

FLASH | BACK

Nieuwe meesters | Oude meesters

New Masters | Old Masters

‘In één flits terug.’ Is dat de juiste vertaling van *flash back*? Misschien is ‘terugblik’ beter. Als we onze zestien fotografen vragen wat dit begrip voor hen heeft betekend in de context van de tentoonstelling FLASH|BACK, zullen we zestien verschillende antwoorden krijgen. Wat had het Mauritshuis zelf voor ogen met deze tentoonstelling?

Het was 2020. Vanwege de – door velen zo vervloekte – lockdown verkeerden wij als museum-mensen vaak in de bevreemdende positie helemaal alleen te zijn met onze collectie. Nooit eerder beseften we zo sterk, zo zonder bezoekers, dat een schilderij pas kunst wordt als er publiek bij komt kijken. Een schilderij is niet meer dan een paar lagen verf en vernis op een plankje of op een stuk doek. Voeg er een paar ogen aan toe en in één gespleten seconde verwordt het doodse materiaal tot kunst.

In aanloop naar ons jubileumjaar 2022, het tweehonderdjarige bestaan van het Mauritshuis, was er een moment waarop ik probeerde te berekenen hoe groot het totale aantal ogen moet zijn geweest dat de collectie heeft bekeken sinds de oprichting van het museum in 1822 door koning Willem I. Met de bijna 500.000 personen die het Mauritshuis bezochten in de succesvolste jaren van zijn bestaan liep dat getal hoog op. Het zullen enkele tientallen miljoenen mensen zijn geweest. En dat maal twee ogen. Ogen die bewonderden, zich verwonderden, zich ergerden, bevroegen, enthousiast raakten, geïnspireerd raakten, oordeelden, taxeerden, zich dingen herinnerden, fantaseerden, vergeleken, zich verveelden of op hol sloegen. Mannelijke ogen verlustigden zich aan vrouwelijke naakten (en vice versa), kennersogen keurden, jonge ogen leerden kijken of haakten voortijdig af, de meeste ogen genoten. Maar wat zagen ze echt?

We horen vaak: een museum gaat nog meer leven als je bezoek begeleid wordt door iemand die erover vertelt en jou leert kijken. Met diens kennis en geleende ogen zie je ineens veel meer en gaan er werelden voor je open. En zo bedachten we voor ons jubeljaar een tentoonstelling waarbij je onze oude meesters leert kennen door de ogen van een ander. In dit geval is die ander: een fotograaf. Deze buitengewoon gespecialiseerde kijkers nemen jou mee in hun beleving. Wat zien zij? Hoe transformeren zij eeuwenoude doeken en panelen tot nieuw werk? Welke thema’s, vormen en composities zijn daarbij universeel? Wat hiervan blijft overeind in het nieuwe werk? Welke terugblik, of beter, welke blik terug, leidde bij de fotografen tot scheppingsdrang?

De eerste vraag was welke fotografen we hiervoor zouden gaan aanschrijven. Ze zouden van Nederlandse en Vlaamse bodem zijn, want onze eigen collectie bestaat uit Noord- en Zuid-Nederlandse schilderkunst. We hadden een pril wensenlijstje opgesteld met namen. Een makkie, want België en Nederland kunnen zich gelukkig prijzen met excellente fotografen van wereldfaam. Die selectie hebben we voorgelegd aan

Frits Gierstberg, conservator van het Nederlands Fotomuseum in Rotterdam, die zo vriendelijk was ons met raad en daad bij te staan. Frits begreep de samenstelling van de genoemde namen, maar raadde aan enkele fotografen die de nieuwe generatie belichamen toe te voegen. Daarbij hebben we gekeken naar een balans tussen de specialismen documentaire fotografie, stillevens en portretten – net zo breed als de collectie van het museum zelf. Zo kwamen we tot zestien fotografen, want onze vaste museumcollectie is verspreid over zestien zalen, en we streefden naar één foto per zaal. Zestienmaal reageerden de benaderde fotografen met een volmondig: ja!

Onze projectleider tentoonstellingen Hedwig Wösten fungeerde voor deze tentoonstelling ook als curator. Samen met Boy van den Hoorn, coördinator tentoonstellingstechniek, leidde zij de fotografen rond. De zoektocht naar hun oude meester kon van start gaan. De meeste fotografen kwamen twee, drie, soms vier keer terug. Ze tuurden en tobden. Sommigen kwamen er niet snel uit, anderen wisten het meteen. Met conservator Quentin Buvelot werden de gekozen schilderijen en locaties die de fotografen na hun bezoek hadden opgegeven beoordeeld.

Onze hoofdbreken over hoe we het zouden oplossen als meerdere gekozen werken zich in dezelfde zaal zouden bevinden, bleken achteraf onnodig. Als door een wonder kozen vrijwel alle zestien fotografen hun inspiratiebronnen in andere zalen. We waren er ook voor beducht dat iedereen het schilderij zou uitverkiesen dat prijkt op elke *top 10 most famous paintings of the world*: Vermeers *Meisje met de parel*. Ook die angst was ongegrond. Ik ben nog steeds benieuwd waarom het *Meisje met de parel*, door duizenden fans ‘gemimed’, nageschilderd, gekleed, getekend en gefotografeerd, uitgerkend nu verweesd achterblijft. Was ze te voor de hand liggend? Of durfde niemand zich aan dit icoon te branden?

Welke oude meesters werden wel gekozen? Van een paar hadden we wel verwacht dat die vanwege hun monumentale waarde en sterke beeldtaal uitverkoren zouden zijn door dit fotografenpeloton: *De anatomische les van Dr Nicolaes Tulp* van Rembrandt (Stephan Vanfleteren), ‘*Soo voer gesongen, soo na gepepen*’ van Jan Steen (Dustin Thierry), *De stier* van Paulus Potter (Kadir van Lohuizen) en *Gezicht op Delft* van Vermeer (Vincent Mentzel). Iets minder beroemd wellicht maar net zo opvallend aanwezig in het museum zijn *Twee Afrikaanse mannen* van Rembrandt (Anton Corbijn), *De briefschrijfster* van Ter Borch (Rineke Dijkstra), *De aanbidding der herders* van Jordaens (Sanja Marušić) en *De bewening van Christus* van Rogier van der Weyden (Carla van de Puttelaar).

Daarna volgen de echte verrassingen. Waarom koos Morad Bouchakour *Vioolspeler* van Adriaen van Ostade? En Elspeth Diederix haar *Stilleven met*

Chinese deksepot, hazelnoten en sinaasappel van Luttichuys? Ook Ahmet Polats *De damspelers* van Sweerts en Desirée Dolrons *Portret van een 6-jarige jongen* van Jan de Bray zijn niet de meest voor de hand liggende schilderijen om als vertrekpunt te kiezen. Dat geldt min of meer ook voor *Mars en Venus betrap door Vulcanus* van Wtewael, geselecteerd door Viviane Sassen. Dat Erwin Olaf Ruisdaels *Gezicht op Haarlem met bleekvelden* eruit pikte, verbaast minder nu we weten dat hij zich momenteel met landschappen bezighoudt. Kevin Osepa koos voor *Studie van twee Braziliaanse schildpadden*, geschilderd door Albert Eckhout. Een begrijpelijke keuze, gezien zijn aandacht voor postkoloniale verhoudingen. Sara Blokland deelt die interesse. Zij zocht echter geen schilderij als fundament voor deze opdracht, maar de Gouden Zaal, een ruimte waarin Johan Maurits mensen uit Brazilië een dans heeft laten uitvoeren rond het midden van de zeventiende eeuw.

