

De kracht van het alledaagse: Reflecties op de Surinaamse School-tentoonstelling

Chandra Frank

Vertaald door Rihana
Jamaludin

Introductie

Foto's van Surinaams-Creoolse vrouwen die naar de markt gaan, een straat na hevige regenval, een Javaans orkest, een bananenplantage, een paar sandalen. Geschilderde portretten van mensen, geesten, en ingewikkeld samengestelde papieren vlinders.

De tentoonstelling Surinaamse School beslaat meerdere geografische gebieden en realiteiten, waarin het alledaagse slingert door de dominante Nederlandse koloniale omlijsting van de Surinaamse kunsten en deze onderbreekt.

Maar hoe lezen we Afro- en Aziatische esthetiek buiten een Westers kader? Hoe kon de Surinaamse kunst zich los bewegen van de Nederlandse kunsthistorische canon en archieven? Deze verzameling werken toont een reeks ruimtelijke en temporele dimensies, die buiten de lineaire reikwijdte van de Westerse kunst vallen.

De titel van de tentoonstelling verwijst naar meerdere vormen van kunsteducatie, kennisproductie tussen kunstenaars, en de oprichting van onafhankelijke kunstscholen. Hoe wordt het idee van 'scholing' in deze tentoonstelling verbreed? Hoe grondig verandert dat het kunstonderwijs?

Ik word aangetrokken door de vele zienswijzen waardoorheen het gewone en alledaagse in de tentoonstelling verschijnen. Hier kunnen we verpozen met diasporische poëtica. We krijgen aandacht voor breuken, waarnemingen en experimenten. We stemmen onze verbinding af op de werelden die binnen de Surinaamse School bestaan.

Ik ben geïnteresseerd in het concept van het alledaagse - de talloze manieren waarop ervaringen, gevoelens en

sensaties, maar ook handelwijzen, dagelijks worden gestuurd. Het alledaagse is waar culturele vorming plaatsvindt. De formulering van het concept is riskant en het is zeker geen constante eenheid.

Maar door alledaagse ervaringen te doorlopen, stelt de tentoonstelling ons in staat om in contact te komen met de verschillende technieken, perspectieven en gedaantewisselende esthetiek die deel uitmaken van de Surinaamse School. Hier zijn het alledaagse, het gangbare en het gewone met elkaar in gesprek, en zijn ze verweven in de tentoonstelling door middel van thema's als spiritualiteit, geschiedenis en het dagelijks leven.

In de tentoonstelling gaat het in kaart brengen van alledaagse ervaringen niet over het proberen van een waterdicht verhaal te vertellen over de aard van de Surinaamse kunst. Eerder nodigt het ons uit om de tentoonstelling te gebruiken als een plaats voor onderbreking, als op een reis. Een plek om even stil te staan bij hoe kunstpraktijken in Suriname tot stand komen door de meerstemmigheid van alledaagse ervaringen.

Afstemmen op de artistieke praktijk stelt ons in staat om naar genre en vorm te kijken, maar opent ook een breder gesprek over andere manieren van kijken. We gaan verder dan de grenzen van de natie en denken in de richting van en met de regio, waardoor er meerdere verbindingen kunnen ontstaan. In gesprek gaan met kunstenaars als Jules Chin A Foeng en Soeki Irodikromo, brengt Zuid-Zuid relaties naar de voorgrond.

Onderlinge relaties: vertrouwde objecten & geestenwerelden

De tentoonstelling Surinaamse School creëert nieuwe structuren voor de kijkers. Door 'school' te gebruiken als experimenteel educatief concept, in plaats van de traditionele kunsthistorische betekenis, wordt een complexe multidimensionale kwaliteit naar de tentoonstelling gebracht.

Dit te gebruiken zegt iets over de onderlinge samenhang van vakgebied, genre en opleiding. Het is binnen deze onderlinge samenhang dat een verband van studenten, leeftijdsgenoten, leraren en familie communiceert.

Er is ook ruimte voor schuring. Voor het breken met onderwijsmodellen en benaderingen. Een noodzakelijke breuk van hiërarchie, voor het openen van nieuwe denkbeelden.

