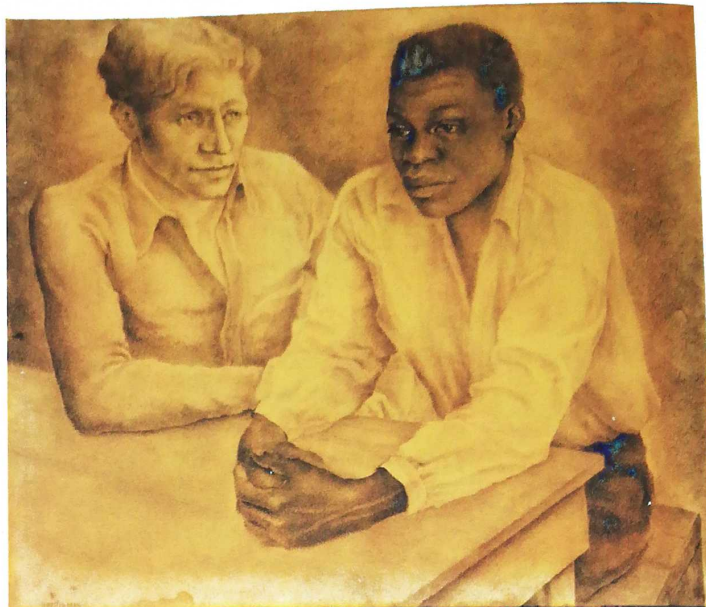


ZWART VAN BINNEN

ESTHER SCHREUDER & ELLEN DE VRIES
OVER
NOLA HATTERMANN

Sommige mensen kiezen zelf hun familie.

Kunstenares Nola Hatterman (1899 – 1984) voelde een grote affiniteit met Surinamers en emigreerde op middelbare leeftijd uiteindelijk naar 'het land van haar hart', zo valt te lezen in de onlangs verschenen monografie over haar leven en werk.



↑ Nola Hatterman, *Vrienden*, 1937, collectie Stedelijk Museum Amsterdam

↓ Bronzen beelden uit Benin, collectie Ellen de Vries

Alle afbeeldingen komen uit het besproken boek.

NET ALS Jef Last – zie p. 12 – werd Nola Hatterman geboren in een Hollands gezin met koloniale connecties; zij was gefascineerd door de Indische kinderen met wie zij te maken kreeg en verlegde later haar belangstelling naar de Surinamers die zij in Amsterdam tegenkwam: musici, en schrijvers uit communistische kring, onder wie Anton de Kom. In die kringen kwam zij overigens ook Jef Last tegen; zij maakte illustraties voor het socialistische, antikoloniale tijdschrift *De Vlam* waarvan Last redacteur was. In 1953 emigreerde Hatterman naar Suriname om er te schilderen en kunstonderwijs te geven. Ze is tot op heden een van Suriname's meest geliefde schilders, haar schilderij *Louis Richard Drenthe/Op het terras* is een van de pronkstukken van het Stedelijk Museum. Onlangs verscheen er een monografie over haar werk, en zij is – postuum – een van de exposanten in de tentoonstelling *De Surinaamse School*, die momenteel in het Stedelijk te zien is.

Voor een blanke vrouw die zich bezighield met de schoonheid en de thematiek van zwarte mensen en hun geschiedenis – ze schilderde bijvoorbeeld een reeks historiestukken over slavernij en marronage – ligt kritiek op de loer; toe-eigening, stereotypering en een soort van koloniale lustbeleving zouden haar te verwijten zijn. Terwijl zijzelf verklaarde zich aan zwarte mensen verwant te voelen en een van haar leerlingen als pleegzoon aannam, oftewel: zij koos zelf haar familie. *Indies tijdschrift* sprak daarover met de initiatiefneemster van boek en tentoonstelling, Ellen de Vries, en een van haar collega's, Esther Schreuder, specialist op het gebied van de verbeelding van zwarte mensen in de Europese kunst.