De zestien oerbronnen hebben, na tweehonderd jaar deel uitgemaakt te hebben van het museum, niets aan kracht ingeboet, integendeel. Ze gaan over levensvraagstukken, dilemma’s, mores, verlangens, wraak, onheil, voorspoed en, ja, schoonheid. De fotografen zijn in staat om de schilderijen van honderden jaren oud te ‘lezen’. Wat spreekt hen erin aan? Het antwoord daarop bestaat niet alleen uit hun foto’s, maar ook uit de interviews die Hedwig de fotografen heeft afgenomen en die door haar en mijzelf zijn verwerkt in dit boek. We geven de lezer steeds net genoeg achtergrondinformatie over de oude meesters om de kunstwerken in hun eigen eeuw en context te kunnen plaatsen. Waar we vooral naar hebben gekeken, is hoe de fotografen spelen met, reflecteren op en spiegelen tussen de schilderijen en hun eigen werk. En bedenk dan dat er doorgaans zo’n 350 tot 500 jaar aan tijd is verstreken tussen de schilderijen en de foto’s. Zo voorziet de tentoonstelling, én dit boek, ons van een heerlijke reis van toen naar nu, van eeuwigheid naar vergankelijkheid, van vernis en verf naar *high res* fotografisch materiaal, ingelijst naar de wensen van de fotografen zelf. Ze laten ons opnieuw kijken, door hun lens.

De tentoonstelling FLASH|BACK, deze catalogus en de begeleidende audiotour zouden niet gemaakt kunnen zijn zonder onze trouwe hoofdsponsor Nationale-Nederlanden. Daarnaast zijn wij het Mondriaan Fonds en de Dutch Masters Foundation zeer erkentelijk voor hun zeer gulle bijdragen. Op deze plaats zou ik speciaal Frits Gierstberg en het Nederlands Fotomuseum willen bedanken voor hun collegiale samenwerking; Hannibal Books en Tim Bisschop voor dit fantastische boek om voor eeuwig van te houden; de zestien fotografen voor hun zestien werken; Boy van den Hoorn voor zijn souplesse en ten slotte Hedwig Wösten voor haar enorme geduld en voor het prachtige resultaat.

FLASH|BACK or maybe “Back in a flash”. Would that have been a good title too? But we mean “looking back”. If we were to ask our sixteen photographers what this term has meant to them in the context of the FLASH|BACK exhibition, we would get sixteen different answers. What was it that the Mauritshuis itself had in mind with this exhibition?

It was 2020. Because of the lockdown – cursed by many – we, as museum people, were often in the curious position of being completely alone with our collection. Suddenly without visitors, never before had we realised so strongly that a painting only becomes art when it is seen by an audience. A painting is only a few coats of paint and varnish on a board or a stretch of canvas. Add a pair of eyes and in a split second the lifeless material transforms into art.

As our jubilee year 2022, the 200th anniversary of the Mauritshuis, drew near, there was a moment when I tried to calculate what the total number of eyes must have been that have viewed the collection since the establishment of the museum by King William I in 1822. With almost half a million people visiting the Mauritshuis in the most successful years of its existence, that number rose steeply. It must have been several tens of millions of people. All multiplied by two eyes. Eyes that admired, marvelled, angered, questioned, enthused, found inspiration, judged, appraised, reminisced, fantasised, compared, felt bored or overcome with emotion. Male eyes took delight in female nudes (and vice versa), connoisseur eyes considered, young eyes learned to look or gave up prematurely, most eyes enjoyed. But what did they really see?

We often hear: a museum comes to life even more if your visit is accompanied by someone who tells you stories. And teaches you to look. With their knowledge and borrowed eyes you suddenly see a lot more and new worlds open up for you. And so we dreamt up an exhibition for our jubilee year where you can get to know our Old Masters through the eyes of another. In this case, the other is: a photographer. These exceptionally specialised eyes take you along in their experience. What do they see? How do they transform age-old canvases and panels into new work? Which themes, shapes and compositions are universal here? Which elements are retained in the new work? Which look-back, or rather, which flashback, was the spark to our photographers’ creative fire?

The first question was, which photographers would we approach? We decided they should be of both Dutch and Flemish origin because our own collection consists of Northern and Southern Netherlandish paintings. We drew up a preliminary wish list of names. It wrote itself, because Belgium and The Netherlands are lucky enough to count many excellent photographers of world renown as their own. We presented this first selection to Frits Gierstberg, curator of the Nederlands Fotomuseum in Rotterdam, who was kind enough to guide us with

his advice. Frits agreed with the compilation of the names we had gathered, but also recommended adding a few photographers from the new generation. In so doing, we aimed to strike a balance between the various specialties of documentary photography, still lifes and portraits; as broad a range as the museum’s collection encompasses. We created a list of sixteen photographers because our permanent museum collection is spread over sixteen rooms, and we wanted one photograph per room. Sixteen times the contacted photographer responded with a resounding: yes!

Our exhibition project leader Hedwig Wösten also acted as curator for this exhibition. Together with Boy van den Hoorn, exhibition technology coordinator, she showed the photographers around the museum. Now the search was on to find their Old Master. Most photographers came back for a second, a third, sometimes a fourth visit. They peered and pondered. Some took their time to make up their mind, others knew right away. The chosen paintings and locations that the photographers specified after their visits were reviewed in consultation with curator Quentin Buvelot.

Our anxiety about what we would do if multiple selected works were all together in the same room, turned out to be needless. As if by a miracle, almost all sixteen photographers chose their sources of inspiration in different rooms. We were also concerned that everyone would choose the painting which appears in every Top 10 of the world’s most-famous paintings: Vermeer’s *Girl with a Pearl Earring*. That fear, too, did not come to fruition. I’m still curious why *Girl with a Pearl Earring*, already recreated, painted, made into ceramics, drawn, and photographed by thousands of fans, remains an orphan. Was she too obvious? Or did nobody dare burn their fingers on this icon?

Which Old Masters were chosen? A few were chosen by this photographer squadron, as expected, for their monumental value and strong visual language: *The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp* by Rembrandt (Stephan Vanfleteren), *‘As the Old Sing, So Pipe the Young’* by Jan Steen (Dustin Thierry), *The Bull* by Paulus Potter (Kadir van Lohuizen) and *View of Delft* by Vermeer (Vincent Mentzel). Slightly less famous perhaps, but just as prominent in the museum are: *Two African Men* by Rembrandt (Anton Corbijn), *Woman Writing a Letter* by Ter Borch (Rineke Dijkstra), *The Adoration of the Shepherds* by Jordaens (Sanja Marušić) and *The Lamentation of Christ* by Rogier van der Weyden (Carla van de Puttelaar).

