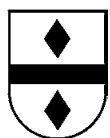


Het andere postkoloniale oog

Onbekende kanten van de Nederlandse (post)koloniale cultuur en literatuur

Onder redactie van MICHEL VAN KEMPEN



Hilversum
Verloren
2020

‘Er is heel wat goed te maken’

Rosey Pool en Nola Hatterman, witte culturele bemiddelaars voor ‘zwarte’ kunst

Lonneke Geerlings & Ellen de Vries

‘Rosey!’, schreef Nola Hatterman met een groot uitroepteken na Rosey Pools overlijden in 1971. ‘Ik ontmoette haar in Amsterdam, kort na de oorlog [...]. Ze gaf een lezing over negerpoëzie en, omdat mijn werk ook was gewijd aan de strijd van de Neger [*sic*], moesten we elkaar wel ontmoeten en begrepen we elkaar direct.’ Een levendige samenwerking volgde: bij Nola’s tentoonstellingen declameerde Rosey zwarte poëzie en omgekeerd verzorgde Nola illustraties bij Rosey’s vertalingen van zwarte auteurs. Beiden verkeerden vanaf de jaren dertig tot eind jaren zestig in kringen van prominente zwarte antikoloniale activisten en schrijvers afkomstig uit Amerika (Langston Hughes, W.E.B. Du Bois en Countee Cullen), Engeland (Jan Carew) en het Caribisch gebied (onder wie Otto Huiswoud en zijn Amerikaanse vrouw Hermie Dumont, Anton de Kom en Eddy Bruma). Zwart en wit streden zij aan zij tegen kapitalisme, kolonialisme, fascisme en discriminatie. De generatie zwarte activisten die eind jaren zestig het stokje overnam, zette vraagtekens bij die gedeelde solidariteit. Wat betekende dat voor de twee – witte – vriendinnen die hun leven hadden gewijd aan de ‘zwarte’ strijd?

Nola Hatterman en haar milieu

Nola Hatterman (1899-1984) en Rosey Pool (1905-1971) waren generatiegenoten. Hun leven omspande een turbulent tijdperk, met twee wereldoorlogen, de opkomst van het communisme, rebellie van emancipatiebewegingen, en het einde van koloniale rijken. Zij begaven zich midden in het strijdgewoel.

Nola Hatterman werd in 1899 geboren in een geëerd Amsterdams milieu. Haar vader was boekhouder bij een bedrijf in koloniale waren uit Nederlands-Indië. Daar kwam ze in aanraking met ‘alles wat koloniaal was. [...] Dat is eigenlijk de oorzaak geweest van mijn rebelleren’, verklaarde ze later. Rebelle tegen de gevestigde orde werd de leidraad van haar leven. Ze nam het op voor allen die zich in de ‘gekwetste zones’ bevonden – vanwege achterstelling op grond van klasse, ras, religie en/of sekse. Aanvankelijk koos ze voor een toneelcarrière, een keuze die ze naderhand motiveerde vanuit haar ondergeschikte positie als vrouw: ‘Op het toneel was de vrouw gelijk aan de man.’ Tijdens haar optredens in het populaire muziektoneel-



Nola Hatterman in 1970, werkend aan haar historische voorstelling Fort Buku.

stuk *De Jantjes* (1920) viel ze voor de charmes van de regisseur van het stuk: de links geëngageerde en Joodse Maurits de Vries. Uit protest tegen de opmars van het nationaalsocialisme in buurland Duitsland, sloot het liefdespaar zich aan bij zowel het ‘Wereldcomité van Kunstenaars en intellectuelen voor de slachtoffers van het Hitlerfascisme’ als de gelijkgestemde ‘Bond van Kunstenaars ter Verdediging der Kultuur’ (B.K.V.K.). De B.K.V.K. organiseerde in 1936 de spraakmakende tentoonstelling *De Olympiade Onder Dictatuur* (D.O.O.D.): een felle aanklacht tegen de door de nazi’s georganiseerde en gecensureerde Kunstolympiade in Berlijn. Nola nam daaraan deel met een tekening waarin ze de Duitse rassenleer hekelde.

