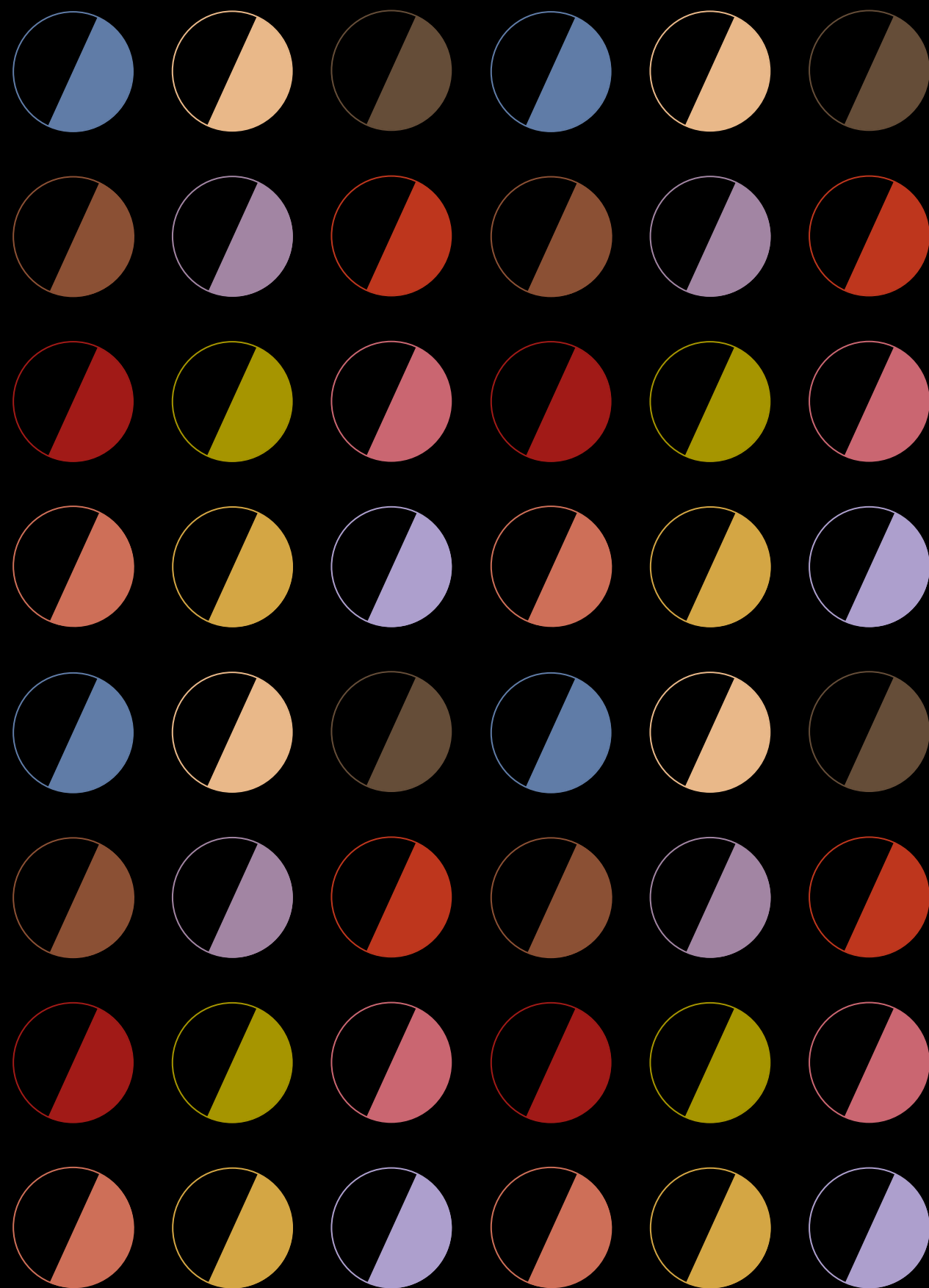
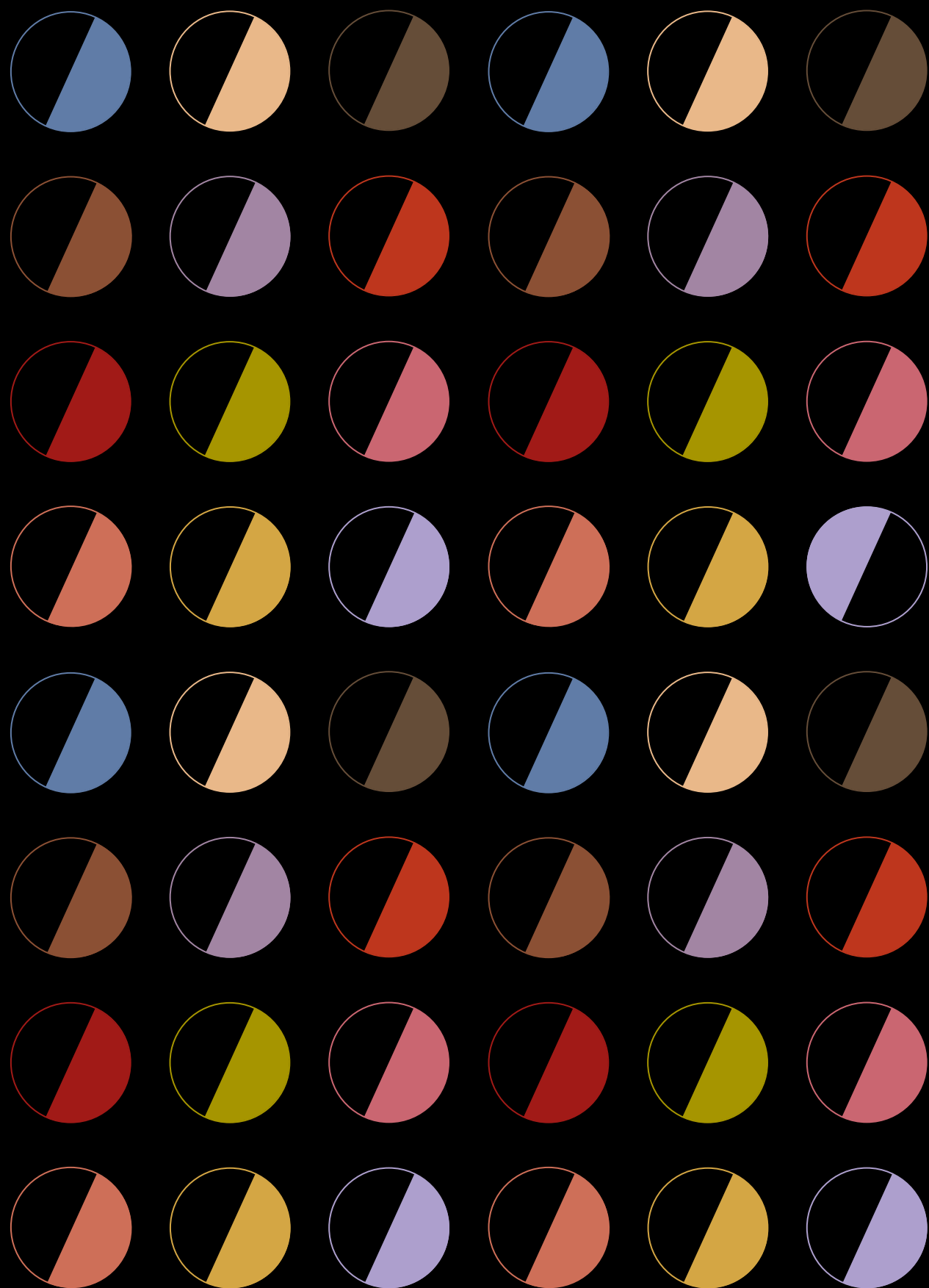
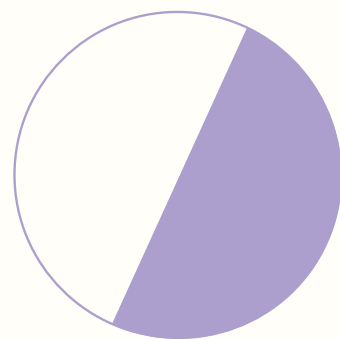
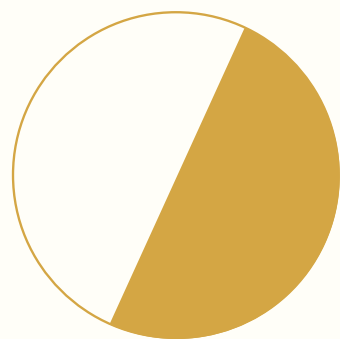
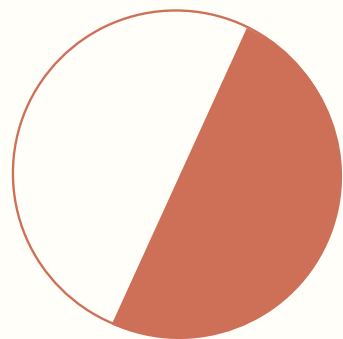
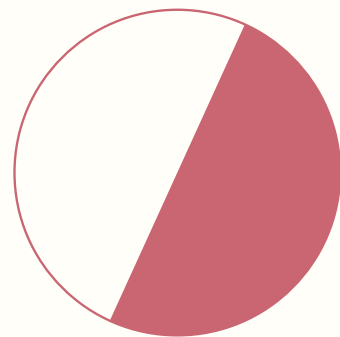
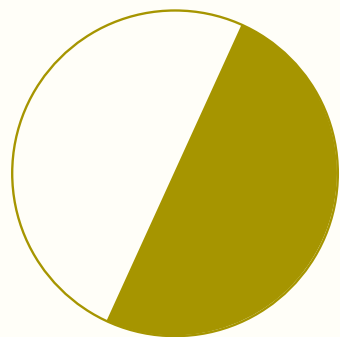
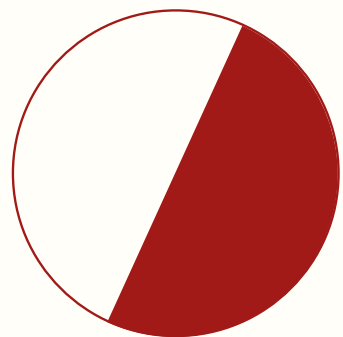
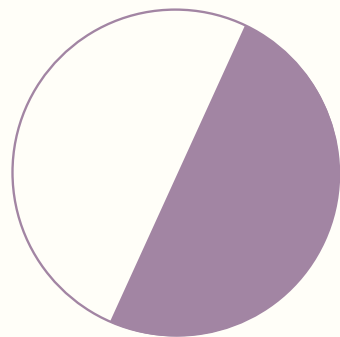
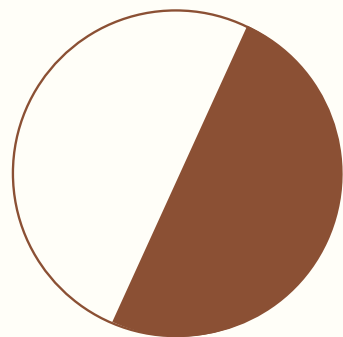
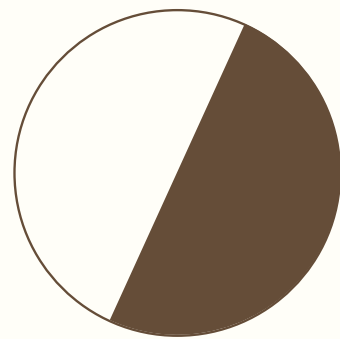
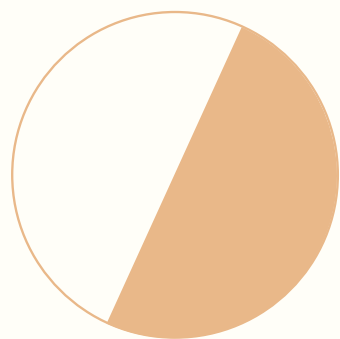
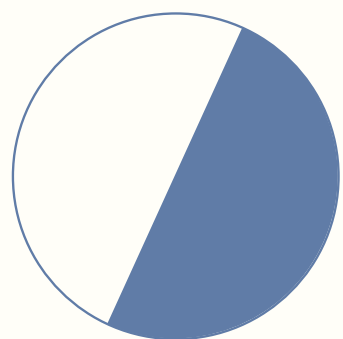


