

Surinaamse School: Reflecties op geschiedenis, kunst, dekolonisatie en culturele identiteit

Azu Nwagbogu

Vertaald door Rihana
Jamaludin

Hoe reflecteer je op de geschiedschrijving van de Surinaamse beeldende kunst zonder retrospectie over haar kolonisatie? Suriname is, vanuit kunsthistorisch perspectief, een over het hoofd gezien onwettig kind van een koloniaal koninkrijk, waarvoor de uitdaging niet alleen dekolonisatie is - de mentale bevrijding van de restanten van een ideologie die ernaar streeft de eerder gekoloniseerde niet-Europeaan, voor altijd te houden in de rol van de minderwaardige, de leerling - maar daarnaast is er ook de uitdaging van essentialisering.

Dit neologisme betekent in deze context: ontdekking van de kenmerken die, los van waardeoordelen opgelegd als bijproduct van de Europese kolonisatie, Suriname tot Suriname maken (en in het verlengde: Surinaamse artistieke expressie, Surinaams maken).

Toen de Sociëteit van Suriname in 1683 werd opgericht door de stad Amsterdam, de familie Van Aerssen van Sommelsdijck en de West-Indische Compagnie, kreeg deze de taak om een kolonie te beheren en te verdedigen die maar net als 'Hollands' was aangeduid, na meer dan een eeuw van strijd met concurrerende Britse belangen.

De planters in de kolonie leunden zwaar op aangevoerde West-Afrikaanse tot slaaf gemaakten om gewassen zoals koffie, cacao en suikerriet te verbouwen, te oogsten en te verwerken, om internationaal te verhandelen met winst. Deze goederen kunnen binnen de context worden geclassificeerd als recentelijk geïntroduceerde feel-good producten die voor en door Europeanen werden geproduceerd en geconsumeerd.

Suriname's gehele bestaan tot aan de onafhankelijkheid, was gebaseerd op een cyclus van slavernij en uitbuiting waarin de kolonisten werkten met - en vakkundig de verschillen uitbuitten tussen - inheemse volkeren in de kolonie, zoals de Arowakken, Caraïben en de Wayana's, de ingevoerde Afrikaanse slaven, en de opeenvolgende stromen van contractarbeiders uit het Midden-Oosten, China, India en Indonesië, die aanvankelijk kwamen voor de landbouwproductie, om later, na de ineenstorting van de plantage-economie eind 19de eeuw, te gaan werken in de pas ontdekte bauxietmijnen.

Toevallig, of misschien ook niet, correspondeert deze periode met de beroemde, zogenaamde Gouden Eeuw van de Nederlandse kunst, zoals die wordt bewierookt en verheerlijkt in de schilderijen van onder andere Johannes Vermeer, Judith Leyster, Frans Hals en natuurlijk Rembrandt. In dezelfde periode dat de Nederlanders Europa en de rest van de wereld hun meest menswaardige moment in de cultuur schonken, verspreidden ze een opvallende vorm van ontheemding en ellende met hun imperium en koloniale ondernemingen.

De onafhankelijkheid van het Spaanse katholieke bewind leidde tot snelle expansie en economische groei, die culturele arrogantie en protserige nationale trots met zich meebracht. In deze periode werd de Nederlandse kunst gedomineerd door schilderijen van het alledaagse, eigentijdse leven, huiselijke taferelen, stilleven en portretten (grotendeels in opdracht van de opkomende middenklasse). Het culturele moment was vervuld van beelden die de vreugdevolle mensheid op zijn mooist in het daagse vertegenwoordigden. Het was een ode aan de vrijheid.

Dit staat in grimmig contrast met de invasie, kolonisatie en het verhandelen van bruine en zwarte lichamen in Suriname, in precies dezelfde periode.

Terwijl huiselijke taferelen, stilleven en de vreedzame samenleving van de Europese Nederlanders werden gekarakteriseerd en in beeld gebracht, stonden de inwoners van Suriname voor hun meest existentialistische strijd als een volk verenigd onder slavernij.

De kernzaak van De Surinaamse School is het omverwerpen van de eens zo standaard geschiedschrijving, die een voortdurend gevoel van ongelijkwaardigheid bij deze verschillende volkeren trachtte in te prenten, door de menselijke ellende die inherent is aan het koloniale systeem, te plaatsen tegenover de cultureel 'beschaafde' en sociaal-economisch gunstige effecten van hun onderwerping.

