

Nola Hatterman en de ontwikkeling van de Surinaamse kunstgeschiedenis

Gauri Malhoe
11840080
Bachelor scriptie Kunstgeschiedenis
Universiteit van Amsterdam
30 juni 2020
dr. E.E.P. Kolfin

Voorwoord

Dit onderzoek betreft de kunstgeschiedenis van het land Suriname.

Aanleiding hiertoe was het schilderij 'Op het terras' van Nola Hatterman, dat ik zag hangen in het Stedelijk museum van Amsterdam. Mijn interesse was gewekt, gezien ik een kind ben van twee Surinaamse immigranten. Deze scriptie is het resultaat van mijn zoektocht naar de ontwikkeling van de kunst in Suriname en de rol die Nola Hatterman in deze heeft mogen vervullen.

Persoonlijk hoop ik dat dit een aanzet mag zijn voor onderwijsinstellingen in zowel Nederland als Suriname om hieraan meer aandacht te geven opdat meer besef ontstaat. In het jaar 2020 is de discussie omtrent racisme flink opgelaaid en ben ik ervan overtuigd dat met meer besef voor het koloniaal verleden- dit onderzoek levert daar een kleine bijdrage aan- we dichterbij elkaar kunnen komen en zo racisme verder kunnen bestrijden.

Dit onderzoek was niet mogelijk geweest zonder steun en hulp van met name de twee volgende personen. Allereerst wil ik mijn dank betuigen aan Carl Haarnack, die bij sluiting van de bibliotheken ten tijde van een pandemie, de moeite heeft genomen boeken uit eigen collectie naar mij op te sturen. Tevens gaat mijn dank uit naar Elmer Kolfin, die mij vanaf het begin in dit proces heeft begeleid. Gedurende dit onderzoek heeft meneer Kolfin mij vele nieuwe inzichten verschaft, mij gestimuleerd dieper en zorgvuldiger onderzoek te verrichten, en mij de ruimte en vrijheid geboden om aan dit onderzoek mijn eigen invulling te geven. Zijn kennis en oprechte interesse in dit onderwerp werkte motiverend en is bewonderenswaardig.

Inhoud

Inleiding	3
1. Geschiedenis van de Surinaamse kunst	6
1.1 Traditionele kunst	6
Illustraties hoofdstuk 1.1	12
1.2 Kunst in de vroeg koloniale tijd (c. 1700 – 1900)	17
Illustraties hoofdstuk 1.2	25
1.3 Kunst in de laat koloniale tijd (c. 1900 – 1950)	32
Illustraties hoofdstuk 1.3	43
2. Hatterman in de tijd van het opkomend Nationalisme (c. 1950 – 1980)	44
2.1 De komst van Nola Hatterman	44
Illustraties hoofdstuk 2.1	52
2.2 Hatterman en Chin A Foeng	54
Illustraties hoofdstuk 2.2	60
2.3 Beeldende kunst in Suriname door Nola Hatterman	61
Conclusie	69
Bibliografie	71

Inleiding

“Ieder die generaliserend beweert dat de Surinamer de schoonheid van eigen land vroeger niet zag, zal bij het aanschouwen van dit schilderij – ‘Rijstveld’ van Govert Jan Telting – zijn dubieuze mening moeten herzien.”¹ – Jules Chin A Foeng

Chin A Foeng verwijt over de vermeende vroegere blindheid voor de schoonheid van Suriname is gericht naar Nola Hatterman (1899-1984), een Amsterdamse kunstenares die in 1953 koers zette naar Suriname, om daar uiteindelijk haar eigen kunstacademie op te richten. In Nederland wierf Hatterman bekendheid door de zwarte, Surinaamse immigrant, eigentijds op het doek neer te zetten. Een realistisch schilder van de ‘Neger’, de toenmalige gebruikelijke aanduiding voor donkere mensen van Afrikaanse herkomst, zou ze blijven tot haar dood, ook toen de belangstelling voor het realisme en de donkere mens al enige tijd had afgedaan. In Suriname was het haar streven de bewoners hun schoonheid te laten inzien, en stelde ze dat Suriname haar eigen nationale kunst moest zien te ontwikkelen, zonder ‘verpest’ te worden door het westen. Ironisch genoeg stimuleerde ze dit met haar eigen westerse lesmethodes.

Rond 1970 ontvingen deze methodes dan ook veel kritiek. Hatterman werd ervan beschuldigd te eenzijdig en ouderwets te hebben gehandeld binnen het kunstonderwijs, iets dat waarschijnlijk kan worden toegekend aan haar eeuwige trouw aan het realisme, en haar afkeer voor de nieuwere, abstracte kunststroming.² Ook haar idee dat er voor haar komst naar Suriname het land nauwelijks een kunstgeschiedenis had, kwam haar op kritiek te staan. Uit protest richtten enkele van haar leerlingen nieuwe academies op, waaronder oud-leerling Jules Chin A Foeng, die beweerde dat er wel degelijk een Surinaamse kunstgeschiedenis bestond, verwijzend naar enkele kunstenaars uit de vroege 20^e eeuw, ruim voor de komst van onder andere Nola Hatterman.

Of dit verwijt terecht is, moet nog worden vastgesteld. Wat wel duidelijk is, is dat er vanaf 1900 zeker een bepaald (westers) kunstklimaat heerste in het koloniale Suriname. De kunst van Surinaamse bodem, zoals de Marronkunst die in het binnenland al in de laat 18^e eeuw is ontstaan, en de kunst van de inheemse bewoners, werd vaak over het hoofd gezien. Hoewel deze kunst maar al te graag gebruikt werd voor het tonen (en het valideren) van de ‘Surinaamsheid’ van de bewoners, waren er nauwelijks invloeden van terug te vinden in de werken van niet- inheemse of Marron kunstenaars. Deze westers-georiënteerde kunstenaars, tevens de koloniale elite, werkten vooral naar Europese voorbeelden van – dan wel Surinaamse – landschappen en stillevenen. Het gebruik van elementen uit

¹ Vries, E, de. (2008). *Nola : portret van een eigenzinnig kunstenares*. Amersfoort, Nederland: Klapwijk & Keijsers. 159.

² De Vries, E, (2008). *Nola*, 131-140.

de inheemse- of Marronkunst kon daarbij als ondergeschikt worden beschouwd, gezien vanuit de Nederlandse kunstwereld. Met de opkomst van het cultureel nationalisme begon dit perspectief te veranderen. In de jaren vijftig van de negentiende eeuw ging men op zoek naar een nationale identiteit, en een decennium later resulteerde dit in een jonge generatie kunstenaars, op zoek naar nieuwe vormen van artistieke expressie waarin ze het traditionele meenamen.

Nola Hatterman maakte deel uit van die laatste beweging. Zo besloot ze dat haar kunstgerichte inspanning voor de zwarte bevolking harder nodig was in Suriname zelf, dan in Nederland. Met haar sterke fixatie op de zwarte fysionomie, probeerde zij bij jonge kunstenaars een cultureel bewustzijn te creëren. De Surinamer moest zijn eigen schoonheid inzien, en dit met trots verwerken in zijn kunst. Met dit streven heeft Hatterman de Surinaamse jongeren, waaronder vele zonder elitaire achtergrond, toch nog een kunstopleiding kunnen bieden. In dit kunstonderwijs neemt ze echter geen afstand van de Westerse kunsttechnieken, maar meent ze dat deze kritisch in overweging moeten worden genomen, om hier vervolgens een eigen invulling aan te geven. Ze was in volle overtuiging pro-Suriname, maar niet meteen anti-Westers.³ Nola Hatterman maakte een tijd van verandering mee in Suriname, die zich mede dankzij haar heeft weerspiegeld in de Surinaamse kunst. Desondanks meent Hatterman dat de geschiedenis van de kunst in Suriname zich manifesteert op 25 november 1975, de dag waarop dit land officieel los kwam te staan van het Nederlandse koninkrijk.⁴

In dit onderzoek staat de visie van Nola Hatterman op de Surinaamse kunstgeschiedenis centraal. Wat deze visie inhoudt en hoe deze tot stand is gekomen, zijn vragen die aan de hand van twee hoofdstukken worden beantwoord. Allereerst wordt er een beeld geschetst van de kunst in Suriname vóór de komst van Hatterman. De vele kunstuitingen in Suriname worden in dit onderzoek beknopt behandeld, zodat uiteindelijk een vergelijking kan worden gemaakt met Hatterman's visie op deze kunstgeschiedenis. Hoofdstuk 1 is voornamelijk hieraan gewijd, en is opgedeeld in 3 deelhoofdstukken. In hoofdstuk 1.1 wordt de kunst van Surinaamse bodem besproken, voortgekomen uit culturen die daar zijn ontstaan. Dat houdt in de kunst van de inheemse bewoners van Suriname en kunst gemaakt door de Marrons, de van de plantage gevluchte slaven. Hierbij zal vooral gebruik worden gemaakt van de publicaties door Richard en Sally Price, *Afro-American arts of the Suriname Rain Forest* (1980) en Alex van Stipriaan, *Roads to the roots or stuck in the mud?* (2001). Van Stipriaan brengt in zijn publicatie de inheemse- en Marronkunst samen onder de overkoepelende term 'traditionele kunst.' Hiertoe rekent hij ook de kunst die tegen het eind van de negentiende eeuw vanuit Azië werd geïmporteerd. In dit onderzoek wordt de Aziatische kunst niet

³ Stipriaan Luiscius, A. (2001). Roads to the roots or stuck in the mud? The development of a Surinamese art world. In R. Hoeft & P. Meel (Eds.), *Twentieth century Suriname* (pp. 264-289). Kingston: Ian Randle Publisher, 278.

⁴ Hatterman, N. (1978). *Beeldende kunst in Suriname*. Paramaribo, Suriname: Bolivar Editions, 5.

beschouwd als traditioneel, maar zal uit belang voor het beeld dat wordt geschetst van de Surinaamse kunstgeschiedenis, in hoofdstuk 1.1 wel kort worden besproken.

Deelhoofdstukken 1.2 en 1.3 zijn gericht op de kunst die werd gemaakt in de koloniale tijd, vaak door invloeden vanuit Europa. In het tweede deelhoofdstuk ligt de focus op de van oorsprong Nederlandse kunstenaars in Suriname van c. 1700 tot 1900, de vroeg-koloniale tijd. Een groot deel van de informatie over deze kunstenaars is verzameld uit het boek *Shackles and Bonds* door Eveline Sint Nicolaas (2018), en ook Elmer Kolfin, *Van de Slavenzweep & de Muze* (1997) is belangrijk geweest voor de beschrijvingen van de negentiende-eeuwse kunstenaars. Het derde deelhoofdstuk betreft een kortere periode, van c. 1900 tot 1950, en gaat over de kunstenaars in de laat koloniale tijd, voor de komst van Nola Hatterman. Hiervoor worden vooral artikelen uit het tijdschrift *Oso: Tijdschrift voor Surinaamse taalkunde, letterkunde* geraadpleegd, en wordt er verwezen naar informatie uit zowel lokale, als Nederlandse krantenartikelen. Aan het eind van deze hoofdstukken zal worden nagegaan of en zo ja waarom Hatterman onderdeel heeft kunnen zijn bij de ontwikkeling van de kunst in Suriname.

Het tweede en laatste hoofdstuk zal gericht zijn op Hatterman's aanwezigheid in Suriname ten tijde van het opkomend nationalisme van c. 1950 tot 1980. Dit hoofdstuk is het meest concluderend, en bouwt zich op aan de hand van drie subhoofdstukken. Hoofdstuk 2.1 is gebaseerd op het boek van Ellen de Vries, *Nola: Portret van een eigenzinnige kunstenaars* (2008), en geeft aan om welke redenen en onder welke omstandigheden Hatterman in 1953 in Suriname terecht is gekomen. Ook worden de leerlingen van Hatterman kort besproken; dit dient dit als bruggetje voor hoofdstuk 2.2, waarin Hatterman's relatie met een van haar leerlingen, Jules Chin A Foeng, onder de loep wordt genomen. Over het leven en werk van Chin A Foeng is door Paul Faber in 2015 een boek uitgebracht getiteld *Jules Chin a Foeng (1944-1983): kunstenaar, leraar, activist*. Aangezien Chin A Foeng degene is die Hatterman verweet de Surinaamse kunstgeschiedenis niet te kennen, en dus de aanleiding is geweest voor dit onderzoek naar de visie van Nola Hatterman, is besloten aan hem een deelhoofdstuk toe te kennen, waarin de redenen voor het verwijt worden onderzocht en besproken. Tot slot wordt in hoofdstuk 2.3 de publicatie van Hatterman zelf, *Beeldende kunst in Suriname* uit 1978 geanalyseerd. Hatterman's eigen opvattingen over de Surinaamse kunstgeschiedenis worden vergeleken met wat er in de voorafgaande hoofdstukken is beschreven. Ook wordt bekeken waarom Hatterman ervoor kiest delen van de kunstgeschiedenis weg te laten, en of zij inderdaad, zoals Chin beweerde, de Surinaamse kunstgeschiedenis niet zou kennen.

Deze twee hoofdstukken moeten uiteindelijk antwoord geven op de vraag waarom de visie van Nola Hatterman is zoals die is, en welke factoren hebben een rol gespeeld bij de totstandkoming van die visie.

1. Geschiedenis van de Surinaamse kunst

1.1 Traditionele kunst

Naast de kunst die vanuit Europa werd meegebracht naar de kolonie, ontwikkelde zich zowel in de pre-koloniale, als koloniale tijd kunst op Surinaamse bodem. Hierbij gaat het om de kunst van de Surinaamse inheemsen en kunst vervaardigd door de Marrons. Naar deze in Suriname ontwikkelde kunstuitingen wordt in dit onderzoek verwezen met de benaming 'traditionele kunst.' In A. van Stipriaan (2001) vinden we de volgende beschrijving van traditionele kunst:

“Traditional art is often village-based rural art dominated by inherited forms and contents - which does not exclude change, however - and made to serve a concrete purpose within a specific ethnic community.”⁵

Tot deze kunst rekenen van Van Stipriaan ook de Aziatische kunstuitingen in Suriname, meegenomen door de Aziatische immigranten en contractarbeiders aan het eind van de negentiende eeuw. De Aziatische kunst zal ook in dit hoofdstuk kort worden besproken, maar wordt in dit onderzoek niet gerekend tot de traditionele kunst van Surinaamse bodem in de daar ontstane culturen. Dit behoort samen met de Europese kunst, eerder tot de geïmporteerde kunst die zich buiten Suriname heeft ontwikkeld.

Aan de hand van een interview met kunstenaar Frans Malajuwara door Mirjam van Nie in *OSO, Tijdschrift voor Surinaamse taalkunde, letterkunde en geschiedenis* Jaargang 16 (1997), wordt een beeld geschetst van de Kalihnakunst. Kalihna is een ander woord voor Karaïben, een van de inheemse volken in Suriname. De Karaïben zelf gebruiken het woord Kalihna om zich te onderscheiden van de niet-inheemsen. Ook Van Stipriaan maakt voor zijn tekst over de inheemse traditionele kunst gebruik van de beschrijvingen door Kalihna kunstenaar Frans Malajuwara. Van Stipriaan vergelijkt dit vervolgens met de kunst gemaakt door de Marrons. Hij wijst de overeenkomsten en verschillen aan, en baseert dit vooral op onderzoek dat is verricht door Richard en Sally Price (1980). Dit onderzoek is verder gebaseerd op de informatie over de kunst van de Marrons in het boek van Richard Price en Sally Price, *Afro-American arts of the Suriname Rain Forest* (1980). Hoewel van deze traditionele kunstuitingen slechts een beknopte samenvatting wordt

⁵ Stipriaan Luiscius, A. (2001). Roads to the roots or stuck in the mud? The development of a Surinamese art world. In R. Hoefte & P. Meel (Eds.), *Twentieth century Suriname* (pp. 264-289). Kingston: Ian Randle Publisher, 271.

geboden, zal dit voldoende zijn om de plaats van deze kunst binnen de Surinaamse kunstgeschiedenis te begrijpen.

De inheemse bevolking van Suriname hield zich vooral bezig met vlechtwerk, aardewerk, lichaamsversiering, en houtsnijwerk. Volgens Van Stipriaan maakten de inheemsen een duidelijke scheiding tussen het vakmanschap en het kunstenaarschap, zo had elk van de bovengenoemde disciplines zijn eigen gespecialiseerde kunstenaars. Van deze disciplines is de pottenbak kunst van de Kalihna's de bekendste, deze potten worden tegenwoordig in Paramaribo verhandeld. Volgens auteur Frans Malajuwara, opgevoed en onderricht als Kalihna, gaat de kunst van de inheemsen verder dan kunstnijverheid alleen. Kunst behoort tot een van de zes driften van de mens, de creatieve. Kalihna kinderen uit vooraanstaande families krijgen in hun opvoeding een idee mee over de creatieve mens in de muziek, de vertelkunst, de schilderkunst, en de beeldhouwkunst. Deze kunsten worden de 'bezieling van vormen' genoemd, en daarmee krijgt de kunst voor de Kalihna's een bijna sacrale lading. Een kunstenaar moet in staat zijn zowel het fysieke als het geestelijke met elkaar in evenwicht te brengen, en dit zo goed mogelijk tot uiting te laten komen in de kunst die hij maakt. Anders dan een westers kunstenaar, kan een inheemse er niet voor kiezen kunst te maken voor alleen zichzelf. Zo kent de Kalihna kunst volgens Malajuwara beperkingen van binnenuit: *"Een Indiaans kunstenaar werkt vanuit zijn religieuze idee van een alomvattend bestaan. Hij is niet een los object, maar bestaat in samenhang met de hele schepping."*⁶ Dit gevoel van bestaan dat deze kunstuiting met zich meebrengt, is volgens hen niet te verkopen. Het heilige aspect van de kunstwerken en de sterke verbondenheid met de gemeenschap maken het haast onmogelijk deze voor commerciële doeleinden te vervaardigen. Mede doordat de inheemse kunstgeschiedenis geen ontheiliging van de kunst heeft gekend, zoals dat in het Westen wel het geval is, is de inheemse kunstgeschiedenis volgens Malajuwara wat behoudender. Verandering gaat niet veel verder dan dat er meerdere symbolen ontstaan voor eenzelfde ervaringsidee of dat aan een symbool meerdere bijbehorende ideeën worden toegekend. Malajuwara geeft het voorbeeld van een symbool voor de godheid van het leven, de 'Tukayana'. Dit werd eerst verbeeld in de vorm van een duif, zoals het aardewerken duifje dat te zien is in *Encyclopedie der Karäiben* door Willem Ahlbrinck uit 1931 (fig. 1). Naar Tukayana wordt ook verwezen door middel van de H-vorm, een uiting van verbondenheid met de idee van het leven. Een recentere ontwikkeling is dat de Tukayana in de vorm van een bliksemschicht wordt aangebracht op het lichaam. De modernste uiting aan de Tukayana, daterend uit 1977, wordt gegeven middels een gezicht zonder mond. Dit zou moeten verwijzen naar de objectiviteit van de god van het leven, die op onafhankelijke manier waarneemt. Malajuwara stelt

⁶Malajuwara, F., & Van Nie, M. (1997). 'Zij hoort niet het jammeren van haar huisdier' Een interview over Kalihna kunst. *OSO. Tijdschrift voor Surinaamse taalkunde, letterkunde en geschiedenis.*, 16(1), 86.

dat de ontwikkeling in de inheemse kunst nog verder zou kunnen gaan, in wisselwerking met de westerse kunst, maar dat de Kalihna kunstenaar van zijn tijd nog steeds belemmerd wordt door zijn verantwoordelijkheidsgevoel tegenover zijn omgeving.

In tegenstelling tot de inheemse kunst, lijkt de Marronkunst niet over dezelfde sacrale lading te beschikken. Ook is de scheiding tussen vakmanschap en kunstenaarschap bij de Marrons minder duidelijk, en wordt elke Marron beschouwd als kunstenaar. Ze houden zich vooral bezig met houtsnijwerk, textielwerk, lichaamsversiering en het beschilderen en versieren van huizen, al komt dit laatste steeds minder vaak voor. Wel wordt er onderscheid gemaakt naar kwaliteit, en tussen de kunstproductie van mannen en vrouwen. Zo hebben vrouwen over het algemeen een rondere stijl in de uitwerking en houden ze zich vooral bezig met het decoreren en maken van textiel en kalebassen. Mannen hebben een hoekige stijl, maken decoratieve schilderkunst en specialiseren zich in houtsnijwerk. Houtsnijwerk gemaakt door Marrons werd vaak gezien als een typisch Afrikaanse kunstvorm. Toch laat onderzoek door o.a. Sally en Richard Price zien dat Marron houtsnijwerk een laat achttiende, vroeg negentiende -eeuws fenomeen is, en zich pas een eeuw nadat de eerste Marrons zich in het binnenland vestigden heeft ontwikkeld.⁷ Van elke man in de Saramaccaanse⁸ gemeenschap wordt verwacht dat hij zichzelf en zijn vrouwen kan voorzien van de nodige uit hout gesneden producten. Dit is een variatie van kano's, peddels, stoelen, kammen, dienbladen, vijzels, stampers, borden voor het vermalen van pinda's, mattenkloppers en huiselijke versieringen. Het culturele belang van houtsnijden verklaart waarom vele buitenstaanders dit lange tijd als 'enige' kunstvorm van de Marrons beschouwden.

Richard en Sally Price verwijzen in hun publicatie naar een studie van Jean Hurault over Aluku⁹ houtsnijwerk (1970), waarin hij de Aluku kunst opdeelt in drie stijlperiodes. De eerste 'archaische' stijl domineerde de kunst in de periode 1830 tot ongeveer 1870. Een object in deze stijl heeft meestal een ruwe buitenkant, met matig uitgevoerde en eentonige versieringen, en kent voornamelijk non-figuratieve inkervingen. De roerspanen afgebeeld in [figuur 2](#) zijn een voorbeeld hiervan. Roerspanen voor het roeren van kokende rijst en andere soort voedsel, worden meestal gebruikt bij rituele gelegenheden. De vorm en grootte van zowel de hendel als het uiteinde zijn vrij verschillend. De Saramaccaanse roerspanen zijn over het algemeen smal, terwijl die van de Marrons gevestigd in het oosten juist breed worden vervaardigd. Door de Marrons werden later ook niet-functionele roerspanen gemaakt, om zo de bekwaamheid als kunstenaar te tonen ([fig. 3](#)). Deze zijn

⁷ Price, S., & Price, R. (1980). *Afro-American Arts of the Suriname Rain Forest* (1st editie). Berkeley, Verenigde Staten: University of California Press, 97.

⁸ Nakomelingen van Marrons die zich aanvankelijk vestigden langs de Saramaccarivier.

⁹ Voorheen Boni's genoemd naar de vrijheidsstrijder Boni. Deze vestigden zich in het Surinaamse District Sipaliwini waar het Coticca-Marrondorp te vinden is.

tevens een voorbeeld van wat door Hurault de 'klassieke' stijl wordt genoemd. De 'klassieke' stijl, van c. 1860 tot 1920 markeert het hoogtepunt van de Aluku kunst. De krachtige maar simpele composities geven een samenhangende indruk, het centrale motief en de versiering vormen een eenheid. De derde 'moderne' stijl, door Hurault een 'verarmde kunst' genoemd, ontstaat in de jaren 1920 en breekt met de principes van 'eenvoud en openhartigheid' van de vroegere kunst. Deze stijl kenmerkt zich door het gebruik van geometrische en symmetrische figuren in het design (fig.4).

Volgens de Price's loopt de stijlontwikkeling in de houtsnijkunst van de Saramaccanen nauw gelijk aan de door Hurault beschreven ontwikkelingen bij de Aluku. Hierbij wordt er onderscheid gemaakt tussen vier verschillende stijlen die elkaar in periodes lijken te overlappen. In de eerste stijl zijn de inkervingen nog vrij grof en bestaat het design voornamelijk uit grote cirkels (door de Saramaccanen uilenogen genoemd) of halve cirkels (Jaguarsogen). Deze stijl ontstond waarschijnlijk voor 1870 en verdween weer rond 1905. De kruk te zien in figuur 5 is hiervan het perfecte voorbeeld. Uit hout gesneden stoelen of krukken zijn samen met hangmatten essentieel voor in de Marron huizen. Er bestaan verschillende typen krukken die in verschillende periodes, in verschillende stijlen werden vervaardigd. De meest simpele zou volgens de Saramaccanen zijn afgeleid van een inheems voorbeeld, rechthoekig en zonder versiering (fig. 6).

De tweede stijl, ontstaan net na 1870, kennen de Saramaccanen als 'apenstaart'. Het houtsnijwerk is subtieler en er wordt meer gebruik gemaakt van bas-reliëf. De ontwerpen zijn drukker en complexer en er worden bijna geen plekken leeg gelaten. Het 'apenstaartje' (fig. 7), een spiraalvormig motief, is tot omstreeks 1930 erg in trek, daarna vervaagt deze stijl weer.

In de tussentijd werd er plaats gemaakt voor stijl nummer drie, gekenmerkt door een nieuwe techniek die rond 1905 zijn intrede deed. Deze nieuwe techniek maakte het mogelijk een 'hout-in-hout' effect te creëren, zoals te zien is in figuur 8. Net als bij de tweede stijl werd nu het volledige oppervlak voorzien van decoratie. Rond het jaar 1980 nam dit gebruik af.