Then there were a few real surprises. Why did Morad Bouchakour choose Adriaen van Ostade’s *The Fiddler*? And Elspeth Diederix her *Still Life with Chinese Vase, Hazelnuts and Orange* by Luttichuys? Ahmet Polat’s *Draughts Players* by Sweerts and Desirée Dolron’s *Portrait of a Boy, Aged 6*, by Jan de Bray are also not the most obvious paintings to

choose as a starting point. The same more or less also goes for *Mars and Venus Surprised by Vulcan* by Wtewael, selected by Viviane Sassen. The fact that Erwin Olaf picked Ruisdael’s *View of Haarlem with Bleaching Grounds* is less surprising now that we know that he is currently working with landscapes. Kevin Osepa chose *Study of Two Brazilian Tortoises*, painted by Albert Eckhout. An understandable choice given his focus on post-colonial relations. Sara Blokland shares this interest. She, however, didn’t choose a painting as her basis for this commission, but picked out the Golden Room, the space in which Johan Maurits made people from Brazil perform a dance in the middle of the 17th century.

After being part of the museum for 200 years, the sixteen ancestral sources have lost none of their power, quite the contrary. They deal with the big questions of life, dilemmas, morality, desires, revenge, disaster, prosperity and yes, beauty. The photographers are able to “read” the paintings that are hundreds of years old. What appeals to them? The answer to this question is not only provided in their photographs, but also in the interviews Hedwig had with the photographers and which she and I have incorporated in this book. We always give the reader just enough background information about the Old Masters to be able to place the works of art in their own century and context. We were mostly interested in how the photographers play with, reflect on, and mirror back and forth between the paintings and their own work. Don’t forget that there is usually a time period of about 350 to 500 years between the paintings and the photographs. As such, the exhibition, but also this book, offers us a wonderful journey from then to now, from eternity to brevity, from paint and varnish to high-res photography, framed according to the wishes of the photographers themselves. They make us look again, through their lens.

The FLASH|BACK exhibition, with its catalogue and accompanying audio tour, would not have been possible without our loyal head sponsor Nationale-Nederlanden. We are also very grateful to the Mondriaan Fund and the Dutch Masters Foundation for their highly generous contributions. I would like especially to thank Frits Gierstberg and the Nederlands Fotomuseum for their collegial collaboration; Hannibal Books and Tim Bisschop for this fantastic book to cherish forever; the sixteen photographers for their sixteen works; Boy van den Hoorn for his flexibility and finally, Hedwig Wösten for her enormous patience and for this beautiful result.

Anton Corbijn
Vincent Mentzel
Carla van de Puttelaar
Desirée Dolron
Dustin Thierry
Elspeth Diederix
Kadir van Lohuizen
Kevin Osepa
Morad Bouchakour
Erwin Olaf
Viviane Sassen
Stephan Vanfleteren
Sara Blokland
Rineke Dijkstra
Sanja Marušić
Ahmet Polat

Rembrandt
Johannes Vermeer
Rogier van der Weyden
Jan de Bray
Jan Steen
Simon Luttichuys
Paulus Potter
Albert Eckhout
Adriaen van Ostade
Jacob van Ruisdael
Joachim Wtewael
Rembrandt
De Gouden Zaal
Gerard ter Borch
Jacob Jordaens
Michael Sweerts

Op Hollandse zeventiende-eeuwse schilderijen zijn Afrikanen meestal afgebeeld als bijfiguren. Bekend zijn de scènes van zwarte jongetjes, een beetje schuin achter witte mevrouwen gepositioneerd, altijd op het tweede plan. Hij bindt dan haar paarden armband om, houdt een schaal vast of biedt iets aan. Het contrast van de witte vrouwenhuid versus de zwarte jongenshuid werd opwindend gevonden. Van deze jongetjes weten we niet hoe ze heetten, waar ze vandaan kwamen, hoe oud ze waren. Naderden ze de puberteit en kregen ze pukkeltjes, dan verdwenen ze direct uit beeld. Wat gebeurde er vervolgens met hen? Bleven ze in Nederland? Bij de familie als stalknecht? Of in dienst als matroos bij de WIC of de VOC? Het is moeilijk onderzoek doen naar deze onbekende jongens, die vaak Nederlandse namen werden aangemeten en die dus niet via hun originele Afrikaanse namen traceerbaar zijn in de archieven van de adellijke families die hen als ‘bedienden’ opnamen in de huishouding. Bedienden inderdaad tussen aanhalingstekens. Officieel mocht slavernij in Nederland niet bestaan, maar onofficieel wel, want deze jongens waren tegen hun zin als zeer jonge kinderen weggerukt bij hun moeders en vaders, weg van hun families, uit hun dorpen, van hun continent en verkocht aan handelaren.

Op andere schilderijen vervullen Afrikanen rollen als figuranten in Bijbelse verhalen. We komen ze tegen als koning Caspar, een van de drie wijzen uit het Oosten. Of als personificatie van het werelddeel Afrika. Maar vrijwel nooit zien we zomaar een Afrikaanse man of vrouw, gewoon om wie ze waren, en al helemaal niet in een hoofdrol. Dat maakt het schilderij *Twee Afrikaanse mannen* van Rembrandt uniek. Wie deze twee mannen zijn, weten we niet. Waarschijnlijk leefden zij niet in slavernij maar waren het vrije mannen, woonachtig in de buurt van Rembrandts huis in Amsterdam. De schilder kan de mannen op straat hebben gevraagd mee te komen naar zijn atelier om hen te portretteren. De omgeving rondom het Rembrandthuis was in de zeventiende eeuw divers, er woonden mensen uit alle windstreken. Uit archieven blijkt dat de meeste zwarte Amsterdammers, een kleine en hechte gemeenschap van een paar honderd man, in de directe omgeving woonden van wat nu de Jodenbreestraat heet, inderdaad bij Rembrandt om de hoek.

“Twee Afrikaanse mannen in Amsterdam in 1661. Dat was ver van huis”, overpeinst Anton Corbijn. “Sommigen zeggen dat ze uit Sierra Leone kwamen. Wellicht broers, maar het waren geen slaven. Dat dacht ik eerst wel.” Waarschijnlijk werkten de twee als zeelui of soldaten. Het schilderij viel Corbijn op. Voorafgaand aan zijn bezoek aan het Mauritshuis kende hij het niet. Vorse door zijn wimperharen concludeert de fotograaf dat het geen “typische Rembrandt” is.

In eerste instantie lijkt het schilderij weinig kleur te bevatten, alleen tinten bruin en grijs. Door goed te kijken is er wat blauw en rood te ontdekken in het oog van de voorste man. Ook doet het schilderij misschien onaf aan, vanwege het schetsmatige. En er is veel leeg gelaten op de achtergrond. De gezichten en de witte omslagdoek zijn dan weer wel gedetailleerd uitgewerkt. “Of was het een studie voor een onderdeel van een ander schilderij?” Toch denken we wel dat het schilderij af is. Rembrandt heeft het namelijk gesigneerd met *Rembrandt f 1661*, en materiaaltechnisch onderzoek naar de signatuur wees uit dat die authentiek is. Rembrandt signeerde een werk alleen als het helemaal gereed was.

