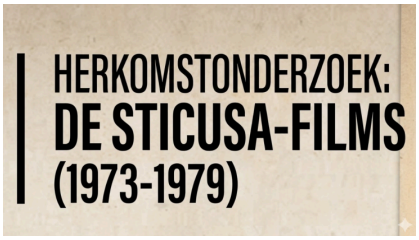
Dyonna Benett
CULTUREEL ERFGOED
GLOBAAL GECENTREERD

BEELD& GELUID

Bewaarde Beelden, Nieuwe Blikken

Een herkomstonderzoek naar Sticusa-films van Wilbert Tecla en René van Nie door een hedendaagse lens.

Door: Dyonna Benett
Functie: Erfgoedprofessional / Onderzoeker
In samenwerking met: Nederlands Instituut voor Beeld & Geluid
Dit onderzoek is mede mogelijk gemaakt met financiële steun van het Consortium Koloniale Collecties
Datum: 13 mei
Plaats: Curaçao / Hilversum



Hoofdlijnen

Herkomstonderzoek naar de Sticusa-filmcollectie (1970-1980)

Dit rapport presenteert de bevindingen van een diepgaand herkomstonderzoek naar drie audiovisuele producties uit de Sticusa-collectie: *Lanta Para Watapana* (1974), *Mosaiko Kultural* (1979) en *Buskando* (1973).
In het kader van het meerjarenplan 2022-2026 van het Nederlands Instituut voor Beeld & Geluid is onderzocht hoe machtsverhoudingen, financieringsstructuren en redactionele bemoeienis de representatie van de Caribische geschiedenis hebben gevormd.

Kernconclusie: van paternalisme naar zelfbeschikking

Dit 54 pagina's tellende onderzoek opent de deur naar een rijkere, meerstemmige interpretatie van de Sticusa-collectie. De centrale bevinding is dat achter de bekende beelden een tot nu toe onderbelichte dynamiek schuilging, waarbij de regie over het narratief sterk werd bepaald door de institutionele kaders van die tijd. Dit rapport biedt de handvatten om deze historische disbalans om te zetten in een gelijkwaardige dialoog voor de toekomst.

- **De 'Outside-In' blik:** Producties zoals *Buskando* (René van Nie) werden gekenmerkt door een externe, observerende blik. Ondanks artistieke kwaliteit en een fors budget (f 120.000,-), leidde de positionering van de bevolking als 'object van studie' aanvankelijk tot flinke kritiek in de lokale pers, zoals in de *Amigoe*. Ook binnen het Sticusa-bestuur was men verdeeld.

- **De 'Inside-Out' blik:** Makers zoals Wilbert Tecla vochten binnen beperkte budgettaire marges (f 30.000,-) voor een stem van binnenuit. Zijn werk, gericht op *elevá e pueblo* (volksverheffing), overstijgt de institutionele kaders en vormt de werkelijke audiovisuele ziel van de eilanden.

De Financiële & Juridische regiekamer
Het onderzoek legt bloot dat de beoogde gelijkwaardigheid van Sticusa in de praktijk een papieren werkelijkheid was.

1. **Budgettaire scheefgroei:** Apparaatskosten in Amsterdam (21%) stegen ten koste van directe investeringen in lokale kunst (1%).

2. **Juridische controle:** Contracten dwongen makers tot volledige overdracht van auteursrechten aan de Staat der Nederlanden, waarbij de RVD fungeerde als ideologische poortwachter via censuur op basis van 'goede zeden'.

De 3 belangrijkste aanbevelingen

Op basis van de 70 pagina's aan analyse en de interviews met sleutelfiguren (o.a. Felix de Rooy en Carel de Haseth), worden de volgende prioriteiten gesteld:

1. **Radicale contextualisering (Metadata):** Voeg de 'stille stemmen' uit dit onderzoek (kritiek, interviews, correcte benamingen van kunstenaars) toe aan de metadata. De context van de macht is integraal onderdeel van het erfgoed.

2. **Faciliteren van 'Inside-Out' herappropriatie:** Stel het materiaal actief beschikbaar voor de huidige generatie makers uit Aruba, Bonaire, Curaçao, Sint Maarten, Sint Eustatius en Saba (ABCSSS). Gebruik het archief niet als statisch bezit, maar als 'brandstof' voor nieuwe producties die de blik van toen bevragen en herclaimen.

3. **Digitale repatriëring & gedeelde soevereiniteit:** Richt digitale spiegelarchieven in op de eilanden zelf (i.s.m. lokale nationale archieven). De intellectuele en emotionele eigendom ligt bij de brongemeenschap; zij moeten onbelemmerd toegang hebben tot hun eigen visuele geschiedenis.

Slotwoord

Dit onderzoek markeert de transitie van Beeld & Geluid van een 'bezitter' van koloniale beelden naar een 'bewaarder in dialoog'. Het ontsluiten van deze 70 pagina's aan kennis is geen voltooiing, maar het startpunt van een nieuwe, gelijkwaardige dialoog over onze gedeelde en bewogen geschiedenis.

INHOUDSOPGAVE

Inhoud

Hoofdlijnen 3

Kernconclusie: van paternalisme naar zelfbeschikking 3

De Financiële & Juridische regiekamer 3

De 3 belangrijkste aanbevelingen 4

Slotwoord 4

INHOUDSOPGAVE 5

1. Inleiding 9

Aanleiding 9

Urgentie 9

2. Methodologie en Onderzoeksverantwoording 10

2.1 De vier pijlers van onderzoek 10

2.2 Verantwoording interviews en bronvermelding 11

3. Theoretisch kader: Dekolonisatie van de archiefcontext 12

3.1 De dynamiek van de blik: 'Outside-In' versus 'Inside-Out' 12

3.2 Meerstemmigheid als methode voor dekolonisatie 12

Gedeelde verantwoordelijkheid en soevereiniteit 13

4. De Sticusa-context: tussen culturele diplomatie en paternalisme 14

4.1 De gedaantewisselingen van Sticusa (1947–1955) 14

Bestuur en interne organisatie (na 1955) 15

4.2 Activiteiten en de infrastructuur van de centra (na 1955) 15

4.3 Maatschappelijke Kritiek en de 'Antilliaanse Stinknota' 16

4.4 Politieke kanteling en de oprichting van SOCURNA 17

5. Dekolonisatie van Sticusa 18

5.1 De financiële regiekamer: Budgettaire verhoudingen en beleidsprioriteiten 19

5.2 De kanteling: van Amsterdamse regie naar ‘’Antilliaanse’’ zelfbeschikking 20

De RVD als poortwachter: Inhoudelijke sturing in de praktijk 21

6. De jaren zeventig – Een decennium van transitie en emancipatie 23

Historische machtsongelijkheid en onderwijs 23

De uitbarsting: Brood en Erkenning 23

De strijd van de geest 23

De Echo van Trinta di Mei 24

De blik van de buitenstaander: W.F. Hermans en Sticusa 24
De kanteling van het Sticusa-beleid 25
De filmcollectie (1973–1979) 25
7.Filmproductie onder Sticusa: Beeldvorming als beleidinstrument 27
De confrontatie op het doek: Analyse van de collectie 28
8. De maker versus de macht: De opkomst van de lokale stem 29
Wilbert Tecla: De gejaagde pionier en de stem van binnenuit 29
De filosofie van 'Elevá e Pueblo' (Het volk verheffen) 29
9. Filmprofiel: Lanta Para Watapana (1974) 31
Technische specificaties 31
De ecologische paradox: Landbouw versus Industrialisatie 34
10. Filmprofiel: Mosaiko Kultural (1979) 38
10. Filmprofiel: Mosaiko Kultural (1979) 38
Van ecologische bewustwording naar artistieke meerstemmigheid 38
Technische specificaties 38
10.1 De Hybride Blik: Felix de Rooy tussen 'Inside-Out' en 'Outside-In' 41
11. René van Nie - De eigenzinnige buitenstaander en de blik van de cineast 43
Filmprofiel: Buskando (1973) 43
Technische specificaties 43
Bestuursdiscussie over 'Buskando' 48
12.Audiovisuele tijdcapsules: De spanning tussen de Inside-Out en Outside-In blik 52
13.De actuele relevantie van herontdekt erfgoed 54
14. Van institutioneel paternalisme naar Rijkscultuurfondsen 57
De ideologische breuk: Van 'Ontwikkeling' naar 'Zelfbeschikking' 57
De Katalysator: De regeling Herdenkingsjaar Slavernijverleden 57
Van 'Stagiair' naar professionele partner 58
De paradox van de Rijkscultuurfondsen 58
Conclusie: De dekolonisatie van de blik en het archief 59
De machtsstructuur achter de camera 59
Audiovisuele tijdcapsules als levend erfgoed 59
Naar een gedeelde soevereiniteit 59
Aanbevelingen 61
1. Radicale contextualisering: Metadata-herziening 61
2. Faciliteren van 'Inside-Out' herappropriatie 61

3. Digitale en fysieke repatriëring van kennis 61
4. De film als 'Levend Bewijsstuk' in educatie 61
BIJLAGE 1: 63
Transcriptie Interview: Lex Veerkamp 63
Transcriptie Interview: Familie Wilbert Tecla 65
1. Wilbert als persoon: De gejaagde denker 65
2. Wilbert als filmmaker: Van statisch naar bewegend beeld 65
3. Motivatie en werkwijze 65
4. Curaçao in de jaren ’70: De intellectuele activist 66
5. Nalatenschap: De pionier en de bruggenbouwer 66
Transcriptie Interview: Sulin Passial 67
1. Algemene duiding: Stijl en intentie 67
2. Inhoud & thema’s: Identiteit en samenleving 67
3. Vertelstructuur & Perspectief 67
4. Vorm & cinematografie 68
5. Taalgebruik & Opdrachtcontext 68
6. Erfgoedwaarde en de nieuwe generatie 68
Transcriptie Interview: Carel de Haseth 69
1. Context van het artikel (1977) en de vroege jaren 69
2. Visie op verantwoordelijkheid: Autonomie vs. Afhankelijkheid 69
3. Macht, invloed en representatie 69
4. Reflectie op herkomst & collecties 70
5. Terugblik vanuit het heden 70
Transcriptie Interview: Felix de Rooy 71
1. Ontstaan en Aanleiding 71
2. Het Creatieve Proces: De Verbeelding van Cultuur 71
3. Samenwerking en Autonomie 71
4. Reflectie op de Film als Erfgoed 72
Eindnoten 73

1. Inleiding

In het huidige discours rondom koloniaal erfgoed en de representatie van de Caribische geschiedenis is het essentieel om ook kritisch te kijken naar de audiovisuele bronnen die deze geschiedenis hebben gevormd.
Dit verslag presenteert de bevindingen van een herkomstonderzoek naar drie specifieke producties: Lanta Para Watapana (1974) en Mosaiko Kultural (1979) van Wilbert Tecla, en Buskando (1973) van René van Nie. De productie van deze films vond plaats in opdracht van de Stichting voor Culturele Samenwerking (Sticusa) een instituut dat tussen 1948 en 1991 een centrale rol speelde in de culturele uitwisseling tussen Nederland en de (voormalige) overzeese gebiedsdelen waarbij René van Nie door de stichting werd gevraagd en Wilbert Tecla zelf een aanvraag indiende voor zijn project. Het Nederlands Instituut voor Beeld & Geluid beheert deze collecties, die voortkomen uit fusies met onder andere het filmarchief van de Rijksvoorlichtingsdienst (RVD). Dit onderzoek richt zich op de feitelijke totstandkoming van deze werken en de sociaal-politieke context waarin zij werden gecreëerd en geconsumeerd.

Aanleiding

De aanleiding voor dit onderzoek is gelegen in het meerjarenplan 2022-2026 van Beeld & Geluid, waarin de ambitie is vastgelegd om media-erfgoed levend te houden door actief kennis op te bouwen over de totstandkoming van bestaande collecties.
Hoewel een deel van dit erfgoed een koloniale oorsprong heeft, is er over de door Sticusa gefinancierde films tot op heden weinig bekend. Omdat film primair bedoeld was voor tijdelijke vertoning in zalen of op televisie, verdwenen deze producties na hun omloopperiode in de anonimiteit van het archief. Door het gebrek aan centrale projectoverzichten en deze fysieke opslag zijn veel narratieven decennialang buiten het publieke zicht gebleven, totdat recente digitalisering de ontsluiting ervan weer mogelijk maakte. In de statuten van Sticusa werd uitgegaan van een gelijkwaardige samenwerking tussen Nederland, Suriname en de voormalige ‘’Nederlandse Antillen’’. Dit onderzoek toetst deze theoretische gelijkwaardigheid aan de praktijk van de filmproductie.

Urgentie

De urgentie van dit herkomstonderzoek wordt gedreven door de noodzaak tot kritische reflectie op hoe machtsverhoudingen het geschiedverhaal bepalen. In een tijd waarin archieven streven naar meerstemmigheid en inclusiviteit, is het niet langer voldoende om koloniale producties enkel te omschrijven als 'kleurrijke en zonnige verslagen'.
Het is urgent om te onderzoeken wie betrokken waren bij de opdrachten, welke rol de lokale bevolking speelde en op welke wijze de koloniale context doorsijpelt in de inhoud van de film. Veel van de betrokken makers en deskundigen uit de bewuste periode zijn op hoge leeftijd of niet meer onder ons, wat het raadplegen van sleutelfiguren zoals o.a. Felix de Rooy en Lex Veerkamp op dit moment cruciaal maakt.

Het blootleggen van de herkomst en de oorspronkelijke waardering van deze beelden biedt een noodzakelijk handvat om de films toegankelijk en begrijpelijk te maken voor een hedendaags publiek. Dit onderzoek doet hiermee recht aan de stem van de makers en de lokale gemeenschappen, en vormt een essentiële stap in het dekoloniseren van de archiefcontext voor zowel het heden als de toekomst.

2. Methodologie en Onderzoeksverantwoording

Dit herkomstonderzoek is methodologisch onderbouwd door een uitgebreide analyse van Sticusa-archiefmateriaal, diepte-interviews met diverse sleutelfiguren, een kritische bestudering van relevante academische scripties en de filmische beeldtaal.
Om de complexe herkomst en de sociaal-politieke lading van de geselecteerde films uit de Sticusa-collectie te doorgronden, is gebruikgemaakt van een methodologische triangulatie. Dit houdt in dat verschillende onderzoeksmethoden zijn gecombineerd om een zo integraal en objectief mogelijk beeld te schetsen van de audiovisuele nalatenschap. Door bronnen te kruisen, ontstaat een gelaagd perspectief waarin institutionele data en persoonlijke narratieven elkaar aanvullen.

2.1 De vier pijlers van onderzoek

I. Archiefonderzoek: De institutionele basis
De eerste pijler bestaat uit diepgaand onderzoek in de primaire bronnen van de Sticusa en de Rijksvoorlichtingsdienst (RVD), ondergebracht bij het Nationaal Archief Den Haag en Beeld & Geluid. Er is specifiek gezocht naar begrotingsstukken, projectaanvragen en interne correspondentie. Deze documenten boden essentieel inzicht in de financiële hiërarchie, de budgettaire toewijzingen en de bureaucratische kaders waarbinnen de producties tot stand kwamen.

II. Oral History: Het meerstemmige perspectief
Omdat institutionele archieven vaak één zijde van het proces belichten, is de methode van *Oral History* ingezet. Deze gesprekken fungeerden als een noodzakelijke aanvulling op de schriftelijke bronnen. Door de herinneringen van makers, nabestaanden en tijdgenoten te integreren, wordt de persoonlijke missie en de artistieke autonomie van de makers gereconstrueerd.

III. Literatuuronderzoek en academische inbedding
Het onderzoek bouwt voort op bestaande wetenschappelijke kennis om de bevindingen te toetsen aan hedendaags kaders.

- Recente academische scripties over het postkoloniale discours van Sticusa zijn geanalyseerd om de huidige casuïstiek in een breder wetenschappelijk debat te plaatsen. [1]
- Vakliteratuur van auteurs zoals Römer en Oostindie is gebruikt om de maatschappelijke context van de jaren zeventig op de Antillen te duiden, met specifieke aandacht voor de emancipatiebewegingen na de opstand van 30 mei 1969.

IV. Audiovisuele analyse: De 'kritische blik'
De vierde pijler betreft de systematische analyse van de bronnen zelf. Hierbij is niet alleen gekeken naar wat er werd gefilmd, maar vooral naar hoe het werd gefilmd. Er is onderzoek gedaan naar cameravoering (afstandelijk versus intiem), montage (statisch versus dynamisch) en lichtgebruik. De termen 'outside-in' (de blik van de externe waarnemer) en 'inside-out' (het perspectief vanuit de eigen gemeenschap) zijn ingezet als theoretisch instrument om de dynamiek in de films te categoriseren.

[1] Simone Peperkamp, "Sticusa tijdsbeeld van een postkoloniaal discours (1948-1975)" (Bachelor scriptie, Universiteit Utrecht, 2025)

2.2 Verantwoording interviews en bronvermelding

Voor dit onderzoek zijn diverse sleutelfiguren en nabestaanden geconsulteerd. Deze gesprekken waren cruciaal voor het ontsluiten van informatie die niet in de officiële archiefstukken is vastgelegd.

Overzicht van geïnterviewde sleutelfiguren:

- Felix de Rooy: Als regisseur, maker en kunstenaar bood hij unieke inzichten in de creatieve autonomie en de totstandkoming van *Mosaiko Kultural*.

- Familie van Wilbert Tecla: Vertegenwoordigd door dochter Andayé Tecla, weduwe Penny Tecla en neef Junior Tecla**.** Zij gaven een essentieel perspectief op Tecla's persoonlijke missie en de gejaagdheid waarmee hij zijn oeuvre realiseerde**.**

- Sulin Passial: Als producer deelde zij een kritische reflectie op de films als 'time capsules' en benadrukte zij de noodzaak voor een nieuwe ontsluiting van dit audiovisuele erfgoed**.**

- Lex Veerkamp: Als filmhistoricus en tijdgenoot bood hij context over de werkwijze van Tecla en Van Nie en schetste hij het bredere landschap van archief- en historische filmproducties waarin deze werken tot stand kwamen.

- Carel de Haseth: Schrijver, apotheker en voormalig Gevolmachtigde Minister van de Nederlandse Antillen. Als oud-secretaris van de Filmliga Curaçao en redacteur van de *Amigoe* bood hij een essentieel historisch perspectief op de machtsverhoudingen en de budgettaire disbalans tussen de Nederlandse 'zender' en de lokale kunstsector.

- Noot met betrekking tot de familie Van Nie: Ten behoeve van een volledig beeld is getracht contact op te nemen met de familie van regisseur René van Nie (Buskando). De dochters van Van Nie gaven aan destijds te jong te zijn geweest om actieve herinneringen aan de producties te hebben. De toenmalige echtgenote van René van Nie is op respectabele leeftijd en was helaas niet beschikbaar voor een interview. Dit onderzoek steunt voor de analyse van Van Nie derhalve primair op archiefmateriaal, filmhistorische bronnen en het boek 'Kind van de zon: Portret van een eigenzinnig filmmaker; Rene van Nie'.

Gedurende het gehele onderzoek is getracht om de 'stille stemmen' in het archief hoorbaar te maken. Dit onderzoek erkent dat de intellectuele en emotionele eigendom van de beelden bij de brongemeenschap ligt. De gekozen methodologie streeft naar een herinterpretatie van het audiovisueel erfgoed, waarbij de focus ligt op contextualisering. Dekolonisatie is het herstellen van de menselijke verbinding tussen het beeld in het archief en de gemeenschap wiens verhaal daar bewaard ligt. Door de films te voorzien van de verhalen van de makers en de gemeenschap, verandert de rol van het archief van 'bezitter' naar 'bewaarder in dialoog'.

3. Theoretisch kader: Dekolonisatie van de archiefcontext

Archieven zijn nooit neutraal; de herkomst van een collectie bepaalt de 'bril' waarmee naar de geschiedenis wordt gekeken. In een koloniale context werd informatie vaak verzameld, gecategoriseerd en beschreven vanuit een Europees centrum. De taal die in filmarchieven wordt gebruikt zoals termen als "voorlichting", "ontwikkeling" of "gevarieerd beeld" weerspiegelt vaak de visie van de beleidsvoerende orgaan.
Het doel van dit herkomstonderzoek is echter niet het louter aanwijzen van tekortkomingen uit het verleden, maar het verrijken van de collectie voor de toekomst. Door de ontstaansgeschiedenis van de films van Wilbert Tecla en René van Nie onder de loep te nemen, wordt onderzocht hoe machtsverhoudingen de conceptontwikkeling, de beoordeling van plannen en de uiteindelijke representatie van de lokale bevolking hebben beïnvloed.

3.1 De dynamiek van de blik: 'Outside-In' versus 'Inside-Out'

Een cruciaal onderdeel van de dekoloniale analyse van de Sticusa-collectie is het onderscheid tussen de 'Outside-In' en de 'Inside-Out' benadering. Deze concepten leggen bloot waar de autoriteit over het narratief ligt en voor wie de film in eerste instantie werd geproduceerd.

De 'Outside-In' blik: De 'Outside-In' blik kenmerkt zich door observatie en afstand, vaak gehanteerd door externe filmmakers of overheidsinstanties. In deze dynamiek fungeert het eiland als het object van studie; de maker observeert, kadert en interpreteert de werkelijkheid voor een publiek dat zich buiten de brongemeenschap bevindt.
In films met deze blik zien we vaak verklarende voice-overs die de lokale context 'vertalen' of 'duiden'. De autoriteit ligt bij de institutie, waardoor de afgebeelde personen weinig invloed hebben op hoe zij aan de wereld worden gepresenteerd.

De 'Inside-Out' blik: Hiertegenover staat de 'Inside-Out' blik, de blik van zelfreflectie en emancipatie, zoals die krachtig naar voren komt in het werk van Wilbert Tecla en Felix de Rooy. Hier is de maker geen buitenstaander, maar een integraal onderdeel van de gemeenschap die wordt gefilmd. De camera fungeert hier als een instrument voor zelfonderzoek en collectieve bewustwording.
De film is niet bedoeld om de cultuur uit te leggen aan een vreemde, maar om een gesprek aan te gaan met de eigen bevolking. In deze films zoals *Lanta Para Watapana* is de taal (Papiamentu) niet slechts een achtergrondgeluid, maar de leidende drager van de boodschap.

3.2 Meerstemmigheid als methode voor dekolonisatie

Dekolonisatie betekent ook oog hebben voor wat er niet is. Het gebrek aan lokale perspectieven in nationale archieven is een bewuste of onbewuste uiting van macht. Het toevoegen van 'meerstemmigheid' is een eerste stap, maar echte dekolonisatie gaat over het verschuiven van de autoriteit.
Een archiefstuk wint aan waarde wanneer er meerdere verhalen aan verbonden zijn. Waar een overheidsdocument in de jaren zeventig vooral de focus legde op beleidsdoelen zoals "voorlichting" en "educatie", voegen we nu de persoonlijke en artistieke motivaties van de makers aan toe. Door de herinneringen van nazaten en de visies van betrokkenen naast de officiële dossiers te plaatsen, ontstaat een completer beeld. De institutionele feiten en de persoonlijke verhalen spreken elkaar niet tegen, maar vullen elkaar aan tot een rijkere

geschiedschrijving. Hiermee doorbreek je het monopolie van het officiële overheidsdocument.

Gedeelde verantwoordelijkheid en soevereiniteit

Een aanzienlijk deel van de Caribische audiovisuele geschiedenis wordt fysiek beheerd in Europese instellingen zoals Beeld & Geluid.
Wanneer lokale archieven op de eilanden met lacunes kampen, verschuift de rol van het Europese archief naar 'bewaarder in opdracht van'. Bij dergelijke hiaten in de lokale geschiedschrijving gaan gemeenschappen immers actief op zoek naar de verblijfplaats van hun objecten en archieven. Hoewel de wens tot restitutie hierbij centraal staat aangezien dit erfgoed in de basis niet in Europa thuishoort dwingt een tijdelijk gebrek aan lokale infrastructuur of conserveringsfaciliteiten vaak tot deze noodzakelijke herdefinitie van rollen. Dit waarborgt de continuïteit, maar vraagt tegelijkertijd om een bescheiden houding en een actieve dialoog over teruggave, beheer en ontsluiting. Het doel is het delen van autoriteit en expertise, zodat de collectie zowel in Nederland als op de eilanden optimaal benut kan worden.
Het archief transformeert hiermee van een statische verzameling observaties naar een levende dialoog, waarin de brongemeenschap de regie voert over de interpretatie van haar eigen visuele geschiedenis.

Deze verschuiving in autoriteit betekent dat een film als *Buskando* niet langer enkel ontsloten kan worden als een autonoom werk van René van Nie, maar ook gepresenteerd moet worden als een katalysator voor lokale reacties op representatie. In deze nieuwe archieflogica is de gedocumenteerde woede in de *Amigoe* uit 1973 dan ook geen extern incident, maar een essentieel en integraal onderdeel van de 'archiefcontext' van de film zelf.

Hoewel Van Nie voor *Buskando* nauw samenwerkte met lokale cultuurdragers als Pacheco Domacassé en Ellis Juliana en de film in het Papiaments uitbracht met de steun van Jules de Palm, stuitte de productie op felle kritiek in de krant *Amigoe*. De bewering van Van Nie dat de bevolking in ontkenning leefde over Tula, werd door de krant gekwalificeerd als een miskenning van de lokale werkelijkheid. In de maatschappelijke context van 1973 lag de prioriteit van de gemeenschap echter niet bij het slavernijverleden, maar bij de nasleep en het trauma van 30 mei 1969, waardoor de dynamiek rond de film destijds wezenlijk anders was dan hoe we daar vandaag de dag naar kijken.

4. De Sticusa-context: tussen culturele diplomatie en paternalisme

Sticusa fungeerde van 1955 tot 1991 als het primaire instrument voor het Nederlandse cultuurbeleid in de overzeese gebiedsdelen.