Deze omverwerping is de eerste voorwaarde voor essentialisering. Dit geldt voor zowel het hart van het leven, als voor de weergave ervan in de visuele cultuur.

De tweede voorwaarde voor essentialisering vloeit voort uit de abrupte omstandigheden waarin Suriname onafhankelijk werd. Het aanbieden van sociale, culturele, politieke en economische autonomie en tegelijkertijd van het 'onechte kind' een wees

maken, was in lijn met de ideologie van uitbuiten en de winsten maximaliseren, om vervolgens te vertrekken.

Een aanzienlijke minderheid van de bevolking had zich verzet tegen de drang naar volledige onafhankelijkheid van Nederland, zich volledig bewust van het cynisme van de timing en de omstandigheden. De Surinaamse Onafhankelijkheid mocht echter in 1975 doorgang vinden, in een periode waarin de steeds stijgende bedragen aan ontwikkelingshulp en andere subsidies die Nederland moest overmaken naar de ooit winstgevende kolonie, politiek problematisch werden.

Suriname was dus stuurloos geraakt als ongewenst weeskind, terwijl het nog steeds functioneerde onder invloed van een koloniale ideologie, die de mogelijkheid uitsloot om zichzelf te presenteren als een autonome staat met een legitieme politieke, sociaal-economische en culturele identiteit.

Vandaar de tweede voorwaarde voor Suriname om culturele essentialisering te verwezenlijken: voor Surinaamse kunstenaars om de creatieve vrijheid te omarmen die hun plotselinge verlatenheid bood, en volledig gebruik te kunnen maken van hun historisch en cultureel gemengde artistieke erfgoed.

De door Nederland opgedrongen 'onwettigheid', en het weeschap opgelegd door de omstandigheden waaronder Suriname politieke soevereiniteit verwierf, hebben samen Suriname als culturele entiteit tot symbool gemaakt voor de uitdagingen waarmee een multi-etnische staat, in het proces van dekolonisatie, in een geglobaliseerde wereld wordt geconfronteerd.

Met zijn onhandige geografische locatie; geen cultureel deel van het continent waar het zich bevindt, heeft de complexe geschiedenis van Suriname het tot een van de meest etnisch en cultureel gedifferentieerde landen ter wereld gemaakt, met mensen van voornamelijk inheemse, Afrikaanse (Creoolse en Marron), Indiase (Zuid-Aziatische), Javaanse, Chinese, Europese en multiraciale afkomst.

Hoewel deze diversiteit volledig tot uiting komt in haar beeldende kunst, hebben de erfenis van koloniale beeldgeschiedenis en de ideologieën die eraan ten grondslag liggen, onze kijk op dit rijke artistieke erfgoed vertekend en ons verhinderd de rijkdom en verscheidenheid van de visuele wereld die het verkent te waarderen. Het is niet alleen vanwege de 'erfenis' van de koloniale beelden zelf, maar ook vanwege de barrières die zijn opgeworpen door de manier waarop ze onze ogen hebben getraind om beelden die tegenwicht bieden, over het hoofd te zien terwijl die in het volle zicht verborgen liggen; ongedocumenteerd, onopgemerkt, en verwaarloosd.

Dat het overvloedige bewijs van het bereik en de kracht van de Surinaamse kunsttraditie die in deze tentoonstelling wordt gepresenteerd, tot dusver geen nationaal erfgoed is geworden, beschikbaar om een tegenwicht te bieden aan het heersende koloniale verhaal, is niet het resultaat van een ongelukkige vergissing of louter toeval. Het maakt veeleer deel uit van een proces dat begon in de koloniale fase van de ontwikkeling van Suriname, waarin elk van de uitgebuite groepen werd gedwongen

door de behoefte van overleving, onder de verdeel- en heers modus operandi van de kolonisor, om alle energiereserves te besteden aan het rechtvaardigen van hun aanwezigheid, nee, hun bestaan, op een manier die noodzakelijkerwijs een 'ander' van alle andere etnische en culturele groepen maakte.