Corbijn maakte zijn foto in Kenia, een land waar hij vaak verblijft. “Mede daarom voelde de keuze voor dit doek natuurlijk als onderwerp.” De twee mannen op de foto zijn honderd procent Afrikaanse mannen. Dat kan niet precies gezegd worden van de twee die Rembrandt portretteerde. Zij kunnen net zo goed geboren zijn in Brazilië of van de Cariben komen, uiteraard met Afrikaanse roots. “Het licht van Rembrandt vind ik mooi.” Corbijn zocht naar een vergelijkbaar licht voor zijn foto. Hij vond het in het straatlicht aan het begin van een Keniaanse nacht, wanneer “er nog iets van helderheid in de lucht te bespeuren is”. Rembrandt en Corbijn waren net zo minimalistisch met hun lichtbronnen als met de aankleding. “Behalve de doek heb ik me niet met de kleding beziggehouden. Het is niet relevant, het is geen verkleedpartij. Maar die witte doek, die geeft het net iets eigens. Het wordt zo meer dan alleen twee lichamen.”

De twee mannen van Rembrandt moeten elkaar goed gekend hebben. Corbijn zegt: “Waren zij *lovers*, broers, goede vrienden...? Of was de ene ondergeschikt aan de andere? Eigenlijk wil ik het antwoord niet weten. Dat neemt het gevoel weg. Er is een intimiteit in het schilderij. Een intimiteit die je minstens zo sterk voelt wanneer je hen op de rug kijkt.”

In Dutch seventeenth-century paintings, Africans are generally featured in supporting roles. We are familiar with scenes containing young black boys, positioned a little to the side behind white ladies, always on the second plane. The boy may be seen fastening a pearl bracelet on her wrist, for example, holding up a bowl, or offering something on a platter. The contrast of white woman’s skin versus black boy’s skin was found to be exciting. We don’t know the boys’ names, where they came from, or how old they were. When they approached puberty, at the first sign of teenage acne, they would immediately disappear from the picture. What happened to them next? Did they stay in The Netherlands? With the family, as a groom perhaps? Or move on to employment as a sailor with the Dutch West or United East India Compagny? It is difficult to do research on these unknown boys, who were often given Dutch names, so can’t even be traced by their original African names in the archives of the aristocratic families who included them in their household accounts as so-called “servants”. So-called because while slavery was not officially allowed in The Netherlands, unofficially it certainly did exist, as boys like this demonstrate. They had been snatched from their mothers and fathers against their will as very young children, taken away from their families, their villages, their continent, and sold to traders.

In other paintings Africans can be seen as extras in Biblical stories. We encounter them as King Caspar, one of the three Magi from the East, or as the personification of the African continent. But we hardly ever see an African man or woman simply for who they were, and they are certainly never cast in the main role. This is what makes Rembrandt’s painting *Two African Men* so unique. We don’t know who these two men were. Presumably, they were not enslaved but living as free men, near Rembrandt’s house in Amsterdam. The painter may have approached the men in the street and asked them to come to his studio to sit for their portrait. The area around the Rembrandt House was diverse in the seventeenth century with people from all over the world living there. Archives show that most of the black Amsterdam residents, a small and close-knit community of a few hundred, lived in the immediate vicinity of what is now the Jodenbreestraat, indeed just around the corner from where Rembrandt lived.

“Two African men in Amsterdam in 1661. They were a long way from home”, Anton Corbijn ponders. “Some people think they came from Sierra Leone. They may have been brothers, but they weren’t slaves, as I first thought.” The two men probably worked as sailors or soldiers. This painting made an impression on Corbijn. He hadn’t seen it before he visited the Mauritshuis. Peering at it through his eyelashes, the photographer concludes that it is not a “typical Rembrandt”.

At first glance the painting seems to contain very little colour, only shades of brown and grey, but closer inspection reveals touches of blue and red in the eye of the man in front. The painting also seems possibly unfinished because of its sketchiness. And a lot of the background has been left blank. The faces and the white shawl have been worked out in detail though. “Or was it a study for a part of another painting?” We do, however, believe that the painting is finished because Rembrandt signed it with *Rembrandt f 1661*, and material analysis of the signature showed that it is authentic. Rembrandt only signed his work when he considered it completely finished.

Corbijn took his photograph in Kenya, a country he stays in regularly. “It is partly for that reason that this artwork felt like a natural choice for me.” The two men in the photograph are one hundred percent African. That cannot be said with the same certainty of the two men portrayed by Rembrandt. They might have been born in Brazil or hail from the Caribbean, although with African roots of course. “I love Rembrandt’s light.” Corbijn went looking for comparable light for his photo. He found it in the streetlight at the beginning of a Kenyan night, when “there is still some brightness in the sky”. Rembrandt and Corbijn are similar in that they are as minimalist with their light sources as with embellishments. “Except for the shawl, I didn’t bother about the clothes. It’s not relevant. It’s not a dress-up party. But that white shawl gives the work its own personality. It becomes so much more than just two bodies.”

Rembrandt’s two men must have known each other well. Corbijn: “Were they lovers, brothers, good friends...? Or was one subservient to the other? But in the end I don’t really want to know the answer. That just takes away from the feeling it gives. There is an intimacy in the painting. An intimacy that you feel at least as strongly when you look upon their backs.”