Match





Match

1 op 1 met het Rijksmuseum

INHOUD



- 5 Voorwoord – Gerard de Kleijn
- 8 / **Hals / Zeestra** De liefde verbeeld – Taco Dibbits
Gemeentemuseum het Hannemahuis
- 12 / **Liotard / Maris** In gedachten verzonken – Andreas Blühm
Groninger Museum
- 16 / **Leyster / Wiese** Aanbidder matcht kneus? – Marilène van Oranje
Museum De Buitenplaats
- 20 / **De Hooch / Kever** Moeders – Nynke de Jong
Stedelijk Museum Kampen
- 24 / **Van Eyck / Van Eyck** Het kind en de stad – Vincent Ligtelijn
Museum Nagele
- 28 / **Breitner / Schippers** Buren – Stefan Kuiper
Museum Henriette Polak

- 32 / **Van Scorel / Buys** Jezus en Batseba – Umayya Abu-Hanna
Stedelijk Museum Alkmaar
- 36 / **Kändler / Kändler** De roerdomp en de hop – Alexander Pechtold
Museum Huis Doorn
- 40 / **Verspronck / Tholen** Reizen door de eeuwen heen – Splinter Chabot
Museum Gouda
- 44 / **Schwarze / Delpérée** De kunstenaar en het model – Marlies Allewijn
Zeeuws Museum
- 48 / **Metsu / Kaufman** Voorbehoudsloos verbonden – Cornald Maas
Museum het Markiezenhof
- 52 / **Goltzius / Laudy** Gloeiende bluskalk – Theu Boermans
Limburgs Museum
- 58 Twaalf provincies, twaalf matches
- 60 Over de auteurs
- 64 Colofon