Nola had het toneel inmiddels verruild voor een schildersbestaan, waardoor ze in aanraking kwam met de destijds zeer gewilde Surinaamse schildersmodellen. De vriendschappen die ze met hen sloot waren hecht. Lou Drenthe, de man die model stond voor haar bekende schilderij ‘Op het terras’ (Stedelijk Museum, Amsterdam), opende haar de ogen voor de wantoestanden in Suriname ‘gezien van de kant van de Neger’. Via haar nieuwe geliefde, de Hollandse kunstenaar, communist, CPN-bestuurslid en latere verzetsman Arie Jansma, kwam Nola vanaf medio jaren dertig in steeds activistischer kringen terecht. Ze ontmoette de Surinaamse nationalist en communistisch gezinde Anton de Kom en leerde Otto Huiswoud kennen, een eveneens in Suriname geboren zwarte antikoloniale activist en communist. Huiswoud was hoofdredacteur van *The Negro Worker*, het maandblad van de (illegale) ‘International Trade Union Committee of Negro Workers’. Arie hielp het blad verspreiden samen met leden van de ‘Bond van Surinaamse Arbeiders in Nederland’. Nola tekende er ten minste één illustratie voor. Ook ontwierp ze een omslag voor het periodiek van deze Surinaamse arbeidersbond: twee verstrengelde handen – een wit, een zwart – als symbool van de ‘broederstrijd’. Kenmerkend voor deze generatie linkse activisten in het koloniale tijdperk: niet alleen de strijd van de arbeidersklasse,

Rosey Pool aan haar bureau, werkend onder een ingelijste tekening van Nola Hatterman, Amsterdam, ca. 1945. Bron: Joods Historisch Museum, Fo10624.



maar ook die van het ‘negerproletariaat’ werd gesteund. Dat gebeurde onder het motto: samen tegen de gemeenschappelijk vijand.

Toen de oorlog uitbrak in Nederland, vloeide het verzet logisch uit dit activisme voort. Arie Jansma, Anton de Kom en leden van de ‘Bond van Surinaamse Arbeiders’ sloten zich aan bij het verzet. De Kom bekocht dat, evenals vele anderen, helaas met de dood. Voor zover bekend bestond Nola’s verzet vooral uit de weigering zich in te schrijven bij de beruchte Kultuurkamer. Ook ‘hielp’ ze Arie, ‘die vreselijk gevaarlijke dingen’ deed. Ze weidt er in een brief aan een oud-leerling niet over uit, maar vermoedelijk fungeerde Nola als dekmantel voor Aries illegale verzetsactiviteiten. In 1948 tekende een Britse journalist over haar oorlogservaringen op: ‘During the Hitler war she was hunted, terrorised, starved and run to earth in her own Amsterdam.’ Dat was schromelijk overdreven. Mogelijk begreep journalist Edward Scobie haar verkeerd, maar niet uitgesloten is, dat Nola zich inmiddels Roseys levensverhaal had toegeëigend.

Rosey Pool en haar milieu

Rosey Pool werd in 1905 geboren. Ze groeide op in Amsterdam, in een seculier Joods gezin. Haar ouders hadden een piepkleine sigarenwinkel op de rand van de Jodenbuurt. ‘Er moeten [...] ook mensen uit Suriname of Curaçao in onze buurt geweest zijn’, schreef Rosey over de Nieuwmarktbuurt. Maar tegengekomen was zij ze nooit. Haar ouders waren uitgesproken socialisten en pacifisten, en Rosey sloot zich bijna vanzelfsprekend aan bij de socialistische Arbeiders Jeugd Centrale (AJC). Later werd ze ook actief bij de Socialistische Kunstenaars Kring (SKK), die de linksgeoriënteerde culturele elite en arbeiders nader tot elkaar wilde brengen in hun ‘gezamenlijke strijd’: die van de socialistische revolutie. Nadat ze op een congres de Berlijnse jurist Gerhard F. Kramer ontmoette, verhuisde ze in 1927 naar Berlijn, destijds het centrum van de revolutie. Samen streden ze tegen de opkomst van het nationaalsocialisme door zowel in Berlijn als in Amsterdam te vertellen over de gruwelen van de fascistten. Ondertussen onderhield Rosey ook contact met Henk Sneevliet, leider van de radicale Onafhankelijke Socialistische Partij (OSP). Haar zucht naar verandering en het verruwde politieke klimaat van de jaren dertig bracht haar in steeds radicalere linkse kringen.