Anton Corbijn

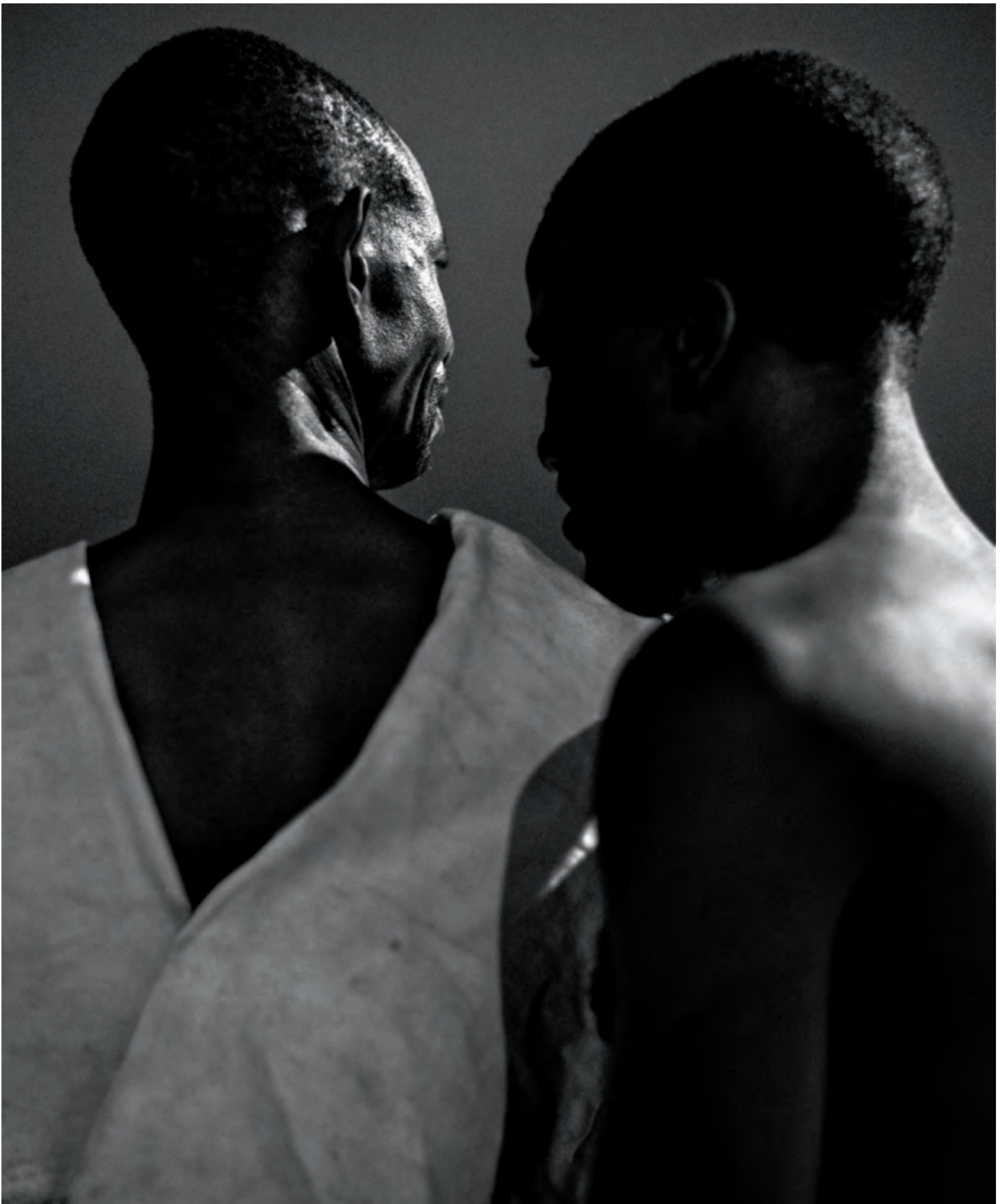
2022

1661

Rembrandt

Anton Corbijn

Twee Afrikaanse mannen / Two African Men
(naar Rembrandt / after Rembrandt), 2022
Lamu, Kenia / Kenya



Rembrandt

(Leiden 1606 – 1669 Amsterdam)

Twee Afrikaanse mannen / Two African Men, 1661

olieverf op doek / oil on canvas

64.4 x 77.8 cm



Vincent Mentzel kent *Gezicht op Delft* van kindsbeen af. Hij kreeg kunst en cultuur met de paplepel ingegoten, hoewel hij ook weer niet alles mooi vond. Maar dat *Gezicht op Delft* “het mooiste schilderij ter wereld” is, zoals Marcel Proust in 1921 in een brief schreef, negentien jaar nadat hij het met eigen ogen had gezien, daar kon de jonge Mentzel zich wel in vinden.

Het is inderdaad een van de geliefdste werken in het Mauritshuis. Koning Willem I kocht het in 1822 voor het toen kersverse museum aan. Een enkele keer zien we een bezoeker voor het schilderij op de grond zitten, in adoratie verzonken. Wat het precies is, de magie van dit stadsgezicht, is niet eenvoudig in woorden te vatten. Vermeer wordt vanwege de techniek die hij toepaste weleens een pointillist *avant la lettre* genoemd. De bomen, de kades, de daken, de horizontale strepen op de huizen, overal zie je piepkleine puntjes. Het licht, kunstlicht via spotjes van boven of het natuurlijke zonlicht vanuit de ramen rechts, valt steeds anders op al die duizenden puntjes. Zo komt het over alsof het leeft, dit Delftse tafereel. Soms lijkt het alsof er licht achter het doek zit, als bij een dia. De daken glinsteren, nog nat van een recent regenbuitje. Het water beweegt. De wolken trekken aan ons voorbij. Dit verstilde beeld wordt al honderden jaren bewonderd.

“Je moet niet proberen iets na te doen, maar je mag je wel laten inspireren”, vindt Mentzel. De opdracht om zich ter gelegenheid van het tweehonderdjarige bestaan van het Mauritshuis door een werk in het museum te laten inspireren, benaderde hij op zijn eigen journalistieke manier. Eerst maakte hij meerdere foto’s van Delft en vervolgens bewerkte hij ze met moderne technieken. Ja, de werkelijkheid werd geweld aangedaan, maar Vermeer deed met zijn *Gezicht op Delft* niet anders: de schilder manipuleerde wat hij waarnam. Hij zette het stadsgezicht naar zijn hand, net als Mentzel zo’n 360 jaar later deed. Wat er precies is veranderd, wil Vincent Mentzel niet zeggen. De kijker moet zelf maar gaan zoeken naar de toevoegingen en weglatingen van dingen die wel zouden kunnen bestaan.

Volgens Mentzel was Vermeer gefascineerd door de Hollandse luchten. Nergens anders waren ze zo te zien: door de zee en luchtstromingen ontstaat een merkwaardige schoonheid en reinheid van de luchten langs de kust. De lucht is dan ook het enige echt mooie in de foto, aldus Mentzel, want: “Het huidige gezicht op Delft is te lelijk voor woorden. Als je alle ruis, de blokkendozen, eromheen wegdenkt, dan blijven slechts de twee torens en een grachtje over. Het bruggetje is gesloopt. Eigenlijk is het gezicht een schim van wat het was.” De contouren van Vermeers Delft staan nog enigszins overeind, maar het geheel is in de loop der jaren zwaar toegetakeld. De kade werd een snelweg, waar je over moet kijken om nog een glimp op te vangen van het moois van de stad.

Mentzel vindt het tekenend voor hoe Nederland omgaat met zijn eigen schatten en zijn geschiedenis. “De weinige historische gebouwen die er nog zijn, worden met zorg geconserveerd. Daar zijn we heel trots op. Maar we conserveren voor de ander, voor degene die de schoonheid nog wel ziet, vaak toeristen, we doen het niet per se voor onszelf.” Mentzel zou kunnen huilen van tragiek, omdat de stad “naar de filistijnen is geholpen”. En omdat we, onder het mom van vooruitgang, almaar mooie dingen om zeep helpen. Vooruitgang betekent vaak niet dat iets beter of aantrekkelijker wordt. “Denk toch na voordat je iets sloopt.” Dat is zijn boodschap. En daarom vindt hij dat hij de werkelijkheid wel een beetje mag manipuleren om de liefde voor de stad terug te brengen.

Waar Vermeer romantiseerde, maakte Mentzel het gezicht rauwer. “Dat water op het schilderij was natuurlijk een stinksloot. Op de foto zie je een boot met afval. De containers op de andere boot rijmen met de blokkendozen langs de kade”, zegt hij.

Het standpunt dat hij koos om de foto te maken is hoger dan dat van Vermeer. “Ook dat is een manier om het stadsgezicht naar je hand te zetten. Vermeer wilde kennelijk niet de puinhoop laten zien die de ontploffing van een opslagloods vol buskruit in 1654 had achtergelaten. Het heeft jaren geduurd voordat de stad weer was opgebouwd. Hij schilderde een idyllisch tafereel dat de werkelijkheid verhulde, maar de wolken zijn onheilspellend. Mijn foto laat de stad zien zoals hij is, met wolken, die misschien staan voor hoop.”