De vierde en laatste stijl die door de Price's wordt genoemd, heeft geen specifieke naam. Er is eerder sprake van gedetailleerd lijnwerk dan van bas-reliëf zoals bij stijl twee en drie. Deze laatste stijl ontstond rond het jaar 1945.¹⁰ Figuur 9 is een voorbeeld van stijl vier, dit zijn peddels waarvan de vorm, grootte, kleur, en decoratie sterk kunnen variëren. Dit hangt af van de functie, het eigendom, en de regio. Oostelijk gevestigde Marrons voorzien de peddels bijvoorbeeld van kleurrijke designs op zowel de hendel als het uiteinde. Peddels die werden gebruikt voor grotere vrachtkano's werden

¹⁰ Hoewel Hurault en de Price's allebei de geschiedenis van de Marron houtsnijkunst proberen weer te geven, is het belangrijk dat er aandacht wordt besteed aan de manier waarop dit gebeurt. Hurault maakt een duidelijke indeling naar zijn eigen westerse begrippenkader. De Price's passen dit toe in hun onderzoek naar de Saramaccaanse ontwikkelingen, maar gebruiken dan ook een Saramaccaanse begrippenkader.

traditioneel breed vervaardigd. Door het verschijnen van de buitenboordmotoren zijn deze peddels nu zeldzaam.

Het komt er op neer dat de Marrons vanaf het begin af aan objecten in hout vervaardigden, maar deze tot de eerste helft van de negentiende eeuw ongedecoreerd bleven. In de honderd jaar die volgde, heeft de houtsnijkunst een enorme bloei en ontwikkeling doorgemaakt. Hetzelfde geldt voor de textielkunst. Toch zijn er geen achttiende-eeuwse beschrijvingen of vroege voorbeelden van Marron kleding die erop wijzen dat vrouwen zich toen al bezig hielden met decoratief naaiwerk. Deze kunstvorm lijkt zich pas in het midden van de negentiende eeuw te hebben ontwikkeld. Ook hier wordt de ontwikkeling van de textiel kunst opgedeeld in vijf stijlperiodes:

1. *Vroeg borduurwerk* (1850-1930): vormen opgezet door lijnen of gekoppelde steken. (fig. 10)
2. *Laat borduurwerk* (1895-1980): lineaire ontwerpen met een vloeiende vorm (ontworpen door vrouwen) en een geometrische vorm (ontworpen door mannen). (fig. 11)
3. *Stukjes en beetjes composities* (1890-1945): lappen stof, meestal vierkant, rechthoekig, of driehoekvormig aan elkaar genaaid. (fig. 12)
4. *Smalle strook composities* (1895-1980): parallel lopende composities van gestreepte lappen stof in nauwe stroken. (fig. 13)
5. *Kruissteek borduurwerk* (1960-): nieuwe vaardigheid waarbij een al bestaand patroon exact kan worden gekopieerd. (fig. 14)

Het bewerken van kalebassen is een kunst met een meer complexe geschiedenis. Tot in de negentiende eeuw werden de kalebassen, net zoals in Afrika, alleen aan de buitenkant gedecoreerd. Hoewel de vroegste voorbeelden hiervan een gelijkenis tonen met Afrikaanse modellen, is het niet zeker of deze door Marrons of door plantageslaven zijn gemaakt, en of de makers daarvan in Afrika of Suriname zijn geboren. Wel is duidelijk dat de kunst bij de Marrons bekend was. Ook de inheemsen leken zich bezig te houden met de kalebaskunst, al doen ze dat tegenwoordig niet meer. Tegen het midden van de negentiende eeuw leek de 'Afrikaanse stijl' van het snijden aan de kant te zijn gezet, om plaats te maken voor twee nieuwe decoratieve vormen. De eerste was een strakke geometrische stijl met concentrische bogen en cirkels (fig. 15). De tweede kenmerkte zich door het revolutionaire gebruik van de binnenkant van de kalebas, dat gepaard ging met een nieuwe techniek waarbij gebroken glas in plaats van een mes werd gebruikt voor het kerven. De ontwerpen in deze stijl waren vaak symmetrisch geordende banden of stroken (fig. 16). Afgezien van enkele lokale verschillen, bleef de stijl waarin de kalebassen werden vervaardigd vrij stabiel, de daaropvolgende ontwikkelingen waren relatief klein.

Van de drie besproken Marronkunsten, is de houtsnijkunst in de tijd van Hatterman het bekendst. Deze is daarom in dit hoofdstuk uitgebreider behandeld. Marron houtsnijkunst werd daarbij ook het meest verhandeld met buitenstaanders en mensen uit de stad. Hatterman zou op die manier dus, nog voor het verschijnen van de studies door Hurault en R. en S. Price in de jaren 1970-80, in aanraking kunnen zijn gekomen met de Marronkunst.

Voordat we overgaan op de kunst gemaakt in de koloniale tijd, waarbij het voornamelijk gaat om kunstenaars afkomstig uit Europa, wordt tot slot nog de geïmporteerde Aziatische kunst besproken. De kunst die in de negentiende eeuw door Aziatische immigranten is meegenomen, kent al een lange traditie in eigen land, en wordt daarom door Van Stipriaan gerekend tot Traditionele kunst. De impact hiervan uit zich het duidelijkst in de jaren 60 van de twintigste eeuw, wanneer er een beweging ontstaat onder jonge kunstenaars die inspiratie halen uit hun traditionele achtergrond en hier nieuwe, meer autonome kunst mee creëren. Een belangrijk voorbeeld hiervan is Soeki Irodikromo, leerling van Nola Hatterman, aan wie, in een later stadium meer aandacht zal worden besteed. Hij produceerde moderne-abstracte kunst, gebaseerd op een traditioneel Javaans poppenspel (fig. 17). Hierdoor is er volgens Van Stipriaan sprake van een groeiende integratie van de Javaan in de Surinaamse gemeenschap. Een belangrijk verschil met de inheemse en de Marron kunst is dat de Aziatische kunstenaars vaak 'nieuwe' impulsen meekregen vanuit het land van oorsprong. Een andere leerling van Nola Hatterman, Krishnapersad Khedoe, vertrok na zijn opleiding in Nederland naar India en sloot daar zijn scholing af (fig. 18). Zo zijn er nog vele andere Surinaamse kunstenaars die kennis verwierven in het 'thuisland', en dit mee terug namen naar Suriname. Geen van de inheemse- of Marron kunstenaars verkreeg nieuwe impulsen van inheemse of Afrikaanse meesters uit het buitenland, en er zijn niet veel die hebben geprobeerd hun kunst buiten de eigen groep te brengen. De Kalihna- en Marronkunst is in dat opzicht niet even autonoom als de kunst die wordt gemaakt door de Aziatische bevolking in Suriname, maar is zeker wel onderhevig aan verandering en innovatie, zoals in dit hoofdstuk is gebleken. De verandering in innovatie bij de kunst van de inheemsen en Marrons komt vooral van binnenin, dit is kunst van Surinaamse bodem.

In hoofdstuk 1.2 en 1.3 wordt de nadruk gelegd op Surinaamse kunst die onder Europese invloed is ontstaan. De kunstenaars die worden behandeld waren reizigers, plantagemedewerkers, schrijvers, officieren, en bestuursleden. Sommige kwamen in opdracht, en verbleven er maar een paar jaar. Anderen maakte van Suriname hun thuis, en een enkele werd er zelfs geboren. Allen leverden ze op hun eigen manier een bijdrage aan de kunstgeschiedenis, al was het als Surinaams kunstenaar of kunstenaar in Suriname. Beginnend in het jaar 1700, toen Suriname op artistieke wijze op de kaart werd gezet.

Illustraties hoofdstuk 1.1



Figuur 1 - aardewerken duif, symbool voor de godheid van het leven, de 'Tukayana', in *Encyclopaedie der Karaiïben*, W. Ahlbrinck, 1931.



Figuur 3 - Niet-functionele roerspanen van de Djuka bevolking: 1^e is verzameld voor 1901, 2^e is verzameld voor 1939. In R. & S. Price (1980).



Figuur 2 - Roerspanen voor voedsel: 1^e verzameld voor 1897, 2^e verzameld voor 1883. In R. & S. Price (1980).



Figuur 4 - Aluku roerspanen: 1^e vervaardigd tussen 1940-45, 2^e in 1945, 3^e in 1955. In R. & S. Price (1980)



Figuur 5 – Saramaccaanse kruk met ronde bovenkant, vervaardigd in 1900-05 door Akoosu, Godo. In R. & S. Price (1980).



Figuur 6 – Karaibische zitbank van voor 1883, Tropenmuseum Amsterdam.



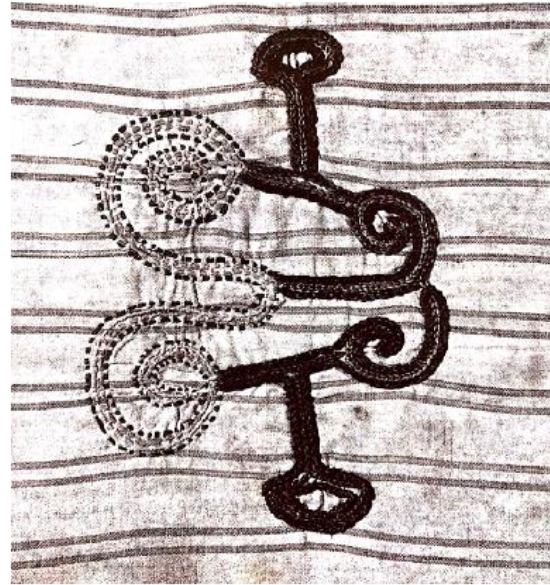
Figuur 7 – Saramaccaanse ronde kruk, laat 1920 verzameld. In R. & S. Price (1980).



Figuur 8 – Saramaccaanse kruk met rechthoekige bovenkant, vervaardigd door Apenti (c. 1885-1970), Dangogo en Kayana. In R. & S. Price (1980)



Figuur 9 – Details van Saramaccaanse peddels: 1^e vervaardigd rond 1920 door Seketima, Godo, 2^e vervaardigd rond 1965 door Kondemasa, Dangogo. In R. & S. Price (1980).



Figuur 10 – Geborduurde stof verzameld bij de Marowijne rivier rond 1890. In R. & S. Price (1980).



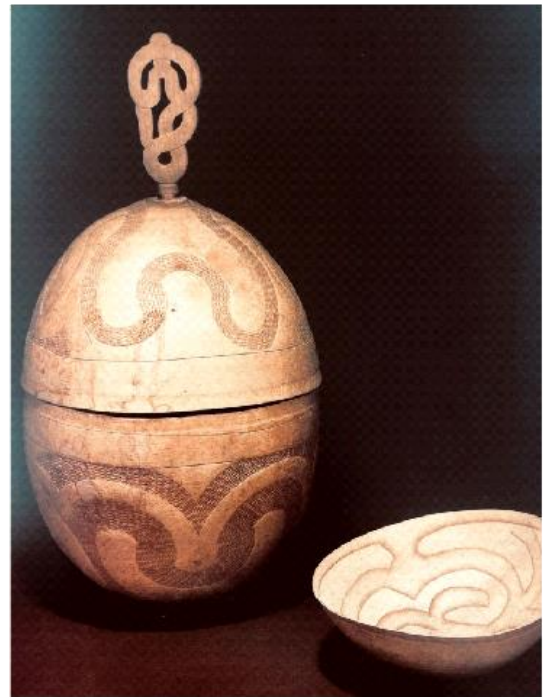
Figuur 11 – Schoudermantel voor mannen met typisch Saramaccaanse borduurwerk van de jaren 1950-60, Dangogo. In R. & S. Price (1980).



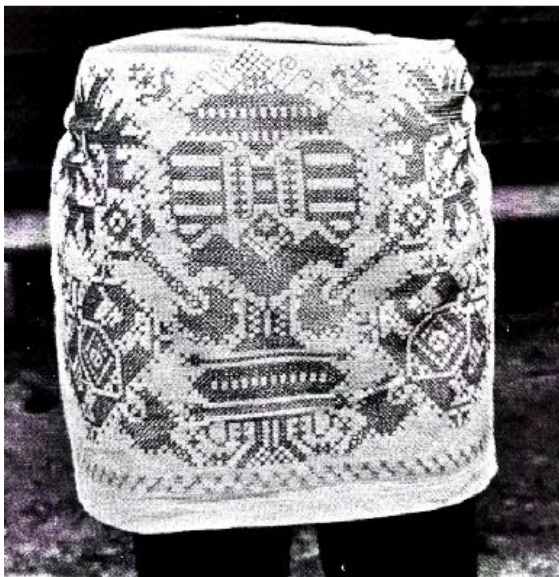
Figuur 12 – Schoudermantel van mannen, vervaardigd rond 1920-40 door Peepina, Totikampu. In R. & S. Price (1980).



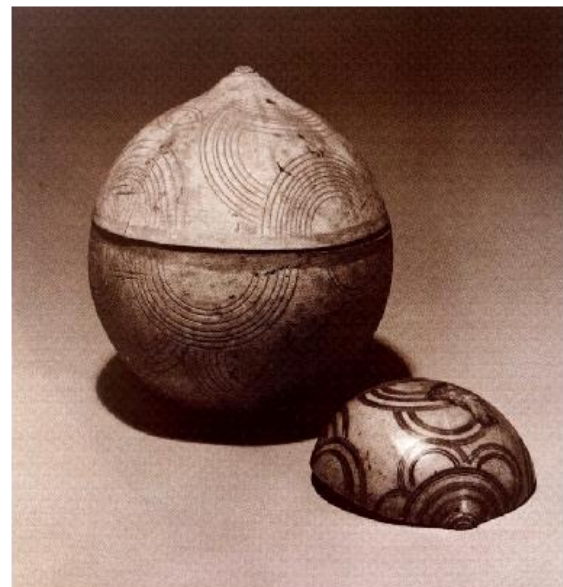
Figuur 13 – Saramaccaans laken voor de hangmat vervaardigd door Apumba, Pempe c. 1890-1978. In R. & S. Price (1980).



Figuur 16 – Kalebaskunst: Het bakje met deksel links is vervaardigd door een man en verzameld voor 1932, de kom rechts is vervaardigd door een Saramaccaanse vrouw rond 1960. In R. & S. Price (1980).



Figuur 14 – Kruissteek borduursel vervaardigd rond 1970. In R. & S. Price (1980).



Figuur 15 – Kalebaskunst: Links een bakje met deksel, cirkelvormige decoratie aan de buitenkant en een ongedecoreerde binnenkant, verzameld voor 1912. Rechts een kom met gedecoreerde buiten- en binnenkant, vervaardigd rond 1850-70. In R. & S. Price (1980).



Figuur 17 – Soeki Irodikromo, Wajang verbeelding I, 70 x 70 cm, acryl op doek, 2009. In Bart Krieger, 50 Surinaamse kunstschaten.



Figuur 18 – Krishnapersad Khedoe, Baba en Mai, monument van de Hindostaanse immigratie, 1993. Foto Michiel van Kempen.

1.2 Kunst in de vroeg koloniale tijd (c. 1700 – 1900)

Het jaar 1700 is het begin van een belangrijke artistieke periode in Suriname. Maria Sybilla Merian (1647-1717) bezocht in dat jaar, samen met haar dochter Dorothea Sybilla (1678-1743), plantage La Providence. De Duitse kunstenares bestudeerde planten en insecten, die ze vervolgens nauwkeurig op papier zette. Merian was vooral geïnteresseerd in de metamorfose van een rups tot vlinder en wilde dit fenomeen in de natuurlijke habitat van het insect aanschouwen. Dit deed ze twee jaar lang tijdens haar bezoeken aan plantages, en vanuit haar tijdelijke woning in Paramaribo. De tekeningen die ze in die tijd maakte, dienden als basis voor het door Merian zelf uitgegeven boek *Metamorphosis Insectorum Surinamesium* in 1705.¹¹ De Surinaamse flora en fauna werd op prachtige wijze door Merian aan het Europese publiek gepresenteerd, en hoewel zij slechts twee jaar in Suriname is geweest, heeft zij het land door haar bezoek en publicatie op de kaart weten te zetten, en mag haar bijdrage aan de Surinaamse kunstgeschiedenis daardoor niet worden onderschat (fig. 17).

Kort na het vertrek van Merian rond 1706, werd een andere kunstenaar met oog voor detail naar Suriname gestuurd. Dirk Valkenburg (1675-1721) (fig. 18) kreeg van plantage-eigenaar Jonas Witsen de opdracht om zijn drie geërfde plantages in Suriname te gaan bezichtigen en deze vast te leggen op papier. Witsen zelf bleef in Nederland, en was nog nooit in Suriname geweest. Valkenburg was gespecialiseerd in vogels, bloemen, en jachtstukken, en schilderde voor Witsen zijn drie plantages naar het leven, inclusief alle vreemde vogels en plantengroei (fig. 19). Hij sloot een contract af om vier jaar lang in de kolonie te verblijven, en binnen deze periode geen andere opdrachten aan te nemen van andere personen dan Witsen. Naast het schilderwerk zou Valkenburg ook nog administratieve taken op de plantages op zich nemen. Zijn salaris bedroeg bij vertrek zo'n 500 gulden, en zou elk jaar worden verhoogd ter compensatie van de soms moeilijke leefomstandigheden in het warme klimaat. Verder werd hem een goede kamer op de plantage beloofd, mocht hij mee-eten aan de tafel van de plantagedirecteur, en werd hij voorzien in al zijn behoeften bij het schilderen. Er werd zelfs een jongen aan hem toegewezen die Valkenburg zou moeten assisteren wanneer dat nodig was. Deze jongen stond in dienst van de schilder, niet als slaaf, maar als kind waarvoor hij niet te streng mocht zijn. In 1707 deed hij daarentegen mee aan het hardhandig stoppen van een beginnende opstand op plantage Palmeneribo.¹² Daar verbleef hij als een van de drie witte mensen samen met 156 slaven. Het is Valkenburg niet gelukt de volledig afgesproken periode in Suriname te verblijven, na twee jaar keerde hij doodziek terug naar Nederland. De schilderijen die hij in die twee jaar vervaardigde, hing Witsen op in zijn huis in

¹¹ Nicolaas, E. S., & Rijksmuseum (Netherlands). (2018). *Shackles and Bonds*. Amsterdam, Nederland: Rijksmuseum-Uitgeverij Vantilt. 44-45.

¹² Nicolaas, *Shackles and Bonds*, 61.

Amsterdam, niet in de kamer met schilderijen, maar in zijn rariteitenkabinet. Dirk Valkenburgs tekeningen en schilderijen van Suriname waren, zoals bedoeld, duidelijk eerder van documentaire, dan van artistieke waarde.¹³

Dat de vroeg koloniale kunst in Suriname meestal een documentair doel had, is begrijpelijk aangezien dit land nog nieuw en onbekend was voor veel Nederlanders. Een publicatie uit 1718, *Beschryvinge van de volk-plantinge Zuriname* door J.D. Herlein, gaf dan ook als een van de weinige een gedetailleerde beschrijving van het land en haar inwoners. Zo is het de eerste Nederlandse publicatie waarin Afrikaanse slaven (of een geïdealiseerd beeld daarvan) te zien zijn (fig. 20). Over Herlein zelf is weinig bekend. Uit archiefstukken blijkt dat hij tot 1704 in Suriname woonde, hij vertrok in juli dat jaar terug naar Amsterdam. In 1709 woonde hij in Leeuwarden, de stad waar hij negen jaar later in 1718 zijn boek publiceerde. Zijn boek bestaat uit veertien hoofdstukken waarin Herlein ingaat op o.a. de ontdekking van Amerika, de ligging van de stad Paramaribo, eigenschappen van de zwarte slaven, de inheemse bevolking, de Surinaamse flora en fauna, en de handel van Europese producten in Suriname. Aan het eind van zijn boek voegt hij een 'Karaïbaansch woordenboek' toe dat gezien kan worden als de vroegst geschreven bron van Sranan Tongo. Net voor het eerste hoofdstuk bevindt zich een uitvouwbare kaart, getekend door A. Maas. Op deze kaart staan de namen van de plantage-eigenaren langs de rivieren vermeld, en geeft zo een goed beeld van de kolonie.¹⁴

Een landkaart uit een iets latere periode met belangrijke historische waarde, werd gemaakt door de Duitser Alexander de Lavaux (1704-?). Lavaux verliet in 1729 het Pruisische leger voor de Nederlandse kolonie om daar als opzichter en officier aan het werk te gaan. In Paramaribo kreeg hij een leidende functie over de burgerofficieren, en nam hij twee keer deel aan binnenlandse expedities tegen de Marrons. Tijdens deze tochten nam de Lavaux de tijd om het stroomopwaartse gebied van de Suriname rivier in kaart te brengen. Dit deed hij met succes, in 1737 werd er een speciale editie van deze kaart uitgebracht, geprint op zijde en omringd met illustraties door J.G. de la Croix, die nu in de collectie van het Rijksmuseum te vinden is (fig. 21). Een nadere blik op de kaart onthult een deel van de geschiedenis van de binnenlandse expedities (fig. 22). In het klein is te zien hoe soldaten hun kamp opslaan langs de rivier, en hoe zij Marrondorpen omringen en in brand steken. Op de kaart zijn vluchtende Marrons en soldaten in de aanval afgebeeld, overigens een eenzijdige vertelling van de geschiedenis. Desondanks gold de kaart van Alexander de Lavaux lange tijd als de basis voor latere edities, en was dit de eerste keer dat geciviliseerde gebieden in de kolonie

¹³ Nicolaas, *Schackles and Bonds*, 54-61.

¹⁴ Haarnack, C. (2017, 22 oktober). *Herlein: Beschryvinge van de volk-plantinge Zuriname (1718)*. Geraadpleegd van <https://bukubooks.wordpress.com/2017/10/20/herlein/>

werden opgenomen.¹⁵

Ook John Gabriel Stedman (1744-1797) werd in eerste instantie naar de kolonie gestuurd om de weggelopen slaven op te sporen, maar behaalde groter succes met zijn literaire en artistieke werk. De Schots-Nederlandse militair verbleef vijf jaar in Suriname en hield al die tijd een dagboek bij. Dit dagboek vormde de basis voor zijn latere publicatie *Narrative of a five years' expedition against the revolted negroes of Surinam, in Guiana, on the wild coast of South America; from the year 1772, to 1777*, uitgegeven in 1796 met gravures door William Blake en Francesco Bartolozzi.¹⁶ Anders dan de geïdealiseerde weergave van slaven door J.D. Herlein, toonde Stedman's werk soms schokkende beelden van de omgang met slaven in de kolonie (fig. 23). Zijn publicatie bood inzicht in het zware leven op de plantages en zorgde in Europa voor een bewustwording van de oneerlijke en onmenselijke behandeling van de slaven.¹⁷ Desondanks, was Stedman geen abolitionist. In het laatste hoofdstuk van zijn boek geeft hij aan dat alle inwoners van Suriname elkaar zouden moeten ondersteunen, omdat zij zonder elkaars hulp niet zouden kunnen functioneren. Dit wordt verbeeld in een prent waarbij de witte personificatie van Europa wordt ondersteund door Afrika en Amerika, alle drie verschillend in huidskleur (fig. 24). Volgens Stedman moest door het verschil in huidskleur heen worden gekeken, gezien wij allen door dezelfde hand zijn gecreëerd.¹⁸ Zijn aparte kijk op de slavernij voor die eeuw kan volgens sommige publicaties te maken hebben met zijn liefde voor de Mulatto slaaf Joanna. Het succes van zijn boek is deels aan deze liefdesrelatie te danken.¹⁹

Pierre Jacques Benoit (1782-1854) daarentegen ging tegen het beeld in van de vreselijke behandeling van slaven in de kolonie dat Stedman bij de Europeanen had weten te creëren. De in Antwerpen geboren Benoit werd in eerste instantie opgeleid als goudsmid, maar koos uiteindelijk voor een avontuurlijker bestaan door het maken van verre reizen, waaronder zijn reis naar Suriname rond 1830. Tijdens zijn reizen maakte hij een groot aantal tekeningen, en deed hij verslag van de omstandigheden in dat land. In Suriname bezocht hij de plantages, de stad Paramaribo, en ook de dorpen van de Marrons en inheemsen. Over zijn ervaringen publiceerde hij in 1839 een boek getiteld, *Voyage à Surinam*, met daarin ruim honderd van zijn tekeningen, bedoeld als wetenschappelijk werk. Anders dan bij Stedman, zijn hier geen tekeningen van gruwelijke martelingen tussen te vinden. Benoit meende dat de slaven in Suriname juist zacht en met zorg

¹⁵ Nicolaas, *Schackles and Bonds*, 72-79.

¹⁶ Van Gelder, R. (2018). *Dichter in de jungle*. Amsterdam, Nederland: Atlas Contact, Uitgeverij.

¹⁷ Stedman, J. G., & Price, R. (1992). *Stedman's Surinam*. Amsterdam, Nederland: Amsterdam University Press.