EW: 'Ellen, gefeliciteerd met het boek; het moet je deugd doen zo'n fraai uitgevoerd overzichtswerk te hebben kunnen realiseren. Je leeft al lang met Hatterman, heb ik begrepen.'

Ellen: 'Rond 2004, tijdens een van mijn onderzoeksreizen, hoorde ik in Suriname voor het eerst van Nola Hatterman. Wie is die vrouw naar wie de kunstopleiding in Paramaribo is vernoemd? vroeg ik me af. Terug in Nederland stuitte ik op de eveneens naar haar vernoemde galerie in Amsterdam, die gehuisvest was in het gebouw van de Vereniging Ons Suriname. Bij nader onderzoek trof mij haar engagement. Hoe belangrijk was zij voor de dekolonisatiegeschiedenis van Suriname en welke rol speelde kunst daarbinnen? Die vragen vormden de invalshoek van mijn biografie. Ik ben geïnteresseerd in de (gedeelde) politieke geschiedenis van Suriname en Nederland en processen van beeldvorming. Dankzij verschillende Surinaamse en Nederlandse kunstliefhebbers, kunsthistorici (onder wie Esther Schreuder) en het project *De nalatenschap van Nola Hatterman* groeide in de loop der jaren de aandacht voor Hattermans werk. Lange tijd trok vooral haar opmerkelijke levensverhaal de aandacht. Maar haar oeuvre rechtvaardigt een monografie en een expositie.'

EW: 'Esther, hoe kwam Hatterman op jouw pad?'

Esther 'Dat was voor het eerst in de jaren negentig tijdens een werkgroep van professor Carel Blotkamp op de VU. Die werkgroep vond plaats ter ondersteuning van de tentoonstelling *Magie en Zakelijkheid* in het Museum van Moderne Kunst in Arnhem. Nola was een van de geselecteerde kunstenaars. Mijn onderzoek concentreerde zich voor deze werkgroep voornamelijk rond de politiek geëngageerde kunstenaars, zoals Harmen Meurs, Johan van Hell, Chris Beekman en Peter Alma. Nola was met een aantal van hen bevriend. Haar werk *Op het terras*

werd teruggevonden door Karin Sönghe en op de cover van de catalogus gezet. Datzelfde werk selecteerde ik in 2008 voor de tentoonstelling *Black is beautiful. Rubens tot Dumas* in de Nieuwe Kerk en ik schreef erover, samen met Carl Haarnack*, in de catalogus. Een paar jaar later werd ik gevraagd om voor de serie *The Image of the Black in Western Art* een artikel te schrijven over de verbeelding van zwarte mensen in de Nederlanden tussen 1900 en 1940. Daarin kon ik voor het eerst iets dieper ingaan op Hatterman in relatie tot andere kunstenaars.'

EW: 'Het boek bevat een heleboel sympathieke essays over aspecten van Hattermans leven en werk, die elkaar mooi aanvullen. Aan het slot volgt een dissonant: een artikel van Lizzy van Leeuwen, die zich fel tegen Hatterman uitspreekt. Met een beroep op de autoriteit van een batterij wetenschappelijke

theorie, nagelt ze haar simpelweg aan de schandpaal als iemand die neerkeek op zwarte mensen en alleen belangstelling had voor haar zwarte vrienden als lustobject. In de mooie tekening *Vrienden* ziet Van Leeuwen niets dan treurige afstand tussen de rassen. Als lezer krijg je de behoefte de mening te horen van iemand die Nola gekend heeft – Stephan Sanders introduceert het begrip transraciaal om Hattermans positie te verklaren ("Ik werd steeds meer neger"), maar dat geeft weer het gevoel dat zij in feite op zoek was naar zichzelf, terwijl ze volstrekt geen gefrustreerde indruk maakt.

Ellen, jij hebt een biografie van Hatterman geschreven en "kent" haar goed; had je haar niet in bescherming moeten nemen tegen de karaktermoord die Van Leeuwen pleegt?'