Volgens historicus Gert Oostindie was de praktijk van de stichting, hoewel deze formeel was gestoeld op de idealen van het Statuut van 1954 waarin de drie partners als gelijkwaardig werden aangemerkt, beladen met de "loden last" van een koloniaal verleden.[2] Deze erfenis uitte zich in een systeem waarbij de financiering, de besluitvorming en de kwaliteitsnormen grotendeels vanuit het hoofdkantoor in Amsterdam gedicteerd bleven worden, wat de beoogde gelijkwaardigheid in de weg stond.[3]

Het doel van de stichting was: "*met een beroep op het hele cultureel vermogen van Nederland, te geraken tot harmonische ontwikkeling in democratische zin van de onderlinge samenwerking op cultureel terrein tussen Indonesië, Suriname, de Nederlandse Antillen en Nederland, op basis van wederkerigheid*".
Het bevorderen van de culturele samenwerking verliep in de regel vanuit drie verschillende invalshoeken: subsidiëring van culturele centra, materiële bijstand en technische bijstand. [4]

Opvallend is dat de specifieke doelgroep van Sticusa in deze statuten en de bijbehorende uitvoering diffuus blijft. Er lijkt sprake te zijn van een brede, internationale focus die eerder doet denken aan culturele diplomatie dan aan een gericht lokaal publiek. Het ontbreken van een helder gedefinieerde doelgroep suggereert een bewuste strategie waarbij de voormalige koloniale autoriteit zich internationaal wilde herpositioneren als 'partner' en 'facilitator'. Hiermee kregen de geproduceerde films en activiteiten een tweeledig karakter: ze dienden als een vorm van diplomatiek vertoon naar de buitenwereld, terwijl de werkelijke impact op en aansluiting bij de lokale gemeenschappen op de eilanden secundair leek te zijn aan dit nieuwe institutionele imago.

4.1 De gedaantewisselingen van Sticusa (1947–1955)

De weg naar de definitieve vorm van de stichting was grillig en werd bepaald door politieke verschuivingen en institutionele strijd:

- Het begin: Het Comité (1947): Voordat de stichting officieel bestond, startte het in 1947 als een 'Comité van voorbereiding'. De focus lag toen uitsluitend op de culturele band met Indonesië; de West (Suriname en de Antillen) kwam in de oorspronkelijke plannen niet voor.
- De brede Sticusa (1948): Op 26 februari 1948 werd de stichting officieel opgericht. Onder druk van minister-president Beel werd het werkterrein op het laatste moment verruimd. De stichting werd hiermee de *Stichting voor Culturele Samenwerking tussen Nederland, Indonesië, Suriname en de Nederlandse Antillen*.

[2] Ibidem.
[3] Ibidem.
[4] Nationaal Archief, Den Haag (NL-HaNA), Stichting voor Culturele Samenwerking (STICUSA), toegangsnummer 2.19.114, Geschiedenis van de archiefvormer: 1.1 Oprichting, p. 11.

- De strijd om de status (1948-1950): In de eerste jaren was er constant "gedoe" over de vorm. De stichting claimde in de statuten "geheel vrij en onafhankelijk" te zijn, maar de overheid zag hen door de miljoenensubsidies vooral als een uitvoeringsorgaan. Dit leidde tot een conflict over de subsidievoorwaarden dat pas in 1950 werd beslecht met een definitieve regeling.

- De definitieve focus op de West (1955): Na jaren waarin het meeste geld naar Indonesië ging, zorgden politieke spanningen voor een koerswijziging. De brede stichting werd ontmanteld en op 28 december 1955 omgevormd tot de *Nederlandse Stichting voor Culturele Samenwerking met Suriname en de Nederlandse Antillen*. Hiermee kreeg Sticusa de vorm die bepalend zou zijn voor de rest van haar bestaan: een organisatie met een vaste ambtelijke vertegenwoordiging in het bestuur, specifiek gericht op de Caraïbische rijksdelen. [5][6]

Bestuur en interne organisatie (na 1955)

Het bestuur van de stichting bestond uit minimaal negen en maximaal twaalf leden, waarbij de benoemingen direct gekoppeld waren aan de Nederlandse politieke machtsstructuur:

- Samenstelling:
    - Zes maatschappelijke leden: Benoemd door de Vice-Minister-President en de Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen gezamenlijk.
    - Drie departementale vertegenwoordigers: Eén afgevaardigde van de Vice-Minister-President, één van Onderwijs (OKW) en één van Algemene Zaken.
    - Twee Caribische vertegenwoordigers: Benoemd door de Vice-Minister-President na overleg met de Gevolmachtigde Ministers van Suriname en de Nederlandse Antillen.
    - Toezicht: Het bestuur werd geadviseerd door een vertegenwoordiger van de Minister van Financiën.[7]

- Taken en bevoegdheden: De algemene leiding en het toezicht op de werkzaamheden lagen bij het bestuur. Hun belangrijkste instrument van controle was de financiële cyclus: zij stelde de begroting en jaarrekening vast. De uiteindelijke goedkeuring van deze stukken lag echter bij de Vice-Minister-President (later het Kabinet voor Surinaamse en Antilliaanse Zaken), wat de politieke controle over het culturele budget bevestigde.[8]

4.2 Activiteiten en de infrastructuur van de centra (na 1955)

De werkzaamheden van de nieuwe Sticusa zetten de lijn van de voorganger voort, waarbij de focus lag op het ondersteunen van de culturele infrastructuur in de West. Dit gebeurde via

[5] NL-HaNA, STICUSA, 2.19.114, Geschiedenis van de archiefvormer: 1.1 Oprichting, pp. 9-10.
[6] NL-HaNA, STICUSA, 2.19.114, Geschiedenis van de archiefvormer: 3.1 Oprichting (1955), p. 25.
[7] NL-HaNA, STICUSA, 2.19.114, Geschiedenis van de archiefvormer: 3.2 Bestuur en interne organisatie, pp. 25-26.
[8] Ibidem.

directe subsidiëring van culturele centra, de uitzending van deskundigen en beurzen voor studenten.

- Domeinen: De steun strekte zich uit over podiumkunsten, beeldende kunst, letteren, wetenschap en de opkomende massamedia.

- De introductie van Televisie: Een belangrijk historisch moment was de start van TeleCuraçao op 31 juli 1960. Sticusa speelde hierin een faciliterende rol door technische bijstand te verlenen en Nederlandse programma's en documentaires te verzenden in samenwerking met de Nederlandse Televisie Stichting (NTS) en de Wereldomroep.[9]

Uitbreiding van de centra: Na de eerdere oprichting van de centra op de grotere eilanden en in Suriname — het Cultureel Centrum Suriname (CCS) in 1948, het Cultureel Centrum Aruba (CCA, het huidige Cas di Cultura) in 1949 en het Cultureel Centrum Curaçao (CCC te Emmastad) in 1950 werd de eilandelijke dekking in de jaren vijftig en zestig verder voltooid. Hiertoe werden het Cultureel Centrum Bonaire (1956) en het Cultureel Centrum St. Maarten (1960, dat tevens Saba en Sint Eustatius bediende) opgericht.

Naast de oprichting van deze centra investeerde Sticusa fors in de bijbehorende culturele infrastructuur. Zo werden omvangrijke projecten grotendeels door de stichting gefinancierd, waaronder de bouw en inrichting van theater Centro Pro Arte (1965–1976, onder andere via medefinanciering van de bouw, instrumenten en de geluidsinstallatie) en de nieuwbouw van de Openbare Bibliotheek in Scharloo (1975–1984).[10]

De paradox van zelfstandigheid
Hoewel de culturele centra op de eilanden formeel-juridisch zelfstandig waren, was de werkelijkheid anders:

- Financiële afhankelijkheid: De centra waren nagenoeg volledig afhankelijk van de Sticusa. Het budget werd jaarlijks door Sticusa in Amsterdam bepaald op basis van de ingediende begrotingen en de beschikbare Nederlandse middelen.
- Toenemende frictie: Naarmate de lokale culturele ontwikkeling groeide, ontstonden er "scheurtjes" in de relatie met Amsterdam. Er kwam meer nadruk op de eigen culturele identiteit en lokale initiatieven, wat leidde tot spanningen met de centrale sturing vanuit Nederland.[11]

4.3 Maatschappelijke Kritiek en de 'Antilliaanse Stinknota'

De sturende rol van Sticusa stuitte op de Nederlandse Antillen regelmatig op felle weerstand. Een dieptepunt in de relatie tussen de stichting en de eilanden werd bereikt in 1968, toen een kritisch rapport het licht zag. Dit document werd opgesteld door invloedrijke stemmen uit het Antilliaanse culturele landschap, waaronder koloniaal secretaris J.H. Beaujon, de bij de culturele samenwerking betrokken voorlichter en schrijver H. Dennert, en de veelzijdige kunstenaar en mecenas M. Henriquez. Het rapport, dat in de volksmond bekend kwam te staan als de 'Antilliaanse stinknota', liet geen spaan heel van de werkwijze van Sticusa. De opstellers uitten ongezouten kritiek op het beleid van de stichting.

[9] Zie inv.nrs. 397-408.
[10] NL-HaNA, STICUSA, 2.19.114, Geschiedenis van de archiefvormer: 3.3 Activiteiten, pp. 26-27.
[11] Oostindie, "Cultuurbeleid en de loden last", inv.nr. 121.

In hun ogen oefende het Nederlandse bestuursorgaan een veel te grote, dominerende invloed uit op de vormgeving en ontwikkeling van de eigen Antilliaanse cultuur. Deze kritiek was extra gelaagd omdat deze figuren, hoewel geworteld in de lokale sector, functioneerden als Nederlandse bestuurders in een systeem dat nauwelijks ruimte bood voor brede inbreng van de bevolking. Hiermee werd de claim op 'wederkerigheid' in de praktijk overschaduwd door een eenzijdige, van bovenaf opgelegde koers.[12]

Naast de algemene beleidskritiek riepen ook de praktische controlemethoden van Sticusa veel weerstand op. Een specifiek punt van frictie waren de frequente werkbezoeken van Nederlandse Sticusa-functionarissen aan de eilanden, die soms meerdere keren per jaar plaatsvonden.
Uit de archiefstukken komt naar voren dat deze bezoeken door de Antilliaanse gemeenschap werden ervaren als een uiting van wantrouwen en een gebrek aan erkenning van lokaal vakmanschap.
In de kritische nota's van die tijd werd gesteld dat deze constante aanwezigheid van Amsterdamse bestuurders de indruk wekte dat men er in Nederland niet van overtuigd was dat de Antilliaan zelfstandig culturele initiatieven kon ontplooien, organiseren of uitvoeren. Deze werkwijze werd bestempeld als een aanmatigende houding: het miskende het fundamentele principe dat de lokale bevolking zelf het beste kan beoordelen welke culturele uitingen relevant en noodzakelijk zijn voor de eigen gemeenschap.
Deze dynamiek versterkte het beeld van een 'outside-in' bevoogding, waarbij de regie over het culturele leven feitelijk buiten de eilanden bleef liggen.[13]

De Adviesraad voor Culturele Samenwerking (1961)

Op 15 januari 1961 werd de Adviesraad voor Culturele Samenwerking ingesteld. De kosten werden gezamenlijk gedragen in een verhouding van 2:1:1. De adviezen hadden betrekking op infrastructuur, wetenschap en kunsten. De procedure was echter strikt ambtelijk en de uiteindelijke goedkeuring lag bij de Nederlandse Vice-Minister-President.[14]
Vanaf 1969 ontstond discussie over de afbakening tussen "zuiver culturele" en "sociale" projecten; de Adviesraad stelde dat sociale participatie onlosmakelijk verbonden was met culturele inhoud.[15]
In 1973 probeerde de raad een verplicht adviesrecht in te voeren, maar de Nederlandse regering hield de feitelijke regie in handen door een integraal meerjarenplan als voorwaarde te eisen.
In de jaren tachtig markeerde de decentralisatie de definitieve "Antillianisering" van het cultuurbeleid. Op basis van het Plan Hoetink uit 1984 werden middelen voortaan direct overgeheveld naar lokale raden zoals OKSNA en UNOCA.[16] De Adviesraad werd in 1986 op eigen voorstel opgeheven.[17]

---

[12] Zie notulen 65e en 66e vergadering Raad van Bestuur Sticusa, "Antilliaanse nota inzake de Sticusa", vergaderstuk nr. 501, inv.nr. 70.
[13] Ibidem, Antilliaanse nota, p. 3.
[14] Ibidem.
[15] Zie *Jaarverslag van de Adviesraad*, 1971, p. 23 e.v. Zie ook 11e zitting van de Adviesraad (1971), agendapunt 25: discussiestuk over Werkterrein van de Raad.
[16] Beschikking van de Minister voor Nederlands-Antilliaanse Zaken van 28 maart 1984, Kabinet, nr. 6720, inzake de uitzending van prof. dr. H. Hoetink, inv.nr. 266.
[17] Koninklijk Besluit van 10 juli 1986 (Stb. 1986/401).

De liquidatie van Sticusa in 1989 verliep moeizaam door politiek getouwtrek en werd door Gert Oostindie omschreven als een "beschamende vertoning" en een teken van een diepgewortelde bestuurscrisis.[18]

4.4 Politieke kanteling en de oprichting van SOCURNA

De jaren zestig waren wereldwijd een tijd van revolte en maatschappelijke verschuivingen, en Curaçao vormde daarop geen uitzondering. De gebeurtenissen van mei 1969 werkten hierbij als een krachtige katalysator voor een fundamentele transformatie in de manier waarop de samenleving haar eigen identiteit en cultuur beleefde. Dit had ook directe gevolgen voor de positie van Sticusa.[19]

Hoewel de organisatie niet direct werd geëlimineerd, luidde de oprichting van de Sociaal-Culturele Raad van de Nederlandse Antillen (SOCURNA) in 1976 een nieuw tijdperk in. Hiermee ontstond er voor het eerst een gelijkwaardige gesprekspartner, wat de weg vrijmaakte voor een meer autonome koers. [20]

SOCURNA nam de centrale regie over en fungeerde als de officiële coördinator voor alle sociaal-culturele belangen op de eilanden.[21]

Voor makers als Wilbert Tecla en Felix de Rooy bood deze nieuwe fase in de jaren zeventig meer ruimte om te opereren binnen een structuur die dichter bij de eigen maatschappelijke realiteit stond.

[18] NL-HaNA, STICUSA, 2.19.114, Geschiedenis van de archiefvormer: 5. Opheffing van de Adviesraad en de Sticusa, pp. 43-45.

[19] ARA-II, Kabinet Vice-Minister-President, rapport van mr. drs. I.Th.M. Snellen, *Het onafhankelijkheidsstreven van de Nederlandse Antillen* (1969), inv.nr. 152.

[20] Zie inv.nr. 312

[21] Nota van toelichting bij het KB van 20 januari 1964 tot wijziging van de algemene maatregel van rijksbestuur houdende instelling van een Adviesraad voor de Culturele Samenwerking tussen de landen van het Koninkrijk.

5. Dekolonisatie van Sticusa

In de loop van de geschiedenis heeft de stichting Sticusa veel waardering gehad voor het werk dat zij heeft verricht, maar zij werd tegelijkertijd ook geconfronteerd met heftige kritiek.

Sticusa had o.a. de opdracht om 'de geestelijke waarden van de Nederlandse cultuur aan de volkeren overzee te brengen.[22]
Uitwisseling was de doelstelling van Sticusa, door 'in Nederland de kennis van en het direct contact met de cultuur van Indonesië, Suriname en de Antillen te bevorderen.'
Dit werd gedaan met het verzorgen van voorlichtingsbijeenkomsten en de publicatie van Jaarboeken. Deze werden gratis verspreid onder de Nederlandse scholieren die het eindexamen van middelbare school met succes aflegden. [23]

Sticusa zou gezien worden als een ongewenst overblijfsel uit de koloniale tijd. Deze visie werd ondersteund door pers en parlement waar regelmatig werd geklaagd over geldverspilling, een tekort aan effectieve overheidscontrole, vermeende linkse sympathieën, een te eenzijdige gerichtheid op overzeese elites, etc.[24]
Maar tegelijkertijd werd in november 1954 een gezamenlijke brief geschreven door de Culturele Centra van Aruba (C.C.A.), Curaçao (C.C.C.) en Suriname (C.C.S.) aan de ministerie van Overzeese Gebiedsdelen dr. W.J.A. Kernkamp, waarin zij het werk van Sticusa prezen en het vertrouwen uitspraken dat de vruchtbare samenwerking tussen de culturele centra en Sticusa zou worden voortgezet. [25].

Tegelijkertijd kwam er vanuit Antilliaanse en Surinaamse studenten in Nederland weer kritiek in de eerste helft van de jaren 50 en achtten zij Sticusa en het Statuut een voortzetting van het Nederlandse kolonialisme en protesteerde veelvuldig tegen het als cultuurimperialisme ervaren werk van Sticusa.

Structurele ongelijkheid in de culturele uitwisseling

In de eerste plaats richtte Sticusa zich op culturele hulp aan en uitwisseling met Suriname en de Nederlandse Antillen, maar al snel werd een belangrijk deel van de gelden besteed aan culturele 'ontwikkelingshulp'.
Het ging dan om het opbouwen en versterken van een infrastructuur en om het stimuleren van culturele activiteiten ter plaatse. Hierbij is te denken aan assistentie, mede door uitzending van Nederlandse deskundigen, bij het opzetten van musea, bibliotheken, archiefdiensten, filmliga's, de ''Antilliaanse'' filmotheek, lokale omroepen, muziek, dans en toneelscholen.

Ook werden subsidies verleend voor het opzetten van een uitgeverij en literaire reeksen. Vaak werd er gekozen voor directe subsidies die het Nederlandse uitgeverijen mogelijk maakten ''Antilliaans'' of Surinaams werk te doen verschijnen. Ook verstrekte Sticusa

[22] *Culturele Kroniek*, pp. 6-8; A. Helman en J. de Roo, *Groot geld*, p. 22.
[23] Statuten Statuten Sticusa 1948, art. 2 sub f. e. Gereproduceerd in Helman en de Roo, *Groot geld*, p. 59.
[24] *Het Parool, 4-9-1954*
[25] *Culturele kroniek*, p. 8.

beurzen aan Surinamers en ‘’Antillianen’’ die in Nederland een opleiding volgden, meestal op cultureel gebied. [26]

Hoewel talloze Nederlandse gezelschappen en schrijvers de overzeese gebiedsdelen bezochten, bleef de uitwisseling in de praktijk ongelijk verdeeld. Toch was er wel degelijk sprake van een omgekeerde beweging: Sticusa financierde diverse reizen en onderzoeken van Antilliaanse kunstenaars, muzikanten en schrijvers naar Nederland. Zo vonden onder meer Sonia Garmers, Harold Martina, Frank Martinus Arion, Guillermo Rosario, Jules de Palm en A.F. Paula hun weg naar Europa, evenals groepen zoals DobleR, Cola y su Grupo di Tambú, Shon Benchi & Frankie en Grupo Issoco.[27]

Hoewel deze bezoeken in absolute aantallen achterbleven bij de Nederlandse uitzendingen naar de West, was er dus zeker geen sprake van een totale stilte. Wel bleef de scheefgroei sterk zichtbaar binnen de journalistiek en de radio: in samenwerking met de Wereldomroep werd de berichtgeving gedomineerd door Nederlandse journalisten die naar de West trokken, terwijl er nauwelijks Surinaamse of Antilliaanse verslaggevers naar Nederland kwamen om daar de publieke opinie te informeren.

5.1 De financiële regiekamer: Budgettaire verhoudingen en beleidsprioriteiten

De bestuurlijke hiërarchie en de roep om Antilliaanse autonomie, die de geschiedenis van Sticusa kenmerkten, vonden hun meest tastbare neerslag in de verdeling van de gelden. De financiële sturing fungeerde als de feitelijke regiekamer van het cultuurbeleid.
In de onderstaande paragraaf wordt aan de hand van concrete cijfers uit de jaren '70 geanalyseerd hoe de begrotingsfrictie de machtsverhoudingen tussen de Nederlandse 'zender' en de Antilliaanse 'ontvanger' consolideerde.
Met deze frictie wordt de spanning bedoeld die ontstond doordat Nederland het geld gaf, maar daar ook alle voorwaarden aan verbond. De begroting was hierdoor geen neutraal middel, maar een manier om de controle te behouden. De cijfers maken zichtbaar dat deze financiële greep de eigen koers van de eilanden beperkte, waardoor de koloniale ongelijkheid in de praktijk simpelweg werd voortgezet.
Tussen 1956 en 1975 groeide de rijksbijdrage aan Sticusa spectaculair van circa 1 miljoen naar 6,37 miljoen gulden. Hoewel voorzitter mr. P.J. Verdam stelde dat de middelen "bepaald niet bekrompen" waren, onthult de interne verdeling een diepe frictie tussen de retoriek van gelijkwaardigheid en de institutionele praktijk.[28]

Terwijl de roep om lokale regie toenam, stegen de apparaatskosten van het hoofdkantoor in Amsterdam van 13% naar ruim 21% van de totale begroting. Tegelijkertijd bleven de directe

[26] Oostindie, G.J., "Cultuurbeleid en de loden last van een koloniaal verleden: Sticusa, 1948-1988", in: *Sticusa Jaarverslag 1988* (Amsterdam 1989), pp. 10-24.
[27] Interview met Lex Veerkamp door Dyoñna Benett, oktober 2025.
[28] Geciteerd in *Sticusa Journaal* 116, 31 december 1988, p. 4. Gegevens over de begroting ontleend aan Van Roon, *Particuliere onafhankelijkheid*, p. 22 (1948-1955) en de *Sticusa Jaarverslagen* (1955-1975).

"Dekolonisatie in cultuurbeleid betekent dat we niet meer wachten op toestemming, maar zelf onze verhalen publiceren en bewaren." – Carel de Haseth

investeringen in lokale autonome kunstvormen, zoals muziek en beeldende kunst, steken op een marginale 1%.[29]



Subsidie wordt binnen vijf jaar overgedragen aan particuliere instellingen

Antilliaanse cultuur krijgt rechtstreeks ontwikkelingsgeld

Rapport

Controle

Figuur 1: Artikel van Max Nord in Extra over de ontmanteling van de centrale Sticusa-structuur en de overdracht van culturele gelden naar de Antillen

De onderstaande cijfers tonen aan dat de beoogde verzelfstandiging van de lokale culturele centra uitbleef; zij raakten juist dieper verankerd in de financiële afhankelijkheid van Amsterdam. Waar de subsidie voor het Cultureel Centrum Curaçao in 1949 f 36.640,- bedroeg, was dit in 1975 f 140.300,-.

Het budget voor de kleinere eilanden bleef in schril contrast staan met de grootschalige producties: de gecombineerde subsidie voor Bonaire (f 19.500,-) en St. Maarten (f 5.100,-) bedroeg in 1975 nog geen vijfde van het budget dat voor een enkele Nederlandse filmproductie zoals Buskando beschikbaar was. [30]

In de jaren '70 ontstond er een significante frictie tussen de budgetten voor producties onder Nederlandse regie en de middelen voor lokale initiatieven.

Een productie als Buskando (1973), onder regie van René van Nie, genoot een budget van circa f 121.301,- [31] Carel de Haseth stelt dat de ondersteuning voor autonome lokale kunstvormen, zoals de Antilliaanse literatuur, in diezelfde periode slechts 0,1% van de totale Sticusa-begroting besloeg. [32]

5.2 De kanteling: van Amsterdamse regie naar "Antilliaanse" zelfbeschikking

De financiële scheefgroei en het gebrek aan lokaal zeggenschap, zoals hierboven beschreven, maakten het systeem van binnenuit onhoudbaar. De cijfers laten zien dat de 'culturele emancipatie' in de praktijk vooral een papieren werkelijkheid was. Begin jaren '80 sloeg de frictie om in een definitieve breuk met het Amsterdamse model.

Deze pagina uit de Papiamentsstalige krant *Extra* markeert een historisch kantelpunt in de culturele relatie tussen Nederland en de Nederlandse Antillen. Het artikel beschrijft het

[29] *Culturele kroniek*, p. 18. *Sticusa Jaarverslag 1975*, pp. 86-87.
[30] NL-HaNA, STICUSA, 2.19.114, Dossier 1184: Begrotingsstukken en correspondentie financiering via RVD..
[31] NL-HaNA, STICUSA, 2.19.114, Dossier 1184: "Productie Buskando / René van Nie"..
[32] Interview met Carel de Haseth door Dyoñna Benett, februari 2026. Betreft de budgettaire analyse van de 0,1% ondersteuning voor literatuur en Max Nord..

besluit van Sticusa om de regie over het culturele budget dat in 1982 ruim zes miljoen gulden bedroeg over te dragen aan lokale, eilandelijke raden. Hoewel de zeggenschap hiermee werd gedecentraliseerd, eiste Nederland wel strikte verantwoording over de besteding van de gelden. Deze drang naar financiële controle vertoont sterke parallellen met de huidige praktijk rondom het College financieel toezicht (Cft).[33]

De tekst is essentieel voor dit onderzoek omdat het de officiële erkenning bevat dat de jarenlange invloed vanuit Nederland niet langer houdbaar was. [34]
De verschuiving van middelen naar de eilanden zelf creëerde de noodzakelijke ruimte voor een nieuwe generatie makers om de Caribische identiteit zonder institutionele 'voogdij' vorm te geven.

Filmkeuring: Censuur en de 'Goede Zeden'

De controle reikte verder dan alleen het eigendom; Sticusa dekte zich ook in tegen ongewenste perspectieven. De maker diende te garanderen dat het werk niet in strijd was met de "goede zeden". In de context van een koloniale of postkoloniale relatie gaf dit rekbare begrip de opdrachtgever een effectief middel om films die te kritisch waren of te ver afstonden van het gewenste Nederlandse zelfbeeld, aan te passen of te weigeren.[35]

Dit sloot aan bij de bredere filmkeuringswet, waarbij de Nederlandse cultuur de leidende norm was. Wat in Nederland als 'goede zeden' gold, bepaalde de wetgeving voor de Antillen. Hierdoor ontstond een scherp contrast: uitingen zoals Caribische dansen, die voor de gemeenschap zelf identiteitsbepalend waren, werden door de koloniale bril van de keuringscommissie vaak als 'ordinair' of 'onzedelijk' bestempeld. Via dit juridische kader van leeftijdscategorieën en verboden scènes werd de Nederlandse moraal dwingend opgelegd aan de lokale cultuur.