¹⁸ Kegley, F. (2013). *Surinamese Society in the Eighteenth and Nineteenth Century*. Geraadpleegd van <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/287248>

¹⁹ *Joanna & Stedman*. (2019, 30 september). Geraadpleegd van <https://bukubooks.wordpress.com/joana-stedman/>

behandeld werden, en dat de gruweldaden niet de regel, maar de uitzondering vormden (fig. 25).²⁰ Naar zijn mening werd er niet wreed opgetreden tegen de slaven, en werden ze behandeld met respect. Zijn afbeeldingen hebben meer gemeen met de eerdergenoemde prent van J.D. Herlein, waar niet-werkende slaven op het veld zijn weergegeven. Benoit was het duidelijk oneens met Stedman, en hechtte daarom niet veel waarde aan zijn werk.²¹ Belangrijk om te beseffen is dat Benoit de kolonie ongeveer zestig jaar later heeft bezocht dan Stedman. Binnen deze tijd was er, ten gunste van de slaven, een aantal dingen veranderd. Zo kon de afschaffing van de slavenhandel in 1814 ervoor hebben gezorgd dat slaveneigenaren meer hun best deden de slaven bij zich te houden, gezien het steeds moeilijker werd om nieuwe te krijgen. Desondanks is het Benoit niet gelukt een volledig positief beeld te schetsen van de omstandigheden in de kolonie. Hij kan er niet aan ontkomen om in enkele passages het zware leven van de slaven te beschrijven, en laat dit doorschemeren in een van zijn prenten (fig. 26). De werken van Benoit geven een vrolijker, maar eenzijdig beeld van de toestand rondom de zwarte bevolking. Het zware plantagewerk dat door de slaven werd verricht, komt bij zowel Benoit als Stedman verder nauwelijks aan de orde.²²

Dat de toestand op de plantages algemeen geaccepteerd werd, blijkt ook uit een diorama gemaakt door Gerrit Schouten (1779-1839), waarin een slaaf te zien is die tegen zijn wil wordt teruggetrokken naar de plantage (fig. 27). Gerrit Schouten was de zoon van Hendrik Schouten, een Amsterdamse dichter, en Suzanna Hanssen, afkomstig uit een gemengde familie.²³ Hij leerde zichzelf tekenen en schilderen, en leek met zijn gedetailleerde aquarellen van planten en dieren in het voetspoor te treden van Maria Sybilla Merian (fig. 28). Tegenwoordig staat Schouten beter bekend om zijn indrukwekkende diorama's met populaire thema's zoals stadsgezichten, plantage gezichten, 'indianenkampen', en 'slavendansen'. Hij vervaardigde deze vaak in opdracht, als souvenir voor reizigers of voor personen die na hun verblijf in Suriname terugkeerden naar Nederland. De diorama's waren duur, enkele verkocht hij voor ruim 500 gulden, een bedrag waarmee een slaaf vrijgekocht kon worden.²⁴ Schouten was dan ook in staat te leven van zijn werk. Hij wordt door de *Encyclopedie van Suriname* beschreven als 'vermoedelijk de eerste Surinaamse kleurling die naam maakte als beeldend kunstenaar.'²⁵ Desondanks werden zijn diorama's niet beschouwd als

²⁰ Kolfin, E. (1997). *Van de slavenzweep en de muze*. Leiden, Nederland: KITLV, 62.

²¹ De Groot, S. W. (1986). Naar aanleiding van het herdrukken van Benoit's Voyage a Surinam. *Nieuwe West-Indische Gids*, 46(3), 292–296. Geraadpleegd van <https://www.jstor.org>

²² Kolfin, E. (1997 april). De muze met een missie. Verbeeldingen van slavernij in de West c. 1650-1860. *OSO. Tijdschrift voor Surinaamse taalkunde, letterkunde en geschiedenis*, 16(1). Geraadpleegd van <https://www.dbnl.org>

²³ Medendorp, C., & Nicolaas, E. S. (2010). *Kijkkasten uit Suriname* (1ste editie). New York, Verenigde Staten: Macmillan Publishers.

²⁴ Nicolaas, *Schackles and Bonds*, 127-131

²⁵ Kolfin, *Van de slavenzweep en de muze*, 55.

beeldende kunst, maar als etnografica of rariteiten. Deze hadden een educatief doel en lieten allerlei aspecten van de Surinaamse bevolking zien. Voor de verzamelaar diende zo'n kastje ook als documentatie, omdat het op schaal allerlei voorwerpen uit het leven van de Surinaamse bevolking bevatte. Dit is ook het geval bij de twee diorama's die hij maakte voor het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden van koning Willem I in 1826. Beide stellen een inheems kamp voor, een Karaïbische en een Arowakse, en tonen objecten die door Schouten worden beschreven. In 1828 ontving hij van de koning een gouden medaille voor zijn gehele artistieke oeuvre. De opdracht voor het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden kreeg hij via A. Lammens, een groot bewonderaar en belangrijke opdrachtgever van Schouten. Lammens zette zich in voor de positie van Schouten als kleurling in de samenleving, en bood hem bescherming. Het is deels te danken aan Lammens dat Schoutens werk bredere waardering ontving. Tegenwoordig hebben we grote waardering voor de historische informatie die de diorama's ons bieden. Zo toont zijn diorama van de Waterkant een deel van de stad dat een jaar na de vervaardiging van dit stuk, bij de stadsbrand van 1821 in vlammen op ging. Zijn stadsgezichten geven door de nauwkeurigheid ervan een goed en mooi beeld van het oude Paramaribo (fig. 29).²⁶

Kort na de dood van Schouten arriveerde de Belgische Theodore Bray (1818-1887)²⁷ in 1841 in Suriname, om aan het werk te gaan als blankofficier. In 1848 verkreeg Bray door zijn huwelijk met de Surinaamse Catharina Frouin de status van plantage-eigenaar op plantage Spieringshoek, waar hij tekeningen en litho's maakte van het dagelijkse leven, en van het werk dat werd verricht op de plantage. Door zijn levendige tekeningen wist hij een goed beeld te geven van de levensomstandigheden en sociale verhoudingen in Suriname. Ook schonk hij aandacht aan de zelfingenomenheid en kleinburgerlijkheid van de plantage-elite. Hij bood een inkijkje in het leven in Suriname rond het midden van de negentiende eeuw. Niet alleen de slavenarbeid legde hij vast, hij had ook oog voor de eigen gebruiken en kleding van de slavenbevolking (fig. 30). Bray tekende de mensen in hun dagelijkse bezigheid, gaf types weer, maar wist ook de bevolking af te beelden als individu. Zo tekende hij met veel belangstelling de inheemse bevolking, en schetste hij een beeld van het huiselijk leven.²⁸ Zijn werk bood hulp bij het verzamelen van informatie over de negentiende - eeuwse praktijken en gewoontes in de kolonie. Zo is aan de hand van een van zijn litho's gebleken dat een zwangere slavine recht had op wekelijkse uitbetaling, gezien het kind eigendom zou worden van de plantage-eigenaar (fig. 31). Hoewel Bray als een van de weinige, echt werkende mensen op

²⁶ Medendorp, C. (2006). Geschiedenis in een kijkkasje. *Bulletin van het Rijksmuseum*, 54(3), 235–245. Geraadpleegd van <https://www.jstor-org>.

²⁷ Kolfin, E. (1997). *Van de slavenzweep en de muze*. Leiden, Nederland: KITLV.

²⁸ Van Zanthen, J. (1968, 9 oktober). Expositie in Instituut voor Tropen. *Amigoe di Curaçao*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

een plantage laat zien, kiest hij ervoor om net als Benoit het zware bestaan en het leed van de slaven niet af te beelden.²⁹ Door de slaven neer te zetten als individu benadrukt hij hun mens-zijn, en lijken zijn afbeeldingen erop te wijzen dat deze mensen zo slecht niet worden behandeld. Volgens *Kolfin* 1997, zijn Brays afbeeldingen ‘typen’ in de volste zin van het woord, maar betekent dat niet dat hij geen aandacht voor de personen zou hebben gehad.³⁰ Een aantal zeer treffende studies is te vinden in Brays voornaamste werk, *Costumes et types d’habitants de Surinam*. Dit album bevat 25 litho’s en verscheen in 1850 in Paramaribo. In 1868 keerde Bray terug naar België, waar hij in 1887 overleed.

Een tijdgenoot van Bray was Willem Eduard Herman Winkels (1818-1893)³¹, geboren in Amsterdam en in 1839 om onbekende redenen verhuisd naar Suriname. Daar heeft hij tot 1841 als blankofficier gewerkt, maar koos uiteindelijk voor een bestaan als boekhandelaar, boekbinder en beheerder van een leesbibliotheek. Net als die van zijn voorgangers besloegen zijn tekeningen thema’s als landschap, het stadsleven en de bevolking. Ook hij besteedde aandacht aan verschillende typen en gewoontes zoals ook Theodore Bray dat deed (fig. 32). Een van Winkels’ meest bijzondere werk is *De Toover-lantaarn* door Mr. Furet, een pseudoniem van Winkels. De bundel bevat een serie van 18 ovale waterverftekeningen en bijbehorende teksten over het leven van een blankofficier in Suriname, op een satirische manier weer gegeven (fig. 33). De tekeningen vertellen het verhaal van blankofficier Péon Charles Prêt, wiens lot volgens de maker een aanhoudende teleurstelling is, vol marteling en vernedering. Péon verricht zeven dagen per week zwaar werk voor een karig salaris, verblijft in een gebrekkig onderkomen, en is merkbaar ondergeschikt aan de plantagedirecteur. Dit fictieve verhaal en de serie tekeningen dateren uit 1840, de tijd dat Winkels zelf nog als blankofficier werkzaam was.³² Naast *De Toover-lantaarn* maakte Winkels nog tientallen andere tekeningen en schreef hij meerdere satirische teksten die deels in de lokale pers werden gepubliceerd. Zo maakt hij een aantal scherpe spottekeningen over de sociale verhoudingen na de emancipatie. Aan zijn tekeningen te zien, lijkt Winkels geen voorstander van de emancipatie te zijn, en in zijn brochure *Slavernij en Emancipatie* neemt hij geen duidelijk standpunt in. Hij is geen principieel tegenstander van de slavernij, maar meent dat de emancipatie gedoemd is te mislukken, aangezien Nederland in zijn ogen niet genoeg zijn best heeft gedaan om de slaaf te alfabetiseren en tot een hoger ontwikkeld niveau te brengen. Winkels’ openhartige commentaar op de toestanden in Suriname en zijn

²⁹ Kolfin, E. (1997a). De muze met een missie Verbeeldingen van slavernij in de West c. 1650-1860. *OSO. Tijdschrift voor Surinaamse taalkunde, letterkunde en geschiedenis.*, 16(1), 13–17. Geraadpleegd van <https://www.dbnl.org/>

³⁰ Kolfin, *Van de slavenzweep en de muze*, 71.

³¹ Neus, H. en Bongers, J. (2013). *Het leven van een blankofficier*. Paramaribo, Suriname: Stichting Surinaamse Museum.

³² Van Kempen, M. (2003). *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur*. (Vol. 3). Paramaribo, Suriname: Okopipi. 228-232.

(satirische) prenten maken zijn bijdrage aan de Surinaamse kunstgeschiedenis waardevol.³³

De laatste persoon die doorging op deze beeldtraditie, en dan vooral op die van Bray, was Arnold Borret (1848-1888).³⁴ Borret is afkomstig uit een hoogstaand, conservatief rooms-katholiek, en politiek geëngageerd gezin. Over zijn toekomst was hij enigszins besluiteloos. Hij koos uiteindelijk voor een bestaan in de kolonie, en vertrok in 1878 naar Suriname. Daar leidde hij een succesvol leven. Zo begon hij als griffier van het Hof van Justitie, werd spoedig daarna rechter, en mocht lid worden van de Koloniale Staten. Dit alles gaf hij niet zolang daarna op, om in 1882 toch een religieus pad te volgen en zich te voegen bij de orde der redemptoristen. Ook hierin was hij succesvol, want al gauw werd hij in 1883 tot priester en in 1887 tot pro-vicaris benoemd. Dit succes duurde helaas niet lang, slechts een jaar later maakte de tyfus een einde aan zijn leven. In de tijd tussen zijn functie aan het Hof van Justitie en zijn intrede tot de redemptoristen, legde hij zijn indrukken van Suriname vast in een album met 66 tekeningen. In de aanloop naar zijn religieuze pad deed hij hier afstand van en stuurde zijn bundel in 1882 op naar zijn broer Theodoor in Nederland. Theodoor schonk deze in 1911 op zijn beurt aan het Koninklijk Instituut voor Taal- Land- en Volkenkunde, en respecteerde zo Arnolds wens zijn verzameling bijeen te houden. Uit een van zijn werken, dat een boekkaft moet voorstellen, blijkt dat Borret van plan was dit album uit te geven. Dat was, waarom hij niet wilde dat dit werk uit elkaar gehaald zou worden (fig. 34). In deze collectie vinden we onder andere potlood, krijt en dekverf-tekeningen van landschappen en aquarellen van de verschillende Surinaamse bevolkingstypen (fig. 35). Ook de nieuwe immigranten, de Chinezen en Hindoestanen werden het onderwerp voor zijn studies. Deze studies waren vroeger vooral uit land- en volkenkundig oogpunt van belang, maar zijn tegenwoordig interessanter voor hun weergave van het negentiende -eeuwse Suriname, gezien door Borrets ogen. Ook Borrets ontwikkeling als kunstenaar is in zijn album terug te vinden. Zo begint hij met een aantal vluchtige schetsen en baseert hij enkele van zijn types op die van Bray, maar gaat daarna al gauw aan de slag met het maken van uitgebreide, zelfstandige studies. Al met al geeft het album van Borret een goede indruk van de Surinaamse bevolking in de laat negentiende eeuw.

In de rij van beeldende kunstenaars die sinds 1700 in Suriname werkten, was Borret de laatste van wiens werk beschouwd wordt als verslaglegging. Twee eeuwen lang had de Surinaamse kunst vaak een wetenschappelijke of documentaire toon. Merian en Schouten maakte beiden botanische studies, Valkenburg kwam verslag leggen van het eigendom van zijn opdrachtgever, Herlein en Benoit hadden als doel de mensen kennis te laten maken met de kolonie, en ook Stedman

³³ Voorhoeve, J. (1963). W.E.H. Winkels: Blank'ofcier met palet en papier. *Nieuwe West-Indische Gids*, 42, 269–288. Geraadpleegd van <https://www-jstor-org>

³⁴ Hoefte, R., & Medendorp, C. (2003). *Gezichten, typen en costumen naar de natuur geteekend door A. Borret* (1ste editie). Leiden, Nederland: K.I.T.L.V.

droeg hieraan bij. Schouten wist met zijn diorama's in te spelen op de etnografische belangstelling uit die tijd, en ook Benoit, Bray en Winkels gingen hierin mee. Anders dan Benoit, die vooral als toeschouwer te werk ging, woonde Bray en Winkels jarenlang in Suriname en zaten met hun prenten veel dichterbij de huid van de Surinaamse bevolking. Borret voegde zich als laatste bij deze vroeg koloniale traditie van de beeldende kunst in Suriname. Doordat de fotografie in de laat negentiende eeuw publiek toegankelijk werd gemaakt, was er steeds minder behoefte aan verslaglegging op de manier van Borret en zijn voorgangers.³⁵ Ook waren er in die tijd steeds meer mensen die zich gingen vestigen in de kolonie en werd de bevolking steeds groter. Dit zorgde voor een groeiend verlangen naar een cultureel leven bij de inwoners, waardoor eind negentiende eeuw het tekenonderwijs op gang kwam. Dit samen zorgde voor een artistieke verandering in Suriname.

³⁵ Hoefte, R., & Medendorp, C. (2003). *Gezichten, typen en costumen*, 48.

Illustraties hoofdstuk 1.2



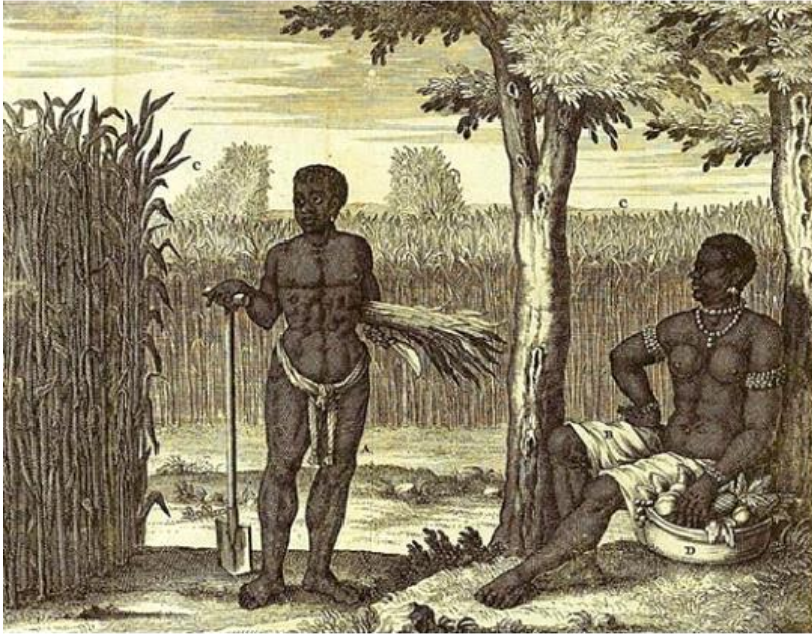
Figuur 17 - Surinaamse sfinxvlinder in verschillende levensstadia en andere insecten, Maria Sybilla Merian 1662 - 1717. Tekening op perkament, penseel in kleur, overzwart krijt, gouache, 28.5 x 37.2 cm. RKD, Den Haag.



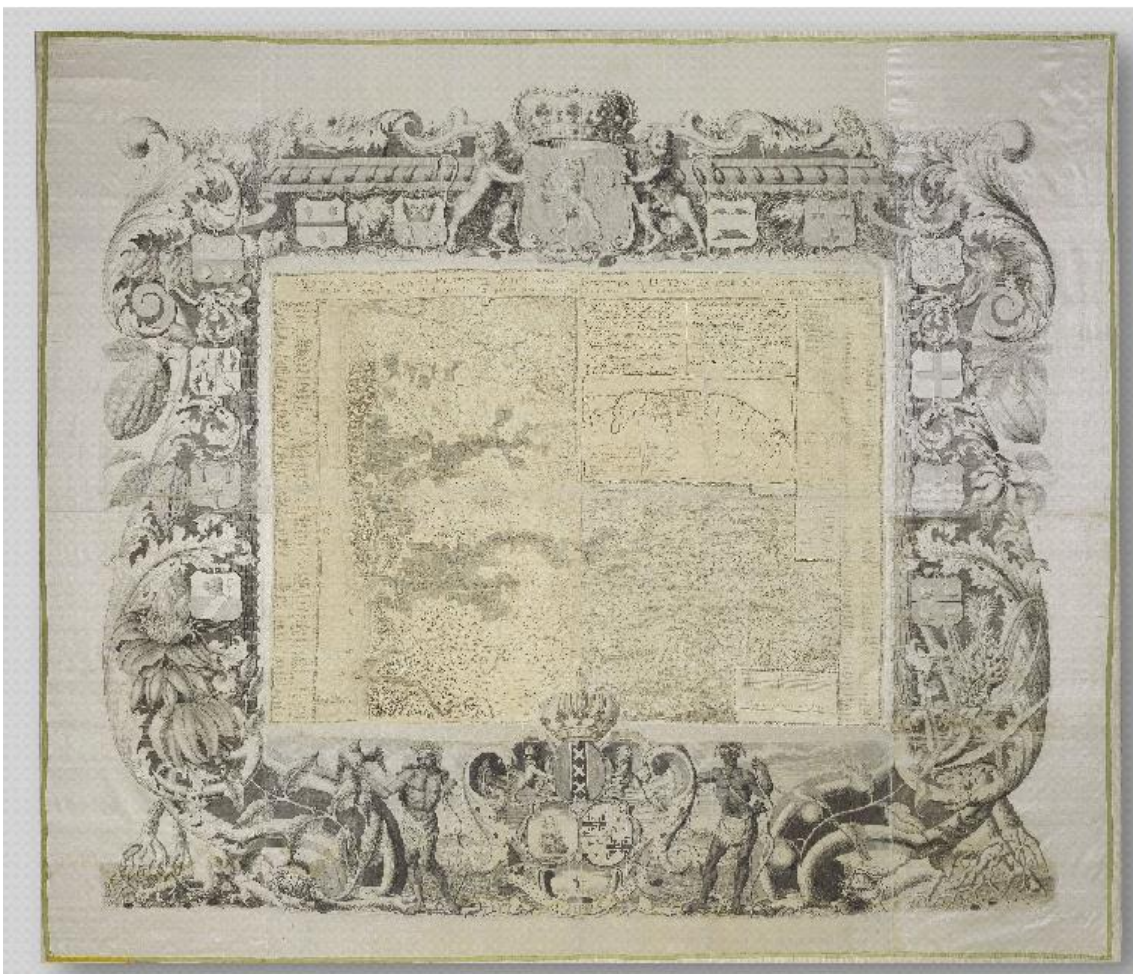
Figuur 18 - Portret van Dirk Valkenburg, 1685-1721. Penseel en kwast, 19.9 x 16.3 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figuur 19 - Plantage van Jonas Witsen aan de Surinamerivier, Dirk Valkenburg, 1690 - 1721. Olieverf op doek, 31.5 x 47.5 cm. Amsterdam Museum..



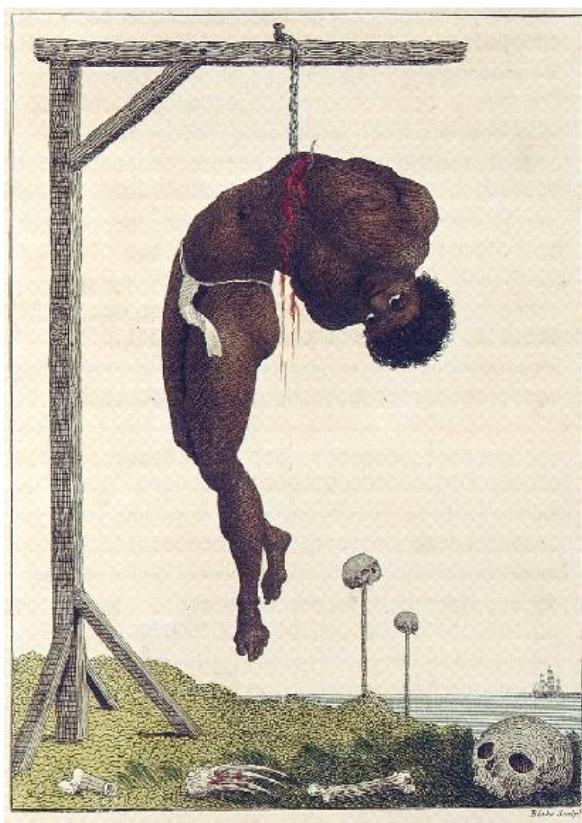
Figuur 20 - Twee slaven aan het werk op een suikerplantage, J.D. Herlein, 1718. Gravure in "Beschryvinge van de volk-plantinge Suriname." Rijksmuseum, Amsterdam



Figuur 21 - "Generale Caart van de Provintie Suriname Rivieren & Districten met alle d Ondekkingen van Militaire Togten mitsgaders de groote der gemeetene Plantagien gecarteert op de naauwkeurigste waarmeemingen", Alexander de Lavaux, J.G. Delacroix, 1737. Inkt op zijde, 186.5 x 215.5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam



Figuur 22 - Detail "Generale Caart van de provincie Suriname", Alexander de Lavaux, J.G. Delacroix, 1737.



Figuur 23 - Tot slaaf gemaakte man levend aan zijn ribben opgehangen, gravure in J.G. Stedman, Reize naar Surinamen, 1799. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figuur 24 - Europa ondersteund door Afrika en Amerika, illustratie in J.G. Stedman, Reize naar Surinamen, 1799. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figuur 25 - Meester tussen twee slaven, in P.J. Benoit, Voyage a Surinam, 1837.



Figuur 26 - Plantageslaven op weg naar het werk, in P.J. Benoit, Voyage a Surinam, 1837. Litho, 13 x 19 cm. Foto- en prentencollectie van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde, Leiden.



Figuur 27 - Detail van diorama van de koffie- en katoenplantage Zeezicht, Gerrit Schouten, ca. 1815 - ca. 1821. Hout, h 57,5cm x b 155,5cm x d 25cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figuur 28 - Botanische tekening van een granaatappel, Gerrit Schouten, 1823. Papier, 42,3 x 56,7 cm. Collectie Surinaams Museum, Paramaribo.



Figuur 29 - Diorama van de Waterkant van Paramaribo, Gerrit Schouten, 1820. Hout en papier maché, h 70,7cm x b 102cm x d 40cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Figuur 30 - Plantageslavinnen, Theodore Bray, 1840-1860. Lithografie, 30,5 x 23,3 cm. Slavernijcollectie Tropenmuseum.



Figuur 31 - De uitbetaling van weeggeld aan zwangere en pas bevallen slavinnen, Theodore Bray, 1840-1860. Lithografie, 30,5 x 23,3 cm. Slavernijcollectie Tropenmuseum.



Figuur 32 - Een Chinese immigrant in zijn traditionele kleding met puntige stroehoed en draagstok, W.E.H. Winkels, 1876. Waterverftekening, 31 x 47 cm. Bijzondere collecties van de Universiteit van Amsterdam.