Dit proces herinnert aan Toni Morrisons vaak geciteerde woorden, die deel uitmaakten van een lezing en paneldiscussie op de Portland State University in 1975:

"De functie, de zeer serieuze functie van racisme is afleiding. Het weerhoudt je ervan om je werk te doen. Het laat je steeds weer opnieuw uitleggen, wat je reden van bestaan is. Iemand zegt dat je geen taal hebt en je besteedt twintig jaar aan bewijzen dat je dat wel hebt. Iemand zegt dat je hoofd niet gevormd is zoals zou moeten, dus laat je wetenschappers werken om aan te tonen dat het wel zo is. Iemand zegt dat je geen kunst hebt, dus duik je dat op. Iemand zegt dat je geen koninkrijken hebt, dus je graaft die op. Niets daarvan is nodig. Er zal altijd nog één ding zijn."

Het is begrijpelijkerwijs moeilijk geweest voor een consensuele Surinaamse culturele identiteit, om uit dit tumult van inherente disharmonie van etnische identiteiten te ontstaan, die elk onder druk staan om hun *raison d'être* te leveren. Dit heeft een status quo gecreëerd waarin de Surinaamse kunst een 'ruim, slobberig monster' is geworden — om Henry James' karakterisering van de 19de-eeuwse romans van Tolstoj en Dostojevski te lenen — waarvan niets definitief is uitgesloten, maar waarvan evenzeer kan worden gezegd dat er ook niets definitief toebehoort. Onder deze omstandigheden is de meer relevante vraag misschien niet wie in aanmerking komt om als Surinaams kunstenaar te worden gerekend, ten behoeve van de brede, rijke en diepe stroom van schilderkunst en fotografie die in deze tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam te zien is, maar eerder: wie niet?

Terwijl de terugkerende motieven van overleven, rituelen, het middenklasse bestaan, uitbuiting, gedeeld nationaal bewustzijn, onafhankelijkheid, migratie, emigratie en het streven naar culturele en sociaal-economische autonomie, passeren door de conceptuele prisma's van onwettigheid en weerschap, en de recente geschiedenis van Suriname inkapselen, kunnen hedendaagse kunstwerken uit Suriname symbolisch worden gezien als telescopische beelden die ondersteboven zijn gekanteld en achterstevoren zijn gedraaid, door de innerlijke reflectie van kunstenaars die verschillende niveaus van artistieke essentialisering laten zien.

Met essentialisering bedoel ik het proces van autonoom, dus zonder verwijzing naar de koloniale referentiekaders, een synthese bereiken die de uiteenlopende historische, etnische en culturele inbreng van de identiteit van Suriname (of elke andere staat) assimileert, omarmt en in zijn artistieke weergave naar buiten toe weerspiegelt.

Dit chronologisch overzicht van de Surinaamse schilderkunst kan bijgevolg het beste worden getoetst door de lens van de

nagestreefde artistieke essentialisering. Hierdoor kan het werk worden beoordeeld en begrepen in relatie tot de last van de historische erfenissen in de Surinaamse cultuur, van opgelegde 'onwettigheid' en weerschapp, en ofwel afgewezen of omarmd worden, in zoverre artistieke essentialisering is bereikt.

De eerstgenoemde erfenis heeft Surinaamse kunstenaars belemmerd hun identiteit te bewaren met betrekking tot het gemengde erfgoed, voortgekomen uit de ingewikkelde geschiedenis, etnografie en etnologie.

De laatstgenoemde erfenis heeft hen ervan weerhouden aanspraak te maken op de volle rijkdom van de historische en culturele invloeden, niet alleen van de etnische groep waartoe zijzelf behoren, maar ook van de hybride en zich nog steeds ontwikkelende gemeenschappelijke Surinaamse identiteit.

Het overzicht van de Surinaamse School stelt ons in staat om de gangbare draden in de verwarde streng te onderscheiden; van de tradities van de Nederlandse meesters, afkomstig van Europese kolonisten die de keuze en compositorische benadering in het overheersende medium van de schilderkunst hebben beïnvloed, tot Afrikaanse diasporathema's en belevenissen en het verborgen sculpturale wezen dat in zoveel werken van de kunstenaars resoneert, tot Javaanse en Zuid-Aziatische invloeden.

Uit deze gevarieerde verzameling werken beginnen we te zien dat, ongeacht de vaststelling van wat Surinaamse kunst precies is, of wat Surinaamse kunst Surinaams maakt, er een duidelijk gewicht is: deze kunstenaars dragen allemaal bij, op hun kenmerkende manieren, aan een definitieve synthese, waarin wat wordt geconstrueerd op het platform voor gedekoloniseerde geschiedschrijving en beeldtaal geen afwijzing is, maar eerder een adoptie van alle invloeden, of het nu gaat om de inheemse volkeren die Suriname permanent hebben bewoond, of de Europese kolonisten, de tot slaaf gemaakte Afrikanen die er tegen hun wil zijn gebracht, of de opeenvolgende golven van migrantenarbeiders uit het Midden-Oosten, Zuid-Azië en Indonesië.