...edeeltelijk eens met kritiek, maar Antillen
...elf zitten helemaal fout met steun aan cultuur
Timmer: Er blijft plaats voor Sticusa
Economisch kort
VS dringen Israel
generlei regeling op
Angola solidair
met Zambia
Begin wil bezette Jordaanoever naasten

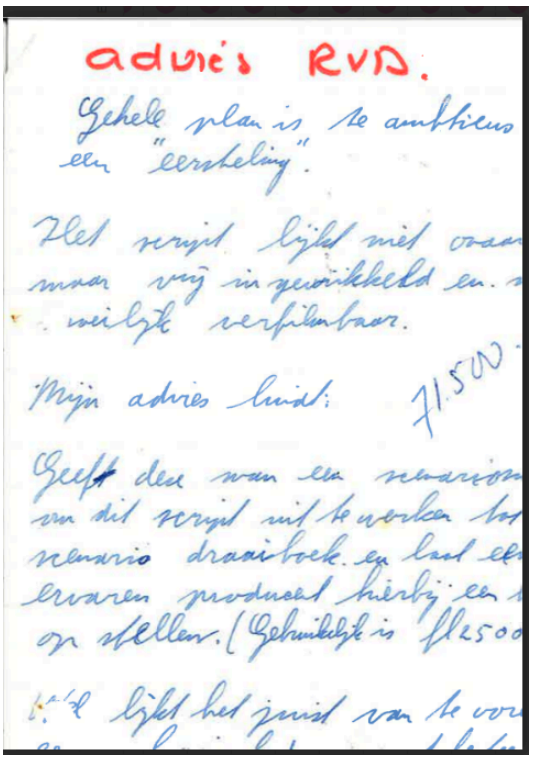
Figuur 2: Krantenpagina uit de Amigoe (24 mei 1977) met een interview met Henk Timmer over de institutionele macht van Sticusa en de noodzaak voor meer lokale autonomie in de Caribische cultuursector.

Afgeschermde geschilbeslechting

Ten slotte zorgde de verplichte arbitrage (Artikel 6) ervoor dat eventuele conflicten buiten de openbare rechtszaal bleven. Door geschillen voor te leggen aan arbiters uit de eigen sector, zoals de Nederlandse Bioscoopbond, bleef de institutionele macht van de opdrachtgever binnen een gesloten systeem beschermd. Deze juridische 'dichtgetimmerde' benadering vormde de basis voor de 'outside-in' blik: een systeem waarin de kaders van de representatie volledig in handen van de institutie bleven.[36]

---

[33] Max Swart, "Antilliaanse cultuur krijgt rechtstreeks ontwikkelingsgeld", *Extra*.
[34] Max Nord, "Sticusa-structuur ontmanteld: Overdracht culturele gelden naar de Antillen," *Amigoe*, 1982
[35] Ibidem.
[36] Ibidem.



Figuur 3: Handgeschreven ambtelijk advies van de RVD over de koers en budgettering van een ingediend filmplan.

De frictie tussen beleid en praktijk:

In een interview met Henk Timmer, bestuurslid van de Arubaanse Kunstkring en Filmliga Aruba, in de *Amigoe* wordt de fundamentele frictie binnen de culturele samenwerking blootgelegd: de spanning tussen de lokale artistieke praktijk en de bureaucratische besluitvorming in Amsterdam. Timmer bekritiseert scherp hoe de 'outside-in' blik institutioneel was verankerd, waarbij Nederlandse ambtenaren ver verwijderd van de Caribische realiteit oordeelden over wat wel of niet tot de Antilliaanse cultuur behoorde.

Deze machtsdynamiek was nergens zo tastbaar als in de filmsector; hoewel er budget was voor jaarlijkse producties, lag de uiteindelijke artistieke en morele goedkeuring van scenario's volledig bij Sticusa in Amsterdam. De roep om een transformatie van Sticusa naar een louter faciliterende rol was dan ook een directe eis voor meer lokale autonomie en het doorbreken van deze Amsterdamse oordeelsvorming. [37]

De RVD als poortwachter: Inhoudelijke sturing in de praktijk

Naast de formele juridische kaders van Sticusa, speelde de Rijksvoorlichtingsdienst (RVD) een actieve rol als inhoudelijk toezichthouder. Waar de contracten de macht theoretisch vastlegden, laten archiefstukken zien hoe deze macht in de praktijk werd uitgeoefend om de 'outside-in' blik te bewaken. Een typerend voorbeeld hiervan is een intern advies van de RVD over een ingediend filmplan, waarin de grens tussen ondersteuning en strikte regie vervaagt.

Uit de handgeschreven kanttekeningen bij dit plan blijkt dat de overheid niet alleen oordeelde over de technische kwaliteit, maar vooral over de ideologische en verklarende waarde van het script. Door een plan als "te ambitieus" of "eenzijdig" te bestempelen, kon de RVD dwingende voorwaarden stellen aan de verdere uitwerking ervan. Deze vorm van 'marginale toetsing' was destijds overigens niet uniek voor de overzeese gebiedsdelen; tot in de jaren tachtig paste de RVD deze inhoudelijke controle ook toe op binnenlandse Nederlandse filmproducties, totdat de oprichting van onafhankelijke filmfondsen deze dubbelrol van financier en inhoudelijk beoordelaar verving.

Hoewel dit destijds de gangbare systematiek was, kleeft er een fundamenteel postkoloniaal probleem aan deze werkwijze wanneer deze op de Antillen werd toegepast. Het vellen van een ideologisch oordeel over de eilandelijke cultuur en geschiedenis vanaf een Nederlandse troon was verre van inclusief of verantwoord. Het getuigt van een gebrek aan lokale sensitiviteit om complexe, lokale dynamieken te toetsen aan een eurocentrisch referentiekader. Deze historische miskenning en de scheve machtsverhouding die hieruit

[37] Henk Timmer, "Er blijft plaats voor Sticusa" (Interview), *Amigoe*, vrijdag 24 mei 1977, p. 9.

voortvloeide, vormen dan ook de directe aanleiding voor de hedendaagse inrichting van cultuurfondsen. Vandaag de dag worden commissies bewust uitgebreid met deskundigen van de eilanden zelf, omdat een rechtvaardige en inclusieve beoordeling van lokale plannen simpelweg niet kan plaatsvinden zonder de stem en de goed- of afkeuring van de gemeenschap waar het over gaat.[38]

6. De jaren zeventig – Een decennium van transitie en emancipatie

Historische machtsongelijkheid en onderwijs

Na de formele afschaffing van de slavernij bleef de economische en politieke macht stevig in handen van de oude, witte elite. Voor de Afro-Curaçaose bevolking was er nauwelijks sprake van sociale mobiliteit.
Het onderwijssysteem, dat bovendien gebrekkig functioneerde, werkte deze uitsluiting in de hand: terwijl kinderen van de elite naar Europa of Amerika werden gestuurd voor hun vorming, was de rest van de bevolking aangewezen op lokale scholen waar de docenten veelal Europeanen waren of in Nederland opgeleide Curaçaoënaars.[39]

Deze scheve machtsstructuren werden in de twintigste eeuw verder verankerd door de komst van de Shell-raffinaderij in 1914.
Ondanks de invoering van het algemeen stemrecht in 1948 en de verkrijging van de autonome status binnen het Statuut in 1954, bleven Afro-Curaçaoënaars in de kern van het beleid en de economie zwaar ondervertegenwoordigd.[40] Deze diepgewortelde frustraties over raciale ongelijkheid sloten aan bij de wereldwijde golf van progressief verzet in de jaren zestig.[41]
Terwijl figuren als Malcolm X en Stokely Carmichael met bewegingen zoals de *Black Panthers* radicale verandering eisten, propageerde Martin Luther King jr. een koers van geweldloosheid.[42]
Deze internationale sfeer van rebellie sijpelde door naar de Antillen en vormde een belangrijk referentiekader voor de herwaardering van de eigen positie.[43]

De uitbarsting: Brood en Erkenning

Hoewel de overgang van kolonie naar een autonoom rijksdeel voor velen hoop op rust bood, bewees 30 mei 1969 het tegendeel.

---

[38] Rijksvoorlichtingsdienst (RVD), "Advies RVD" [Handgeschreven notitie bij scenario-opdracht], z.j., NL-HaNA, STICUSA.
[39] A.D. 'Jandie' Paula, 'De weerklanken van enkele gedachten uit het verleden' in: A.F. 'Jandie' Paula (ed.), *From objectives to subjective social barriers* (Curaçao: Stichting Publicaties, 2011) p. 23..
[40] Het volk schreeuwt nog steeds" (Versie 2013), *Noticias*, geraadpleegd op 27 februari 2026 via www.noticias.nl.
[41] Rosemarijn Hoefte, 'Internationale reacties op de revolte en het Nederlandse ingrijpen,' in: Gert Oostindie (ed.), *Dromen en littekens* (Amsterdam: AUP, 1999), pp. 147-162.
[42] Geert Buelens, *De jaren zestig: een cultuurgeschiedenis* (Amsterdam: Ambo Anthos, 2018), p. 475.
[43] G. Oostindie, 'Woedend vuur, Trinta di mei; dertig jaar later', in: Gert Oostindie (ed.), *Dromen en littekens* (Amsterdam 1999); R.M. Allen, 'The complexity of national identity construction in Curaçao', *ERLACS* 89 (2010), pp. 117-125.

De dominantie van Nederlandse belangen binnen de raffinaderij bracht de structurele uitbuiting en het aanwezige racisme pijnlijk aan het licht.[44]
De directe aanleiding voor de explosie van geweld was een arbeidsconflict bij Wescar, een onderaannemer van Shell. Werknemers werden geconfronteerd met een loonsverlaging van 40% ten opzichte van hun eerdere Shell-contracten. De vakbonden eisten 'equal work, equal pay', maar de onderhandelingen liepen stuk.[45]

De daaropvolgende rellen waren een uiting van eeuwenlang ingehouden woede over een gebrek aan respect en menswaardigheid. Socioloog René Römer concludeerde treffend dat de opstand niet louter economisch was; het volk schreeuwde om 'brood en erkenning'.[46]
Hoewel de zittende regering aftrad en er meer Afro-Curaçaose gezichten verschenen in het bestuur en de top van het bedrijfsleven, bleef voor velen de fundamentele verandering uit.

De strijd van de geest

In de jaren zeventig verschoof de strijd echter van de straat naar de geest. Er ontstond een nieuwe intellectuele en artistieke voorhoede die brak met Europese standaarden en met trots naar de Afrikaanse wortels keek.
Het Papiamentu werd daarbij het cruciale instrument voor emancipatie: de taal van het interne narratief tegenover het Nederlands als taal van de autoriteit.

Zelfs instanties zoals Sticusa, die voorheen dicteerden wat als 'cultuur' werd beschouwd, werden uitgedaagd door een generatie makers die de camera zelf ter hand nam. De beweging was helder: men wilde niet langer door de bril van de ander bekeken worden (*Outside-In*), maar de wereld definiëren vanuit de eigen beleving (*Inside-Out*). Deze omslag markeerde volgens historici als Gert Oostindie en Rose Mary Allen de definitieve herwaardering van de Afro-Curaçaose identiteit.[47]

De Echo van Trinta di Mei

De jaren zeventig op Curaçao markeren een van de meest turbulente en vormende periodes in de moderne geschiedenis van het eiland.

Het was een decennium waarin de echo van de opstand van 30 mei 1969 nog luid nagalmde; een gebeurtenis die fungeerde als katalysator voor een diepgaand sociaal en cultureel ontwaken.
Deze roep om verandering stond niet op zichzelf, maar was onderdeel van een bredere Caribische en mondiale beweging. Onder invloed van de *Civil Rights Movement* in de Verenigde Staten en de opkomst van de *Black Power*-beweging in de regio, begon de Afro-Curaçaose bevolking haar positie in de wereldorde fundamenteel te bevragen.

De ongelijkheid die decennialang als 'normaal' was beschouwd, een witte koloniale elite in de bestuurskamers tegenover een zwarte arbeidersklasse op de werkvloer, werd niet langer geaccepteerd.

---

[44] Het volk schreeuwt nog steeds" (Versie 2013), *Noticias*, geraadpleegd op 27 februari 2026 via www.noticias.nl.
[45] Marius Wessels, 'Logboek van een revolte van vuur,' in: Gert Oostindie (ed.), *Dromen en littekens* (Amsterdam: AUP, 1999), pp. 41-82..
[46] W. Rutgers, *De brug van Paramaribo naar Willemstad*, p. 118.
[47] Oostindie, 'Woedend vuur,' 19.

De blik van de buitenstaander: W.F. Hermans en Sticusa

De gebeurtenissen van 30 mei 1969 vielen samen met een mondiaal debat over dekolonisatie, waarbij ook Nederland gedwongen werd haar eigen koloniale geschiedenis kritisch tegen het licht te houden.

In dit klimaat publiceerde Willem Frederik Hermans zijn reisverslag, na een missie namens Sticusa. Hoewel Sticusa officieel tot doel had de culturele banden tussen Nederland en de (voormalige) gebiedsdelen te versterken, legde de publicatie van Hermans de complexiteit en de spanningen van deze samenwerking pijnlijk bloot.[48]

Hermans' verslag, *De laatste resten tropisch Nederland*, vormt een scherp contrast met de latere Sticusa-films. De titel suggereert dat de regio slechts nog bestaat uit overblijfselen van de Nederlandse koloniale expansie.

Door zijn ervaringen tijdens culturele avonden en lezingen vanuit dit perspectief op te tekenen, plaatste Hermans zichzelf in een melancholische traditie die de eilanden bezag als een verloren geraakt deel van het koninkrijk, in plaats van als een samenleving in volle ontwikkeling.[49]

Concluderend kan gesteld worden dat het sentiment van Hermans representatief is voor een aanzienlijke groep binnen de Nederlandse samenleving.

Zijn houding typeert een hardnekkige koloniale denkwijze: de neiging om de overzeese gebiedsdelen uitsluitend te definiëren in relatie tot het Nederlandse verleden, in plaats van ze te erkennen als autonome, evoluerende entiteiten.

Deze neerbuigende, nostalgische blik was destijds wijdverspreid en is ook in het huidige tijdsgewricht nog steeds merkbaar in de publieke opinie en politieke verhoudingen.

De kanteling van het Sticusa-beleid

De verschuiving in de thematiek van de Sticusa-films in de jaren zeventig was dan ook niet louter een artistieke keuze, maar het resultaat van een fundamentele koerswijziging binnen de organisatie zelf.

Waar Sticusa na haar oprichting in 1948 nog opereerde vanuit een paternalistisch 'beschavingsideaal' waarbij de Nederlandse cultuur als maatstaf ''diende'' dwong de roep om dekolonisatie tot een heroriëntatie.

Onder druk van lokale makers en intellectuelen, gevoed door de internationale Black Power-ideologie, transformeerde Sticusa van een zender van Europese cultuur naar een facilitator van lokale expressie. De camera werd hiermee een instrument voor dekolonisatie in plaats van een middel voor koloniale instructie.

De filmcollectie (1973–1979)

De films uit deze periode moeten worden beschouwd als actieve instrumenten van culturele emancipatie. Ze geven stem aan een gemeenschap die haar eigen geschiedenis en taal het Papiamentu opeiste:

---

[48] Michiel van Kempen, *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur*, Deel 4 (Paramaribo: Uitgeverij Okopipi, 2002), p. 24.

[49] W.F. Hermans, *De laatste resten tropisch Nederland* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1969), p. 197.

- **Buskando (1973): De ontwaakte blik** In *Buskando* is de invloed van de vroege 'Black Consciousness'-ideologie duidelijk zichtbaar in de manier waarop de film de eigen identiteit bevraagt. De zoektocht waar de titel naar verwijst, is een directe reactie op de behoefte aan zelfdefinitie, los van de opgelegde koloniale kaders. Een treffend voorbeeld is de focus op de Afro-Curaçaose wortels en de erfenis van de slavernij; thema's die in de Amerikaanse burgerrechtenbeweging door figuren als Malcolm X werden gepropageerd om het zelfrespect van de zwarte gemeenschap te herstellen.

- **Lanta Para Watapana (1974): Mobilisatie en Verzet** Met *Lanta Para Watapana* verschuift de toon naar actie en politieke weerbaarheid, wat nauw aansluit bij de militante retoriek van de Black Power-beweging uit 1966. De oproep om "op te staan" (Lanta Para) resoneert met de roep om zelfbeschikking en economische macht voor de onderdrukte klasse. In de film wordt de watapana-boom als symbool van onbuigzaamheid gekoppeld aan de arbeider en de vakbondsstrijd. Dit weerspiegelt de internationale trend waarbij gematigd protest plaatsmaakte voor een radicalere opeising van rechten, waarbij de kracht van de eigen gemeenschap (grassroots) centraal staat in plaats van afhankelijkheid van externe autoriteiten.

- **Mosaiko Kultural (1979): Culturele zelfbeschikking** Aan het eind van de jaren zeventig zien we in *Mosaiko Kultural* de consolidatie van wat de Black Power-beweging nastreefde: de institutionele erkenning van de eigen cultuur. De film presenteert de Curaçaose cultuur niet als een folkloristisch curiosum, maar als een volwaardig en complex 'mozaïek'. Het prominente gebruik van Papiamentu en de documentatie van lokale tradities is een vorm van culturele zelfbeschikking. Hiermee werd de internationale strijd voor burgerrechten vertaald naar een lokale context, waarbij de culturele eigenwaarde definitief werd verankerd in de publieke sfeer, los van de Europese norm.

Samen vormen deze producties een cinematografische tijdlijn van de dekolonisatie: van de existentiële vragen in *Buskando* via het activisme in *Lanta Para Watapana* naar de gedocumenteerde eigenwaarde in *Mosaiko Kultural*.

7.Filmproductie onder Sticusa: Beeldvorming als beleidinstrument

Tussen 1948 en 1989 initieerde Sticusa zo'n 100 filmproducties.
Deze films waren meer dan culturele uitingen; ze vormden een cruciaal instrument voor culturele diplomatie en bepaalden de wijze waarop de ''Antillen'' en Suriname binnen de Nederlandse context werden verbeeld.
Om deze beelden te begrijpen, is een analyse van enkel het beeldmateriaal onvoldoende. Volgens historicus Peter Burke kunnen visuele bronnen pas volledig worden geduid wanneer de productiecontext, de rol van de opdrachtgever en de beoogde doelgroep in de beschouwing worden betrokken.[50]

Deze methodiek vormt het fundament voor dit onderzoek: we kijken niet alleen naar wat er te zien is, maar vooral naar de institutionele machtsstructuur achter de camera.

Modernisering en Herkenbaarheid

Voor Sticusa moest film, zeker tot 1970, een sturende rol spelen in het moderniseringsproces van de eilanden. Men besefte dat abstracte, buitenlandse beelden niet aansloegen bij de lokale bevolking. Er was behoefte aan materiaal dat nauw aansloot bij de dagelijkse realiteit en de vertrouwde context van de doelgroep.[51]
Hierdoor fungeerde Sticusa als een sleutelfiguur in het vormgeven van de publieke perceptie; film was geen geïsoleerd fenomeen, maar een essentieel onderdeel van een integraal beleid dat ook exposities en studiebeurzen omvatte.[52]

Naast het lokale publiek richtten Sticusa en de Nederlandse overheid zich met film op internationale publieksdiplomatie. Producties over de dekolonisatie dienden als "etalageproducten" om het wereldwijde beeld van Nederland bij te sturen.
Na het pijnlijke verlies van Indonesië wilde Nederland zich op internationale filmfestivals presenteren als een moderne, moreel verantwoorde ex-koloniale macht die haar overzeese gebiedsdelen op progressieve wijze begeleidde.[53]

De Rol van de RVD: Institutioneel Paternalisme

De rol van de filmdienst van de RVD binnen de Sticusa-producties is essentieel voor het begrijpen van de archiefcontext. Juist in de interne archiefstukken zoals handgeschreven notities en beoordelingsverslagen bij de films wordt de structuur van 'institutioneel paternalisme' zichtbaar.
Deze documenten leggen bloot hoe de besluitvorming steunde op eenzijdige, vanuit Nederland opgelegde kwaliteitsnormen. Hierbij kreeg de expertise van buitenlandse deskundigen stelselmatig voorrang boven lokaal leiderschap; een werkwijze die in de 'stinknota' van 1968 treffend werd bekritiseerd als een 'aanmatigende houding'. [54]

Films werden door de Nederlandse overheid vaak niet primair als autonome kunstobjecten beschouwd, maar als instrumenten voor "voorlichting".[55] Dit creëerde een hiërarchische

---

[50] Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence* (London: Reaktion Books, 2001), p. 160.
[51] W. Gordijn (red.), *Culturele kroniek '48-68'* (Amsterdam: Sticusa, 1970), pp. 35-36.
[52] Ibidem, p. 18.
[53] Ibidem, p. 35-36
[54] Zie notulen van de 65e en 66e vergadering van de raad van bestuur van de Sticusa, Antilliaanse nota inzake de Sticusa, vergaderstuk nr 501, Antilliaanse nota inzake Sticusa, inv.nr. 70.
[55] Gordijn, Culturele Kroniek, 32.

relatie waarbij de filmmaker (vaak Nederlands) de zender was en de ‘’Antilliaanse’’ bevolking de ontvanger. Deze top-down benadering leidde tot wat De Haseth omschrijft als "slecht luisteren" en het geven van "paternalistische antwoorden" op lokale behoeften. [56] Deze dynamiek wijst op een systeem waarin de Nederlandse norm als universele standaard fungeerde en Nederland bepaalde welke aspecten van de Caribische cultuur "toonbaar" waren voor het publiek.

De confrontatie op het doek: analyse van de collectie

Nu de institutionele kaders, de financiële regiekamers en de persoonlijke drijfveren van de makers in kaart zijn gebracht, verschuift de focus van dit onderzoek naar de beelden zelf.
In de volgende hoofdstukken passeren de geselecteerde films de revue.
Deze analyses zijn niet louter esthetisch van aard; ze dienen als de ultieme toetsing van de in hoofdstuk 3 beschreven theorie.
We onderzoeken hoe de abstracte machtsverhoudingen van Sticusa en de RVD zich vertalen naar tastbare filmische keuzes. Welke blik overheerst in de cameravoering? Wie voert het woord in de voice-over? En op welke wijze wordt de Caribische identiteit gekaderd of juist bevrijd?

Aan de hand van een gedetailleerde bestudering van de vertelstructuur, de beeldtaal en de maatschappelijke ontvangst, pellen we de verschillende lagen van herkomst af. Hierbij confronteren we de 'Inside-Out' missie van Wilbert Tecla direct met de 'Outside-In' benadering van René van Nie.

Het resultaat is een diepgaand inzicht in hoe deze audiovisuele tijdcapsules enerzijds een instrument van beleid waren, maar anderzijds ook de bakermat vormden voor een autonome Caribische filmkunst.

[56] Interview met Carel de Haseth door Dyoñna Benett, februari 2026.

8. De maker versus de macht: De opkomst van de lokale stem

Binnen de hierboven geschetste kaders van institutioneel paternalisme en de sturende 'Outside-In' blik van de RVD, ontstond er in de jaren zeventig een noodzakelijke tegenbeweging. Terwijl de Nederlandse overheid film inzette als instrument voor 'voorlichting' en 'publieksdiplomatie', claimde een nieuwe generatie Antilliaanse makers de camera om een eigen, intern narratief te vormgeven. Zij weigerden langer slechts de 'ontvanger' te zijn van een Europees gedicteerd beeldverhaal en transformeerden de filmische taal tot een middel voor zelfbeschikking.

Het is binnen dit spanningsveld tussen de Amsterdamse regiekamer en de Caribische realiteit dat de figuur van Wilbert Tecla centraal komt te staan. Hij was de belichaming van de 'Inside-Out' blik: een vakman die de institutionele tools van de opdrachtgever gebruikte om de ziel van zijn eigen volk te ontsluiten.

Wilbert Tecla: De gejaagde pionier en de stem van binnenuit

Tecla, (1938–1987) bekleedt een unieke positie binnen de Sticusa-filmcollectie.
Als een van de eerste professioneel opgeleide Antilliaanse filmmakers afgestudeerd aan de Fotovakschool in Nederland keerde hij terug naar de Antillen met een missie die fundamenteel verschilde van die van zijn Nederlandse opdrachtgevers.

Door zijn familie wordt Tecla omschreven als een man met een enorme intrinsieke gedrevenheid; een "abstracte denker" die onvermoeibaar bezig was met het algemeen belang.[57]
De familie benadrukt een opvallende karaktereigenschap: een constante staat van gejaagdheid. *"Hij had een beetje haast, was gejaagd... alsof hij wist dat hij jong zou overlijden en alles wilde doen en vastleggen voor het nageslacht"*.
Deze urgentie verklaart waarom hij, ondanks de beperkte middelen van Sticusa, een indrukwekkend oeuvre aan documentaires wist te realiseren in een relatief korte periode.[58]

De filosofie van 'Elevá e Pueblo' (Het volk verheffen)

Centraal in de herkomst van zijn films staat de filosofie van *"Elevá e Pueblo"*.
Voor Tecla was film geen middel tot vermaak, maar een instrument voor de intellectuele bewustwording van de bevolking. De familie herinnert zich zijn scherpe kritiek op de toenmalige maatschappij: *"Feestvieren is goed, maar er moet ook diepgang zijn. De bibliotheek en het theater ontbraken... we feesten oppervlakkig"*. [59]
Hij ageerde tegen dit gebrek aan culturele diepgang en zag film als een middel om de "intellectuele capaciteit te prikkelen".[60]

---

[57] Interview met de familie van Wilbert Tecla door Dyoñna Benett, februari 2026. Betreft de persoonlijke missie van Tecla en verlies van lokale archieven.
[58] Ibidem.
[59] Ibidem.
[60] Interview met Lex Veerkamp door Dyoñna Benett, februari 2026. Betreft de werkwijze van Tecla en samenwerking met Arion en Habibe.