Ellen: 'Het gevaar voor de biograaf schuilt erin dat die zijn of haar hoofdpersoon misschien wel te goed denkt te begrijpen. Die valkuil wilde ik vermijden door gastauteurs hun visie te laten geven op Hatterman, in het licht van de huidige

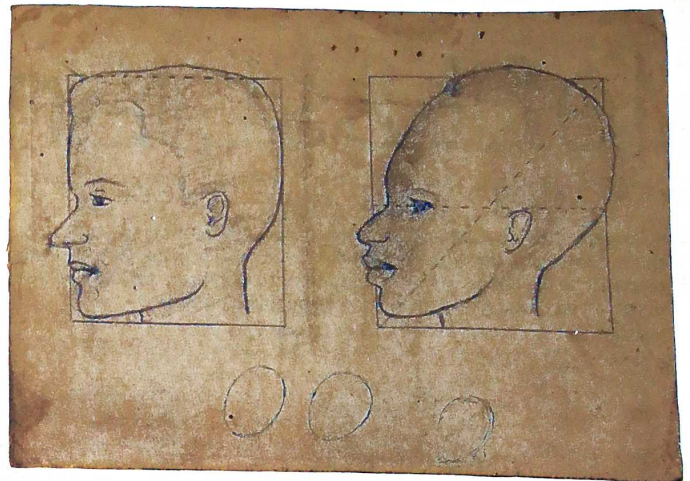
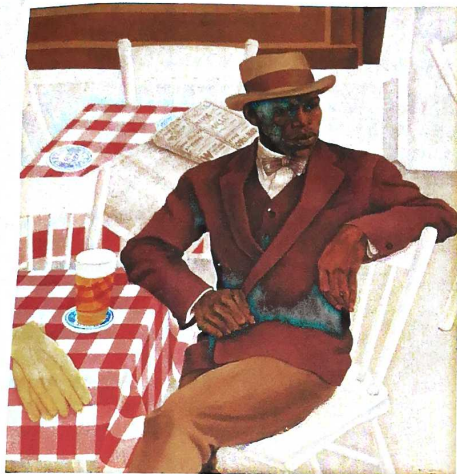
discussies over toe-eigening. De visies van Lizzy van Leeuwen en Stephan Sanders vertegenwoordigen twee uiterste stemmen in het postkoloniale debat, dat overigens minder in Suriname dan in Nederland woedt. De postkoloniale kritiek van Van Leeuwen kon daarin niet ontbreken en die respecteer ik.'

EW: 'Treffend vond ik ook dat niet-creoolse Surinamers Hatterman verweten dat zij alleen oog had voor de Afro-Surinaamse groepen – je kunt het ook nooit goed doen.'

Ellen: 'Hatterman zelf had wel een voorkeur voor het tekenen en schilderen van Afro-Surinamers, maar het is niet zo dat zij haar enige modellen waren, zoals de afbeeldingen in het boek laten zien. Hatterman vond het belangrijk dat Surinaamse kunstenaars de schoonheid van het land en zijn verschillende bevolkingsgroepen vastlegden en droeg dat in haar lessen ook nadrukkelijk uit. Zij meende dat Surinaamse kunstenaars zich niet langer moesten spiegelen aan het Westen, aan westerse kunstopvattingen, en een eigen stijl dienden te ontwikkelen. Daarover werd door haar (oud-)leerlingen verschillend gedacht. Ze had medestanders, maar



↓ Nola Hatterman, *Louis Richard Drenthe/Op het terras*, 1930, collectie Stedelijk Museum Amsterdam
Hattermans tekenmodel voor hoofden van zwarte en blanke mensen, collectie familie Baag →



Ellen de Vries e.a., *Nola Hatterman. Geen kunst zonder kunnen*, Waanders, 2021
Zie ook www.nolahatterman.com.
De Surinaamse School, Stedelijk Museum Amsterdam, looptijd verlengd vanwege de lockdown, zie www.stedelijk.nl.