Vincent Mentzel has known the *View of Delft* since he was a young child. He was raised with art and culture all around him and didn’t necessarily like everything he saw. But young Mentzel quite agreed with the pronouncement of Marcel Proust who, in 1921, nineteen years after he saw the painting with his own eyes, writes in a letter that the *View of Delft* is “the most beautiful painting in the world”.

It is indeed one of the most beloved works in the Mauritshuis. King William I purchased it in 1822 for what was, at the time, a brand new museum. Now and then we will come across a visitor sitting on the floor in front of the painting, simply lost in adoration. It is not easy to put into words what it is exactly, the magic of this cityscape. Because of the painting technique he used, Vermeer is sometimes called a pointillist *avant la lettre*. You can see tiny dots in the trees, the little docks, the roofs, the horizontal stripes on the houses, everywhere. The light – from spotlights above as well as the natural sunlight from the windows on the right – hits each of those thousands of dots differently, bringing this Delft tableau to life, as it were. Sometimes the canvas seems luminous, like a slide on a lightbox. The roofs seem to glitter, still wet from a recent rain shower. The river streams past. The clouds pass over us. This tranquil image has been an object of admiration for hundreds of years.

“You shouldn’t try to copy something you love, but you can draw your inspiration from it,” Mentzel says. He applied his journalistic method to this assignment: to find inspiration in a work in the Mauritshuis to mark the occasion of the museum’s bicentenary. First he took numerous photographs of Delft and then edited them with modern-day technology. Yes, reality is compromised, but that is not far removed from what Vermeer did with his *View of Delft*: the painter altered what he saw before his eyes. He manipulated the cityscape, just as Mentzel has done now, some 360-odd years later. Vincent Mentzel won’t say exactly what has changed. Visitors must find for themselves the additions and omissions of the various elements that may or may not exist.

Mentzel says that Vermeer was fascinated by the Dutch skies above the coastline. It was the only place in the world with skies like these: the sea and air currents here create extraordinarily beautiful and clean skies along the coast. The sky ends up being the only really beautiful thing in the photo, according to Mentzel, because: “If you remove all the chaos and the blocky buildings in your mind’s eye, all you’re left with are the two towers and a canal. The little bridge has been demolished. All in all, the view is a pale imitation of what it used to be.” The outline of Vermeer’s Delft skyline is still extant to some extent, but the whole thing has been outrageously spoiled over the years. The dock has become a highway, which you have to look over to catch a glimpse of the beauty of the city.

Mentzel finds it emblematic of how The Netherlands deals with its own treasures and its history. “The few historic buildings that remain are carefully preserved. We are very proud of that. But we conserve for others, for those who still see the beauty, often tourists, we’re not really doing it for ourselves.” Mentzel could cry at the tragedy of it all because the city “has been ruined”, and because, under the guise of progress, we keep destroying beautiful things. Progress often doesn’t mean that something is improved or made more attractive. “Think before you demolish.” That’s his message. And that’s why he feels justified in his decision to manipulate reality a bit to rekindle love for the city.

Where Vermeer romanticised, Mentzel made the view starker. “That water in the painting was of course in actuality a stinky canal. In the photo you see a boat with waste. The containers on the other boat chime with the blocky boxes along the dockside,” he says.

The position he chose to take his photograph is higher than Vermeer’s perspective. “That too is a way of shaping the cityscape the way you want it. Vermeer apparently didn’t want to show the rubble left behind by the explosion of the gunpowder storage shed in 1654. It took years for the city to be rebuilt. He painted an idyllic scene that obscured reality, but the clouds are ominous. My photo shows the city as it is, with the clouds perhaps representing hope.”

Vincent Mentzel

2022

c. 1660 – 1661

Johannes Vermeer





Vincent Mentzel

*Tâchez de garder toujours un morceau de ciel
au dessus de votre vie (MARCEL PROUST), 2022*

*Probeer altijd een stukje lucht boven je leven te houden
Always try to keep a patch of sky above your life*

Johannes Vermeer
(Delft 1632 – 1675 Delft)
Gezicht op Delft / View of Delft,
c. 1660-1661
olieverf op doek / oil on canvas
115.7 x 96.5 cm





Ribben en doeken. Het sacrale lichaam, omringd door verstilde sereniteit. Een nogal gewaagde keuze van Carla van de Puttelaar om uitgerekend dit paneel als inspiratiebron te kiezen. En het dan juist níet te zoeken in eenzelfde kleurstelling. Evenmin in het liggende formaat. En ook niet in de staande figuren rond het voor de mensheid geofferde lichaam – Van de Puttelaar laat haar wenenden liggen. Maar er zijn wel degelijk overeenkomsten, hoewel soms niet meteen duidelijk: de fotograaf laat door twee foto's te combineren één lichaam tweemaal zien. Een verwijzing naar Rogier van der Weyden, die in hetzelfde schilderij vaak dezelfde gezichten liet terugkomen. Een andere parallel springt meteen in het oog: Van der Weydens vrouwen rondom Jezus zijn bij Van de Puttelaar naakten.

Voor het Mauritshuis is *De bewening van Christus* een even aanwezig als belangwekkend werk. En dat was het ook al voor koning Willem I, die het in 1827 kocht, toen het museum nog maar vijf jaar bestond. In Willems tijd, de negentiende eeuw, werd vol bewondering naar de middeleeuwen gekeken, een periode die als puur en eerlijk werd beschouwd. Ziet Van de Puttelaar *De bewening* van Van der Weyden ook zo? Zij zegt zelf: “Van der Weyden is een heel belangrijke inspiratiebron voor mijn werk, al heel lang. Zijn werk ontroert me, en bij het zien ervan zou je bijna automatisch diep-religieus worden.”

Het lange magere lijf, met armen die verstijfd de vormen van het kruis volgen, beweend door negen mannen en vrouwen. Wij, als mensen van nu, kennen dramatischer gebaren als we ons verdriet de vrije loop laten. De mensen op het paneel houden het bescheiden. Ook zij zijn tot tranen geroerd, sluiten hun ogen of wringen hun handen als uitdrukking van smart, maar allemaal nogal ingetogen. Toch was dit vertoon voor de middeleeuwer emotioneel genoeg om medelijden op te wekken. En dat was precies de bedoeling van de kruisafnames die bij bosjes geschilderd werden voor de duizenden kerken die men in Europa in de late middeleeuwen liet bouwen. Vooral vanaf de twaalfde eeuw werd het onderwerp razend populair, ook al komt de scène van de bewening in de Bijbel niet voor. Dit moment is bedacht door de marketingmensen van de kerk, een middel waarmee ze de kerk-gangers het lijden van Christus tot op het bot lieten ervaren.

De vier vrouwen op het schilderij zijn de vier Maria's in Jezus' leven. Moeder huilt. Knielt. Handen bijeen. Zij geldt meestal als de grootste aanjager van het immense lijden, maar op dit paneel doen de andere drie niet voor haar onder. De tranen zijn overal. Maria Magdalena, bewegingsloos, staat paraat met haar zalfpot.