Deze "inside-out" benadering onderscheidt Tecla van zijn tijdgenoten. Waar Nederlandse producties uit die tijd vaak bleven steken in wat Lex Veerkamp omschrijft als "kleurrijke en zonnige verslagen", zocht Tecla naar de onderliggende structuren van de cultuur.[61]
Deze ethiek vertaalde zich in een democratische werkwijze waarbij hij lokale intellectuelen als Frank Martinus Arion en Henry Habibe betrok om de Papiamentstalige nuances en de artistieke kwaliteit te waarborgen.[62]

Tecla's kracht lag in zijn vermogen om experts om zich heen te verzamelen die op hun eigen vakgebied uitblonken. Deze ethiek vertaalde zich in een democratische werkwijze waarbij hij lokale intellectuelen als Frank Martinus Arion en Henry Habibe betrok om de Papiamentstalige nuances en artistieke kwaliteit te waarborgen.
Tecla werkte nauw samen met Arion en Habibe voor de literaire kwaliteit, Lucille Berry-Haseth voor de indringende voordracht van gedichten en Sherman de Jesus voor de Nederlandse voice-over.[63]
Deze collaboratieve aanpak zorgde ervoor dat de films, hoewel gefinancierd door Nederlandse instituten, een diepe lokale verankering hadden. Tecla was niet bang om overruled te worden; zijn doel was een resultaat dat recht deed aan de Antilliaanse werkelijkheid.

[61] Interview met Lex Veerkamp door Dyoñna Benett, februari 2026. Betreft de vergelijking tussen Tecla's diepgang en "zonnige verslagen".
[62] Interview met Lex Veerkamp door Dyoñna Benett, februari 2026. Betreft de samenwerking met lokale intellectuelen Arion en Habibe.
[63] Interview met Lex Veerkamp door Dyoñna Benett, februari 2026. Betreft de democratische werkwijze van Tecla.

9. Filmprofiel: Lanta Para Watapana (1974)

Technische specificaties

- **Maker / Regisseur:** Wilbert Tecla (1938–1987).
- **Productiejaar:** 1974 (Opnames gestart in 1972/1973).
- **Lengte:** Circa **24 minuten**.
- **Formaat:** 16mm kleurenfilm (geproduceerd volgens Europese technische maatstaven van die tijd).
- **Taal:** Papiamentu (originele stem van Lucille Berry-Haseth) en Nederlands (voice-over door Sherman de Jesus).



Figuur 4 De titelscreen van Lanta Para Watapana

- **Opdrachtgever:** Geproduceerd in opdracht van Sticusa, in nauwe samenwerking met de Rijksvoorlichtingsdienst (RVD) en de Dienst Landbouw, Veeteelt en Visserij (LVV) op Curaçao.

Casusanalyse: Lanta Para Watapana (1974)

Lanta Para Watapana - de titel is ontleend aan een gedicht van Henri Habibe en brengt een filmische ode aan het landschap van de Benedenwindse eilanden. Door de industriële revolutie (zoals de havenaanleg en de raffinaderijen) werden bossen gekapt en water uit vruchtbare gebieden weggevoerd, met fysieke en mentale erosie als gevolg. Een oplossing is educatie, herbebossing en meer landbouw.
De film is een van de meest ideologische en activistische werken binnen de Sticusa-collectie van de jaren zeventig.

Gedurende de jaren zeventig onderging de filmische focus van Sticusa een verandering; de nadruk kwam te liggen op milieubescherming, waarbij ecologische thema's werden neergezet als een morele en vormende plicht.
Deze producties waren primair bedoeld voor de jeugd en stoelden op de aanname dat ecologisch besef van buitenaf gestimuleerd diende te worden.
Regisseur Peter Creutzberg verduidelijkte in een interview dat zijn natuurfilms primair bedoeld waren om gedragsverandering te bewerkstelligen door bewustwording.
Hij stelde dat schadelijke handelingen van de lokale bevolking vaak voortkwamen uit een gebrek aan kennis: "Vaak doen zij uit onwetendheid dingen die zij zeker niet zouden doen als zij op de fatale gevolgen opmerkzaam waren gemaakt".[64]

[64] *Sticusa Journaal,* ''Bioloog-filmer Creutzberg'', doos 2163

Synopsis

In de filmische visie van Wilbert Tecla fungeert de staat van de ‘’Antilliaanse’’ natuur als een directe graadmeter voor de sociale conditie.
Tecla betoogt in zijn synopsis dat de eeuwenlange exploitatie van natuurlijke hulpbronnen heeft geleid tot een "volkomen vervreemding" van de bevolking ten opzichte van haar leefomgeving. De film positioneert de natuur daarom niet als decor, maar als een actief element in de strijd voor een "gezonde toekomstvisie.’’

De titel *Lanta Para Watapana* (Sta op, Watapana) is uiterst symbolisch gekozen. De Watapana-boom is een icoon van het landschap dat meebuigt met de wind zonder te breken. De oproep is een directe metafoor voor de bevolking om niet langer lijdzaam mee te buigen met de (post)koloniale winden, maar om trots en rechtop te gaan staan. [65]

De financiële realiteit

De ambtelijke correspondentie van Sticusa van 24 oktober 1972 illustreert de moeizame institutionele erkenning van Wilbert Tecla als onafhankelijk filmmaker.
Hoewel de stichting het "evident belang" van *Lanta Para Watapana* voor de lokale Antilliaanse voorlichting onderstreepte, werd de begroting door de Nederlandse bureaucratie als excessief beoordeeld voor een maker die formeel slechts als "stagiair" werd geclassificeerd.
Desondanks beoordeelt de stichting de bijbehorende begroting van f39.745,- als "aan de hoge kant" voor een project binnen een "stage-beurs" traject. Het betrof hier een project dat na zijn eindexamen werd afgewerkt in het Cinecentrum in Hilversum.
In de correspondentie wordt gerefereerd aan de politieke betrokkenheid van de ministers Rozendal en Braam, die aandringen op de financiering van het tekort.
Sticusa adviseert daarom de begroting met een begeleidend schrijven naar de ‘’Antilliaanse’’ autoriteiten door te geleiden, zodat zij kunnen beslissen over de dekking van het resterende bedrag van circa f27.000,-.[66]

Voorlichtingsinstrument

De ambtelijke afwikkeling van het project in november 1972 bevestigt de verschuiving van een louter cultureel initiatief naar een formeel voorlichtingsinstrument, waarbij Sticusa het voorstel ter financiering voorlegde aan het Kabinet voor Surinaamse en Nederlands-Antilliaanse Zaken.
Hoewel het project formeel de status van "onderwijsfilm" kreeg met een positief advies van de Adviesraad, bleef de hoogte van de begroting geraamd op circa NAf 20.000,- een punt van intern ambtelijk debat.

Uit interne notities van Sticusa van 23 november blijkt dat er gezocht werd naar manieren om de kosten te drukken, waarbij expliciet werd geadviseerd om contact op te nemen met

---

[65] W.B. Tecla, "Synopsis 'LANTA PARA WATAPANA' en bijbehorende kanttekeningen", Amsterdam/Willemstad, 24 augustus 1972.
[66] J. Swinkels (Sticusa), "Brief SW/db/72.24.9. aan drs. R.A. Römer betreffende de begroting project Tecla", 24 oktober 1972.

de Rijksvoorlichtingsdienst (RVD) om te onderzoeken of de productie tegen lagere kosten gerealiseerd kon worden.
Deze documenten onderstrepen de kritische houding van STICUSA tegenover Tecla, waarbij hij zijn artistieke en educatieve visie voortdurend moest verantwoorden binnen strikte financiële en bureaucratische kaders. Dit lijkt nadrukkelijker aanwezig te zijn dan bij makers zoals Van Nie.[67]

Op 29 januari 1973 formaliseerde de Rijksvoorlichtingsdienst de samenwerking met Wilbert Tecla door middel van een contract voor het voorbereidende ontwerp van de documentaire "Herbossing op de Nederlandse Antillen".
Voor een honorarium van f 1.750,- kreeg Tecla de taak om vóór 1 juni 1973 een gedetailleerd scenario en een sluitende begroting op te leveren, waarbij de RVD de volledige auteursrechten op het eindresultaat zou verwerven. [68]
Dit contract fungeerde als een cruciaal financieel verlengstuk van een eerdere overeenkomst met Sticusa, die Tecla reeds in staat had gesteld om het noodzakelijke veldonderzoek op de eilanden uit te voeren.
Hiermee werd het project officieel ingebed in de institutionele kaders van de Nederlandse overheidsvoorlichting, wat de overgang markeerde van een onafhankelijk concept naar een formeel gesubsidieerd productieproces.[69]

Financiële druk en het verlies van intellectueel eigendom

In april 1973 onderging de begroting van Wilbert Tecla een ingrijpende herziening door Sticusa, waarbij werd getracht een balans te vinden tussen de technische kwaliteit van de film en de beschikbare middelen.
De bijstellingen varieerden van een verhoging van de montagekosten naar f3.300,- tot een forse reductie van de post voor reizen en verblijf. Meest tekenend voor de financiële druk op de maker was de beslissing om Tecla's eigen honorarium terug te brengen naar een "zelfhelp-basis" tegen een sterk gereduceerd tarief van slechts f 1.300,-.
Ondanks deze bezuinigingen bleef het totale projectbudget met ruim f 47.000,- aanzienlijk, wat Sticusa ertoe bracht de RVD te adviseren om op basis van deze herziene cijfers tot een definitief besluit over de financiering te komen.[70]

Met de officiële beschikking van 23 mei 1973 legde de Rijksvoorlichtingsdienst de definitieve financiële en juridische kaders vast voor de productie van Wilbert Tecla's film over herbossing op de Antillen.
De RVD kende een productiebudget toe van maximaal **f50.000,-**, waarbij de Staat f40.000,- financierde en Sticusa de resterende f10.000,- voor haar rekening nam.

Hoewel deze toekenning de realisatie van het project veiligstelde, betekende het contract ook een volledige overdracht van de intellectuele eigendomsrechten; zowel het fysieke bronmateriaal als het auteursrecht kwamen in handen van de Staat der Nederlanden.

---

[67] J. Swinkels (Sticusa), "Brief nr. SW/MW/72.24.92 aan het Kabinet voor S. en N.A. Zaken", 20 november 1972.
[68] Begroting ''Lanta Para Watapana," Sticusa-archief.
[69] RVD, "Overeenkomst met de heer W. Tecla betreffende filmontwerp Herbossing", 29 januari 1973.
[70] J. Swinkels (Sticusa), "Brief nr. SW/MW/3171/73 aan de RVD betreffende begrotingswijzigingen", 14 april 1973.

Hiermee werd Tecla's onafhankelijke visie op de Antilliaanse natuur en maatschappij formeel ondergebracht in het staatsarchief.[71]
Door de films centraal onder te brengen, konden ze makkelijk worden gedistribueerd in Nederland. Dit heeft ertoe geleid dat het materiaal redelijk goed bewaard is gebleven, wat verklaart waarom de films zich in Nederland bevinden.

De ecologische paradox: Landbouw versus Industrialisatie

De film documenteert een pijnlijk keerpunt: de definitieve overwinning van de industriële economie (Shell) op de traditionele landbouw. Tecla legt vast hoe eeuwenoude kennis verloren gaat wanneer de bevolking van de kunuku naar de stad trekt. Dit is een spirituele ontworteling.[72]
Hij bekritiseert de 'folklorisering' van de armoede via de Seú. De film bevat elementen van verzet, zoals de 'litanie', een ritmische aanklacht tegen de passiviteit: *"Wij zullen steeds een tekort hebben aan brood... omdat wij weigeren om zelf te planten".*
De inzet van de stem van Lucille Berry-Haseth geeft de film een autoriteit die de institutionele kaders van de RVD overstijgt.

[71] RVD, "Brief nr. 14757/73/F betreffende de uitvoering van de film Herbossing", 23 mei 1973.
[72] Interview met Sulin door Dyoñna Benett, februari 2026. Betreft de filmische duiding van *Lanta Para Watapana* en de 'outside-in' blik.

Filmische stijl

Cinematografisch wordt de film gekenmerkt door een functionele afstand. De cameravoering als "observerend en afstandelijk", met veel weidse shots van verdroogde landschappen die de omvang van de ecologische en morele 'droogte' op het eiland tonen.[73]
De montage en cameravoering zijn overwegend statisch.
Door shots langer aan te houden dan strikt noodzakelijk voor de informatieoverdracht, creëert Tecla een ongemakkelijke traagheid.
Deze visuele 'moeizaamheid' breekt met de vlotte, consumptieve stijl van westerse media. Het dwingt tot een intellectuele inspanning en contemplatie over de eigen identiteit en toekomst.

Cinematografie

Door *extreme long shots* tonden de weidse overzichten van verdroogde landschappen, wordt de kijker geconfronteerd met de schaal van de ecologische en morele 'droogte' op het eiland. De camera fungeert hier niet als een intieme deelnemer, maar als een onpartijdige getuige van de erosie.
Deze afstand benadrukt de eenzaamheid van het landschap en de grootsheid van de natuur die door menselijk toedoen in verval is geraakt.
Deze traagheid dwingt de toeschouwer om de dorheid van de bodem en daarmee de symbolische dorheid van de cultuur echt in zich op te nemen.



Figuur 5 Visualisatie van ecologische erosie in Lanta Para Watapana

In Tecla's cinematografie is het landschap geen passief achtergronddecor, maar een politiek subject. Door de focus te leggen op de *erosie* en de *dorheid*, visualiseert Tecla de fysieke gevolgen van het koloniale beleid en de industriële monocultuur (Shell).
De weidse shots benadrukken niet de schoonheid van het eiland, maar de uitputting ervan. Bij Tecla is het landschap een waarschuwing: de ecologische droogte spiegelt de sociaal-economische kwetsbaarheid.

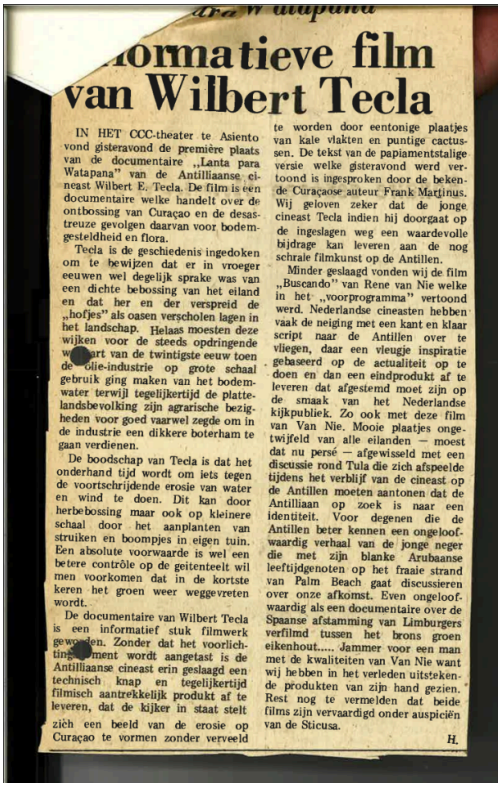
Lichtgebruik

Er lijkt gebruik te zijn gemaakt van het harde, natuurlijke licht van de Curaçaose zon, zonder verzachtende filters. Dit resulteert in scherpe contrasten en een ongepolijste visuele stijl die de hardheid van het leven op de *kunuku* accentueert.
In tegenstelling tot de romantische *'golden hour'* beelden die vaak in toeristische films worden gebruikt, is het licht bij Tecla onverbiddelijk.

[73] Interview met Sulin door Dyoñna Benett, februari 2026. Betreft de filmische duiding van *Lanta Para Watapana*, de analyse van de Shell-transitie en de 'outside-in' blik.

Het gebrek aan verzachtende filters weerspiegelt Tecla's afkeer van 'mooimakerij' of het verbloemen van de ''Antilliaanse'' realiteit.
De kijker kan niet ontsnappen aan de harde feiten, omdat het licht geen ruimte laat voor schaduwen of nuances waarin men zich kan verschuilen.
Wanneer mensen in beeld verschijnen, gebeurt dit vaak binnen de context van hun omgeving. De camera zoomt niet direct in op individueel sentiment, maar toont de mens als onderdeel van een groter, falend systeem. Dit versterkt de boodschap dat de problematiek niet individueel, maar collectief en structureel is.

Terwijl de raffinaderij (Shell) voor dynamiek en beweging naar de stad zorgde, bleef de *kunuku* achter in een staat van stagnatie. De camera legt deze stilstand vast als een aanklacht: zolang de bevolking niet "opstaat" (Lanta Para), blijft het landschap en de cultuur gevangen in deze statische dorheid.



...ormatieve film van Wilbert Tecla

IN HET CCC-theater te Asiento vond gisteravond de première plaats van de documentaire „Lanta para Watapana" van de Antilliaanse eineast Wilbert E. Tecla. De film is een documentaire welke handelt over de ontbossing van Curaçao en de desastreuze gevolgen daarvan voor bodemgesteldheid en flora.

Tecla is de geschiedenis ingedoken om te bewijzen dat er in vroeger eeuwen wel degelijk sprake was van een dichte bebossing van het eiland en dat her en der verspreid de „hofjes" als oasen verscholen lagen in het landschap. Helaas moesten deze wijken voor de steeds opdringende w...art van de twintigste eeuw toen de olie-industrie op grote schaal gebruik ging maken van het bodemwater terwijl tegelijkertijd de plattelandsbevolking zijn agrarische bezigheden voor goed vaarwel zegde om in de industrie een dikkere boterham te gaan verdienen.

De boodschap van Tecla is dat het onderhand tijd wordt om iets tegen de voortschrijdende erosie van water en wind te doen. Dit kan door herbebossing maar ook op kleinere schaal door het aanplanten van struiken en boompjes in eigen tuin. Een absolute voorwaarde is wel een betere controle op de geitenteelt wil men voorkomen dat in de kortste keren het groen weer weggevreten wordt.

De documentaire van Wilbert Tecla is een informatief stuk filmwerk geworden. Zonder dat het voorlichtingselement wordt aangetast is de Antilliaanse cineast erin geslaagd een technisch knap en tegelijkertijd filmisch aantrekkelijk produkt af te leveren, dat de kijker in staat stelt zich een beeld van de erosie op Curaçao te vormen zonder verveeld te worden door eentonige plaatjes van kale vlakten en puntige cactussen. De tekst van de papiamentstalige versie welke gisteravond werd vertoond is ingesproken door de bekende Curaçaose auteur Frank Martinus. Wij geloven zeker dat de jonge cineast Tecla indien hij doorgaat op de ingeslagen weg een waardevolle bijdrage kan leveren aan de nog schrale filmkunst op de Antillen.

Minder geslaagd vonden wij de film „Buscando" van Rene van Nie welke in het „voorprogramma" vertoond werd. Nederlandse cineasten hebben vaak de neiging met een kant en klaar script naar de Antillen over te vliegen, daar een vleugje inspiratie gebaseerd op de actualiteit op te doen en dan een eindprodukt af te leveren dat afgestemd moet zijn op de smaak van het Nederlandse kijkpubliek. Zo ook met deze film van Van Nie. Mooie plaatjes ongetwijfeld van alle eilanden — moest dat nu persé — afgewisseld met een discussie rond Tula die zich afspeelde tijdens het verblijf van de cineast op de Antillen moeten aantonen dat de Antilliaan op zoek is naar een identiteit. Voor degenen die de Antillen beter kennen een ongeloofwaardig verhaal van de jonge neger die met zijn blanke Arubaanse leeftijdgenoten op het fraaie strand van Palm Beach gaat discussieren over onze afkomst. Even ongeloofwaardig als een documentaire over de Spaanse afstamming van Limburgers verfilmd tussen het brons groen eikenhout..... Jammer voor een man met de kwaliteiten van Van Nie want wij hebben in het verleden uitstekende produkten van zijn hand gezien. Rest nog te vermelden dat beide films zijn vervaardigd onder auspiciën van de Sticusa.

H.

Figuur 6 Recensie

Publieke ontvangst

In het artikel "Lanta Para Watapana" in de *Amigoe di Curaçao* van 23 augustus 1973 wordt verslag gedaan van de laatste fase van de filmopnamen door Wilbert Tecla op de Benedenwindse eilanden. [74]
De krant beschreef dat de productie, die tot stand kwam in samenwerking met de Dienst Landbouw, Veeteelt en Visserij (LVV), tot doel had de bevolking voor te lichten over de ernst van de bodemerosie en de noodzaak van herbeplanting.

Lanta Para Watapana wordt onthaald als een technisch en artistiek hoogtepunt in de nog jonge ''Antilliaanse'' filmgeschiedenis. Opvallend is de expliciete vergelijking die de auteur maakt; er wordt gesteld dat het publiek over de vorige film, *Buskando*, "niet zo erg enthousiast" was.
De recensent benadrukt dat Wilbert Tecla met deze productie de eerdere kritiek op *Buskando* die als te "Nederlands" werd ervaren volledig heeft weggepoetst door een film te maken die diep geworteld is in de lokale realiteit.

Deze kritiek kwam voort uit de perceptie dat *Buskando* een "vleugje inspiratie" uit de Antillen combineerde met een uitwerking die te veel was afgestemd op de smaak van het Nederlandse kijkpubliek.

[74] Lanta Para Watapana', *Amigoe Curaçao*, 23 augustus 1973.

Ondanks deze eerdere scepsis werd *Lanta Para Watapana* juist geprezen als een "technisch knap en tegelijkertijd filmisch aantrekkelijk produkt", dat erin slaagde de kijker een indringend beeld te geven van de erosieproblematiek zonder te vervelen.

Vooral de samenwerking met Frank Martinus Arion voor het Papiamentstalige commentaar en de vertolking door Ced Ride worden geprezen als elementen die de documentaire verheffen boven een standaard voorlichtingsfilm.
De film wordt gepositioneerd als een cruciaal instrument voor nationaal bewustzijn, waarbij de poëtische kracht van de taal de ecologische urgentie van herbossing versterkt.[75]

Afronding financiële kwestie

Toen de film technisch was voltooid, bevond de maker zich in een acute financiële crisis. De persoonlijke brief van Wilbert Tecla van 26 maart 1974 legt de schaduwkant van het productieproces bloot; Tecla beschrijft hoe hij zich gedwongen zag om een persoonlijke lening van f 1.100,- af te sluiten bij een lokale bank op Curaçao om de laatste productiekosten te kunnen overbruggen.
Deze correspondentie toont aan dat de bureaucratische traagheid van de uitbetalingen de maker direct in de problemen bracht. Er was hierbij geen sprake van een budgetoverschrijding door toedoen van de filmmaker; het probleem lag fundamenteel bij de cashflow. Door de wijze waarop de middelen werden uitgekeerd, ontstond er een liquiditeitstekort, waardoor Tecla expliciet moest pleiten voor het resterende deel van het budget om zijn reeds gemaakte schulden te kunnen inlossen.[76]
De blijvende relevantie van thema's zoals de afhankelijkheid van import maakt deze film tot een onmisbaar erfgoedstuk voor de huidige generatie.

"Zijn grootste fascinatie was de bewustwording van het volk: Elevá e Pueblo (verhef het volk)." – Familie Wilbert Tecla

[75] Ibidem.
[76] Afrekening betreffende de film 'Lanta Para Watapana', 4 juni 1974, NL-HaNA, STICUSA.

10. Filmprofiel: Mosaiko Kultural (1979)

Van ecologische bewustwording naar artistieke meerstemmigheid

Waar *Lanta Para Watapana* de vinger op de zere plek legde wat betreft de ecologische en economische afhankelijkheid van de eilanden, markeert *Mosaiko Kultural* (1979) een volgend cruciaal station in het oeuvre van Wilbert Tecla. In deze productie wordt de 'Inside-Out' blik geëscaleerd naar een artistiek hoogtepunt door de samenwerking met artistiek regisseur Felix de Rooy.

Technische specificaties

- **Maker / Regisseur:** Wilbert Tecla (Zakelijk leiding/Producent) & Felix de Rooy (Artistiek regisseur).
- **Productiejaar:** 1979.
- **Lengte:** Circa **50 minuten**.
- **Formaat:** 16mm kleurenfilm.
- **Taal:** Meertalig (Papiamentu, Nederlands en Engels). De voice-over switcht constant tussen deze talen.



Figuur 6 De titelscreen van Mosaiko Kultural

- **Opdrachtgever:** Sticusa (Stichting voor Culturele Samenwerking).
- **Scenario-basis:** Gebaseerd op het sociaal-culturele handboek *Cultureel Mozaïek van de Nederlandse Antillen* (1977) van dr. René Römer.

Casusanalyse: Mosaiko Kultural (1979)

In tegenstelling tot eerdere producties zoals *Lanta Para Watapana* en *Buskando*, is de institutionele papieren neerslag rondom de totstandkoming van *Mosaiko Kultural* (1979) in de archieven van de Rijksvoorlichtingsdienst (RVD) en Sticusa opvallend schaars. Deze schaarste kan direct worden herleid naar de financieringsstructuur van het project. Terwijl de Nederlandse overheid (via de RVD) bij eerdere producties financieel ondersteunde en daarmee dikke dossiers aanlegde, werd *Mosaiko Kultural* uitsluitend door Sticusa gefinancierd. Wanneer de Nederlandse ministeries meefinancierden, was een strikte administratieve verantwoording vereist; bij een solo-financiering door Sticusa bleef de informatievoorziening aanzienlijk beperkter. Hoewel het Sticusa-archief in het Nationaal Archief mogelijk nog stukken bevat, zijn deze niet expliciet in de inventaris beschreven, wat de onzichtbaarheid van het proces vergroot. Het gebrek vraagt om uitgebreider onderzoek dat binnen de huidige tijd niet haalbaar was.

