

LAS TRES POTENCIAS EN DE (ON)GEKROONDE VROUWEN VAN CARLOS BLAAKER

De kracht van kwetsbaarheid

Een zwarte vrouw, de handen in de zij, de voeten gestoken in blauwe slippers, de benen iets uit elkaar geplaatst en staand op een sokkeltje, kijkt de toeschouwer met haar kin omhoog trots en brutaal aan. Het strakke knotje is met een roze haarbandje in de nek vastgemaakt, haar roze mouwloze jurk laat de contouren van haar stevige ronde lichaam duidelijk zien. *Lady in Pink* is de titel van deze sculptuur. Een ander beeld van een vrouw draagt de naam *Jozefine*. Het is een witte vrouw die met de armen voor haar buik geslagen en de benen breed uit elkaar gezet op een verhoging staat. Ze heeft een paardenstaartje, en een lichtblauwe jurk tot op haar dijken en hoge bruine schoenen aan. Ze staart neutraal voor zich uit. Zo op het oog zijn het realistische beelden van gewone mensen. Door hun ietwat stijve houding en de plaatsing op een sokkel hebben ze wat weg van een standbeeld.

Een stuk frivoler zijn de beelden *Vrouw met gouden muts (zwart)* en *Vrouw met gouden muts (wit)*. De hoofden van de naakte vrouwen zijn licht schuin naar achteren gebogen en de lippen uitdagend getuit, die van de zwarte vrouw daarbij felrood gekleurd. Door de fladderbeweging van hun armen lijkt het alsof ze als een vogel willen wegvliegen uit de open ‘kooi’ waarin ze zich bevinden. De kooi wordt gevormd door witte ijzeren ribben die een staande rechthoek vormen.

In *Balanceando con mis cosas 2* is de hoofdrol wederom voor een vrouw weggelegd. De installatie bestaat uit een zwarte vrouw in een witte jurk die tot haar middel is uitgebeeld. Op haar hoofd draagt zij drie grote op elkaar gestapelde watermeloen-schijven in de kleuren rood, wit en geel. Kennelijk heeft deze kunstenaar een fascinatie voor meloen-schijven, want ze zijn een prominent terugkerend motief in zijn werken. Op de bovenste meloen-schijf op het hoofd van de zwarte vrouw torent met de voeten naar boven gericht haar onderlijf met onderbenen uit – het ene oranje, het andere lila. Ook deze acrobatische tour de force speelt zich af binnen de ruimte van het witte geraamte van een staande rechthoek.

Beschreven kunstwerken zijn een greep uit het oeuvre van de op Curaçao woonachtige Surinaams beeldend kunstenaar Carlos Blaaker (1961). Het beheersen van het metier is uitermate belangrijk voor hem. Een werk moet goed gemaakt zijn, want vakmanschap beschouwt hij als de basis om een onderliggende boodschap te kunnen communiceren en een overtuigende illusie te kunnen scheppen.¹ En illusies scheidt Blaaker maar al te graag gezien het narratieve karakter van zijn sculpturen, schilderijen, installaties en tableaux. Daarvoor maakt hij gebruik van een variatie aan technieken en materialen als brons, kunsthars, hout, metaal, olieverf en klei. Zijn palet is veelkleurig, maar in zijn beeldhouwwerk komen tevens witte gedaantes voor die sterk lijken op de witte gipsen menselijke figuren van de Amerikaanse pop-art kunstenaar George Segal.

Blaaker haalt zijn overwegend zwarte modellen uit zijn woonbuurt Otrobanda, ‘de andere oever’ of de andere kant van het kanaal van Punda, een wijk van Willemstad aan de Sint Annabaai. Samen met Punda, ‘de punt’, vormt Otrobanda de historische binnenstad van Willemstad. Otrobanda is een afspiegeling van de rijke, etnische verscheidenheid op Curaçao en volgens Blaaker van de Cariben. Het is helaas ook een wijk van sociaaleconomische uitersten waarin veel mensen onder armoedige omstandigheden leven. Blaakers muzen zijn de kansarmen in deze volkswijk die hij dagelijks om zich heen ziet: immigranten, daklozen, illegalen en andere minderbedeelden. Herkenbare

¹ Nelly Rosa, “Carlos Blaaker gaat niet voor gemakkelijke oplossingen. Oog voor de schoonheid en kwetsbaarheid van de gewone man,” *Amigoe. Ñapa Interview*, zaterdag 21 oktober, 2017, 12, 13.

types die je overal ter wereld op straat zou kunnen tegenkomen, met als enige verschil een andere etniciteit.²

Op het eerste gezicht lijken de modellen letterlijk verbeeld, maar onder het realistische oppervlak van stijl schuilt een verhaal door de context waarin ze zijn geplaatst. Hierdoor wordt de letterlijkheid overstegen en krijgen de werken een zekere gelaagdheid waaraan ze hun betekenis ontleen. De interpretatie van het kunstwerk is echter aan de kijker. ‘Ik ben een verhalenverteller in mijn werk’, verklaart de kunstenaar.³ Dit versterkt hij door elke sculptuur in een afzonderlijke open vitrine te plaatsen zodat een imaginaire besloten ruimte ontstaat. Op die manier isoleert hij de beelden van hun omgeving en creëert hij voor elk personage een eigen leefwereld.