Figuur 33 - De Tooverlantaarn van Mr Furet, de Glaasje - de blank Officier, W.E.H. Winkels, 1840. Waterverftekening, 23 x 31 cm.



Figuur 34 - Omslagontwerp voor een Surinaams album, A.H.A.M. Boret, 1882. Waterverftekening, Southeast Asian & Caribbean Images (KITLV).



Figuur 35 - Diverse Surinaamse typen, A.H.A.M. Boret, 1881. Waterverftekening, Southeast Asian & Caribbean Images (KITLV).

1.3 Kunst in de laat koloniale tijd (c. 1900 – 1950)

Van deze artistieke verandering die plaatsvond door de toegankelijkheid van fotografie, de steeds groter wordende bevolking, en de opkomst van het tekenonderwijs, is George G. T. Rustwijk (1862-1914) de perfecte vertegenwoordiger (fig. 36). Eind negentiende eeuw nam de belangstelling voor beeldende expressie toe, en vond er in het tekenonderwijs een verbreding plaats. Naast werktuigkundige, bouwkundige en lijn-tekenlessen, werd er ook in model- en ornamenttekenen lesgegeven. Kunstliefhebbers onder de koloniale elite van Suriname schilderden stillevens, volkstypen en landschappen naar foto's. Ook ateliers waar schilders werkten, doceerden en tentoonstellingen organiseerden, deden hun intrede in de Surinaamse samenleving. Het bekendste atelier was dat van Rustwijk. Over het leven en werk van Rustwijk wordt geschreven in *Oso: Tijdschrift voor Surinaamse taalkunde, letterkunde en geschiedenis*, door zijn kleindochters D. van Hinte-Rustwijk & G. van Steenderen-Rustwijk. In de uitgave van 1996 "Op het spoor van G.G.T. Rustwijk" wordt dieper ingegaan op zijn literaire werk, dichtbundels, en lezingen, zoals *Matrozenrozen en het 'waarom' beantwoord*. Het artikel in de uitgave van 1997 "Kunst na de Emancipatie? *Beeldende expressie in Suriname in de tweede helft van de negentiende eeuw*" beschrijft zijn levensloop en artistieke carrière. Rustwijk maakt hier onderdeel uit van het antwoord dat wordt geformuleerd op de vraag of er sprake was van kunstzinnige expressie in Suriname na de emancipatie. Een vraag die ook voor dit onderzoek van belang is.

De kunstenaar werd in 1862 in Paramaribo geboren als zoon van een gemanumitteerde³⁶ slavin. Hij was autodidact en ondanks dat hij niet gediplomeerd was, gaf hij tekenlessen aan de Ambachtsschool. Hij begon waarschijnlijk met het geven van privéles, eerst nog aan huis en vervolgens in zijn atelier. In 1901 vestigde Rustwijk zich als fotograaf en opende een fotostudio: 'het Kroningsatelier' aan de Waterkant. Zijn atelier werd een ontmoetingsplek voor kunstliefhebbers in Paramaribo. Er werd gefotografeerd, geschilderd, geëxposeerd, muziek gemaakt, en dichtwerk voorgedragen. Rustwijk organiseerde zelf tentoonstellingen waarbij hij zijn eigen werk en dat van zijn leerlingen exposeerde. Uit advertenties blijkt dat hiervoor entreegeld werd geheven, en dat werken werden verloot, wellicht vanwege het gebrek aan kopers. Dat neemt overigens niet weg dat er grote belangstelling was voor Rustwijks kunst. In krantenartikelen wordt met veel waardering over zijn werk en tentoonstellingen gesproken. Het portret dat hij schilderde van Ds. Hoekstra wordt in de krant beschreven als 'treffend' waarbij 'de gelijkenis verrassend is getroffen.'³⁷ Ook voor zijn schilderij 'een visschers-woning bij avond' wordt hij geprezen, hierbij zou hij de natuur 'getrouw

³⁶ Manumissie is het vrijlaten van een slaaf door zijn eigenaar volgens bepaalde rechtsregels.

³⁷ Portret Ds. Hoekstra. (1912, 20 februari). *De West*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

hebben nagebootst.³⁸ In diezelfde kranten plaatste Rustwijk advertenties om het publiek te informeren over aanstaande tentoonstellingen. Zo liet hij in mei 1903 via *De Surinamer* weten dat hij in juni van dat jaar een groot doek over de grote brand in Paramaribo van 1832 tentoon zou stellen. Dit schilderij wordt beschreven als een panorama van de stad, vervaardigd naar ware gegevens, en dus geen schilders-fantasie is. Wat er met dit historiestuk gebeurd is, is helaas onbekend. In 1907 vertrok Rustwijk naar Cayenne en Demerara, en zette in Georgetown zijn *New Town Studio* atelier op terwijl zijn zonen het atelier aan de Waterkant beheerden. Ook in Guyana gaf hij tekenlessen, en was hij een geprezen kunstenaar. Zo won hij uit veertig inzendingen een prijs van 25 dollar voor de best uitgevoerde tekening die als omslag zou dienen voor het boek *Handbook of the Colony*. In deze periode maakte hij ook zijn bekendste schilderij, *Halley's komeet*, waarover in de *Nieuwe Surinaamsche Courant* de volgende beschrijving te vinden is:

De Mahaicakreek is er allermooist geschetst: de oppervlakte als een goed verlicht voetpad, beschaduwd door de aan beide oevers groeiende bomen en onder een heldere sterrenhemel, waar de komeet van Halley een uitstekende plaats heeft ingenomen (fig. 37).³⁹

Helaas is er van het oeuvre van Rustwijk weinig over. Naast enkele prenten en postkaarten, is alleen het portret van Ds. Hoekstra bewaard gebleven. Deze is te bewonderen in de grote kamer van het Luthers Bejaardenhuis 'Huize Dora' aan de Waterkant in Paramaribo. Van *Halley's komeet* liet Rustwijk prenten en postkaarten drukken, een aantal hiervan is in particulier bezit, maar wat er met het originele schilderij gebeurd is, is onduidelijk. Waarschijnlijk is deze bij een brand in Londen of in Georgetown vernietigd.⁴⁰ Rustwijk was diep onder de indruk van de verschijning van de Halley komeet in 1910.⁴¹ Een jaar later componeerde hij een one-man show met proza, poëzie, muziek en een eigen decor op basis van een tekst van maar liefst 68 pagina's. Het was een brede aanklacht over de wantoestanden in zijn land. Volgens Tanya Wijngaarde van *Parbode Surinaams Magazine*, zag Rustwijk in het indrukwekkende licht van komeet Halley mogelijk een nieuw begin voor Suriname.⁴²

Ondanks dat we het belang van Rustwijks oeuvre en zijn bijdrage aan het tekenonderwijs kennen, weten we niet welke leerlingen hij onder zijn hoede heeft gehad. Dit is anders bij Joannes

³⁸ Stadsnieuws. (1892, 21 oktober). *Suriname: koloniaal nieuws- en advertentieblad*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

³⁹ Professor Rustwijk. (1910, 16 juni). *Nieuwe Surinaamsche courant*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

⁴⁰ Noot uit *D. van Hinte-Rustwijk & G. van Steenderen-Rustwijk: Op het spoor van G.G.T. Rustwijk*: Het origineel zou volgens familie-overlevering in de Westminster Hall gehangen hebben, maar zou in de oorlog vernietigd zijn. Bij navraag in Engeland echter, bleek hierover niets bekend.

⁴¹ De komeet Halley komt elke 76 jaar voorbij, en is een van de weinige kometen die goed te zien is met het blote oog.

⁴² Wijngaarde, T. (2014, 11 juli). *Het miskende genie*. Geraadpleegd van <https://parbode.com/het-miskende-genie/>

Pandellis (1896-1965). Om een beter beeld te krijgen over zijn leven, zijn voor dit onderzoek verschillende krantenartikelen geraadpleegd die dateren uit de jaren 1926 tot 1956. Een monografische studie bestaat nog niet. De vroegste vermeldingen zijn lesadvertenties in *De Surinamer*, gevolgd door beschrijvingen van zijn tentoonstellingen in *Het Nieuws*, en biografische artikelen in *Amigoe di Curaçao*.

De van oorsprong Griekse schilder begon op zijn 7^e met tekenen, kreeg les van Griekse leermeesters, en studeerde aan de Academie van Athene. Pandellis kwam uit een koningsgezinde familie, en begon zijn carrière in het leger, in dienst van de koning. Toen de eerste wereldoorlog aanbrak, en de koning werd verbannen, moest Pandellis op de vlucht. Hij verbleef in Zwitserland en verhuisde aan het eind van de oorlog, in 1918, samen met zijn familie naar Engeland. Met de steun van zijn familie vertrok hij vanuit Engeland naar Parijs, om daar serieus te gaan schilderen. Hoewel hij zijn werk al in 1916 tentoonstelde, maakte hij in Parijs belangrijke ontwikkelingen mee op het gebied van kunst, en kwam hij hier pas echt goed op dreef. Ondertussen hoorde Pandellis verhalen over Frans-Guyana, en hoe rijk het land zou zijn aan diamanten en goud. Hij besloot zijn geluk te beproeven in Zuid-Amerika en reisde met financiële steun van zijn familie naar Frans- en Brits-Guyana. Niet lang daarna bezocht hij Paramaribo, waar hij les gaf in tekenen, schilderen, batikken, brandschilderen en sjablonen, zo blijkt uit een advertentie die door hem is geplaatst in *De Surinamer* van 18 juli 1926. Op de Ambachtsschool waar hij de tekenlessen verzorgde, leerde hij zijn vrouw kennen. Hij settelde voor enige tijd en kreeg meer naamsbekendheid in Suriname. Hij sloot zich aan bij een toneelgroep en bezocht in 1926 samen met hen Venezuela, Trinidad, en Curaçao en maakte van al deze plaatsen tientallen schilderijen en aquarellen. Na deze reis verhuisde hij in 1927 naar Curaçao waar hij negen jaar lang les gaf in Engels, wiskunde en tekenen. Pandellis werd een succes op de Nederlandse Antillen en vestigde zich in 1936 op buureiland Aruba, waar hij tot zijn overlijden als kunstenaar heeft gewerkt.⁴³

Hoewel er net als bij Rustwijk, niet veel werken van Pandellis over zijn, worden zijn schilderijen en tentoonstellingen omschreven in de kranten van Suriname en de Nederlandse Antillen. Een van zijn werken uit zijn tijd op Curaçao waar nog wel een afbeelding van te vinden is, is *Erf in Otrobanda* uit 1941 (fig. 38). Met een impressionistische toets geeft hij de plek weer waar afstammelingen van slaven in kleine houten hutten hun leven vorm probeerden te geven.⁴⁴ Blijkbaar maakte hij meer aquarellen en schilderijen van Otrobana, zo wordt er in *Het nieuws: algemeen dagblad* van 21

⁴³ Pandellis houdt expositie van zijn werken in Trocadero. (1956, 26 juni). *Amigoe di Curaçao*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

⁴⁴ Smit, J., & De Rooy, F. (2012). *Curaçao Classics Visual Arts 1900-210*. Volendam, Nederland: Stichting LM Publishers.

oktober 1948 geschreven over een werk waarvan verschillende gezichtspunten zijn geschilderd, met hetzelfde kleurenpalet, in hetzelfde stadsgedeelte:

“Zie eens dat oude landhuis op Otrobanda met zijn stoep. Rood is de kleur van het metselwerk, maar hoe typisch valt het licht over de ruwe steen en door de koraal even verlevendigd door wat spaarzaam groen.”⁴⁵

Het werk van Pandellis werd zowel op Aruba als op Curaçao tentoongesteld, en behaalde zelfs lange tijd na zijn vertrek de Surinaamse kranten. Hij wordt vooral geprezen voor het gebruik van levendige kleuren in zijn aquarellen in schilderijen, iets dat niet vanzelfsprekend is, aangezien hij in de ‘benedenwindse eilanden’ heeft geschilderd en dus gewend is aan een matter kleurenpalet. Deze worsteling en ontwikkeling zou in zijn oeuvre weerspiegeld zijn. Op de tentoonstelling van 1949 op Sint-Maarten wordt er met lof gesproken over zijn aquarellen en kleinere doorkijkjes waar de kleuren een geheel vormen, maar vallen zijn grotere olieverfschilderijen minder in de smaak door het ‘te aanwezige blauw’ dat, zo vindt de criticus, vraagt om nuancering.⁴⁶ Een jaar eerder, op de tentoonstelling op Curaçao van 1948 werd ook al veel waardering voor de ontwikkeling van Pandellis als kunstenaar geuit. De stijl die hij uitoefende in Suriname zou nog gerekend kunnen worden tot de Nieuwe Zakelijkheid, terwijl hij op de Antillen meer impressionistisch te werk ging. De tentoonstelling bevatte ook enkele werken die Pandellis niet te koop zette, maar bewaarde als herinnering aan zijn tijd in Suriname.⁴⁷ Pandellis was Suriname niet vergeten, en aan de krantenberichten te zien, Suriname hem ook niet. Dit komt uiteraard door zijn talent, maar misschien ook wel door wat hij achterliet: zijn leerlingen Monpelier, Charles Nieleveld, Iwan Brand Flu, Anton Faverey, Wim Bos Verschuur, en Leo Glans.

Leerlingen Wim Bos Verschuur (1904-1985) en Leo Glans (1911-1980) vertrokken samen voor hun vervolgopleiding naar Nederland (fig. 39). Glans is de eerste Surinamer die in 1930 een opleiding volgde aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. Over zijn leven en werk werd in oktober 2005 een tentoonstelling georganiseerd in het Tropenmuseum Amsterdam, gebaseerd op het boek *Licht en Duisternis: De Surinaamse schilder Leo Glans* door Josien de Jonge (2005). De gegeven informatie in dit onderzoek berust voornamelijk op de biografie afkomstig uit dit boek. Glans is geboren in Paramaribo en is afkomstig uit een gemengd, welgesteld gezin. Zijn ouders zijn eigenaar van een goedlopende kruidenierszaak die later werd uitgebouwd tot een warenhuis. Op school raakt Glans geboeid door de kleurige Bijbelse voorstellingen en plaatjes van Hollandse taferelen, en begon met het natekenen van alles wat hij zag. Glans was diep onder de indruk van de

⁴⁵ De schilder Pandellis. (1948, 21 oktober). *Het Nieuws*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

⁴⁶ Tentoonstelling. (1949, 31 januari). *Amigoe di Curaçao*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

⁴⁷ De schilder Pandellis. (1948, 21 oktober). *Het Nieuws*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

gelijkenis die mogelijk was in de portretschilderkunst. Portretschilder worden was dan ook zijn grootste droom. Samen met zijn vriend Bos Verschuur neemt hij lessen bij Pandellis. Het is in eerste instantie Bos Verschuur die in 1929 naar Nederland zou vertrekken om daar zijn tekenakte te behalen, maar Glans besluit met hem mee te gaan om aan de Rijksacademie te studeren en zijn droom proberen waar te maken. Ondanks dat de inschrijving voor dat jaar al gesloten was, mocht Glans op proef meedoen aan het toelatingsexamen. Hij werd geadviseerd tekenlessen te volgen bij schilder en graficus Jan Uri, waarbij hij vijf dagen per week studies maakte naar klassieke beelden en stillevens, en leerde te tekenen naar de natuur. In 1931 werd hij tot de Rijksacademie toegelaten. In die tijd was het een traditionele vakopleiding waar de kunstenaar werd opgeleid tot ambachtsman, van vrije expressie was weinig sprake. Glans keek uit naar zijn schilderlessen en kon niet wachten zijn grijze potloden te verruilen voor kleurrijke verf. Hij was geen voorstander van de verschillende benamingen die aan stijlen werden vastgekoppeld. Hij vond dat men schilders niet in hokjes moest plaatsen, maar dat kunstenaars alle mogelijke dingen moesten schilderen en de techniek moesten aanpassen aan het onderwerp. Na te zijn afgestudeerd, was Glans van plan nog een jaar op de academie te blijven, maar moest hiervan afzien door lichamelijke klachten. Hij belandde in het ziekenhuis, en ontmoet hier zijn vrouw Anne Voorhoeve, die als leerling-verpleegster in het ziekenhuis werkte. Na de academie probeert Glans zich verder te ontwikkelen, en experimenteert met verschillende stijlen en stromingen (fig. 40). Met portretten en stillevens onderzoekt hij het kubisme en expressionisme, maar slaagt er niet in een eigen stijl te ontwikkelen. De lichamelijke klachten blijken symptomen van lepra te zijn geweest, een ziekte die hij waarschijnlijk al in Suriname heeft opgelopen. Als gevolg hiervan werd hij langzaam blind. Hij verbergt zijn gehele oeuvre, zijn laatste schilderij maakte hij in 1938. Toch heeft Glans geen afscheid genomen van de kunst. In de jaren daarna leert hij zijn vrouw te kijken naar kunst en koopt op basis van haar beschrijvingen schilderijen aan. Hij verzamelde vooral kunstwerken met thema's die hem aanspraken, zo kon hij hier het beste een beeld van vormen, en kon de kunstenaar in hem blijven bestaan. Glans had een voorkeur voor de jongere generatie schilders van de Haagse School, de schilders van het Amsterdams impressionisme, en de expressieve schildertrant en het kleurgebruik van Nederlandse expressionisten als Piet van Wijngaerdt. Nieuwe realistische stromingen zoals de nieuwe zakelijkheid en het magisch realisme spraken hem niet aan. Hatterman, die vooral in de stijl van de nieuwe zakelijkheid schilderde, zal hoogstwaarschijnlijk niet in de collectie-Glans te vinden zijn. Wel had hij net zoals Hatterman, geen binding met abstractie en expressie in de schilderkunst. Hij schilderde graag naar de zichtbare werkelijkheid en voelde zich verwant met de motieven wereld van de negentiende-eeuwse impressionisten. Volgens Josien de Jonge verkeerde Glans nog in een fase van leren en experimenteren met de stijlen en technieken die hem op de academie werden onderwezen. Toch is aan de ontwikkeling in zijn schilderstijl te zien dat Glans misschien wel in de moderne trant

verder wilde gaan, zijn schilderijen werden vrijer en expressiever. De Jonge plaatst hier twee werken van Glans naast elkaar, waarbij zijn ontwikkeling in stijl in tien jaar tijd duidelijk te zien is. Glans en zijn vrouw gingen na zijn blindheid vooral op zoek naar schilderijen met een religieus thema. De collectie van Glans bestond uit drie samenhangende categorieën. De eerste kern bestond uit werken van docenten en medeleerlingen van de Rijksakademie. De tweede groep omvatte werken van diverse kunstenaars die tot de Haagse School, de Larense School, de Amsterdamse Joffers en de Bergense School worden gerekend. Als laatste had Glans ook werken van individuele Nederlandse schilders zoals Marius Bauer, Willy Sluiter, Rudolf Bonnet en Jan Sluijters.

Hoewel Hatterman in het boek wel kort wordt genoemd, is haar naam niet terug te vinden in de door de Jonge beschreven collectie. Dat wil niet zeggen dat Glans Haar niet gekend heeft. De latere verblijfplaatsen van Glans in Nederland aan de Vossiusstraat en de Stadhouderskade nr. 114d, waren allemaal op loopafstand van Hatterman's woning aan de Falckstraat, en niet ver van het levendige centrum waar kunstenaars elkaar ontmoetten. Verder bezocht Glans regelmatig tentoonstellingen van Arti et Amicitiae, de St. Lucas vereniging en van de Onafhankelijken. Het is bekend dat Hatterman vooral exposeerde bij de twee laatstgenoemde. Het is dus goed mogelijk dat Glans met de kunst van Hatterman in aanraking is gekomen, en elkaar zelfs hebben gekend.

Na zijn dood in 1980, en de dood van zijn vrouw Anna in 2000, komt het oeuvre van Glans in het beheer van Stichting Kunstwerken Leo Glans, die door Anna testamentair is opgezet. Deze stichting neemt zich voor, jonge Surinaamse kunstenaars te stimuleren, door eens in de twee jaar een prijs uit te reiken. Glans keerde als kunstenaar niet terug naar zijn geboorteland, maar was, en is nog steeds van groot belang in Suriname.

Zijn collega-kunstenaar en vriend Wim Bos Verschuur (fig. 41) keerde wel terug. De meeste publicaties over Bos Verschuur gaan over zijn politieke bezigheden, zoals in *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur* door Michiel van Kempen (2002). Deze informatie is zeker belangrijk wanneer we kijken naar Bos Verschuur als persoon, en hoe zijn politieke activiteit uiteindelijk ook zijn functie in het tekenonderwijs beïnvloedde, zo blijkt uit een artikel in *Oso* (2005) door oud-leerling van Bos Verschuur, Hans Ramsoedh. Ramsoedh levert commentaar en vult aan op de biografie van Bos Verschuur, *Wim Bos Verschuur, heraut van Surinames onafhankelijkheid 1904-1985* geschreven door Hans Breeveld. De informatie die Ramsoedh verschaft in zijn artikel over Bos Verschuur helpt ons een beeld te vormen van zijn positie in het tekenonderwijs.

Bos Verschuur werd als tweede van drie kinderen geboren in een apothekersgezin. Zijn grootouders vestigden zich in 1852 in Suriname en werden eigenaar van een koffieplantage. De grootvader van zijn moeders kant was de Chinese immigrant Tjon Akien, die als vertaler voor de regering werkte. Zijn moeder, Heloïse Tjon Akien bezat een kokosplantage in Coronie. Toen de plantage-business in de

loop van de negentiende eeuw afnam, vertrok de vader van Bos Verschuur naar Nederland om daar de opleiding farmacologie te volgen. Hij vestigde zich vervolgens als apotheker in Suriname. Bos Verschuur rondde in Suriname de MULO af, behaalde de akte LO-tekenen, en volgde een opleiding tot bootmachinist. In 1929 besloot hij zijn tekenopleiding voort te zetten en net als zijn vader voor enige tijd naar Nederland te vertrekken. Na het behalen van zijn akte MO-tekenen aan het Amsterdamse Rijksinstituut tot Opleiding van Teekenleraren, keerde hij in 1933 terug om op scholen van verschillende niveaus les te geven. Anders dan bij Glans is er weinig bekend over hoe Bos Verschuur zijn jaren in Amsterdam spendeerde. Wellicht hebben hij en Hatterman elkaar in Nederland al ontmoet, voordat zij elkaar in Suriname weer zouden treffen. In de jaren dat hij in Nederland verbleef, kwam hij in aanraking met twee Indonesische nationalisten, Mohammed Hatta en Sutan Sjahrir, en begon het nationalistische in Bos Verschuur zelf te groeien. Teken en schilderen was niet het enige waar hij gepassioneerd over was. Zo was hij voorzitter van de Surinaamse Arbeiders Federatie en de Surinaamse Arbeiders Centrale, en was hij een van de leidende figuren van de Unie Suriname. Het bekendst is Bos Verschuur als Statenlid, dat werd hij in 1942. Hij stond bekend om zijn politieke engagement en afkeer van het kolonialisme, en liet dit doorschemeren tijdens zijn tekenlessen. Zo beval hij zijn leerlingen om op 1 juli, de dag waarop de slavernij is afgeschaft, uit protest niet naar de les te komen. 1 juli was nog geen nationale vrije dag op school, terwijl 27 februari, de dag toegewezen aan Nederlands commandeur Abraham Crijnsen, dat wel was. Volgens Hans Ramsoedh hield hij zelfs op late leeftijd zijn kritiek op politiek-maatschappelijke ontwikkelingen niet voor zich, en nam dit tijdens de tekenles vaak de helft van de tijd beslag. Bos Verschuur bleef tot op late leeftijd actief in het kunstonderwijs, en heeft zelfs docenten aan het staken gekregen toen op pensioengerechtigde leeftijd zijn dienstverband zou worden beëindigd.⁴⁸ De kunstenaar is van groot belang geweest voor de ontwikkeling van opkomend talent, welke door 'Oom Wim'⁴⁹ een goede begeleiding hebben gekregen. Onder dit talent vallen o.a. Govert Jan Telting, Jacques Philipszoon, en de succesvolle kunstenaar Erwin de Vries.