De Caribische beeldvorming van vrije tijd en toerisme is alomtegenwoordig in de westerse cultuur. De koloniale visuele cultuur gedijt op het verwerpen van het alledaagse, om te kunnen vluchten in mythische dromen. Vaak worden alledaagse objecten gecommmercialiseerd en toegeëigend naar dergelijke westerse visuele aannames.

Dit maakt het niveau van detail in een werk als van Jules Chin A Foengs Chinese Flip-Flops (1981-1983) (fig.1) des te overtuigender. De getoonde slippers zijn van de broer van

de kunstenaar, Allan, en we zien de hiel van de ene slipper de andere licht aanraken. Deze lichte aanraking voelt als een subtiele opvoering van het alledaagse.

Het werk doet ook denken aan familie- en collectieve migratiegeschiedenissen. Chin A Foengs fotorealistische stijl legt de details van de slippers vast door gebruik te maken van affectieve perceptie. Het werk lokt vragen uit zoals: hoe vangen deze flip-flops, deze familiere objecten, op de een of andere manier de diasporische beweging? Het werk roept vragen op met betrekking tot thuiskomen en erbij horen, juist door de intimiteit die deze alledaagse objecten overbrengen.

Chin A Foeng zou na zijn studie in New York en Tilburg, het fotorealisme naar Suriname hebben gebracht. Er is zodoende nog een andere laag ingebed, van migratie en beweging in het werk. De verhalen over educatieve migratie die de tentoonstelling ondersteunen, vertellen over het doorgeven van werkwijzen. Blijkbaar gaan deze educatieve reizen verder dan noord-zuid uitwisselingen.

Teruggrijpend naar de eigen afkomst, hebben meerdere kunstenaars in de tentoonstelling het alledaagse en het mythische met elkaar verweven. In de schilderijen van Soeki Irodikromo zien we duidelijke invloeden van de traditionele Javaanse mythologie, evenals verwijzingen naar de andere culturen die hem omringen. Door vingerverven en het gebruik van materialen zoals paletmesjes, oude kwasten en stukken hout, kunnen we getuige zijn van onderling verbonden structuren op het doek.

Irodikromo's oeuvre toont de nauwe relatie tussen het dagelijks leven en de verbeelding. Dat zien we terug in schilderijen als *Bruid en Bruidegom* (1974) en *Lebusuro* (1971) (fig. 2-3). In *Lebusuro* (1971) put Irodikromo uit een scène uit de Ramayana, een van de twee Sanskriet epische gedichten, de andere is de Mahabharata, waarin Sugreev en Vali vechten om Rama terwijl Hanuman hen uit elkaar houdt. In zijn werk worden culturele en spirituele ervaringen in het alledaagse ondergebracht.

Toen ik het bereik van Irodikromo zag, werd ik getroffen door een vroege observatie van de witte Nederlandse kunstenaar Nola Hatterman over zijn artistieke werkwijze. In 1978 schrijft Hatterman: "Een Indonesische student, Soekidjan Irodikromo, ontdekte zijn Javaansheid tijdens het werken en studeren, wat resulteerde in karaktervolle schilderijen".

Hatterman maakte deel uit van een groep witte vrouwen uit de hogere middenklasse die koloniale banden hadden met de Spaanse, Engelse en Nederlandse Caraïben. In het essay dat Mitchell Esajas schreef voor de tentoonstelling, bespreekt hij de ambivalente positie die Hatterman bekleedt op het gebied van de Surinaamse kunst. Hatterman ging ervan uit dat Irodikromo zijn artistieke werk gebruikte als een middel om zichzelf te ontdekken. Irodikromo groeide echter op in de Javaanse cultuur en werd omringd door andere culturele invloeden: het was misschien niet nodig voor hem om zijn culturele identiteit als zodanig te ontdekken.

Hattermans observatie duidt op een westerse framing van Surinaamse artistieke productie.

Afstand en provisorische archieven

Optrekken met het alledaagse vestigt de aandacht op de complexe geschiedenissen van slavernij, contractarbeid, kolonialisme en migratie, aangeroerd in de tentoonstelling. Meestal blijven alledaagse ervaringen hangen in de marge, of blijven buiten officiële geschiedenisprocessen. Maar hier wordt onze aandacht getrokken naar mensen aan eettafels, op markten, muziek makend, omringd door de natuur, of poserend voor portretten.