Door middel van zijn kunst maakt Blaaker de ‘onzichtbaren’ aan de onderkant van de samenleving zichtbaar. Kritiek op de maatschappij schuwt hij daarbij niet. Zijn drijfveer is om deze mensen die zich met veel moeite en creativiteit door het leven heen slaan te verheffen door ze een podium te geven, in de schijnwerpers te plaatsen. Ze krijgen een bijzondere status doordat hij ze als sculptuur letterlijk op een voetstuk zet, in een vitrine opstelt of kleurrijk portretteert in zijn schilderijen. Het is een eerbewijs aan deze buitenstaanders en ploeters. Zo presenteert het geschilderde portret *King of Otrobanda* de lokale zwerver als een charismatisch leider tegen een stralend gele achtergrond. De homoseksuele kennis die als een ‘Don Juan’ opschept over zijn vrouwelijke veroveringen om zijn geaardheid te verbergen, manifesteert zich op het veelkleurige schilderij *Unveiling Juan* als een eenzaam maar dapper man. Hij durft eindelijk uit de kast te komen c.q. zijn sluier durft af te doen in de hete woestijn, oftewel het conservatieve Curaçao waar homoseksualiteit taboe is. De moedeloze illegale dakloze, Blaakers ex-assistent, die altijd buiten zicht van de autoriteiten moet blijven, krijgt – weliswaar half verscholen onder zijn hoodie – een gezicht met het tableau *No Papers*.⁴

Deze dakloze zonder verblijfsvergunning die vanaf kniehoogte is te zien, staat tegen een houten wand waarop schematisch weergegeven platte houten huisjes zijn bevestigd. Hij is donkergekleurd en valt min of meer weg tegen de wand in een identieke kleur. In zijn rechterhand houdt hij een driedimensionaal goudkleurig huisje. Het symboliseert het lot van de dakloze die altijd zijn huis met zich meedraagt.⁵ De gouden kleur geeft een religieus tintje aan het kunststuk. Associaties met een icoon van een heilige zijn niet ver weg. Met de wetenschap dat sommige heiligenbeelden een kerkmodel van de kerk die naar hen vernoemd is in de hand houden, zou de illegale dakloze als een soort hedendaags icoon kunnen worden beschouwd. Als een universeel herkenningsteken dat symbool staat voor de huidige tijd die gekenmerkt wordt door een onophoudelijke vluchtelingenstroom, waardoor velen genoodzaakt zijn een erbarmelijk bestaan in de illegaliteit te leiden. De dakloze man zonder papieren verschijnt ook staand op een hoge rode stelling, maar nu witgeverfd. Wit als een schim die onopmerzaam moet blijven of wit als een blanke vluchteling, want het vluchtelingenprobleem is tenslotte een wereldwijd verschijnsel. Verstoep onder zijn capuchon, onopvallend tegen een donkere wand geplaatst, hoog opgesteld zodat hij alles slechts op afstand kan waarnemen; het zijn metaforen voor wat Blaaker aan de orde wil stellen. Namelijk dat de illegaal buiten de maatschappij staat en onzichtbaar moet blijven om niet opgepakt te worden. Ondertussen droomt hij van een onbereikbare schat, een eigen huisje.

Uiteraard ontbreken de sterke, daadkrachtige Curaçaose vrouwen niet in Blaakers creaties van de gewone mens. Op het matriarchale Caribische eiland vormen de vrouwen de basis van het gezin, zij voeden veelal zonder man de kinderen op en zijn gelijktijdig kostwinner. Dat hun kinderen te eten

² Jennifer Smit, “Schoonheid van wankel evenwicht,” *Antilliaans Dagblad*, maandag 27 maart, 2017, 12.

³ Rosa, “Carlos Blaaker gaat niet voor gemakkelijke oplossingen,” 12.

⁴ Carlos Blaaker, gesprek, 10 oktober 2017, Amsterdam.

⁵ Rosa, “Carlos Blaaker gaat niet voor gemakkelijke oplossingen,” 12.

hebben en iets kunnen maken van het leven is voornamelijk dankzij hen. Ze worden onder andere belichaamd door het moederlijke type met meloenschijven op het hoofd in *Balanceando con mis cosas 2* dat zich ondanks haar zware last toch staande weet te houden en door de vrouw in het roze. Deze *Lady in Pink* stelt Blaakers buurvrouw voor die immer in een roze hemdjurk de was ophangt. Ze oogt beslist niet als een sloof met haar kordate houding en fiere blik die haar waardigheid en allure geven. Hier staat een krachtige vrouw die onmiskenbaar de lakens uitdeelt. Het zijn dergelijke details die de schoonheid van de hele figuur bepalen.

Met de verbeelding van gewone mensen uit de onderste bevolkingslaag staat Blaaker in de traditie van het negentiende-eeuwse sociaal-realisme in de schilder- en beeldhouwkunst. Deze stroming ontwikkelde zich samen met een groeiend bewustzijn van de armoede binnen bepaalde gemeenschappen in Europa. Het werk van Gustave Courbet is daarvan een belangrijke voorloper. Zijn schilderijen van de gewone, hardwerkende mens ontstonden vanuit zijn politieke denkbeelden over de heersende sociale omstandigheden onder bepaalde bevolkingslagen. Ook kunstenaars als Honoré Daumier, en later Käthe Kollwitz, gaven uitdrukking aan de sociaal schrijnende leefomstandigheden waarin de lagere volksklassen verkeerden. Het is tevens de thematiek van de Belgische kunstenaar Constantin Meunier die het arbeidersproletariaat verbeeldde, de dagelijkse realiteit van de volksmensen en hun werk. De geëngageerde kijk op de wereld en vooral op België verwoordde Meunier niet alleen in beelden van de industriële arbeid of het geploeter op het land maar ook in *De Volksvrouw*. Dit borstbeeld van een gewone vrouw vertolkt ellende en verdriet op een universele manier. De buste komt al een beetje dicht bij Blaakers figuren die realistischer van aard zijn dan de arbeiders in heroïsche poses die sociaal-realistische kunst nogal eens vertoont.