Met Erwin de Vries (1929-2018) sluiten we dit hoofdstuk af. In *Farawe: Acht kunstenaars van Surinaamse oorsprong* (1985) schrijft Emile Meijer over het leven en werk van De Vries die op het punt staat te repatriëren. Hij volgde vanaf 1949 drie jaar lang lessen aan de Haagse Academie en verwierf daarna zijn middelbare akte tekenen. Van 1952 tot 1958 was De Vries kunstdocent in Suriname, echter wilde hij toch liever kunstenaar worden. Zijn terugkeer naar Nederland in 1960

⁴⁸ Ramsoedh, H. (2005). Hans Breeveld, Baas in eigen huis. Wim Bos Verschuur, heraut van Surinames onafhankelijkheid 1904-1985. *OSO. Tijdschrift voor Surinaamse taalkunde, letterkunde en geschiedenis.*, 24(1), 360–363. Geraadpleegd van <https://www.dbnl.org>

⁴⁹ In een krantenartikel van de *Vrije stem* (28-11-1972) wordt naar Wim bos Verschuur verwezen als 'Oom Wim'.

wordt dan ook beschreven als het gevolg van zijn verlangen naar een verdere opleiding en naar een kennismaking met de Europese kunst en kunstenaars. Hij kwam uiteindelijk terecht op de Rijksacademie in Amsterdam waar hij lessen in beeldhouwkunst volgde. Zijn vrije werk is expressionistisch en heeft vaak een erotisch thema, maar hij maakte ook een groot aantal naturalistischer portretbustes in opdracht. In 1970 kreeg hij de kans tentoon te stellen tijdens een solo-expositie in het Stedelijk museum Amsterdam. De Vries was de eerste niet-witte kunstenaar met een solo-tentoonstelling en droeg deze op aan zijn leraar 'Oom Wim'. "De droom van menig kunstenaar"⁵⁰, zoals Meijer dat stelt. In Suriname bleek men kritischer. De Vries werd door de Surinaamse regering aangewezen een beeld te vervaardigen van Alonso de Ojeda, de 'ontdekker' van Suriname. Maar bij voltooiing van het gipsmodel werd de opdracht ingetrokken, omdat het beeld allesbehalve natuurgetrouw was (fig. 42). Het Surinaamse publiek zou niet klaar zijn voor abstracte kunstuitingen. Desondanks vond het beeld binnen de kunstkringen veel waardering, en kwam de regering terug op haar besluit. Het kunstwerk werd aan de monding van de Surinamerivier geplaatst. Meijer neemt aan dat het vertrek van De Vries te maken heeft met het gemis van erkenning voor zijn werk in Nederland. Tijdens zijn solo-tentoonstelling werd geen enkel werk door het museum aangekocht. Tegenwoordig is dat lastig voor te stellen. In 1984 keerde De Vries voorgoed terug naar Suriname, maar exposeerde in 1998 nogmaals solo in het Stedelijk, en in 2009 in de Kunsthal Rotterdam. Op 1 juli 2002 werd door prinses Beatrix het Slavernijmonument, geplaatst in het Oosterpark in Amsterdam, onthuld. Dit was voor De Vries, als maker daarvan, een mijlpaal in zijn carrière.

Erwin de Vries overlapt als kunstenaar de laat koloniale periode, waarin kunstonderwijs (en daarmee het kunstenaarschap) nog volop in ontwikkeling is, en de periode van de nationale bewustwording, waarin Nola Hatterman haar intrede doet. Natuurlijk zijn er nog meer kunstenaars die in dit onderzoek niet uitgebreid besproken zijn, maar, voorafgaand aan de komst van Hatterman, zeker aan de Surinaamse kunstgeschiedenis hebben bijgedragen. Dit zijn o.a. Govert Jan Telting, Iwan Brandflu, Anton Faverey, Jacques Philipszoon, Rudi J. Getrouw, en Stuart Robles de Medina. Ook na de komst van Hatterman is de figuratief beschreven lijn van o.a. Pandellis, Bos Verschuur, en De Vries zeker niet opgehouden te bestaan. De lijn wordt hier getrokken, omdat de eerstvolgende in de rij van invloedrijke kunstdocenten-mentoren, na Wim Bos Verschuur, Nola Hatterman zelf zou zijn. Uiteindelijk moet worden gekeken naar Hattermans visie op de Surinaamse kunstgeschiedenis, een geschiedenis waar zij op den duur zelf groot onderdeel van uit zou maken. In het derde hoofdstuk ligt de focus dan ook voornamelijk op Nola Hatterman, en haar tijd in Suriname. Om haar visie op de

⁵⁰ Meijer, E. (1985). *Farawe*. Heusden, Nederland: Aldus Uitgevers, 66.

Surinaamse kunstgeschiedenis te begrijpen, is het belangrijk om eerst zelf een beeld te schetsen van wat die geschiedenis inhoudt, zoals in dit hoofdstuk getracht is.

In hoofdstuk twee is gebleken dat reizigers zoals Maria Sybilla Merian, die slechts enkele jaren in Suriname hebben doorgebracht, van groot belang zijn geweest in de Surinaamse kunstgeschiedenis. Deze reizigers zijn dan niet van oorsprong Surinaams, maar hebben wel de weg voorbereid voor een in Suriname geboren kunstenaar als Schouten. Dat Surinaamse oorsprong maar van weinig belang is wanneer het aankomt op invloedrijke personen in de Surinaamse kunstgeschiedenis, wordt duidelijk wanneer we kijken naar o.a. Joannes Pandellis, en natuurlijk Nola Hatterman.

Daarnaast is er een duidelijke omslag in het thema te zien, wanneer we kijken naar de periode voor en na 1900. Het werk van o.a. Merian en Valkenburg kent een wetenschappelijk doel, en werd daarom eerder etnografisch of historisch dan artistiek gewaardeerd. De plantage gezichten van Valkenburg kwamen terecht in het rareiteitenkabinet, net als de diorama's van Schouten. Bray, Winkels en Borret bestuurde de Surinaamse bevolking aandachtig, en zette hier types van neer. Kunstenaars tot 1900 namen de taak op zich het voor vele nog onbekende Suriname, zo goed mogelijk weer te geven. Dit zorgt voor de documentaire thema's die we in de periode 1700-1900 tegenkomen. Na 1900 komt daar verandering in. Zoals vermeld, vond er door de toegankelijkheid van fotografie, de steeds groter wordende bevolking, en de opkomst van het tekenonderwijs een artistieke verandering plaats in Suriname. Dit uit zich aan de hand van het figuratieve thema waarin werd gewerkt. Het werk van o.a. Pandellis en Rustwijk is figuratief en naar de natuur getekend, maar werd niet langer vervaardigd met een documentair doel. Wellicht verklaart dit waarom Nola Hatterman al snel naam wist te maken in Suriname. Haar figuratieve thema's sloten aan met wat er op dat moment in Suriname werd gemaakt, het sloot aan bij wat men al kende.

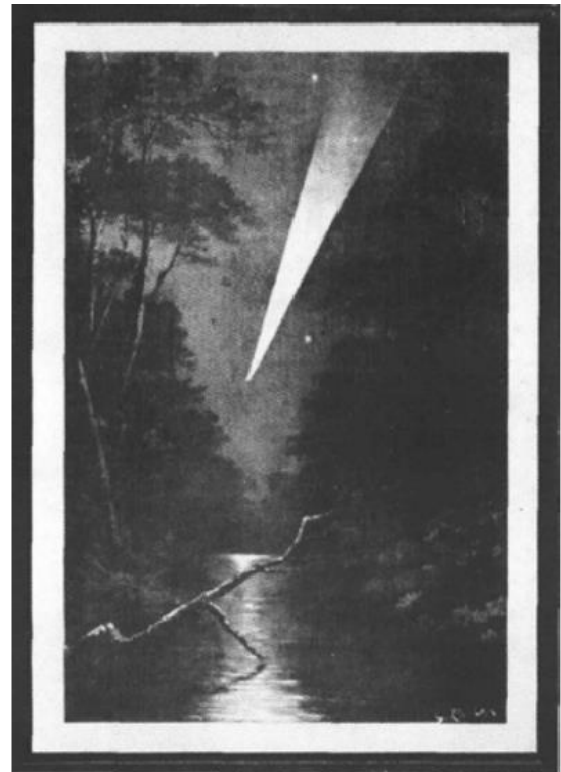
Ook de licht impressionistische stijl van na 1900, o.a. te zien in het schilderij van Bos Verschuur en de aquarel van Pandellis, zal Hatterman hebben aangesproken. Zelf schilderde ze vooral in de stijl van de nieuwe zakelijkheid, waarvan een verzachte variant zeker aanwezig was in het Suriname van haar tijd. Ook was er vrijwel geen sprake van avant-garde kunst, waar Hatterman openlijk haar afkeur voor heeft uitgesproken. Opnieuw verklaart dit hoe Hatterman in Suriname haar weg heeft kunnen vinden en waarom haar werk hier meteen geliefd was, het sloot aan bij wat men al kende. Voor 1900 hadden de kunstenaars in Suriname weinig besef van de moderne Europese kunst van realisme, impressionisme en post-impressionisme. Men werkte vooral in de realistische, licht spottende stijl van de Biedermeier met een uitgesproken naturalistisch karakter. Dit is bijvoorbeeld te zien in de prenten van W.E.H Winkels, in huiselijke setting.

De prent- en tekenkunst is tevens tot 1900 het dominerende medium in Suriname. Gezien het feit dat het werk van o.a. Stedman en Benoit werden gebruikt als verluchting bij een van de

passages uit hun boeken, is het logisch dat ze daarvoor de prentkunst als medium gebruiken. Dat geldt ook voor het werk van Bray, Winkels en Borret, waarbij de litho's, prenten en tekeningen een bundel moesten vormen. Daarnaast was het tropische klimaat in Suriname niet erg geschikt voor de schilderkunst. Zo maakt hoge luchtvochtigheidsgraad het niet makkelijk om werken in olieverf te vervaardigen en te conserveren. Het olieverfwerk gemaakt door Dirk Valkenburg rond 1707-1708 is dan ook een van de weinige in Suriname gemaakte schilderijen van voor 1900. Deze is snel daarna, bij het vertrek van Valkenburg in 1708, naar Nederland meegenomen en is dus in goede staat bewaard gebleven. Na 1900 zien we daar verandering in komen en wordt juist de schilderkunst het dominerende medium. Men heeft niet zozeer meer de behoefte om documentaire vindingen in een bundel vast te leggen, en er ontstaat ruimte voor zelfexpressie in de beeldende kunst. Men is zich meer bewust van de kunstzinnige ontwikkelingen in Europa dan voorheen, en richt zich ook tot de schilderkunst. Dit uit zich in 1927 wanneer Bos Verschuur het atelier 'Vincent van Gogh' opent in de Domineestraat, dat een ontmoetingsplaats wordt voor kunstvrienden, en in 1969 opnieuw bij de opening van de Art Gallery Alon door Nola Hatterman.



Figuur 36 - Portret van George Gerhardus Theodorus Rustwijk (1862 - 1914). Parbode, Het miskende genie.



Figuur 37 - Halley's komeet Mahaicony Creek, George G.T. Rustwijk,, Guyana, 13 mei 1910. Prive collective fam. Rustwijk.



Figuur 38 - Erf in Otrabanda, Joannes Pandellis, 1946. Waterverf op papier. Curaçao Museum.

Illustraties hoofdstuk 1.3



Figuur 39 - Leo Glans (links) en Wim Bos Verschuur, 1929.
In "Licht en Duisternis" door J. de Jonge.



Figuur 40 - Leo Glans, Zittende Creool, 1934/1935,
olieverf op doek, 80x64 cm.
In "Licht en Duisternis" door J. de Jonge.



Figuur 41 - Wim Bos Verschuur 1904-1985, olieverfschilderij, 72 x 57 cm.
Werkgroep Caraïbische Letteren. 22



Figuur 42 - Erwin de Vries, Alonso de Ojeda, of de Ontdekker, 1962.

2. Hatterman in de tijd van het opkomend Nationalisme (c. 1950 – 1980)

2.1 De komst van Nola Hatterman

Hoewel inheemse- en Marronkunst voorheen vaak gebruikt werd voor het uitdrukken van de eigen 'Surinaamsheid', waren er weinig Surinaamse kunstenaars die elementen hiervan verwerkten in hun eigen kunst. De terughoudendheid heeft volgens kunsthistoricus Gloria Leurs te maken met het minderwaardigheidsgevoel dat wordt gekoppeld aan werken met traditionele invloeden, in de ogen van de Nederlandse of Westerse kunstwereld. Dit getraumatiseerde- koloniale zelfbeeld begon te veranderen met de opkomst van het cultureel nationalisme in de late jaren 50 van de twintigste eeuw. Nationale identiteit werd een veel besproken onderwerp binnen de kunstkringen, en elementen uit Marron en inheemse culturen vonden hun weg in de kunstwerken van vooraanstaande kunstenaars, waaronder Erwin de Vries. In de jaren daarna volgde een nieuwe generatie kunstenaars, op zoek naar nieuwe manieren om zich artistiek te uiten, en daar hun herkomst in te verwerken.⁵¹ Zo ook de leerlingen van Nola Hatterman (1899-1984). Over het leven van Hatterman is uitgebreid geschreven in het boek van Ellen de Vries, *Nola: Portret van een eigenninnige kunstenaars* (2008). De Vries deelt dit boek op in drie delen en vertelt over Hattermans tijd in Amsterdam (1899-1953), haar leven in Paramaribo (1953-1978), en haar verhuizing naar Brokopondo-Centrum in het binnenland van Suriname (1978-1984).

In dit onderzoek zullen we vooral gebruik maken van De Vries' tweede hoofdstuk, aangezien dit de jaren betreft van het opkomend nationalisme. Dit betekent niet dat Hatterman's jaren in Amsterdam en Brokopondo-Centrum buiten beschouwing worden gelaten. Haar tijd in Amsterdam is juist van grote waarde, gezien de gebeurtenissen in haar geboortestad ertoe hebben geleid dat zij in 1953 naar Suriname is vertrokken. Ook de spreekwoordelijke vlucht naar Brokopondo, zoals De Vries het beschrijft, is van groot belang. Dit was de plek waar Hatterman de laatste jaren van haar leven zou doorbrengen, en kon werken aan het laatste schilderij in de serie historiestukken, een vierluik dat haar geschenk aan Suriname moest worden.⁵² Hoofdstuk 3.1 zal aan de hand van het boek van De Vries een beknopte samenvatting geven van Hatterman's leven in Amsterdam, en zal daarna de focus

⁵¹ Stipriaan Luïscius, A. (2001). Roads to the roots or stuck in the mud? The development of a Surinamese art world. In R. Hoefte & P. Meel (Eds.), *Twentieth century Suriname*. Kingston: Ian Randle Publisher. 274

⁵² Vries, E, de. (2008). *Nola : portret van een eigenninnig kunstenaars*. Amersfoort, Nederland: Klapwijk & Keijsers. 159.

leggen op haar tijd in Paramaribo, waar haar invloed op de Surinaamse kunstgeschiedenis het grootst is geweest.

Nola Hatterman werd geboren in Amsterdam, het centrum van de koloniale handel in Nederland. Met een vader die werkzaam was als boekhouder op een koffiekantoor, groeide Hatterman op in een koloniaal milieu. Ze kwam geregeld in aanraking met Indische kinderen waar ze veel enthousiasme, maar ook medelijden voor toonde. Op school trok ze vooral naar de buitenlandse kinderen en wilde ze niets liever dan op haar 'bruine vriendinnetjes' lijken. Als tiener sloot Hatterman zich aan bij een toneelschool, maar nam daar in haar twintiger jaren alweer afscheid van, om vervolgens naam te maken in de beeldende kunst. Ze nam privéles bij Charles Haak en prees hem om zijn manier van lesgeven. Volgens Haak moest eerst de basistechniek worden aangeleerd, zoals perspectief en anatomie, voordat men kon overgaan op schilderen. Deze regel zou Hatterman ook binnen haar eigen lesmethoden trouw blijven. Hatterman sloot zich aan bij 'De Onafhankelijken', een jury-vrije kunstenaars vereniging, waar ze tot 1945 ieder jaar zou exposeren. Vanaf 1930 exposeerde ze ook bij 'De Brug', een kunstenaarsvereniging opgericht om de kunststroming 'de nieuwe zakelijkheid' in Nederland te introduceren. Deze stijl kenmerkte zich door zakelijke observatie, eenvoudige vormen, duidelijke contouren en egale kleuren zonder het gebruik van kleurgradatie ter modellering. Hatterman voelde zich hierin thuis en besteedde hier ook in haar kunstonderwijs veel aandacht aan. In hetzelfde jaar maakte Hatterman haar meest gewaardeerde werk, *Op het terras* waarop een deftige donkere man te zien is, die een glas Amstel Bier drinkt op een terras (fig. 43). Volgens De Vries gaat dit mogelijk om een afgewezen opdracht van de Amstel Brouwerij, die niet had gerekend op de donkere huidskleur van de deftige heer voor hun reclame.

Via privéleraar Charles Haak kwam ze in contact met donkere schildersmodellen, die ze nog mooier vond dan de Indonesische kinderen uit haar jeugd. In eerste instantie schilderde Hatterman donkere mensen vooral nog uit artistieke en esthetische overwegingen, maar ze sloot al gauw vriendschappen met mensen uit deze groep. De banden die zij vormde met haar donkere schildersmodellen is ook wat haar uniek maakt ten opzichte van tijdgenoten als Charley Toorop en Jan Sluijters, waarvan de laatste rond 1930 het grootste oeuvre 'negerportretten' op zijn naam had staan. Haar relatie met de Surinaamse bevolking in Nederland begon pas echt diepte te krijgen toen ze in de jaren voor de oorlog, via haar vriend Arie terecht kwam bij de Bond van Surinaamse Arbeiders. De Bond was een anti-kolonialistische, communistische organisatie, geleid door Otto Huiswoud. In diezelfde tijd maakte Hatterman kennis met Anton de Kom, en kreeg door zijn werk *Wij slaven van Suriname* (1943) het idee de Surinaamse geschiedenis, haar 'vierluik' van historiestukken, te schilderen (fig.44).

Na de oorlog werd de strijd voor erkenning van de rechten van de donkere mens een belangrijk thema. Hatterman gaf aan erg begaan te zijn met deze groep en op haar eigen manier te strijden voor de opheffing van rassendiscriminatie betreffende de 'negers.' Al voor de oorlog stelde ze haar huis open voor Surinamers die niet zo gemakkelijk onderdak konden vinden, en ook na de oorlog bleef ze dit doen. Haar Amsterdamse huis werd een ontmoetingsplek voor leden van *Wi Egi Sani* en de vereniging Ons Suriname. Deze werden gevormd door een nieuwe naoorlogse instroom van Surinaamse studenten, afkomstig uit de zwarte, niet-elitaire volksklasse. De verenigingen hadden als doel de culturele bewustwording te stimuleren, en door middel van eigen taal en geschiedenis, herwaardering voor de eigen cultuur te creëren. Deze idealen sloten perfect aan op Hatterman's streven de schoonheid, het lijden, en de strijdbaarheid van het zwarte volk weer te geven in haar werk. Het idee ontstond om een toneelstuk op te voeren over de vrijheidsstrijder Boni dat in 1952 in première zou gaan en waarvoor Hatterman de decorstukken en kostuums zou maken. Het stuk had een duidelijke boodschap, de vrijheidsstrijd moest worden doorgezet, met als resultaat een onafhankelijk Suriname. Ook op artistiek gebied moesten de donkere mensen zich volgens Hatterman los zien te maken van de Europese normen. Nog voordat haar Surinaamse vrienden terugkeerden naar hun geboorteland, vertrok Hatterman in 1953 naar Suriname, en zou eindelijk het land van haar geliefde modellen te zien krijgen.

Gemakkelijk ging haar vertrek niet. Regelmatig werden er Nederlandse kunstenaars en artiesten uitgezonden naar Suriname, om daar voor enige tijd les te geven of op te treden. Dit gebeurde meestal op initiatief van de kunstenaar zelf, die aanklopte bij de Nederlandse Stichting voor Culturele Samenwerken, de Sticusa. Het eerste verzoek dat Hatterman in 1951 bij deze stichting indiende, werd afgewezen, omdat er niet genoeg geld beschikbaar zou zijn. Een jaar daarop diende ze opnieuw een verzoek in, dit werd in eerste instantie geaccepteerd, maar al snel herzag het bestuur van de Sticusa haar besluit, omdat de kunstenaar van communisme werd verdacht. Hatterman bevond zich vaak in het gezelschap van Surinaamse nationalistes die streed voor een onafhankelijk Suriname. Ondanks dat ze duidelijk sympathie toonde voor het communistische gedachtegoed, wilde ze naar Suriname om artistieke redenen, en niet om politieke. Dus besloot Hatterman om zonder financiering van de Sticusa op eigen houtje naar Suriname te vertrekken. Via een omweg langs Trinidad kwam ze uiteindelijk toch het land binnen.

Binnen korte tijd begon ze met het lesgeven aan de witte en lichtgekleurde Surinaamse elite, in het gebouw van de Stichting Cultureel Centrum Suriname (CCS), een zusterorganisatie van de Sticusa. In hetzelfde gebouw mocht Hatterman drie maanden na haar aankomst, een tentoonstelling organiseren van haar werk. Met ruim 1200 bezoekers werd de tentoonstelling goed ontvangen, en had Hatterman haar doel bereikt toen ze een van de bezoekers hoorde zeggen: "Dat doet je goed he,

om je eigen mensen zo geschilderd te zien.”⁵³ Maanden later, in 1954, kreeg Hatterman toestemming om onder het toezicht van de CCS een cursus schilderen, tekenen, kunstgeschiedenis en anatomie te verzorgen. Ook werd ze gevraagd de tekenlessen van de Nederlandse Nic. Loning over te nemen, aangezien hij op het punt stond te vertrekken naar zijn thuisland. Twee leerlingen in het bijzonder kwamen toen op les bij Nola Hatterman: Armand Baag en Ruben Kastors.

Armand Baag (1941-2001) kwam op 14-jarige leeftijd terecht op de CCS school van Hatterman. Hij was afkomstig uit een zwarte creolenfamilie die het niet al te breed had. Het was zijn stiefvader die hem meenam naar deze ‘Hollandse teken juf’, en haar de tekeningen van Baag liet zien. Bij het zien hiervan werd Hatterman erg enthousiast en gaf Baag toestemming om op tekenles te komen. Toen hij op een dag zijn docent het lesgeld hoorde afrekenen met een andere leerling, schrok hij hiervan, wetende dat zijn ouders dit niet konden betalen. Hij begon te spijbelen, maar werd al gauw door Hatterman betrapt. Bij het horen van zijn redenen legde Hatterman hem uit dat zijn stiefvader niet voor de lessen hoefde te betalen, hij had talent genoeg en hoefde zich verder geen zorgen te maken. Baag werd het geadopteerde artiestenkind van Nola Hatterman. In de documentaire die is gemaakt door Baag en Frank Zichem over Nola Hatterman (1982), vertelt Baag over zijn lessen, en hoe Hatterman hem aanspoorde boeken te lezen over ‘negerculturen’ en de gekleurde mens in een derdewereldland. Zij heeft hem bewust gemaakt van zijn eigen identiteit, en leerde hem zo, behalve schilderen, ook de wereld ontdekken. Na zijn tijd met Hatterman, vertrok Baag met behulp van een beurs naar Nederland, om daar zijn opleiding tot kunstenaar voort te zetten.

Ondanks dat hij zijn opleiding niet afmaakte, ontwikkelde hij zich tot een veelzijdig en gewaardeerd kunstenaar. In Nederland kreeg hij erkenning, maar werd zijn werk door grote instanties niet veel aangekocht, en ontving hij ook geen grote opdrachten. Hij schilderde op naturalistische wijze, en deed altijd zijn best om hierin de Surinaamse cultuur zo goed mogelijk uit te dragen, dit maakte hem overigens wel interessant voor privécollecties. Van al Hatterman’s leerlingen is Baag het meest in haar voetsporen getreden, zijn liefde voor Suriname en de donkere mensen reflecteerde in zijn werk (fig. 45, 46). De cirkel was pas echt rond, toen Baag naar Afrika vertrok en daar Hatterman’s theorie van ‘de zwarte kop’ introduceerde. Hatterman ontwikkelde deze theorie na het zien van beelden afkomstig uit Benin. Door deze te bestuderen stelde ze dat voor het tekenen van een ‘negerkop’, men uit moest gaan van een ovaal, en niet van een vierkant, zoals dat voor witte gezichten het geval is. De gezichtsstructuur van een zwarte verschilde volgens haar met die van een wit persoon, waardoor het onjuist is om altijd uit te gaan van regels gebaseerd op een Griekse schoonheidsnorm.

⁵³ De Vries, E, (2008). *Nola*, 108.

Hoewel deze theorie goed bedoeld is en aantoont hoe sterk zij zich identificeert met de zwarte bevolking, kon niet iedereen zich hierin vinden. Onder de Surinamers bevonden zich ook de creolen, in theorie dus deels 'ovaal' en deels 'vierkant'. Voor hen was deze theorie moeilijker toe te passen. Verdere kritiek hierop, was dat Hatterman voor de ontwikkeling van deze theorie teruggreep op Westerse middelen, terwijl zij haar leerlingen altijd stimuleerde op zoek te gaan naar het eigene. Ondanks deze tegenstrijdigheid en juiste kritieken, moet deze theorie gezien worden als een manier van Hatterman om met de (westerse) middelen waarover zij beschikte, voor de donkere mensen toch iets eigens te creëren. Hatterman's theorie, gebaseerd op vroegere Afrikaanse sculpturen, werd door haar leerling op datzelfde continent geïntroduceerd.

Minder fanatiek in het navolgen van zijn leermeester was pleegzoon Ruben Karsters (1941-2013) (fig. 47, 48). Op de lagere school viel Karsters op door zijn tekeningen, en tekenleraar Nic. Loning adviseerde hem om bij Nola Hatterman langs te gaan. Hij was een lichtgekleurde creool, en afkomstig uit de arme tak van de familie Karsters. Net zoals Baag werd Karsters om zijn talent toegelaten tot de lessen van Hatterman, en hoefde zich geen zorgen te maken om de betaling. Hatterman beschreef Baag en Karsters als haar "twee meest gevorderde leerlingen voor wie de schilderkunst niet een hobby, maar een bittere ernst is."⁵⁴ Hatterman vond de jongens blijkbaar gevorderd genoeg om ze voor de klas te laten staan tijdens de lessen voor de jongste leerlingen. Later zou Karsters hier zijn ergernissen over uitspreken, zo voelde hij zich misbruikt aangezien Hatterman hem nooit financieel compenseerde voor de lessen die hij gaf. Dat hij van zijn docent vaak geen lesgeld hoefde te betalen, en hem op die manier financieel tegemoet kwam, nam hij in deze bewering niet mee. Verder had Karsters er moeite mee dat Hatterman in verschillende interviews naar hem refereerde als leerling. Ook gaf hij aan dat hij niet zoals Hatterman en Baag alleen maar 'negers' wilde schilderen, maar juist 'de wereld.'