Na enkele jaren Berlijn keerde ze rond 1939 – inmiddels gescheiden – terug naar Amsterdam, waar ze Engels gaf aan Duits-Joodse vluchtelingen en aan het Joods Lyceum (Anne Frank was één van haar leerlingen). Bijna automatisch belandde ze tijdens de oorlog in de verzetsgroep ‘Van Dien’, die grotendeels bestond uit Duitse en statenloze Joden. Ze hielp mensen onderduiken en maakte persoonsbewijzen na, totdat ze in mei 1943 tijdens een razzia opgepakt en naar Westerbork gedeporteerd werd. Met behulp van haar verzetsgroep wist ze het kamp te ontvluchten en dook onder. Op haar onderduikadres in Baarn vond ze troost in het werk van Afro-Amerikaanse dichters zoals Langston Hughes en Countee Cullen en zag een opvallende gelijkens tussen hun ervaringen en die van haarzelf als Jodin. Na de oorlog bleek praktisch haar gehele familie, en zowel linkse als Joodse vrienden te zijn vermoord. Rosey moest opnieuw beginnen. Met leden van haar voormalige verzetsgroep pakte ze voorzichtig de draad van haar leven weer op in Amsterdam. De oorlogsgruwelen werden tijdens de vrijheidsfestiviteiten gesmoord in feestgedruis dat wéken duurde. Waarschijnlijk ontmoette ze daar Nola Hatterman.

Antikoloniale netwerken in naoorlogs Amsterdam

De Bevrijding was een tijd van nieuwe kansen. Er werd zelfs gesproken van een ‘Doorbraak’ – dwars door de zuilen heen. De ontmoeting tussen Rosey en Nola zorgde voor een persoonlijke ‘doorbraak’. Toen Rosey aan Nola vertelde dat sommige witte schoolkinderen die ze de opdracht gaf een gedicht over rassendiscriminatie te schrijven, zich zodanig met een zwart persoon identificeerden, dat ze vanuit de ‘ik’-persoon waren gaan schrijven, was dat een openbaring voor Nola. Ze meende:

'Mijn god, dat is wat er met mij is gebeurd.' Andersom raakte Rosey ook geïnspireerd door Nola, en besloot de 'zwarte kwestie' tot haar persoonlijke missie te maken. Rosey en Nola trokken als magneten naar elkaar toe. Het duurde niet lang of Rosey omschreef Nola als 'one of my best friends'. Qua charisma en ambitie deden ze niet voor elkaar onder.