De dramatiek van het leven wordt idem weerspiegeld in de witte gipsen gedaantes van George Segal. In dit opzicht komt Blaakers sculpturale werk, dat behoorlijk wat witte gestaltenes omvat, sterker overeen met zijn figuren dan met die van Meunier. Leven was voor Segal een bestaan van gezwoeg en geploeter. Hij trachtte uitdrukking te geven aan de gemiddelde Amerikaanse loontrekker uit de jaren zestig van de twintigste eeuw die een weinig opwindend bestaan leidde en zich onzeker en bedreigd voelde. Zijn modellen koos hij dan ook het liefst uit het arbeidersmilieu en als hij ze daarin niet kon vinden uit zijn nabije kring, net als Blaaker doet. Segals arrangementen die ‘uit het leven zijn gegrepen’ hebben titels als *Ruth in her Kitchen*, *Woman Shaving her Leg* of *Man on a Bicycle*. Steeds gaat het om alledaagse handelingen zonder gestandaardiseerde maniertjes en heroïsche poses. Zijn installaties demonstreren het schrijnende van een bepaalde manier van leven op een onbelangrijk moment dat verder niets zegt over het verleden of de toekomst. Het is de zelfkant, de banaliteit van de Amerikaanse cultuur die het werk van Segal ons voorschotelt en waarin we verwantschap zien met het werk van Blaaker.⁶

Behalve de thematiek van de gewone mens en zijn schrijnende verhaal en de witte gestaltenes is er nóg een significante overeenkomst tussen de personages van Blaaker en Segal: geen lichaam voldoet aan het schoonheidsideaal, de kijker krijgt de onverbloemde werkelijkheid gepresenteerd. In de aandacht voor gewone mensen gaat Blaaker echter een stapje verder dan Segal. Wat de Surinaamse kunstenaar boeit, is de façade die mensen optrekken om hun eigen werkelijkheid, identiteit, te maskeren. Bijvoorbeeld de homoseksuele ‘Don Juan’ in *Unveiling Juan*. De kwetsbaarheid achter het masker wil hij onthullen, zonder daar een oordeel over te vellen.⁷ Juist díé kwetsbaarheid van mensen aan de zelfkant van de maatschappij is tegelijkertijd hun kracht. Kortgezegd: Blaaker toont schoonheid in een lelijk leven.

⁶ Over het werk van George Segal zie Jan van der Mark “Signalement van George Segal,” in tent.cat. *George Segal* (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1972), 4-14.

⁷ Rosa, “Carlos Blaaker gaat niet voor gemakkelijke oplossingen,” 12, 13.

‘Kracht’ is niet het eerste waaraan je denkt bij het aanschouwen van de zwarte en witte versie van *Vrouw met gouden muts*, hoewel de witte vrouw een ode van Blaaker aan zijn vriendin is. Enerzijds stralen de naakte vrouwen met hun gouden puntmuts, knalrode (de zwarte vrouw) uitdagend getuitede lippen en vliegbeweging van de armen onbeschaamdheid en zelfbewustheid uit. Anderzijds roepen de beelden een ongemakkelijk gevoel op door de carnivaleske mutsen en onelegante lichaamshouding gecombineerd met hun naaktheid, maar vooral door de vitrine waarin ze zijn opgesteld. Alsof ze elk in een eigen kooi als een soort attractie te kijk worden gezet. In de verte doen ze denken aan de gepersonifieerde figuren in eenzelfde soort fragiele open kooien van de toonaangevende beeldhouwer Alberto Giacometti, en dan in het bijzonder aan het staande beeldje in *The Cage, première version*. De pose van dit bronzen vrouwenfiguurtje met gespreide armen vertoont parallellen met de vrouw met gouden muts, evenals het ijle open raamwerk waarin ze is gesitueerd. Zoals de sokkels gebruikt in andere werken van Giacometti en Blaaker is zowel bij *The Cage, première version* als bij *Vrouw met gouden muts* een kooi toegepast als ‘podium’ voor de act die de vrouwen opvoeren.⁸

Maar hoe moet de dubbelzinnige aanblik van *Vrouw met gouden muts* geïnterpreteerd worden? Refereert Blaaker aan de vele rollen die de vrouw in zich herbergt; van moeder en maagd tot lustobject, minnares en verleidster? Is haar optreden bedoeld als een vrijgevochten commentaar op de machismocultuur op de Antillen? Kortom: wat wijst op een eerbetoon aan zijn vriendin? De betekenis van het werk moet worden gezocht in de bekende Surinaamse mannentraditie van de zangvogelwedstrijden op het Onafhankelijkheidsplein in Paramaribo. De mannen koesteren de kostbare twa twa’s in hun kooitje als hun dierbaarste schat, gelijk Blaaker doet met zijn vriendin die als de gekooide witte vrouw met gouden muts opdaagt. De kooi is in feite een museumvitrine waarin kunstschaten worden tentoongesteld. Het is Blaakers vorm om zijn vriendin te verheffen. De vitrine is bewust open, zodat ze niet gevangen zit maar kan wegvliegen wanneer ze wil. De verschillende kleurenversies van *Vrouw met gouden muts* staan voor een ode aan alle vrouwen, aan hun schoonheid, ongeacht hun huidskleur. De rol van de vrouw als seksueel begerenswaardig wezen ontbreekt niet, denk aan de (rode) verleidelijk getuitede lippen en het naakte lichaam, want de gouden muts is een metafoor voor het vrouwelijk geslachtsdeel.⁹ Opnieuw zien we in *Vrouw met gouden muts* een vereniging van kracht en kwetsbaarheid die zo kenmerkend is voor Blaakers signatuur.

Het triviale en ironische aspect in *Vrouw met gouden muts* keert terug in zijn beelden van zwarte vrouwen met meloenschijven op hun hoofd. Verder ook in een plastiek van een zwarte man met ontbloot bovenlijf in een spijkerbroek die net een hap heeft genomen van de watermeloenschijf in zijn handen: *Watermelon Man / Hombre con Patilla*. Ze hebben wat weg van karikaturen en zouden door kunnen gaan voor ‘Black Memorabilia’, stereotype afbeeldingen en beeldjes van zwarte mensen met veelal een racistische ondertoon. Dit idee wordt bekrachtigd doordat de personages van Blaaker niet op ware grootte zijn uitgebeeld en net als de Black Memorabilia relatief klein van stuk zijn.

