



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Leegten van een dictatuur: beeldende kunst en literatuur in Equatoriaal Guinea

Brus, A.B.

Citation

Brus, A. B. (2021, November 2). *Leegten van een dictatuur: beeldende kunst en literatuur in Equatoriaal Guinea*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3229708>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3229708>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Deel II Beelden

Leegten in de werken van Esono Ebalé

Inleiding

Le vide: nom propre de l'être: 'Vide' indique la défaillance de l'un, le pas-un, en un sens plus originaire que le pas-du-tout. [...] Le nom que je choisis, le vide, indique précisément à la fois que rien n'est présenté, nul terme [...].

(Badiou, 2006: 69)

De eerste strip die ik in 2010 in Malabo van beeldend kunstenaar Ramón Esono Ebalé (1977, Nkoa-Nen Yebekuan)¹ onder ogen kreeg, met als titel *Los Asesinos de mi inteligencia* (de moordenaars van mijn intelligentie), maakt deel uit van een in 2008 onder gelijknamige titel door het CCEM/B uitgegeven boekje met nog drie andere korte stripverhalen.² Behalve de aansprekende titel vielen de gedetailleerde tekeningen op van alledaagse situaties in Malabo, de thuishaven van de kunstenaar waar hij op dat moment nog verbleef, evenals de consequent doorgevoerd lege tekstballonnen. Later ontdekte ik dat leegten niet alleen aanwezig zijn in de tekstballonnen van Esono Ebalé's strips, maar dat er (bijvoorbeeld) ook in de volgetekende bladen van zijn tekeningen 'gaten' vallen van hierin plotseling opduikende, oningevulde, lege figuren.

De lege vormen in zijn tekeningen en strips gaan daarbij vaak samen met bepaalde stereotypen en cartoonmetaforen. Het is de vraag hoe de stereotype en de specifieke metaforische beelden hierbij een rol spelen; zijn dat vooral contrasterende beeldelementen tegenover de lege vormen en tekstballonnen of schuilt ook in die beelden leegte? In dit hoofdstuk zal in de eerste twee paragrafen worden nagegaan waar en hoe zich in de door de kunstenaar getekende 'werelden' leegten manifesteren en welke (politieke) breuk hieraan kan worden verbonden. In de derde paragraaf zal dit nog wat specifiekere worden onderzocht aan de hand van de metaforische werking van enkele beeldverhalen en de werking van stereotypen en bepaalde stripconventies in het stripverhaal *La Pesadilla de Obi*. Daarbij zal ook een relatie worden gelegd met de Japanse mangastrip en Afrikaanse strips.

Of en in hoeverre de idee van leegte ook van toepassing is op Esono Ebalé's collages en karikaturen (afb.2.20 t/m 2.34) is de vraag. In eerste instantie lijkt het hier eerder te gaan om betekenisvolle beelden waarin zich onverenigbaarheden voltrekken, met een verwijzing

¹ Zie voor zijn persoonlijke achtergrond en werken zijn website [<http://jamonyqueso.co/>].

² De andere in dit boekje opgenomen stripverhalen zijn *Votez, encore et encore* (2007) (afb. 2.6), *Le Plan B* (2006) en *El despertar de Ayoko* (2006). Esono Ebalé deed met deze korte stripverhalen (van ieder slechts 3 tot 5 pagina's) mee aan festivals in Afrika, Italië, Frankrijk en Ivoorkust. Met *Votez, encore et encore* en *Le Plan B* won hij ook prijzen.

naar de politieke situatie en leiders in Equatoriaal Guinea. Leegten kunnen echter ook opgevat worden als vormen die worden ‘geleegd’ door er andere vormen voor in de plaats te zetten. Ik zal daarom in mijn onderzoek naar beelden meerdere vormen van leegte en ‘leegmaken’ bestuderen. Welke breuken, leegten en vormen van leegmaken er in de collages en karikaturen van Obiang schuilen en in hoeverre deze procedures de collages/karikaturen hiermee tot “subversieve daad” maken, zal in de vierde paragraaf worden onderzocht. Vanuit de diverse analyses (van de tekeningen, strips, collages en karikaturen) zal uiteindelijk inzicht worden gegeven in welke zin Esono Ebalé’s werken functioneren als ‘waarheidsprocedure’, zoals gedefinieerd door Badiou.

1. Tekeningen als ‘walk for a walk’s sake’ rondom leegten

Esono Ebalé’s tekening *La casa de Carlos Colombiano*, uit de serie tekeningen bij *Desde el séptimo balcón* lijkt vooral vol (afb.2.1). Maar wie goed kijkt ziet in de stapeling van de met elkaar verweven robotachtige figuren en gevels van huizen, schoorstenen, antennes, knuffelbeesten, dierfiguren en een fiets, een aantal minuscule en in de grijze arcering uitgespaarde of omlijnde lege mensfiguurtjes. Hun leegte bestaat, evenals de leegte van andere open delen in deze tekening, bij de gratie van de vulling van een oppervlak dat bestaat uit een fijnmazig netwerk van dunne en dikke lijnen, met hier en daar een schaduw of kleuraccent. Hoe Esono Ebalé bij dit type tekeningen te werk gaat toont een onaffe pentekening (afb.2.2); zo te zien bouwt hij de verschillende elementen van de voorstelling al tekenend tot in alle details op. In het open deel links boven in deze tekening in wording zijn vaag potloodlijnen te zien van waarschijnlijk een ondertekening, maar de uiteindelijke pentekening lijkt het resultaat van wat Norman Bryson in *The Stage of Drawing: Gesture and Act* omschrijft als “A walk for a Walk’s Sake” (2003: 149). Volgens Bryson ontstaat een tekening uit een beweging die vanuit een bepaald punt lijnen achterlaat op verschillende plaatsen van een blanco oppervlak. Hij refereert hiermee aan de Zwitserse kunstenaar Paul Klee die begin twintigste eeuw de voorwaartse beweging van lijnen vergeleek met “een wandeling omwille van de wandeling” (Ibid, 149).

Bryson benadrukt dat in olieverfschilderijen lijnen (en vlakken) verdwijnen onder verschillende lagen, terwijl de getekende lijn direct en onuitwisbaar aan de oppervlakte ligt,



Afb.2.1 *La casa de Carlos Colombiano*, uit de serie '*Desde el séptimo balcón*', 2013.



Afb.2.2 *Tekening in wording*.

waarmee de tekening, in tegenstelling tot een schilderij, veel meer ontstaat in het hier en nu en in die zin ook dichterbij de beschouwer staat.³ Ook zou volgens Bryson in de Europese kunst het vlak van een schilderij worden opgevat als *all-over* waarbij elke centimeter van het doek moet worden bedekt, terwijl dat bij een tekening niet of veel minder het geval zou zijn. Esono Ebalé vult echter ook zijn tekeningen *all-over* in, ook al zijn die tekeningen eveneens het resultaat van een ontstaansproces in het hier en nu. Dat ‘volle’ is echter niet uitsluitend in zijn werk aanwezig als ‘wandeling’ over het vlak, waarbij hij over bepaalde leegtes (lege figuren) lijkt ‘heen te stappen’ of ‘omheen lijkt te lopen’, hij vult zijn tekeningen ook met heel verschillende motieven ontleend aan diverse ‘werelden’. Bryson noemt in zijn essay voorbeelden van verschillende werelden waaruit een tekening kan ontstaan. Hij vergelijkt tekeningen van William Blake, die volgens hem voortvloeiden uit Blake’s ‘visionele wereld’,⁴ met die van Alexander Cozens die zijn tekeningen vanuit vlekken liet ontstaan volgens een gestandaardiseerde procedure.⁵

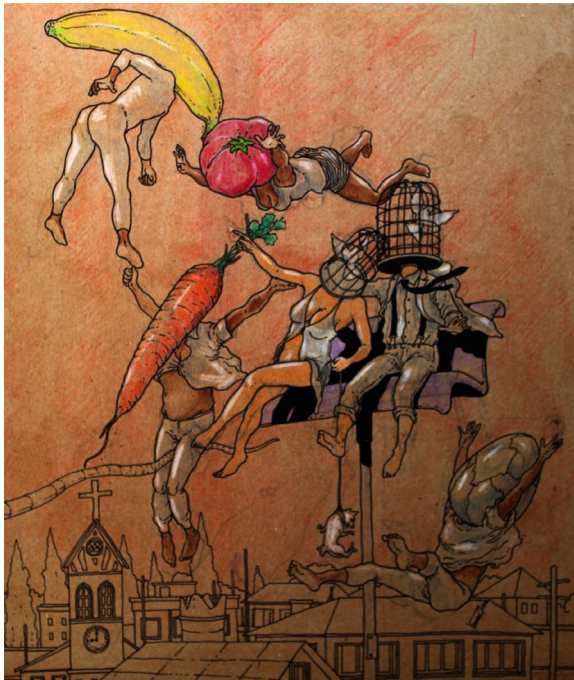
Voor Esono Ebalé lijken meer principes op te gaan; uit zijn teksten en tekeningen blijkt dat hij evenals Blake in contact probeert te staan met een andere (visionaire) wereld; een wereld die hij samenstelt uit elementen ontleend aan de (Europese) kunstgeschiedenis en de al dan niet populaire beeldcultuur zoals die zijn weerslag heeft in tijdschriften en op internet. Op zijn Facebookpagina⁶ plaatst hij schilderijen van Jeroen Bosch naast beelden van Farao’s of striphelden en tekeningen van internationaal bekende (strip)tekenaars. In hun volheid, maar ook met betrekking tot bepaalde motieven zoals de vreemde combinaties van mensen en voorwerpen als vogelkooien in *Dictadores o Mar de Mierda* (afb.2.3), doen sommige van zijn tekeningen denken aan schilderijen van René Magritte en Jeroen Bosch (afb.2.4 en 2.5).

³ “If painting presents Being, the drawn line presents Becoming. [...] Line can no more escape the present tense of its entry into the world than it can escape into oil paint’s secret hiding places of erasure and concealment. This fundamental condition can bring it, therefore, much closer to the viewer’s own situation than can the image in paint” (150).

⁴ “For Blake, the hallmark of truly visionary is that it cannot be assimilated to conditioned and habitual modes of thought. The visionary image must seem to emerge, not from within the self or from mundane patterns of thinking, but from outside the self, as ecstatic communication. The vision seem to be dictated by another, supernatural being that guides the pencil, in the same way that the man who taught Blake painting in his dreams guided Blake’s brush” (Bryson, 2003: 157). [William Blake (1757-1827) was een Engelse tekenaar, schilder, schrijver en graveur]

⁵ “If drawing always involves a dialectic or competition between the artist’s self and the externality of drawing, Blake – like Cozens – cultivates the idea of externality. But drawing-as-externality is harnessed and redirected: it is no longer the externality of social conditioning and convention, the standardization of procedures that is Cozen’s – and the academy’s – common currency, but the externality of the vision that appears before the artist’s clairvoyant inner eye” (Ibid.). [Alexander Cozens (1717-1786) was een Engelse landschapschilder]

⁶ Deze Facebookpagina is inmiddels opgeheven.



Afb.2.3. Tekening uit de serie *Dictadores o Mar de Mierda*, 2013.



Afb.2.4 Magritte, *De therapeut*, 1937.



Afb.2.5 Jeroen Bosch, *De Tuin der Lusten*, +/- 1590.

Al met al kan worden geconstateerd dat Esono Ebalé zijn tekeningen vult waar hij in zijn ‘walk for a walk’s sake’ over het hele vel heen ‘wandelt’ (afb.2.1 en 2.2) of waar hij figuren zoals een banaan, wortel of vogelkooi toevoegt (afb.2.3), terwijl hij vormen leegt waar hij als het ware om die vormen heen wandelt om ze zo open te laten, of waar hij bepaalde vormen wegneemt door er andere vormen overheen te plaatsen. Kortom, Esono Ebalé creëert juist door wat hij vult leegtes en legt met die leegtes in zijn tekeningen, die zich volgens de opvatting van Bryson afspelen in het ‘hier en nu’, direct contact met de beschouwer, die aan wordt gezet tot het nadenken over wat is weggelaten.

2. Lege ‘containers’ in strips en beeldverhalen

Cultuurcriticus en filosoof David Carrier definieert in *The Aesthetics of Comics* de strip als een volgorde van beelden met een verhaal en tekstballonnen. Strips houden volgens hem zowel verband met literatuur als met beeldende kunst omdat ook strips bestaan uit verhalen die kunnen worden gelezen en uit beelden die kunnen worden gezien (2000: 7). Volgens Carrier zijn strips “essentially a composite art: when they are successful, they have verbal and visual elements seamlessly combined” (Ibid.: 4). Hij kent daarbij een belangrijke rol toe aan de tekstballonnen die hij omschrijft als een soort ‘containers’ die niet gezien (maar wel gehoord) worden door de figuren in de strip en die alleen zichtbaar zijn voor de lezer.⁷ Ze kunnen woorden of beelden bevatten, maar ook leeg zijn (31). In de diverse strips van Esono Ebalé treffen we tekstballonnen in ronde en rechthoekige vormen die vaak leeg zijn.⁸ Meestal zijn ze wit gelaten, zoals in *Votez, encore et encore* (afb.2.6) en *Mar de mierda* (afb.2.7), maar er zijn ook voorbeelden van lege, zwarte of donkergrijs gevulde tekstballonnen met een wit randje er omheen, zoals in *Paraguayas* (afb.2.9) en *El sueño CMYK de una prostituta* (afb.2.10), waarvan de eerste een meer traditionele strip is met tekst in tekstballonnen en de

⁷ Carrier verwijst naar Bruno di Giovanni die de uitvinder van de tekstballon zou zijn geweest in het 15^{de}-eeuwse Florence; de tekstballon die ontstond uit wat de Italiaanse karikaturisten “fumetto” noemden (“a puff of smoke” in het Engels) en die volgens Giorgio Vasari voortvloeide uit een technisch tekortschieten van het beeld dat zo woorden nodig had om een verhaal te vertellen (41).

⁸ Vrijwel alle strips van Esono Ebalé bestaan uit losse bladen, variërend van 3 bladen (*Cordón Umbilical*; afb.2.11), 6 bladen (*Mar de mierda*; afb.2.7, *Etiopia*; afb.2.8, *Dictadores*; afb.2.12), 8 bladen (*El sueño CMYK de una prostituta*; afb.2.10), 14 bladen (*Paraguayas*; afb.2.9) en 15 bladen (*Bozales*; afb.2.13). De enige hier besproken strips in boekvorm zijn de stripverhalen die deel uitmaken van *Los asesinos de mi inteligencia* (2008) en *La Pesadilla de Obi* (2015).



Afb.2.6 Votiez, encore et encore, 2005-6.



82



Afb.2.8 Etiopia, 2010.



Afb.2.9 *Paraguayas*, 2013.



Afb.2.10 *El sueño CMYK de una prostituta*, 2010.

laatste eerder een beeldverhaal zonder tekst. Ook zijn er voorbeelden van tekst die deel uitmaakt van het beeld zoals eveneens in *Mar de mierda*, waar de tekst binnen een van de frames de achtergrond vult of zoals in *Etiopia* (afb.2.8), waarin de letters op de voorgrond deel uitmaken van de voorstellingen van een soort protestdemonstratie. Carrier stelt dat lege tekstballonnen vaak worden gebruikt om te laten zien dat de figuren geen gedachten hebben (31). Esono Ebalé noemde zelf in een interview de censuur in zijn land als reden, maar dat tekst ook niet altijd nodig is “omdat men in Guinea vooral visueel is ingesteld” (Brus, *Frontaal Naakt*, 2014).