Via Nola kwam Rosey in contact met de kleine zwarte gemeenschap van Amsterdam en ontmoette er onder anderen de zwarte acteur Otto Sterman (zoon van een Hollandse moeder en Curaçaose vader), de eerder genoemde Otto en Hermie Huiswoud, en de militante socialistische bibliothecaris Dorothy Abrahams (de vrouw van de Zuid-Afrikaanse dichter Peter Abrahams). Na de oorlog kwam er een nieuwe generatie Surinaamse studenten naar Nederland, onder wie de latere premier Jules Sedney, de taalkundige Hein Eersel, de historicus Eugène Gessel en de jurist Eddy Bruma, allen jongens uit de donkergekleurde volksklasse. De Amsterdamse Vereniging Ons Suriname veranderde door hun toedoen in een activistisch bolwerk van nationalisme en antikolonialisme. De wat oudere Otto Huiswoud vervulde daar overigens een spilfunctie in. Hij was bevriend met zowel Rosey als Nola, die regelmatig bij de Vereniging over de vloer kwamen. Nola en mogelijk ook Rosey onderhield contact met leden van de culturele organisatie 'Wie Eegie Sanie' ('Onze Eigen Dingen'). Die zoektocht naar de eigen – onderdrukte – taal, cultuur en geschiedenis sloot naadloos aan bij Nola's streven om de schoonheid van het zwarte 'ras' te schilderen. Eddy Bruma, boegbeeld van Wie Eegie Sanie en latere wegbereider van een onafhankelijk Suriname, werd een van Nola's beste vrienden. Er broeide iets in Amsterdam en Rosey en Nola stookten maar al te graag het vuur op.

Rosey begon een uitgebreide correspondentie met Afro-Amerikaanse dichters zoals Melvin Tolson, Richard Wright, Ann Petry en Langston Hughes – nu wellicht bekende namen, toen niet, zeker niet in Nederland. Ze gebruikte haar eigen levensverhaal als bron voor interraciale solidariteit en noemde Nazi Duitsland en de naar Jim Crow vernoemde segregatiewetten in het zuiden van de VS gelijksoortige voorbeelden van 'rassenwaanzen.' Al gauw had ze een uitgebreide collectie van Afro-Amerikaanse poëzie verzameld, die ze onder andere gebruikte om een poëzieavond in het Concertgebouw te organiseren in oktober 1945 genaamd *I too am America*, naar een gedicht van Langston



Illustratie van Nola Hatterman bij de herdenking van Rosey E. Pool. Uitgave van Paul Breman, London 1974.

Hughes. Het programma werd vijf keer herhaald, met een reprise in 1948. Op zulk soort evenementen nam Rosey het voortouw en las ze zelf gedichten voor. Dat had een enorme impact op de zwarte gemeenschap in Amsterdam. De zwarte acteur Otto Sterman hoorde Rosey voor het eerst in 1947 Afro-Amerikaanse literatuur voordragen. ‘Onvergetelijk’ noemde hij het.

De vriendschap tussen Rosey en Nola kreeg een zakelijk component, toen ze hun krachten bundelden. Dat bleek een gouden greep. Meermalen maakte Nola illustraties bij vertalingen van Rosey, veelal van zwart Amerikaanse *Harlem Renaissance* dichters zoals Countee Cullen en James Weldon Johnson. In april 1948 trokken Rosey en Nola naar Arnhem voor een tentoonstelling van Nola's werk. Nola hield een verhaal over de ‘geschiedenis, strijd en toekomst van het zwarte ras’ en de volgende dag droeg Rosey ‘neger poëzie’ voor. Ondanks de magere opkomst, achtte één journalist het evenement uiterst belangrijk: ‘Wat Mrs. Harriet Beecher Stowe deed in haar boek *Uncle Toms Cabin* trachten in onze tijd en in ons land twee vrijwillige ambassadrices van het zwarte ras, n.l. Rosey Pool en Nola Hatterman, ieder op hare wijze te doen [...]’ Het zou niet de enige keer zijn dat buitenstaanders het opmerkelijk vonden dat een wit persoon zich zo stortte op zwarte kunst. Als witte Nederlandse vrouwen die stredden voor het ‘zwarte ras’ moesten beiden telkens hun werk verdedigen.