De onderstaande casusanalyse is daarom primair gebaseerd op de resultaten van het diepte-interview met Felix de Rooy (februari 2026). Als artistiek regisseur van de film vormt zijn getuigenis de essentiële bron om de interne dynamiek, de mate van artistieke autonomie en de doelbewuste keuze voor een geconstrueerde beeldtaal te reconstrueren. Zijn herinneringen bieden het noodzakelijke tegenwicht aan de lacunes in het archief en maken het mogelijk om de film niet slechts als historisch document, maar als een bewuste artistieke interventie te duiden.

"Zodra ik erbij werd gehaald, was het resultaat nooit 'mainstream'."- Felix de Rooy

Mosaiko Kultural (1979) vormt het sluitstuk van een filmisch drieluik geproduceerd door Wilbert Tecla. De film was bedoeld als een overzicht van de diverse cultuuruitingen op de voormalige Nederlandse Antillen. Als basis diende het sociaal-culturele handboek *Cultureel Mozaïek van de Nederlandse Antillen* (1977) van dr. René Römer.

De film is een cruciaal kantelpunt binnen de Sticusa-collectie. De film markeert een artistieke verschuiving in het oeuvre van Tecla en de Sticusa-collectie. Waar *Lanta Para Watapana* nog een duidelijke educatieve en activistische missie had, is *Mosaiko Kultural* een viering van de artistieke gelaagdheid van de Antillen.

Filmische stijl

De film hanteert een voor die tijd experimentele vorm; een hybride tussen documentaire en poëtische registratie, die door deskundigen ook wel wordt vergeleken met vroege 'mockumentary'.[77] De film combineert documentaire-elementen (een echte kunstenaar, op een echte locatie) met fictieve elementen. De zooms en de theatrale afstand laten de kijker zien dat de werkelijkheid die zij waarnemen een bewuste compositie is.
Hiermee overstijgt de film het niveau van een educatief overzicht en wordt het een autonoom artistiek monument dat de grenzen tussen feit en verbeelding doelbewust opzoekt. Hoewel het genre vaak een satirische ondertoon heeft, wordt het in *Mosaiko Kultural* ingezet als een artistiek instrument om de werkelijkheid, zoals het creatieve proces van kunstenaars, op een geënsceneerde en poëtische wijze te herscheppen.

De cameravoering is opvallend steady, maar door in te zoomen creëert het een dramatisch element dat een zekere afstand bewaart tot het object.[78]

[77] Interview met Sulin Passial door Dyoñna Benett, februari 2026. Betreft de visuele analyse van *Mosaiko Kultural.*
[78] Interview met Sulin Passial door Dyoñna Benett, februari 2026. Betreft de visuele analyse van *Mosaiko Kultural.*



Figuur 8 Still dichter Lucille Berry-Haseth in Mosaiko Kultural

De film gebruikt een unieke auditieve structuur waarbij de voice-over switcht tussen Papiamentu, Nederlands en Engels, wat de kijker dwingt tot een actieve betrokkenheid. In tegenstelling tot Lanta Para Watapana krijgt de taal hier een autonome rol door de declamaties van dichter Lucille Berry-Haseth.
Inhoudelijk is de vertelling thematisch opgebouwd in plaats van een chronologische, documentaire stijl te hanteren. Door dit artistieke karakter en de gestileerde, interpretatieve weergave is de film minder toegankelijk voor het grote publiek als instrument voor directe maatschappijkritiek. De boodschap blijft verscholen achter de artistieke vormgeving, waardoor de vorm minder ruimte laat voor expliciete kritiek en de film vooral als een artistieke weergave moet worden geduid.[79]

Creatief proces

In tegenstelling tot de productie Lanta para Watapana hebben de makers van de door Sticusa gefinancierde film deze keer wel een grote mate van artistieke vrijheid. Tecla fungeerde als de zakelijk leider en de noodzakelijke buffer tussen de subsidiegever en de artistieke uitvoering.
De administratieve en politieke voorwaarden van Sticusa drongen niet door tot de set; de makers ervoeren volledige autonomie. Er was geen sprake van uitsluiting of dwingende richtlijnen vanuit de financier; de artistieke visie bleef leidend. De Rooy hield zich enkel bezig met de artistieke inhoud ("wat, waar, welke culturele referenties"), terwijl Tecla fungeerde als de buffer naar de subsidiënt, wat volgens Felix de Rooy de autonome stem van de film verklaart.[80]

[79] Ibidem.
[80] Interview met Felix de Rooy door Laurindo Andrea, 26 januari 2026. Betreft de artistieke visie en productiecontext van *Mosaiko Kultural* (1979).

De opnames volgden een strak draaischema langs alle eilanden (Curaçao, Aruba, Bonaire en Saba, Sint Eustatius en Sint Maarten). Felix de Rooy was verantwoordelijk voor de vertaalslag van literatuur naar beeld.
Hij typeert de samenwerking met Tecla als zeer positief, waarbij hij de ruimte kreeg om te experimenteren zonder inmenging tijdens de opnames.

Het proces was een "opgave en een challenge" om de theoretische kaders uit Römers boek te vertalen naar levende beelden.[81]
De Rooy moest creatieve oplossingen "uitvinden", zoals het dramatiseren van het werkproces van kunstenaars (bijvoorbeeld de scène waarin Dennis Schilder een berg oploopt en neervalt). De Rooy typeert de film nu als een "tijdsopname" uit een tijd zonder internet, waarin men politiek nog "naïever" naar kunstenaars keek.
Bij de visuele keuzes hield De Rooy rekening met de context van de kunstenaars; terwijl hij bij jonge makers experimenteerde, koos hij er bij de oudere generatie dames bewust voor hen enkel vast te leggen in hun eigen vertrouwde omgeving.[82]
Voor De Rooy was de film vooral een kans om de stem van de kunstenaars uit het boek van Römer vorm te geven, zonder de behoefte om destijds expliciet kritiek te leveren op de bestaande structuren. Tijdens het interview onthulde De Rooy het bestaan van een eerdere samenwerking met Tecla: de film *Karma na Korsou*.[83]

Hoewel deze film lange tijd als vermist werd beschouwd, is er recentelijk een videoband van matige kwaliteit teruggevonden. Dit exemplaar is via Hester Jonkhout ondergebracht en gedigitaliseerd bij het Eye Filmmuseum. Vanwege de slechte staat is de integrale film nagenoeg onvertoonbaar, maar Jonkhout stelde van de bruikbare scènes een ingekorte versie van acht minuten samen, die is vertoond op het Curaçao International Film Festival (CIFF) in 2026.[84]

10.1 De Hybride Blik: Felix de Rooy tussen 'Inside-Out' en 'Outside-In'

Bij *Mosaiko Kultural* (1979) vervaagt de grens tussen de 'outside-in' blik van de buitenstaander en de 'inside-out' blik van de lokale maker op een fascinerende wijze. Hoewel de film is geboren uit een diepe Antilliaanse worteling, is de uitvoering onmiskenbaar gevormd door een hybride perspectief.
Felix de Rooy bezit door zijn afkomst en familiale banden de 'inside' intuïtie; hij begrijpt de ongeschreven codes, de taal en de ritmes van de eilanden van binnenuit.
Tegelijkertijd woonde en studeerde De Rooy ten tijde van de productie in Nederland, waar hij werd blootgesteld aan de Europese avant-garde en de academische filmwetenschap. Deze dubbele positie creëert een unieke spanning in de film.

De invloed van de Nederlandse (en bredere Europese) kunstwereld is terug te zien in de bewuste afstand die de camera bewaart en de theatrale enscenering die doet denken aan de westerse kunstfilm. Hierdoor is *Mosaiko Kultural* niet louter een registratie van de Antilliaanse cultuur, maar een artistieke dialoog tussen twee werelden. Het 'inside-out' aspect zorgt voor de diepgang en de toegang tot de ziel van de kunstenaars, terwijl de 'outside-in' invloed zorgt voor de kritische, geconstrueerde vorm die de kijker dwingt tot een

[81] Ibidem.
[82] Ibidem.
[83] Ibidem.
[84] Interview met Lex Veerkamp door Dyoñna Benett, oktober 2025.

intellectuele in plaats van een louter emotionele ervaring. De Rooy gebruikt zijn 'Nederlandse' invloeden niet om de cultuur te domineren, maar als gereedschap om de ‘’Antilliaanse’’ artistieke kracht op een mondiaal niveau te presenteren.

Erfgoedwaarde

Vandaag de dag fungeert *Mosaiko Kultural* als een visueel monument en **'time capsule'** van 1979. De Rooy ziet de film nu vooral als een cruciaal archiefstuk. "Het is vooral voor erfgoed belangrijk; verschillende mensen zijn vastgelegd die niet meer bestaan." Toch is er ook sprake van voortschrijdend inzicht.
De Rooy benadrukt dat de film een unieke blik werpt op iconen zoals een "nog jonge" Yubi Kirindongo, lang voordat zij hun huidige status bereikten.
Het is een document van een overgangsfase, waarin de Antilliaanse identiteit zich begon te bevrijden van de "mainstream" kaders.

Ondanks deze waarde identificeert De Rooy een significant gebrek aan documentatie binnen de film zelf, aangezien namen van kunstenaars, dichters en de gesproken teksten niet expliciet worden vermeld.
Volgens De Rooy wordt dit ervaren als een gemis dat de informatieve waarde bemoeilijkt, ook al geeft het de film een tijdloze en bijna dromerige kwaliteit. Bij een eventuele heruitgave of remake zou De Rooy dan ook prioriteit geven aan het toevoegen van deze benamingen en ondertiteling om de informatieve waarde volledig te herstellen en de makers correct te eren.[85]

Voor de Caribische filmgeschiedenis vormt dit werk uniek bronmateriaal dat de overgang markeert van de koloniale blik naar de autonome stem.

11. René van Nie - De eigenzinnige buitenstaander en de blik van de cineast

René van Nie (1939–2017) wordt beschouwd als een van de meest spraakmakende regisseurs uit de Nederlandse filmgeschiedenis. Hij begon zijn carrière in de jaren vijftig als assistent van filmpionier Max de Haas en werkte als cameraman voor het NTS Journaal, waar hij onderwerpen op 16 mm vastlegde.

Als zelfstandig cineast ontwikkelde hij zich tot een eigenzinnig filmmaker die met speelfilms als *Kind van de zon* (1975) en *Een stille liefde* (1977) maatschappelijke thema's agendeerde, wat zelfs een debat in de Tweede Kamer opleverde.
Zijn werk voor Sticusa, met name de film *Buskando* (1973), wordt door Bas Agterberg, conservator bij het Nederlands Instituut voor Beeld & Geluid, geduid als een belangrijke poging om de koloniale geschiedenis te thematiseren. Van Nie stond erom bekend "geen blad voor de mond te nemen", een eigenschap die ook naar voren kwam in zijn latere leven op Aruba.

Daar vestigde hij zich in de jaren tachtig en was hij actief als schrijver, columnist voor de *Amigoe* en hoofdredacteur van het *Dagblad voor Aruba*. Zijn leven en werk worden

[85] Ibidem.

getypeerd door een combinatie van humor en zelfspot, zoals beschreven in zijn autobiografie.

Filmprofiel: Buskando (1973)

Technische specificaties

- **Regisseur:** René van Nie (1939–2017).
- **Productiejaar:** 1973.
- **Lengte:** Circa **45 minuten**.
- **Formaat:** 16mm kleurenfilm.
- **Opdrachtgever:** Rijksvoorlichtingsdienst (RVD) in opdracht van Sticusa.
- **Werktitel:** "OP ZOEK".



BUSKANDO - OP ZOEK

Een paar eeuwen geleden was er een negerslaaf die Toela heette.
Door Hollanders uit Afrika gehaald en verkocht aan een rijke planter om slavenarbeid op het land te verrichten.
Toela was niet de enige. In die tijd waren er duizenden slaven op de Antillen en verder in het Caraïbisch gebied.
Maar Toela was wel de eerste en zo'n beetje de enige die in opstand kwam tegen de blanke overheersing.
Maar de opstand duurde kort en Toela werd vermoord.

Vandaag op de Antillen moet je vreselijk hard zoeken naar de plek waar de opstand werd neergeslagen. Maar nog veel moeilijker is het, iets van de vrijheidsgeest terug te vinden van het verzet tegen de blanke overheersing.
Natuurlijk, het gaat allang niet meer om onderdrukking, om Nederlanders, om de slechte blanke..... maar nog wel om trouw aan de Koningin, het eap, noot, mies, de 'betere' blanke..... want eeuwen overheersing gaan niet in je kouwe kleren zitten.

"Buskando", is een film die het zoeken naar de vrijheidsgeest en de daarmee verbonden trots van het Antilliaan zijn tot onderwerp heeft.

Op basis van dit thema gaat een jonge zwarte man de eilanden langs om te zien wat er van zijn volk is geworden. Om te zien of zich een eigen identiteit heeft gevormd dwars tegen overheersing en Hollandse schoolmeesters in.
Daarom gaat het in OP ZOEK niet om de armoe van de dagelijkse dingen.

Rene van Nie.

Figuur 9 Nie, R. van, "BUSKANDO - OP ZOEK" [Synopsis over de vrijheidsgeest, het verzet tegen blanke overheersing en de Toela-figuur], z.j..

Casusanalyse: René van Nie – Buskando (1973)



Figuur 10 Stil Buskando

Buskando – Op Zoek De titel verwijst naar een filmische zoektocht naar de vrijheidsgeest en de daarmee verbonden trots van het Antilliaan zijn.

Tegen de achtergrond van de onderdrukte slavenopstand van Tula onderzoekt de film wat er van de eigen identiteit is geworden na eeuwen van ‘’blanke’’ overheersing en de invloed van Hollandse schoolmeesters. Aan de hand van een jonge zwarte man die de eilanden afreist, wordt de kijker geconfronteerd met de vraag waar de vrijheidsgeest en het verzet tegen de koloniale macht nog terug te vinden zijn.

In de filmische visie van René van Nie fungeert de historische figuur van Tula niet louter als een herinnering aan het verleden, maar als het startpunt voor een kritische zoektocht naar de hedendaagse Antilliaanse identiteit. Van Nie stelt in zijn synopsis dat, hoewel de fysieke slavernij is afgeschaft, de "vrijheidsgeest" van het verzet tegen de blanke overheersing op de eilanden nog nauwelijks tastbaar is.
De film positioneert de koloniale geschiedenis daarom als een trauma dat diepe sporen heeft nagelaten; de eeuwenlange overheersing is volgens de regisseur "niet in je kouwe kleren

gaan zitten", wat heeft geresulteerd in een hardnekkige trouw aan instituten zoals de Koningin en het Nederlandse onderwijssysteem.

De titel *Buskando – Op Zoek* is dan ook uiterst symbolisch gekozen. Het verwijst naar de noodzakelijke reis die de Antilliaan moet ondernemen om de verloren trots en een eigen identiteit terug te vinden.
De film is hiermee geen sociaal-economisch verslag van alledaagse armoede, maar een existentiële verkenning van een volk dat een eigen vorm probeert te vinden in de schaduw van een koloniaal verleden.

Opdrachtverlening

De formele opdrachtverlening voor de film *Buskando* (werktitel "OP ZOEK") werd op 20 januari 1973 bekrachtigd door middel van een gedetailleerde overeenkomst tussen de Rijksvoorlichtingsdienst (RVD) en producent René van Nie.
Dit contract legde de technische en financiële kaders vast voor een 16mm-kleurenfilm van circa 275 meter, waarbij de Staat der Nederlanden een totaalbedrag van f 121.301,- ter beschikking stelde.
Hoewel er ruimte was voor artistieke credits, diende de producent alle titels vooraf ter goedkeuring voor te leggen aan de RVD, waarmee de film stevig verankerd bleef binnen de ambtelijke kaders van de Nederlandse overheid.[86]

De productie van de voorlichtingsfilm *Buskando* werd in september 1972 geïnitieerd vanuit de afdeling film van Sticusa in Amsterdam. In een formele brief namens de directeur gaf J. Swinkels de opdracht aan René van Nie voor het vervaardigen van een scenario, dat als basis moest dienen voor de voorlichting over de Nederlandse Antillen in Nederland.[87]

Hoewel er destijds werd opgemerkt dat lokale participatie vanuit de culturele sector op de eilanden zeer nuttig zou zijn voor het eindproduct, lag de primaire regie en besluitvorming bij de Amsterdamse moederorganisatie.[88]

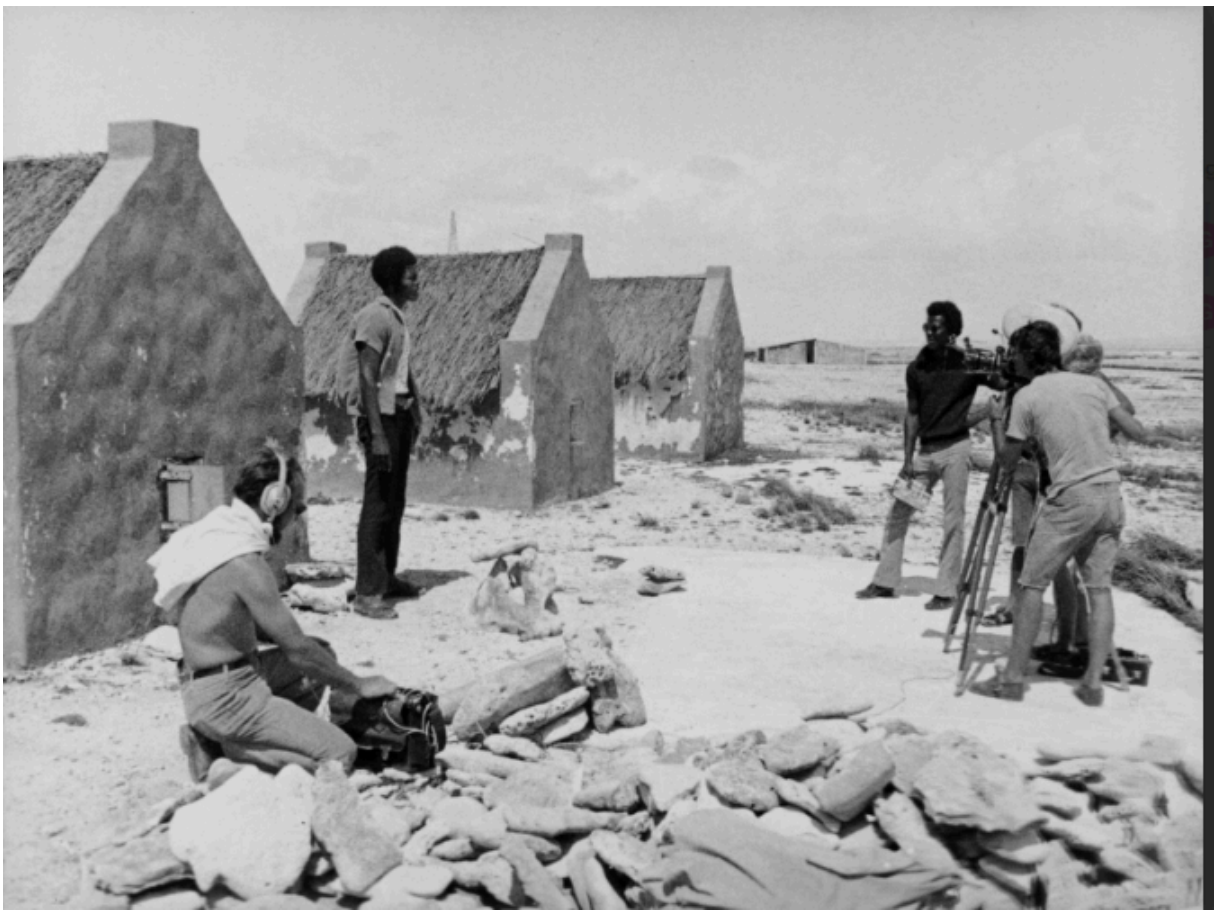
Financiële kwestie

De financiële en logistieke planning van de voorlichtingsfilm *Buskando* werd vanuit de moederorganisatie in Amsterdam nauwgezet gemonitord, waarbij de uiteindelijke begroting werd vastgesteld op **f 121.301,-** (exclusief luchtvervoer en BTW). Dit bedrag overschreed de aanvankelijke raming van f 100.000,- aanzienlijk, wat mede te wijten was aan onderschatte verblijfskosten op de Bovenwindse eilanden en logistieke transportproblemen tussen de eilanden onderling. De Rijksvoorlichtingsdienst (RVD) fungeerde hierbij als actieve poortwachter en onderschreef de begroting volledig, met uitzondering van een kleine correctie op het honorarium van René van Nie. De streefdatum voor voltooiing werd gesteld op 1 juni 1973, met het specifieke beleidsdoel om de film direct in het daaropvolgende schooljaar als onderwijsinstrument in te kunnen zetten. [89]
Deze zorgvuldige institutionele voorbereiding vormt de administratieve context waarin de film tot stand kwam. Tegelijkertijd legden deze kaders de basis voor de latere discussies over

---

[86] RVD, "Overeenkomst inzake de vervaardiging van de film 'OP ZOEK'" [Contract René van Nie], 20 januari 1973.
[87] J. Swinkels aan R. van Nie, 15 september 1972, "Voorlichtingsfilm Nederlandse Antillen," Sticusa-archief, afd. Film, Nationaal Archief, Den Haag.
[88] Ibidem.
[89] Interne correspondentie Sticusa (1972-1973). Betreft opdrachtverlening en logistiek Bovenwindse eilanden.

de representatie van de Caribische realiteit en de mate van lokale autonomie binnen gesubsidieerde overheidsprojecten.



Figuur 11 Filmopnames van de productie Buskando op Bonaire, 1973. Op de voorgrond Eddy Kelly.

Filmische stijl

De filmische aanpak van René van Nie in *Buskando* wordt gekenmerkt door zijn achtergrond in de Nederlandse filmwereld, wat resulteert in een stijl die het midden houdt tussen documentaire en fictie.
In plaats van een strikt journalistiek of feitelijk verslag, hanteert Van Nie cinematografisch een semi-documentaire speelmethode, oftewel een docudrama.
Schrijver Peter van Bueren typeert de film in *De Tijd* (1973) als een bewuste genre-menging, waarbij gebruik wordt gemaakt van "gespeelde scènes" om de emotionele overdracht op de kijker te vergroten.[90]

Waar men bij een traditionele documentaire de realiteit vastlegt zoals die zich voordoet, grijpt de regisseur bij een docudrama-methode actief in door werkelijke situaties te ensceneren.

Volgens de definities van Ensie (2017) wordt hierbij gebruikgemaakt van technieken uit de fictie om feitelijke gegevens te presenteren. In plaats van professionele acteurs die een rol spelen, worden vaak echte mensen gevraagd om zichzelf te spelen, maar wel binnen een door de regisseur bedachte scène.[91]

Narratieve structuur en symboliek

De narratieve structuur is niet chronologisch, maar volgt een "tastende visie" die gebruikmaakt van symboliek om de versnipperde identiteit van de eilanden te vangen.
Dit komt centraal naar voren in de rol van de hoofdrolspeler (Eddy Kelly), die fungeert als een symbolische "ziener" die over de zes eilanden reist.
Hij probeert een "rode draad" te vinden in de uiteenlopende oriëntaties van de bewoners.
Volgens Lex Veerkamp is deze opbouw, gebaseerd op een Papiamentstalig toneelstuk, zeer vakkundig gescript en uitgevoerd.
In tegenstelling tot de puur educatieve stijl van die tijd, dwingt deze genre-menging de kijker tot een actieve emotionele en intellectuele betrokkenheid.[92]

Cinematografie: poëtische distantie versus intimiteit

Technisch gezien valt de observerende, poëtische cameravoering op. Van Nie laat het beeld spreken en hanteert een zekere professionele afstand tot zijn onderwerp, wat de film een gevoel van "klasse en persoonlijkheid" geeft.
De film ademt een gevoelige sfeer uit, wat contrasteert met de persoonlijke reputatie van Van Nie als een "baasje" op de set en in zijn persoonlijke leven.[93]

Het lichtgebruik en de atmosfeer zijn artistiek en weloverwogen, wat de productie een karakter geeft dat een loutere registratie overstijgt.
Sulin merkt hierbij op dat de camera, ondanks de algemene distantie, op cruciale momenten zeer dichtbij komt.
Er is specifieke aandacht voor oogexpressies en intieme momenten, wat elementen van menselijkheid toevoegt aan de verder afstandelijke stijl.

---

[90] P. van Bueren, "De Antillen: op zoek naar een identiteit die niet bestaat", *De Tijd*, 30 november 1973.
[91] "Docudrama", *Ensie*, geraadpleegd op 6 maart 2026 via www.ensie.nl.
[92] Interview met Lex Veerkamp door Dyoñna Benett, oktober 2025. Betreft de werkwijze van Van Nie.
[93] Ibidem.

Deze wisseling tussen extreme long shots en intieme close-ups benadrukt de eenzaamheid van de zoektocht versus de grootsheid van de herontdekte geschiedenis.
De camera zoomt in op het gezicht en de ogen om de boodschap te versterken dat de zoektocht naar identiteit een diepmenselijk en individueel proces is.[94]

Taal en licht als subject

Buskando gebruikte Papiamentu, wat destijds door critici als lovenswaardig werd gezien. Door de taal centraal te stellen en deze te ondertitelen, visualiseert Van Nie de culturele kracht van de eilanden.
Het licht fungeert hierbij niet als mooimakerij, maar als een element dat de hardheid en gevoeligheid van de zoektocht ondersteunt. De Volkskrant-recensent Peter van Bueren concludeert dat de film filmisch weliswaar sterk is, maar dat de versnipperde opzet uiteindelijk de onmogelijkheid aantoont om de zes eilanden onder één noemer te vangen.[95]
Deze analyse laat zien hoe een buitenstaander de eilanden vaak als een uniform decor hanteert, terwijl Aruba, Curaçao en Bonaire elk een zeer eigen identiteit en specifieke karakteristieken bezitten. Waar de Nederlandse criticus een 'algemeen' Caribisch beeld waarnam, miste deze blik de lokale nuances en de eigenheid van de verschillende eilanden.