Voorgaande werken zijn eenvoudiger te duiden dan de kunstwerken waarin meerdere cultuurspecifieke componenten samenkomen. Bepaalde werken zijn, soms expliciet maar vaker verholen, doordrongen van christelijke symboliek en mythologische en spirituele elementen. Niet verwonderlijk voor een kunstenaar die zijn inspiratie uit zijn leefomgeving haalt. Zijn beeldidoom is verbonden met de Curaçaose cultuur die teruggaat tot de tijd van de Europese kolonisatie van het Caribisch gebied in de zestiende en zeventiende eeuw. Het gevolg van dit zeer bewogen sociaalhistorische verleden is een hybride en multiculturele cultuur ontstaan uit de drie krachten – ‘Las Tres Potencias’ – zijnde Afrika, Europa en Amerika. Zij vormen het culturele en spirituele

⁸ Cecilia Braschi, “Het ogenschijnlijke tastbaar maken. Een blik op het werk van Alberto Giacometti,” in tent.cat. *Alberto Giacometti* (Kunsthall Rotterdam, Rotterdam / Fondation Alberto et Annette Giacometti, Parijs, 2008), 45-46.

⁹ Carlos Blaaker, telefonisch gesprek, 6 januari 2018.

fundament van het eiland.¹⁰ Tradities, rituelen, religies en motieven van deze verschillende continenten hebben elkaar wederzijds beïnvloedt, zijn in elkaar vervlochten geraakt, doch zijn soms ook duidelijk nog als zodanig te onderscheiden.¹¹ Bijna 90 % van de bevolking van de Benedenwindse Eilanden is katholiek. Het behoren tot een van de christelijke kerken kan samengaan met godsdienstige overtuigingen en praktijken die in oorsprong niet christelijk zijn.¹² Hoewel de meerderheid van Curaçao een Afrikaanse achtergrond heeft, kent het geen ‘Afrikaanse’ godsdienst zoals de winti-godsdienst in Suriname. Winti is de religie van de Marrons die stoelt op de geloofsvoorstellingen van hun Afrikaanse herkomstculturen. Het is voor hen de weg naar verbintenis met een hogere macht, de schepper van het heelal, hun voorouders en de goden. Wel komt op Curaçao ‘brua’ voor, een verzamelnaam voor allerlei magische praktijken die de grenzen van het natuurlijke overschrijden. Bij brua worden verschillende voorwerpen ingezet om geluk te verwerven of ongeluk af te weren. Al deze ‘heidense’ elementen vermengden zich met de heiligenverering uit de Katholieke Kerk.¹³

O di C

De titel *O di C* verraadt het mythologische element in deze installatie. Het verwijst naar de odyssee, de jarenlange en zware terugtocht naar het Griekse thuseiland Ithaka van de hoofdpersoon Odysseus uit Homeros’ klassieke dichtwerk *De Odyssee*. Deze Griekse mythe verandert door de eeuwen heen voortdurend van inhoud en functie. Odysseus is beurtelings een rationeel man, een gewetenloze schurk, een christelijk-standvastige held en een ongeneeslijke zwerver. Op deze wijze werd Odysseus een symbolisch kneedbaar karakter, terug te vinden in verhalen van alle tijden en vaak gevisualiseerd in de beeldende kunst.¹⁴

Ook Blaaker geeft zijn eigen versie van het antieke mythologische karakter van Odysseus. In *O di C* verschijnt Odysseus in de gedaante van zijn Cubaanse vriend Angel die Cuba verliet en tijdens zijn reis, zijn odyssee, op Curaçao terecht kwam. Daar moet hij zonder verblijfsvergunning roeien met de riemen die hij heeft. We zien een bebaarde Angel, met op de voorkant van zijn shirt een grote A met twee vleugels, in knielende houding in een gammele houten roeiboort. De twee roeispanen aan weerszijden van de boot wijzen met hun platte uiteinden omhoog; ze helpen hem niet meer vooruit, wat tekenend is voor zijn bestaan in de marge van de Curaçaose maatschappij. De lijn van de mythologie naar de werkelijkheid is niet moeilijk door te trekken. Blaaker heeft Odysseus op een symbolische manier vertaald naar de migrant van deze tijd en zodoende staat Angel met één been in de mythologische wereld en met één been in de harde realiteit. Het motief van de terugkeer, bevrijding en vervreemding in *De Odyssee* krijgt in *O di C* een nieuwe lading. Hier wordt zichtbaar hoezeer Odysseus emblematisch is geworden voor een vlucht uit een voor velen perspectiefloze

¹⁰ Jennifer Smit en Felix de Rooy, “Introductie van de conservatoren. Voorouders van de toekomst,” in tent.cat. *Curaçao Classics. Beeldende kunst 1900-2010 / Arte Visual 1900-2010* (Amsterdam / Curaçao, 2012), 5.

¹¹ René A. Römer, “Inleiding. 1. De cultuur in wording: het acculturatieproces,” in *Cultureel mozaïek van de Nederlandse Antillen* (1977), 10, http://www.dbnl.org/tekst/rome012cult01_01/rome012cult01_01_0002.php. (Geraadpleegd 13 november 2017).

¹² Römer, “Hoofdstuk 2. Godsdienstige gebruiken en opvattingen,” in *Cultureel mozaïek van de Nederlandse Antillen* (1977), 53, 43, http://www.dbnl.org/tekst/rome012cult01_01/rome012cult01_01_0003.php. (Geraadpleegd 13 november 2017).

¹³ André R.M. Pakosie, “Religie in beweging. Ontstaan en ontwikkeling van Marronreligies,” in Alex van Stipriaan en Thomas Polimé, red., *Kunst van overleven. Marroncultuur uit Suriname* (Amsterdam, 2009), 46 en René A. Römer, *Een volk op weg. Un Pueblo na Kaminda. Een sociologische historische studie van de Curaçaose samenleving* (Zutphen, 1979), 44-45.