Witte vrouwen met een zwarte ziel

Toch waren er opvallende verschillen tussen de twee. Als beeldend kunstenaar bekritiseerde Nola het witte westerse schoonheidsideaal en de stereotype afbeeldingen van zwarte mensen. Liet ze zich er eerder op voorstaan ‘negers’ als volwaardig lid van de hedendaagse Europese samenleving te portretteren, na de oorlog werd de internationale strijd van het zwarte ‘ras’ en hun rechten – mede onder invloed van Rosey – een belangrijk thema. Dat uitte zich in schilderijen en tekeningen als *Freedomfighters* (ca. 1946) en *Vervolgden* (1952). Bovendien doorbrak ze met Bijbelse voorstellingen waarin zwarte mensen figureerden (‘Piëta of Kruisafname van de zwarte Jezus’ uit 1949) de traditionele westerse beeldtaal. Haar latere – op Anton de Koms boek *Wij slaven van Suriname* (1934) geïnspireerde – historiestukken: *Verdediging van Fort Buku* (1970) en *Aanval op de plantage (Vlucht van de plantage)* (1982) over het verzet tegen slavernij, waren uitzonderlijk voor die tijd.

Voor Nola waren kunst en activisme innig met elkaar verbonden: ‘Dat begon steeds samen te spelen, de achterstelling, de geringschatting, en mijn mooi vinden’, zei ze begin jaren tachtig in de documentaire die cineast Frank Zichem over haar maakte. Daar sprak ze zelfs van een schuldgevoel: ‘een gevoel van god, god, er is heel wat goed te maken voor je.’ Misschien nam ze dat wel heel persoonlijk. Haar familie had zowel banden met de West als de Oost. Nola wist van een oudoom, Hendrik Antonie Hatterman, die naar Suriname was getrokken en een plantage ‘tot werkterrein’ had gehad (dat hij circa 1848 een kind had verwekt bij een slavine was

haar vermoedelijk niet bekend). Gaandeweg ging ze zich volkomen identificeren met haar schildersmodellen. Rond 1953, kort voordat Nola naar Suriname vertrok, raakte de relatie met Arie uit. Veelzeggend was haar verklaring voor de breuk: ‘Arie was “blank” en omdat ik van binnen steeds meer “neger” werd, was het op een gegeven moment een gemengde relatie geworden, met alle problemen van dien.’ Hein Eersel, die ze nog kende van de beweging Wie Eegie Sanie uit Amsterdam, prees in zijn voorwoord van Nola’s boek over Surinaamse kunst (1973) haar keuze voor Suriname: ‘Te midden van die donkere mensen werd haar ziel steeds zwarter tot ze nu stralend zwart is geworden!’ Haar vereenzelviging met het zwarte ‘ras’ ging steeds verder. In Paramaribo en in Brokopondo tooide ze zich, volgens de toen gangbare mode, regelmatig met een Afro-pruik om die verbondenheid te benadrukken.

De loyaliteit van Rosey was echter gestoeld op haar traumatische oorlogservaringen. Tijdens de oorlog bracht de verplichte Jodenster haar tot nieuwe inzichten: ‘Door die ster heb ik geleerd zwart te denken, zwart te leven, niet alleen medelijden te hebben maar echt zelf mee te lijden met alle mensen die om hun ras onderdrukt zijn’, schreef ze. ‘Dat stukje geel katoen werd mijn zwarte huid.’ Maar hoewel ze vond dat ze een ‘zwarte ziel’ had, wàs en blééf ze wit. Ze noemde de verregaande identificatie van haar goede vriendin zelfs ‘absurd’. Rosey zette haar witte machtspositie bewust in om meer respect te creëren voor Zwarte poëzie en daarmee voor Zwarte cultuur. En dat werkte: eind jaren vijftig en begin jaren zestig waren haar hoogtijdagen. Ze gaf diverse dichtbundels uit: *Ik zag hoe zwart ik was* (1958), *Beyond the Blues* (1962) en *Ik ben de nieuwe neger* (1965) – stuk voor stuk baanbrekende publicaties, in een tijd dat Afro-Amerikaanse auteurs geen voet tussen de deur kregen bij Amerikaanse uitgevers. Ook reisde ze meerdere malen naar het zuiden van de VS als *visiting scholar*. Haar dichtbundels en voordrachten waren een bron van trots voor de auteurs, een bevestiging van hun kunstenaarschap en een helpende hand opwaarts voor veel beginnende schrijvers. Roseys verzetsverleden droeg zeker bij aan dat succes: dat vormde een sterk moreel argument tegen elke vorm van discriminatie. Haar rol in de promotie van Afro-Amerikaanse, maar ook Surinaamse, Antilliaanse en Afrikaanse literatuur en poëzie moet niet onderschat worden. Otto Sterman zei dat het moeilijk samen te vatten was, wat Rosey allemaal had gedaan. Ze schreef artikelen, hield voordrachten, vertaalde boeken, schreef biografieën, presenteerde televisieprogramma’s en gaf les. Maar volgens Sterman was het vooral haar persoonlijke aanpak die veel indruk maakte: ‘Haar zeer persoonlijke werkwijze, haar grote kennis, hebben er in hoge mate toe bijgedragen de barrières tussen blank en zwart te doen verminderen.’