Behalve lege tekstballonnen, komen er in zijn werken echter ook lege, tegen een achtergrond uitgespaarde figuren voor, al dan niet omljnd (evenals in zijn tekeningen). Daar waar het gaat om mensfiguren is er een verschil tussen waar die mensfiguren helemaal wit zijn zonder enige opvulling en waar ze duidelijk menselijke trekken hebben. De figuren met menselijke trekken zouden ook gezien kunnen worden als mensen met een witte huidskleur, maar gezien de context van deze beeldverhalen kunnen ze hier worden beschouwd als leeg en oningevuld, zoals ook een deel van een ‘gebarsten’ hoofd (*Mar de mierda*) en vormen van wapens en tanks, uitgespaard tegen een bloedrode achtergrond (*Etiopia*).

En in *Cordón umbilical* (afb.2.11) zijn de figuren leeg van blaadjes, vlindertjes en allerlei fantasiefiguurtjes. Het is de vraag waarom Esono Ebalé, naast de witte (en zwarte) tekstballonnen, ook deze vormen wit laat. Misschien is het geen toeval dat het bij deze uitgespaarde vormen om anonieme figuren gaat en om figuren die een bijzondere positie innemen ten aanzien van hun omgeving. In *Mar de mierda* blijft de witte figuur als enige verschoond van drek en steekt het witte gebarsten hoofd af tegen groene smurrie, rode druppels (bloed) en de in rood geschreven tekst er omheen:

¿No es fácil perder la esperanza? No es fácil rendirse y bajar la cabeza? Pero a veces algunos toman el camino difícil. ¿No vale la pena resistir y soñar? ¿No vale la pena enfrentarse a este mar de mierda? ¿Cómo hacerlo? Soñando, amando, luchando, resistiendo, sobreviviendo, actuando ético, pensando libre,... soñando como decía pere C. en su Amazonas, somos todos soldados derrotados por una causa invencible y eso significa que no podemos rendirnos, que tenemos que seguir luchando, porque como decía Miguel C. no hay peor locura que ver a la vida como es y no como debería ser. Por eso entre mares de mierda, ladrones, corruptos y tiranos hay pequeños héroes que siguen viviendo, sobreviviendo, luchando, soñando.⁹

⁹ Is het niet makkelijk de hoop te verliezen? Is het niet makkelijk je over te geven en het hoofd te laten zakken? Maar soms volgen enkelen de moeilijke weg. Is het niet de moeite waard je te verzetten en te dromen? Is het niet de moeite waard jezelf te confronteren met deze zee van stront? Hoe? Dromend, liefhebbend, vechtend, je verzettend, overlevend, ethisch handelend, vrij denkend,...dromend zoals Pere C. die in zijn Amazone zei dat wij allemaal verslagen soldaten zijn vanuit een onoverwinnelijke reden, wat inhoudt dat we ons niet kunnen



Afb. 2.11. *Cordón umbilical*, [jaartal?]

overgeven, dat we door moeten gaan met vechten omdat er, zoals Miguel C. zei, geen erger gekte bestaat dan het leven te nemen voor wat het is, voorbijgaand aan wat het zou moeten zijn. Daarom bestaan er tussen de zeeën van stront, dieven, corrupten en tirannen kleine helden die doorgaan met leven, overleven, vechten, dromen. [eigen vertaling]

De tekst verwijst naar historische figuren die in het verleden de confrontatie met de ‘drek’ in hun omgeving aangingen en naar de “kleine helden die doorgaan met leven, overleven, vechten en dromen”.¹⁰ In het beeld lijkt de omschrijving echter eveneens te verwijzen naar de witte, anonieme figuur. Andere lege vormen, zoals in *Cordón umbilical*, zijn aan de natuur of fantasie ontleende vormen die eveneens gezien zouden kunnen worden als zuiver of onschuldig en anoniem tegenover de zwarte of donkergrijze tekstballonnen als donkere keerzijde van het verhaal. Esono Ebalé past ze toe waar de idylle wordt bedreigd in de scenes die volgen (*El sueño CMYK de una prostituta*) of in duistere, macabere situaties (*Paraguayas*).

Uiteindelijk is het de vraag of in de tekstballonnen als lege ‘containers’ en in de lege figuren alleen de afwezigheid van gedachten (volgens Carrier) of censuur (volgens Esono Ebalé) tot uitdrukking komt, of dat die leegten ook, volgens de terminologie van Rancière en Badiou, gekoppeld zijn aan een situatie waarin zich een politieke of evenementiële breuk voltrekt (een vraag die aan het eind van dit hoofdstuk uitvoeriger beantwoord zal worden). Daarbij lijken de lege vormen tevens het zwijgen en de anonimiteit of onschuld bloot te leggen van figuren die buiten de hegemoniale orde vallen. In *Etiopia* zijn daarentegen juist vormen van wapens en tanks uitgespaard in een bloedrode achtergrond en in een beeldverhaal over slavernij en kolonisatie dat als oorlogsmetafoor kan worden gezien.

3. Metaforen en stereotypen in Ebalé’s strips en beeldverhalen

In deze paragraaf zal onderzocht worden welke (politieke) rol cartoonmetaforen en stereotypen spelen in Esono Ebalé’s beeldverhalen en strips. In het hoofdstuk “Visual metaphoric conceptualization in political cartoons”, in *Multimodal Metaphor*, definiëren Joost Schilperoord en Alfons A. Maes de cartoonmetafoor als een retorische figuur waarin een bepaalde entiteit (object of domein) als doel wordt geconceptualiseerd in termen van een andere entiteit (object of domein) als bron. Over de specifieke rol die metaforen spelen in cartoons merken zij het volgende op:

¹⁰ Als voorbeeld worden “pere C en su Amazonas” genoemd en Miguel C. Met pere C. wordt Pere (Pedro) Casaldáliga bedoeld, een religieuze Spaanse schrijver en dichter die in de tweede helft van de 20ste eeuw een groot deel van zijn leven in Brazilië doorbracht en van wie de uitspraak is “somos todos soldados derrotados por una causa invencible”. Miguel C. is Miguel de Cervantes, de schrijver van *Don Quijote* die voor gek werd versleten omdat hij streed tegen windmolens en kudde schapen waarin hij reuzen en een soldatenleger zag.

Typical of metaphors in editorial cartoons is that they not only require somehow the mapping of features from one object or domain to another, as all metaphors do, but their interpretation also includes a critical stance towards a particular socio-political situation, event or person (2009: 215).

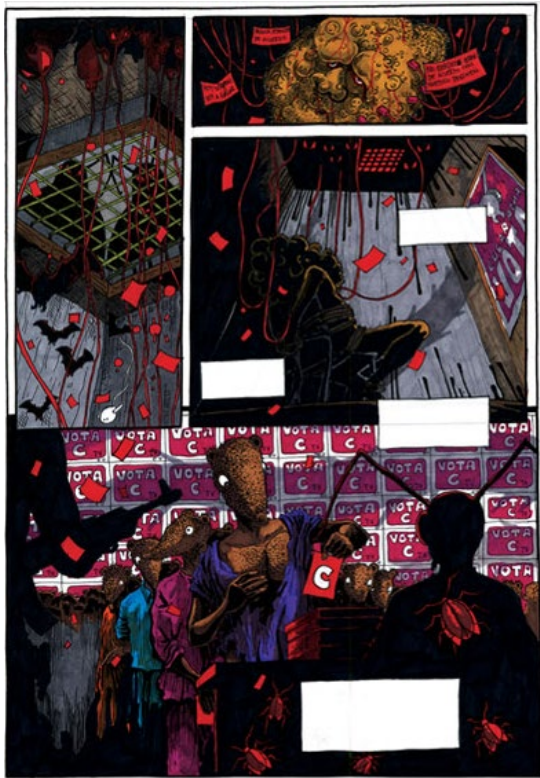
Naarmate cartoonmetaforen zich herhalen, zoals in veel strips en beeldverhalen, worden het eveneens stereotypen. Op de site van het genootschap *OnzeTaal* wordt het stereotype gedefinieerd als een ‘vaststaand beeld, met name van een bepaald type persoon of een (bevolkings)groep’.¹¹ Stereotiep als bijvoeglijk naamwoord betekent volgens *OnzeTaal* ‘vast, onveranderlijk, clichématig, geregeld terugkerend’. Welke stereotypen Esono Ebalé hanteert en met welke betekenis, zal vooral naar voren komen in de analyse van de strip *La Pesadilla de Obi* (paragraaf 3.2), terwijl in het eerste deel van deze paragraaf de nadruk zal liggen op de metaforische werking van zijn beeldverhalen. Onderzocht wordt verder wat de raakvlakken zijn van Esono Ebalé’s strips (en beeldverhalen) met de Japanse mangastrip en Afrikaanse strips en hoe bepaalde stereotypen daarbij een rol spelen (paragraaf 3.3).

3.1 De metaforische werking van enkele beeldverhalen

Schilperoord en Maes noemen behalve een object met bepaalde kenmerken, een bepaald scenario of schema als mogelijke bron van een metafoor. Er kan bijvoorbeeld een stereotiep ziekenhuisscenario (artsen en een patiënt) worden gebruikt als bron waaraan door middel van een karikaturale of surrealistische overdrijving een draai is gegeven met als doel een bepaalde politieke of maatschappelijke situatie kritisch te belichten (bijvoorbeeld door een politiek systeem of een land voor te stellen als patiënt).¹² In *Mar de mierda* (afb.2.7) kan de situatie beschouwd worden als een situatie van drek die als ‘braaksel’ van “dieven, corrupten en tirannen” (volgens de in rood geschreven tekst) door de straten loopt en waarin de witte figuur als eenling stand houdt, al dan niet “vechtend of dromend” naast een bloeiende wc pot en onder het genot van een sigaretje en een biertje. Deze situatie kan gezien worden als een

¹¹ [<https://onzetaal.nl/>]

¹² Schilperoord en Maes geven een cartoon als voorbeeld waarin Polen ‘op een ziekbed ligt’, waaromheen de leider van Solidarnosc Lech Walesa, de eerdere Poolse leider Wojciech Jaruzelski en Karl Marx zich verzamelen: “The cartoon triggers an entire conceptual domain that we may call a hospital scenario. The scenario contains several elements: persons (staff, patients), roles (doctor, patient), relations (doctors and medical instruments) and objects (instruments, a drip), and attributes (being sick). Hence, with respect to the topic of this cartoon the scenario serves as a supplier of various metaphorical relations [...]” (2009: 227).



Afb.2.12 Dictadores, 2009.

metaforisch beeld (als brondomein) dat verwijst naar een werkelijke situatie van onrecht en corruptie (als doeldomein).

Een vergelijkbare situatie doet zich voor in andere strips en beeldverhalen van Esono Ebalé, waaronder *Dictadores* (afb.2.12). Hierin worden mensen als ratten (met rattenhoofden) door anderen, die lijken op kakkerlakken (met voelsprietten), onder dwang aangemoedigd om op de partij van C (cucaracha = kakkerlak) te stemmen. Overal hangen briefjes en affiches met de letter C, maar in het laatste frame van dit beeldverhaal (hier op het vierde blad te zien) verschijnt er een vrouw die als eenling opstaat tegen een menigte zwarte silhouetten van kakkerlakken met een vlag met hierop geschreven: “Puedo votar a otro partido que no sea el de las cucarachas.”¹³ Opvallend zijn ook hier de lege tekstballonnen die in tegenstelling tot de tekstballonnen van bijv. *Votez, encore et encore* (afb.2.6) niet rond zijn, maar uitsluitend rechthoekig, wat suggereert dat het hier niet over ontbrekende en gesuggereerde dialogen gaat, maar eerder om blanco commentaren. Het enige commentaar in de enige gevulde tekstballon, helemaal op het eind luidt: “HOUSTON...we have a PROBLEM!” Die tekst legt een link met de (partijdige) VS die eveneens tot uitdrukking komt in symbolen en stereotypen. Die tekst gaat samen met het beeld van een olifant bedekt met de Amerikaanse en andere vlaggen op weg naar een donkere vrouw (Afrika?), die met gespreide benen klaar ligt. De situatie van de ‘stemmende ratten’ en ‘dictatoriale kakkerlakken’ (als brondomein) kan worden geprojecteerd op die van Afrika waarin dictators met buitenlandse inmenging bepalen hoe er gestemd wordt (als doeldomein). Daartegen komt de eenling in verzet, niet door zich afzijdig te houden van de smurrie zoals in *Mar de mierda*, maar door een bepaalde actie. In *Mar de mierda* is Amerika eveneens aanwezig in de rode tentakels die, deel uitmakend van de baard van een angstaanjagende figuur en in combinatie met de witte sterren en het blauw van de doek die deze figuur over zijn arm draagt, de *stars and stripes* van de Amerikaanse vlag vormen. In dat beeld lijkt de witte figuur zich echter eerder door de grijze massa, die uit de rode tentakels van de Amerikaanse vlag stroomt, te laten overspoelen.

Schilperoord en Maes noemen ook afzonderlijk objecten of figuren als mogelijk brondomein. Kenmerken van die objecten of figuren verwijzen (als brondomein) naar Afrika of de VS (als doeldomein), zoals het mechanisch wijdbeens gelegen, donkere vrouwenlichaam in *Dictadores*, of de *stars and stripes* in de figuur van de bebaarde man in *Mar de mierda*. De

¹³ “Ik kan op een andere partij stemmen die niet die van de kakkerlakken is.” [eigen vertaling]

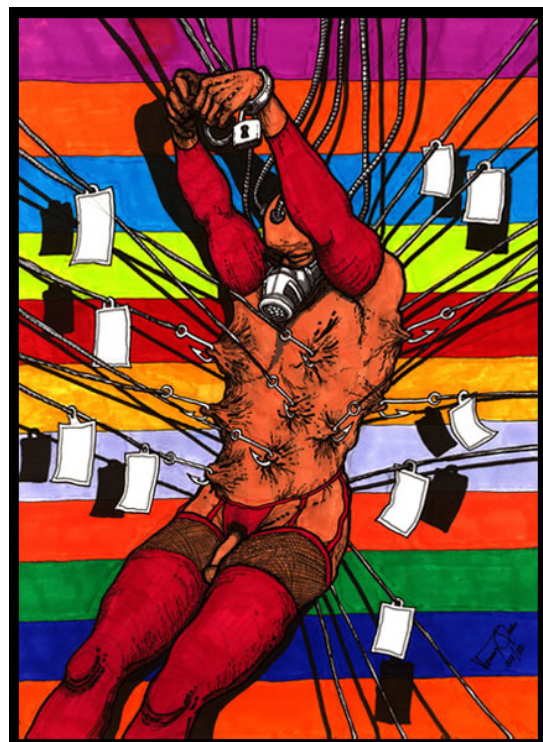
keuze van kakkerlakken en ratten in *Dictadores* als respectievelijk dictatoriale en onderliggende partij kan eveneens metaforisch worden opgevat: kakkerlakken zijn opdringerig, kruipen over muren en zitten achter ramen (zoals te zien is op het eerste blad van de serie tekeningen) en zijn zo lastig uit te roeien, terwijl ratten en muizen eerder wegvlugten. Die (negatieve) eigenschappen worden hier op beide partijen geprojecteerd, in een duistere wereld van gebouwen en kerkers met veel rood, zwart en grijs en af en toe ook mechanische, robotachtige wezens. Daar tegenover staat de vrouw die – noch rat, noch kakkerlak en noch robot – in opstand komt, met de enige aanwezige tekst en met een menselijk gezicht. De eigenschappen van alle figuren in dit verhaal kunnen, als brondomein, worden geprojecteerd op de figuren en partijen die deel uitmaken van dictatoriale maatschappijen in de wereld en in Afrika, als doeldomein.