¹⁴ Eric M. Moormann en Wilfried Uitterhoeve, *Van Achilles tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater* (Nijmegen / Amsterdam, 1987), 6.

werkelijkheid. Zonder politiek te worden krijgt het eeuwenoude thema context: migratie en de desastreus gevolgen die dit met zich mee kan brengen is een universeel fenomeen en van alle tijden. Door bredere verbanden te leggen, stijgt het kunstwerk boven de plaats van ontstaan uit en krijgt het universele zeggingskracht. Toch fungeert Angel niet zozeer als slachtoffer, want is *De Odyssee* immers niet geschreven als heldendicht over de lotgevallen van de held Odysseus? Angel kan worden opgevat als een moderne Odysseus die eveneens zware omstandigheden het hoofd moet bieden. Voor Blaaker zijn mensen als Angel helden omdat zij het leven kleuren. Zijn bewondering voor deze ‘vindingrijke overlevers’ laat hij blijken door hen tot onderwerp van zijn kunst te maken.¹⁵

Naast aspecten uit de Griekse mythologie valt er in *O di C* aardig wat christelijke symboliek te ontdekken. In het vroegchristelijk geloof werd het schip vergeleken met de Kerk waarin de gelovigen een veilige plaats vonden en hun redding tegemoet voeren. Van deze veiligheid en behoudenis was de ark van Noach een voor de hand liggend symbool. Het kerkgebouw zelf werd met een schip vergeleken, vandaar de benaming ‘schip’ voor de hoofdruimte van een kerk.¹⁶ In dit licht bezien krijgt de boot met een biddende ‘engel’ een religieuze dimensie. Een waaruit de hoop spreekt dat Angels gebed wordt verhoord en er uiteindelijk ook voor hem een toekomst is weggelegd. Maar ligt het lot van Angel wel in Gods handen? Zou de gevleugelde A voorop zijn shirt niet kunnen staan voor Athena, de Griekse godin die als een soort beschermengel Odysseus voortdurend met raad en daad terzijde staat en de loop van de gebeurtenissen kan sturen?¹⁷ En in het verlengde daarvan: is Athena wellicht de personificatie van de hedendaagse Caribische vrouw die feitelijk het matriarchale land draagt? Is het bedoeld als een indirecte lofzang van de kunstenaar op deze oersterke vrouwen?

Vicieuze cirkel / Catch-22

Vanuit een mythologische invalshoek kan ook *Vicieuze cirkel / Catch-22* worden geanalyseerd. De installatie beeldt op allegorische wijze de uitzichtloosheid van de bevallige Latina-immigrante in Blaakers omgeving uit. De Latina dirkt zich tot in de puntjes op wanneer zij haar kinderen naar school brengt en weet met haar sensuele voorkomen alle mannelijke blikken op zich gericht. Hierin schuilt tegelijkertijd haar tragiek, want waarschijnlijk is deze aandacht het enige hoogtepuntje in haar armoedige bestaan waarin ze gevangen zit.¹⁸ Hoewel ze zich bewust is van haar lichaam als economisch inzetbaar goed, is haar ooit door het Nederlands feministisch tijdschrift *Opzij* gepropageerde erotisch kapitaal geen macht maar onmacht. Ze bevindt zich in een *catch-22*; een onoplosbare situatie, het kip-en-het-ei-verhaal.¹⁹ Om zich uit haar armzalige leven te kunnen ontworstelen, moet zij een goedbetaalde baan vinden maar die is met haar kansarme achtergrond niet voor haar weggelegd.

De Latina ligt geheel naakt, ontdaan van al haar uiterlijke opsmuk, in zijdelingse houding op de bodem van de bovenste van twee kruislings boven elkaar bevestigde roeiboten. Het opgerichte hoofd steekt net boven de rand uit, haar blik is voorwaarts gericht, alsof ze zich afvraagt ‘waar ga ik

¹⁵ Blaaker, gesprek.

¹⁶ James Hall, *Hall's Iconografisch handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, vert. Theo Veenhof e.a. (Leiden, 1996 / Londen, 1979), 308.

¹⁷ Hall, *Hall's Iconografisch handboek*, 68.

¹⁸ Blaaker, gesprek.

¹⁹ Een catch-22 is een paradoxale situatie waarin het onmogelijk is om een gewenste uitkomst te bereiken doordat de ‘regels’ dat vanwege tegenstrijdigheden niet toelaten. De term is afkomstig uit de debuutroman *Catch-22* van de Amerikaanse auteur Joseph Heller (1923-1999), waarin een algemene situatie wordt beschreven waarin een individu twee acties dient te verwezenlijken die wederzijds afhankelijk zijn van de andere actie, die als eerste dient te zijn voltooid. De titel van het boek is spreekwoordelijk geworden voor een onoplosbaar probleem. Zie https://nl.wikipedia.org/wiki/Joseph_Heller. (Geraadpleegd 12 december 2017).