Van de Puttelaar trekt de Maria's uit het altaarstuk, werpt ze hoog in de lucht en laat ze, plof, zonder een draad aan hun lijf neervallen. Bij haar zijn de Maria's niet meer individueel herkenbaar. Wie is wie? En, doet het er nog toe? Wel is iets anders duidelijk geworden: de centrale Maria heeft een dubbelrol gekregen. Door haar geprononceerde ribbenkast is zij zelf de Christus geworden. Van de Puttelaar doorbreekt bewust de masculiniteit door de vrouw de plaats van hoofd- én bijrol in te laten nemen, van offer én wener.

In het schilderij zit een duidelijke tweedeling, er is een groepje links en een groepje rechts. Het laken waarop Jezus ligt, verbindt beide zijden. Ook bij Van de Puttelaar heeft het witte laken verschillende functies: ze laat het een krachtig accent zijn waar je oog naartoe trekt, en tegelijkertijd brengt het laken de vrouwelijke Christus naar voren. Ook ontgaat ons het maagdelijke aspect van het smetteloze wit niet. Maar bovenal: het laken vangt Christus op. Als fotograaf, toeschouwer, moeder en mens geeft Van de Puttelaar het laken betekenis.

De stoffen waarop de vrouwen liggen – een ronde, dynamische kolk vormend – zijn net zo aanwezig als de naakten zelf. Ook bij Van der Weyden komen de stoffen nadrukkelijk in beeld: Maria Magdalena dept haar ogen met haar gewaad. De riem, mijter, mantel, geborduurde boorden en met bont afgezette mouwen strijden om de aandacht. Details die Van de Puttelaar juist achterwege laat, zij bereikt haar dramatiek zuiver met lichamen en textiel.

Ribcages and draped cloth. The sacred body, surrounded by quiet serenity. Carla van de Puttelaar has made a rather daring choice by picking this panel above all others as her source of inspiration. And following that by *not* setting her work in the same colour tones. Nor using the same landscape format. Nor copying the composition of the upright figures surrounding the body that was sacrificed for all; Van de Puttelaar positions her lamenting figures lying down. But there are certainly similarities, too, even if not always instantly clear: the photographer shows one body twice by splicing two photos, for example. This echoes Rogier van der Weyden, who often used the same face more than once in a painting. Another parallel immediately catches the eye: the nudity, reserved for Jesus in Van der Weyden's work, extends to the women lamenting Jesus in Van de Puttelaar's work.

For the Mauritshuis, *The Lamentation of Christ* is a work that is as overwhelmingly present as it is important, as it must have been for King William I, too, when he purchased it in 1827, when the museum was only five years old. In William I's time – the nineteenth century – the Middle Ages were looked back upon with admiration, as an era that was pure and honest. Is that also how Van de Puttelaar regards Van der Weyden's *Lamentation*? In her own words: “Van der Weyden is a very important inspiration for my work and has been for a long time. His work moves me deeply, looking upon it almost spontaneously inspires religious feelings.”

The long, emaciated body, arms stiffly spread in the shape of the cross, lamented by a group of nine men and women. We modern people are familiar with more visibly dramatic gestures when we let our grief flow. The people in this panel are more discreet. They too are moved to tears, closing their eyes or wringing their hands in expressions of sorrow, but it is all very restrained. Nonetheless, this display was emotional enough to arouse compassion in the mediaeval onlooker. And that was exactly the intention of the Descents from the Cross that were painted in droves for the thousands of churches being built in Europe in the late Middle Ages. Especially from the twelfth century onwards, the subject became extremely popular, even though the scene of the lamentation does not appear in the Bible. This moment was imagined by the marketing people of the church, a means through which they allowed churchgoers to experience the suffering of Christ in lurid detail.

The four women in the painting are the four Marys in Jesus's life. Mother cries. Kneels. She clasps her hands together. She is usually regarded as the greatest sufferer, but in this panel the other three are no slouches either. There are tears everywhere. Mary Magdalene, motionless, stands at the ready with her jar of ointment.

Van de Puttelaar extracts the Marys from the altarpiece, tosses them high into the air and lets them fall, with a thud, and without a stitch of clothing on their bodies. With her, the Marys are no longer distinguishable from each other. Who is who? But also, does it matter? Something else, however, has emerged: the central Mary has been given a double role. With her prominent ribcage she herself has become the Christ. Van de Puttelaar consciously disrupts the masculinity by giving this woman both the main and supporting roles, of sacrificial offer and mourner, at the same time.

There is a clear division in the painting, with a group on the left and a group on the right. The cloth on which Jesus is lying connects the two sides. In Van de Puttelaar's work the white cloth also has various functions: she uses it as a powerful accent to draw the viewer's eye, and at the same time the whiteness pushes the feminine Christ forwards. Of course, the virginal aspect of the immaculate cloth also merits notice. But above all, the cloth is receiving Christ. As a photographer, viewer, mother and as a human being, Van de Puttelaar gives the cloth meaning.

The fabrics on which the women are lying – forming a round and dynamic vortex – are just as present as the nudes. With Van der Weyden, too, the fabrics are a pronounced element within the image: Mary Magdalene dabs her tears with her robe. The belt, mitre, cope, embroidered borders and fur-trimmed sleeves are all competing for attention. Details which Van de Puttelaar has purposely omitted, achieving her drama with bodies and textiles alone.

Carla van de Puttelaar

2021

c. 1460 – 1464

Rogier van der Weyden

Carla van de Puttelaar
Lamentation, 2021







Rogier van der Weyden
(Doornik, c. 1399/1400 –
1464 Brussel) en atelier /
(Tournai, c. 1399/1400 –
1464 Brussels) and studio
De bewening van Christus /
The Lamentation of Christ,
c. 1460-1464
olieverf op paneel / oil on wood
130.1 x 80.6 cm

Bewust en onbewust zijn de oude meesters aanwezig in het werk van Desirée Dolron. Een eerdere serie was zelfs een-op-een verbonden met de Vlaamse Primitieven. Soms geven schilderijen een aanleiding voor het maken van een foto. Een andere keer wordt pas na voltooiing een vergelijking gezien met een schilderij uit vroeger tijden. Maar de verwevenheid is er eigenlijk altijd, subtiel of meer aanwezig. Het kiezen van één inspiratiebron was niet eenvoudig voor Dolron. “Het hele museum is een grote inspiratiebron.”

Verschillende lievelingen passeerden de revue voordat de keuze definitief viel op *Portret van een 6-jarige jongen* van Jan de Bray. In 2014 was de jongen Dolron al opgevallen. Ze had hem gefotografeerd en opgeslagen in haar computer. De fotograaf herkent haar dochter in de jongen: de ernst, maar tegelijkertijd ook de dromerigheid. Op dit gevoel, het tegenkomen van haar eigen kind in een kopetje van een paar honderd jaar terug, waarachter ook een zekere koestering schuilgaat, is het schilderij gekozen. De leeftijd van haar dochter en de jongen komen niet overeen, er zit zo’n vijf jaar verschil tussen. De inscriptie ‘1654 / Oud [sporen van een ‘t’] 6 ja / JDBray’ rechts van het midden op het schilderij vertelt dat de jongen, verder onbekend voor ons, zes jaar oud zou zijn. “Dat geloof ik niet. Dit is geen kind van zes”, aldus Dolron. Haar dochter is op de foto elf jaar oud. Die leeftijd zou ook beter bij de jongen passen.