In 1949 verruilde Rosey Amsterdam voor Londen, waar ze een groter publiek vond dat geïnteresseerd was in poëzie en theater. Haar huis in het noorden van Londen groeide in een mum van tijd uit tot een levendige ontmoetingsplaats voor Afrikaanse studenten, Caribische activisten en kunstenaars, en Afro-Amerikaanse schrijvers die op doorreis waren. Nola bezocht Rosey regelmatig in Londen. Via haar kwam ze onder anderen in aanraking met de Afro-Amerikaanse schrijver Langston Hughes. Hoe hecht hun vriendschap was is gissen, we weten wel dat ze hem kopieën van

haar werk stuurde. Tevens ontmoette Nola de Brits-Guyanese communist en activist-schrijver Jan Carew. Carew verbleef zelfs een paar maanden in haar huis in de Amsterdamse Falckstraat, dat dezelfde functie vervulde als Roseys huis in Londen. Deze ontmoetingen leidden tot een uitbreiding van hun netwerk en een wederzijdse verdieping van hun gedeelde interesse.

Confrontatie met een nieuwe generatie

Via Engeland slaagde Nola erin om in 1953 de felbegeerde uitnodiging voor de Caraïben binnen te slepen. Bij haar vaarwel maakte Eugène Waaldijk van de Vereniging Ons Suriname haar in *de Westindiër* van april 1953 het compliment dat ze een ‘blanke’ was ‘die de gekleurde mentaliteit kent’. De eerste jaren in Suriname vierde Nola triomfen. Haar tentoonstelling in 1953 was drukbezocht en oogstte alle lof van de nationalistische dichter Dobru. ‘Ik denk dat het tot Nola Hatterman heeft geduurd, voordat wij de schoonheid van een neger ontdekten.’ In Suriname professionaliseerde Nola het kunstonderwijs. Ze gaf talentvolle kinderen die het lesgeld niet konden betalen of niet beschikten over de vereiste vooropleiding, ook de kans zich te ontwikkelen tot kunstenaar.

Eind jaren zestig kwam ze echter in conflict met de jongere generatie kunstenaars, met name met haar oud-leerling Jules Chin A Foeng. Hij gispte haar artistieke smaak, haar gerichtheid op de Afro-Surinaamse bevolkingsgroep en haar lesmethoden. Beiden waren adepten van de Frans-Martiniquaanse psychiater en vrijheidsstrijder Frantz Fanon. Meende Nola dat Fanon kunstenaars opriep een eigen nationale kunst te ontwikkelen en zich niet langer te spiegelen aan het Westen, Chin A Foeng – die vrijelijk experimenteerde met westerse kunststromingen – stelde dat Fanons oproep tot dekolonisatie vooral betrekking had op ‘buitenlands’ kader. Lees: op Nederlandse directrices als Nola.