VOORWOORD

Amersfoort, 30 juni 2023

Iedereen heeft zo zijn eigen favorieten. Wanneer ik het Rijksmuseum in Amsterdam bezoek, groet ik natuurlijk uit beleefdheid *de Nachtwacht*, maar zoek ook altijd even oogcontact met *Het zieke kind* van de schilder Gabriël Metsu. Het meisje hangt griepig op schoot, toch ook stil genietend van alle bezorgdheid van haar moeder. Eén van mijn favorieten. In het project Match hebben twaalf musea, een uit elke provincie, een favoriet topstuk uit het Rijksmuseum gekozen dat past bij de eigen collectie. Topstukken uit de Eregalerij van het Rijks en publiekslievelingen op zaal. De musea hebben de twaalf geselecteerde meesterwerken uit het Rijksmuseum in contact gebracht met een topstuk uit de eigen collectie. 1 op 1.

Al deze vierentwintig topstukken hebben iets intiem. Het kan de intimiteit zijn van een net getrouwd stel, de intimiteit tussen moeder en kind, de intimiteit van een tafelgezelschap, een intieme blik, een ongewenste intimiteit, een ondeugende intimiteit of een in zichzelf gekeerde intimiteit. Stuk voor stuk hebben de kunstwerken een verhaal te vertellen. Als de Match slaagt, als het klikt, ontstaat uit twee verhalen een nieuw verhaal.

Het oudste werk in het project Match is van Jan van Scorel. Hij schilderde in de zestiende eeuw het verhaal van koning David die de schone Batseba met zijn ogen uitkleedde. De jongste deelnemer aan Match is Siobhán Kaufman die met succes meedeed aan het tv-programma *Rembrandt 2022*. Haar meesterwerk in de finale had als titel *Loslaten*, een intiem tafereel van een moeder en dochter. De meeste deelnemers zijn schilder, wereldberoemd als Frans Hals of lokaal beroemd als Olga Wiese. Ook een zilversmid in Museum het Hannemahuis, een architect in Museum Nagele en een keramist in Huis Doorn doen mee aan Match.

We hebben twaalf kunstliefhebbers gevraagd getuige te zijn van een Match en hun gedachten en observaties vast te leggen. Zo worden in dit boek de intieme ontmoetingen uit de museumzaal nog eens verrijkt met een persoonlijke overpeinzing. Met dank aan de generositeit van het Rijksmuseum voor de twaalf bruiklenen, de royale ondersteuning door de VriendenLoterij en de verrassende visie van de auteurs,

Gerard de Kleijn

Projectleider Match

Stichting De zes samenwerkende musea in Nederland

www.schattenuithetrijks.nl







De liefde verbeeld

Taco Dibbits

Een van de publiekslievelingen in het Rijksmuseum is een schilderij van een tuin met op de voorgrond een man en vrouw, genietend van hun omgeving en van elkaar. Wie zij zijn, weten we niet zeker. Gewoonlijk wordt gedacht dat het gaat om een Haarlemse koopman op Rusland, Isaac Massa, en zijn vrouw Beatrix van der Laan. Wel staat vast dat zij Frans Hals inschakelden, een van de beroemdste schilders van zijn tijd.

De houding waarin zij zijn weergegeven spreekt op zichzelf al boekdelen; de man met zijn hand op zijn hart, de vrouw met haar hand op zijn schouder. De planten en voorwerpen om hen heen hebben alle betrekking op het huwelijk. Zo verwijzen de slingerende ranken die het paar omgeven, zowel naar de huwelijksband als naar de vruchtbaarheid. In combinatie met andere planten en voorwerpen wordt ook verbeeld waarop een succesvol huwelijk berust. De rank en de boom laten zien wat van de vrouw wordt verwacht; zij dient zich door de man te laten leiden, zoals de rank niet op zichzelf kan staan maar door de boom gedragen wordt. De grote distel is een aanwijzing voor de man dat ontrouw de ondergang van ieder huwelijk betekent. Dat laatste kan ook worden herkend in de gebroken aardewerk vaten rechts; zij verbeelden de breekbaarheid van het huwelijk en het leven zelf. Als je meer weet kijk je anders; dan zie je niet alleen een echtpaar in een tuin, maar ook een beeld van een ideaal huwelijk.

Voor geboorten, huwelijken en begrafenissen werd veel vaker zilver als duurzame herinnering ingezet. Een van de mooiste voorbeelden is de bokaal van het echtpaar Dirck Sickes & Pijttie Jacobs Braam, waarvoor zij in 1691 een beroep deden op een zilversmid uit hun eigen stad: Willem Anskes Zeestra uit Harlingen. Dat het stuk voor hun huwelijk is gemaakt, is zeker: uit het zicht, op de binnenste beker, zijn zowel hun namen als het jaar van hun verbintenis aangebracht. Het jaartal wordt gecombineerd met huwelijkssymbolen; twee handen met een vlammeend hart, het geheel omgeven door een gestrikte lauwerkrans.

Bijzonder is de combinatie van voorstellingen aan de buitenkant. Op de bekerwand zien we de vier jaargetijden, op het deksel worden ze in een bijzondere vorm herhaald. In medaillons zien we het voorjaar, de zomer en de winter, in het midden staat de herfst. De opeenvolging van de seizoenen werd in de zeventiende eeuw verbonden met de cyclus van het leven, en gewoonlijk verbeeld door mensen van oplopende leeftijden. Die conventie wordt hier doorbroken; niet de lente, maar de herfst is als kind voorgesteld. Uitzonderlijk is ook de keuze voor degene die de eigenlijke beker draagt. Hier zien we de antieke held Hercules, herkenbaar aan de leeuwenhuid die over zijn hoofd en schouders hangt. Zijn heldenstatus werd volgens het verhaal beloond met de onsterfelijkheid. Omdat de goden hem vereeuwigen als sterrenbeeld aan het hemelgewelf, draagt hij gewoonlijk een hemelglobe.

Wat Dirck en Pijttie daarmee wilden zeggen, wordt duidelijk als je wat meer over hen weet. Zij trouwden op 21 november, hun levensreis samen begon in het jaargetijde dat hier als kind weergegeven is. De onsterfelijke steunpilaar van het hemelgewelf zal verwijzen naar de spil waarom hun huwelijksleven draaide. Voor hen was de weg naar de eeuwigheid de doopsgezinde gemeente, waarvan Dirck in Harlingen jarenlang de voorganger was.