ook tegenstanders. De tegenstanders betwistten haar positie als Nederlandse directeur van een Surinaamse kunstacademie. Maar anno 2021 wordt Hatterman in Suriname gezien als onlosmakelijk verbonden met de Surinaamse kunstgeschiedenis, zoals onder andere blijkt uit de bijdragen van Marieke Visser en Priscilla Tosari.*

EW: 'Het feit dat Hatterman een eigen model had ontwikkeld voor het tekenen van het hoofd van "de zwarte mens", met een ovaal als basis, wordt door Van Leeuwen geassocieerd met de kwalijke toepassingen van schedelmetingen uit de 19^e eeuw, terwijl Hatterman ertoe geïnspireerd was door de fraaie bronzen koppen uit Benin – een Afrikaanse erfenis die zij bij wijze van spreken "teruggaf" aan de nakomelingen van de slaven, die met name van de materiële cultuur van hun voorouders bijna alles waren kwijtgeraakt, zo lees ik in het boek. Tosari beschrijft in haar essay hoe Hattermans leerling, pleegzoon en erfgenaam, de kunstenaar Armand Baag – die een prominente plek heeft in de expositie in het Stedelijk – deze theorie op zijn beurt doorgaf aan Malinese studenten, waarmee voor hem de cirkel rond was. Hattermans Surinaamse leerlingen lijken zich niet aan deze technische aanwijzing te hebben gestoord. Ikzelf zag, direct nadat ik erover had gelezen, die ovaal hoofdvorm steeds opdoemen tijdens een voetbalwedstrijd; Kylian Mbappé, sterspeler van Paris Saint Germain, heeft er een gaaf voorbeeld van.

Esther, ben jij in de geschiedenis van de kunst eerder zo'n model tegengekomen, en wat vind jij van de uitwerking ervan?

Esther: 'Tja. Ik geloof eerlijk gezegd niet zo in ras en in vaste kenmerken. Ik denk dat als je met dergelijke schema's gaat werken, je al snel in stereotypen uitkomt en je als kunstenaar niet echt goed meer gaat kijken naar individuen. Bij Hattermans latere werken en vooral de historiestukken krijgen mensen vaak ietwat maniëristische verlengde voor- en achterhoofden. Een dergelijk schema gaat om het verbeelden van een idee. Het idee van ras. Zij neemt als grondbeginsel Benin-beelden, maar zijn die op de werkelijkheid gebaseerd? Zijn dat niet abstracties van mensen, geïdealiseerde mensen zoals bij de Egyptenaren? Bovendien, Benin is maar een piepklein stukje Afrika, dat kun je niet uittrollen over alle "zwarte mensen", als je daar Afrikanen onder verstaat. Je moet altijd goed voor ogen houden dat het om een kunstwerk gaat, om een idee, niet om de werkelijkheid. Zij had een idee bij "de Afrikaan". Dat werkte ze uit. Het is haar idee. Op haar idee hebben mensen weer verder kunnen bouwen, als hulpstukken, of zich ertegen kunnen afzetten, zoals dat gaat in de kunst. Dat is, vermoed ik, ook Nola's functie geweest voor kunstenaars in Suriname.

Hatterman was zeker niet de eerste die een schema maakte voor het uitbeelden van de verschillen tussen Europees en Afrikaans "ras". Beroemde voorgangers zijn Albrecht Dürer en Petrus Camper. In Dürers tijd (begin 16^e eeuw) bestond het begrip ras nog niet. Bij Camper (18^e eeuw) had het schema niet alleen het doel tot nut te zijn voor kunstenaars, maar ook om aan te tonen dat Afrikanen ver af stonden van apen. Helaas werd zijn schema daarna juist gebruikt om het tegendeel te bewijzen. De schema's van Dürer en Camper zijn inmiddels veelvuldig gepubliceerd en "gebruikt" om allerlei raciale theorieën mee te onderschrijven of juist weer te ontkrachten.'