[94] Interview met Sulin Passial door Dyoñna Benett, februari 2026. Betreft de visuele analyse van *Buskando*
[95] Van Bueren (Sticusa), "Interne notitie aan de heer Swinkels betreffende bemiddelingspoging René van Nie", 1 augustus 1973.

Publieke ontvangst en maatschappelijke impact

De film *Buskando* lokte na verschijning uiteenlopende en felle reacties. De felle publieke reactie in de *Amigoe* was geen geïsoleerd incident, maar de culminatie van decennialange frustratie over een systeem waarin het "verre blanke Moederland" de morele en artistieke kaders bleef bepalen.

Dit conflict legde de diepe wonden bloot die institutionele controle veroorzaakte; waar Van Nie zichzelf positioneerde als een onafhankelijke maker voor wie enkel het eindproduct telde, beschuldigden de recensenten van de Amigoe, hem van een neokoloniale houding die Antilliaans talent louter als decorstukken exploiteerde voor een Nederlands "filmpje van de West.''

Al voordat *Buskando* was voltooid, ontstond er publieke discussie over de film. De aanleiding was de tekst in de productiemap, die de *Amigoe* ertoe bracht op 24 februari 1973 een kritisch redactioneel artikel te publiceren. Daarin werd verwezen naar de gebeurtenissen van 30 mei 1969 en werd de indruk gewekt dat Nederlandse televisiemakers de Antillen vooral benaderden vanuit sociale spanningen en conflict. Volgens de krant leken producties over Curaçao zich steeds opnieuw te richten op armoede, werkloosheid en revolutionaire sentimenten, met als doel een sensationeel beeld te schetsen voor het Nederlandse televisiepubliek.

Regisseur Van Nie reageerde enkele dagen later, op 28 februari 1973, met een ingezonden brief. Hij verwierp de kritiek van de *Amigoe* en beschuldigde de krant ervan voorbarige conclusies te trekken over een film die nog niet eens was voltooid. Daarnaast benadrukte hij dat hij het vertrouwen had gekregen van meer dan twintig Antilliaanse medewerkers die aan de productie hadden meegewerkt en dat juist het uiteindelijke filmresultaat beoordeeld zou moeten worden.”[96]

Na de voltooiing van de film bleef het debat voortduren. In een artikel van 11 december 1973 beschreef B.J. Bertina *Buskando* niet alleen als een documentaire, maar ook als een mogelijke aanzet tot een bredere maatschappelijke discussie over verzet, identiteit en de doorwerking van het koloniale verleden. Volgens Bertina maakte de film zichtbaar dat deze thema's nog altijd leefden binnen de Antilliaanse samenleving.

Buskando werd uiteindelijk op 9 december 1973 door de NOS uitgezonden. Ook daarna bleef de film omstreden. Sticusa-bestuurslid Hermelijn probeerde tevergeefs te voorkomen dat de documentaire in de catalogus van Sticusa zou worden opgenomen. Hij vond het ongewenst dat de film het koloniale verleden presenteerde in termen van verwijt en schuld en meende dat het niet nodig was het historische handelen van witte Nederlanders te veroordelen of hedendaagse generaties verantwoordelijk te houden voor het verleden.[97]

Een historisch uniek aspect van deze confrontatie was het openlijke verzet van de cameramensen. Door tijdens de productie te weigeren als "boodschappenjongen, waterdrager en lampenvasthouder" te fungeren, doorbraken deze lokale professionals de institutionele hiërarchie. Waar eerdere generaties de contractuele beperkingen en ambtelijke bijsturing van de RVD nog als een noodzakelijk kwaad accepteerden, markeerde deze weigering een cruciaal moment van professionele zelfbeschikking.

---

[96] Veerkamp, Lex. "Buskando: Op zoek naar identiteit." *Napa*, 4 april 2026.

[97] Ibidem

Bestuursdiscussie over 'Buskando'

Uit de notulen van de 20e bestuursvergadering op 25 en 26 juni 1973, blijkt dat de film van René van Nie onderwerp was van diepe zorg en scherpe kritiek op hoog ambtelijk niveau. Tijdens de vergadering uitten bestuursleden hun ongenoegen over de manier waarop Van Nie de ‘’Antilliaanse’’ identiteit portretteerde; zij vreesden dat zijn stelling over de "ontkenning van roots" en het slavernijverleden de sociale verhoudingen op de eilanden zou verstoren.

In plaats van een voorlichtingsfilm die verbinding zocht, zagen de bestuursleden een werk dat de "psychische nood" van de Antilliaan op een provocatieve manier blootlegde. [98]
De vergadering onthult dat de film *Buskando* niet slechts als een artistiek product werd gezien, maar als een bestuurlijk dossier dat "beheerst" moest worden.

Uit de notulen blijkt dat de Commissie grote moeite had met de subjectieve toon van René van Nie, die volgens de aanwezige bestuursleden te veel nadruk legde op de sociale problematiek en de "ontkenning van roots", wat zij als een gevaar voor de openbare orde en de nationale eenheid beschouwden.
Er werd expliciet gedebatteerd over de vraag of de film wel representatief was voor de "vooruitgang" op de eilanden.

De houding van het bestuur was er een van "insluiting": men probeerde de kritische angel uit het project te halen door te hameren op aanpassingen in de montage en het commentaar, nog voordat de RVD-commissie de film in juli officieel zou afkeuren.[99]
Een notitie van 1 augustus 1973 biedt een zeldzame en gedetailleerde inkijk in de inhoudelijke bemoeienis van de opdrachtgevers. Het document fungeert als een directe instructie voor de "bemiddelingspoging" tussen Sticusa en René van Nie om de eerder afgekeurde film alsnog acceptabel te maken.

De spanning tussen de artistieke visie van René van Nie en de institutionele kaders van Sticusa bereikte in augustus 1973 een hoogtepunt, zoals blijkt uit een interne notitie van de heer Van Bueren.
In voorbereiding op een tweede vertoning werd een lijst met dwingende aanpassingen opgesteld die de film een minder scherp en meer gepolijst karakter moesten geven. Zo eiste Sticusa dat scènes met zwerfafval op Curaçao (de "affaire met de plastic tasjes") werden verwijderd ten gunste van een breder, meer decoratief beeld van het eiland.

Ook op de andere eilanden werd ingegrepen: een omstreden scène met een jager op Saba moest verdwijnen en op Aruba werd een shot van een "somber starend meisje" na een gesprek over onafhankelijkheid als ongewenst en zinloos beschouwd. [100] Deze scènes zijn daadwerkelijk verwijderd uit de film.

---

[98] STICUSA, "Verslag van de 20e vergadering van de Commissie van Advies" [Bespreking project René van Nie], Willemstad, 25-26 juni 1973.
[99] Ibidem.
[100] Van Bueren (Sticusa), "Interne notitie aan de heer Swinkels betreffende bemiddelingspoging René van Nie", 1 augustus 1973.

Misschien wel het meest veelzeggend voor de casusanalyse is de kritiek op de representatie van de verzetsheld Toela.
Van Bueren zette grote vraagtekens bij de scène waarin de "tora van Toela" wordt geboetseerd, omdat de kijker volgens hem niet zou begrijpen waarom deze figuur überhaupt werd gezocht.

Deze gedetailleerde inmenging toont aan dat Sticusa niet alleen stuurde op technische kwaliteit, maar actief trachtte de sociaal-politieke lading en de rauwe randjes van de Antilliaanse realiteit te verzachten of te neutraliseren.[101]
De uiteindelijke voltooiing van het project werd gemarkeerd door de officiële première van de film, die in november 1973 definitief de titel ***BUSKANDO*** kreeg.
Uit een bevestigingsbrief van Sticusa aan het Leidseplein Theater in Amsterdam blijkt dat de vertoning plaatsvond op de ochtend van 29 november 1973 voor een select gezelschap van genodigden.

Hoewel het traject werd gekenmerkt door inhoudelijke afkeuringen en moeizame bemiddelingen over de representatie van de eilanden, werd de presentatie in Nederland omkleed met de nodige institutionele egards, inclusief een ceremoniële ontvangst met sherry en versnaperingen.[102]



om corruptie te stimuleren.

INGEZONDEN

„Op zoek"

We weten het al zo lang: ste invloed uit het verre blanke Moederland blijft onuitwisbaar.
Zo draagt het stukje in Uw missieblad de onmiskenbare Telegraafstempel. Even warrig als opruiend, even destructief als nutteloos, even dom als gevaarlijk. Wat mij een zorg is, want voor mij is enkel het eindprodukt van een film bepalend. Heel erg verveelend vind ik het echter voor de meer dan 20 direct betrokken Antilliaanse medewerkers. Want zij hebben mij hun vertrouwen gegeven. Daarom, vraag Uw bisschop in het vervolg een dubbeltje uit het offerblok en bel even.
S Wellicht zal het U iets zelfstandigers opleveren.

RENE VAN NIE
(producer-director, OP ZOEK.)

NASCHRIFT: wij zijn het volledig met „producer-director" van „Op Zoek" eens dat het hoofdartikel in de Amigoe van zaterdag 3 destructief is voor wat betreft de opzet van „zijn film". Dat was ook de bedoeling. Het is overigens voor de heer Van Nie niet zo erg want het gaat hem enkel om het eindprodukt van de film (de rest interesseert hem geen zwam). Voor wat betreft het „onmiskenbare Telegraafstempel" zal de heer Van Nie wel in de war zijn met de andere Nederlandstalige krant op de Antillen. Voor de „meer dan twintig direct betrokken Antilliaanse medewerkers" vinden wij het ergste dat zij opnieuw geëxploiteerd zijn en opnieuw gebruikt naar goeddunken van een Nederlandse cineast die zo graag een „filmpje van de West" wil maken. Overigens vermeldt de heer Van Nie niet dat de cameramensen van de RVD ditmaal GEWEIGERD

De heer Adriaens wees erop dat de Onderwijsdepartementen van Land en eilandgebieden de problematiek onder ogen zagen. De belangstelling van de overheid voor het technisch onderwijs was nog steeds groeiende.

De contacten tussen de school, de overheid en het bedrijfsleven werden dit jaar voor het eerst door alle partijen als een noodzaak erkend. De heer Adriaens dacht dat men hierdoor op de goede weg was. Alle beschikbare krachtenmonsten gebundeld worden om straks werkelijkstot echte zelfstandigheid te kunnen komen. Studenten, die op eigen kracht vooruit wilden komen door te studeren in de avond-uren waren de hoop voor een eigen goede toekomst van dit gebied. De heer Adriaens dankte het bestuurscollege, alle aanwezige bedrijfsleiders, directieleden en leraren van zowel dag- als avondschool voor hun medewerking.

Hij nodigde de padgeslaagden uit om verder te studeren; „dan pas waren ze mensen van deze tijd, de tijd van de voortdurende studie".

hebben om als boodschappenjongen, waterdrager en lampenvasthouder voor deze produktie te fungeren. Tenslotte over dat dubbeltje om even op te bellen: een Amigoe verslaggever heeft weken geleden moeite gedaan om de heer Van Nie ertoe te bewegen over zijn film een interview af te staan. De heer Van Nie voelde hier echter niet voor en was hoogstens bereid „op de laatste dag van zijn afwezigheid op Curacao" deze verslaggever te woord te staan. Overigens dat ene dubbeltje weegt niet op tegen Nf. 120,000 die de Sticusa er tegen aan heeft gegooid om de heer Van Nie cineastje te laten spelen onder de tropenzon. Wij hopen slechts dat hij bij een volgende gelegenheid elders „op zoek" gaat, bijvoorbeeld in een of ander missieland waar men de blanke Europeaan met de tropenhelm nog als een kleine God beschouwt. Maar dan moet hij wel vlug zijn.....

Figuur 12 Ingezonden brief: 'Op zoek'.

[101] Ibidem.
[102] T.A.J. Woldberg (Sticusa), "Brief aan het Leidseplein Theater betreffende de première van BUSKANDO", 12 november 1973.

Budget, beeldvorming en verzet

Tegelijkertijd diende de onthulling van de f 120.000,- subsidie van Sticusa als een directe aanval op het financieringssysteem. Voor lokale critici was het onverteerbaar dat enorme sommen Nederlands belastinggeld werden uitgegeven aan makers die de eilanden benaderden als een "missieland" waar de "blanke Europeaan met de tropenhelm" nog als autoriteit werd gezien. ‘[103]

Deze verontwaardiging op de werkvloer was de radicale uiting van de onvrede die Henk Timmer, bestuurslid van de Arubaanse Kunstkring en Filmliga Aruba, gelijktijdig op bestuurlijk niveau verwoordde tegenover de "Amsterdamse oordeelsvorming".

Ook op inhoudelijk vlak was de kritiek scherp; recensenten zoals B.J. Bertina merkten op dat de film weliswaar esthetisch "mooi" was, maar de actuele realiteit en de complexe vragen over de hedendaagse ‘’Antilliaanse’’ identiteit ontweek. Het is hierbij essentieel om te herkennen dat dit het oordeel is van een Nederlandse criticus, wiens perspectief onvermijdelijk werd gekleurd door een 'tropenhelm-blik'. Deze externe visie verschilt wezenlijk van de Antilliaanse beleving.

In plaats van in te gaan op tastbare sporen van verzet, zou de film volgens critici blijven steken in een "romantische nagedachtenis" en een "pathetische tour" langs historische slavenplantages, wat bij de lokale bevolking op protest stuitte.

In de recensie van B.J. Bertina wordt ook de ongelukkige timing van de uitzending scherp benoemd.

De film werd in Nederland op een zondagmiddag door de NOS uitgezonden, een tijdstip dat door de critici werd omschreven als een moment "waarop vooral kinderprogramma's favoriet zijn". Deze programmering had tot gevolg dat de film, ondanks de investering van ruim f 120.000, nauwelijks het beoogde volwassen publiek bereikte. [104]

Deze timing typeerde de wijze waarop de omroep de film waardeerde, al was de impact in cijfers aanzienlijk; ondanks het tijdstip trok de uitzending in december 1973 minimaal 100.000 kijkers. Voor een film in de bioscoop zou het doorgaans lang duren om een dergelijk bezoekersaantal te halen.

Filmcriticus Bertina, die zich doorgaans weinig lovend uitliet over het medium televisie, uitte felle kritiek en linkte de lage waardering direct aan de middaguitzending. Bertina merkte op dat de film weliswaar overal in de bioscopen aan het volk vertoond had moeten worden, maar in plaats daarvan "nergens te zien" was, behalve tijdens deze "ongelukkige zondagmiddag-uitstraling".

Ironisch genoeg besloot hij zijn recensie met de opmerking dat de film gratis te bestellen was via het NIAM (Nederlands Instituut voor Audiovisuele Media in het Onderwijs). Dit instituut was in die tijd een invloedrijke organisatie, wat aangeeft dat de film ondanks de kritiek een breed bereik kreeg binnen het onderwijsveld. [105]

---

[103] B.J. Bertina, "Sticusa op zoek naar het verzet in de Antillen", *Extra*, ca. 1973/1974, p. 13.

[104] Ibidem.

[105] Bas Agterberg, conservator Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, interview/mededeling, 23 maart 2026

Identiteit en ontkenning

Het moeizame traject van de film *Buskando* werd gekenmerkt door een fundamentele kloof tussen de visie van de Nederlandse cineast René van Nie en de Antilliaanse realiteit, wat uiteindelijk leidde tot het besluit de film niet op Curaçao te vertonen. [106]

Van Nie stelde in kritische interviews dat de Antilliaanse gemeenschap in zijn ogen in "ontkenning" leefde over hun eigen afkomst en de diepgewortelde sporen van het slavernijverleden; men zou liever niet herinnerd worden aan het feit dat men afstamt van negerslaven. Hij typeerde de bevolking als een groep die worstelde met hun identiteit en zich liever spiegelde aan westerse normen dan de confrontatie aan te gaan met verzetsfiguren zoals Toela. Waar de film in eerste instantie een voorlichtingsfilm moest worden, omschreef Van Nie het later als een ‘emotionele overdracht van een volk’’.
Deze confronterende, subjectieve benadering riep zoveel weerstand op dat de film, ondanks de ceremoniële première in Amsterdam, op de eilanden zelf werd geweerd uit angst voor onrust en protest vanuit de Curaçaose gemeenschap, tegen de door Van Nie geschetste "labbekakkige" en ontwortelde bevolking. [107]

Controversieel en cultureel eigenaarschap.

De film geldt als een van de meest spraakmakende en controversiële werken binnen de Sticusa-collectie uit de jaren zeventig. Lange tijd werd de film als verdwenen beschouwd na de opheffing en verspreiding van de filmarchieven van de RVD, Sticusa en het NIAM. Uiteindelijk dook de oorspronkelijke, niet-ondertitelde versie onverwacht weer op in de collectie van Beeld & Geluid, waar de film vervolgens opnieuw werd ondertiteld en toegankelijk werd gemaakt voor publiek en onderzoek. Waar de maker René van Nie poogde de koloniale geschiedenis en de "ziel" van het eiland te thematiseren, leidde de productie tot felle debatten over representatie en de 'outside-in' blik van een Nederlandse cineast op de ‘’Antilliaanse’’ identiteit.
In tegenstelling tot producties die focussen op de dagelijkse armoede, fungeert deze film als een provocerend onderzoek naar de blijvende impact van het slavernijverleden op het collectieve bewustzijn.

Uiteindelijk bood de publieke frictie de noodzakelijke legitimatie voor de latere afbouw van Sticusa en de decentralisatie van het cultuurbudget.
De reactie op *Buskando* bewijst dat de tijd van passieve acceptatie definitief voorbij was; de film werd niet langer beoordeeld op esthetiek, maar werd het middelpunt van een fundamenteel debat over cultureel eigenaarschap.

Hiermee werd de weg vrijgemaakt voor een nieuwe vorm van samenwerking, gebaseerd op gelijkwaardigheid in plaats van voogdij, waarbij de macht over representatie eindelijk verschoof naar de eilanden zelf.[108]

---

[106] *De Tijd*, 30 november 1973.
[107] Constant Wallagh, "De andere kant van de Nederlandse Antillen" (Interview René van Nie), *Algemeen Dagblad*, 23 november 1973
[108] "Op zoek" (Ingezonden), *Amigoe*. Betreft kritiek op de 'outside-in' benadering en financiering van f 120.000,

12.Audiovisuele tijdcapsules: De spanning tussen de Inside-Out en Outside-In blik

De analyse van het beeldmateriaal wijst uit dat de drie onderzochte films fungeren als unieke audiovisuele 'tijdcapsules'. Ze leggen beelden en een landschap vast die inmiddels onherkenbaar zijn getransformeerd.
De zeldzame beelden in *Buskando* van het autoverkeer op de Koningin Emmabrug en de zaterdagse bijeenkomsten van hangjongeren op het Gomezplein, evenals de rauwe kunuku-beelden in *Lanta Para Watapana*, vormen een onschatbaar visueel document van een inmiddels grotendeels verdwenen Curaçao. Samen bieden zij een waardevolle tijdscapsule van het eiland in de jaren zeventig. Het Gomezplein fungeerde destijds als een belangrijke ontmoetingsplek waar regelmatig maatschappelijke en politieke discussies plaatsvonden; onder anderen Stanley Brown gebruikte er een zeepkist om het publiek toe te spreken. Echter, de historische waarde van deze beelden kan niet los worden gezien van de spanning tussen de verschillende blikken van de makers.

De confrontatie: 'Outside-In' versus 'Inside-Out'

Wanneer we de films naast elkaar leggen, wordt de beschreven theoretische frictie tastbaar. De herkomst en achtergrond van de regisseurs bepaalden de fundamentele toon van de tijdcapsules:

- De externe observatie (René van Nie): In *Buskando* zien we de uiterste consequentie van een overwegend 'Outside-In'-perspectief. Hoewel Van Nie zich voor de totstandkoming van de film liet informeren door lokale gesprekspartners en gebruikmaakte van hun adviezen, bleef hij als regisseur verantwoordelijk voor de uiteindelijke selectie, interpretatie en vormgeving van het verhaal. Zijn blik is daardoor onvermijdelijk gekleurd door zijn eigen perspectief.
  Van Nie hanteert bovendien een grotere afstand tussen de camera en het onderwerp, wat een observerende, maar ook afstandelijke sfeer creëert. De film presenteert de Antilliaanse identiteit vanuit een analytische benadering, waarbij de uiteindelijke representatie wordt gestuurd door de visie van de maker. De felle reacties in de *Amigoe* (1973) laten zien dat deze wijze van portretteren, ondanks de adviezen en gesprekken die Van Nie met lokale mensen had gevoerd, door een deel van de lokale gemeenschap alsnog werd ervaren als een eenzijdige representatie die de werkelijke ziel van het eiland onvoldoende recht deed.

- De interne emancipatie (Wilbert Tecla): Daartegenover staat de 'Inside-Out'-benadering van Tecla. In *Lanta Para Watapana* fungeert de camera niet als een vreemde toeschouwer, maar als een aanwezige participant die zich midden in de gemeenschap bevindt. De nadruk op intiem oogcontact, de poëtische kracht van het Papiamentu en de aandacht voor alledaagse ervaringen zorgen ervoor dat de vertelling diep geworteld is in de lokale belevingswereld.
  Voor Tecla was film niet alleen een artistiek medium, maar ook een instrument voor zelfonderzoek, culturele emancipatie en collectieve bewustwording. Zijn doel was niet om de Curaçaose samenleving van buitenaf te verklaren, maar om mensen vanuit hun eigen ervaringen en perspectieven aan het woord te laten. De kijker wordt daardoor aangesproken als lid van de eigen gemeenschap in plaats van als een buitenstaander die geïnformeerd moet worden. Juist deze benadering maakt *Lanta*

Para Watapana tot een voorbeeld van een film waarin representatie en zelfrepresentatie nauw met elkaar verweven zijn.

- <u>De hybride positie van Felix de Rooy:</u> Een unieke positie wordt ingenomen door Felix de Rooy in *Mosaiko Kultural*. Zijn werk vertegenwoordigt een hybride perspectief; als maker die zowel de eilandelijke realiteit als de Nederlandse academische filmwereld van binnenuit kent, laveert zijn blik tussen betrokkenheid en kritische distantie.

De meertaligheid van de film en de geënsceneerde zooms doorbreken de traditionele verhoudingen. De Rooy gebruikt 'westerse' filmtechnieken niet om de cultuur te domineren, maar als gereedschap om de ''Antilliaanse'' artistieke kracht op een mondiaal niveau te presenteren.



Figuur 12 Audiovisuele tijdcapsule 'The wooden shoe' uit de film Buskando (1973)

Thematische resonantie in het heden

Wat deze films tot actuele tijdcapsules maakt, is hun thematische resonantie. De vragen die destijds werden gesteld over de afhankelijkheid van import, de transformatie van rituelen (Seú) tot folklore en de zoektocht naar erkenning van het slavernijverleden, zijn vijftig jaar later nog steeds onverminderd relevant.

De films tonen aan dat de Curaçaose geschiedenis zich in cirkels beweegt: de *ongoing conversation* over emancipatie die we vandaag voeren, vindt zijn directe visuele en ideologische oorsprong in deze beelden uit de jaren zeventig.



Figuur 13: Audiovisuele tijdcapsule 'Pontonbrug' uit de film Buskando (1973)

13.De actuele relevantie van herontdekt erfgoed

De bovenstaande analyse van de 'Inside-Out' en 'Outside-In' blik maakt duidelijk dat deze films nooit statische objecten zijn geweest; het waren en zijn actieve krachten in het debat over identiteit. Maar een tijdcapsule heeft pas waarde wanneer deze wordt geopend en gedeeld met de wereld van nu.
In dit hoofdstuk verschuift de focus van de historische productiecontext naar de hedendaagse receptie. Hoe reageert de huidige generatie op deze beelden? Welk rol spelen instituten en evenementen in het 'repatriëren' van deze verhalen naar de publieke ruimte?"

De wederopstanding van de Caribische Film: van archief naar publiek

De recente vertoning van films zoals *Lanta para watapana* (1974) tijdens de Caribische Filmdag 2025 in Utrecht en tijdens het Curaçao International Film Festival, markeert een cruciaal moment in de herwaardering van Caribisch audiovisueel erfgoed.
Decennialang bleven veel van deze producties verborgen in de archieven van instituten.
Het feit dat deze beelden vijftig jaar na dato opnieuw worden ontsloten en gedigitaliseerd, getuigt niet alleen van een groeiende culturele belangstelling, maar ook van de noodzaak om de eigen geschiedenis door een lokale lens te herinterpreteren.

De urgentie van historische thema's in de huidige tijd

Wat opvalt bij de vertoning voor een hedendaags publiek, is de schokkende urgentie van de thema's die destijds werden vastgelegd.
In *Lanta para watapana* werd de erosie van het landschap en de achteruitgang van de lokale landbouw door de industrialisatie (waaronder de komst van Shell) geadresseerd. Vijftig jaar later zijn deze ''vraagstukken'' de afhankelijkheid van import en de noodzaak voor ''zelfvoorziening'' nog steeds pijnlijk relevant voor Curaçao.
De film fungeert hiermee niet langer als een passief historisch document, maar als een actieve bron van reflectie op actuele sociaal-economische uitdagingen.

De herwaardering van films zoals die van Wilbert Tecla biedt het publiek de kans om de 'inside out' blik van de oorspronkelijke productiecontext te doorbreken. Deze 'terugkeer' naar het publiek is essentieel voor het dekolonisatieproces. Zoals Lex Veerkamp benadrukt, stelt het ons in staat om de beelden van toen kritisch te vergelijken met de realiteit van nu. De urgentie ligt in het besef dat de lessen over milieu, identiteit en autonomie, die vijftig jaar geleden werden verfilmd, nog steeds een directe oproep tot actie vormen voor de generaties van vandaag.