Het werd Hatterman vaak verweten te gefocust te zijn op één specifieke bevolkingsgroep, en dat er onder haar invloedssfeer een 'eng-etnisch' patriottisme ontwikkelde.⁵⁵ Als de kunstenaar hier vervolgens op werd aangesproken, antwoordde ze met: "Nou en, dat mag ik, iedereen neemt een onderwerp waar die van houdt."⁵⁶ Ook op de tentoonstellingen in Amsterdam werd ze er vaak mee geconfronteerd alweer een kunstwerk van een 'neger' te hebben ingezonden. Zelf zou ze het verschil niet zien tussen haar werk, en dat van haar collega's, die telkens witte personen portretteerde. Volgens Juffermans en Bakker (1981) hoefde tijdgenoten van Hatterman zoals Jan Sluijters zich niet

⁵⁴ De Vries, E, (2008). *Nola*, 112.

⁵⁵ Helman, A. (1977). Beeldende kunst - Tweeërlei visie. In J. Chin A Foeng (Red.), *Cultureel mozaïek van Suriname* (p. 406). Zutphen, Nederland: De Walburg Pers.

⁵⁶ Documentaire Frank Zichem (1982), *Beeldspraak: Nola Hatterman (en de konsekwente keuze)*.

te verantwoorden voor het gebruik van zwarte schildersmodellen.⁵⁷ Dit wordt in verband gebracht met de periode waarin hij op zoek was naar het primitieve, het sobere. Voor Hatterman betekende het gebruik van zwarte modellen echter iets anders dan het visualiseren van het primitieve, het exotische en het erotische. Zij verzette zich tegen stereotiepe beelden.⁵⁸ Toch is er bij Hatterman geen sprake van een bepaalde periode waarin zij de voorkeur gaf aan zwarte modellen, maar beslaat dit haar hele oeuvre. Hatterman stond bekend als 'negerschilderes', en zou dit tot haar dood blijven. Dat dit echter eng-patriottistisch genoemd wordt, is oneerlijk. Het schilderen van zwarte modellen was voor Hatterman in eerste instantie een esthetische keuze. Haar werk werd in Suriname goed ontvangen en droeg bij aan de nationalistische sfeer die zich destijds ontwikkelde.

Hatterman heeft zich in haar voorkeur inderdaad kunnen laten leiden door de politieke situatie omtrent de zwarte bevolking. Zo floreerde haar vriendschappen met de donkere bevolking pas echt toen ze terecht kwam bij de politiek beladen Bond van Surinaamse Arbeiders. Maar ondanks deze voorkeur heeft ze naar eigen zeggen haar leerlingen altijd aangemoedigd op zoek te gaan naar het eigene, en in de kunst gebruik te maken van je afkomst, of die nu Creools, Javaans of 'Indiaans' was. In de documentaire van Frank Zichem (1982) geeft ze aan alle bevolkingsgroepen mooi te vinden, en heeft ze juist om die diversiteit voor Suriname gekozen in plaats van en niet voor Afrika.

Dit wordt tegengesproken door een latere succesvolle leerling van Hatterman, Soekidjan Irodikromo (1945-), of Soeki afgekort. Nadat Baag en Karsters naar Nederland waren vertrokken, deed er zich rond 1963 nieuw talent aan, in de vorm van een klein Javaans jongetje uit district Commewijne. Zijn familie werkte op de cacaoplantages en rijstvelden, maar door Soeki's tengere postuur dat ongeschikt was voor zware arbeid, zat een toekomst op de plantage er voor hem niet in. In zijn geval was dat gunstig, gezien hij op jonge leeftijd al aangaf het liefst tekenleraar te willen worden. Met zijn oom verhuisde hij op 16-jarige leeftijd naar de stad Paramaribo, en ging tussen het werk door op les bij Nola Hatterman. Hij betaalde haar een symbolisch bedrag van vijf gulden per maand, maar was ook welkom wanneer hij niet aan deze betaling had voldaan. In *OSO. Tijdschrift voor Surinaamse taalkunde, letterkunde en geschiedenis* (1990), beschrijft hij zijn ervaringen in de lessen van Nola Hatterman. Net als zijn grote voorbeeld Erwin de Vries, wilde Soeki zich het liefst uitleven in de kunst die hij zou maken, maar in de lessen van Hatterman kwam hij daar niet aan toe. Hij moest zich bezighouden met het uitvoeren van vele leeropdrachten, zoals anatomische studies, stilleven, landschappen, en portretten, en leerde gebruik te maken van verschillende materialen. Ook leert hij in deze periode te tekenen en schilderen naar model, en wordt hem aangeleerd

⁵⁷ Juffermans, J., & Bakker, N. (1981). *Jan Sluijters, Schilder*. Mijdrecht, Nederland: Tableau, 111.

⁵⁸ Buikema, R., & Meijer, M. (2003). *Kunsten In Beweging 1900-1980* (1ste editie). Den Haag, Nederland: Sdu. 258-274

voorstudies en schetsen te maken, voordat hij aan het echte werk begint. Door Hatterman wordt Soeki vooral onderwezen in techniek en materiaalgebruik, en zegt hij in deze periode het ‘volwassen worden’ te hebben geschilderd. Het inzicht hoe het met hem en zijn schilderkunst verder moest, komt veel later pas, bij zijn kennismaking met *Cobra* tijdens zijn verblijf aan de kunstacademie in Rotterdam. Vooral de vrijheid van kleurgebruik, en de inhoud en filosofie achter de schilderstukken van de Cobra groep spraken hem aan. Zelf koos Soeki als motief en filosofie voor de Wajang, het traditionele Javaanse poppenspel. Een traditionele schilder, was hij naar eigen zeggen niet. Soeki probeerde met zijn werk de westerse en oosterse cultuur te combineren, en de tradities van zijn voorouders te verwerken in de westerse maatschappij waarin hij is opgegroeid (fig. 17, 49). Maar van deze persoonlijke en kunstzinnige bewustwording was er in zijn tijd met Nola Hatterman geen sprake.

Na vijf jaar in Nederland besloot Soeki terug te keren naar Suriname, de plek die hij in zijn werk wilde representeren, en waar hij zich in zijn ogen als schilder waar moest maken. Vol trots exposeerde hij na terugkomst zijn werk in Paramaribo, maar zonder succes, het Surinaamse volk was nog niet klaar voor de expressieve abstracte stijl waarin Soeki zich uitdrukte. Ook Hatterman vond het tot zijn verbazing en teleurstelling, helemaal niets, ondanks dat Soeki duidelijk gebruik maakte van het ‘eigene’ in zijn werk, iets waar Hatterman in haar idealen juist telkens op terug kwam. Hatterman was niet te spreken over de abstracte stijl waarin hij zijn werken vervaardigde. Volgens Hatterman werd de abstracte kunststroming maar al te vaak als vluchthaven gebruikt voor hen die “wel van verf houden en graag daar grote hoeveelheden van gebruiken, maar zich ongaarne inspannen om de *know how* van de beeldende kunst te veroveren.”⁵⁹ Zoals zij de *know how* van Charles Haak had meegekregen, trachtte ze dit op dezelfde manier aan haar leerlingen door te geven, en dan het liefst blijvend bij de figuratieve, realistische schilderstijl. Op Hatterman’s lesmethode werd via een ingezonden brief aan Soeki Irodikromo in de *Vrije Stem* (1967), indirect kritiek geleverd:

‘Aan Soekidjan Irodikromo (...) Ik geloof in jouw talent en wat belangrijk is in jouw persoonlijkheid. (...) maar je smaak is slecht ontwikkeld. (...) Het is jammer dat daar in de vijf jaren van opleiding zo weinig aan gedaan is. Ik zeg dit omdat ik meen dat iemand met jouw kwaliteiten in dezelfde tijd veel verder had kunnen zijn. Ik “blame” jou daar niet voor. Ik wil in deze brief ook niet over schuldigen praten. Deze opmerking maak ik omdat ik schilders ken die de opleiding die zij van bepaalde mensen

⁵⁹ Hatterman, N. (1978a). *Beeldende kunst in Suriname*. Paramaribo, Suriname: Bolivar Editions, 26.

hebben gehad nu, lang na die periode nog verfoeien. Waarom zal je vragen. Om de doodeenvoudige reden dat zij een bepaald foutief-aangeleerde visie (of instelling) niet los kunnen laten.⁶⁰

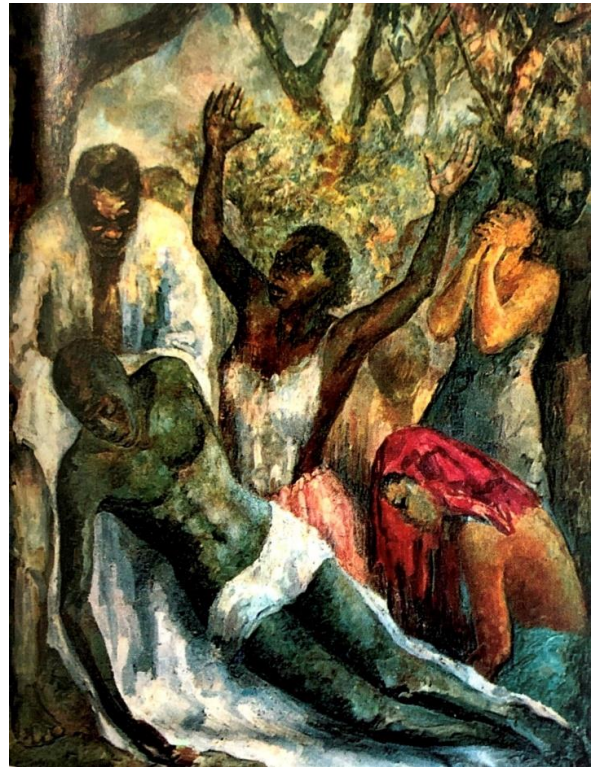
Soeki zou in hetzelfde jaar als de verschijning van deze brief naar Nederland vertrekken. In zijn latere uitspraken over Nola Hatterman zou hij beïnvloed kunnen zijn door de oplopende kritieken die de docent te verduren kreeg. Vele daarvan waren geformuleerd door een van haar andere talentvolle leerlingen, die samen met Hatterman, Baag, en Karsters in 1961 op de boot naar Nederland vertrok, en de schrijver is van de brief: Jules Chin A Foeng.

⁶⁰ De Vries, E, (2008). *Nola*, 127.

Illustraties hoofdstuk 2.1



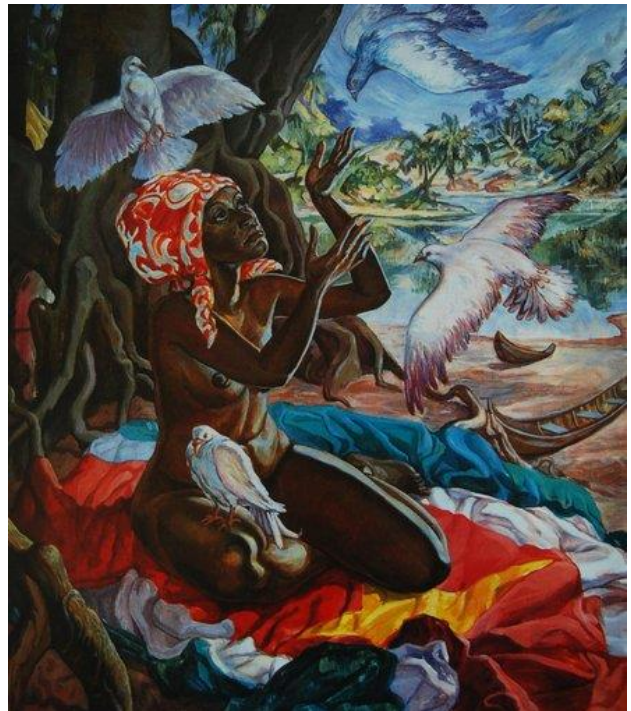
Figuur 43 – Op het terras, Nola Hatterman, 1930, collectie Stedelijk Museum Amsterdam onbedoekt: 100 cm (hoogte) x 99 cm (breedte) x 108 cm (hoogte lijst) x 90.8 cm (breedte lijst)



Figuur 44 – De bewening- Ode aan een gevallen slaaf, Nola Hatterman, 1968, olieverf op doek, 194 x 152 cm. Staatscollectie Beeldende Kunsten van de Republiek Suriname. Foto Ed Hogeboom.



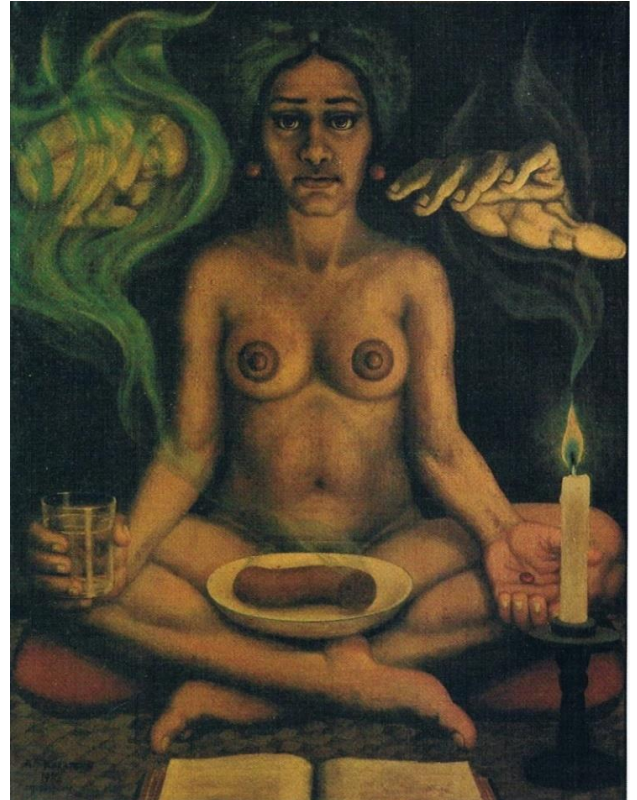
Figuur 45 - Armand Baag, 'Rasta Morning', 1980, olieverf op doek. Collectie Stedelijk Museum Amsterdam.



Figuur 46 – Armand Baag, vrouw met vogels zittend op de Surinaamse vlag.



Figuur 47 – Ruben Karsters, *Naakte vrouw op bed*, 1986, conté en pastel on triplex, 121x166cm, Nelson Collectie.



Figuur 48 – Ruben Karsters, *De pil*, 88 x 69cm. Staatscollectie Suriname.



Figuur 49 – Soeki Irodikromo, *Tanding*, 2017, acrylverf op doek, 74 x 74.5, Readytex Art Gallery, Paramaribo.

2.2 Hatterman en Chin A Foeng

Jules Chin A Foeng (1944-1983) keerde als eerste van de drie terug naar Suriname. Over deze reis, zijn leven, en zijn werk is in 2015, op initiatief van zijn familie, een boek verschenen, *Jules Chin a Foeng (1944-1983): kunstenaar, leraar, activist* door kunsthistoricus Paul Faber. Faber beschrijft niet alleen zijn leven en ontwikkeling als kunstenaar, maar weet dit ook in de kunstwereld van Suriname van de jaren zestig tot tachtig te plaatsen. In deze periode krijgt zowel de Surinaamse moderne kunst, als de Surinaamse kunstwereld in zijn geheel, een eigen gezicht. Hatterman en Chin A Foeng hebben hier beide een groot aandeel in gehad.

Chin A Foeng werd geboren in oorlogstijd, op 20 februari 1944. Hoewel Suriname niet direct betrokken was in de strijd tegen de Duitsers, waren de indirecte gevolgen daarvan zeker merkbaar. Toen de vrede werd getekend, en Nederland zich in verzwakte positie probeerde te herpakken, riep men vanuit Suriname steeds harder om autonomie en zelfstandigheid voor het land. In deze periode groeit Chin op in Paramaribo. Hij doorliep de lagere school met goede resultaten, en behaalde zijn mulo-B diploma aan de St. Paschalissenschool, waar hij tekenles kreeg van Suiters. Daarvoor volgde hij tekenlessen aan de Paulusschool, die werden verzorgd door Stuart Robles de Medina (1930-2006). Robles de Medina vertrok in 1949 tegelijk met Erwin de Vries naar Nederland, om zich daar verder te ontwikkelen en zijn MO-A diploma als tekenleraar te behalen. Anders dan De Vries, keerde hij meteen na het afronden van zijn studie terug naar Suriname om daar zijn bijdrage te leveren als kunstenaar en docent. Omdat deze lessen werden aangeboden op een muloschool, en niet een op een specifiek kunstgerichte school, lag het kunstenaarschap voor Jules niet meteen voor de hand. Toch was zijn talent op jonge leeftijd al duidelijk merkbaar. Zo nam hij als 13-jarige deel aan verschillende tekenwedstrijden die in Suriname werden georganiseerd, die hij vaak won. Zijn uitverkiezing voor een Indiase teken- en schilderwedstrijd in 1960 bracht hem zelfs in de krant, Chin was toen 16 jaar oud, en pas een jaar in de kunst onderwezen op de CCS-school. In hetzelfde jaar dat Chin Hatterman's klaslokaal binnenstapte, koos Suriname een eigen vlag, wapen en volkslied. In die tijd vormde Suriname een zelfstandig onderdeel van het Nederlandse Koninkrijk, en was er sprake van een groeiend nationaal bewustzijn. Hatterman zag in deze sfeer een noodzaak tot echte Surinaamse kunstenaars, en focuste haar energie op de pupillen Karsters en Baag. Ze deed haar best om voor deze twee leerlingen een Sticusa beurs te garanderen, en hoewel Chin zijn verlangen om in Nederland verder te studeren had aangegeven, vond Hatterman hem hier nog niet klaar voor. Dit zou te maken kunnen hebben met zijn leeftijd, Chin was 16, Baag en Karsters waren beiden 19, maar volgens Chin zelf lag het aan het feit dat hij niet tot de arme klasse behoorde zoals zijn medestudenten. Dankzij tussenkomst van mededocent aan de CCS-school Jack Pinas, Stuart Robles de Medina en Wim Bos Verschuur, ontving hij toch een beurs om aan de academie in Tilburg te

kunnen studeren.

Bij het behalen van zijn MO-A diploma in juli 1964, werd Chin nog een beurs verleend om een extra jaar door te brengen aan de Akademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam. In Tilburg werd hij primair opgeleid tot leraar, in dit extra jaar aan de Akademie zou hij zich focussen op de schilderkunst en het kunstenaarschap. De jonge, ambitieuze Chin ziet op dat moment meer mogelijkheden voor zijn ontwikkeling in de kunstwereld als kunstenaar, dan als tekenleraar. Op de Rijksakademie volgt hij lessen van professor Otto de Kat, en komt hij terecht in een internationale klas. Aan het eind van het schooljaar besluit Chin deel te nemen aan de Prix de Rome, een belangrijke competitie waarbij de hoofdprijs bestond uit een geldbedrag en een verblijf in Rome. Om deel te kunnen nemen was opnieuw een toelatingsexamen nodig, waarvoor Chin slaagde. De tweede ronde haalde hij echter niet. Ondanks dat hij pas 21 was, en slechts een jaar aan de Rijksakademie studeerde, leek Chin erg verontwaardigd. Hij voelde zich in de beoordeling onjuist behandeld, de directeur van de Rijksakademie, professor Vroom, zou namelijk beweerd hebben dat Chin zich moeilijk kon aanpassen als Surinamer in Nederland, en dat het doorscheen in zijn werk. Hij vond het oordeel discriminerend en meende dat, ondanks dat ook zijn composities niet goed bevonden werden, zijn Surinaamse afkomst de doorslag zou hebben gegeven. Hij diende een klacht in bij de Sticusa en vertrok zo snel mogelijk terug naar zijn thuisland. Na zich 4 jaar lang in Nederland te hebben ontwikkeld als kunstenaar, keerde hij met gemengde gevoelens terug naar Suriname.

Met zijn nieuwe kennis en ervaringen vond hij als snel een baan als tekenleraar bij de kweekschool, waar hij via collega-kunstenaar Hans Lie, zijn vrouw en muze Lucia Saleh ontmoette. Tijdens zijn afwezigheid bleef het kunstklimaat in Paramaribo veranderen, en raakten steeds meer jongere mensen geïnteresseerd in de beeldende kunst. Dit had te maken met de activiteiten van de CCS-school van Nola Hatterman, en de stimulans van Wim Bos Verschuur, Robles de Medina, en Rudi Getrouw. De eerste Nationale kunstbeurs deed zijn intrede, en ook waren er meer ruimtes beschikbaar gesteld om te exposeren. Zo kreeg Chin al snel de kans om zijn stad te laten zien wat hij de afgelopen vijf jaar had opgestoken. Slechts enkele maanden na zijn terugkeer opende hij in januari 1966 een tentoonstelling van zijn werk in zijn studieperiode. De tentoonstelling werd ingeleid met een toespraak van bekend verzamelaar en promotor van moderne kunst Paul Niemel. Hierin stelde hij dat als er ooit sprake zou zijn van een 'school van Paramaribo', kunstenaars zich moeten inspireren op het land en volk van Suriname. In een recensie over deze tentoonstelling reageerde Nederlands kunstenaar Aart Janszen hierop, met de waarschuwing dat Niemel's uitspraak niet te nationalistisch moest worden opgevat, omdat overdreven vaderlandsliefde al snel zou kunnen leiden tot ernstige bewustzijnsvernauwing. Deze discussie werd in de jaren daarna alleen maar heviger.

Ook binnen het kunstonderwijs was het effect hiervan duidelijk terug te zien. Chin zette zich

na zijn terugkomst af tegen de school waar hij zelf was opgeleid door Nola Hatterman. Hij beschouwde het CCS als een te Nederlands, koloniaal instituut dat op artistiek en didactisch gebied te behoudend was. Jonge Surinaamse kunstenaars zouden volgens hem niet onder leiding moeten staan van een witte, Nederlandse vrouw op leeftijd. Deze moesten in Suriname, door Surinamers onderwezen worden. Met dit ideaal richtte Chin samen met kunstenaar Alphons Maynard in 1966 de Surinaamse Academie voor Beeldende Kunst (SABK) op. De academie werd gevestigd in de Hendrikschool in de Gravenstraat, de straat waar ook de school van Hatterman zich bevond. Het jaar daarop schreef Chin de eerder genoemde brief aan Soeki Irodikromo, waarin hij de opleidingsmethode van Hatterman bekritiseerde. Op zijn eigen school, de SABK, had hij eveneens kritiek, en ontstonden er onderwijs-gerelateerde conflicten tussen Chin en zijn mededocenten. Aan de SABK gaven zowel Nederlandse als Surinaamse docenten les, en ontstond er een discussie over de plaats en rol van de niet-Surinaamse docenten. Het culturele beleid was in Chin's ogen nooit een nationale, maar een CCS zaak geweest. Hij wilde daar verandering in brengen door kunstschilders, beeldhouwers, en tekenleraren vanuit eigen bodem te produceren. Volgens hem was Suriname daartoe in staat en moest er gekozen worden voor een gericht cultuurbeleid dat zou leiden tot culturele zelfstandigheid. In tegenstelling tot zijn mededocenten vond Chin dat een kunstopleiding niet waardevrij moest zijn, maar dat de betrokkenheid bij de Surinaamse maatschappelijke realiteit juist een belangrijke rol diende te spelen. Dit botste zodanig met elkaar, dat het in 1967 leidde tot een officiële breuk, waarbij Chin samen met Rudi Victor de la Fuente, de Stichting Nationaal Instituut voor Kunst en Cultuur (NIKK) in het leven riep.

Het NIKK was een reguliere kunstopleiding waar men verschillende tekenaktes kon behalen, en hield zich net als anderen bezig met het exposeren en verkopen van kunst, en het organiseren van filmavonden en lezingen. Toch berustte de opleiding hier deels op uitgesproken ideologische standpunten. De docenten probeerde het maatschappelijke debat bij de leerlingen te stimuleren, en droegen allemaal het nationalisme, of Surinamisme uit. Dit had invloed op maatschappijkritische jongeren, zoals kunstenaar René Tosari, die Chin van de SABK naar het NIKK volgde. Op die manier werd een groep van tien jongeren onderwezen in een gebouw dat net als de CCS-school en de SABK, was gevestigd in de Gravenstraat.