In *Bozales* (afb.2.13) speelt (naast het hoofd) een object de hoofdrol. De vijftien bladen van dit verhaal tonen figuren met muilkorven (*bozales*) of gasmaskers, waaruit slangen en buizen komen. Soms zijn het alleen hoofden met muilkorven, zwevend tegen een gekleurde achtergrond, maar op de meeste bladen zien wij figuren in diverse rollen en in diverse situaties. Een muilkorf heeft als eigenschap dat hij bijtende honden aan banden legt en een gasmasker voorziet iemand van zuurstof in een situatie die verstikkend is. Voor de hand ligt dat dit metaforen zijn voor de beperkende, gemuilkorfde en verstikkende situatie van de censuur in een dictatuur die iedereen treft, zo ook degenen van een andere seksuele geaardheid (zoals duidelijk wordt in het beeld van het oranje lijf vastgehaakt aan weerhaken tegen een regenboogachtergrond).

Het beeldverhaal *Etiopia* (afb.2.8) kan eveneens metaforisch worden opgevat, versterkt door stereotype symbolen. Het tweede blad van dit in totaal zes bladen tellende beeldverhaal toont een christelijk kruis en een geketende en geblinddoekte figuur die gezien kan worden als slaaf en als symbool voor slavernij, aangestuurd door een blanke koloniale figuur in tropenpak die beschouwd kan worden als symbool van koloniale macht. Die verschillende elementen kunnen, behalve als afzonderlijke symbolen en stereotypen, samen gezien worden als metafoor voor de koloniale tijd waartegen men, in een tijd van auto's, camera's en boeken, vechtend voor FREEDOM (geschreven in letters die deel uitmaken van het beeld) in opstand komt. Hierop volgt het blad met in rood (bloed) uitgespaarde wapens die in combinatie met de erboven zwevende, 'afgehakte' hoofden als een metafoor kunnen gelden voor een gewelddadig koloniaal en neokoloniaal tijdperk in Ethiopië. De metafoor wordt in

het beeld versterkt doordat de witte vormen van de wapens contrasteren met het rood. Deze werken daarom ook als afzonderlijke beeldmetafoor; als wapens die ‘gaten’ slaan in bloed en die als lege vormen alles en tegelijkertijd niets laten zien (Badiou), hetgeen in combinatie met de hoofden de gruwelijkheid van het tafereel versterkt.

Uit zijn werken blijkt dat Esono Ebalé zowel in de afzonderlijke als opeenvolgende bladen van de verhalen fictieve scenario's met overdrijvingen gebruikt als brondomein, zoals ‘zeeën van smurrie’ die door straten vloeien in *Mar de mierda* en de kakkerlakken die ratten onderdrukken in *Dictadores*. Die situaties lijken te verwijzen naar maatschappelijke wantoestanden en politieke onderdrukking in Afrika en in Equatoriaal Guinea als doeldomein, waarmee de situatie van dit continent en het land kritisch wordt belicht en mogelijk ook de rol van het individu als (oningerulde) eenling hierbinnen. Eenlingen, objecten als muilkorven in *Bozales* en de geweren in *Etiopia* gelden ook als afzonderlijke metaforen. Die versterken de taferelen extra door hun ‘leegte’ die in contrast staat met de omgeving (met de overvloedige ‘smurrie’ in *Mar de mierda* en het ‘bloed’ in *Etiopia*). In *Dictadores* wordt die leegte nog eens extra benadrukt door de afwezigheid van commentaren in de tekstballonnen, met uitzondering van de mededeling gericht aan Houston en Amerika, als de tekst in de laatste tekstballon.



Afb.2.13 *Bozales*, 2011.

3.2 De werking van stereotypen en stripconventies in *La pesadilla de Obi*

Een van de kenmerken van strips is het element van herhaling, hetgeen blijkt uit de definiëring van striptekenaar en schrijver Will Eisner in *Comics and sequential art*, die strips omschrijft als een serie zich herhalende beelden en herkenbare symbolen (2008: 2). Als die beelden en symbolen steeds weer opnieuw worden gebruikt om dezelfde ideeën over te brengen vormen ze volgens Eisner een eigen taal (of literatuur) waarmee een “grammar of sequential art” wordt gecreëerd. Volgens Eisner spelen de visuele en verbale vermogens van de lezer een belangrijke rol bij twee nauw op elkaar betrokken ‘regimes’:

The format of comics presents a montage of both word and image, and the reader is thus required to exercise both visual and verbal interpretive skills. The regimes of art (e.g. perspective, symmetry, line) and regimes of literature (e.g., grammar, plot, syntax) become superimposed upon each other. The reading of a graphic novel is an act of both aesthetic perception and intellectual pursuit (Ibid.: 2).

Er bestaat dan ook volgens Eisner een belangrijk verschil tussen een roman en een strip:

In writing with words alone, the author directs the reader’s imagination. In comics the imagining is done for the reader. An image once drawn becomes a precise statement that brooks little or no further interpretation. When the two are mixed, the words become welded to the image and no longer serve to describe but rather to provide sound, dialogue and connective passages. (Ibid.: 127)

Evenals Eisner benadrukt David Carrier in *The aesthetics of comics* de volgorde en het verhalende van de beelden in de omschrijving van een strip als “a narrative sequence with speech balloons”, waarbij tekst en beeld in elkaar overlopen (Carrier, 2000: 4). Volgens Carrier is het beeld daarbij *topical* (actueel en plaatsgebonden) en heeft een grotere nadruk dan de tekst.¹⁴ Strips noemt hij bovendien een massamedium in boekformaat, waardoor ze voor een groot, semigeletterd publiek toegankelijk zijn (74). Verder gaan zowel Carrier, Eisner als de Nederlandse stripjournalist Joost Pollman in op beeldkenmerken zoals; de frames die samen een bladspiegel vormen met tussenruimtes, de verschillende vormen tekstballonnen en de wijze waarop die worden gevuld (of juist niet worden gevuld), de vormgeving van die tekst, het gebruik van verschillende soorten lijnen en ruimte uitbeelding. Carrier stelt dat twee beelden al een verhaal kunnen vormen omdat er een volgorde mogelijk

¹⁴ Carrier haalt bij zijn definiëring David Kunzle aan die een historische verhandeling schreef over strips (Kunzle. 1973, in Carrier, 2000: 3).

is. De ruimtes tussen de frames spelen daarbij volgens hem een belangrijke rol omdat ze maken dat de beschouwer de afzonderlijke beelden omvormt tot een geheel van een enkel idee. De tussenruimtes werken als cement dat de frames bij elkaar houdt en volgens Carrier vormen ze zo een actief onderdeel vormen van het geheel (51). In die zin zouden tussenruimtes ook opgevat kunnen worden als leegten die er toe doen. In enkele van Esono Ebalé's beeldverhalen sluiten de tussenruimtes aan bij de (lege) tekstballonnen, bijvoorbeeld bij *El sueño CMYK de una prostituta* (afb.2.10) waarin de zwarte tussenruimtes aansluiten bij de eveneens zwarte tekstballonnen. Ook zijn er tussenruimtes die het beeld 'splijten' zoals het hoofd in *Cordón umbilical* (afb.2.11) en waar in *Mar de mierda* (afb.2.7) het grijze deel langs de contouren van de figuren de in rood geschreven tekst breekt, waardoor wij in de duistere (smurrieachtige) leegte van de achtergrond lijken te kijken. En elders in *Cordón umbilical* gaat de ruimte tussen de frames meespelen doordat een groen vormpje buiten het kader treedt, zoals dat ook bij diverse vormen in *La pesadilla de Obi* (afb.2.14) het geval is. Het lijkt dan alsof vormen uit het kader in een lege ruimte stappen, waardoor het kader een tastbare grens tussen binnen en buiten wordt, terwijl de tussenruimte gaat functioneren als leegte die meer is dan alleen maar cement.

Behalve de vormgeving van frames hebben ook het lettertype en het perspectiefisch standpunt zeggingskracht. Eisner beschrijft hoe de non-verbale zeggingskracht van tekstballonnen en frames tot uitdrukking komt in de vorm; rechthoekige frames duiden op wat gezegd wordt als commentaar in het hier en nu, golvende of wolkachtige frames op flashbacks of gedachten en gekartelde frames op heftige emoties of geluiden (2008: 44). Zo is er bijvoorbeeld een verschil tussen de ronde, lege tekstballonnen in *Votez, encore et encore* (afb.2.6) en rechthoekige, lege tekstballonnen in *Dictadores* (afb.2.12); door die verschillend gevormde frames weten we dat er bij *Votez, encore et encore* dialogen zijn en bij *Votez, encore et encore* de (individuele) commentaren die open blijven. In *Mar de mierda* (afb.2.7) wordt de zeggingskracht van de tekst, behalve doordat die in het 'frame' wordt gebroken, extra benadrukt doordat die in rood en met de hand geschreven is.

Strips als geheel kunnen verschillen wat betreft stijl, hoewel zowel Eisner als Carrier vooral ingaan op de specifieke kenmerken van strips vanuit een praktische en/of filosofische benadering en niet zozeer op de verschillende stripstijlen. Volgens Carrier zijn striptekenaars eerder innovatief in het vinden van nieuwe onderwerpen en originele karakters dan in formele

aspecten en lijken ze daarom meer op romanschrijvers dan op beeldende kunstenaars (2000: 114-15).¹⁵

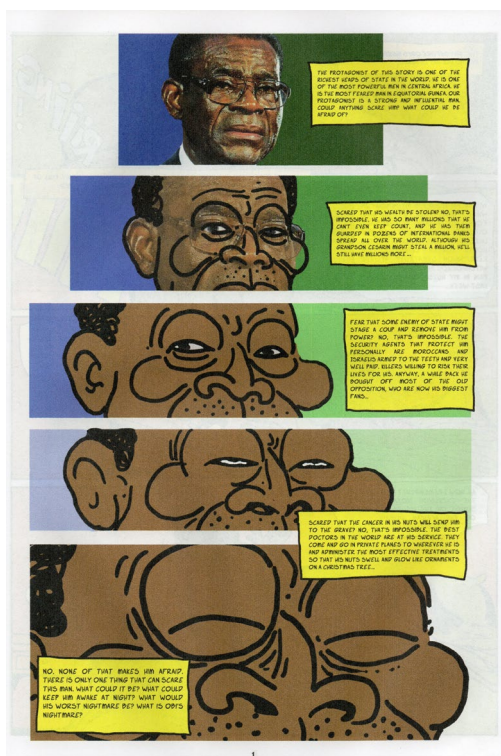
Esono Ebalé's stripverhaal *La pesadilla de Obi* zal in deze paragraaf worden geanalyseerd, waarbij ingegaan zal worden op de rol van de gelijkenis ten opzichte van het de waarneembare realiteit, 'lege ruimtes' en de werking van stereotypen en andere stripconventies, met wat verschillende theoretici (Eisner, Carrier, Pollmann) hierover aangaven.

In *La Pesadilla de Obi* (2015), dat tegelijkertijd in de Engelse versie uitkwam als *Obi's Nightmare*,¹⁶ hebben 'verdraaiingen van de gelijkenis' de overhand in stereotype beelden. Dat wil zeggen dat karikaturale verdraaiingen en overdrijvingen van een bepaald type persoon (Obiang en zijn zoon Teodorín) of een bepaalde bevolkingsgroep worden herhaald (zoals het stereotype van de zwarte vrouw met grote borsten en dito achterwerk en het stereotype van de Amerikaanse, blanke arts met rode baard of snor; *La Pesadilla de Obi*, afb.2.14, p.14). Aan het begin zien wij hoe een foto van Obiang in een aantal lijnen wordt bewerkt tot een 'verdraaiing van de gelijkenis' en het stereotype dat hij gedurende de strip zal blijven (afb.2.14, p.6). In die bewerking komt hij op hetzelfde blad in een aantal opeenvolgende frames dichterbij, tot wij alleen zijn jukbeenderen en gesloten ogen in close-up zien. In een vijftal kaders lezen we de tekst die het verhaal aankondigt met de centrale vraag wat de president nog bang zou kunnen maken. Dat hij zijn fortuin zou verliezen, een staatsgreep, zijn ziekte of misschien nog iets anders? De tekst trekt ons als lezer het verhaal in, evenals de close-up van *Obi*. Het is de start van wat hem vervolgens te wachten staat. Nadat hij nog even door mag gaan in zijn oude, luxe leven als dictator, ontwaakt hij in een nachtmerrie als 'ordinary Guinean' in de buiten alle presidentiële rijkdommen door hemzelf gecreëerde wereld. De overgang naar die andere wereld speelt zich af op twee bladzijden (afb.2.14, pp.30,31), waarbij Obi op een felgroen gekleurd bed ligt en het aftellen in de tekst begint, terwijl wij zijn hoofd (op eenzelfde wijze als op het eerste blad) in de drie onderste smalle horizontale frames steeds dichterbij zien komen tot hij slapend in close-up te zien is,

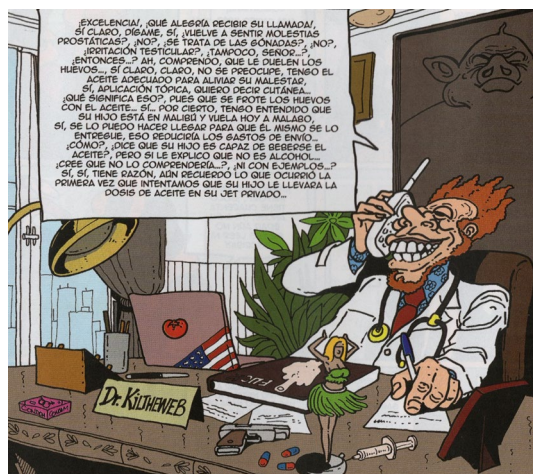
¹⁵ "[...] the most famous comic illustrators were boldly original not in terms of their formal innovations but because they found new subjects and original kinds of characters. In this way, these creators of comics seem more like novelists than visual artists"

¹⁶ De pagina's die hier zullen worden aangehaald gelden de Spaanse versie van *La Pesadilla de Obi* die bestaat uit 127 pagina's (inclusief het voorwoord).

Afb.2.14 *La Pesadilla de Obi*, 2015



p.6



p.14



p.30



p.31

met in het tekstframe: “Comienza la pesadilla de Obi” (Obi’s nachtmerrie begint). Het volgende blad heeft een omgekeerde bladspiegel; het begint met drie smalle horizontale frames waarin een slapende Obi met een oog open wakker wordt, terwijl we hem steeds verder weg in beeld onderaan op zijn bed zien, met een kapotte bril en een slapende vrouw naast zich. Alle kleuren zijn nu vertroebeld, terwijl ook vette, witte letters als geluiden deel uitmaken van het beeld. In het onderste frame zet de *O* van *GROOOOO!* zich als het ware voort in het oogwit van Obi’s wijd open gesperde ogen waarmee hij zijn kapotte bril bekijkt, terwijl hij zich afvraagt waar hij in godsnaam is. Dat besef lijkt een aantal bladzijden verder pas goed door te dringen in het blad vullende oranjebruin gekleurd frame dat de stad (markt) toont in vogelvluchtperspectief, waaruit een eveneens bijna blad vullende tekstballon als schreeuw omhoog komt, met hierin het in vette, zwarte en elkaar deels overlappende letters geschreven *NOOOO* (afb.2.14, p.35).

