiges: The Curdled Victories of the Bienal de La Habana', *Art Journal* 66 (2007) 1, pp. 10-26.

Zeitlin, M. A., *Contemporary Art from Cuba: Irony and Survival on the Utopian Island* (New York 1999).