Vaak blijft het alledaagse ongemarkeerd of onopgemerkt. Een kort, vluchtig moment. Maar deze verschillende wijzen van voorstellingen van dagelijks leven, laten zien dat het alledaagse actief is in de verschillende stijlen gebruikt door de kunstenaars; expressionistisch, abstract, kubistisch.

De Damspelers (1973) (fig. 4) van Quintus Jan Telting, nodigt de kijker uit om mee te kijken, maar tegelijkertijd creëert het werk een wezenlijke afstand. In de portrettengalerij is er een vergelijkbare wisselwerking van ruimtelijkheid en afstandelijkheid (fig. 5). Gepresenteerd als in een salon, vormt het arrangement van de schilderijen een enigszins provisorisch archief. We ontmoeten er mensen die je per ongeluk tegen kunt komen; familieleden en meer bekende politieke figuren zoals Anton de Kom. Onvermijdelijk brengen de werken een samenvloeiing van geschiedenissen, bewegingen en migraties in kaart.

De portretten functioneren ook als geheugenvaten. Chin A Foeng schilderde zijn beide grootouders (1973) voor zijn vader. De twee portretten waren gebaseerd op twee zwart-wit foto's, en geschilderd in kleur. Deze wisselwerking tussen de generaties wordt ook zichtbaar in Armand Baags familie/zelfportret (1989), waar het gezicht van de kunstenaar verschijnt in de spiegel van zijn moeder. Dit gebaar, van hem te bewaren, wordt ook een eerbetoon, die de familielijn van het moederschap zichtbaar maakt.

Hoewel verschillende werken in de tentoonstelling handelen over de politiek van gender en seksualiteit, is de meerderheid van de artiesten in de collectie mannelijk. Dit wijst op het grotere probleem van sekse-ongelijkheid in de kunsten, dat zeker niet kan worden opgelost door simpelweg werken van vrouwelijke kunstenaars in toekomstige tentoonstellingen of collecties toe te voegen. Liever moet de machtsdynamiek die onderwijs- en institutionele toegang schraagt, worden bevraagd.

Het besluit van de curators om de foto's van de zussen Anna en Augusta Curiel op te nemen is daarom des te opmerkelijker. Aan het begin van de 20e eeuw richtte Augusta Curiel samen met haar jongere zus Anna een fotostudio op. De selectie, samengesteld door Jessica de Abreu, biedt een diepgaand overzicht van de praktijk van de gezusters Curiel en stipt aan hoe uitzonderlijk hun werk was in termen van scherpste en helderheid. Het grootste deel van

hun werk was in opdracht, wat de vraag oproept van politiek gekleurde documentatie onder koloniale heerschappij.

De beelden, zoals de Abreu aangeeft, geven "een rooskleurig beeld van de Surinaamse koloniale samenleving". Hoe boksen we op tegen de esthetiek van de westerse respectabiliteitspolitiek, die de gewelddadige werking van het koloniale regime uitwist? Wat zijn de beperkingen van zo'n verzameling foto's en welke mogelijkheden levert het op?

De beelden noodzaken de kijker rekening te houden met hoe de Nederlanders zichzelf zagen. Fotografie als medium is medeplichtig aan de Nederlandse uitbuiting van inheemse gemeenschappen zoals het Wayana-volk: we weten dat de beelden in opdracht zijn besteld, maar we weten weinig over de modellen (fig. 7). Wat hadden we kunnen zien als de modellen de foto's zelf hadden laten maken? Dit wil niet zeggen dat de modellen geen keuzevrijheid hadden, maar het vereist een andere manier van lezen, kijken en luisteren. Ik ben geïnteresseerd in de ongeziene relatie tussen degenen die de beelden hebben besteld, de modellen, en de zusters Curiel zelf.

De Nederlanders construeerden een koloniaal archief dat erom vraagt de hiërarchische kennisproductie ongedaan te maken. Als er iets duidelijk wordt gemaakt, dan is het wel dat deze afbeeldingen tonen dat dit archief niet statisch is. Het Nederlandse koloniale beleid ordende volk, tijdperk, oppervlak, en gaf geschiedenis vorm. Het koloniale archief gaat over collecteren, documenteren, categoriseren, onderwerping en macht.