heen?’ Naast haar bevinden zich jute zakken die haar ballast voorstellen. Ze wordt geflankeerd door twee geheel witte, statische vrouwenfiguren die in de onderste boot staan en roeispanen vasthouden. Ze vertonen opvallende gelijkenis met de witte gedaantes van Segal. Tussen de drie figuren lijkt geen contact. De onderkant van de onderste boot is aan een draaiende pen bevestigd waardoor de twee boten alsmaar rondjes om hun as draaien: een metafoor voor het leven van de Latina.²⁰ Er gaat een onheilspellende sfeer van het tafereel uit door de schimmige verschijningen en de kwetsbare naakte vrouw die hulpeloos in hun midden ligt en aan hen lijkt te zijn overgeleverd. Het schouwspel roept associaties op met het verhaal van Charon. De veerman uit de Griekse mythologie bracht de schimmen van overledenen per boot over de mythische rivier de Styx naar het Dodenrijk van de goddelijke heerser Hades, alwaar zij rust konden vinden.²¹ Zijn de witte gedaantes de eigen schimmen van de Latina die op zoek zijn naar verlossing van de dagelijkse last waaronder zij gebukt gaat? Lijkt haar lot met de overtocht naar het Dodenrijk bezegeld? Alleen, ze ziet er niet dood uit. Haar huid heeft als enige nog de kleur van vlees en bloed. Het lijkt of ze zich verstopt, het Dodenrijk kruist maar niet bereikt. Vooralsnog doolt ze rond. Betekent dit dat haar noodlot nog afwendbaar is en de witte schimmen haar engelbewaarders zijn? Of veronderstelt de betekenis van de naam Hades, de onzichtbare, een levenslange onzichtbaarheid aan de onderkant van de maatschappij?²²

Useless Still life

Witte schimmen en een krachtige vrouw zien we ook in *Useless Still life*. Maar boden bij de vorige kunstwerken de titels de kijker nog enige houvast, de benaming van dit werk geeft weinig prijs over de diepere betekenis ervan. Ofschoon cultuurspecifieke en historische verwijzingen – naar bijvoorbeeld het slavernijverleden en de doorwerking daarvan – aan de oppervlakte liggen, laat het kunstwerk zich niet eenduidig verklaren. Daarvoor is het tableau van de zwarte naakte vrouw die verbeeld is vanaf haar heupen, haar armen net onder haar borsten over elkaar geslagen heeft, een enorme schijf watermeloen op haar hoofd draagt en gepositioneerd is op een laag tafeltje, te gecompliceerd. De eerste indruk van de meloenvrouw is het cliché reclamebeeld van een exotisch uitziende vrouw met tropisch fruit als sierlijke hoofdtooi. De houding van de meloenvrouw zegt echter iets anders. Ze kijkt zijwaarts weg, zonder de vrolijke lach op haar gezicht waarmee zulk soort reclames doorgaans gepaard gaan. Haar gezicht is witgeverfd als een masker. Welke betekenis ligt in dit beeld besloten?

En wat te denken van het reliëf achter dit bronzen beeld? Binnen het witte vierkant staan tien hoofden op lange stokken, als ware ze erop zijn gespietst. Het lijken lange lucifers. Het reliëf is goudomrand en samen met de bronzen gloed van het tableau ademt het ensemble een sacrale sfeer, als een driedimensionaal icoon. Het spookachtig witte hoofdenreliëf in combinatie met de religieuze uitstraling en de titel roept vragen op. Wat bedoelt Blaaker alleen al met de titel ‘Nutteloos Stilleven’? Het tableau doet mede door zijn kleine afmeting op een of andere wijze denken aan de huistaartjes die overal wel in een huiskamer op Curaçao of elders in het Caribisch gebied te vinden zijn. Moeten we zo’n altaartje hier opvatten als een stilleven? Met deze associatie en de historische en maatschappelijke verwijzingen die het werk bevat, is het de vraag of *Useless Still life* wel zo nutteloos is. Opvallend is, dat watermeloenen en vooral watermeloen-schijven regelmatig in samenhang met vrouwen terugkomen in Blaakers kunst. Onder meer in *Balanceando con mis cosas 1* en *Balanceando*

²⁰ Moormann en Uitterhoeve, *Van Achilles tot Zeus*, 118.

²¹ Blaaker, gesprek.

²² Moormann en Uitterhoeve, *Van Achilles tot Zeus*, 118.

con mis cosas 2. Soms heeft een vrouw één schijf op haar hoofd, maar vaker balanceert ze met drie, zes of wel acht schijven. De krachttoer die het vergt om de vruchten in balans te houden, is metaforisch voor de inspanning die het de vrouwen op de Antillen en in Zuid-Amerika kost om het hoofd boven water te houden. Blaaker zelf zegt daarover dat het balanceren met de meloenen staat voor het balanceren met zaken als geld, werk en liefde.²³ Samengevat staat de meloen voor het leven. Een metafoor van de schrijfster Toni Morrison dringt zich op. In haar roman *Het blauwste oog* is de watermeloen de wereldbol en het vruchtvlees, ‘de rooie ingewanden’, als ‘het lekkere warme voer voor nikkers’.²⁴ De vrouwen van Blaaker torsen met de watermeloenen als het ware de hele wereld op hun hoofd. Niettemin slagen zij er met trots in het evenwicht te bewaren, zeker de vrouw in *Useless Still life*.

De watermeloen(schijf) kan dan wel een mooie vorm hebben, in de loop der tijd heeft het ook een minder positieve, cultuurhistorische connotatie gekregen die enige toelichting verdient. Al vanaf de negentiende eeuw bestaan er afbeeldingen van ‘Afro-Americans’ met watermeloenen, meestal terwijl ze een watermeloen(schijf) eten. Ze zijn te vinden op ansichtkaarten en in advertenties, reclames en cartoons of zelfs vereeuwigd in keramieken beeldjes. Tegenwoordig heten deze voorwerpen ‘Black Memorabilia’ of ‘Negrophilia’.²⁵ De productie van deze stereotype beelden diende een speciaal politiek doel tijdens het emancipatieproces van de slaven na de Burgeroorlog en de afschaffing van de slavernij. In eerste instantie werd de watermeloen het symbool van de vrijheid en misschien wel het geluk van de vrije slaven. Een schrijver merkte in 1853 op dat geluk niet beter kon worden weergegeven door een neger genietend van zijn watermeloen.²⁶ In de watermeloen(schijf) verdubbelde zich de brede lach van de vrije neger. De nieuwe verworvenheden van de vrije slaven voelden echter als een bedreiging voor de blanken en al snel werd de neger en zijn watermeloen een symbool voor de luie nikker. De cultureel antropoloog Jan Nederveen Pieterse vat dit mooi samen: ‘Fruit was het meest gebruikte symbool voor de natuurlijke vruchtbaarheid en weelde van de tropen en derhalve voor de “natuurlijke luiheid” van zwarten. In West-Indië symboliseerden pompoenen en meloenen de tropische overvloed. In de Amerikaanse folklore hebben zwarten vaak een onbeheersbaar verlangen naar watermeloen. Het hoort bij het *child-savage* cliché. De watermeloen suggereert luiheid, gulzigheid, gebrek aan zelfbeheersing, kinderlijke behoeften, en mogelijke seksuele symboliek.’²⁷ De watermeloen werd een cultuurhistorisch symbool van de blanken om de zwarten te ridiculiseren uit angst voor hun emancipatie. Een symbool dat bleef voortbestaan tot en met de verkiezingsstrijd van Barack Obama.