Zowel het huwelijksportret als de bokaal zijn voor ons nu waardevolle getuigen. Juist omdat ze zowel wat betreft de boodschap als het gekozen medium van elkaar verschillen, laten ze zien dat in de zeventiende eeuw een breed spectrum aan ideeën bestond over wat een ideaal huwelijk was en hoe dat het beste in beeld kon worden gebracht. Liefde is van alle tijden, maar welke accenten er worden gelegd en waarom is persoonlijk. Zowel vroeger als nu.



In gedachten verzonken

Andreas Blühm

We zien twee jonge vrouwen, geobserveerd bij het verrichten van dagelijkse handelingen. Intiemer kan het haast niet. Zij hebben niet door dat de blik van de schilder – en van ons, de beschouwers – op hen gericht is. Dat is tenminste wat beide kunstenaars willen suggereren. De schilderijen zijn klein en het is goed te zien dat ze met ruim honderd jaar afstand van elkaar zijn gemaakt. Jean-Etienne Liotards *Meisje aan het ontbijt* (1755) toont een rococo-interieur met duidelijke referentie aan de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst. Matthijs Maris' *Meisje aan de pomp* is van 1872, het jaar van de eerste tentoonstelling van de Impressionisten. Daar is nog niet veel van te merken, maar de lossere toets van de Haagse School heeft hier al zijn intrede gedaan.

De Zwitser Jean-Etienne Liotard is een ten onrechte weinig bekende meester van de achttiende eeuw. Hij tekende vooral in pastel, wat ertoe leidt dat zijn kwetsbare werken niet vaak te zien zijn. Liotard kwam in 1756 naar Nederland, leerde er zijn toekomstige echtgenote Marie Fargues kennen en besloot te blijven. Deze jonge vrouw lijkt meer op Marianne Lavergne, een nicht van de kunstenaar. Het doet er eigenlijk niet veel toe want dit is geen portret, maar een scène uit het dagelijkse leven, wat

kunsthistorici 'genre' noemen. Het meisje vult een porseleinen kopje uit een koffiekkan. Ze draait op dit moment aan de kraan, die nog niet open is. Er staat nog een tweede kopje op het tafeltje. Zitten we hier – zoals in veel genrestukken uit de zeventiende eeuw – nog te wachten op een andere, nu nog afwezige persoon? Een tweede stoel is echter niet te bekennen. Marianne, ik durf haar zo te noemen, zal vooralsnog alleen van haar koffie genieten.

Koffiedrinken is in de achttiende eeuw geen nieuwe gewoonte meer. Het meisje staat vast niet stil bij de herkomst van de luxe: keramiek uit Azië en een drank op basis van de koffiëplant die waarschijnlijk afkomstig is van een plantage uit de Nederlandse koloniën. 'Dit werk is een eerbetoon aan de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst', schrijft Taco Dibbits, directeur van het Rijksmuseum. 'Liotard stelde een interieur samen dat doet denken aan Vermeer en De Hooch, maar met moderne Nederlandse meubels uit de achttiende eeuw. Hij werd mogelijk geïnspireerd door een verblijf in Delft, waar zijn neef voorganger van de Waalse kerk was. Het schilderij op de achtergrond toont het interieur van de Nieuwe Kerk daar.' Liotard verzamelde zelf Nederlandse schilderkunst uit de zeventiende eeuw. Zo had hij zijn inspiratiebronnen steeds bij zich.

Mogen we speculeren over een achterliggend motief? Op 1 november 1755 werd de Portugese hoofdstad Lissabon door een verschrikkelijke aardbeving vernield. Tienduizenden mensen verloren hun leven. Een tsunami veroorzaakte een enorme ravage. De ramp zorgde niet alleen in heel Europa voor sensatie en medelijden met de slachtoffers, maar leidde ook tot debat onder de grote filosofen van de Verlichting, Voltaire en Jean-Jacques Rousseau. Hoe kon een goede God zo veel ellende toelaten? Voltaire schreef: 'Bij het zien van deze massa slachtoffers zult u zeggen: / "God nam wraak, hun dood is de prijs van hun misdaden"? / Wat een misdaad, wat een fout hebben deze kinderen begaan / Op de verpletterde en bebloede moederborst?' Het was een aanklacht tegen God of zelfs twijfel of die überhaupt kon bestaan als hij zulke rampspoed toeliet. Rousseau probeerde in zijn *Lettre à Monsieur Voltaire* van 18 augustus 1756 voor God te redden wat er te redden viel. Hun werk werd in Nederland gedrukt en door hugenoten verspreid. Het is aannemelijk dat Liotard, zelf hugenoot en net als de tien jaar jongere Rousseau geboren in Genève, hier weet van had. Enkele jaren later maakte de schilder zelfs een portret van de filosoof. Dat brengt ons terug bij het kerkinterieur op de achtergrond van het schilderij. Zou het meer kunnen betekenen dan een eerbetoon aan de Nederlandse schilderkunst? Misschien kiest Liotard hiermee partij voor Rousseau en helpt hem de kerk nog even open te houden.

En Matthijs Maris dan? Hij ondervond veel ellende toen hij tijdens de Frans-Duitse oorlog van 1870-71 in het hongerlijdende Parijs

overwinterde. Het *Meisje aan de pomp* (1872) is nog in Parijs geschilderd, maar van enige stedelijke allure is hier geen sprake. Maris zou bij het vervaardigen van dit schilderij aan een reis naar Zwitserland teruggedacht hebben. Op de binnenplaats van zijn hotel in Mannheim had hij 's ochtends een meisje aan de pomp zien staan. Daar had hij een schetsje van gemaakt dat hij voor dit schilderij heeft gebruikt.

Het meisje van Maris schenkt geen koffie in een kop, maar water in een kruik. Haar blik is eveneens afwezig, ze kijkt niet eens naar de handeling zelf. Waar denkt zij aan? Zullen de twee duiven op de achtergrond daar iets mee te maken kunnen hebben? Is er een verwijzing naar een diepere betekenis te vinden, net zoals het bij kerkinterieur bij Liotard? Duiven staan voor liefde en trouw. Denkt het meisje aan een minnaar? Of heeft Matthijs Maris een geliefde in gedachten? Met een tweede kopje koffie voor een onzichtbare persoon lag zo'n associatie ook bij Liotard voor de hand. Maar genoeg gespeculeerd, misschien is er helemaal niets aan de hand. Vast staat alleen dat Liotard én Maris op hun eigen artistieke wijze ook eeuwen later bij de huidige beschouwers in drukbezochte museumzalen het gevoel van intimiteit weten op te roepen.



Aanbidder match kneus?