Echter, een platform voor gedekoloniseerde geschiedschrijving is grenzeloos en oneindig. Cultuur ontwikkelt zich en dekolonisatie is een constante en doorlopende oefening, net als het onderhouden van persoonlijke hygiëne; het houdt nooit op. Handen wassen en ontsmetten levert een constante inspanning. De kunstenaars in deze tentoonstelling zijn hybride, maar toch Nederlandse kunstenaars. De essentie en betekenis binnen deze tentoonstelling is die van de terugkeer van het verloren schaap, van degene die ontbreekt in de canon.

De tentoonstelling Surinaamse School verwerpt de 'onwettigheid' en omarmt de gedeelde historische en culturele invloeden van de Nederlandse canon, zij het met zijn eigen bijzonderheden en nuances. De kunstenaars die de basis vormen van deze tentoonstelling werden verleid door het idee van een gemeenschappelijke mensheid. Ten tijde van de onafhankelijkheid van Suriname was hun essentialisme ongrijpbaar.

Gemeenschappen die zijn gecreëerd als een zaak van koloniale aanname en het aan slavernij onderwerpen van volkeren, hebben het recht om steeds te bepalen waar ze vertroosting vinden en wat ze definiëren als thuis. In feite was de directe pre-onafhankelijkheidsperiode een tijd van chaos, angst en verdeeldheid, waarbij ruwweg een derde van de Surinaamse bevolking naar Nederland vluchtte, uit angst voor de toekomst in de nieuwe onafhankelijke staat. Na de versnelde economische teruggang en het verval van de Surinaamse politiek naar etnische polarisatie en corruptie in de onmiddellijke periode na de onafhankelijkheid, emigreerde naar schatting nog eens 15% van de bevolking naar Nederland, wat betekent dat het net onafhankelijke Suriname in die jaren iets minder dan de helft van zijn bevolking had verloren. In 1980 werd de gekozen burgerregering terzijde geschoven door een militaire staatsgreep, die een wijdverbreide maatschappelijke ontevredenheid over de economische stagnatie en politieke onrust weerspiegelde.

Niettemin volgt deze tentoonstelling, die de periode van 1910 tot 1985 beslaat - vijf jaar na de staatsgreep - de vooruitgang die is geboekt in de richting van essentialisme in de Surinaamse kunst. ¹

De huidige tentoonstelling is opgevat als de herbestemming van het originele voorstel voor een tentoonstelling over Nola Hatterman - een blanke Nederlandse kunstenares, die op middelbare leeftijd naar Suriname emigreerde - en over haar studenten, wat aangeeft dat de koloniale hiërarchie nog steeds wordt bespeurd in culturele framing en programmering.

In deze impliciete hiërarchie konden Surinaamse kunstenaars als Erwin de Vries, Armand Baag, Jules Chin A Foeng, Wim Bos Verschuur en Leo Glans alleen maar worden beschouwd als serieuze artistieke overweging verdienend, als ze 'geframed' werden met een legitimiteit verlenende Nederlandse lerares.

Hoewel Hatterman een bondgenoot en een geweldige lerares was, stuitte haar nadruk op figuratieve schilderkunst op weerstand en verwaterde haar invloed op jongere kunstenaars in haar latere jaren. Desalniettemin was ze een rebel tegen het kolonialisme, die verschillende van de andere kunstenaars in deze tentoonstelling heeft aangemoedigd. Het is alsof hun artistieke bestaan en waarde niet absoluut en onafhankelijk van externe factoren zijn - en normaal gesproken de wetenschappelijke investering niet waardig - maar toevallig en afhankelijk blijven van hun relatie met de achtenswaardige Hatterman. Toevallig vormt het didactische thema inderdaad de sleutel tot het begrijpen van de evolutie van de Surinaamse beeldende kunst van 1910 tot 1985; ertegenaan lopen was een bijkomstigheid vanwege de herkomst van de tentoonstelling. Evenwel blijkt uit deze tentoonstelling dat het de Creoolse dramaturg, scenarist, kunstenaar, politicus en activist Wim Bos Verschuur was, niet Hatterman, die de grootste invloed had op Surinaamse kunstenaars uit de periode die de tentoonstelling beslaat.