Volgens Eisner kan lettertype en perspectivisch standpunt de betrokkenheid verhogen of verlagen; vogelvluchtperspectief schept afstand en maakt van de lezer eerder een beschouwer, terwijl een laag standpunt in combinatie met een close up de betrokkenheid verhoogt (2008: 92). Tegenover Obi’s indringende close-ups maakt het beeld in vogelvluchtperspectief hem juist onzichtbaar en nietig, waartegen de reusachtige, in vette letters uitgevoerde kreet afsteekt, die daardoor des te krachtiger wordt (afb.2.14, p.35). De keuze van het lettertype versterkt volgens Eisner de zeggingskracht van het geheel, waarbij het lettertype in dienst staat van het verhaal en tegelijkertijd het verlengde vormt van het beeld, terwijl het ook uitdrukking geeft aan stemmingen en geluiden:¹⁷

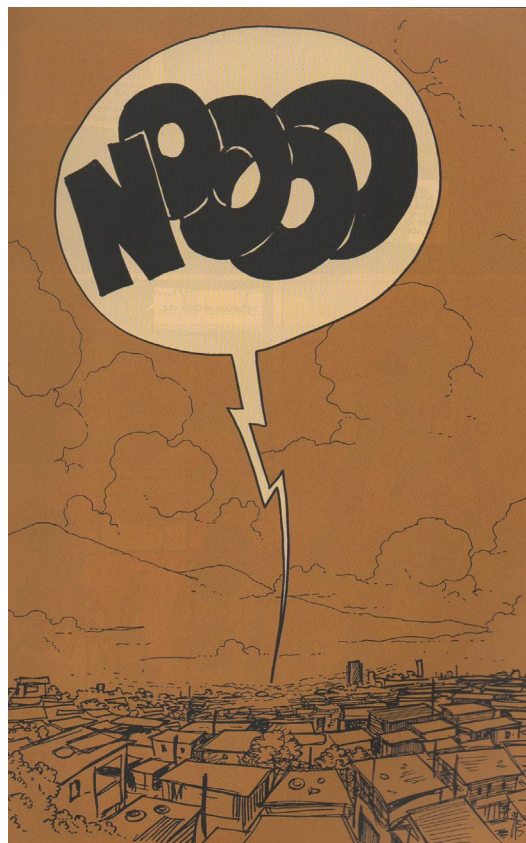
Lettering (hand-drawn or created with type), treated ‘graphically’ and in the service of the story, functions as an extension of the imagery. In this context it provides the mood, a narrative bridge and the implication of sound (Eisner, 2,3).

Obi begeeft zich in het vervolg van het verhaal door de verschillende ‘werelden’ van het alledaagse bestaan (de markt, de kroeg, de taxi, de school van zijn zoontje, het ziekenhuis, het politiebureau en uiteindelijk de gevangenis), waarbij hij doorlopend wordt vernederd en stuit op allerlei wantoestanden. Zijn ogen bollen voortdurend op, terwijl hij ‘frame vullend’ in

¹⁷ Eisner wijst er op dat handgeschreven tekst meer persoonlijkheid heeft dan een getypte tekst en hij toont voorbeelden waarin de vormgeving van letters is aangepast bij het beeld (2008: 4,5).



p.33



p.35



p.84



p.85

forse letters kreten uitslaat en schreeuwt dat hij wakker moet worden uit deze nachtmerrie (afb.2.14, pp.84,85). Hier treden zowel teksten als figuren buiten de randen van de frames waardoor die frames niet alleen de grens markeren tussen het beeld binnen en de ‘leegte’ buiten, maar waardoor ook de lezer direct bij de actie wordt betrokken (Eisner, 48-9). De buiten de frames tredende ‘diarreewinden’ van Teodorín (afb.2.14, p.15) benadrukken bovendien de absurditeit van dit tafereel, evenals de ‘uit het frame geveegde papieren’ het brute optreden benadrukken van de militairen in het dictatoriale regime (afb.2.14, p.24). De lezer kijkt daarbij mee met de zojuist uit zijn nachtmerrie ontwaakte Obi die, staande als silhouet in het kader van de deuropening de wereld aanschouwt die hij, gezien het zwarte vraagteken en uitroeptekens geplaatst in een alarmerend rood gekleurde tekstballon, maar amper lijkt te snappen (afb.2.14, p.33). Eisner noemt eveneens het voorbeeld van een deuropening als kader, die de lezer als het ware uitnodigt deel te nemen aan de actie (Eisner, 49). Daarbij speelt ook tijd een rol; volgens Eisner gebruikt men binnen de bladspiegel meer frames om de tijd te verdichten waardoor de actie wordt opgesplitst en geïntensiveerd. Lange, smalle en verticale frames leveren daarbij een druk gevoel op omdat ze het tempo opvoeren, terwijl frames die in de breedte gaan de tijd juist oprekken (Eisner, 30-4). In *La Pesadilla de Obi* wordt het tempo opgevoerd in smalle, verticale frames, zowel onder als bovenin het blad (afb.2.14. pp.33,83,90) en een enkele keer loopt een ‘beweging’ in de smalle verticale kaders door, zoals het geval is bij Obi die lopend in een in een soort curve de vlag met het embleem van Equatoriaal Guinea opraapt (afb.2.14, p.83).

Uiteindelijk belandt Obi in de gevangenis, hel en hemel waar de kleuren veranderen. In de martelscenes verdwijnt zowel de tekst als alle kleur (afb.2.14, p.99); we zien alleen nog grijsen en het wit van Obi’s opbollende ogen. Vervolgens komt kleur in de gevangeniscel alleen terug in Obi’s kleding en af en toe ook in zijn oogbollen, evenals in de beblaaarde voetzool van een medegevangene en een foto van iemand met een bebloed been die onderin het frame is afgebeeld als Obi’s gedachte (afb.2.14, p.101). Opvallend is het gebruik van foto’s in de strip, niet alleen als ‘gedachte’, maar ook in tv schermen in het begin, in openbare gebouwen als het gefotografeerde portret van Obiang¹⁸ en in de hel. Daar is alles rood, op Obi’s broek en shirt en de kleuren van vlaggen na en de kleuren van enkele in schermen

¹⁸ In het ziekenhuis hangt de ingelijste foto van Obiang naast die van Fidel Castro met gekruiste vlaggen van beide landen er tussen en hieronder de tekst *VIVA LA AMISTAD GUINEOCUBANA* (leve de vriendschap tussen Equatoriaal Guinea en Cuba) (Esono Ebalé, et al, 2015: 91).



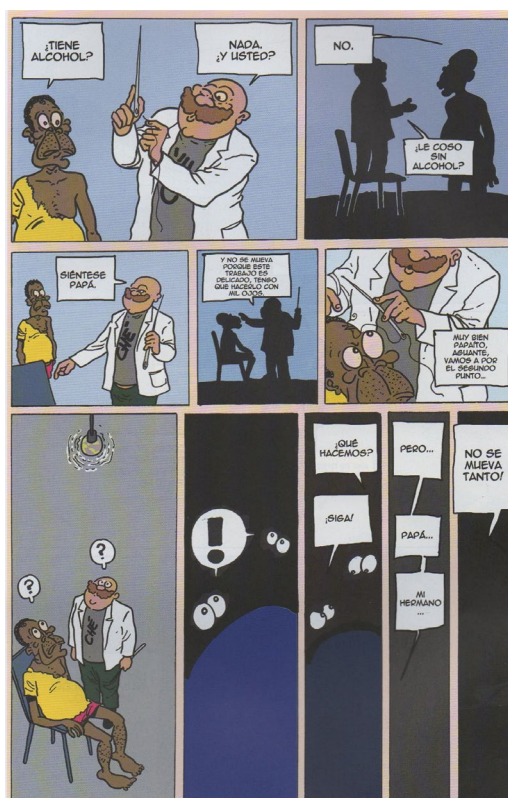
p.15



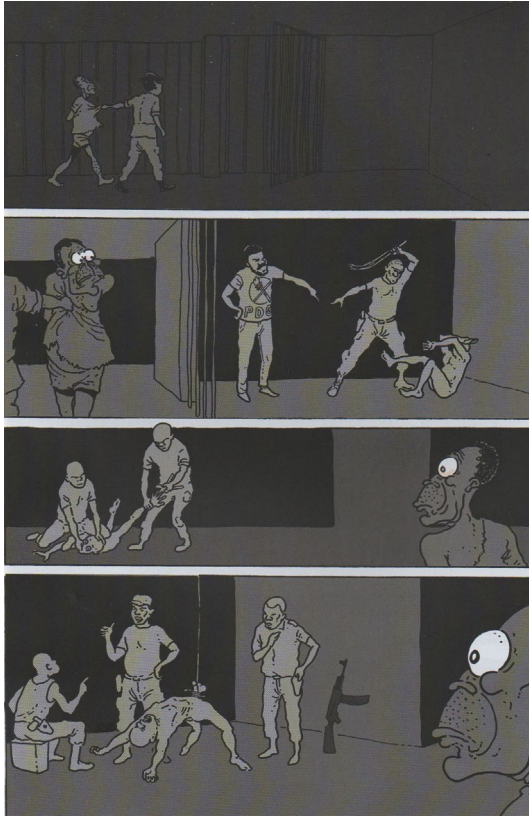
p.24



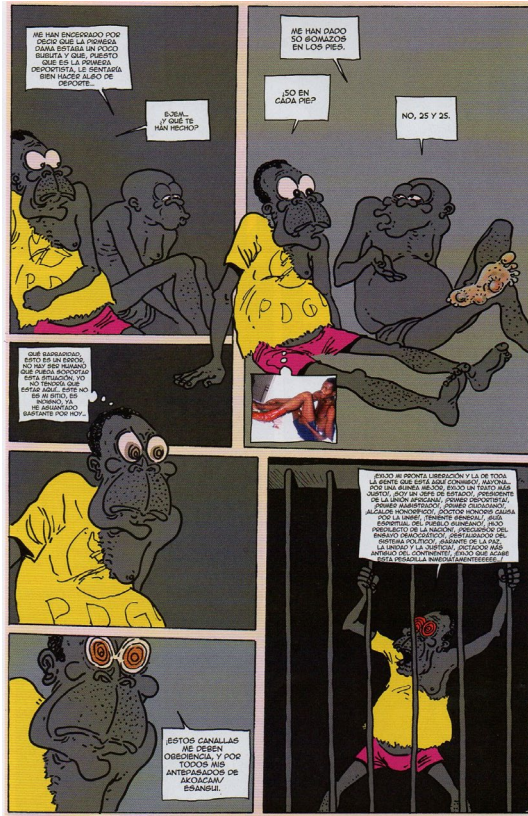
p.83



p.90



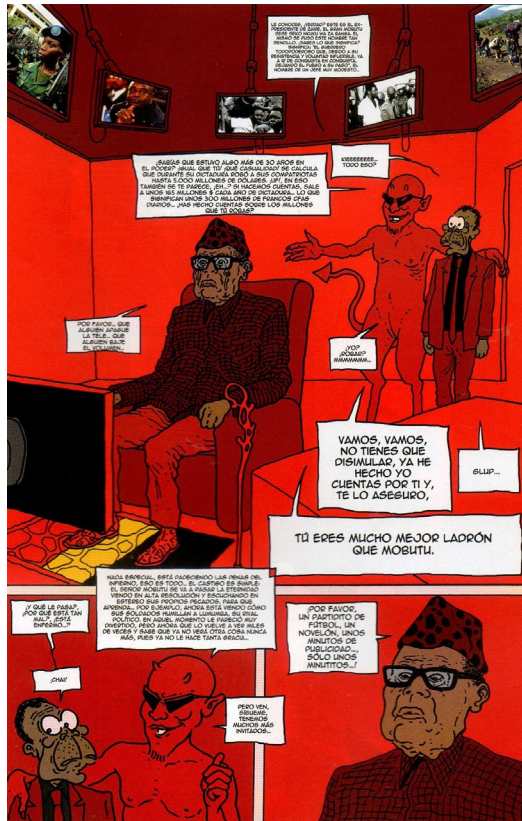
p.99



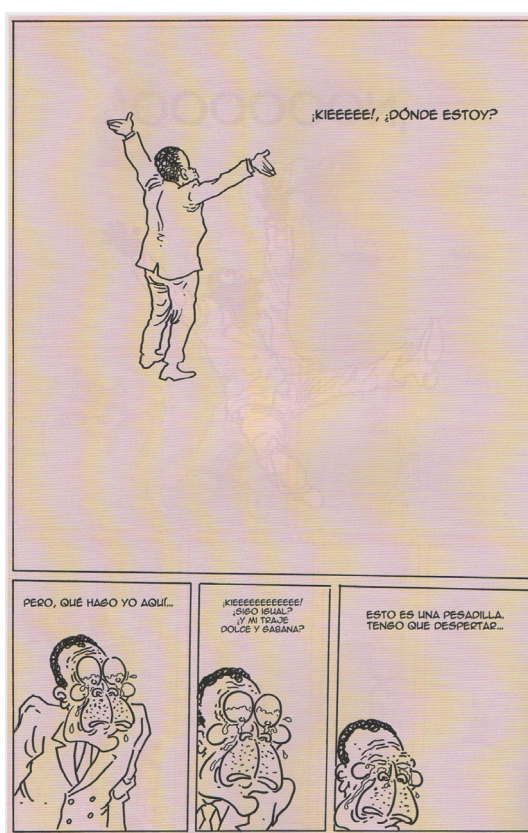
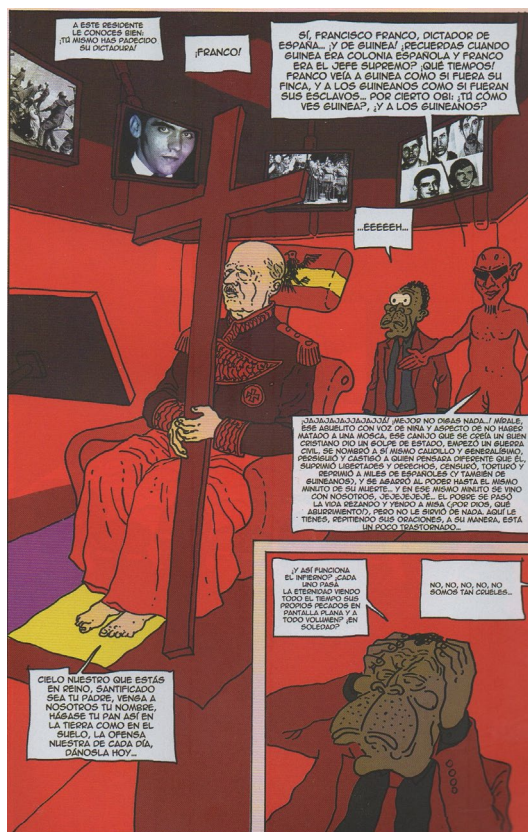
p.101



p.107



p.109



‘geplakte’ foto’s die de in de hel aanwezige ex-dictators omringen (afb.2.14, pp. 99,109,110,113). Die dictators (onder wie behalve de Afrikaanse dictators Mobutu, Idi Amin, Bokassa, Gaddafi, ook de Spaanse dictator Franco) zijn zoals bijna alle vormen en figuren in de strip getekend in wat Joost Pollmann in *De stripprofessor. Vijftig colleges over tekenkunst de klare lijn* noemt – zo genoemd naar de titel en een afbeelding op een schrift bij de tentoonstelling *Kuiffe in Rotterdam* van de Nederlandse striptekenaar Joost Swarte in 1977 – als stijl met een gelijkmatige lijnvoering, zonder verdikkingen of verdunningen, zonder schaduwen en arceringen (2016: 18). De vormen van de dictators in de hel onderscheiden zich echter wel door de details van hun individuele trekken en kleding. Blijkbaar is er volgens Esono Ebalé in de hel meer plek voor gedetailleerde gelijkenis en minder voor stereotypen, hoewel de duivel zelf wel het stereotype is van een duivel met bokkenpoten, sikje, horentjes, puntige oren en een ietwat louche aandoende zonnebril en de figuur van Obi eveneens zijn karikaturale vorm behoudt.