De vraag rijst welke betekenis aan de watermeloen in *Useless Still life* moet worden toegekend. Wat zegt dit stuk fruit op het hoofd van een naakte vrouw? Is ze met de enorme watermeloen(schijf) op haar hoofd een door de natuur begunstigd wezen? Een natuurwezen? Naaktheid suggereert beschikbaarheid en fruit seksualiteit.²⁸ Geeft ze alleen maar om seks? Of draagt zij met trots de watermeloen als kroon om zodoende de spot te drijven met de blanken die de watermeloen

²³ Blaaker, telefonisch gesprek.

²⁴ Toni Morrison, *Het blauwste oog* (Amsterdam, 1984), 109. Oorspronkelijke titel *The Bluest Eye* (1979).

²⁵ Zie bijvoorbeeld Kenneth W. Goings, *Mammy and Uncle Mose. Black Collectibles and American Stereotyping* (1994). Het Jim Crow Museum of Racist Memorabilia onder gebracht in de Ferris State University in de staat Michigan herbergt meer dan 10.000 van deze voorwerpen. In Nederland staat zo’n verzameling bekend onder de naam Negrophilia. Het Tropenmuseum wijdde daar in 1989/90 een tentoonstelling aan onder de naam ‘Wit over Zwart’.

²⁶ William Black, “How Watermelons Became a Racist Trope,” (2014), <http://www.theatlantic.com/national/archive/2014/12/how-watermelons-became-a-racist-trope/383529/>. (Geraadpleegd 5 december 2017).

²⁷ Jan Nederveen Pieterse, *Wit over zwart. Beelden van Afrika en zwarten in de westerse populaire cultuur* (Amsterdam, 1990), 200.

²⁸ *Ibidem*, 202.

gebruikten om de vrije zwarte slaven te ridiculiseren? Is haar watermeloenkroon een triomfteken van de afschaffing van de slavernij, een teken van vrijheid? Is ze mogelijkwerwijs een godin, een altijd bijstaande moederfiguur? Of is zij misschien de koningin van het matriarchaat Curaçao met al die witgeverfde mannengezichten als schimmen uit een ver verleden die er niet meer toe doen of nooit toe hebben gedaan? Een zin van de bekende Curaçaose schrijver Boeli van Leeuwen komt boven: ‘Curaçao is een matriarchaat: wij mannen zijn zielige zwalkers, opstandige kinderen van onze eigen vrouw.’²⁹ Het is natuurlijk ook mogelijk dat ze gewoon een watermeloenenverkoopster voorstelt. Maar waarom heeft ze dan een witgekleurd gezicht?

Het wit schminken van gezichten komt in allerlei culturen en tradities voor, zoals bij de inwijdingsrituelen van stammen in Afrika en de voorouderverering van de Marrons in Suriname. De tien witte hoofden zouden zomaar voorouders die worden aangesproken voor wijze raad kunnen representeren. De vrouw met het witte masker roept de gedachte op aan de titel van een boek van de uit Martinique afkomstige Franse schrijver Frantz Fanon: *Zwarte huid, blanke maskers*.³⁰ Door zijn opleiding tot psychiater in Parijs wist hij als geen ander hoe het was om met een donkere huid geboren te worden in een door blanken beheerste wereld. Zijn boeken handelen over het kolonialisme, de verhouding tussen blank en zwart, overheerser en overheerste. In het hoofdstuk ‘De gekleurde vrouw en de blanke man’ beschrijft hij hoe het voor zwarte vrouwen heel gewoon was te dromen over een vorm van redding die erin bestond door magie blank te worden. Ergens anders stelt hij dat een huwelijk met een blanke man uit Europa de grote droom was, want dan was de gelukkige niet meer het meisje dat altijd blank wilde zijn, ze wás blank. Pigment bepaalde de sociale rangorde en de witte waarden bepaalden de toon en zelfs het schoonheidsideaal. Speciale crèmes moesten de huid lichter van tint maken. Ze werden verkocht onder de slogan: ‘Nooit zul je lelieblank zijn maar lichter kan altijd.’³¹ Wat Fanon met zijn boek wilde zeggen, is dat zwarte mensen in een samenleving met blanken gedwongen worden ‘witte maskers’ te dragen.³² Is dit wat *Useless Still life* impliceert? Dromen van een witte huid, toegelaten worden tot de blanke wereld door het masker te gebruiken als camouflage en overlevingsstrategie? Of draait Blaaker het om en gaat het eerder over de zwarte gemeenschap die de slechte eigenschappen van de blanke koloniale wereld heeft overgenomen? Blaakers summiere uitleg over de witte luciferhoofden wijst namelijk in die richting.