EW: 'Toen ik mij probeerde te oriënteren op dit onderwerp, deed Carl Haarnack mij de naam Nancy Cunard aan de hand: een tijdgenote van Hatterman, die de verstoting door haar adellijke familie op de koop toenam toen zij verliefd werd op

een zwarte man. Zij sloot zich aan bij de antiracisembeweging en stelde later de klassiek geworden bundel *Negro* samen. Deze vrouwen lijken de uitzondering, omdat we bijna uitsluitend lezen over blanke mannen die relaties aangaan met zwarte vrouwen – en dat zal echt niet alleen uit seksuele nood of koloniale bezitsdrang zijn geweest; ze vonden die vrouwen ongetwijfeld vaak mooi en aantrekkelijk –, maar er moeten veel meer van zulke vrouwen zijn geweest. Kijk bijvoorbeeld maar naar de populariteit van de zwarte jazzmusici in de jaren '30, en van de Indische meisjes én jongens in de jaren '50 en daarna.
Mogen blanken "zwarte" mensen mooi vinden?'

Ellen: 'Tja... wie bepaalt dat? Tot in de jaren '50 hadden Nola's Surinaamse stadsgenoten in Amsterdam daar in elk geval geen moeite mee. Zij zagen in Nola vooral een bondgenoot in de strijd tegen rassenhaat, fascisme en kolonialisme. Jules Sedney, de latere premier van Suriname, verwoorde het in 2016 zó: "Toen gold zwart als het minste wat er was. Dat ze zich met die mensen gaat associëren, openlijk, dat is nobel, maar het is ook moedig. Omdat ze weet dat dit haar gaat worden aangerekend door lichtkleurigen." Zijn woorden weerklinken in die van de oud-president van Suriname, Ronald Venetiaan, die in het voorwoord van dit boek beschrijft hoe Nola – een hartstochtelijk danser – zich in de laat-koloniale samenleving verwaardigde met "iedereen" in Paramaribo te dansen. Ook met zwarte jongemannen. "Dat was niet wat de gevestigde orde van blanken en bruinen en zwarten verlangden van een blanke vrouw in hun stad." Hattermans affectie is zo gezien eerder op te vatten als een politiek, klasse-overstijgend statement dan als erotische bewondering.'



Esther: 'In Europa zijn het vooral witte vrouwen die relaties aangingen met zwarte mannen. Ook in Nederland. Het is een van de redenen waarom

in de jaren '30 in Amsterdam jazzclubs werden gesloten. De zwarte musici en bezoekers hadden een te grote aantrekkingskracht op jonge witte meisjes, vond het gemeentebestuur. En ook op oudere witte vrouwen; het was hip en anti-bourgeois. Zwarte mannen kregen relaties met witte vrouwen, trouwden en kregen kinderen. Bijvoorbeeld Anton de Kom, Batling Siki, Waldemar Nods (de vader van Sonny Boy) et cetera, et cetera. Je ziet dit ook verder terug in de tijd. Dat komt waarschijnlijk ook omdat het in meerderheid zwarte mannen waren die naar Europa kwamen. In de VS ligt het mogelijk weer anders.

Wat betreft mooi mogen vinden: mooi en aantrekkelijk zijn twee verschillende dingen. Een paard is ook mooi, het zegt verder niets. Een man hoeft niet mooi te zijn om aantrekkelijk te zijn (is mijn persoonlijke mening). Mooi is iets om naar te kijken, maar het kan snel gaan vervelen, vinden veel kunstenaars.'

*Carl Haarnack, die in dit stuk twee keer wordt genoemd, is Surinamist, verzamelaar en antiquaar. Hij is de man achter Buku Bibliotheeca Surinamica – en schreef ook een bijdrage aan dit *Indies tijdschrift*, zie p. 29.