10 Djaluna 9 Yüni 2025 extra

Lex Veerkamp ta splika

Por a mira pelíkulanan bieu i nobo den Caribische Filmdag 2025

WILLEMSTAD.- Caribische Filmdag 2025 Utrecht ta habri ku Obra "Lanta para Watapana" di direktor yu di Kòrsou Wilbert Tecla. Ta trata di e di dos edishon i den e kaso akí Lex Veerkamp den deklarashon pa EXTRA na Ulanda a yama e evento akí algu masha interesante i ku hopi hende rònt e pais ta bin einan pa por mira e pelíkulanan.

Tin pelíkulanan bieu pero tambe nobo i ta algu sigar grandi pa por presensia.

E reakshon pa e pelíkulanan karibense ta masha positivo. Tin pelíkulanan ku pa hopi aña no por a mira. Entre nan tin dos pelíkula di Wilbert Tecla ku tambe tabata presente na e Curaçao International Film Festival i na Ulanda nan a tende di dje i einan tambe nan kier a mir'é. No ta solamente pelíkulanan bieu por mira, pero loke ta interesante ta ku e pelíkulanan ei ta trahá for di e punto di bista di e tempu ei i awor nos ta tanta aña despues i ainda por mira eseinan. Lo por mira pelíkulanan kòrtiku di último 2 pa 3 aña. Tin pelíkula di Aruba i asta unu di St. Eustatius i Sürnam. Tin un total di 17 pelíkula.

E pelíkula di Wilbert Tecla, "Lanta para Watapana" a keda trahá 50 aña pasá segun Veerkamp. Kòrsou e tempu ei a keda desaroyá. Shell a bin, haf a keda desaroyá i hopi kos positivo pero tambe kos negativo entre otro agrikultura a bai atras. Por mira temanan den e pelíkula di e tempu pasa ei, ta bin dilanti aktualmente atrobe. Entre otro kon nos por ta ménos dependiente di importashon i ku nos mes por planta. For sòru pa kosnan kana bon i por mira ku un tema di 50 aña pasá ainda ta tumando lugá.

E eskoho di e pelíkulanan den e festival, a sosodé den un grupo chikí i nan kier a drai pelíkula di ántes i awor. Tin pelíkulanan drumí einan ku tin petishon pa nan i tambe nan ke pone atenshon na e pelíkulanan nobo.

Pa esnan ku no tabatin oportunidat pa wak e pelíkulanan akí, tin chèns na sèptèmber na Vlissingen i asta lo tin un Krioyo Film Festival na Amsterdam e luna ei mes. Tin 200 mil antiano ta biba na Ulanda i mester duna nan e oportunidat ei asina Veerkamp a terminá.

Figuur 14 Krantenartikel uit Extra over de herwaardering en vertoning van historisch filmmateriaal (zoals Lanta para watapana) tijdens de Caribische Filmdag in 2025.

Hedendaagse reflectie: Vertoning en publieksgesprek Buskando (17 april 2026)

Na vele jaren was Buskando eindelijk weer te zien; een productie die aanvankelijk werd verboden en daarna lange tijd als vermist gold en onvindbaar was. De vertoning van *Buskando* tijdens het Curaçao International Film Festival (CIFF) bood een waardevol platform voor een kritisch publieksgesprek over de representatie en de 'gaze' van de film. Tijdens de discussie na afloop overheerste de conclusie dat de film sterk vanuit een 'outside-in' perspectief is gemaakt. Veel aanwezigen herkenden hierin een Nederlandse blik, gericht op een 'goednieuwsshow', terwijl de werkelijke problematiek rondom armoede en sociale ongelijkheid onderbelicht bleef. Critici merkten op dat de titel *Buskando* (zoekend) de lading niet volledig dekte; zo ontbraken verhalen van andere eilanden zoals Sint Maarten, waardoor de zoektocht voor velen onvoltooid voelde.

Een opvallend punt in de discussie was de representatie van het erfgoed van Tula. Publieksleden trokken een parallel met eerdere discussies over het standbeeld van Tula, waarbij men benadrukte dat iconen niet 'naakt' of respectloos neergezet mogen worden voor het oog van de toerist. De reacties op de Tula-fragmenten in de film legden bovendien dieperliggende inter-eilandelijke spanningen bloot; zo kwam de meest uitgebreide reactie op dit erfgoed van Arubanen, wat volgens aanwezigen meer zei over de historische verhouding tussen Aruba en Curaçao dan over Tula zelf.

Ondanks de kritiek op de koloniale blik, waarbij een zwarte persoon door beelden van slavenhuisjes loopt als onderdeel van een gestileerde vertelling, werd de film geprezen als een uniek tijdsdocument. Men zag de waarde van de beelden in als 'tijdsopnamen' van hoe er destijds vanuit Nederland naar de eilanden werd gekeken.

De belangrijkste aanbevelingen uit het gesprek waren:

- **Contextualisering:** De film kan en mag niet vertoond worden zonder nagesprek en historische duiding. Een suggestie was om de film te vertonen in Museo Tula, mits voorzien van de juiste context over de tijdsgeest waarin deze is gemaakt.
- **Toegankelijkheid:** Er is een sterke behoefte om meer materiaal uit de archieven van Beeld & Geluid toegankelijk te maken voor een breed publiek op de eilanden, aangezien deze beelden nu zeer relevant zijn voor de eigen geschiedschrijving.
- **Inclusiviteit van generaties:** Waar nu vooral de oudere generatie aan het woord kwam, werd geadviseerd om juist jongeren te betrekken. Hun perspectief op deze historische beelden is cruciaal voor de 'ongoing conversation' over de koloniale erfenis.

Deze vertoning onderstreepte dat het analyseren van en praten over dergelijke films essentieel is om de transitie van een 'outside-in' naar een 'inside-out' perspectief te voltooien.

14. Van institutioneel paternalisme naar Rijkscultuurfondsen

De herwaardering van films als *Lanta Para Watapana* door de diaspora en de eilandelijke gemeenschap toont aan dat de emotionele waarde van dit erfgoed onomstreden is. Echter, om de cirkel van dekolonisatie rond te maken, moeten we verder kijken dan de vertoning alleen. We moeten terug naar de bron van de representatie: de financiering.

De wijze waarop de financiering van Caribische cultuurproducties is georganiseerd, vormt de ruggengraat van de representatie. Wanneer we de historische structuur van Sticusa leggen naast de huidige dynamiek van de Nederlandse Rijkscultuurfondsen (zoals het Nederlands Filmfonds, het Mondriaan Fonds en het Stimuleringsfonds Creatieve Industrie), zien we een fundamentele verschuiving in zowel ideologie als toegankelijkheid.
Waar Sticusa fungeerde als een gecentraliseerde 'poortwachter' met een eenzijdige blik, opereren de huidige fondsen binnen een discours van rechtsherstel en meerstemmigheid, mede aangejaagd door het Herdenkingsjaar Slavernijverleden.

De ideologische breuk: Van 'Ontwikkeling' naar 'Zelfbeschikking'

Het gedachtegoed van Sticusa was geworteld in een naoorlogs optimisme, maar ook in een diep paternalisme. Cultuur werd ingezet als instrument voor "verheffing" en "voorlichting", waarbij de Nederlandse norm de universele standaard vormde. De "stille stemmen" in de archieven laten zien dat makers zoals Wilbert Tecla hun visie moesten inpassen in de bureaucratische kaders van de RVD om aanspraak te kunnen maken op budget. De autoriteit lag daarmee in belangrijke mate bij de "zender" in Amsterdam. Toch waren er in de loop der jaren tientallen adviseurs werkzaam in de West. Zij waren echter veelal afkomstig uit de culturele en maatschappelijke bovenlaag, waardoor het elitaire karakter van het Sticusa-netwerk grotendeels in stand bleef en de vertegenwoordiging van bredere lagen van de bevolking beperkt was.
Vandaag de dag rust het gedachtegoed van de Rijkscultuurfondsen op een andere pijler: de erkenning dat de Caribische delen van het Koninkrijk integraal onderdeel zijn van het culturele ecosysteem, met een eigen soevereine artistieke taal. We zijn inmiddels vijftig jaar verder, maar dit blijft een proces dat nog volop in beweging is. De focus is verschoven van "hulp bij cultuuropbouw" naar de ondersteuning van lokale makers die vanuit hun eigen context (de 'Inside-Out' blik) hun verhaal vertellen aan een mondiaal publiek.

De Katalysator: De regeling Herdenkingsjaar Slavernijverleden

Een cruciaal kantelpunt in deze evolutie is de instelling van de regelingen rondom het Herdenkingsjaar Slavernijverleden (2023-2024).
Deze regeling fungeert als een herstelmechanisme. Waar Sticusa-fondsen in 1973 nog werden ingezet om René van Nie een film te laten maken over de "ontkenning van roots" op de eilanden, stellen de huidige middelen makers uit de ABCSSS-eilanden in staat om zelf het archief in te duiken en de narratieven te claimen.
We zien een explosieve groei van het aantal aanvragen en toekenningen. [109] Dit komt niet alleen door de beschikbaarheid van geld, maar door een verandering in de toegankelijkheid:

[109] "Subsidieregeling Herdenkingsjaar Slavernijverleden overvraagd", *Fonds voor Cultuurparticipatie*, 11 juli 2023.

- *Representatie in commissies:* Er zitten nu meer makers van kleur en professionals uit de regio in de beoordelingscommissies, waardoor de "Amsterdamse oordeelsvorming" waar Henk Timmer in 1977 al tegen ageerde, eindelijk wordt doorbroken.

- *Breedte van onderwerpen:* De regelingen beperken zich niet tot historische trauma's; ze bieden ruimte voor alle onderwerpen binnen de creatieve industrie van digitale media tot mode en experimentele film zolang deze geworteld zijn in de Caribische beleefwereld.

Van Stagiair naar professionele partner

In 1972 was Wilbert Tecla als stagiair verbonden aan een Sticusa-productie. Hoewel hij zich nog in een leertraject bevond, beschikte hij al over een professionele filmopleiding en ontwikkelde hij zich snel tot een zelfstandige filmmaker. Zijn positie illustreert hoe talent uit de voormalige Nederlandse Antillen destijds vooral via door Nederland aangestuurde opleidings- en productiestructuren toegang kreeg tot de filmwereld.

De huidige rijkscultuurfondsen hanteren daarentegen (idealiter) de Fair Practice Code, waarin professionele makers worden erkend en eerlijk beloond. Initiatieven zoals Studio Caribe van het Nederlands Filmfonds laten zien dat talentontwikkeling steeds meer is gebaseerd op gelijkwaardig partnerschap in plaats van op een hiërarchische relatie tussen Nederland en het Caribisch deel van het Koninkrijk.

De paradox van de Rijkscultuurfondsen

Ondanks deze positieve ontwikkeling blijft de financieringsstructuur onderwerp van discussie. De zes cultuurfondsen waarop makers uit het Caribisch deel van het Koninkrijk tegenwoordig een beroep kunnen doen, waren lange tijd uitsluitend Nederlandse fondsen. Omdat de Nederlandse Antillen en Aruba destijds zelfstandige landen binnen het Koninkrijk waren, kwamen kunstenaars en culturele instellingen op de eilanden niet in aanmerking voor deze middelen. Pas sinds kort functioneren deze fondsen als Rijkscultuurfondsen, waardoor ook makers uit het Caribisch deel van het Koninkrijk toegang hebben gekregen tot deze financiering. Deze verruiming wordt algemeen gezien als een belangrijke stap, mede omdat de beschikbare cultuurbudgetten op de eilanden zelf beperkt zijn. Tegelijkertijd blijft de vraag actueel hoe de financiering beter kan aansluiten bij de lokale culturele infrastructuur en behoeften.

De geschiedenis leert ons dat financiering nooit neutraal is.
Waar de films van Tecla en Van Nie de resultaten waren van een systeem dat zocht naar "harmonie" binnen het Koninkrijk, zijn de producties van de huidige generatie ABCSSS-makers het resultaat van een systeem dat (eindelijk) de confrontatie met het verleden aangaat om ruimte te maken voor een veelvormige toekomst.
Het herontdekte erfgoed van de jaren zeventig dient hierbij als de noodzakelijke brandstof: zonder de kennis van de strijd van Tecla en de kritiek op Van Nie, kan de huidige generatie haar positie tegenover de fondsen niet volledig duiden.
alleen door de beschikbaarheid van geld, maar door een verandering in de toegankelijkheid:

- *Representatie in commissies:* Er zitten nu meer makers van kleur en professionals uit de regio in de beoordelingscommissies, waardoor de "Amsterdamse oordeelsvorming" waar Henk Timmer in 1977 al tegen ageerde, eindelijk wordt doorbroken.

- *Breedte van onderwerpen:* De regelingen beperken zich niet tot historische trauma's; ze bieden ruimte voor alle onderwerpen binnen de creatieve industrie van digitale media tot mode en experimentele film zolang deze geworteld zijn in de Caribische beleefwereld.

Conclusie: de dekolonisatie van de blik en het archief

Dit herkomstonderzoek naar de Sticusa-filmcollectie, met een specifieke focus op *Lanta Para Watapana*, *Mosaiko Kultural* en *Buskando*, legt de complexe en vaak schurende dynamiek bloot tussen de Nederlandse institutionele kaders en de ontluikende Caribische audiovisuele autonomie van de jaren zeventig.
Door middel van methodologische triangulatie, waarbij archiefstukken, filmische analyse en *oral history* zijn samengebracht, is een gelaagd beeld ontstaan dat de theoretische "gelijkwaardigheid" van Sticusa confronteert met de weerbarstige praktijk van koloniaal paternalisme.

De machtsstructuur achter de camera

Uit het onderzoek naar de financiële en juridische regiekamers blijkt dat de autoriteit over het narratief decennialang stevig in handen bleef van de Nederlandse 'zender'.
De asymmetrische machtsverhouding was juridisch verankerd in contracten die dwongen tot volledige overdracht van auteursrechten aan de Staat der Nederlanden.
De RVD fungeerde hierbij als een ideologische poortwachter die via begrotingscontroles en inhoudelijke bijsturing de 'Outside-In' blik bewaakte.
Het contrast tussen de producties van René van Nie en Wilbert Tecla illustreert deze frictie op scherpe wijze:

- René van Nie (*Buskando*): Vertegenwoordigt de gesubsidieerde externe observator. Ondanks zijn artistieke klasse en het gebruik van Papiamentu, bleef zijn werk gevangen in een westerse, probleemgerichte bril, wat leidde tot een historisch breekpunt in de representatie en felle lokale weerstand.

- Wilbert Tecla (*Lanta Para Watapana* & *Mosaiko Kultural*): Belichaamt de 'Inside-Out'-blik. Ondanks bureaucratische tegenwerking en financiële achterstelling, wist hij films te creëren die fungeren als instrumenten voor *elevá e pueblo* (volksverheffing).
  Zijn democratische samenwerking met lokale intellectuelen en de artistieke visie van Felix de Rooy zorgden voor een authentieke Antilliaanse stem die de institutionele kaders van de RVD oversteeg.

Audiovisuele tijdcapsules als levend erfgoed

De onderzochte films zijn meer dan historische artefacten; het zijn actuele tijdcapsules. De thema's die Tecla en Van Nie vijftig jaar geleden agendeerden, zoals ecologische erosie, de schaduw van de Shell-industrialisatie, de zoektocht naar de 'spirit van Tula' en de strijd voor mentale dekolonisatie, resoneren ook vandaag de dag nog sterk. De films tonen aan dat het discours over identiteit en zelfvoorziening zich in cirkels beweegt, waarbij deze beelden een belangrijke ideologische voedingsbodem vormen voor het huidige debat.
Tegelijkertijd is het van belang deze films in hun historische context te blijven plaatsen. Ze worden vandaag de dag bekeken vanuit hedendaagse maatschappelijke en wetenschappelijke inzichten, waardoor bepaalde beelden, uitspraken en representaties anders worden geïnterpreteerd dan destijds. Juist dat verschil in perspectief maakt de films waardevol: ze laten niet alleen zien hoe naar Curaçao en zijn samenleving werd gekeken, maar ook hoe de makers en hun tijdgenoten de maatschappelijke werkelijkheid destijds ervoeren. Daardoor bieden zij niet alleen inzicht in het verleden, maar ook in de veranderende manier waarop dat verleden in het heden wordt begrepen.

Naar een gedeelde soevereiniteit

De belangrijkste uitkomst van dit onderzoek is de noodzaak tot het verschuiven van de archiefautoriteit. Dekolonisatie van de collectie betekent dat het instituut (Beeld & Geluid) transformeert van 'bezitter' naar 'bewaarder in dialoog'. De intellectuele en emotionele eigendom van deze beelden ligt bij de brongemeenschap.
Door de 'stille stemmen' uit het archief; de makers, de nazaten en de critici structureel te verbinden aan de filmcollectie, wordt het monopolie van het officiële overheidsdocument doorbroken. Dit herkomstonderzoek vormt daarmee een essentiële stap in het herstellen van de menselijke verbinding tussen het gearchiveerde beeld en de gemeenschap wier geschiedenis daarin besloten ligt. Het ontsluiten van deze films voor een hedendaags publiek is geen voltooiing, maar het startpunt van een nieuwe, gelijkwaardige dialoog over onze gedeelde en bewogen geschiedenis.

Aanbevelingen

De aanbevelingen in een herkomstonderzoek zijn niet slechts een extraatje; ze vormen de brug tussen het verleden en de toekomst. Het doel van dit onderzoek naar de Sticusa-collectie is om de asymmetrische machtsstructuur die achter de camera lag, bloot te leggen en te corrigeren. Zonder concrete aanbevelingen blijft het onderzoek steken in een passieve registratie van het verleden, terwijl de urgentie juist ligt in het herstellen van de balans in het heden.

Hieronder volgen de aanbevelingen, met de redenen waarom deze stappen essentieel zijn voor de dekolonisatie van het archief:

1. Radicale contextualisering: Metadata-herziening

Waarom: Archieven zijn veelal opgericht om de materialen te bewaren van overheden en instituten (zoals omroepen). Van een bewijsstuk is het getransformeerd tot erfgoed. Voor erfgoed is het essentieel om een compleet beeld te bewaren en daarmee dus ook de stillen stemmen. In de dossiers van de RVD en Sticusa lezen we vooral over begrotingen en beleidsdoelen. De "stille stemmen" de frustratie van lokale professionals en de artistieke missie van makers zoals Tecla ontbreken in de officiële catalogus.

- *Actie:* Voeg de perspectieven uit dit onderzoek (zoals de kritieken) toe aan de metadata. Een film als *Buskando* mag niet langer ontsloten worden zonder vermelding van de lokale weerstand die de film destijds opriep.

2. Faciliteren van 'Inside-Out' herappropriatie

Waarom: In de 'Outside-In' blik van veel Sticusa-films werd de ‘’Antilliaan’’ vaak gefilmd als een object dat "voorgelicht" moest worden. Door deze beelden beschikbaar te stellen voor nieuwe makers, veranderen de mensen in de film weer in subjecten.

- *Actie*: Moedig hedendaagse makers uit de ABCSSS-eilanden aan om dit materiaal te gebruiken als 'brandstof' voor nieuwe producties. Laat de huidige generatie de regie over hun eigen representatie terugclaimen door middel van remixes of filmische reflecties.

3. Digitale en fysieke repatriëring van kennis

Waarom: Hoewel Beeld & Geluid juridisch eigenaar is van de filmrollen, ligt het morele en intellectuele eigendom bij de brongemeenschap op de eilanden. Onbelemmerde toegang tot de eigen audiovisuele media die zijn gemaakt voor, met en door de bevolking zou vanzelfsprekend moeten zijn.

- *Actie:* Werk samen met lokale instituten (zoals het Nationaal Archief Curaçao) om 'digitale spiegelarchieven' in te richten. De bevolking moet ter plekke gratis en laagdrempelig toegang hebben tot haar eigen erfgoed.

4. De film als 'Levend Bewijsstuk' in educatie

Waarom: Deze films zijn niet alleen kunst; het zijn bewijsstukken van een transitie (zoals de opkomst van Shell en de teloorgang van de landbouw). Ze tonen aan dat de uitdagingen van nu identiteit, milieu, importafhankelijkheid diepe wortels hebben in het beleid van vijftig jaar geleden.

- *Actie:* Beeld & Geluid moet ervoor zorgen dat het onderwijs optimaal toegang krijgt tot de collectie vanuit de specifieke vraag en behoefte die daar leeft. In plaats van zelf educatieve pakketten te ontwikkelen, ligt de prioriteit bij het nemen van initiatief om de films toegankelijker te maken. Het archief dient hierin een actieve houding aan te nemen door bij vragen direct mee te denken, de behoefte vanuit het onderwijsveld zichtbaar te maken en de collectie makkelijker beschikbaar te stellen; dit is immers de kernrol van het archief

Door deze aanbevelingen op te volgen, transformeert Beeld & Geluid van een 'bezitter' van koloniale beelden naar een 'bewaarder in dialoog'. Hiermee wordt de menselijke verbinding hersteld tussen het beeld in de kluis en de gemeenschap wier verhaal daar bewaard ligt.

Bibliografie

I. Archiefbronnen

Nationaal Archief, Den Haag

- **Toegang 2.19.114:** Archief van de Stichting voor Culturele Samenwerking (STICUSA), 1948-1988.
    - *Geschiedenis van de archiefvormer:* Delen 1.1, 3.1, 3.2, 3.3 en 5.
    - *Inventarisnummers:* 70 (Antilliaanse nota), 121 (Jaarverslag 1988), 266 (Beschikking Hoetink), 312, 397-408, 1184 (Dossier financiering RVD / Productie Buskando).
- **Toegang ARA-II:** Archief Kabinet Vice-Minister-President.
    - *Inventarisnummer 152:* Rapport Snellen, "Het onafhankelijkheidsstreven van de Nederlandse Antillen" (1969).

Overheidsdocumenten & Besluiten

- Koninklijk Besluit van 10 juli 1986 (Stb. 1986/401).
- Nota van toelichting bij het KB van 20 januari 1964 (Adviesraad Culturele Samenwerking).
- Rijksvoorlichtingsdienst (RVD). "Overeenkomst met de heer W. Tecla" (29 januari 1973) en "Overeenkomst René van Nie" (20 januari 1973).
- Sticusa. "Algemene Bepalingen" en diverse interne correspondentie (Swinkels, Van Bueren, Woldberg) uit de periode 1972-1974.

II. Literatuur (Boeken & Artikelen)

- **Allen, R.M.**, 'The complexity of national identity construction in Curaçao, Dutch Caribbean', *European review of Latin American and Caribbean studies* 89 (2010) 117-125.
- **Buelens, G.**, *De jaren zestig: een cultuurgeschiedenis* (Amsterdam: Ambo Anthos, 2018).
- **Burke, P.**, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence* (London: Reaktion Books, 2001).
- **Gordijn, W. (red.)**, *Culturele kroniek '48-68'* (Amsterdam: Sticusa, 1970).
- **Helman, A. en de Roo, J.**, *Groot geld: Sticusa en de Nederlandse Antillen* (diverse uitgaven).
- **Hermans, W.F.**, *De laatste resten tropisch Nederland* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1969).

- **Kempen, M. van**, *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur. Deel 4* (Paramaribo: Uitgeverij Okopipi, 2002).
- **Oostindie, G.J.**, "Cultuurbeleid en de loden last van een koloniaal verleden: Sticusa, 1948-1988", in: *Sticusa Jaarverslag 1988* (Amsterdam 1989).
- **Oostindie, G.J. (red.)**, *Dromen en littekens. Dertig jaar na de Curaçaose revolte, 30 mei 1969* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999). Met bijdragen van Rosemarijn Hoefte en Marius Wessels.
- **Paula, A.D. 'Jandie'**, *From objectives to subjective social barriers* (Curaçao: Stichting Publicaties, 2011).
- **Peperkamp, Simone**. "Sticusa tijdsbeeld van een postkoloniaal discours (1948-1975)." Bachelor scriptie, Universiteit Utrecht, 2025.
- **Rutgers, W.**, *De brug van Paramaribo naar Willemstad* (diverse uitgaven).

III. Periodieken & Online Bronnen

- ***Amigoe***: "Timmer: Er blijft plaats voor Sticusa" (24 mei 1977); "Lanta Para Watapana" (23 augustus 1973).
- ***De Tijd***: Van Bueren, P., "De Antillen: op zoek naar een identiteit die niet bestaat" (30 november 1973).
- ***Ensie***: Definities van "Mockumentary", "Docudrama" (geraadpleegd maart 2026).
- ***Extra***: Bertina, B.J., "Sticusa op zoek naar het verzet in de Antillen"; Max Swart, "Antilliaanse cultuur krijgt rechtstreeks ontwikkelingsgeld".
- ***Het Parool***: "Sticusa en het koloniale verleden" (4 september 1954).
- ***Noticias***: "Het volk van Curaçao schreeuwt nog steeds" (versie 2013), geraadpleegd 27 februari 2026 via www.noticias.nl.
- ***Napa***: Veerkamp, Lex. "Buskando: Op zoek naar identiteit." *Napa*, 4 april 2026.

IV. Interviews (Veldwerk Dyonna Benett, 2025-2026)

- **Andrea, Laurindo**: Interview met Felix de Rooy (januari 2026) over *Mosaiko Kultural*.
- **Benett, Dyonna**: Interview met Carel de Haseth (februari 2026) over literatuurbudgetten en Max Nord.

BIJLAGE 1:

Transcriptie Interview: Lex Veerkamp

Datum: oktober 2025 **Onderwerp:** Reflectie op Sticusa, culturele autonomie en literair erfgoed.