Marilène van Oranje-Nassau,
van den Broek

Om mijn Match in 'levenden lijve' te ontmoeten, reis ik af naar Museum De Buitenplaats in Eelde. Ik beland op een idyllische plek met een nog mooier verhaal. Het verzamelaars-echtpaar Jos en Janneke van Groeningen kocht het Nijsinghhuis in 1971 en woonde er tot 2018. Zij lieten dit zeventiende-eeuwse Rijksmonument verrijken met wandschilderingen van vijf kunstenaars die het Noordelijk Realisme vertegenwoordigen en van wie Olga Wiese er één is. Iedere kamer heeft zijn eigen sfeer en het lijkt een droom om hier ook echt te wonen. Een prachtige beeldentuin omringt het huis. In 1996 bouwden zij in deze tuin een museumpaviljoen voor hun groeiende collectie figuratieve kunst na 1945. Wat heeft dit echtpaar een bijzondere erfenis nagelaten en hoe belangrijk is het om dit zo persoonlijke erfgoed te koesteren en behouden!

Olga Wiese beschilderde de topgevelkamer van het Nijsinghhuis zonder zich iets aan te trekken van vloeren en lijsten. Het tovert een glimlach op mijn gezicht en doet me denken aan een rijk geïllustreerd sprookjesboek waar over de randen van de boeknaad heen is getekend. Van Wieses hand is ook het geselecteerde werk voor de Match, *Sandvikens*

Troost, dat gemaakt is in opdracht van Jos van Groeningen. Een spannend idee om dit eigentijdse werk naast het eeuwenoude *De Serenade* (1629) van Judith Leyster te hangen. Leyster was in het zeventiende-eeuwse Holland één van de weinige vrouwen die het schilderen als beroep koos. Ze was de enige vrouw in het Haarlemse schildersgilde die zich meester mocht noemen, een teken van de erkenning die haar al tijdens haar leven ten deel viel. Tot 1893 werd het werk overigens aan Frans Hals toegeschreven, waarschijnlijk dachten ze toen nog dat zo'n knap meesterwerk echt niet door een vrouwenhand geschilderd kon zijn.

Ik zie een guitig uitziende jongeman die aanstalten maakt om een lied te gaan zingen, klaar om de snaren van de luit te bespelen. Mijn aandacht wordt getrokken door de handen. Handen zijn zo moeilijk te schilderen en voor mij oogt deze vingeraanzet op de snaren heel natuurlijk. De blouse glimt zo mooi in het licht. Ik vermoed dat hij omhoog kijkt omdat hij onder een raam zit waar zijn geliefde gaat verschijnen. Heeft hij zich een beetje moed ingedronken of is hij smoorverliefd? De prachtige handen, de kwajongensachtige blik van de protagonist en het vleugje ontroering dat ik voel, maken het ook voor mij 'Eregalerijwaardig'.

Sandvikens Troost (2003) van Olga Wiese is wel even iets héél anders. Een zelfportret

dat meer vragen oproept dan antwoorden geeft. Ik zie meteen één overeenkomst. Ook hier speelt muziek een rol: Olga houdt een zingende zaag in haar hand. Door de strijkstok over het krom gespannen blad te halen klinkt muziek. Sandvik is een bekend merk in de zaagwereld en Wiese schijnt zelf daadwerkelijk de zaag te kunnen bespelen. Meer overeenkomsten tussen de twee werken kan ik niet ontdekken, behalve dat ze beide door vrouwelijke hand zijn geschilderd. Misschien maken de verschillen tussen deze werken en de vragen die opkomen de Match juist wel interessant: het zijn bijna uitersten.

De gezichtsuitdrukking van muzikant Olga is veel minder gelukzalig dan die van de serenadespeler, eerder verdrietig of ongelukkig. Waarom? Biedt de zingende zaag inderdaad troost? Speelt zij ook voor een ander of gewoon voor zichzelf? Het lijkt wel of zij mijn aandacht vraagt door mij aan te kijken. Dat zij mij wat wil vertellen of ergens in wil betrekken. En wat doen alle hulpstukken op het schilderij? Waarom zweeft er een arm door de ruimte? Meer dan bij Judith Leyster lijkt sprake van een symbolische betekenis. Ik vermoed dat Wiese duidelijk wil maken dat we niet leven in een volmaakte wereld zoals we die lijken te zien in de blik van de luitspeler. Ergens las ik dat Olga Wiese 'kneuzen schildert die het in de wereld toch redden'. Is dat ook wat we hier zien? Vragen te over die het de moeite waard maken beide werken naast elkaar te bewonderen.



Moeders

Nynke de Jong

Ik ben een moeder. Ik heb nog een andere naam, die sommige mensen nog wel eens noemen. Het is een naam geworden voor tijdens kantooruren. Daarvoor of daarna ben ik moeder. Of 'mama'. Of 'mamamama-mamamaamamamma'. Voordat ik moeder werd, kon ik me geen voorstelling maken van hoe ik zou veranderen wanneer ik eenmaal het kind in mijn armen zou houden. Hoe het mijn kern zou doen omsmelten tot iets nieuws. Niet alleen kwam er heel veel liefde bij, ik nam ook afscheid van dingen die tot daarvoor bij mij hoorden.

Op die enorme, alles verpletterende liefde had ik mij voorbereid. In alle boeken over het ouderschap ging het daarover: over hoeveel ik van mijn kind zou houden. Hoe ineens al het andere op de achtergrond zou belanden, omdat Het Kind al mijn tijd, aandacht, liefde en genegenheid zou krijgen. Als vanzelf. Ik zou een liefde ervaren die groter zou zijn dan alles wat ik tot dan toe gevoeld had.

En die liefde voel ik, die is er in overvloed. Soms word ik erdoor overspoeld, als ik denk aan wat mijn kinderen kan gebeuren, wat er met mij kan gebeuren. Dan kruipt de liefde vermomd als angst mijn hart in. Want ik weet: ik ben niks meer zonder hen. En ik ben alleen gelukkig als zij het ook zijn.

Maar nooit ging het in die opvoedboeken die ik als zwangere las over de zaken die je achterlaat wanneer je moeder wordt. De zaken die je ineens mist. Hoe je nooit meer totaal vrij zult zijn, omdat een kind zich met kleine weerhaken aan je hart heeft vastgeklonken. Hoe ver je ook reist, in je achterhoofd reist er altijd een kind met je mee. Ik zou midden in de woestijn naar een sterrenhemel kunnen kijken, met mijn kinderen duizenden kilometers bij mij vandaan, en dan zou ik alsnog denken aan wat zij op dat moment aan het doen zijn.

Het ging ook nooit over de dwingende ogen die op jou gericht zijn wanneer je moeder bent. De ander mag een oordeel hebben over hoe veel je nog werkt, of hoe weinig. Over hoe je je kind voedt, over hoe het slaapt, wat het eet. Mensen hebben een oordeel, of hebben tips in overvloed over hoe jij je leven zou moeten inrichten. Dwingende ogen die je niet voelde toen je kind er nog niet was.

Het moederschap is een grote reeks aaneenschakelingen van grote gevoelens van geluk, maar tegelijkertijd zijn er die momenten van wanhoop, woede, afhankelijkheid en onrust.