Esono Ebalé maakte de strip samen met anderen en in het voorwoord beschrijven zij hoe het idee voor deze strip ergens halverwege 2011 ontstond, op een zondagmorgen op een terras van een bar in Malabo, toen de muziek plotseling onderbroken werd voor een toespraak van Obiang, onder het genot van gepeperde soep en wat pilsjes (2015: 3).¹⁹ In die toespraak noemde Obiang de rijkdommen van het land met een ongekend hoog bruto nationaal product, terwijl zij om zich heen kijkend alleen modder en verwaarlozing zagen. Hun president lachte zijn volk dus gewoon uit, zodat het niet meer dan fair zou zijn als het volk dan ook eens om hem zou lachen, waarop zij een stripverhaal van 125 pagina's bedachten met Obiang in de hoofdrol.²⁰ Dat de makers voor de stripvorm kozen sluit aan bij wat Carrier beweert over de strip als massamedium in boekformaat, die deze toegankelijk maakt voor een groot semigeletterd publiek, zoals dat ook bestaat in Equatoriaal Guinea, waar de strip echter niet

¹⁹ Behalve Esono Ebalé, worden in het voorwoord ook nog Chino en Tenso Tenso als schrijvers genoemd die er de voorkeur aan gaven anoniem te blijven en hun namen alleen als pseudoniemen prijs te geven.

²⁰ De hoeveelheid pagina's zonder de inleiding in deze Spaanse uitgave. Er bestaan ook verschillen tussen de Engelse en de Spaanse uitgave; op de kaft van de Spaanse uitgave zit een rafelig geklede Obi op een kruik en in de Engelse slaat hij de Amerikaanse vlag om zich heen. Daarbij is de Spaanse uitvoering kleiner van formaat en soms verschilt er een detail: Macías draagt in de Spaanse uitgave een zwarte onderbroek als hij voor Obi verschijnt (Spaanse uitgave: 118), in de Engelse uitgave is hij naakt met een vaag getekend geslachtsdeel (Engelse uitgave: 112). In de tekst van de Engelse versie wordt het plaatselijke dialect (pidgin) vertaald dat in de Spaanse versie nog wel aanwezig is. "Mamá, di man decrés?" (39) wordt in de Engelse uitgave vertaald als "Mom, is that man crazy?" (34) en "Na mi toca tek watá!" als "It's my turn to get water!"

mag worden verkocht.²¹ Wat Pollmann de *klare lijn* noemt draagt bij tot de helderheid en dus ook tot de leesbaarheid van de strip, terwijl het stereotype en karikaturale gelegen is in een ‘verdraaiing van de gelijkenis’ die bijdraagt aan het lachwekkende effect. De situatie in Equatoriaal Guinea wordt door middel van stereotypen op een zowel pijnlijke als lachwekkende manier blootgelegd, waarbij Esono Ebalé vele middelen (vormgeving van letters, kaders, het buiten kaders treden van tekst en beeld, enz.) inzet die, volgens Carrier en Eisner, de zeggingskracht van een verhaal intensiveren en de betrokkenheid van de lezer bij het verhaal vergroten. In de verbeelding van de gevangenis.scenes, de hel en hemel komt de intensivering van de zeggingskracht van het verhaal het duidelijkst tot uitdrukking, niet alleen door het weglaten of de beperking van de kleur (vrijwel alleen grijs of alleen rood of blauw), maar ook door de egale achtergronden in lege ruimtes (afb.2.14, pp.99,101,107,123).

Doordat de martels.scenes plaatsvinden in kale, lege ruimtes die extra ‘leeg’ lijken door de afwezigheid van kleur, wordt de gruwelijkheid van die.scenes eveneens extra benadrukt. In de hel wordt vrijwel alle kleur naar het rode getrokken, waardoor ook de.scenes in de hel worden geïntensiveerd en in de hemel is er alleen nog blauw, terwijl er uiteindelijk voor Obi niets anders lijkt over te blijven dan de kleurloze ruimte van het totale niets, waarin hij zich afvraagt waar hij is (*¡kieeeeee! ¿dónde estoy?*) (afb.2.14, p.124). Leegtes worden verder nog benadrukt door de ruimtes buiten beeld bij het verhaal te betrekken, daar waar figuren of letters buiten de kaders van het frame treden. Doordat de figuur of tekst buiten het beeld in de lege ruimte treedt vindt er een connectie plaats met de kijker/lezer die, als het ware, met de figuur of tekst vanuit die lege ruimte en via de lege tussenruimtes het beeld binnen wordt gezogen en zo bij de actie wordt betrokken.

3.3 Raakvlakken met de Japanse mangastrip en met Afrikaanse strips

In *El Sueño CMYK de una prostituta* (afb.2.10) lijkt de stijl waarin het meisjesfiguur is getekend beïnvloed door de Japanse mangastrip. Volgens Pollmann kenmerkt die stijl zich door een “overvloedig gebruik van *speed lines*, figuren met schoteltjesogen, dynamische poses en kale decors” (2016: 44). In dit onderdeel van de paragraaf zal, aan de hand van wat Pollmann hierover beweert, nader worden onderzocht welke rol de mangastrip speelt in de

²¹ De strip is uitgegeven door EG Justice in de VS, aanvankelijk gedrukt in een oplage van 3000 in Barcelona en een oplage van 500 in Canada (Engelse versie). Er bestaat ook een gratis online-versie; <https://pubhtml5.com/owts/ndmk>

werken van Esono Ebalé. Ook zal worden nagegaan welke andere (Amerikaanse en Europese) invloeden een rol spelen en of er verwantschap bestaat tussen de werken van Esono Ebalé en die van andere hedendaagse Afrikaanse stripkunstenaars.

Pollmann koppelt de kenmerken van mangastrips (afb.2.15) aan de Japanse houtsnede die volgens hem de “schaduwloze lijn en platte perspectief” met de manga van vandaag gemeen heeft en aan wat hij de *disneyfication* noemt van de stripcultuur; de beïnvloeding van Walt Disney wat betreft de grootogige figuren (2016: 44). Volgens Pollmann maakt dit de populaire manga tot ‘geglobaliseerde beeldtaal’, geschikt voor integratie in uiteenlopende culturen omdat volgens hem de mangamens met zijn onnatuurlijke oogvergroting buiten de raciale werkelijkheid staat (Ibid). Esono Ebalé’s grootogige gezichten zijn verwant aan de mangastijl, waarmee hij in zijn strips een bepaalde onschuld lijkt te willen uitdrukken. In *El sueño CMYK de una prostituta* verschijnt op het eerste van de acht bladen een ‘mangameisje’ in een natuurlijke, maar vrijwel kleurloze, lege omgeving met een boekje in haar handen. Dat wordt later gevonden door een figuur met een rode ster op zijn pet (militair?), waarop het meisje haar onschuld lijkt te verliezen in de daarop volgende (seks)scenes en in een omhelzing met een rode (duivelse) figuur met pet. Dat de manga in de huidige populaire stripcultuur een soort *lingua franca* vormt, bewijzen volgens Pollmann ook de Afrikaanse strips. Over Nigeriaanse strips schrijft hij: “[...] hun strips mogen geen dialect spreken. In Kameroen verschijnt inmiddels het tijdschrift *AfroShonen*, met zwarte stripfiguren in mangastijl” (2016: 42).

Toch is er ook in Afrika sprake van een al dan niet eigen stripcultuur waarvan internetsites getuigen, zoals bijvoorbeeld de nu populaire internetsite *Kugali*.²² Daarop zijn veel strips te zien in verschillende stijlen en in diverse categorieën, waaronder *African Mythology*, *Urban Fantasy* en *Superhero* (afb.2.16); geïnspireerd door Amerikaanse en Europese strips met als gemeenschappelijke kenmerken overdreven gespierde figuren, gebaseerd op Afrikaanse en andere helden met mechanische, robotachtige kenmerken in een science fiction achtige omgeving.

Esono Ebalé noemt zelf, in een interview in *Frontaal Naakt*, ook Afrikaanse striptekenaars met wie hij zich verwant voelt zoals bijvoorbeeld Didier Kasaï die het alledaagse leven in de

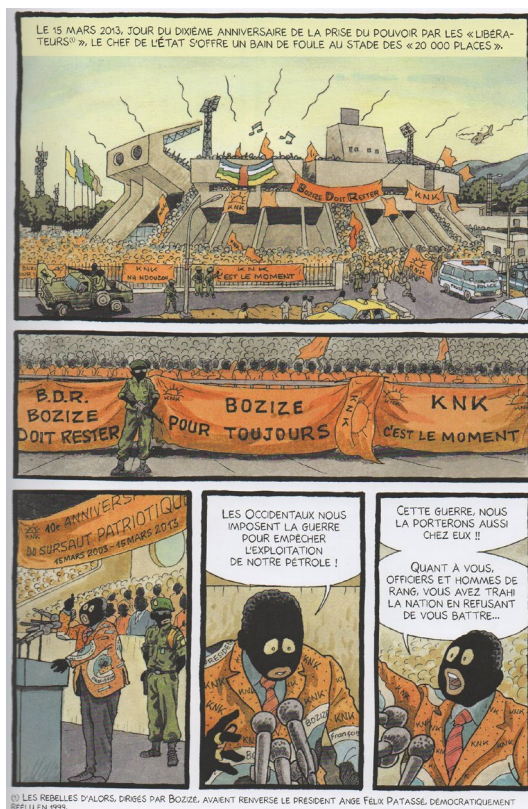
²² [<http://kugali.com/>]



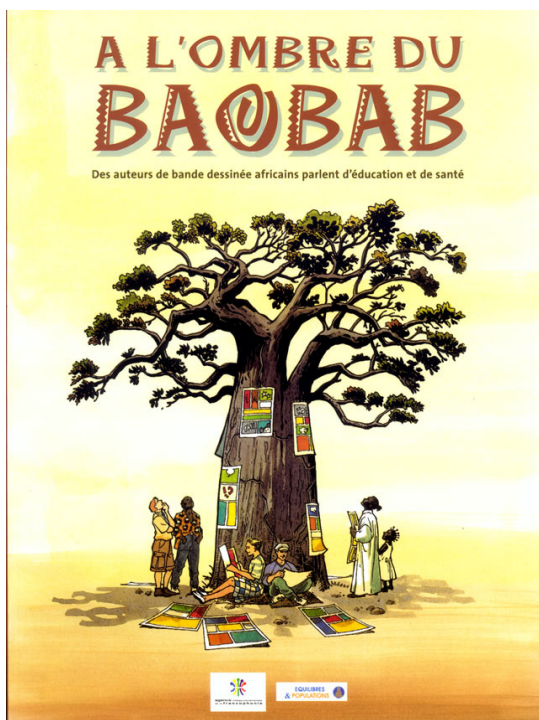
Afb.2.15 Mangastrip.



Afb.2.16 Afrikaanse strips / Superheroes [<http://kugali.com/>].



Afb.2.17 Didier Kassaï, *Tempête sur Bangui*, p.17
(Ed. Saint-Avertin: La Boîte à Bulles, 2015).



Afb.2.18 Kandolo Lilela (Barly Baruti Baruti).

Centraal Afrikaanse Republiek in beeld brengt en de Congolese cartoonist Kandolo Lilela (Barly Baruti Baruti) (Brus, 2014) (afb.2.17,2.18). *Africultures*, een Frans bulletin, wijdde in 2000 het 32^{ste} nummer aan de ‘Bande Dessinée d’Afrique’. Daarin noemt de journalist Sébastien Langevin de volgende in Afrika geldende stripgenres: “la BD biographique, que raconte l’histoire d’une personne, la BD didactique, qui a pour mission de transmettre un savoir, la BD humoristique qui distrait, la BD historique qui raconte l’histoire des peuples, la BD religieuse” (2000: 19). Het is de vraag of het werk van Esono Ebalé ook in een van deze categorieën past. Hoewel zijn strips en beeldverhalen vrijwel allemaal een duidelijke boodschap in zich dragen zijn het geen didactische instructies en *La pesadilla de Obi* is dan wel humoristisch, maar niet onder te brengen in de categorie van uitsluitend vermaak.

In hetzelfde bulletin wordt opgemerkt dat de orale traditie nog steeds een grote rol speelt in Afrika, waardoor de strip aantrekkingskracht uitoefent op hen die niet kunnen lezen en ook geen tv hebben en geïnteresseerd zijn in sociale thema’s (27). De Franse historicus Michel Pierre wijst er op hoe Afrika eerder in strips werd verbeeld door Europese striptekenaars (als Hergé, *Kuifje in Kongo*) die nooit een voet op Afrikaanse bodem zetten en Afrika weergaven als een decor van buitensporigheden, met veel regen, tam tam en wilde beesten (44). Afrikaanse tekenaars doorbreken dit beeld, zij het met moeite omdat er in Afrika amper mogelijkheden bestaan om strips uit te geven. Dat maakt dat striptekenaars meestal verbonden zijn aan een krant met politieke tekeningen, hetgeen hen ook kwetsbaar maakt in dictatoriale regimes. Evenals Esono Ebalé moest ook Issa Nyaphaga zijn land Kameroen ontvluchten vanwege zijn politiek cartoons. In 2015 zegt hij het volgende in een toespraak voor de VN:

The artist who challenges authority through his or her expression is seen as a threat by people who are using their power to create profit for a select few by inflicting violence on people and the planet. Artists are indeed a threat to governments and to people who abuse and oppress, while being necessary allies for building and maintaining a healthy form of democratic government. (Nyaphaga, 2015: 13)

Hij noemt zich tegenwoordig “a global citizen, I don’t have a country, my religion is Art and my country is the Earth” (Ibid. 58).

Esono Ebalé bevindt zich in een vergelijkbare positie omdat hij in vrijwel al zijn beeldverhalen en strips en met name in *La pesadilla de Obi*, een uitermate kritische houding aanneemt ten aanzien van het regime van Obiang. Toch valt hij met zijn werken buiten een

van de door Langevin in de ‘Bande Dessinée d’Afrique’ genoemde stripcategorieën. Hij neemt een onafhankelijk positie in ten aanzien van de ‘Afrikaanse stripcultuur’ zoals Langevin die beschrijft, maar laat zich wel beïnvloeden door de Japanse mangastrip en superhelden zoals wij die zien in Amerikaanse en Europese strips. De kenmerken van die strips zien wij bijvoorbeeld in *El Sueño CMYK de una prostituta* (‘schoteltjesogen’ ontleend aan mangastrips) en in *Dictadores* (mechanische, robotachtige en science fiction achtige kenmerken ontleend aan Amerikaans en Europese superhelden). Ook onderscheiden de beeldverhalen en strips van Esono Ebalé zich zowel in de reductie (leegtes) als in de overdrijving (metaforen en stereotypen) van de meer documentaire en illustratieve strips van bijvoorbeeld Didier Kassaï en Kandolo Lilela. *La pesadilla de Obi* ontleent zijn kracht vooral aan wat er in ruimtes wordt weggelaten aan details en kleur, terwijl de strips van Kassaï eerder een vol en gedetailleerd verslag zijn van de situatie in zijn land (Centraal Afrikaanse Republiek). *La pesadilla de Obi* sluit dan ook eerder aan bij Esono Ebalé’s eerdergenoemde werken, waarin leegtes en cartoonmetaforen eveneens een grote rol spelen, dan bij een Afrikaanse (of Amerikaans-Europese) stripcultuur.

4. Collage en karikatuur als ‘subversieve daad’

In haar essay “Heartfield and Modern Art” omschrijft Nancy Roth de collage en fotomontage als “the ‘organic’ blending or integrating of parts into a coherent picture in terms of space and composition” (1992: 26).²³ John Heartfield (afb.2.19) zag zijn fotomontages zelf als een verlengstuk van de fotografie die hij niet als kunst beschouwde, zoals blijkt uit het volgende citaat:

I started making photomontages during the First World War. [...] The most important thing for me was that I intrinsically became involved in the opposition and worked with a medium I didn’t consider to be an artistic medium, photography. [...] I found out how you can fool people with photos, really fool them.[...] You can lie and tell the truth by putting the wrong title or wrong captions under them.²⁴ (1992: 14)

²³ Met ‘collage’ worden in de beeldende kunstwerken bedoeld waarbij wordt geknipt en geplakt (een techniek die bekend werd door de kubisten en dadaïsten aan het begin van de 20^{ste} eeuw). Montage heeft eerder betrekking op fotografische beelden uit tijdschriften die Heartfield gebruikte voor zijn ‘fotomontages’.