Rosey werd geconfronteerd met kritiek op haar positie als witte vrouw. Het kantelpunt kwam rond 1968. In brieven van haar Afro-Amerikaanse vrienden voelde ze nu een zekere gereserveerdheid, zelfs vijandigheid. Sommigen stopten simpelweg met schrijven. Dat was desastreus voor Rosey, die grotendeels afhankelijk was geworden van haar internationale netwerk, zowel op persoonlijk als op professioneel vlak. De één na de andere dichter wenste niet meer in haar nieuwe dichtbundel opgenomen te worden. *I am the New Negro* (ca. 1969) kreeg ze naar eigen zeggen niet gepubliceerd omdat Amerikaanse uitgevers het niet aandurfdën een ‘zwart’ boek uit te geven dat was geschreven door een ‘whitey’. Een witte redacteur van zwarte literatuurbundels werd steeds minder houdbaar. Hield ze met haar zwarte dichtbundels segregatie juist niet in stand? De uitsluiting deed Rosey veel pijn en bracht haar mentaal terug naar de jaren dertig en veertig. Ze raakte in een diepe depressie. Het was met name de dood van Martin Luther King jr. in april 1968 die leidde tot grote spanningen tussen zwart en wit. Wit stond niet langer voor een huidskleur die even goed een ‘zwarte ziel’ kon herbergen, maar vertegenwoordigde een machtssysteem.

De witte en zwarte verstrengelde handen maakten plaats voor een gebalde (zwarte) vuist. Na Nola's vertrek naar Suriname, verwaterde de vriendschap tussen Rosey en Nola enigszins. De laatste keer dat ze elkaar zagen was bij een herdenking voor Langston Hughes in Amsterdam, in 1968. Het was een symbolisch einde van een idealistisch tijdperk, dat voor beiden tevens een broodwinning was geworden.

Conclusie

Lange tijd was de erkenning van een wit persoon een belangrijk opstap voor zwarte kunstenaars en auteurs in Europa en de VS. Witte kunstenaars en bemiddelaars openden deuren die anders gesloten bleven. De jaren zestig (met de dekolonisatiestrijd, bevrijdingsoorlogen en actiebewegingen van studenten, feministen, flower power, Black Power en Black Panther) brachten een enorme ommezwaai in internationale machtsrelaties. De hegemonie van de witte westerse wereld brokkelde af, en die revolutie kon ook op persoonlijk niveau gevoeld worden. Zowel Rosey als Nola bleef vasthouden aan oude idealen van interraciale solidariteit die hun oorsprong hadden in het interbellum. Maar in deze nieuwe realiteit werden zij anders beoordeeld.

Desondanks wist Nola zich verzekerd van de steun van de oudere generatie nationalist en anti-kolonialisten die zij vanuit Amsterdam kende. Er waren bovendien nog steeds jonge kunstenaars die haar lesmethoden apprecieerden en uitdroegen in de latere, naar haar vernoemde Kunstacademie. Postuum kreeg ze in Suriname de eretitel 'grandmother of all art rebels' vanwege haar verdiensten voor het kunstonderwijs en haar eigenzinnige onderwerpkeuze. De galerie in Amsterdam die haar naam droeg en gehuisvest was in de Vereniging Ons Suriname fungeerde lange tijd als artistieke luchtbrug tussen Amsterdam en Paramaribo. Binnen het postkoloniale debat dat nu in het Westen woedt, staat Nola's positie als witte schilder van zwarte modellen annex kunstdocent in een koloniale setting (opnieuw) ter discussie.

Voor Rosey eindigde het sprookje anders. Al in 1965 schreef de curator van het prestigieuze Schomburg Center in New York, Jean Blackwell Hutson, aan Rosey, dat ze met genoeg haar dichtbundel *Beyond the Blues* (1962) aan het lezen was. Maar, vertelde ze, 'I'm somewhat distracted by a review copy of the Autobiography of Malcolm X.' Het was symbolisch voor de tanende belangstelling voor Rosey Pool's werk. Toen er eind jaren zestig leukemie bij haar werd vastgesteld, trok ze zich terug uit het openbare leven. Haar dood in september 1971 kwam voor veel van haar internationale vrienden daarom volkomen onverwachts. Slechts een handjevol mensen kwam opdagen bij de crematie in Londen. Met het uitstrooien van haar as, vervloog ook snel de herinnering aan Rosey Pool. Anno 2020 is ze vrijwel volkomen vergeten.