Zouden de vrouwen op deze schilderijen dat ook zo voelen? Zouden zij ook heen en weer geslingerd worden tussen de grote liefde die je midscheeps raakt wanneer een kind op je schoot in slaap valt, en de woede die je voelt wanneer je je op de wc moet verstoppen om even alleen te kunnen zijn? Zouden zij met heel hun tijd en al hun aandacht hun kind onderzoeken op luizen, of zouden ze ondertussen ook denken aan de pannen op het vuur? Verlangden zij ook nog wel eens naar de vrouw die ze waren voordat ze kinderen kregen?

En zijn zij een natuurgetrouwe weergave van de vrouw uit die tijd? Of zijn het weergaves van hoe Pieter de Hooch en Hein Kever moeders zagen? Dat dociele, dat verzorgende, die kinderen als klittenband vastgeplakt aan hun moeders: was dat in hun tijd zo? Of hadden moeders helemaal geen tijd om zoveel liefde en aandacht aan hun kroost te besteden? Waren ze veel drukker met wassen, koken, vegen en overleven?

Een schilderij is altijd de blik van de schilder op het geschilderde. We zien twee moeders, maar eigenlijk zien we hoe twee mannen naar moeders kijken. Hoe zij denken dat een moeder zou moeten zijn. Hoe zij denken dat een moeder het moederschap ervaart. Een momentopname, een eeuwenoude reclameposter voor de moeder: de vrouw die dicht bij haar kinderen blijft en hen helpt bij alles wat ze doen. Maar wat vonden die moeders eigenlijk zelf van het moederschap?



Het kind en de stad

Vincent Ligtelijn

Het duikelende kind hoort in het stadsbeeld,
net als haringkarren. / Aldo van Eyck (1918 - 1999)

Het tentoongestelde element: Is het een klimboog of is het een brug? – Ja. Een poort? – Ja. Een tent, een heuvel? – Evenzeer. Zijn milde, eenvoudige geometrische vorm van ronde buizen zonder scherpe randen en hoeken, stimuleert de fantasie en het spel van het kind. Al klauterend – er-op, er-onder, en er-doorheen – is er van alles in te ontdekken. Opmerkelijk bij dit speelelement is dat de afstand tussen de onderste horizontale buis en de grond net iets groter is dan de onderlinge afstand tussen de horizontale buizen. Alsof de klimboog zijn pootjes strekt als je er over de grond dwars doorheen kruipt – is het een dier? – Wellicht.

Via abstractie naar verbeelding. Dat is wat Aldo van Eyck – nestor van de naoorlogse architectuur – voor ogen had. Met name voor zijn openbare speelplaatsen in Amsterdam, die tussen 1947 en 1978 geïnitieerd, voorbereid en uitgevoerd werden door de Dienst Stadsontwikkeling van Publieke Werken. Van Eyck gaf die speelplaatsen zó vorm dat ze een vanzelfsprekend deel van de stad werden en dat hun speelelementen in staat waren het graven, duikelen, klimmen en springen – dingen die

het kind van nature doet – op te vangen. Zo elementair mogelijk. Zoals hij zei: ‘Het kind houdt van bokspringen, dus maken wij paaltjes daarvoor. We kunnen het kind niet overtreffen, we doen het alleen maar na.’

De directe voorganger van deze klimboog was een klein klimboogje in de zandbak van Van Eyck's eerste speelplaats (Bertelmanplein, 1947). Het beestje, zonder kop en zonder staart, kon op zijn rug twee peuters door de zandwoestijn vervoeren. Behalve dit boogje en de betonnen speeltafels in de zandbak, uitgevoerd met een brede betonnen zit- en speelrand met ronde hoeken, ontwierp Van Eyck ook de metalen duikelrekken waaraan direct na voltooiing van de speelplaats een klimrek werd toegevoegd.

In de loop van de tijd ondergingen deze speelelementen allerlei aanpassingen en variaties. Zo ontstond uit dat kleine boogje een prachtig manshoog gewelf van bijna vier meter breed. Ook kwamen er mutaties uit voort. Zoals de klimtoren en de conische klimtrechter en natuurlijk: de koepel ofwel iglo. Deze laatste, waarvan er een tot de collectie van Museum

Nagele behoort en een ereplaats bij de ingang heeft gekregen, is door zijn associatieve, archaische vorm een van de meest gewilde speelelementen geworden. Met de tentoongestelde klimboog uit het Rijksmuseum vormt hij de Match van Museum Nagele.

De verschillende typen speelelementen (in metaal, beton en hout) vormden met hun varianten uitgebreide families, waaruit afhankelijk van de situatie en de wensen van de bewoners, vrijelijk geput kon worden. Zo werd elke speelplaats uniek, ook al waren de elementen gelijksoortig. De zandbak vormde veelal de sociale focus van de speelplaats. Deze werd excentrisch in het terrein geplaatst om de speelelementen en de onmisbare zitbanken via klassieke en non-klassieke compositietechnieken tot een niet-hiërarchische samenhang te brengen. Gelijktijdig werd de configuratie in relatie gebracht met de directe omgeving, waardoor de speelplaats geïntegreerd werd in de stad. En daarmee ook het spelende kind. Het was immers Van Eyck's overtuiging dat een stad pas volwassen kon zijn als deze in staat was de beeldende betekenis van het kind op te nemen.

De eerste speelplaats op het Bertelmanplein werd zo'n succes dat er in de loop van ruim dertig jaar zo'n 750 in Amsterdam zijn uitgevoerd. Voornamelijk op restgebieden zoals onhandig ingerichte trottoirs en suffige stukjes groen, die daarmee tot leven kwamen. Vervlochten in de woonwijken werden het brandpunten van waaruit de stad zich verjongde. Met elkaar vormden ze een steeds groter en fijnmaziger wordend web. In feite was er sprake

van een stads reconstructieproject avant la lettre, met een experimenteel begin en een open eind.

Geschikte voorbeelden waren er niet: Amsterdam had slechts een traditie van enkele solitaire, omsloten speeltuinen waar kinderen tegen betaling en onder controle van een tuinleider terecht konden. Hun speeltuigen, zoals wippen en schommels, werden te kwetsbaar en te gevaarlijk geacht voor open speelplaatsen zonder toezicht. Van Eyck ontkwam er dus niet aan om de toestellen zelf te ontwerpen. Temeer omdat hij de opdringerige standaard speelelementen in de vorm van beesten te gecompliceerd en te weinig natuurlijk vond. Ze zouden bovendien het spelgedrag te passief maken. In plaats van mobiele toestellen waarbij het kind in principe stil zit, ontwikkelde Van Eyck eenvoudige stilstaande speeltuigen die de kinderen letterlijk en figuurlijk in beweging zetten. Een geniale vondst! De wonderbaarlijke speelplaatsen werden gretig geclaimd. Niet alleen door het kind – ze werkten ook als intieme ontmoetingsplaatsen voor ouderen. Dat is minder opmerkelijk dan het lijkt, want beschouwde Van Eyck niet dikwijls het kind als metafoor voor onszelf?