Foto's gemaakt door de zusters Curiel, zoals van een Creools echtpaar (ca.1910), een Javaans orkest (ca. 1915) of een Hindoestaanse bijeenkomst (ca.1923), getuigen van de complexe geschiedenis en hiërarchie van rassen in Suriname. Evenzeer spreken de beelden die de cacao-oogst documenteren (ca.1920), en die van Nederlandse koloniale gouverneurs (ca. 1921), over de nasleep van de slavernij en het beleid van contractarbeid (fig. 8-12).

Toch zijn door deze geësceneerde foto's heen, verhalen verweven over plaats, aankomst, veerkracht en overleving. De beelden draaien om de benadering van vertegenwoordiging en gemis. De inspanningen om in de Curiel-collectie schone straten in beeld te brengen, wijzen op de koloniale politiek van een schoon decor.

Dit gebeurde ook in andere voormalige Nederlandse koloniën. In Zuid-Afrika gebruikten zendeling-fotografen en koloniale antropologen de fotografie om morele steun te vergaren voor het kolonialisme, en om hun witte superioriteits- en evolutietheorieën te bewijzen. Koloniale fotografie zou een heersende rol blijven spelen bij de invoering van apartheid en de onderdrukking van zwarte mensen.

De koloniale esthetiek speelde ook een complexe rol in studio- en straatfotografie. In Indië gebruikten studiofotografen bijvoorbeeld koloniale sjablonen en achtergronden om de beelden meer "gecultiveerd" te laten

lijken. Hoewel we ons altijd bewust moeten zijn van de historische samenhang, zou ik graag met de Curiel-beelden, door verschillende geografische locaties heen, willen kijken om de spanning tussen het koloniale archief en de alledaagse ervaringen te ontleden.

Het plaatsen van de Curiel-collectie in dialoog met familiefotoalbums, zou het gesprek kunnen verschuiven naar zelfrepresentatie en collectieve geschiedenissen. De verbindingen van ras, geslacht, klasse, en de betekenissen van thuis en de eigen ruimte in familiefoto's, kunnen ongelooflijk vruchtbaar zijn. Een dergelijke onderneming gaat verder dan alleen het betrekken van genre en vorm, en nodigt uit tot een kijkje in intieme situaties die niet louter worden gekenmerkt door verzet of geweld.

Tijdslussen en vlinders

Ik wil mijn essay besluiten door terug te keren naar het openingskunstwerk van de tentoonstelling. Gerrit Schoutens diorama van vlinders uit 1839 (afb. 13). Deze opening is een hommage aan Schouten, die wordt gezien als een van de eerste professionele Creools-Surinaamse kunstenaars. Op het eerste gezicht lijkt het alsof er echte vlinders zijn gemonteerd, maar het diorama is eigenlijk een nauw gedetailleerd werk van papier. Er zijn ongeveer honderd Zuid-Amerikaanse vlindersoorten uitgebeeld in de glazen vitrine.

Schouten was zeer bedreven in het maken van diorama's en maakte ze in opdracht voor Europese kolonisten en reizigers. Waarschijnlijk maakte zijn gemengde afkomst het voor hem gemakkelijker om deze opdrachten te krijgen. Schoutens diorama's vonden vaak hun weg naar Europa, waar ze werden gebruikt als onderzoeksmateriaal. De functie van het diorama was om 'andere' en 'exotische' culturen zo realistisch mogelijk weer te geven. Zijn diorama's zijn te vinden in de collecties van het Volkenkundemuseum in Leiden, het Tropenmuseum en het Rijksmuseum in Amsterdam.

De techniek van tentoonstellen via diorama's, kan worden teruggeleid tot wetenschappelijk racisme, voortgekomen uit koloniale ideologieën. De indeling van de natuur in rangorden, zou later ten tijde van de Verlichting leiden tot de creatie van raciale taxonomieën. In de jaren 1930 werden geësceneerde, levende diorama's gebruikt voor koloniale tentoonstellingen en beurzen, in steden als Amsterdam, Brussel en Parijs. Deze koloniale etnografische weergave methoden droegen bij tot wijdverspreide racistische ideeën van de "Ander". In die zin werd het diorama een moreel instrument om de koloniale onderneming in leven te houden.