Achtergrond en Loopbaan Lex Veerkamp is een Arubaan die de eerste acht à negen jaar van zijn leven op Aruba woonde en de tweede helft van zijn jeugd op Curaçao doorbracht. Hij vertrok naar Nederland voor een studie wiskunde, maar raakte daar betrokken bij de filmwereld via een bedrijf in Utrecht. Hij hield zich bezig met bioscoopdistributie en filmfestivals en kwam in contact met het Nederlands Film Festival en filmmaker Sherman de Jesus. Vanuit Film by the Sea in Vlissingen nam hij het initiatief voor Caribische Letteren en het Caribisch Filmfestival. Dankzij zijn uitgebreide (historische) kennis van film is hij bovendien nauw betrokken bij het Curaçao International Film Festival. Daarnaast initieerde hij de Caraïbische Filmdag in Utrecht, waarmee hij een belangrijk platform creëerde voor de presentatie en bespreking van Caribische cinema in Nederland. Het doel hiervan is om zowel nieuwe films te draaien als films van vroeger te vertonen, bij voorkeur films die nu nog actueel en interessant zijn. In dit kader onderhoudt hij nauw contact met Beeld & Geluid en het Eye Filmmuseum.

René van Nie en de film 'Buskando' René van Nie woonde tot aan zijn dood op Aruba, waar hij in totaal veertig jaar verbleef. De film *Buskando* was lange tijd zoek, maar werd door Veerkamp teruggevonden bij Beeld & Geluid via sporen van Sticusa en de RVD. De film is inmiddels ondertiteld en vertoond op de Caribische Filmdag. Er is ook een link naar zijn andere film, *Kind van de Zon*.

Wat betreft de inhoud van *Buskando*: vijftig jaar geleden stelde de film de vraag wat er is overgebleven van het gedachtegoed van Tula. Destijds ontkenden veel Arubanen dit verleden; het leefde toen niet echt, maar inmiddels is dat veranderd. De film is gebaseerd op een Papiamentstalig toneelstuk dat ooit geschreven is, al lijken de film en het stuk niet op elkaar. Bij de ontvangst van de film was er kritiek op het feit dat Van Nie als Nederlandse filmmaker via Sticusa veel geld kreeg. Hij stelde een volledig Nederlandse crew samen, wat door Sticusa werd goedgekeurd. Omdat hij in zijn plan alle eilanden afging, werd de film duur en kreeg hij daar de begroting voor rond. In de *Amigoe* was destijds kritiek te lezen van Carel de Haseth over het feit dat er zoveel geld naar deze film ging, terwijl een lokale maker als Wilbert Tecla veel minder kreeg voor zijn films. Tecla werkte met een lager budget en een meer lokale crew. Aan de andere kant wordt het geprezen dat Van Nie de film in het Papiamentu heeft gemaakt, ondanks zijn Nederlandse westerse blik.

Wilbert Tecla en 'Lanta Para Watapana' De keuze voor de films werd mede bepaald door Michael Elias, de directeur van het filmfestival, die destijds als cameraman werkte en Wilbert Tecla goed kende. Beeld & Geluid beschikt over zowel een Papiamentstalige als een Nederlandstalige versie van *Lanta Para Watapana*; beide zijn vertoond op het Curaçao International Film Festival. De film is nog steeds actueel omdat de problemen in de landbouw en de ontbossing nog steeds spelen op het eiland. Sommige mensen die aan de

film meewerkten leven nog, zoals muzikant Marco Dorothea, die in de film te zien is bij de landbouwschool. Ook instanties als Carmabi tonen belangstelling om meer met de film te doen. De kwaliteit van de film is erg hoog, zeker omdat het een afstudeerfilm was voor Tecla's laatste stage. Filmmaken was destijds duur en materiaal kon niet onbeperkt worden overgedaan, wat de hoge kwaliteit extra bijzonder maakt. De film is op Curaçao gefilmd en in Nederland afgewerkt.

Mosaiko Kultural en de samenwerking met Felix de Rooy *Mosaiko Kultural* is gebaseerd op het boek *Culturele Mozaïek van de Nederlandse Antillen* van René Römer. Het idee was om verschillende eilanden te laten zien, waarbij alles door elkaar liep, zoals een Arubaanse dansgroep die op Curaçao moest dansen. Felix de Rooy hielp mee met het scenario en de artistieke leiding, terwijl Wilbert Tecla de productie deed en het overzicht hield. Omdat de artistieke stempel zo duidelijk aanwezig is, wordt het meer als een film van Felix gezien dan van Wilbert. Harry Verstappen werkte ook mee en woont nog op Curaçao. Wilbert Tecla was vooral sterk in het produceren en organiseren; hij had een eigen bedrijf samen met zijn broer Philip Tecla.

Financiering en de rol van Sticusa Sticusa was een organisatie vanuit Nederland die culturele uitwisseling organiseerde. De grootste klacht was dat er vooral veel Nederlandse cultuur naar de eilanden werd gebracht. Er ging wel geld naar makers op de eilanden, bijvoorbeeld voor studiebeurzen in Amsterdam of New York, maar de verhouding was scheef: er kwamen meer Nederlandse kunstenaars naar de eilanden dan omgekeerd. Toen Sticusa stopte, nam de ambtelijke organisatie OKSNA het over onder leiding van Pacheco Domacasse. In het begin ging er geld naar lokale makers, maar dat cultuurpotje is inmiddels grotendeels verdwenen en gaat nu voornamelijk naar evenementen zoals Carnaval, Seú en het Tumba-festival. Er is te weinig lokaal overheidsgeld voor film en literatuur vergeleken met vroeger. Tegenwoordig zijn er wel weer rijksfondsen, zoals *Studio Caribe*, waar lokale filmmakers aanspraak op kunnen maken.

Nalatenschap en de nieuwe generatie De generatie die nu opgroeit met film ziet Felix de Rooy en Norman de Palm als peetvaders en helden, mede door hun aandacht voor tradities zoals *brua* en hun openheid over hun homoseksualiteit. Wilbert Tecla was in de jaren voor hen de belangrijkste filmmaker op de eilanden en een van de weinigen die er echt van kon leven. Hij tilde het filmmaken naar een professioneel plan, maar veel van zijn werk is zoekgeraakt. Ter nagedachtenis wordt er in april een extra award toegekend: de Watapana Award, gebaseerd op zijn film. Ook zijn laatste film, *Un Pueblo na Kaminda*, blijft actueel met de vraag waar we als volk naartoe gaan. Er is een grote behoefte bij de jonge generatie, zoals Alejandra Cijntje en Ralph Winedt, om via dit erfgoed hun achtergrond te onderzoeken. Er is nu een serie gestart waarbij één keer per drie maanden oude films worden vertoond, onder andere in Hofí Cinema bij Landhuis Bloemhof.

Stijlverschillen tussen de makers Wat betreft de vertelstructuur laat René van Nie het beeld meer spreken, terwijl Tecla meer gebruikmaakt van voice-overs. In *Mosaiko Kultural* worden gedichten gebruikt, ingesproken door Lucille Berry-Haseth, wat de film een poëtisch karakter geeft. Sherman de Jesus sprak de Nederlandse versie in met zijn donkere stem, terwijl Frank Martinus Arion de Papiamentstalige versie deed. Tecla had de kracht om mensen om zich heen te verzamelen die heel goed waren in hun vakgebied, zonder bang te zijn dat hij

overruled zou worden. Hij was democratischer in zijn aanpak, terwijl René van Nie meer een "baasje" was. Toch is er bij Van Nie een groot verschil tussen de man in het echt en de poëtische, gevoelige films die hij maakte.

Transcriptie Interview: Familie Wilbert Tecla

Datum: januari 2026 **Onderwerp:** Wilbert Tecla; De mens en de maker

1. Wilbert als persoon: De gejaagde denker

Karakter en verschijning Wilbert Tecla wordt herinnerd als een gedreven en gepassioneerd mens. Hij leefde met een zekere "gejaagdheid", alsof hij onbewust wist dat hij niet oud zou worden (hij overleed op 49-jarige leeftijd) en daarom alles wilde vastleggen voor het nageslacht. Hij was een perfectionist en een stijlvolle verschijning: altijd onberispelijk gekleed in wit linnen, merkschoenen en steevast met een sigaret in de hand. Hij was een gezelligheidsmens die hield van muziek, lachen en een goed glas, maar tegelijkertijd een abstracte en vrije denker.

Drijfveer: Elevá e Pueblo Zijn grootste fascinatie was de bewustwording van het volk: *Elevá e Pueblo* (verhef het volk). Hij maakte zich zorgen over de oppervlakkigheid van de samenleving. "We gaan dansend ten onder," zei hij vaak. Hij vond dat feestvieren goed was, maar dat er ook intellectuele diepgang nodig was in de vorm van bibliotheken, concertgebouwen en theaters. Hij wilde met zijn films de intellectuele capaciteit van de bevolking prikkelen.

2. Wilbert als filmmaker: Van statisch naar bewegend beeld

Opleiding en visie Zijn passie voor beeld begon op de Fotovakschool, maar de overstap naar film was cruciaal: hij zocht de beweging en het geluid die statische fotografie miste. Hij was de eerste gediplomeerde producer en filmregisseur van Curaçao. Hij zag zichzelf niet als een maker van commerciële speelfilms, maar als een documentalist die de tijdsgeest en het maatschappelijk belang wilde vangen.

Trotse Yu di Kòrsou Ondanks dat hij op veertienjarige leeftijd naar een internaat in Nederland werd gestuurd, bleef hij een trotse *Yu di Kòrsou*. Hij wilde met zijn werk laten zien wat de eilanden zelf konden produceren. Hij werkte voor alle zes de eilanden en voelde zich een bruggenbouwer die de Antilliaanse cultuur kon vertalen naar de Nederlandse kijker.

3. Motivatie en werkwijze

Wetenschappelijke basis en collectief proces Wilbert maakte kunst met een wetenschappelijke basis. Hij verzamelde experts om zich heen, zoals historicus Rudy Haakmat en schrijvers als Frank Martinus Arion, om over zijn plannen te sparren. Hij was nooit bang om overruled te worden; hij geloofde in de juiste tools voor de juiste taak. Filmmaken was voor hem een democratisch en collectief proces.

Productie onder druk Hij verkreeg zijn opdrachten via Sticusa, de Antilliaanse regering en private entiteiten. Het budget kwam vaak in delen, waardoor hij soms op zijn geld moest wachten, maar hij bewaarde altijd zijn artistieke vrijheid. Hij was een planmatige werker met een nette agenda en een geordend bureau, die de film echt "maakte" in de montagekamer. Voor hem was een film nooit echt af; het was een strak verhaal dat hij tot het laatst toe polijstte.

4. Curaçao in de jaren ’70: De intellectuele activist

Hoewel hij tijdens de opstand van 30 mei 1969 in Nederland was, beleefde hij de maatschappelijke veranderingen daarna intens. Hij was echter geen activist van de straat, maar een activist van de hersenen. Hij wilde verandering teweegbrengen via het intellect en

de ratio, niet via pure emotie. Vragen rondom identiteit en emancipatie liepen als een rode draad door zijn werk, zoals in de film *Un Pueblo na Kaminda*.

5. Nalatenschap: De pionier en de bruggenbouwer

Herinnering Wilbert moet herinnerd worden als een pionier die het filmmaken op de eilanden naar een professioneel niveau tilde. Hij was een "krioyo mannetje" in een witte cultuur die perfect de brug wist te slaan tussen beide werelden. Hoewel veel van zijn fysieke scripts en brieven uit het archief zijn verdwenen, leeft zijn blik voort in de beelden die nu worden hergebruikt door een nieuwe generatie.

De essentie van zijn blik Als we vandaag één ding over zijn werk moeten begrijpen, dan is het dat hij cultuur vastlegde uit een diepe vorm van zorg en trots. Hij wilde de bevolking een spiegel voorhouden en hen laten zien waar ze vandaan kwamen en waar ze naartoe gingen.

Transcriptie Interview: Sulin Passial

Datum: februari 2026 **Onderwerp:** Filmische analyse en maatschappelijke waarde van de Sticusa-collectie.

1. Algemene duiding: Stijl en intentie

Filmische vorm en positionering Wanneer ik deze films bekijk, valt direct het verschil in vorm op. *Lanta Para Watapana* en *Buskando* hebben een sterke documentairevorm. *Mosaiko Kultural* is daarentegen abstracter; het voelt bijna als een vroege versie van een 'mokumentari'. Het zet de realiteit naar de hand van de maker in een samengestelde, artistieke stijl.

Binnen de Caribische filmgeschiedenis stellen deze films fundamentele vragen die vandaag de dag nog steeds onbeantwoord zijn. In *Buskando* wordt gezocht naar de 'spirit van Tula' binnen de gemeenschap. Als ik die film nu terugkijk, heb ik het gevoel dat we in cirkels draaien in de geschiedenis. Generaties later, zeker nu met het Herdenkingsjaar Slavernijverleden, stellen we nog steeds dezelfde vragen over slavernij en slachtofferschap. Het is een *ongoing conversation*.

2. Inhoud & thema's: Identiteit en samenleving

De landbouw- en industriële transitie Een centraal thema in *Lanta Para Watapana* is de afhankelijkheid van buitenlandse import en de neergang van de lokale landbouw. De film toont een pijnlijk kantelpunt: de komst van de Shell. Mensen verlieten hun landbouwgronden om in de raffinaderij te gaan werken. Hierdoor veranderde de connectie met het land; oogstrituelen zoals de *Seú* werden gereduceerd tot een folkloristisch feest in plaats van een functionele activiteit.

Rivaliteit en muziek In alle drie de films is muziek een leidende drager van de cultuur, steevast gezongen in het Papiamentu. In *Buskando* wordt ook de onderlinge verhouding tussen de eilanden zichtbaar gemaakt, zoals de vergelijking tussen Aruba en Curaçao. De Arubaanse reactie in de film — "Tula is niet ons probleem" — weerspiegelt een rivaliteit en identiteitsverschil dat we vandaag de dag nog steeds herkennen.

3. Vertelstructuur & Perspectief

Thematische abstractie De makers hebben geen van allen gekozen voor een chronologische stijl; de films zijn thematisch opgebouwd. In *Mosaiko Kultural* is de keuze voor een voice-over in drie talen opvallend. Het dwingt je brein om constant te switchen, wat de kijker alert houdt.

De 'Outside-In' blik Hoewel *Lanta Para Watapana* iets meer een interne blik lijkt te hebben, zijn ze uiteindelijk alle drie vanuit een extern perspectief verteld. De stijl is 'Outside-In'. Dit is logisch als je de context bekijkt: de geldschieters kwamen van buiten en zelfs een maker als Felix de Rooy woonde destijds in Nederland. Je ziet de cultuur van buitenaf naar binnen toe geportretteerd.

4. Vorm & cinematografie

Observerende distantie De cameravoering is vaak observerend en afstandelijk. Er wordt veel gebruikgemaakt van wijde landschappen die een zekere afstand bewaren tot het object. In *Mosaiko Kultural* is de camerastijl bijna dramatisch met steady zooms. *Buskando* is de meest

intieme van de drie; daar komt de camera dichterbij de gezichten van mensen en zie je echte oogexpressies, wat elementen van menselijkheid en intimiteit toevoegt.

5. Taalgebruik & Opdrachtcontext

Papiamentu als secundaire taal In veel gevallen wordt Papiamentu gepresenteerd als secundair. Dat zie je vooral bij het dubben: een voice-over spreekt over het Papiamentu heen. Dat getuigt van een gebrek aan respect voor de oorspronkelijke spreker; men wilde dat het begrepen werd door een extern publiek, maar de taal zelf kreeg geen centrale plek. *Buskando* is hierop een uitzondering; daar staat Papiamentu meer 'center stage' met vertaalde liedjes en interviews.

Mosaiko Kultural voelt als een vrij artistiek werk, terwijl *Lanta Para* en *Buskando* duidelijker binnen een traditionele opdrachtstructuur lijken te vallen. Ze vertonen de postkoloniale tijd na 1969 door een bevolking te laten zien die vrij is om te gaan en staan waar ze willen, maar nog steeds binnen de kaders van de financier.

6. Erfgoedwaarde en de nieuwe generatie

Waarde als tijdscapsules Het feit dat deze films bestaan is van onschatbare waarde. Het zijn audiovisuele tijdscapsules die beelden tonen die we verder nauwelijks hebben, zoals de auto’s op de Pontjesbrug. Het laat ons zien dat wat we nu ervaren niet nieuw is; de lessen over milieu en identiteit waren er toen al.

De blik van de hedendaagse maker Een hedendaagse Curaçaose filmmaker zou het nu anders doen. Wij wonen en werken hier; wij zouden niet meer van buiten naar binnen vertellen. We zouden het perspectief van binnenuit als startpunt nemen. Toch blijven de thema's van vijftig jaar geleden — importafhankelijkheid en de spirit van Tula — nog steeds belangrijke verhalen om te vertellen.

Transcriptie Interview: Carel de Haseth

Datum: Februari 2026 **Onderwerp:** Reflectie op Sticusa, culturele autonomie en literair erfgoed.

1. Context van het artikel (1977) en de vroege jaren

Aanleiding en maatschappelijke situatie Toen ik net was afgestudeerd en terugkeerde naar Curaçao, werd ik direct geconfronteerd met de bureaucratie van Sticusa. Ik zat in de redactie van het tijdschrift *Watapana*. We vroegen subsidie aan, maar kregen constant nul op het rekest: "dit kon niet, dat kon niet." Dit dreef mij en een vriend ertoe om in 1975 zelf uitgeverij *Flamboyant / Press* op te richten.

De directe aanleiding voor mijn kritische houding in die tijd was het feit dat Antilliaanse klassiekers (zoals van Boeli van Leeuwen en Cola Debrot) niet meer verkrijgbaar waren. Nederlandse uitgevers zoals *De Bezige Bij* hadden de rechten, maar deden er niets mee. Wij kregen uiteindelijk de rechten om deze boeken uit te geven, maar de weg daarheen was moeizaam.

De verhouding met Den Haag Mijn boodschap was gericht op de scheefgroei binnen Sticusa. In de begroting was slechts **0,1%** gereserveerd voor literatuur. Toen ik daarover klaagde, kreeg ik "kutantwoorden" van Max Swart (Sticusa-functionaris). Hij beweerde dat het percentage hoger lag omdat ze ook boeken naar bibliotheken stuurden, maar dat was geen steun aan de makers zelf. Ik was jong, boos en vond dat we als Antillianen in het bestuur (waar mensen als Luis Daal in zaten) harder moesten opkomen voor onze eigen belangen. Sticusa was een Nederlandse stichting, maar wij moesten de Antilliaanse stem laten horen.

2. Visie op verantwoordelijkheid: Autonomie vs. Afhankelijkheid

Culturele zeggenschap Het ging mij niet alleen om het geld, maar om de inhoudelijke koers. Er was in die tijd geen enkele uitgever op Curaçao; auteurs moesten alles in eigen beheer doen. Sticusa stimuleerde dit nauwelijks. Pas na veel ruzie en discussie kwam er beweging.

Ik heb destijds tijdens een lezing van Cola Debrot over Caribische literatuur de vraag gesteld of hij geen mogelijkheid zag om zijn kennis over te dragen aan auteurs op Curaçao. Hij zag dat toen als een aanval, maar achteraf gaven veel mensen mij gelijk. Het probleem was dat er wel subsidies gingen naar zaken die niets met cultuur te maken hadden (zoals de rechtenfaculteit), terwijl de werkelijke kunstenaars buiten de boot vielen.

3. Macht, invloed en representatie

De blik van de machthebber De machtsverhouding was asymmetrisch. Het was geen kwestie van directe dwang of "opleggen", maar van **slecht luisteren**. De fondsen waren er wel, maar de Nederlandse kant keek altijd met een eigen bril naar de Antillen: "Wij doen het zo, dus jullie moeten het ook zo doen." Er werd niet werkelijk afgestemd op lokale behoeften.

Een goed voorbeeld was de filmotheek van het Cultureel Centrum Aruba. We kregen Arthouse-films en Nederlandse films gebaseerd op boeken, maar we moesten zelf voor de kosten opdraaien. Het was eenrichtingsverkeer: er kwam veel meer Nederlandse cultuur deze kant op dan dat er Antilliaanse cultuur in Nederland werd gepromoot.

4. Reflectie op herkomst & collecties

Hiaat in beheer en eigenaarschap Er is in de loop der jaren veel erfgoed verloren gegaan of onduidelijk beheerd. Toen ik in 1994 Gevolmachtigd Minister was, ontdekte ik dat een deel van de schilderijen die naar de Badhuisweg waren gebracht, waren uitgeleend en nooit zijn teruggekomen.

Een specifiek voorbeeld is een portret van Cola Debrot, geschilderd door Carel Willink. Ik vond dat schilderij weggestopt in een magazijn; ik vond dat zonde en heb het in de kamer van de Gevolmachtigd Minister gehangen. Uiteindelijk is afgesproken dat het geschonken zou worden aan de Gouverneur van Curaçao. Ook het ambtkostuum van Debrot is via een omweg (studenten in Utrecht die de jas als 'oudste jas van het huis' droegen) uiteindelijk weer terug naar Curaçao gegaan. Dit toont aan hoe versnipperd het beheer van ons erfgoed was.

5. Terugblik vanuit het heden

Wat Sticusa goed deed en de lessen voor nu Terugkijkend heeft Sticusa ook goede dingen gedaan. De culturele centra en *Centro Pro Arte* waren zonder hen niet mogelijk geweest. Ze stuurden ook de eerste archeologen hierheen, wat de basis legde voor ons historisch onderzoek.

Mijn visie is niet veranderd: je moet opkomen voor het onrecht. In mijn latere rollen, ook in gesprekken met Nederlandse ministers zoals Henk Kamp, ben ik altijd direct geweest. Je kunt lelijke dingen zeggen, als je het maar netjes en diplomatiek brengt.

Advies aan de jonge generatie Wat ik onderzoekers wil meegeven: kijk naar de feiten achter de "samenwerking". Was het een gelijkwaardige uitwisseling? Nee. Er was een gebrek aan stimulans voor de eigen identiteit (*Di Nos E Ta*). Het tijdschrift *Watapana* was een reactie daarop. Het belangrijkste is dat we nu zelf de regie voeren. Dekolonisatie in cultuurbeleid betekent dat we niet meer wachten op toestemming, maar zelf onze verhalen publiceren en bewaren.

Transcriptie Interview: Felix de Rooy

Datum: februari 2026 **Door:** Laurindo Andrea **Onderwerp:** De artistieke visie achter *Mosaiko Kultural*

1. Ontstaan en Aanleiding

De basis: Het Boek van Römer Het idee voor *Mosaiko Kultural* (1979) ontstond als onderdeel van een drieluik dat Wilbert Tecla produceerde. Het scenario was specifiek gebaseerd op het sociaal-culturele handboek *Cultureel Mozaïek van de Nederlandse Antillen* van dr. René Römer. De intentie was om de culturele nalatenschap van de eilanden vast te leggen als een vorm van educatieve basis voor de Antillen.

2. Het Creatieve Proces: De Verbeelding van Cultuur

Vormgeven aan tekst Mijn doel was niet om een maatschappijkritische film te maken, maar om vorm te geven aan datgene wat de kunstenaars uit het boek van Römer te zeggen hadden. Het was een enorme 'challenge' om de theoretische kaders te vertalen naar levende beelden. Ik moest creatieve oplossingen "uitvinden". Zo liet ik de kunstenaar Dennis Schilder naar een berg lopen en hem daar op een heel dramatische manier neervallen terwijl hij schilderde. Ook bij de danseressen zocht ik naar een visuele vertaling die verder ging dan een simpele registratie.

Tijdsopnames en Tijdsgeest De film is een 'time capsule'. We werkten volgens een strak draaischema langs alle eilanden: Curaçao, Aruba, Bonaire en de SSS-eilanden. Destijds was de politieke blik op kunstenaars nog "naïever". Je ziet bijvoorbeeld een heel jonge Yubi Kirindongo in beeld, lang voordat hij de status kreeg die hij nu heeft. Sommige mensen in de film leven inmiddels niet meer; dat maakt deze opnames onvervangbaar.

3. Samenwerking en Autonomie

De rol van Wilbert Tecla De samenwerking met Wilbert was uitstekend. Hij droeg de zakelijke en productionele verantwoordelijkheid en fungeerde als een buffer. Wilbert benaderde mij voor de artistieke leiding omdat we eerder al de film *Karma na Kòrsou* hadden gemaakt (een film die we nu helaas nergens meer kunnen vinden). Tijdens de opnames gaf hij me alle vrijheid; hij bemoeide zich nergens mee. Hij zei simpelweg: "Felix, doe jij het."

Sticusa en Artistieke Vrijheid Over de interne keuken van Sticusa kan ik niet veel vertellen, omdat Wilbert dat deel beheerde. Wat ik wel weet, is dat Sticusa openstond voor nieuwe dingen. Zodra ik erbij werd gehaald, was het resultaat nooit "mainstream". Denk aan de kerkhofscène op Sint Maarten; dat was voor die tijd gedurfd. Ik ervoer geen beperkingen vanuit de financiering of de machtsdynamiek. De administratieve en politieke richtlijnen kwamen niet tot op de set.

4. Reflectie op de Film als Erfgoed

Het gemis aan metadata Als ik de film nu terugzie, is het grootste gemis de documentatie binnen de beelden. Er worden gedichten voorgedragen en kunstenaars getoond, maar hun namen worden niet in beeld gebracht. Bij een hervertoning zouden we dit met ondertitels moeten corrigeren om de makers de erkenning te geven die ze verdienen.

Lessen voor de toekomst De waarde van *Mosaiko Kultural* ligt in de visuele referenties naar kunstenaars die er niet meer zijn. Voor hedendaagse makers is de belangrijkste les: je moet goede ideeën hebben en een producent die die ideeën helpt te realiseren. Hoewel ik het

vandaag de dag technisch anders zou aanpakken, is de film wat hij is: een artistiek monument voor een identiteit die in beweging was.

Eindnoten