Met het witte hoofdenreliëf bekritiseert Blaaker de hedendaagse politiek op Curaçao. De politieke leiders gebruiken de burgers voor hun eigen welzijn. Zijzelf zijn niet de toorts, de fakkel, die zij zouden moeten zijn om het volk uit de duisternis te leiden maar ze gebruiken de bevolking als lucifers om hun eigen pad te verlichten, aldus Blaaker.³³ Het is een alom bekend fenomeen op Curaçao dat politici grote beloften doen aan hun achterban om maar gekozen te worden. Deze politieke patronage vloeit niet zelden over in vriendjespolitiek en corruptie.³⁴ Volgens de Curaçaose beeldend kunstenaar Tirzo Martha (1965), die eveneens maatschappelijke en politieke problemen in zijn kunst aankaart, draait alles om status en eigenbelang.³⁵ De Opstand van 30 mei 1969, de roemruchte staking op Curaçao als protest van de zwarte arbeidersklasse tegen de blanke dominantie,

²⁹ Boeli van Leeuwen, geciteerd bij René A. Römer, *Een volk op weg. Un Pueblo na Kaminda. Een sociologische historische studie van de Curaçaose samenleving* (Zutphen, 1979), 60.

³⁰ In 1952 uitgegeven onder de oorspronkelijke titel *Peau noire masques blancs*.

³¹ Margo Jefferson, *Negroland. Een autobiografie* (Amsterdam, 2017), 205-206.

³² Zie Stephan Sanders, “De kolonie en de natie,” *De Groene Amsterdammer*, 30 augustus, 2017, <https://www.groene.nl/artikel/de-kolonie-en-de-natie>. (Geraadpleegd 16 november 2017).

³³ Blaaker, gesprek.

³⁴ Zie Leo Dalhuisen, Ronald Donk, Rosemarijn Hoefte, Frans Steegh, red., *Geschiedenis van de Antillen* (Zutphen, 2009), 118-119.

³⁵ Alex van Stipriaan, “‘There’s always light at the end of the tunnel, but in our case there’s often a power outage on the way through’. A meeting with Tirzo Martha,” in Rob Perrée, red., *Tirzo Martha. I wonder if they’ll laugh I’m dead* (Heijningen, 2017), 264.

heeft bijna vijftig jaar later weinig veranderd. Erger nog, de zwarte of gekleurde voormalige gekoloniseerden die de plaats innamen van de blanke elite veranderden in een handomdraai zelf in machtsbeluste potentaten. De zwarte bevolking leeft nog steeds in armoede.³⁶

Als we *Useless Still life* als een huisaltaartje en stilleven zien, wordt de titel wat minder raadselachtig. Vaak bestaat een dergelijk altaartje uit een ratjetoe van christelijke heiligenbeelden, foto's van familieleden, maskers, kaarsen en wierrook. Katholieke symboliek en brua worden moeiteloos gemixt. In de kunst is *Altar de San Martin y San Antonio* van de Curaçaose kunstenaar Tony Monsanto (1946-2014) daar een interessant voorbeeld van. Hoewel *Useless Still life* een stuk soberder van aard is, wekt het toch associaties op met deze huisaltaartjes. De luciferkoppen zouden als kaarsen kunnen worden geïnterpreteerd en de meloenen als fruit dat wordt geofferd. Het is mogelijk dat Blaaker suggereert dat voor de oplossing van de maatschappelijk en politieke problemen op Curaçao het heil en de verlossing niet gezocht moeten worden in de aanbidding van dit soort altaren. Met andere woorden: het zijn onbruikbare stillevens. Met haar wegdraaiende hoofd lijkt de vrouw met de meloenschijf zich buiten het stilleven te willen plaatsen. Is zij de oplossing? Als er iemand de zaak draaiende kan houden dan is het wel de meloenvrouw, symbool van de moedermaatschappij en koningin van het matriarchaat Curaçao. Haar witte masker blijft hoe dan ook een masker dat zorgt voor de afstand tussen zwart en wit. Alsof ze daarmee te verstaan wil geven dat ze, ondanks het feit dat ze in een door witten vormgegeven maatschappij leeft, te allen tijde haar zwarte identiteit behoudt. Evengoed is het denkbaar dat deze vrouw in al haar naaktheid en met de gigantische meloenschijf op haar hoofd de meer pikante betekenis van fruit vertegenwoordigt, waarmee ze deels aansluit bij de vrouwen met gouden mutsen. Maar hoe het ook zij, ze blijft een godin.

Useless Still life is misschien nutteloos als huisaltaar, als kunstwerk is het een prachtbron waarin veel invloeden uit de cultuur en geschiedenis van het Caribisch gebied samenvloeien. Al deze invloeden vinden in meer of mindere mate hun weerslag in Blaakers kunstzinnige creaties. En niet alleen in die van hem. De artistieke rijkdom die deze omgeving voortbrengt, vindt eveneens zijn weg naar andere kunstenaars op Curaçao of van Curaçaose afkomst, onder wie Martha. In die zin past Blaaker in de algemene context van Curaçaose kunstenaars die sporen in hun werk opnemen van de werelddelen Afrika, Europa en Amerika waarmee Curaçao sociaalhistorisch diepgravend verbonden is. In het werk van Blaaker is het sociaal-maatschappelijk engagement nooit ver weg door de kwesties die hij aansnijdt: de schoonheid van de minderbedeelden, de sociale misstanden op Curaçao, de positie van de vrouw en de zwart-blanke cultuur in samenhang met racisme, kolonialisme, slavernij en vrijheid. In deze vermenging ligt de kracht van zijn werk.

Door Ingrid Braam en Roel Hijnk

Ingrid Braam en Roel Hijnk richten zich als kunsthistorici onder meer op het werk van individuele kunstenaars van Surinaamse origine en hun niet-westerse beeldcodes.

Amsterdam, januari 2018

Copyright

© 2018 Ingrid Braam & Roel Hijnk – Amsterdam

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze tekst mag worden gereproduceerd, verspreid of worden overgenomen zonder voorafgaande toestemming van de auteurs.

³⁶ Zie Dalhuisen, Donk e.a., *Geschiedenis van de Antillen*, 150.