De sleutel tot het doorgronden van deze tentoonstelling werkt over het geheel genomen zo, dat het een expliciet

dekoloniserende agenda laat zien. Het verwerpt en accepteert en voelt zich thuis. Het is trouw Nederlands met een Surinaamse swag.

De werken van Armand Baag verkennen nadrukkelijk het thema 'marronage' - zowel historisch/letterlijk als figuurlijk - met een Afro-futuristische toets. Deze werken, met hun beelden van strijdende Marrons, die vluchten naar het oerwoud en met eer worden begraven, zijn een spookachtige voorbode van de brute onderdrukking door de staat, van de Surinaamse Marron minderheid onder het regime van Bouterse vanaf 1986. Net als Wim Bos Verschuur was Baag meer dan alleen beeldend kunstenaar en uitte hij zich ook als danser, dichter, zanger, muzikant en componist (van liedjes, musicals, cabaret en filmmuziek).

Het werk van Quintus Jan Telting bevat sterke verwijzingen naar het lijden van de Zwarte diaspora, met motieven als witte kruizen refererend aan de Ku Klux Klan en toespelingen op het huiveringwekkende nummer Strange Fruit van de Amerikaanse jazzzangeres Billie Holliday.

Op dezelfde manier wordt het werk van Soeki Irodikromo verrijkt met motieven geïnspireerd op zijn Javaanse erfgoed. Het magische oog van Erwin de Vries draagt de broeierige kracht van de traditionele Afrikaanse beeldhouwkunst over naar het medium olieverfschilderij. Noni Lichtvelds Marron Madonna en Kind laat een dramatische dekoloniserende omkering zien, van een hoofdbestanddeel van de Westerse schilderstraditie.

Leo Glans' De Bananenplantage vertoont een naïeve liefde voor de Surinaamse natuur die doet denken aan de Nederlandse post-impressionistische kunstenaar Van Gogh. Het fotorealisme van Jules Chin A Foeng verwondert en verrukt in gelijke mate. In hun streven naar een eigen Surinaamse culturele identiteit uiten deze kunstenaars zich eclecticisch, gebruikmakend van meerdere invloeden.

Een verbindende factor is de handvol activistische groepen en culturele verenigingen zoals Bos Verschuurs 'Baas in eigen huis' en Wie Eegie Sani (WES, 'Ons Eigen Ding') waartoe veel van deze kunstenaars behoorden, en die dienden als ontmoetingsplaats waar ze ideeën konden uitwisselen. De geestelijke stimulans die deze groepen gaven aan de ontwikkeling van artistieke zelfverwerkelijking, bevorderde de zaak van essentialisme waarvan deze tentoonstelling het doorslaggevend bewijs is.

De Surinaamse School in het Stedelijk Museum Amsterdam is zodoende een bevestiging van Suriname's culturele zelfrealisatie. De kunstenaars in deze tentoonstelling ontgonnen een rijke ader om hun eigen visuele taal te ontdekken. Zij tartten eenzijdige classificatie en definieerden zichzelf innerlijk als individuen met hybride invloeden van een milieu met een diversiteit aan culturen.

Wat wordt gedocumenteerd, bestudeerd en gearhiveerd, is wat wordt gewaardeerd. Surinaamse School omvat de bijdragen en denkbeelden van curators, onderzoekers en kunstenaars met een diverse achtergrond. Daarmee heeft het Stedelijk Museum Amsterdam niet alleen de artistieke essentialisering van Suriname

bevestigd, maar het heeft ook de grondslag gelegd voor het institutionele begrip van deze kunstenaars als individuen op zoek naar betekenis en met geloof in een toekomst in zeer onzekere tijden. Ze maken deel uit van de Nederlandse canon. En het Stedelijk Museum Amsterdam heeft met deze tentoonstelling de eerste stap gezet om deze kunstenaars in ere te herstellen in de canon van de Nederlandse kunst – waar ze met recht thuishoren.

vertaling: Rihana Jamaludin

¹ Encyclopedie Britannica, 'Suriname' door Henk E. Chin, universitair hoofddocent economie, Universiteit van Amsterdam, laatste update op 10 maart 2021.