²⁴ Zie afb. 24 als een van de voorbeelden van Heartfields collages waar ook Walter Benjamin naar verwijst in zijn *Passagen-Werk* (Buck-Morss, 1995: 77-8).

Kunsterica Noelia Hobeika noemt, in de inleiding van *The Age of Collage Vol.2*, het losweken van beelden uit hun oorspronkelijke context (om ze vervolgens weer in een nieuwe compositie samen te voegen) een “subversieve daad” die geldt als vorm van protest: “Subversion is at the core of collage. Collecting images, stripping them of their initial context, and pasting them into new compositions is an act of subversion, sometimes even a subtle yet bold form of protest.” (2016: 2)

In deze paragraaf zal worden onderzocht hoe Esono Ebalé in zijn collages heterogene en onverenigbare elementen bijeenbrengt in wat Rancière een ‘dialectische montage’ noemt (2010: 62) en die volgens Heartfield zowel kan ‘liegen’ als de ‘waarheid vertellen’, wat deze collages eveneens tot ‘subversieve daad’ maakt. Nagegaan zal worden hoe Esono Ebalé’s collages als ‘subversieve daad’ kunnen worden gezien waardoor bepaalde aspecten van het regime in Equatoriaal Guinea worden blootgelegd (4.1). Ook zal de subversieve werking van zijn karikaturen (met eveneens heterogene en onverenigbare elementen) verder worden onderzocht (4.2). Daarbij kan worden opgemerkt dat alle hier aan bod komende collages en karikaturen een titel hebben, een kort onderschrift (meestal in een groter en anders gekleurd lettertype), waarop een tekst volgt die op het beeld betrekking heeft en het als het ware aanvult, alsof er bij het beeld nog een leegte moet worden ‘gevuld’. Hoe de teksten deze leegten (aan)vullen zal in deze paragraaf eveneens bij de te onderzoeken collages en karikaturen worden betrokken.

4.1 Collage als ‘dialectische montage’ en ‘subversieve daad’

De meeste van Esono Ebalé’s ‘collages’ kwamen digitaal tot stand,²⁵ zij het ook met behulp van tekentechnieken. In die collages voegt hij elementen samen die weliswaar in combinatie vervreemdend werken, maar die wat betreft stijl toch een geheel vormen. Dat gaat zowel op voor de eerder besproken tekeningen (afb.2.1, 2.3) als de meeste van zijn Obiangkarikaturen en andere digitale collages of fotomontages. *Pobre mental* (afb.2.20) toont een frontaal afgebeeld lachend hoofd waarin verschillende (beeld)elementen samenkomen zoals een foto van het hoofd van de president (Obiang) en dat van zijn zoon (Teodorín), met aan de bovenkant van dit hoofd de contouren van diverse doorzichtige gebouwen, een hijskraan of

²⁵ Esono Ebalé plaatste vrijwel al zijn digitale collages op zijn weblog [<https://laslocurasdejamonyqueso.blogspot.com/>] dat hij bijhield van 23 juni 2011 tot en met 24 juli 2014.



Afb.2.19 John Heartfield, *German Natural History, Metamorphosis*, 1934.



Afb.2.20 *¡No soy pobre mental!*, 2013.

boortoren met zwarte vlam en een fakkel met geel/rode vlammen. Op die vlammen ligt, deels zichtbaar, een getekende schaal met hierop een foto van hersenen waaruit een witte rookpluim komt. Verder heeft het hoofd wenkbrauwen die bestaan uit de letters H2020 aan de ene kant en PDGE aan de andere kant, waarvan de E deels wegvalt achter een groot, wit en zwart omljnd slot. Het hoofd steekt als geheel donkerbruin af tegen een achtergrond van grijs/beige vlakken die zich in diagonale richting verbreden, waardoor het effect ontstaat van een soort stralenkrans.²⁶ In de samenvoeging van de verschillende in het hoofd aanwezige elementen en de titel schuilt de kritiek op het regime. H2020 (*el Horizonte 2020*) slaat op het vooruitzicht dat Obiang met zijn partij de PDGE zijn volk heeft gegeven op een betere toekomst in 2020. De zwart geblakerde olieopbrengsten (de fakkel van de olie) moeten hiertoe leiden, maar op de vlammen van de fakkel (het symbool van de PDGE), waarmee het hoofd wordt bekroond, gaan de hersenen in rook op. Bovendien zit het hoofd op slot, getuige het grote slot aan de rechter kant dat gezien kan worden als een verwijzing naar de censuur. De titel refereert aan een uitspraak die Obiang in 2012 deed in een BBC radio interview, waarin hij zijn eigen bevolking wegzette als “pobres mentales” (mentaal achtergestelden).²⁷ Esono Ebalé provoceert en activeert de beschouwer, niet alleen door de tegengestelde elementen in het beeld, maar ook door de titel *Pobre mental* en in de begeleidende tekst:

Si crees de que ésta imagen no te representa, entonces eres un pobre mental. Si crees de que no eres un pobre mental, entonces trata de imaginarte sin esos elementos de la imagen en tu cabeza.²⁸

De wijze waarop hij zich in deze tekst tot de beschouwer richt (aangesproken als inwoner van Equatoriaal Guinea), maakt dat die beschouwer niet passief kan blijven. Hem wordt door de kunstenaar een spiegel voorgehouden wanneer hij naar dit beeld kijkt en waar hij niet aan kan ontsnappen, al dan niet met de (tegengestelde) elementen van het beeld in zijn eigen hoofd. De beschouwer wordt door botsende elementen waarmee hij zich geconfronteerd ziet (de

²⁶ Zoals bij vrijwel alle Obiangkarikaturen.

²⁷ "En este país nosotros no conocemos lo que es pobreza. ¿Por qué? Podemos decir...eh... faltas que son normales. En el país, toda la gente vive de acuerdo a su mentalidad; porque existe la pobreza mental. Es aquella pobreza que, aun dando posibilidades a una persona, siempre se queda en el mismo lugar." (In dit land kennen we geen armoede. Waarom niet? We kunnen zeggen ...uh... dat gebreken normaal zijn. In het land leeft iedereen overeenkomstig zijn mentaliteit en mentale armoede bestaat. Het is die armoede die, ofschoon men iemand mogelijkheden biedt, altijd blijft waar die is.) [eigen vertaling]. Dit is een uitspraak van Obiang in een BBC interview met Stephen John Sackur, in december 2012.

²⁸ Als je denkt dat dit beeld jou niet weergeeft ben je een mentaal achtergestelde. Als je denkt dat je geen mentaal achtergestelde bent, probeer jezelf dan eens voor te stellen zonder die elementen in je hoofd. [eigen vertaling]

olierijkdomen en beloften van Obiang tegenover het hoofd dat ‘op slot zit’ en de hersenen die gedragen door de brandende fakkel van het regime ‘in rook opgaan’) wakker geschud uit zijn lethargie en bij het politieke proces betrokken; het heterogene karakter van de samengevoegde delen van de collage of fotomontage moet volgens de tekst bij de beschouwer irritatie opwekken die aanzet tot denken en tot zelf deelnemen aan het politieke proces. Esono Ebalé dwingt door middel van deze collage zowel kritiek af van de beschouwer op het regime als zelfkritiek. Daarmee voldoet zijn collage aan wat door Hobeika een subversieve daad genoemd wordt.

Hobeika wijst naast het (inherente) subversieve karakter van de collage ook op de collage als een eenentwintigste-eeuwse *appropriation* van het plakken, knippen, samplen en remixen in de digitale sfeer en als een “mirroring the patchwork experience of globalization, through which elements that carry differing – sometimes even opposing – histories are brought together in layering of cultures” (2016: 3). Die gelaagdheid van culturen, evenals het ‘patchwork’ van globalisering komt het best tot uitdrukking in *Estoy orgulloso de mi negro* (afb.2.21) en *Blindaje reformista para el dictador Chicotte* (afb.2.22). In beide collages of (foto)montages worden elementen ontleend aan verschillende culturen met elkaar in verband gebracht. In *Estoy orgulloso de mi negro* loopt Obiang over een loper in de kleuren van de Spaanse vlag met een groot portret van Franco op de achtergrond en in *Blindaje reformista para el dictador Chicotte* ‘berijdt’ Obiang in het harnas van Don Quijote²⁹ en in kleuren van Spanje als een *Chicotte* het ‘paard’ dat is samengesteld uit de vlaggen van de VN, de VS en de vlag van Equatoriaal Guinea.³⁰ In de begeleidende teksten bij deze beelden verduidelijkt Esono Ebalé de verbanden;³¹ in *Estoy orgulloso de mi negro* ziet Franco trots toe op zijn ‘leerling’ Obiang die zijn militaire opleiding volgde in Zaragoza. Als hij nog zou leven zou Franco volgens de tekst nog trotser zijn op zijn voormalige “zwarte leerling” dan op de voormalige koning van Spanje. Sterker nog, als hij zou zien waartoe die leerling nu in staat is, zou hij zeker besluiten “tussen de zwarten te gaan wonen”: “Ya que si Franco levantara la cabeza y viese de lo que es capaz su alumno de Zaragoza, dirá: "Me voy a vivir entre

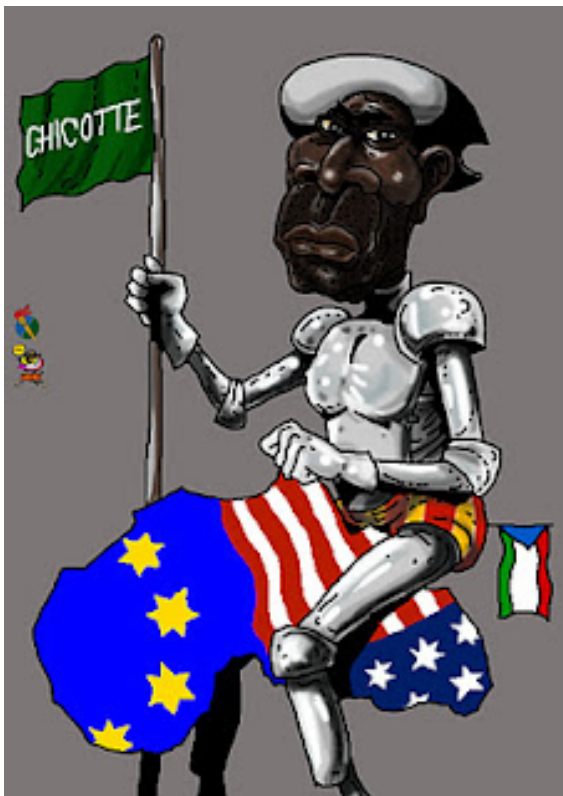
²⁹ Dit verwijst naar *Don Quijote* die zich ridder waant die te paard rondtrekt.

³⁰ Dit blijkt een motief dat ook in andere schilderijen van Afrikaanse schilders voorkomt. De Congolese schilder Sapin Makengele laat in zijn tekeningen en schilderijen eveneens politici zien die zich over vlaggen voortbewegen.

³¹ Dit zijn lange teksten bij de beelden (die meestal wel met een titel en korte tekst worden ingeleid), waarvan fragmenten zijn gebruikt die expliciet van toepassing zijn op de beelden van mijn onderzoek. De gehele tekst vult een leegte.



Afb.2.21 *Estoy orgulloso de mi negro*, 2013.



Afb.2.22 *Blindaje reformista para el dictador Chicotte*, 2011.

negros”.³² En in de tekst bij *Blindaje reformista para el dictador Chicotte* (pantser van hervorming voor de dictator Chicotte) refereert Esono Ebalé door middel van het harnas van Don Quijote aan het pantser van de door Obiang beloofde hervormingen die de president zijn bevolking voorhoudt en waarmee hij de internationale banden legitimeert. De kunstenaar geeft aan de beginzin van Don Quijote “En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme [...]”³³ in zijn tekst een andere draai:

En el lugar de la MANCHA NEGRA de cuyo nombre SÍ quiero acordarme vivían embajadores y representantes de países que vieron casi 50 años cómo un DON CHICOTTE hacía desangrar a todo un pueblo impunemente y sin ninguna vergüenza.³⁴

Esono Ebalé laat hier zowel politieke als culturele elementen met elkaar in botsing komen, waardoor het sluiten van de ogen van Spanje, de VS en de VN voor een dictator die in de woorden van Esono Ebalé “als een Chicotte gedurende vijftig jaar straffeloos en schaamteloos een heel volk kon afpersen” wordt blootgelegd; zoals Benjamin toonde hoe in Heartfields collage het Nationaal Socialisme wordt blootgelegd (Buck-Morss, 1995: 77-8).

4.2 Karikatuur als ‘subversieve daad’

Gedurende het hele jaar 2013 maakte Esono Ebalé karikaturen van de president in allerlei hoedanigheden; als duivel of dier, in combinatie met geslachtsdelen, als wildeman, als hoofd in ontbinding, als *killer* en met bloed aan zijn handen, in een artistieke hoedanigheid of in allerlei min of meer seksueel getinte vrouwenrollen en als travestiet. In vrijwel al deze karikaturen staat de figuur van Obiang centraal in het vlak, meestal vervormd, in combinatie met bepaalde voorwerpen of op een bepaalde manier aangekleed en geplaatst tegen een achtergrond die is opgedeeld in egale pastelkleurige banen die als een soort stralenkrans wijd uitlopen naar de rand van het kader en waartegen de figuur contrasteert.

Waar Esono Ebalé in zijn tekeningen slechts hoofden ‘leegt’ door er andere voorwerpen voor in de plaats te zetten (afb.2.3), gaat hij in enkele van zijn karikaturen nog

³² Als Franco zijn hoofd zou opheffen en zou zien waartoe zijn leerling uit Zaragoza in staat was, dan zou hij zeggen: “Ik ga tussen de zwarten wonen”. [eigen vertaling]

³³ *Don Quijote de la Mancha*, de roman die Miguel de Cervantes Saavedra schreef in 1605.

³⁴ In een plaats van het zwarte La Mancha, waar ik mij de naam WEL van wil herinneren, woonden ambassadeurs en vertegenwoordigers van landen die gedurende 50 jaar zagen hoe een *Don Chicotte* straffeloos en zonder schaamte een heel volk kon laten leegbloeden en afpersen. [eigen vertaling]

wat verder in dat legen, door bijvoorbeeld Obiang in zijn geheel te ontdoen van zijn lijf en hier een penis met slechts nog zijn hoofd voor in de plaats te zetten in ¡¡¡ERES LA POLLA!!! (afb.2.23). Het legen is hier echter ook ondermijnen door “la polla” – in het Spaans de vulgaire benaming voor penis maar ook een uitdrukking voor iemand die ‘stoer’ is – letterlijk te verbeelden met daarbij de ironische tekst:

Y como fuimos colonizados por los españoles. Y seguimos dependiendo de la España actual a nivel socio político, entonces no podemos equivocarnos si usamos el dicho: ¡¡¡ES LA POLLA!!! al referirnos a él. [...] Y he aquí la imagen histórica. Para que vivan el tiempo que vivan ustedes, jamás se les olvide de que LA POLLA ES EL DICTADOR.³⁵

Tekst en beeld maken het geheel tot subversieve daad omdat Obiang er op zowel letterlijke als figuurlijke wijze in wordt ‘ontbloot’ en daarmee ook van zijn status ontdaan (geleegd). Daarbij is het beeld, zoals de meeste van de karikaturen (digitaal) nauwkeurig getekend met arceringen en realistische licht/schaduweffecten en gaan ook deze beelden, evenals de collages, vrijwel altijd vergezeld van een begeleidende tekst die dat wat open of leeg blijft nog verder (aan)vult. Eveneens zijn deze karikaturen, evenals zijn collages of fotomontages en alsook het beeld van ¡¡¡ERES LA POLLA!!!, samengesteld uit verschillende (botsende) elementen, met als belangrijkste ingrediënt het hoofd van de president, waarmee die president op verschillende manieren wordt ontmaskerd, onderuit gehaald en onschadelijk gemaakt. Er zal duidelijk worden gemaakt hoe dat in de verschillende Obiangkarikaturen gebeurt door middel van bepaalde combinaties en vervormingen,³⁶ en wat hiervan de subversieve werking is. Het diabolische, seksuele en carnavaleske zal onderzocht worden aan de hand van theorieën van Mikhail Bakhtin. Vervolgens zal de rol van het primitieve worden onderzocht aan de hand van een theorie van Erik van de Ligt en tot slot de rol van het feminiene aan de hand van de *crossover* theorie van Marjorie Garber.