PS: Even terug naar het begin: Hoe is het met de haringkarren gesteld? Is er eigenlijk nog wel haring? Hoe het ook zij, de speelplaatsen zijn, op een tiental na, allemaal verdwenen: ‘Alsof er geen kinderen meer zijn’. Terwijl hun speelelementen, gerestaureerd doch functioneloos, wereldwijd opgenomen zijn in museale collecties. In Nagele en in de tuin van het Rijksmuseum mag erop geklommen worden.



Buren

Stefan Kuiper

Sinds kort heb ik een nieuwe buurvrouw. Ik heb ook een nieuwe buurman, maar met hem heb ik nog niet te maken gehad. Met de buurvrouw, daarentegen, heb ik voortdurend te maken. Ze mailt. Korte, vinnige berichten waarvan de strekking altijd dezelfde is: ze hoort me. Wat ze bedoelt is dat ik geluid maak wanneer ik door de woonkamer loop, en dat ik daarmee moet stoppen. Die berichten missen hun uitwerking niet. Ze hebben me een kant van mezelf leren kennen die voorheen verborgen bleef: een kant die onrustig wordt wanneer-ie het gevoel heeft dat iemand hem in de gaten houdt, en die daar haatdragend op reageert. Je zou zelfs kunnen zeggen dat ik erdoor ben veranderd. Met de nieuwe buurvrouw, kwam ook een nieuw ik. Het is misschien onvermijdelijk. De meesten van ons zijn nu eenmaal geen mensen uit één stuk. We zijn, schrijft de Amerikaanse essayist Malcolm Gladwell in zijn boek *The Tipping Point* (2000), 'meer een kluwen gewoontes en neigingen en interesses, losjes verbonden en afhankelijk van omstandigheden en context.' De reden dat de meesten van ons consistente karakters lijken te hebben, meent hij, is dat de meesten van ons er goed in zijn hun omgeving te controleren. Maar verandert onze omgeving, dan veranderen wij mee.

Wat geldt voor mensen, geldt volgens mij ook voor kunstwerken. Die zijn evenzeer veranderlijk, en dan heb ik het niet over de onvermijdelijke degeneratie die ze vroeg of laat bedreigt. Ik bedoel dat hun karakteristieken worden gekleurd door wat Gladwell 'context' noemt: licht, tekstuele toelichting, temperatuur op zaal. Andere kunstwerken. Wat naast, onder of tegenover ze hangt, bepaalt deels hoe we over ze oordelen. Een interieurtje van De Hooch te midden van andere De Hoochs oogt anders dan datzelfde interieur in een zaal met Vermeers. Naast Johannes' hysterisch verfijnde taferelen ogen die van Pieter opeens veel ruwer in elkaar getimmerd. De nieuwe buur accentueert voorheen veronachtzaamde karakteristieken van een oude bekende, goed-schiks of kwaadschiks. Zo veranderde mijn indruk van Breitners *Meisje in witte kimono* (1894) toen ik dit schilderij zag naast Arie Schippers' *Portret van Liesbeth Wezelaar-Dobbelman* (1996).

Dit verraste me. Breitner en Schippers hangen in mijn mentale museum in dezelfde zaal. Ze delen een fascinatie voor het stadsleven, in het bijzonder dat van Amsterdam, een plek waarvan Breitner tijdens het fin de siècle het huidige centrum vereeuwigde en Schippers een dikke eeuw later de industriële rafelranden voor zijn rekening nam; bovendien zijn de mannen stilistisch aan elkaar verwant. Beiden schurken aan tegen het impressionisme, al is

Schippers werk kleurrijker en soepeler dan dat van de soms nogal hoekig ogende Breitner. Maar over het algemeen leken Breitner en Schippers me te veel geestverwanten om nieuw licht op elkaar te kunnen werpen. Alleen: toen ik de jonge vrouw naast de oudere zag gebeurde precies dat.

Negenenzeventig was Liesbeth Wezelaar-Dobbelman toen Schippers haar portretteerde. Een leven in het teken van de kunsten. Haar zus, haar echtgenoot en de vader van haar dochter waren beeldhouwer. Zelf beoefende ze dat vak eveneens. Hierdoor wist ze hoe het was om naar model te werken, maar ook hoe het was om model te zijn. Arie Schippers hoefde haar wat dat betreft niks uit te leggen. Hij en Wezelaar-Dobbelman hadden 'een enorme klik'. De schilder werd naar eigen zeggen 'haast verliefd' op zijn model.

Die wederzijdse sympathie zie je terug in het portret. Daaruit spreekt vertrouwdeheid, overgave zelfs. Het lijkt het moment te tonen dat voorafging aan het portret; het moment waarop Liesbeth Wezelaar-Dobbelman (met haar hond) op de rand van haar bed zat te wachten tot Arie Schippers aanbelde, en al wachtend in gedachten verzonken raakte. De kunstenaar op leeftijd bevindt zich in onze wereld, en tegelijk zit ze in haar eigen wereld. Was het portret een filmscène dan zou dit het moment zijn waarop een flashback volgde, een jeugdherinnering. Het publiek in de zaal zou bijvoorbeeld zien hoe Liesbeth Wezelaar-Dobbelman als tienermeisje lag te poseren in een Japans gewaad. De herinnering zou

Breitners *Meisje in witte kimono* zijn. In werkelijkheid toont dat schilderij Geesje Kwak, een zestienjarige schippersdochter uit Zaandam. Ze werkte in Amsterdam als dienstmeisje, een dagmeisje. Op zeker tien van de veertien 'Japansche vrouwtjes' die Breitner maakte figureert Geesje, al betekent dat niet dat ze ook tienmaal poseerde. Breitner baseerde zijn schilderijen namelijk deels op door hemzelf gemaakte foto's van de tengere jonge vrouw. Anders dan mevrouw Liesbeth Wezelaar-Dobbelman poseert Geesje hier niet als zichzelf. Ze belichaamt het populaire negentiende-eeuwse thema van de odalisk, de schaars geklede Oosterse vrouw, en daarvan dan een japonistische variant. Op het schilderij uit het Rijksmuseum, het levendigste en beroemdste werk uit de reeks, ligt Geesje zijdelings, de handen onder het hoofd. Haar blik is gericht op een lichtbron in de verte. Haar ogen zijn groot als die van een anime. Haar lichaam verzuipt zowat in de met takken en vogeltjes versierde kimono. Het is een verstild en liefelijk tafereel, eerder teder dan erotisch. De tiener als perfect decoratief wezen, een sierlijk ornament, een pop.