Bronvermelding

Enkele taalkundige afwegingen. Het woord ‘Neger’ in citaten is aangehouden, omdat het toen nog niet de huidige negatieve connotatie had. Idem voor het woord ‘Blank’. We noemen beide vrouwen ondanks feministische bezwaren vooral bij hun voornaam, omdat die destijds unieke, uiterst herkenbare ‘merknamen’ vormden. Het woord ‘slaaf’ is in onbruik geraakt ten faveure van ‘tot slaaf gemaakt’. Wij volgen hierin dr. Aminata Cairo die beide termen gebruikt, ‘slaaf’ om het wrange feit aan te geven dat velen in slavernij werden geboren.

De citaten van Nola Hatterman zijn afkomstig uit Ellen de Vries’ biografie: *Nola; Portret van een eigenzinnig kunstenares* (Amersfoort: Klapwijk en Keyzers 2009, e-book 2018). Andere citaten, waaronder de titel, zijn ontleend aan de TV documentaire *Beeldspraak; Nola Hatterman (en de konsekwente keuze)* van Frank Zichem uit 1982. Het citaat van Ch.H. (Hein) Eersel komt uit zijn voorwoord bij Nola Hattermans boek *Beeldende kunst in Suriname* (Paramaribo: Bolivar, ca. 1975). Uit het artikel van Edward Scobie, ‘Let my people go’, in *Checkers... A Monthly Journal in Black and White*, jrg. 1, nr. 4 (december 1948) pp. 4-5: 5, is Nola’s beschrijving van WO II afkomstig. Scobie – afkomstig uit Dominica – maakte deel uit van een Caribisch netwerk in Londen van migranten uit de Britse koloniën, vergelijkbaar met de Surinaamse, Antilliaanse en Indische gemeenschap in Amsterdam en Den Haag. De opmerking over de artistieke luchtburg is ontleend aan Myra Winters artikel ‘Een artistiek bemiddelaar tussen Nederland en Suriname’ in *Kunsten in beweging 1900-1980*, Rosemarie Buikema & Maaïke Meijer (red.) (2003), Den Haag: SDU uitgevers. Nola als ‘grandmother of all art rebels’ staat in de webpublicatie van Chandra van Binnendijk en Marieke Visser uit 2016: ‘Looking for rebels in Surinamese art’, URL: <https://africanah.org/looking-for-rebels-in-surinamese-art>. Over Lou Drenthes uitspraak en de beschrijving van haar hulp aan Arie, schreef Nola aan een oud-leerling in een ongedateerde brief van begin jaren 80 (naam bij de auteurs bekend). Het copyright op het werk van Nola Hatterman berust bij de erven Hatterman.

De citaten van Rosey Pool en Otto Sterman zijn ontleend aan de Rosey Pool Collection van de University of Sussex, de Rosey Pool Papers van Howard University, de Langston Hughes Papers die zich aan Yale University bevinden, en Pools autobiografische *Lachen om niet te huilen* (Rotterdam: Lemniscaat, 1968). De volledige bronvermelding staat in de dissertatie van Lonneke Geerlings over Rosey Pool: *Survivor; Agitator; Rosey E. Pool and the Transatlantic Century* (Vrije Universiteit Amsterdam, 2020). Overige verwerkte publicaties zijn: Betsy Dokter & Carry van Lakerveld (red.), *Een kunstolympiade in Amsterdam; Reconstructie van de tentoonstelling D.O.O.D. 1936* (Zwolle: Waanders, 1996) en Amanda Bidnall, *The West Indian Generation; Remaking British Culture in London, 1945-1965* (Liverpool: Liverpool University Press, 2017).