1. De rol van het diabolische, seksuele en carnavaleske in de Obiangkarikaturen

Bakhtin wijst er in *Rabelais and His World* op dat de duivel in zijn komische vorm

³⁵ En omdat wij door de Spanjaarden waren gekoloniseerd en in onze huidige tijd nog steeds van Spanje afhankelijk zijn op sociaal en politiek niveau, kunnen we ons niet vergissen als wij de uitdrukking – ¡¡¡ES LA POLLA!!! – gebruiken, als wij naar hem [de president] verwijzen. En hier het historische beeld. Vergeet u nooit, zolang u leeft, dat LA POLLA DE DICTADOR IS. [eigen vertaling]

³⁶ Vervormingen gelden niet in elke cultuur als karikaturaal; Afrikaanse maskers en andere Afrikaanse beelden laten vervormingen zien waaraan men dikwijls een spirituele betekenis verbindt.

onschadelijk wordt (2006: 20). Hij wijst eveneens op de degraderende en materialiserende werking van de populaire lach gericht op de ‘onderbuik’. Die lach haalt volgens hem alles naar beneden wat hoog, spiritueel, ideaal of abstract is en brengt het object ‘down to earth’ en terug naar het vleeselijke (Ibid.). Maar de lach zuivert ook volgens Bakhtin:

Laughter purifies from dogmatism, from the intolerant and the petrified; it liberates from fanaticism and pedantry, from fear and intimidation, from didacticism, naïveté and illusion, from the single meaning, the single level, from sentimentality. (Ibid.: 23)

De ‘onderbuik’ wordt door Bakhtin omschreven als “the material bodily lower stratum” (41). Daaronder verstaat hij alles verbonden aan aardse genoegens als eten, seksuele handelingen en ontlasten; behalve de onderbuik, ook de billen, het achterwerk en genitaliën (tegenover het hoofd, de neus en de mond, hoewel die ook met deze ‘genoegens’ verbonden zijn). De onderbuik en het ontlasten staan eveneens symbool voor een geestelijk ontlasten; van het zich bevrijden van bepaalde valse ernst, illusies en “door angsten geïnspireerde sublimaties” (367). De bevrijdende ontlading van de ‘onderbuik’ en de lach vormen volgens Bakhtin de hoofdbestanddelen van het carnavaleske, clowneske en groteske dat deel uitmaakt van de westerse volkscultuur. Carnaval beschrijft hij als een feest dat verbonden is met oude heidense, agrarische feesten die gevierd worden in rustperiodes of in tijden van crisis. Het zijn onderbrekingen van een natuurlijke cyclus: momenten van dood en geboren worden, van verandering en vernieuwing die altijd leiden tot een feestelijke opvatting van de wereld (9).³⁷

DEBLEO (afb.2.24) toont Obiang driekwart gedraaid, met de armen over elkaar, scherpe nagels, horentjes en een duivelse staart deels buiten beeld. De tekst bij het beeld heeft als titel *LA DESCONFIANZA DE DIOS “...MI PROPIO DEMONIO”* (het wantrouwen van God... mijn eigen duivel) en kan gezien worden in de context van de goddelijke status die Obiang zichzelf toedicht.³⁸ Esono Ebalé zet tegenover die goddelijke status de duivel, want: “a todo

³⁷ In het carnaval plaatst men zich echter ook buiten de gebruikelijke maatschappelijke orde. Michel Foucault beweert in *L'ordre du discours* dat men zich als gek buiten elke discours (van een bepaalde discipline, geloof of politieke partij) plaatst. Het discours is geladen met macht, hetgeen impliceert dat de gek of nar zich eveneens buiten de macht van het discours plaatst. Daarmee wordt de gek onschadelijk (2001: 5).

³⁸ In 2003 werd Obiang op de staatsradio "De God van Equatoriaal Guinea" genoemd. Letterlijk werd het volgende gezegd (in Fang): "Es como el Dios que está en el Cielo, tiene todos los poderes sobre los hombres y las cosas. Él puede decidir de matar sin que nadie le pida cuentas y sin ir al infierno, porque es el mismo Dios con el que está en contacto permanente, que le da esta fuerza." (Hij is als een God in de hemel die alle macht heeft over de mensen en de dingen. Hij kan besluiten te doden zonder daar rekenschap over te hoeven afleggen



Afb.2.23 *¡¡¡ERES LA POLLA!!!*, 2013.



Afb.2.24 *DEBLEO*, 2013.



Afb.2.25 *MIERDA*, 2013.

en zonder ervoor naar de hel te hoeven gaan omdat hij in permanent contact staat met God zelf die hem kracht geeft.) [Eigen vertaling]

Dios le toca su Diablo” (elke God heeft zijn Duivel). Door middel van de titel en tekst geeft hij aan dat iemand die zich een goddelijke status aanmeet zonder zijn duivelse kant te erkennen niet te vertrouwen is. Daarbij is Obiang als duivel met bril en omhoog zwiepende staart eerder lachwekkend dan beangstigend, waardoor hij in zijn komische vorm onschadelijk wordt (Bakhtin). Obiang wordt door Esono Ebalé op alle mogelijke manieren onschadelijk gemaakt, waarbij hij de ‘onderbuik’ niet spaart. Hij zet hem in een van zijn karikaturen letterlijk wijdbeens met ontbloot onderlichaam ‘te kakken’. De karikatuur draagt de titel *Mierda* (stront), met als ondertitel: “Por favor, ¿Hay algún pobre mental que pueda limpiar toda ésta mierda?... os sea, tooooda la mierda. El lugar debe de quedar limpio.”³⁹ (afb.2.25) Opnieuw wordt hier de omschrijving “pobre mental” gebruikt die verwijst naar de manier waarop Obiang zijn volk omschreef. In de begeleidende tekst wordt uitgelegd dat de troep die Obiang het volk wil laten opruimen bestaat uit zijn incapabele en corrupte ministeries zoals, bijvoorbeeld, het ministerie van onderwijs dat een onderwijskwaliteit biedt “lejos de una calidad mínima” (ver onder de maat) en het ministerie van sport dat in de tekst wordt omschreven als “el circo para el pueblo” (het circus voor het volk). De ontlasting (mierda) kan zo gezien worden als een metafoor voor een politieke en maatschappelijke ontlasting en er is sprake van een dubbele ontlading, want “it simultaneously materializes and unburdens” (Bakhtin, 1984: 376); de president wordt met zijn ontlasting *down to earth* gebracht hetgeen er toe leidt dat de beschouwer geestelijk wordt ontlast van de angst en intimidatie die uitgaan van Obiang’s dictatoriale regime.

In andere karikaturen ligt de focus ook op het geslachtsorgaan. Dat vormt bijvoorbeeld zijn neus of lijf (afb.2.23), of wordt geaccentueerd het met een rood ‘dopje’ bij Obiang die als een soort nar, gewikkeld in de vlag van Santo Tomé (waarmee Equatoriaal Guinea een olieverdrag sloot), zijn ‘babyzoon’ Teodorín omhoog houdt met eenzelfde dopje op zijn penis (afb.2.26). In deze digitale collage met de titel *King Leon*, waarbij de hoofden van Obiang en Teodorin in een digitale tekening zijn geplakt, draagt het zoontje ook nog een zonnebril en ezelsmuts, terwijl hij een juichend gebaar maakt en lacht (*jijiji*). Zijn vader spreekt de tekst uit: “Tomad, os dejo a este burro. Creo que conmigo no podréis fin del maldito diálogo nacional”,⁴⁰ hetgeen er op neer komt dat men zijn domme ezelszoon (de ezel die staat voor

³⁹ “Alsjeblieft, is er ook een mentaal gestoorde die al deze stront kan opruimen? ...oftewel alle stront. De plek moet schoon blijven.” [eigen vertaling] In een andere karikatuur van Obiang noemt hij hem “Su Excremencia” (zijn uitwerpselen), als variant op Su Excelencia (zijn excellentie).

⁴⁰ “Pak aan, ik laat jullie deze ezel. Ik denk dat jullie met mij geen einde kunnen maken aan de vervloekte nationale dialoog.” [eigen vertaling]

‘dom’) maar moet aanpakken omdat er met hemzelf geen einde komt aan zijn bewind (of “nationale dialoog”). De titel *King Leon* verwijst naar de film en musical *Lion King*.⁴¹ Hierin is een lied opgenomen dat gaat over ‘een oneindige cyclus’ en dat is volgens de titel en begeleidende tekst “lo que no debe ocurrir” (dat wat niet moet gebeuren). Het beeld kan dus gezien worden als een clownesk verpakte waarschuwing. In het carnavaleske en clowneske wordt de ‘natuurlijke cyclus’ doorbroken, waardoor er volgens Bakhtin ruimte ontstaat voor vernieuwing (1984: 9).

Met het carnavaleske beeld en de begeleidende tekst doorbreekt Esono Ebalé de cyclus van ‘troonopvolgers’. Daarbij ‘leegt’ hij Obiang ook hier zijn macht en status door hem neer te zetten als nar, terwijl hij wederom de aandacht vestigt op wat Bakhtin omchrijft als “the material bodily lower stratum”. De rode dopjes op de penissen verhogen bovendien het vrolijke effect en dat doet de angst voor de dictator (en zijn zoon) verdwijnen, want de lach bevrijdt volgens Bakhtin ook van angst en intimidatie en maakt de dictator daarmee onschadelijk.

2. De rol van het primitieve in de Obiangkarikaturen

In *Bushman* (afb.2.27) lijkt Obiang een aap die zich groot maakt, zonder nek en met beide schouders naar achteren, met gebalde vuisten en een buik die lijkt te bestaan uit gezwellen, met (ook hier) overdreven grote testikels en met extra behaarde benen. Het dierlijke wordt ook in zijn gezicht benadrukt, hetgeen goed te zien is in *Obiang desintegrado* (Obiang die uiteen valt, afb.2.28); zijn kleine ogen liggen (als bij een aap) diep in zijn oogkassen, zijn neus is verkort en loopt gelijk met zijn knokige jukbeenderen, met de nadruk op wat je bij een aap het smoelwerk zou noemen met extra veel ruimte tussen neus en bovenlip en met extra smalle lippen. Erik van de Ligt wijst er in zijn Masterthesis *Dieren in politieke cartoons. Onderzoek naar het gebruik van dieren als brondomein van visuele metaforen* op dat iemand die in de westerse wereld met een aap wordt vergeleken, dom en primitief overkomt; een beeld dat volgens hem waarschijnlijk is ontstaan door de kennis dat de mens zich vanuit de apen doorontwikkeld heeft en dat apen in feite in hun ontwikkeling achtergebleven mensen

⁴¹ *The Lion King* (Nederlandse titel: *De Leeuwenkoning*) is een Amerikaanse animatiefilm uit 1994, geproduceerd door Walt Disney Feature Animation. Het is de 32ste van Disney’s animatiefilms. Het verhaal speelt zich af op de Afrikaanse savanne, waar de koning der dieren, de leeuw, heer en meester is. De dieren zijn allemaal dusdanig vermenschelijkt dat zij kunnen praten en denken als mensen.



Afb.2.26 KING LEON, 2014.



Afb.2.27 *BUSMAN*, 2013.



Afb.2.28 *OBIANG DESINTEGRADO*, 2013.



Afb.2.29 *THE KILLER*, 2013.



Afb.2.30 *BLOOD*, 2013.

zijn (2006: 40). In de afbeelding van Obiang als aap worden kenmerken van een aap op hem geprojecteerd; Obiang wordt zo dom en primitief. Zijn karikaturale uiterlijk gaat eveneens in tegen het klassieke schoonheidsideaal van de academische standaardkop die in de kunstgeschiedenis als ‘mooi’ wordt ervaren (Gombrich, 1988: 317).⁴² Obiang is volgens deze normen niet alleen primitief en lelijk, zijn hoofd valt ook nog eens uiteen en Esono Ebalé associeert hem met geweld door hem met een kettingzaag af te beelden (afb.2.29) of in combinatie met bloed (afb.2.30). De Obiang met kettingzaag uit (in de tekstballon) een dreigement: “Atreveros a salir a la calle para protestar contra mí y mi gobierno, y os mataré a todos.”⁴³ Dit beeld gaat begeleid door de tekst: “Obiang tranquilo...tranquilo Obiang. ¿Ndjue bot es capaz de matar a pacíficos manifestantes en protesta por la forma que tiene él y sus colegas de gobernar el país?”⁴⁴ Obiang wordt hier weliswaar geassocieerd met geweld, maar of hij en zijn collega’s daar ook eigenhandig toe in staat zouden zijn is volgens de begeleidende tekst de vraag. In die tekst wordt hij bovendien gekleineerd door hem aan te spreken zoals je een hond aanspreekt met “rustig maar”. Het beeld wordt ermee van zijn dreiging geleeegd en daarmee wordt eveneens een obstakel weggenomen om daadwerkelijk in protestactie de straat op te gaan (volgens de in de gele tekstballon gestelde tekst).

3. De rol van het feminiene in de Obiangkarikaturen

Een heel andere rol speelt Obiang in *Sweet Ndjue bot* (zoete leider, afb.2.31) als *sweet* en feminiene, gekleed in een halterloze jurk, met een in het oog springende oorbel en een vrouwelijk aandoend kapsel dat geïnspireerd lijkt op het vrouwelijk aandoende kapsel van de Nigeriaanse beeldend kunstenaar Yinka Shonibare⁴⁵ (afb.2.32). Esono Ebalé maakte talrijke karikaturen waarin hij Obiang laat zien als vrouw of travestiet, soms met alleen het accent op

⁴² Gombrich beweert in *Kunst en illusie* dat de academische standaardkop volgens de 18^{de}-eeuwse tekenaar F. Grose overeenkomt met de canon van de Griekse kunst die als “schoon” beleefd wordt omdat hij uitdrukkingloos is (1988: 317).