De studenten hadden het voor het kiezen. In 1976 telde de stad Paramaribo maar liefst vier kunstinstellingen, en wendden leerlingen zich niet langer vanzelfsprekend tot de school van Hatterman, maar tot de Akademie of het NIKK, beide een initiatief van Chin A Foeng. Hatterman's positie werd zowel van buitenaf als van binnenin ondermijnd door de concurrerende instelling binnen het CCS, Werkgemeenschap voor Creatieve Expressie, opgericht door Aart Janszen. Dit was een moeilijke tijd voor de school van Hatterman. Toch werd niet alleen de CCS School voor

Beeldende Kunsten in haar voortbestaan bedreigd. Subsidieverlener Sticusa vond vier kunstinstellingen te veel van het goede, en liet de CCS een rapport opstellen door de heer Groenendaal, waarin onderzoek werd verricht naar het kunstonderwijs in Suriname. Het rapport stelde dat één beroepsopleiding en één amateuropleiding wel voldoende zou zijn. De beroepsopleiding werd toegekend aan de Akademie van Maynard, en de amateuropleiding aan Hatterman's concurrent, Aart Janszen. Groenendaal bezocht in Nederland de academies waar Hatterman's leerlingen studeerden, en kwam tot de conclusie dat ze verkeerde technieken hadden aangeleerd, en daardoor soms weer van voor af aan moesten beginnen.

Er werd steeds meer geklaagd over Hatterman's lessen, en niet alleen door Chin A Foeng. Ook docenten en ex-collega's Robles de Medina en Rudi Getrouw waren overgestapt naar de Akademie van Maynard. Ironisch genoeg was er volgens Groenendaal's rapport geen plek voor zowel Hatterman als Chin A Foeng. Desondanks besloot het CCS in 1968 het rapport onder in de la te leggen. Hatterman wist Ruben Karsters te overtuigen terug te keren naar Suriname om les te geven aan de CCS-school, en het NIKK zou doorgaan op eigen kracht. Terecht wees Hatterman er op dat bij het verdwijnen van haar school, leerlingen uit arme gezinnen zoals Baag en Karsters nergens meer terecht konden. Bij de Akademie moest aan lesgeld worden voldaan, net als op het NIKK, dat nu op eigen kracht overeind bleef.

Het NIKK onderscheidde zich volgens Chin van de andere kunstinstututen door de noodzakelijke ideologie die de school uitdraagt. Hij stelt dat een kunstschool in een ontwikkelingsland zoals Suriname een speciale functie dient te hebben. Zo moeten studenten opgeleid worden met een duidelijke taak, als hervormers van de maatschappij waarin ze leven. Het zou daarom belangrijk zijn dat leerlingen sterk betrokken raken met de problemen die het land kent, en zich hier in het kunstenaarschap niet los van maken, zoals dat bij kunstinstututen in ontwikkelde landen wel het geval is. Chin maakte zijn leerlingen bewust van hun positie als bewoner van een laat koloniaal ontwikkelingsland, en vond dat men, zonder zich volledig af te sluiten voor Amerikaanse of Europese invloeden, moest zien te creëren naar eigen inzicht, als mens van de derde wereld. Hij stelde: "Het goed kunnen dichten, schilderen en musiceren is pas mogelijk wanneer de kunstenaar van binnenuit de problemen van de eigen omgeving benadert. Indien men verzuimt om dit te doen kan men alleen maar imiteren en dat maakt de kunstenaar tot een tweederangs Amerikaan of Europeaan, maar nooit zal hij kunnen uitgroeien tot een goede Surinamer."⁶¹

Voor twee personen die elkaar niet goed lagen, verschilden Chin en Hatterman in hun idealen voor het Surinaamse kunstonderwijs niet erg veel van elkaar, en ook qua schilderstijl zijn er

⁶¹ Faber, P. (2015). *Jules Chin A Foeng (1944-1983)*. New York, Verenigde Staten: Macmillan Publishers. 24-27.

overeenkomsten te vinden (fig. 50, 51). Het was geen geheim dat Hatterman een sterke voorkeur had voor de figuratief realistisch schilderkunst, de schoonheid van een schilderwerk zou namelijk in de herkenning zitten. Ook Chin kon zich hierin vinden. Hoewel hij als veelzijdig kunstenaar voluit experimenteerde met verschillende stijlen en technieken, en zijn academische basis zeker los liet, kon hij uiteindelijk het beste uit de voeten met de fotorealistische stijl (fig. 51, 52). Ook voordat hij deze ontwikkeling doormaakte zei hij: "Ik voor mij waardeer de non-figuratieve schilderkunst als experiment; niet als volwaardige kunst. Daarvoor heeft het te weinig vorm. Voor mij is schilderkunst dus volwaardig, wanneer zij op zijn minst een minimum aan herkenbare vormen heeft."⁶² Anders is wel het onderwerp waar beide kunstenaars in hun werk voor kiezen. Waar Hatterman er voor kiest om de schoonheid van de Afro-Surinamer af te beelden, en zich dus te focussen op een specifieke bevolkingsgroep, wil Chin juist nadrukkelijk af van deze betrokkenheid op onderlinge verschillen. Vanuit zijn perspectief zorgt dat voor etnische verzuiling, en zou men in plaats daarvan juist de focus moeten leggen op het creëren van een nieuw mensentype, dat mogelijk wordt door een vermenging van alles en iedereen. Hoewel Hatterman het beste voor had met elke bevolkingsgroep van Suriname, droeg ze in haar ideaal van 'het eigene' vinden, niet bepaald het idee van vermenging uit. Toch streefde beide kunstenaars naar onafhankelijke kunst in Suriname, en waren ze van mening dat het land zelf over de nodige middelen beschikte. Hun doelen lagen niet ver van elkaar verwijderd, hun ideologie en plan van aanpak daarentegen wel. De geschiedenis die Hatterman door middel van haar historiestukken aan het Surinaamse volk wilde teruggeven, om zo het bewustzijn van de mensen te bevorderen, is een andere geschiedenis dan waar Chin de focus op legt. Tijdens zijn lessen besteedde hij aandacht aan de Surinaamse kunstgeschiedenis, inclusief de koloniale periode van 1933-1975. Zo gaf hij de recente geschiedenis door, van Wim Bos Verschuur tot aan Nola Hatterman, en gaf hij aan dat haar werk niet moest worden overschat, maar ook niet onderschat. Het betreft o.a. deze kunstgeschiedenis waarvan Chin beweerde dat Hatterman die niet kende:

"Indien men beweert dat Suriname geen kunsttraditie heeft, zal men eerst de ogen moeten sluiten voor de volkskunst die 'in dit land geboren' hebben voortgebracht. Zeker, ook zich als 'revolutionair' uitgevende figuren bestreden de gedachte dat ieder 'landskind' Surinamer is en blijft, waarheen hem zijn weg ook voert of waar zijn voorvaders ook vandaan kwamen. Waren de Indianen, die al honderden jaren geleden potten bakten en beschilderden of tekeningen in grote rotsblokken graveerden (timeri's) soms geen Surinamers? En de naar het bos gevluchte slaven, onze eerste beeldhouwers, evenmin? Latere schilders in de 19de eeuw, Schouten, Loth, Rustwijk, bewezen een degelijke vaardigheid te bezitten in het uitbeelden van naturalistische gegevens, en werden door vele anderen gevolgd, waarbij behalve de al eerder aangehaalden, ook Joseph Nassy, Leo Glans,

⁶² Faber, P. (2015). *Jules Chin A Foeng*. 17

dokter J. Philipszoon, de oudere Wong Loi-Sing, Donner en anderen vermelding verdienen. Inderdaad, wij *hebben* een traditie die ver genoeg teruggaat, en gevormd werd door mensen die op Surinaamse wijze - let wel, niet naar andere maatstaven dan die welke voor de eigen vermogens en behoeften mogen en kunnen gelden - het hunne hebben bijgedragen.”⁶³

Dit laat Chin weten in het door Albert Helman samengestelde boek *Cultureel mozaïek van Suriname* (1977), waarin Helman twee verschillende kunstenaars aan het woord laat om een zo een beeld te schetsen van de beeldende kunst in Suriname. Chin bevindt zich volgens Helman midden in de actualiteit en vertegenwoordigt, met veel toekomst voor zich, een nieuw radicalisme. Hij gaat verder in op de waarde van Nola Hatterman voor die Surinaamse kunstgeschiedenis, en uit daarbij een afwijkend standpunt van de visie die Nola Hatterman als de belangrijke grondlegger van het beeldend kunstleven in Suriname beschouwt:

“Het werk van zeer vele ‘landskinderen’ legde de basis voor de moderne hedendaagse Surinaamse school. Dat van een Nola Hatterman sloot in bepaalde opzichten aan bij de reeds gegroeide traditie, en toen door politieke omstandigheden haar interesse zich in het bijzonder op ‘de neger-cultuur’ richtte, kregen sommigen de neiging haar bijdrage eenzijdig te accentueren. Zij verdient beter, ondanks het eng-ethnische patriottisme dat zich onder haar adepten en binnen haar invloedssfeer ontwikkelde.”

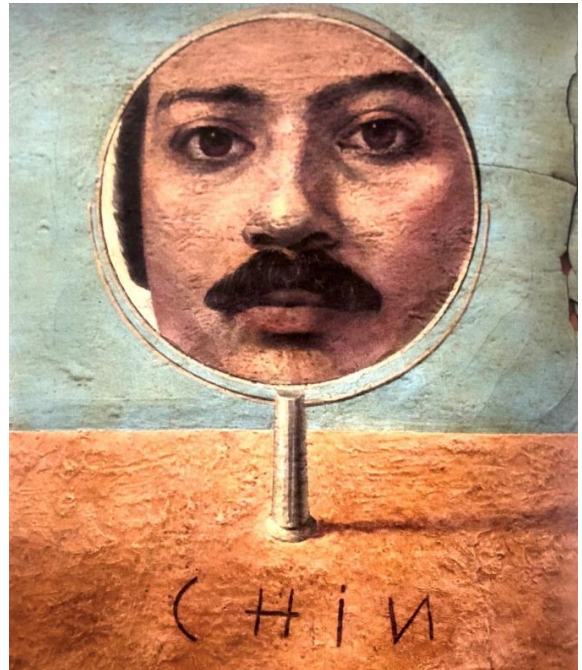
Hiermee wordt de visie van Chin A Foeng op de Surinaamse kunstgeschiedenis, en de rol van Nola Hatterman daarin het beste samengevat. Hij erkende haar waarde als invloedrijke persoon in de Surinaamse kunstgeschiedenis door haar in de al bestaande traditie te plaatsen, maar gaf ook meteen aan dat haar gebrek aan kennis over die traditie een van haar tekortkomingen was. Of Hatterman inderdaad slecht op de hoogte was van het feit dat er rond 1900 een Surinaamse kunst ontstaat, is nog maar de vraag. Volgens Ellen de Vries kende ze de kunstenaars van 1900 wel degelijk bij naam, maar verbond ze daar blijkbaar niet de conclusie aan dat er toen al iets als een Surinaamse kunst bestond. Om er dan achter te komen wat ‘een Surinaamse kunst’ voor Hatterman precies inhoudt, zullen we gaan kijken naar Hatterman’s eigen visie, geformuleerd in haar publicatie *Beeldende Kunst in Suriname*.

⁶³ Helman, A (red.). (1977). Beeldende kunst - Tweeërlei visie. In J. Chin A Foeng, *Cultureel mozaïek van Suriname* (pp. 405–407). Zutphen, Nederland: De Walburg Pers.

Illustraties hoofdstuk 2.2



Figuur 50 – Jules Chin A Foeng, *Familiëportret*, 1969, olieverf op doek, Collectie : Stichting Lobi, Paramaribo- Suriname.



Figuur 51 – Jules Chin A Foeng, *Zelfportret in ronde spiegel*, 1975-76, olieverf op doek, 46 x 41 cm. Collectie E. Chin A Foeng.



Figuur 52 – Jules Chin A Foeng, *Delmonte bananen*, 1975, olieverf op doek. Doek gestolen uit Surinaams museum in 1991.



Figuur 53 – Jules Chin A Foeng, *Melanie*, 1979, olieverf op doek, 66 x 45 cm. Collectie M. IJzer.

2.3 Beeldende kunst in Suriname door Nola Hatterman

“We zouden kunnen stellen dat de geschiedenis van Suriname als land, als Natie begint op 25 November 1975 en dus ook de geschiedenis van de kunst in Suriname. Maar ook tijdens vreemde overheersing wordt de ontwikkeling van een volk niet altijd geheel gestuit en kan iets eigens soms behouden blijven en zich zelfs ontwikkelen.”⁶⁴

Dat schrijft Hatterman in 1978, een jaar na de uitgave van *Cultureel mozaïek van Suriname*, waarin Chin zijn visie op de beeldende kunst in Suriname beschrijft. Deze eigen publicatie werd uitgegeven naar aanleiding van een artikel dat Hatterman enkele jaren terug schreef voor een gedenkboek, uitkomend ter herdenking van de eerste immigranten uit India 100 jaar geleden, in 1873. Vergeleken met het artikel, dat een korte terugblik moest zijn, staat dit boek in het teken van de vooruitblik, omdat volgens Hatterman, de kunst in Suriname nu in ontwikkeling is gekomen.

Hatterman is van mening dat hoewel er anno 1978 van een zeker Surinaams kunstleven te spreken is, er een eeuw geleden geen enkele kunstuiting te zien was, van welke aard dan ook. In de eerste twee hoofdstukken van dit onderzoek is aangetoond dat er wel degelijk kunst geproduceerd werd in de periode 1700-1950 en daarvoor, wat zou kunnen betekenen dat Hatterman zich hier óf niet van bewust was, óf een andere betekenis gaf aan de kunstuitingen van die tijd. Het eerste geval zou deels waar kunnen zijn, maar de tweede optie lijkt toch het meest waarschijnlijk. In haar boek beschrijft ze namelijk de Marronkunst, een kunstuiting uit de vroeg negentiende eeuw, vóór 1878, en geeft aan dat het deze zwarte bevolkingsgroep is, die naast de Europeanen, zich als eerste waagde aan de beeldende kunst in Suriname. Zij kent een aparte plaats toe aan de ‘bosneger-houtsnijkunst’ binnen de Surinaamse kunstgeschiedenis, en weet, zoals door Richard en Sally Price is beschreven, dat de motieven in die houtsnijwerken hoogstwaarschijnlijk in Suriname zelf, en niet in Afrika zijn ontstaan.⁶⁵ Hatterman vermeldt de Marronkunst onder het kopje ‘DE EERSTEN’, waarbij verwacht zou worden dat ook de kunst van de oorspronkelijke ‘eerste’ bewoners zou worden genoemd. Ze laat zich hier in het begin van het boek kort over uit, en zegt dat het onbekend is of de Surinaamse Inheemsen op dezelfde hoogte stonden als ‘hoogontwikkelde’ stammen zoals de Maya’s, Inca’s, of de Azteken. Maar dat de door hen voortgebrachte sieraden en gebruiksvoorwerpen, wel getuigen van artistieke en smaak. Dat ze de kunst van de Inheemsen niet in het hoofdstuk over de eersten plaatst, wordt duidelijk aan de hand van de daarop volgende zinnen:

⁶⁴ Hatterman, N. (1978). *Beeldende kunst in Suriname*. Paramaribo, Suriname: Bolivar Editions, 5.

⁶⁵ Naar het onderzoek door Richard en Sally Price wordt verwezen door Alex van Stipriaan in *Roads to the roots or stuck in the mud? The development of a Surinamese art world*. (2001)

“We komen hier evenwel niet buiten de kunstnijverheid. Daar de kolonistors de hier levende indianen alleen zagen als al of niet voor nuttige doeleinden, n.l. zware arbeid, werd er geen melding gemaakt van smaakvolle produkten van hun land.”⁶⁶

Tegenwoordig weten we dat de kunst van de inheemsen verder gaat dan kunstnijverheid alleen. Destijds bestond er een aantal onderzoeken naar de Surinaamse inheemsen, waarin kunstuitingen werden opgemerkt, maar nog niet met de term kunst werden omschreven. De in hoofdstuk 1.1 beschreven Kalihnakunst bijvoorbeeld, wordt in 1976 door Peter Kloos aangehaald in het artikel *Karaibische Verhalen*. Hierin beschrijft hij de gedecoreerde binnenzijde van een kalebassen kom waaruit alcoholische cassavedrank wordt gedronken. Dit doet hij echter binnen de context van socio-culturele achtergrond van een Karaibisch verhaal, en niet specifiek binnen de kunst. In verschillende studies van de *Nieuwe West-Indische Gids* worden gebruiksvoorwerpen van inheemse stammen besproken om zo een beeld te schetsen van hun leefwijze. Hierbij wordt opgemerkt of deze wel of niet gedecoreerd zijn, maar veel verder dan dat gaat het niet. Het is daarom begrijpelijk dat Hatterman de inheemse kunst zelf niet uitgebreid bespreekt, en ook vandaag nog is de inheemse- of traditionele kunst een problematisch onderwerp. Kunst gezien vanuit een westers perspectief draagt meestal geen functioneel karakter zoals dat bij de traditionele kunst vaak wel het geval is. Ook de artistieke vrijheid, die de Westerse kunst zou kenmerken, is bij de traditionele kunst ‘gelimiteerd.’ Wanneer een religieus of cultureel object wordt vervaardigd binnen esthetische conventies van die cultuur of religie, is het lastig te beoordelen in welke mate hier sprake is van zelfexpressie, en in hoeverre dit valt onder de westerse ideeën van kunst. Het valt Hatterman, als kind van haar tijd, dus moeilijk te verwijten de inheemse kunst beperkt te hebben tot kunstnijverheid alleen.

Hatterman spreekt zich aan het eind van haar boek wel positief uit over Leo Toenae, een kunstenaar met Inheemse achtergrond. Hoewel hij volgens Hatterman weinig bekend is met de Inca- en Mayacultuur, zijn elementen hiervan terug te vinden in zijn beelden, en toont daarmee een duidelijk verwantschap met zijn afkomst. Ze gebruikt Toenae hier als voorbeeld om aan te geven hoe kunstenaars zich steeds meer gaan inspireren op eigen land, en rekent dan de inheemse kunst dus wel degelijk tot Surinaamse kunst.

Dat de Kalihna en Marronkunst voor Hatterman eerder in de categorie kunstnijverheid terecht kwam, zal ook hebben gegolden voor de Aziatische kunstuitingen. In de tijd van Hatterman werd er weinig geschreven over kunstuitingen die vanuit Azië werden meegenomen naar Suriname. In Albert Helman *Cultureel mozaïek van Suriname* (1977) wordt uitgebreid geschreven over de Hindoestaanse en Javaanse bevolking, maar wordt niet dieper ingegaan op kunstuitingen vanuit deze

⁶⁶ Hatterman, N. (1978). *Beeldende kunst in Suriname*, 6.

bevolkingsgroepen. Hatterman zelf lijkt zich te verantwoorden voor het niet opnemen van de Aziatische kunst in haar publicatie:

“Het zou te ver voeren om in dit boekje over de culturen van alle hier gekomen volken te vertellen, en er bestaat genoeg literatuur over de Chinese, Indiase, Indonesiese, Afrikaanse en Indiaanse kunst, literatuur die ons eeuwen terugvoert.”⁶⁷

Toch werd er in haar tijd niet geschreven over de Aziatische kunst zoals behandeld in hoofdstuk 1.1. Het was normaal om kunst met religieuze of culturele doeleinden eerder te classificeren als kunstnijverheid, en ook vandaag de dag is dat gangbaar.

Opvallend is wel dat Hatterman na het benoemen van de traditionele uitingen en de kunst van de Marrons, meteen overgaat op invloedrijke kunstenaars vanaf 1900, zoals Rustwijk, Pandellis, en Bos Verschuur. Hatterman gaat niet dieper in op de kunstenaars die in de periode 1700 tot 1900 in Suriname actief zijn geweest, waarvan vele genoemd zijn in hoofdstuk 2. Zo schrijft ze niet over Maria Sybilla Merian, al is het erg waarschijnlijk dat Hatterman bekend is geweest met haar werk. Sinds de rechten van het boek *Metamorphosis insectorum Surinamensium* na Merians's overlijden in 1717 zijn verkocht aan de Amsterdamse uitgever Joannes Oosterwijk, werd het boek herhaaldelijk in Nederland uitgegeven.⁶⁸ Ook kwam na het overlijden van Pieter Teyler van der Hulst een groot aantal prenten van Merian vrij. Hoewel een groot deel van deze collectie aan o.a. Rusland is verkocht, bleef haar werk ten tijde van Hatterman te bezichtigen in het Teylers- en Rijksmuseum. Wellicht beschouwde Hatterman deze eerder als documentair en niet als artistiek werk. Wel noemt ze onder het kopje 'ANDERE INVLOEDEN' de litho's van Benoit, die rond 1919 in de steendrukkerij van de Duitser Martin Heyde, zeer bekend zouden zijn. Ook zijn de afbeeldingen van Benoit volgens Hatterman te vinden in het boek van A. Halberstadt *Kolonisatie van Europeanen te Suriname*. Deze zijn in 1870 als verluchting bij de beschrijvingen over Suriname gereproduceerd. Over Benoit's werk in eigen tijd (1830) zegt ze verder niks. Ook Theodore Bray en W.E.H. Winkels haalt ze verder niet aan. Tijdens het leven van Hatterman verscheen er een artikel over Bray door H.C van Renselaar, *Theodore Bray, planter and draughtsman in Surinam*. Dit artikel verscheen in 1968 in het tijdschrift *Tropical Man*, uitgegeven in Leiden. Hatterman bevond zich toen al enige tijd in Suriname en was hier waarschijnlijk niet van op de hoogte. Het tijdschrift werd tot zover bekend niet in Suriname uitgegeven.⁶⁹ In hetzelfde jaar wordt Bray echter genoemd in een krantenartikel in *Amigoe di Curacao* (1968) geschreven door J. van Zanthen. Hij schrijft over de tentoonstelling van negentiende-eeuwse Surinaamse prenten die tijdens de zomermaanden te zien was in het Instituut voor de

⁶⁷ Hatterman, N. (1978). *Beeldende kunst in Suriname*, 6.

⁶⁸ Reitsma, E. (2012). *Maria Sibylla Merian & dochters*. Zwolle, Nederland: Uitgeverij Wbooks, 234.

⁶⁹ Dat bevestigt Ellen Sitinjak van het KITLV.

Tropen. Bray werd door Van Zanthen uitgelicht omdat hij net als Benoit “de mens uitbeeldde in eigen omgeving.”⁷⁰ Hoewel dit artikel te vinden was in een krant die voornamelijk bedoeld was voor Nederlandse Antillen, was er destijds zeker sprake van correspondentie tussen Suriname en de eilanden.⁷¹ Zelfs al was Hatterman niet op de hoogte van dit artikel, in Suriname moest men kennis hebben van de tentoonstelling in Nederland, gezien het Surinaamse prenten betreft. De litho’s van Bray werden in 1850 gedrukt in Paramaribo en zijn tegenwoordig te vinden in het Surinaams museum. Wanneer de litho’s daar precies terecht kwamen, moet nog worden onderzocht. Pas in de jaren 1964 tot 1966 zijn de meeste litho’s via een privé gift in de collectie van het Tropenmuseum terecht gekomen. Hatterman is hier in Nederland dus niet in aanraking mee gekomen. Waarschijnlijk wist Hatterman wie Bray was, maar was ze niet bekend met zijn werk.

Hetzelfde kan worden gezegd over W.E.H. Winkels. Hatterman bevond zich in Suriname toen het eerste uitgebreide artikel over Winkels verscheen in de *Nieuwe West Indische Gids* van 1963. Auteur Jan Voorhoeve wil met dit artikel speciale aandacht schenken aan Winkels, omdat “tot nog toe over Surinaamse schilders en tekenaars zo weinig bekend is geworden.”⁷² Volgens Voorhoeve bevindt zich ten tijde van de publicatie een map met 54 tekeningen van Winkels in het Surinaams museum. Ook is er een aparte bundel te vinden onder de naam Mr. Furet, een pseudoniem van Winkels. Deze zouden over het algemeen niet buiten Suriname te raadplegen zijn, en ook verdere informatie over de kunstenaars was schaars. Van dit artikel dat in Leiden werd gepubliceerd, was Hatterman waarschijnlijk niet op de hoogte. De *Nieuwe West Indische Gids* werd niet in Suriname uitgegeven.⁷³ Ook is het de vraag of de tekeningen van Winkels in het Surinaams museum publiek toegankelijk waren, gezien deze volgens Voorhoeve werden bewaard in een map. Het komt erop neer dat Hatterman vermoedelijk wist van het bestaan van Bray en Winkels, maar zich hier verder niet in heeft verdiept. Voorhoeve verwijst ook naar J. Maronier, die “in latere tijd in een lacune heeft voorzien door het werk van A. Borret aan een afzonderlijke beschouwing te onderwerpen.”⁷⁴ Het gemis van Arnold Borret in Hattermans eigens publicatie echter, blijft. Het artikel over Arnold Borret werd gepubliceerd in Leiden via het tijdschrift *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* van 1955. Volgens Maronier is er in de halve eeuw dat het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde over de prenten van Borret beschikt, nog maar weinig aandacht aan geschonken.

⁷⁰ van Zanthen, J. (1968, 9 oktober). Expositie in Instituut voor Tropen: Surinaamse prenten zijn van historische waarde. *Amigoe di Curacao*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

⁷¹ Volgens Michael Voges directeur van Amigoe di Curacao, heeft de krant voor een lange periode *De Ware Tijd*, een Surinaams dagblad, als correspondent gebruikt.