“Ik zie prepubers. Ze bevinden zich in de overgangsfase van kind naar puber.” Het grote verschil tussen de jongen en het meisje is dat de jongen afgebeeld wordt als een kleine volwassene en het meisje als een kind. De kleding van de jongen is deftig en luxe. Alleen de rijken van de zeventiende eeuw kleedden zich in het zwart, want zwarte wol of zijde was lastige kleding om te onderhouden. De kleur verschoot snel naar bruin of grijs. Met zijn rechterhand in de zij wordt de houding van de jongen een tikje heroïsch. In zijn linkerhand houdt hij een breedgerande hoed vast, versierd met kleurige linten. Hij kijkt serieus uit zijn grote, blauwe ogen. De iets naar beneden staande mondhoeken stralen ook iets bedachtzaams uit. Een lachend gezicht op een portret werd niet netjes gevonden. Deze jongen zal niet treurig bevonden zijn, maar juist welgemanierd en keurig.

De volwassenheid van de jongen is een groot contrast met het kinderlijke van Dolrons dochter. Zij is aan het einde van haar kind-zijn. Van het konijn dat ze stevast op alle kinderfoto’s bij zich draagt, nam ze vrij snel na dit portret afscheid. “Tegenwoordig, in contrast met vier eeuwen geleden, is het juist de wens een kind zo lang mogelijk kind te laten zijn.” Het meisje, met haar huid van porselein als van een beeldje, is het ideale model voor de fotograaf. En dat woont in huis. “Alleen wil ze nu, als puber, jammer genoeg niet meer meewerken.”

Consciously or unconsciously, the Old Masters are always present in the work of Desirée Dolron. An earlier series was even linked one-on-one to the Flemish Primitives. Sometimes certain paintings specifically prompt the taking of a photograph. Other times the connection with a painting from olden times only becomes apparent upon completion. But the interlacing of imagery is always there, whether subtle or overt. Choosing one single source of inspiration wasn’t easy for Dolron. “The entire museum is one great big source of inspiration.”

Several favourites were considered before the final choice fell on *Portrait of a Boy, Aged 6* by Jan de Bray. Dolron had been struck by the boy before, in 2014. She had photographed him and stored it in her computer. The photographer recognises her daughter in the boy: seriousness and dreaminess at the same time. The painting was chosen on the basis of this feeling, recognising her own child in a face from a few hundred years ago, that also intimates a certain form of cherishing. The ages of her daughter and the boy do not match, there’s a difference of about five years. The inscription ‘1654/Oud [traces of a ‘t’] 6 ja / JDBray’ to the right of the centre of the painting states that the boy, otherwise an unknown sitter, is six years old. “I don’t believe it. This is not a six-year-old,” Dolron says. In the photograph, her daughter is eleven years old. An age which also seems more believable for the boy.

“I see preadolescents. They are in that stage of transition between child and adolescent.” The big difference between the boy and the girl is that the boy is depicted as a small adult and the girl as a child. The boy’s clothing is stately and luxurious. In the seventeenth century, only the wealthy classes dressed in black because black wool or silk was difficult to maintain. The colour would soon fade to brown or grey. With his right arm akimbo, the boy’s pose becomes a little heroic. In his left hand he holds a broad-brimmed hat, trimmed with colourful ribbons. His big blue eyes fix you with a solemn gaze. The corners of his mouth, pointing slightly downward, also indicate a thoughtful mindset. A smiling face in a portrait was not considered appropriate. This boy will not have been thought of as sad, but rather as polite and well-bred.

The boy’s maturity stands in stark contrast to the childlike quality of Dolron’s daughter’s portrait. She is nearing the end of her childhood. The rabbit that she invariably holds in all her childhood’s photographs was said goodbye to quite shortly after this portrait was taken. “Today, in contrast to four centuries ago, people want to let children be children for as long as possible.” The girl, with porcelain skin like a china doll, is the perfect model for the photographer, and right there at home. “Unfortunately, now a teenager, she no longer wants to cooperate.”

Desirée Dolron

2018 – 2022

1654

Jan de Bray

Desirée Dolron
Lee Raven, 2018-2022



Jan de Bray

(Haarlem c. 1627 – 1697 Haarlem)

Portret van een 6-jarige jongen /

Portrait of a Boy, Aged 6, 1654

olieverf op paneel / oil on wood

47 x 59.5 cm



COLOFON / CREDITS

FOTO'S/PHOTOGRAPHS:

© Anton Corbijn, Vincent Mentzel,
Carla van de Puttelaar, Desirée Dolron,
Dustin Thierry, Elspeth Diederix,
Kadir van Lohuizen, Kevin Osepa,
Morad Bouchakour, Erwin Olaf,
Viviane Sassen, Stephan Vanfleteren,
Sara Blokland, Rineke Dijkstra,
Sanja Marušić & Ahmet Polat, 2022

FOTO'S SCHILDERIJEN MAURITSHUIS/
PHOTOGRAPHS PAINTINGS MAURITSHUIS:
Margareta Svensson

INTERVIEWS:

Hedwig Wösten

TEKST/TEXT:

Martine Gosselink & Hedwig Wösten

BIOGRAFIEËN/BIOGRAPHIES:

Daniëlle Hermans

EINDREDACTIE/COPY-EDITING:

Jan Haeverans & Elise Reynolds

VERTALING/TRANSLATION:

Elise Reynolds

COÖRDINATIE/COORDINATION:

Hadewych Van den Bossche

ARTDIRECTION/ART DIRECTION:

Natacha Hofman

VORMGEVING/GRAPHIC DESIGN:

Tim Bisschop

DRUK/PRINTING:

die Keure, Brugge/Bruges

INBINDING/BINDING:

Van Mierlo, Nijmegen

ISBN 978 94 6436 626 6

D/2022/11922/06

NUR 653/646



HANNIBAL
BOOKS

© Hannibal Books, 2022

www.hannibalbooks.be

UITGEVER/PUBLISHER:

Gautier Platteau

Alle rechten voorbehouden. Niets van deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. / All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.

DANK / THANKS

Rubello Venezia (Carla van de Puttelaar)

De melkveehouderij van de familie
Buisman in Middellie / The dairy
farm of the Buisman family (Kadir
van Lohuizen)

Bedankt voor het vertrouwen Tetiana,
Danil en Iryna / Thank you for your trust
Tetiana, Danil and Iryna (Erwin Olaf)

Finn Maätita, Bastienne Kramer, Yvonne
van Versendaal, Ruth Jongsma, Margriet
van Eikema Hommes, Carolina Monteiro
& team Mauritshuis (Sara Blokland)

Shelley Lashley, Lissa Brandon,
Naaz, Sedrig Verwoert, Yootha Wong-
Loi-Sing, Shay Latukon, Simon Dogger,
Timothy Scholte, Madlyn Saswin, Koen
van Bergen, Leonard van Vliet, Annejet
Brandsma & het fantastische team van
het Mauritshuis / the wonderful team at
the Mauritshuis (Ahmet Polat)

Tentoonstellingspartners/Exhibition partners:



Mauritshuis



nationale
nederlanden