⁴³ “Ik zal jullie allemaal vermoorden als jullie de straat opgaan om tegen mij en mijn regering te protesteren.” [eigen vertaling]

⁴⁴ “Rustig Obiang...rustig Obiang. Is Ndjue bot in staat om vreedzame demonstranten te doden, gezien de manier waarop hij en zijn collega’s land regeren?” (eigen vertaling)

⁴⁵ Yinka Shonibare (1962) is een Engelse kunstenaar van Nigeriaanse afkomst die werkt met Afrikaanse ‘Dutch Wax’ stoffen. Hij portretteerde ook zichzelf met deze stoffen verwerkt in zijn kapsel. Shonibare werd in Londen geboren, maar bracht zijn jeugd door in Lagos. Eenmaal terug in Londen volgde hij daar een kunstopleiding. Inmiddels is hij internationaal bekend en exposeert hij zijn werken in diverse westerse musea. Esono Ebalé maakte dit portret in november 2013 en liet zich waarschijnlijk door het kapsel van Shonibare inspireren. Hij maakte ooit een portret van Shonibare bij een artikel over zijn werk in het tijdschrift *Revistart* (Brus, 164, 2014: 22).

het hoofd, maar ook verwijzend naar meer of minder bekende figuren en in allerlei feminiene poses, gehuld in vrouwelijke kledingstukken. In *Vested interests : cross dressing & cultural anxiety* verbindt Majorie Garber het overstappen van de ene sekse naar de andere of van de ene huidskleur naar de andere – *crossover* genoemd – aan het stereotype van de zwarte man als een symbool van seksuele potentie: “[...] the overdetermination of the phallus, both as a signifier for the phantasy hypersexuality of black men in the eyes and minds of white observers [...]” (1992: 300). Door hem af te beelden als vrouw wordt hij ontdaan van zijn mannelijkheid en daardoor onschadelijk, zoals ook zwarte popsterren als Little Richard, Michael Jackson en Prince zichzelf ‘onschadelijk’ maakten door zich te hullen in vrouwelijke, extravagante kleding met make-up. Garber citeert Little Richard: "We decided that my image should be crazy and a way-out so that the adults would think I was harmless" (Ibid.: 302).⁴⁶

In *KISSSSSS* (met als ondertitel “Kiss from a rose”) (afb.2.33) is de president door de houding en de make-up niet alleen vrouwelijk, maar daagt hij met zijn tuitende en glanzende, rode mond bovendien uit. Hij geeft een (ironische) kus aan hen die nog steeds niet begrepen hebben dat de D (van PDGE) niet staat voor democratie, maar voor dictatuur:

Teodoro Obiang Nguema Mbasogo, Jefe de Estado y del Gobierno, Presidente Fundador del Partido Democrático de Guinea Ecuatorial os manda un cordial beso a todos los que no habéis captado todavía que la "D" de su partido político significa "DICTADURA". Ya que si significase DEMOCRACIA, no lo estaría ensayando en pleno 2013 cuando ya llevamos más de 20 años con el famoso MULTIPARTIDISMO a costas. R-E-F-F-L-X-I-O-N-A-R es gratis.⁴⁷

De karikaturale weergave van Obiang als Marilyn Monroe in *¡¡¡OOOH MY GOD...*, (afb.2.34) ligt hiervan in het verlengde; uit het rooster van de metro onder Marilyns opwaaiende zomerjurk,⁴⁸ ‘waait’ ook een tekstregel omhoog in letters gevuld met de nationale kleuren van Equatoriaal Guinea met als boodschap: “Obiang vete y...” (Obiang ga weg en...). Die regel wordt in de titel bij de afbeelding verder aangevuld met: “y llévase a Teodorín, a Gabrielín, a Constantinita, a Armengolín, a celestinita”, hetgeen er op neer komt dat hij dan

⁴⁶ Hier kan ook een relatie gelegd worden met de ‘onschadelijke gek’ (Foucault, 2001: 5).

⁴⁷ Teodoro Obiang Nguema Mbasogo, hoofd van de regering, president en oprichter van de Partido Democrático de Guinea Ecuatorial stuurt een beleefde kus naar iedereen die nog steeds niet begrepen heeft dat de ‘D’ van zijn politieke partij [PEGD] ‘dictatuur’ betekent. Want als die D wel voor democratie zou staan, dan zou hij het ons in 2013 niet meer hoeven inprenten, terwijl wij al meer dan 20 jaar opgescheept zitten met het beroemde meerpartijensysteem. Nadenken is gratis. [eigen vertaling]

⁴⁸ Die beroemde fotosessie van Marilyn Monroe vond plaats bij een metrostation in New York in 1954, ter promotie van een van haar films.



Afb.2.31 *SWEET NDJÚE BOT*, 2013.



Afb.2.32 Yinka Shonibare (foto The Centre of African Studies, Londen, 2015).



Afb.2.33 *KISSSSSSS*, 2013.



Afb.2.34 *¡¡¡OOOH MY GOD...*, 2013.

ook maar zijn zoon Teodorín en de rest van zijn familie mee moet nemen onder de kreet *¡¡¡Oooh my God...* Veel van deze karikaturen verwijzen naar de politieke situatie van Equatoriaal Guinea, maar er zijn er ook die de banden blootleggen tussen het regime en bepaalde modeontwerpers, zangers of anderszins bekende persoonlijkheden.

De karikaturen die Obiang in vrouwelijke rollen en poses plaatsen maken hem volgens de theorie van Garber als stereotype zwarte man ‘onschadelijk’ doordat hij als het ware van zijn mannelijkheid wordt geleege, waarbij tevens de politieke situatie wordt blootgelegd, evenals banden die Obiang’s partij heeft met plaatselijk bekende persoonlijkheden.

5. De leegten in de werken van Esono Ebalé als waarheidsprocedure

Gebleken is dat Esono Ebalé in zijn tekeningen op twee verschillende wijzen ‘leegten’ creëert; enerzijds doet hij dat door het tekenvlak ‘all-over’ te gebruiken en het in een lineaire wandeling (dat wat Bryson aanduidt met *a walk for a walk’s sake*) te vullen, waarbij hij om bepaalde vormen ‘heen wandelt’ die daardoor open of leeg blijven. Hoe meer hij om die vormen heen wandelt, hoe voller zijn tekening, maar hoe leger die vormen. Anderzijds kiest hij verschillende ‘motieven’, ontleend aan de (Europese) kunstgeschiedenis en de al dan niet populaire beeldcultuur, waarmee hij andere motieven wegneemt en als het ware leegt, zoals bijvoorbeeld de hoofden van mensfiguren. Ditzelfde procedé van legen past hij ook toe in zijn Obiangkarikaturen, maar hierin zet hij het nog verder door. Dat gebeurt door bijvoorbeeld Obiang in zijn geheel te verbeelden als penis in erectie, waardoor Esono Ebalé hem in combinatie met de tekst ontdoet van zijn ‘stoere rol’ als dictator. De subversieve werking die daar van uitgaat komt eveneens tot uitdrukking in de wijze waarop de president is afgebeeld met diabolische en carnavaleske connotaties en in primitieve of feminiene rollen. Door de president seksueel getint, als duivel, primitief of carnavalesk af te beelden wordt hij *down to earth* gebracht, waardoor hij van zijn status wordt ontdaan en als statussymbool geleege. Daarbij werkt de lach gekoppeld aan de onderbuik als ontlading en ontstaat er in het carnavaleske, waarmee volgens Bakhtin de *natuurlijke cyclus* doorbroken wordt, eveneens ruimte voor vernieuwing; wat in dit verband kan worden opgevat als ruimte voor een mogelijke vernieuwing van de politieke situatie in Equatoriaal Guinea.

Het ‘leggen’ gebeurt verder nog door (wat Garber omschrijft als) *crossover*; het overstappen van de ene sekse naar de andere. Zij beweert dat het voor een zwarte man extra pijnlijk is om afgebeeld te worden als vrouw vanwege de “overdetermination of the phallus” door (witte) anderen. Daardoor zou Obiang extra worden vernederd wanneer men hem in een vrouwelijke rol plaatst, waarmee hij geëerd wordt van zijn mannelijkheid en ook op die manier wordt uitgeschakeld of onschadelijk gemaakt.

In “Troisième esquisse d’un manifeste de l’affirmationnisme” (Het Affirmationistische Manifest. Derde ontwerp voor een manifest van de affirmationistische kunst) noemt Badiou de ‘artistieke configuratie’ waarin volgens hem het vormloze wordt weggewerkt of juist tot vorm gemaakt, “tot op het moment waarop men, bij gebrek aan evidentie, bij gebrek aan onzuiverheid, niets reëls meer overhoudt” (2012: 84). Volgens Badiou legt de kunst zich er op toe het onzuivere te zuiveren, door zich vast te bijten in wat volgens hem een plicht is om zichtbaar te maken, “tegen alle evidentie van het zichtbare in” (Ibid.: 83) Wanneer Esono Ebalé in zijn karikaturen Obiang ontdoet van status, macht of mannelijkheid, zou dat opgevat kunnen worden als (politieke) ‘zuivering’ die verband houdt met de zuivering in zijn beeldverhalen. In zijn beeldverhalen verschijnen witte figuren als onschuldige vormen in een veelzeggende omgeving (het verhaal van metaforen en symbolen) waarin ze door hun leegte ‘niets’ laten zien, wat volgens Badiou neerkomt op alles wat verscholen en daarom ook raadselachtig blijft, en waarin zich tegelijkertijd een zuivering voordoet waarin waarheid geschiedt.

In *Le noir. Éclats d’une non-couleur (BLACK; The brilliance of a non-color)* beschouwt Badiou wit en zwart als twee kanten van dezelfde medaille omdat het geen kleuren zijn; wit is het licht waarin alle kleuren samenvallen en zwart is juist het ontbreken van licht en daarmee ook van kleur. De donkere en lichte kanten van het leven zijn daarom volgens Badiou inwisselbaar, evenals wit en zwart dat zowel staat voor alles als niets (2017: 35). Daarmee zou ook het wit en zwart (of grijs) in de tekstballonnen van de beeldverhalen van Esono Ebalé beschouwd kunnen worden als ‘alles of niets’ en twee kanten van dezelfde medaille. De afwezigheid van tekst in de witte, grijze of zwarte tekstballonnen kan worden gezien als een verwijzing naar de censuur (of naar personen die geen gedachten hebben), maar het legt ook het zwijgen bloot over alles (of niets) wat buiten de hegemoniale orde valt. De lege tekstballonnen met parallel hieraan de lege, onschuldige of anonieme figuren die als

eenlingen buiten de maatschappelijke orde vallen in onder andere *Mar de mierda* (afb.2.7), slaan een gat in de situatie waarmee volgens de opvatting van Rancière een politieke breuk tot stand komt en volgens Badiou's opvatting een evenementiële breuk.

In het laatste tafereel van het beeldverhaal *Etiopia* (afb.2.8), als weergave van een geweldsituatie die volgens de definitie van Schilperoord en Maes in metaforische zin als brondomein geldt om het gewelddadig koloniaal en neokoloniaal tijdperk in Ethiopië aan de orde te stellen als doeldomein, zijn de lege figuren echter niet onschuldig. Hier gaat het om vormen van wapens die extra krachtig werken omdat ze zijn uitgespaard in het rood van het uit de afgehakte hoofden druipend bloed.

Het rood heeft ook een bijzondere functie als in rood geschreven letters (afb.2.7) en in de lege ruimtes van de hel in *La pesadilla de Obi*, evenals de grijzen in de martelscenes. Door details en kleuren te reduceren of weg te laten en de ruimte te 'zuiveren' worden die scènes als het ware tot hun kern gelegeerd en daardoor extra indringend. De toch al in armoede uitgekleden figuur van Obiang komt, nadat hij in het begin van het verhaal al zijn status en macht al is kwijtgeraakt, in steeds verdergaande schrijnende situaties alleen te staan, tot hij uiteindelijk belandt in een algehele leegte (*La Pesadilla de Obi*, 124).

De lezer wordt hierbij betrokken, behalve door de kleur, door de heldere lijnvoering, karikaturale overdrijvingen, close ups en keuzes wat betreft de vormgeving van frames, lettertype en perspectivisch standpunt, maar ook doordat letters en figuren buiten hun kaders in de lege ruimte treden. Daarmee wordt de lezer als het ware vanuit de lege buitenruimte en voorbij de eveneens lege tussenruimtes het verhaal 'binnengezogen', waardoor die ruimtes en de lezer ook op deze wijze bij de actie worden betrokken. De strip zou zich bovendien als populair medium en 'geglobaliseerde beeldtaal' van bijvoorbeeld de Japanse mangacultuur (Pollmann) bij uitstek lenen om een 'semigeletterd' publiek te bereiken (Carrier). Daarin komt de gerichtheid op de gemeenschap tot uitdrukking en voldoet de strip aan Badiou's *L'idée du communisme* (De Idee van communisme) waarin er zoveel mogelijk mensen van worden overtuigd dat er zoiets is als "de fabelachtige uitzondering van waarheden-in-wording" buiten het officiële verhaal van de Staat (Badiou, 2012: 29-93). Echter, hoewel Esono Ebalé zich in vrijwel al zijn beeldverhalen en strips en met name in *La pesadilla de Obi*, kritisch opstelt tegen het regime van Obiang, neemt hij met zijn strips een onafhankelijk positie in ten aanzien van de Afrikaanse stripcultuur. Zijn strips waarin leegtes en cartoonmetaforen een

grote rol spelen, sluiten eerder aan bij zijn andere werk dan bij een Afrikaanse (of Amerikaans-Europese) stripcultuur.

In zijn collages laat Esono Ebalé zowel politieke als culturele elementen met elkaar in botsing komen, waardoor irritatie op kan treden bij de beschouwer, die daardoor wordt aangezet tot nadenken en op een andere manier (dan in bijvoorbeeld *La pesadilla de Obi*) bij het politieke proces in Equatoriaal Guinea wordt betrokken. Deze collages kunnen beschouwd worden *dialectische montages* volgens de terminologie van Rancière. Met zijn *dissensus* theorie doelt Rancière op politieke strategieën die het onzichtbare zichtbaar maken of het zichtbare ter discussie stellen, waardoor nieuwe relaties en betekenissen ontstaan.⁴⁹ Daarin schuilt de politieke breuk (*dissensus*) die Esono Ebalé's collages en karikaturen tot *subversieve daad* maken (Hobeika). Het subversieve schuilt echter in zijn tekeningen, beeldverhalen en strips vooral ook in het weglaten of legen. Door de verschillende strategieën van legen, zoals het op verschillende wijzen legen van de persoon van Obiang van zijn status, of het legen van kleur en het legen van ruimtes en van bepaalde vormen, wordt niet alleen zichtbaar wat eerder niet zichtbaar was, maar worden deze ruimtes, vormen en figuren, volgens wat Badiou hierover aangeeft, ook gezuiverd of geïntensiveerd. Deze ruimtes, vormen en figuren worden des te meer geïntensiveerd door wat zich hier omheen bevindt 'vol' is; volgetekend, gevuld met symbolen en metaforen, vol van kleur of vol van details. En juist door het minimaliseren van al het aanwezige in ruimtes in *La pesadilla de Obi*, het wegnemen van kleur en het weglaten van tekst (tegenover dat wat vol is), ontstaat er leegte die de waarheid blootlegt van de hel of sinistere martelmethode in martelkamers. Dat wat Rancière aanduidt met *dissensus* en Badiou beschouwt als evenementiële breuk waarin zich een 'waarheidsprocedure' voltrekt, vindt in Esono Ebalé's werken plaats in wat botst in zijn collages en karikaturen, maar nog meer in wat hij leegt in zowel zijn tekeningen, beeldverhalen, strips, collages als karikaturen. Daarin treedt zuivering op waarmee de kunstenaar de censuur en politieke orde in zijn land doorbreekt, wat de mogelijkheid openstelt voor een nieuwe (politieke) situatie. De zuivere en lege figuur die hij als eenling tegenover maatschappelijke en politieke misstanden plaatst kan daarbij als metafoor gezien worden voor de huidige maatschappelijke en politieke situatie in Equatoriaal Guinea. Die eenling te zijn is tegelijkertijd een onontkoombaar gegeven, zoals

⁴⁹ "[...] strategies intended to make the invisible visible or to question the self-evidence of the visible; to rupture given relations between things and meanings and, inversely, to invent novel relationships between things and meanings that were previously unrelated" (2015: 149).

Esono Ebalé schrijft bij zijn zelfportret op de site van *Macuto*: "[...] no busco ser. Ya soy" (Ik heb er niet om gevraagd er te zijn. Ik ben er al.).⁵⁰

⁵⁰ In de volgende context: "En la imagen aparezco yo mismo. Mi 33 en mano, mis gafas Rayban y ataviado con una vestimenta que tiene su lógica más allá del dibujo. Es mi personaje con el que quiero que se queden. Pues así es como quiero que se me recuerde en mi paso por 'vuestras vidas de manipulados y manipuladores'. Eso sí, y como siempre digo, no busco ser. Ya soy." (ontleend aan *El arte de la manipulación*, de tekst bij het zelfportret opgenomen in Deel I van dit onderzoek, p.30)