⁷² Voorhoeve, Jan. (1962). W.E.H. Winkels: blanko’cier met palet en papier. *New West Indian Guide / Nieuwe West-Indische Gids*, 42(1), 269.

⁷³ Dat bevestigt Ellen Sitinjak van het KITLV.

⁷⁴ Voorhoeve, Jan. (1962). W.E.H. Winkels, 296-297.

Maronier besteedt opnieuw aandacht aan Borret in zijn boek *Picture of the Tropics* uit 1968. Net als in het artikel van 1955 zijn hier slechts twee afbeeldingen van Borrets werk in te vinden, en verder niets anders dan beschrijvingen. Aangezien Hatterman zich bij de uitgave van beide publicaties in Suriname bevond en de tekeningen van Borret alleen in Leiden te vinden waren, zal ze niet goed op de hoogte zijn geweest van zijn werk. Ook het tijdschrift *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* werd niet in Suriname uitgegeven.⁷⁵ Dit geeft voor Hatterman reden om Borret, net als Bray en Winkels, niet in haar publicatie op te nemen. Teruggaand op het krantenartikel van Van Zanthen, kon Hatterman zich wellicht vinden in zijn uitspraak over de negentiende-eeuwse prenten. Hoewel hij van mening is dat de in Suriname vervaardigde prenten soms een heel eigen (Surinaams) karakter hebben, geeft hij ook toe dat er van een echt nationale kunst op deze tentoonstelling geen sprake is, 'het blijft een kunst van duidelijk Europese afkomst.'⁷⁶

Wellicht gaat het voorgaande ook op voor de kunstenaar Gerrit Schouten. Zoals vermeld stond Schouten bekend als eerste Surinaamse kleurling die naam maakte als beeldend kunstenaar, en werd eerder ook al door Chin A Foeng genoemd. Toch ontbreekt ook hij in Hatterman's beschrijving van de beeldende kunst in Suriname. Schouten begon met het vastleggen van flora en fauna en volgde zo in de voetsporen van Europese kunstenaar Maria Sybilla Merian. Zijn kijkkasten uit een latere periode tonen zeker zijn artistieke en bekwaamheid als kunstenaar, en werden vaak, net als zijn botanische tekeningen, documentair of educatief ingezet. Maar waar het werk van Merian nog voornamelijk een wetenschappelijk doel had, werden de diorama's van Schouten ook gezien als vermaak. De reden om deze eerder als documentair, dan als artistiek werk te beschouwen, en daarom uit de kunstgeschiedenis weg te laten, zou bij Schouten niet meer op gaan. De diorama's werden lange tijd niet gezien als beeldende kunst, maar als etnografica, of rariteiten. Echter schonk het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden bij het sluiten van de deuren in 1883 haar diorama's aan Museum Volkenkunde in Leiden. Ook de diorama's in het bezit van het Koninklijk Zoölogisch Genootschap Natura Artis Magistra, werden in 1921 aan het Museum Volkenkunde geschonken. Dit betekent dat er in Hattermans tijd in ieder geval historisch, en later artistiek naar het werk van Schouten werd gekeken. Schouten was eveneens te zien in de tentoonstelling in het Tropenmuseum van 1968. Van Zanthen rekent hem tot een van de 'bekenden', maar wordt verder door hem niet extensief besproken. In *Geschiedenis in een kijkkastje* (2006) geeft Clazien Medendorp aan dat mede omdat Schouten's tekeningen nooit werden uitgegeven, zijn werk en hijzelf nadien in de vergetelheid raakten. Pas in 1999 zijn de tekeningen voor het eerst tentoongesteld. Het ontbreken van Schouten in Hattermans beschrijving van de Surinaamse kunstgeschiedenis, geeft aan dat ze opnieuw slecht op

⁷⁵ Dat bevestigt Ellen Sitinjak van het KITLV.

⁷⁶ van Zanthen, J. (1968, 9 oktober). Expositie in Instituut voor Tropen.

de hoogte was van de kunstenaars van voor 1900. Ze zou, net zoals Chin beweerde, de Surinaamse kunstgeschiedenis niet goed genoeg kennen.

Toch zou dat maar een halve waarheid zijn, zoals Ellen de Vries zei, kende Hatterman de kunstenaars van na 1900 wel degelijk, zelfs bij naam, en was ze zich dus bewust van de kunstgeschiedenis die Chin op zijn school doceerde. Ze kan de leerlingen van Pandellis opnoemen, prijst Bos Verschuur voor zijn mentorschap, en herkent de verandering in het kunstklimaat die plaatsvindt, wanneer Erwin de Vries in 1958 kiest voor het kunstenaarschap en opnieuw naar Nederland gaat, en op die manier breekt met het oude patroon van leren en doceren. Daarmee komt Hatterman in de tegenwoordige tijd, en beschrijft ze haar eigen plaats in de Surinaamse kunstgeschiedenis. Volgens Myra Winter was het kunstklimaat dat het Hatterman in 1953 aantrof 'amateuristisch.' Zo stelt ze dat de tentoonstellingen die er op het gebied van de beeldende kunst werden georganiseerd, zo vlak na de Tweede Wereldoorlog, weinig mensen trokken en een aantal van de Surinaamse kunstenaars die in Paramaribo hadden geëxposeerd al naar Nederland was vertrokken. Bekeken vanuit een westers perspectief, is dit inderdaad amateuristisch te noemen. Hatterman zelf beaamt dit wanneer ze het heeft over een tentoonstelling in 1955 georganiseerd door Alcoa, waarbij schilders uit het Caribisch gebied exposeerden:

“De belangstelling hiervoor was enorm. Niet, dat alle ingezonden werken op zo hoog niveau stonden – er was veel amateurisme – maar men herkende evenals bij de eerste tentoonstelling zichzelf en eigen leven.”⁷⁷

Hatterman verwijst hierbij naar haar eigen tentoonstelling in 1953, dat naar eigen zeggen een groot succes was. De drie weken durende tentoonstelling moest tweemaal worden verlengd, en trok meer dan 1000 bezoekers. Het succes hiervan, lag volgens Hatterman in de herkenning, waar de waardering van de kunst pas echt begint:

“De schilderijen en tekeningen gaven mensen weer en taferelen waarin de bezoekers zichzelf konden herkennen, d.w.z. hun eigen mensentype. (...) De waardering van de kunst begint bij de herkenning. Het eigene terugvinden – herkennen – is de eerste kennismaking van een persoon – een volk – met kunst. (...) Deze herkenning is het aanknopingspunt tussen mens en kunst, tussen kunstenaar en publiek.”⁷⁸

⁷⁷ Hatterman, N. (1978). *Beeldende kunst in Suriname*, 28-30.

⁷⁸ Hatterman, N. (1978). *Beeldende kunst in Suriname*, 30.

Door de stelling aan te nemen dat de waardering van kunst begint bij de herkenning, en te beweren dat de herkenning begon bij haar eigen tentoonstelling van 1953, hecht Hatterman groot belang aan haar eigen bijdrage, en kent zichzelf een belangrijke positie toe binnen de Surinaamse kunstgeschiedenis. Zij was degene die een 'uitvloeisel' van de *Negritude* of *African Renaissance* meenam naar Suriname, en het zwarte volk daar bewust maakte van de eigen schoonheid. Onder het kopje 'VERANDERDE WERELD' spreekt Hatterman zich uit over ex-kolonies die soevereine staten geworden zijn, waar nu het zelfvertrouwen en zelfbewustzijn steeds meer onder het gewone volk gaat leven. De zelfstandigheid van een land zou tot een groter zelfbewustzijn leiden, en zal zich uiteindelijk weerspiegelen in de beeldende kunst die wordt voortgebracht. Dit verklaart ook Hatterman's steun voor de onafhankelijkheid, en waarom de Surinaamse kunstgeschiedenis volgens haar zou kunnen beginnen in 1975. Als voorbeeld van de weerspiegeling in de kunst noemt zij het Europese schoonheidsideaal, dat langzamerhand begint te vervagen, en wordt vervangen door de eigen schoonheid, schoonheid van het zwarte volk:

"De in Suriname getoonde werken openden hier de ogen voor de schoonheid van eigen land, van eigen mensen."⁷⁹

Onder Surinaamse kunst(geschiedenis) verstaat Hatterman dus niet per se kunstwerken met een Surinaams karakter, een Surinaams onderwerp, of een Surinaamse afkomst, maar vooral haar eigen visie, namelijk kunstwerken waarin het eigene, de schoonheid van de Surinaamse (donkere) mens werd weergegeven. Dit zorgt ervoor dat zij delen van de kunstgeschiedenis weglaat, of wel benoemt, maar niet rekent tot de kunstgeschiedenis. De kunstuitingen die ze benoemt in haar boek ziet ze als een basis voor het kunstleven dat ontstaat met het opkomend nationalisme, tijdens haar eigen tijd in Suriname.

Wanneer we nu opnieuw kijken naar het verwijt van Chin A Foeng dat in de inleiding van dit onderzoek wordt genoemd, zien we dat er een misverstand ontstaat wanneer Hatterman en Chin het hebben over 'schoonheid van eigen land':

– "Wie zag de krotten van Paramaribo beter dan A. Favery? (...) Won-Loi-Song (...) schilderde het locale bos en zijn dieren; Philipszoon werd geboeid door de *soela's* (stroomversnellingen). Sandally en Anakelie (...) sneden prachtige figuren in hout. (...) De Favery's schilderde hoofdzakelijk Surinaamse gegevens. Telting maakte prachtige stilleven van inheems fruit, inheemse bloemen en groentesoorten. Zijn 'Rijstveld' (...) is een monument van het eigene. Ieder die generaliserend beweert

⁷⁹ Hatterman, N. (1978). *Beeldende kunst in Suriname*, 30.

‘dat de Surinamer de schoonheid van eigen land vroeger niet zag’ zal bij het aanschouwen van dit schilderij zijn dubieuze mening moeten herzien.”⁸⁰ –

Hatterman was zich hoogstwaarschijnlijk bewust van de door Chin opgesomde kunstenaars die het Surinaamse land zo prachtig weer konden geven, maar legt voor zichzelf eerder de nadruk op de Surinaamse mensen. Favery, Philipszoon en Telting schilderden voornamelijk landschappen en stilleven, en niet de Surinaamse bevolking. Hatterman ziet schoonheid van eigen land, en schoonheid van eigen mens eerder als één geheel, en verwoordt dit ook zo in haar boek. Voor Hatterman begint het eigene bij zelfherkenning, en dus de herkenning van het eigen volk in de kunst. Voor Chin daarentegen, ontstaat een monument van het eigene al bij Telting’s schilderij van de Surinaamse rijstvelden. De weergave van de schoonheid van eigen land bestond al. Zelfs al in de botanische studies van Merian en Schouten, al noemt Chin deze niet. Zowel Chin als Hatterman besteedden in hun visie van de Surinaamse kunstgeschiedenis vrijwel geen aandacht aan de documentaire voorstellingen uit de periode van kolonisatie en slavernij.

Schrijver en dichter R. Dobru beweerde bij het zien van de tentoonstelling in 1953, dat het tot Nola Hatterman heeft geduurd, voor men de schoonheid van een ‘neger’ ontdekte. “Eindelijk was een neger mooi.”⁸¹ Het waren inderdaad de Surinaamse schilders die op artistieke wijze de schoonheid van eigen land op het doek wisten vast te leggen. Maar het was Nola Hatterman die de Surinamer hielp, de schoonheid van de zwarte mens terug te vinden.

⁸⁰ Hatterman, N. (1978). *Beeldende kunst in Suriname*, 147.

⁸¹ De Vries, E, (2008). *Nola*, 108.

Conclusie

“Inderdaad, wij *hebben* een traditie die ver genoeg teruggaat, en gevormd werd door mensen die op Surinaamse wijze - let wel, niet naar andere maatstaven dan die welke voor de eigen vermogens en behoeften mogen en kunnen gelden - het hunne hebben bijgedragen.” – Jules Chin A Foeng

Hoewel er tegenwoordig geprobeerd wordt om in de beschrijvingen van kunstgeschiedenissen buiten Europa, afstand te nemen van westerse opvattingen van kunst, blijft dit een lastige opgave. Dit geldt ook voor Hatterman die, in de bewoording van Van Stipriaan, in volle overtuiging pro-Suriname, maar nauwelijks anti-Westers was. Haar visie op de Surinaamse kunstgeschiedenis was beperkt. In dit onderzoek is aangetoond op welke manier de kunst van Surinaamse bodem (de Kalihna- en Marronkunst) en de kunst die van buitenaf werd meegenomen (de Europese en Aziatische) onderdeel uitmaken van de rijke Surinaamse kunstgeschiedenis. Het lijkt erop dat Hatterman in haar visie wel erkenning gaf aan de Kalihna- en Marronkunst, maar vrij weinig afwist van kunst uit de periode voor ca. 1900. Het gaat hierbij vooral om kunstenaars die oorspronkelijk uit Nederland kwamen, en wiens kunst eerder documentair dan artistiek was. Dit laatste kan een verklaring zijn voor het door Hatterman weglaten van kunstenaars waar ze waarschijnlijk wel kennis van had (zoals Maria Sybilla Merian en Gerrit Schouten), maar niet rekent tot onderdeel van die Surinaamse kunstgeschiedenis. Ook de kunst van de Inheemsen en de Marrons kende ze een aparte plek toe. Deze viel voor haar eerder in de categorie kunstnijverheid dan opzichzelfstaande beeldende kunst. Hetzelfde zal hebben gegolden voor de Aziatische kunstuitingen in Suriname. Toch kan Hatterman hierin worden vergeven, de scheiding tussen beeldende kunst en etnografische kunstnijverheid is namelijk vandaag de dag nog een omstreden onderwerp. Marron en Inheemse kunstwerken zijn in Nederland vrijwel alleen in volkenkundige musea zoals het Tropenmuseum te vinden, meestal in de slavernij of koloniale collectie. Tot op heden wordt hier niet naar verwezen als losstaand kunstobject, maar bijna altijd binnen een context van culturele gewoontes en gebruiken. Of we dit daadwerkelijk als losstaand object moeten beschouwen, is eventueel een belangrijke vraag voor een ander onderzoek. Wel is het zo dat de Inheemse- en Marronkunst, ook als etnografica of kunstnijverheid zijnde, onderdeel uitmaken van de Surinaamse kunstgeschiedenis. Dit valt echter buiten Hatterman's blikveld, maar dat kan haar, als kind van haar tijd, niet verweten worden. Al met al is het volkomen begrijpelijk dat Jules Chin A Foeng het Hatterman verweet de Surinaamse kunstgeschiedenis niet te kennen. Volkomen begrijpelijk, maar niet geheel terecht.

De door Hatterman samengestelde kunstgeschiedenis is nationalistisch. Daarnaast is het een geschiedenis waarvan de kunst pas echt begint bij de door haar geïnitieerde herkenning van de schoonheid van de zwarte mens, en daardoor ook egocentrisch. Hoewel Hatterman sterk naar

zichzelf toe redeneert, en dit voor de nodige kritieken heeft gezorgd, mag haar bijdrage aan de Surinaamse kunstgeschiedenis niet worden onderschat. In dit onderzoek is aangetoond dat het voor haar niet altijd even goed mogelijk was om zich te verdiepen in de Surinaamse kunst uit de tijd voor 1900. Toch heeft zij het tot een prioriteit gemaakt om haar leerlingen te onderwijzen in de geschiedenis van de zwarte koninkrijken: de geschiedenis van voor de slavernij. Het was toen al haar intentie een groter cultureel bewustzijn te creëren bij de zwarte bevolking van Suriname en hen af te laten stappen van het koloniale zelfbeeld. Het feit dat zij hiervoor westerse middelen gebruikte moet haar nogmaals worden vergeven. Tot op heden zet men zich in voor hetzelfde doel dat Hatterman wilde bereiken in de tweede helft van de twintigste eeuw. Hatterman wordt voor haar onwetendheid vaak bekritiseerd en weer vergeven omdat zij een kind van haar tijd zou zijn, maar wordt niet genoeg geprezen voor wanneer ze haar tijd vooruitliep. Zo heeft ze een hele generatie onderwezen in de schoonheid van de zwarte mens, in een tijdperk waarin de witte uiterlijke kenmerken nog altijd de norm waren in de voormalig Nederlandse kolonie. Maar door de nadruk te leggen op het 'eigene' en de aandacht weg te trekken van het koloniale, verwierp Hatterman ook de vroeg koloniale kunstgeschiedenis. Haar visie van de Surinaamse kunstgeschiedenis begint rond het jaar 1900, toen er sequentieel kunst werd gemaakt door Surinaamse kunstenaars, en niet meer enkel door (Nederlandse) kunstenaars in Suriname. Hatterman had weinig oog voor de complexiteit en gelaagdheid die deze kunstgeschiedenis eigenlijk betreft. Met de kennis van nu wordt duidelijk dat er van een kunstgeschiedenis in Suriname altijd sprake is geweest. Voor, tijdens, en na de koloniale overheersing. Dit moet niet, zoals eerder werd gesteld, aan de hand van andere of westerse maatstaven worden gemeten, of worden beschreven. Vanuit een westers perspectief gezien kan er niet worden gesproken van typisch Surinaamse kunst. De Surinaamse kunst is jong, kent nog geen gevestigde tradities, en is niet gebaseerd op een geschiedenis van academische opleidingen waar aan klassieke eisen moest worden voldaan. De Surinaamse kunstgeschiedenis kan niet optimaal worden gevat binnen een westers begrippenkader, maar dit doet zeker niet af aan de waarde en het bestaan ervan. In dit geval werd de Surinaamse kunstgeschiedenis gecreëerd door een Europees reiziger zoals Merian, een blankofficier in Suriname zoals Winkels, een Surinaams kunstenaar in Nederland zoals Erwin de Vries, of een Nederlandse kunstenares die Suriname in haar hart droeg zoals Nola Hatterman. Ieder leverde een bijdrage en allen tezamen maken ze onderdeel uit van de Surinaamse kunstgeschiedenis.

Bibliografie

- Buikema, R., & Meijer, M. (2003). *Kunsten In Beweging 1900-1980* (1ste editie). Den Haag, Nederland: Sdu.
- De Vries, E. (2008). *Nola : portret van een eigenzinnig kunstenaress*. Amersfoort, Nederland: Klapwijk & Keijsers.
- Faber, P. (2015). *Jules Chin A Foeng (1944-1983)*. New York, Verenigde Staten: Macmillan Publishers.
- Hatterman, N. (1978a). *Beeldende kunst in Suriname*. Paramaribo, Suriname: Bolivar Editions.
- Helman, A. (1977a). Beeldende kunst - Tweeërlei visie. In J. Chin A Foeng (Red.), *Cultureel mozaïek van Suriname* (p. 406). Zutphen, Nederland: De Walburg Pers.
- Hoefte, R., & Medendorp, C. (2003). *Gezichten, typen en costumen naar de natuur geteekend door A. Borret* (1ste editie). Leiden, Nederland: K.I.T.L.V.
- Juffermans, J., & Bakker, N. (1981). *Jan Sluijters, Schilder*. Mijdrecht, Nederland: Tableau.
- Kolfin, E. (1997b). *Van de slavenzweep en de muze*. Leiden, Nederland: KITLV.
- Krieger, B., & Hoogendam, J. (2015). *50 Surinaamse kunstschaten*. Culemborg, Nederland: Van Duuren Media.
- Medendorp, C., & Nicolaas, E. S. (2010). *Kijkkasten uit Suriname* (1ste editie). New York, Verenigde Staten: Macmillan Publishers.
- Meijer, E. (1985). *Farawe* (1ste editie). Heusden, Nederland: Aldus Uitgevers.
- Neus, H., Stichting Surinaams Museum (Paramaribo), Bongers, J., & Stichting Surinaams Museum (Paramaribo). (2013). *Het leven van een blankofficier*. Paramaribo, Suriname: Stichting Surinaamse Museum.
- Nicolaas, E. S., & Rijksmuseum (Netherlands). (2018). *Shackles and Bonds*. Amsterdam, Nederland: Rijksmuseum-Uitgeverij Vantilt.
- Price, S., & Price, R. (1980). *Afro-American Arts of the Suriname Rain Forest* (1st editie). Berkeley, Verenigde Staten: University of California Press.
- Reitsma, E. (2012). *Maria Sibylla Merian & dochters* (1ste editie). Zwolle, Nederland: Uitgeverij Wbooks.

- Smit, J., & De Rooy, F. (2012). *Curaçao Classics Visual Arts 1900-210*. Volendam, Nederland: Stichting LM Publishers .
- Stedman, J. G., & Price, R. (1992). *Stedman's Surinam*. Amsterdam, Nederland: Amsterdam University Press.
- Van Binnendijk, C., & Faber, P. (2000). *Sranan. cultuur in Suriname* (1ste editie, Vol. 1992). New York, Verenigde Staten: Macmillan Publishers.
- Van Kempen, M. (2003). *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur*. (Vol. 3). Paramaribo, Suriname: Okopipi.
- Van Gelder, R. (2018). *Dichter in de jungle*. Amsterdam, Nederland: Atlas Contact, Uitgeverij.

Online artikelen

- De Groot, S. W. (1986). NAAR AANLEIDING VAN HET HERDRUKKEN VAN BENOIT'S VOYAGE À SURINAM. *Nieuwe West-Indische Gids*, 46(3), 292–296. Geraadpleegd van <https://www.jstor.org/stable/41983525?seq=1>
- Haarnack, C. (2017, 22 oktober). *Herlein: Beschryvinge van de volk-plantinge Zuriname (1718)*. Geraadpleegd van <https://bukubooks.wordpress.com/2017/10/20/herlein/>
- Haarnack, C. (2019, 30 september). *Joanna & Stedman*. Geraadpleegd van <https://bukubooks.wordpress.com/joana-stedman/>
- Kegley, F. (2013). *Surinamese Society in the Eighteenth and Nineteenth Century*. Geraadpleegd van <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/287248>
- Kolfin, E. (1997 april). De muze met een missie. Verbeeldingen van slavernij in de West c. 1650-1860. *OSO. Tijdschrift voor Surinaamse taalkunde, letterkunde en geschiedenis.*, 16(1). Geraadpleegd van <https://www.dbnl.org>
- Malajuwara, F., & Van Nie, M. (1997). 'Zij hoort niet het jammeren van haar huisdier' Een interview over Kalihna kunst. *OSO. Tijdschrift voor Surinaamse taalkunde, letterkunde en geschiedenis.*, 16(1), 82–90. Geraadpleegd van https://www.dbnl.org/tekst/_oso001199701_01/colofon.php
- Medendorp, C. (1997 april). De tekeningen van Gerrit Schouten en Nicolaas Box in het Surinaams Museum. *OSO. Tijdschrift voor Surinaamse taalkunde, letterkunde en geschiedenis.*, 16(1). Geraadpleegd van <https://www.dbnl.org>
- Medendorp, C. (2006). Geschiedenis in een kijkkasje. *Bulletin van het Rijksmuseum*, 54(3), 235–245. Geraadpleegd van <https://www-jstor-org.proxy.uba.uva.nl:2443/stable/40383603>
- Ottes, L. (2002). Nola Hatterman en Suriname: een ambivalente passie. *DESIPIENTIA*, 9(2). Geraadpleegd van <http://www.ellendevries.nl/wp-content/uploads/2010/01/NolaDesipientia.pdf>
- Ramsোধ, H. (2005). Hans Breeveld, Baas in eigen huis. Wim Bos Verschuur, heraut van Surinamese onafhankelijkheid 1904-1985. *OSO. Tijdschrift voor Surinaamse taalkunde, letterkunde en geschiedenis.*, 24(1), 360–363. Geraadpleegd van https://www.dbnl.org/tekst/_oso001200501_01/colofon.php

Voorhoeve, J. (1963). W.E.H. Winkels: Blank'ofcier met palet en papier. *Nieuwe West-Indische Gids*, 42, 269–288. Geraadpleegd van <https://www-jstor-org.proxy.uba.uva.nl:2443/stable/40383603>

Wijngaarde, T. (2014, 11 juli). *Het miskende genie*. Geraadpleegd van <https://parbode.com/het-miskende-genie/>

Krantenartikelen

Alcoa Schilderijen-Contest. (1955, 15 juni). *Het nieuws : algemeen dagblad*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

De schilder Pandellis. (1948, 21 oktober). *Het nieuws: algemeen dagblad*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

Nola Hatterman opent Art Gallery. (1969, 5 juni). *Vrije Stem: onafhankelijk weekblad voor Suriname*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

Pandellis houdt expositie van zijn werken in Trocadero. (1956, 26 juni). *Amigoe di Curaçao* . Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

Portret Ds. Hoekstra. (1912, 20 februari). *De West*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

Professor Rustwijk. (1910, 16 juni). *Nieuwe Surinaamsche courant*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

Stadsnieuws. (1892, 21 oktober). *Suriname : koloniaal nieuws- en advertentieblad*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

Tentoonstelling. (1949, 31 januari). *Amigoe di Curaçao*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

van de Walle, J. (1955, 21 oktober). Afstammelingen van slaven behielden eigen volksmuziek. *De Surinamer : nieuws- en advertentieblad*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>

Van Zanthen, J. (1968, 9 oktober). Expositie in Instituut voor Tropen. *Amigoe di Curaçao*. Geraadpleegd van <https://www.delpher.nl>