Vlinders staan bekend om hun metamorfose: het wisselen en veranderen van vorm. Achter het glas laten de vlinders de tijd stilstaan. Binnen deze begrenzing kunnen de vlinders ook als symbolisch, voorbijgaand teken worden gelezen. Het gebruik van deze vitrine als opening van de tentoonstelling, drijft ons om tegelijkertijd naar het verleden en de toekomst

van de Surinaamse beeldende kunst en schilderkunst te kijken.

Maar al te vaak blijft de discussie gericht op hoe de Surinaamse kunst binnen de Nederlandse canon zou kunnen passen. Dergelijke discussies over hedendaagse kunst zijn bijgevolg voortdurend zoekende naar inclusie en diversiteit. Binnen zo'n schema bevindt de Surinaamse kunst zich in een tussentijdse lus van "inhaling". Dit zijn beladen uitgangspunten, zoals het artistieke aanbod van deze tentoonstelling laat zien. De tentoonstelling Surinaamse School zet ons echter aan om verder te denken dan de Nederlandse canon.

Het doel van deze tekst was niet om het alledaagse te definiëren, maar om met meerdere manieren van kijken te denken. Hoewel deze tentoonstelling is samengesteld met de bedoeling om vanuit Nederland na te denken over Surinaamse kunst, zouden we dit kader gemakkelijk kunnen verschuiven. Wat zegt de Surinaamse kunst over het affectief register van Afro- en Aziatische esthetiek?

Deze tentoonstelling vraagt om een verkenning van andere gezichtspunten, die ons in staat zouden stellen af te stappen van het rechte kader van kolonie en metropool. Hoewel de Bandung-conferentie van 1955 nog steeds een vaak genoemd uitgangspunt is voor dergelijke ondernemingen, is het de moeite waard om de vraag te stellen: welke andere bijeenkomsten en coalities zijn er sindsdien gevormd, die inzicht geven in de mogelijkheden en complexiteit van het omgaan met Afro- en Aziatische esthetiek?

De kunstenaars in deze tentoonstelling weigeren simpelweg te passen in de 'Surinaamse' en/of 'Nederlandse' artistieke categorie. Er is zodoende een noodzakelijke breuk, die nieuwe mogelijkheden creëert voor het verbinden van de Surinaamse beeldende kunst.

Het rijke tapijt van alledaagse ervaringen nodigt kijkers uit om buiten westerse kaders om, over de Afro- en Aziatische artistieke praktijk na te denken. Tegelijkertijd zouden we allemaal baat hebben bij het aanscherpen van andere kaders, zienswijzen en plaatsen waar de uitgestrektheid van de Surinaamse kunst zich kan terugvinden. Surinaamse kunstenaars in gesprek plaatsen met werk uit bijvoorbeeld het Caribisch gebied, de Amerikas, Indonesië en Zuid-Afrika, zou in toekomstige tentoonstellingen vruchtbare dialogen kunnen bieden.

Dergelijke projecten zouden ook het potentieel kunnen hebben om verder te gaan dan de beperkte bestaande kaders rond inclusie van migranten. Ook hier zouden kritische ontmoetingen nodig zijn over de verbanden tussen slavernij, contractarbeid en kolonialisme.

Tot slot raakt de focus op kunsteducatie en opleiding in de tentoonstelling, onvermijdelijk aan de realiteit dat kunstschole – zowel docenten als studenten – overwegend wit blijven in Nederland. Deze tentoonstelling is niet buiten deze context te doorgronden en staat zeker niet los van het

constante werk dat zwarte kunstenaars, activisten en curators hebben gedaan door de anti-zwarte structuren binnen Nederlandse kunstinstellingen aan te klagen. Uiteindelijk kan de tentoonstelling Surinaamse School invloed hebben op het collectiebeleid, door instellingen aan te zetten tot de vraag, in welke toekomst het waard is te investeren.

vertaling: Rihana Jamaludin