Maar in de nabijheid van de mijmerende Wezelaar-Dobbelman zag ik opeens het meisje achter de verkleedpartij: ook zij is in gedachten verzonken. Haar ogen staan weliswaar wijd open, maar haar enige oog dat echt iets ziet is haar geestesoog. Geesje is niet louter andermans fantasie; ze fantaseert zelf ook. Van een toekomst als beeldhouwer, misschien. Of van de volgende pauze, waarin ze haar armen kan strekken.



Jezus en Batseba

Umayya Abu-Hanna

- "Zit je op het balkon?"

Whatsapp toont mijn 84-jarige moeder, uitkijkend over zee in onze thuisstad Haifa.

Moeder: "Ja, ik heb net mijn haar gewassen en zit aan de koffie. Waar ben jij mee bezig?"

- "Ik schrijf over twee schilderijen, het ene met Batseba en David, het andere met Jezus aan het laatste avondmaal. Het thema is intimiteit."

Ik hoor mamma van haar koffie drinken en een zwaluw kwetteren.

Moeder: "Intimiteit, hm... Ga verder."

- "Koning David ziet een vrouw baden en begeert haar. Ze is getrouwd, hij kent haar man. Dit zegt de bijbel: 'David liet haar bij zich komen en sloep met haar. Daarna ging ze terug naar huis. Enige tijd later merkte ze dat ze zwanger was.' Welke handelingen, beelden, geluiden en gevoelens gaan achter deze zinnen schuil? Denk je dat ze zich heeft verzet?"

Moeder: "Luister, denk jij dat Batseba überhaupt zelf haar man heeft kunnen kiezen? David was de koning en ze wist wel het een en ander over hem. David had de voorhuiden van honderd Filistijnse mannen nodig - hij moest honderd Filistijnen doden - bij wijze van bruidsschat voor zijn eerste vrouw. David was genocidaal: met zijn mannen roeide hij

drie inheemse stammen uit, veegde ze gewoon van de aardbodem. Is zo'n man in staat tot intimiteit? Wat verwacht je van een vrouw die nog niet eens half zijn leeftijd is? David had meer met macht dan met intimiteit. Intimiteit vereist kwetsbaarheid. Ik denk niet dat David de video's van Brené Brown heeft bekeken. Niemand heeft Batseba om toestemming gevraagd, ze werd verkracht."

Ik hoor mamma een trekje nemen van haar dunne mentholsigaret en de rook uitblazen. Ik ga verder:

- "Batseba liet David al snel weten: 'Ik ben zwanger', waarmee ze bedoelde: doe er wat aan! Lang verhaal kort: David stuurt haar echtgenoot naar het front en zorgt ervoor dat hij sneuvelt. Batseba moet wanhopig zijn geweest - zwanger, nu ook nog weduwe, en opgezadeld met David, haar verkrachter en de moordenaar van haar man."

Moeder: "Batseba was vrouw nummer acht in Davids harem, concubines niet meegerekend. Toch krijgt ze het voor elkaar dat haar zoon troonopvolger wordt. Ze speelt een cruciale rol bij de moord op de oudste zoon van David. Ze is niet helemaal passief hoor, en ook niet bepaald aardig."

- "Sorry mam, de espressomachine gaat een beetje herrie maken."

We wachten tot het apparaat zijn gebrul staakt. Dan zeg ik: "Op het schilderij zit Batseba naakt op een openbare plek. Ze is daar niet omdat zij dat nou zo graag wil, het is een voyeuristische setting. David is een kleine figuur op de achtergrond, maar staat hoger dan de rest. Zo is hij beschermd, ook in de beeldende kunst. Als we naar het schilderij kijken worden we allemaal Davids, die zo lang we maar willen naar deze stille naakte vrouw staren."

Ik hoor mamma naar binnen gaan en de deur sluiten terwijl ze zegt: "David gedijde bij hiërarchie, en hiërarchie is het tegenovergestelde van intimiteit. Daar kwam verandering in toen Jezus nieuwe ideeën aandroeg. Hij was de tegenpool van David. Hij introduceerde kwetsbaarheid, en kwetsbaarheid maakt intimiteit mogelijk. David was niet in staat om kwetsbaar te zijn, of wilde dat niet. Hij wilde niet alleen zeggenschap over zijn eigen leven, maar ook over dat van anderen. Verkrachting gaat over macht, niet over seks. Jezus daarentegen onderwierp zich aan de beslissing van zijn Vader, die vroeg om Jezus' marteling en dood. Het lijkt erop dat kwetsbaarheid voor God een dingetje is. Hoe dan ook, Jezus aanvaardde wat er over hem werd beschikt. Het verschil tussen Jezus en Batseba is dat Jezus geen object of stilzwijgend slachtoffer was. Verre van dat."

Ik zie mijn moeder haar natte donkere haar borstelen. Haar telefoon ligt voor de spiegel. Ik zeg:

- "Het is woensdag één april. Jezus en de discipelen zitten samen aan de laatste maaltijd. In die tijd wisten mensen zich niet vaak. Wanneer ze dicht bij elkaar zaten konden ze elkaars huid, zweet, adem, haar en wollen tunieken ruiken. Van de tafel komt de geur van bonenstoofpot, ongedesemd brood, dadels en rode wijn. Vlak voordat Jezus zijn lichaam en leven offert, zit hij als gelijke te midden van vrienden, verbonden in angst en hoop. Dat is intiem. Overigens gaan de drie pompeuze kaders in het schilderij in tegen het idee van het Laatste Avondmaal, want die voegen afstand en hiërarchie toe. Maar dat is een ander verhaal. Er is nu een wezenlijke verandering in het denken ingetreden. Nou ja, in theorie in elk geval."

- "Jeetje mam, ik ben de tijd vergeten! Ik moet snel naar mindfulness-les!"

Moeder: "Lieve help, je betaalt iemand om je bewust te zijn van plaats en tijd?"

- "Haha, en onze generatie moet aan jullie oudjes het belang van persoonlijke grenzen en het heilige gebod van toestemming uitleggen." Moeder: "Yalla, ga dan maar! Dat je maar mag inzien wanneer je kwetsbaar moet zijn en wanneer je weerstand moet bieden. Ik hou van je, zelfs zonder je toestemming, mijn klein oud meisje. Ga maar gauw!"



De roerdomp en de hop

Alexander Pechtold

Dat de roerdomp en de hop zo dicht bij elkaar te bewonderen zijn, mag vanuit meerdere perspectieven inderdaad een wonder heten. Als we vandaag de dag aan porseleinen vogelbeeldjes denken, dan zal toch een eerste associatie die zijn van een vitrinekastje bij oma of een oude tante. Maar de porseleinen vogels die Johann Joachim Kändler (1706-1775) als hoofdmodelleur in Meissen vervaardigden zijn van een totaal andere kwaliteit. De absolute top! Hij tekende zelf naar de natuur, maar maakte ook gebruik van prenten en opgezette exemplaren.

Het was de tijd van vermogende keurvorsten die de natuur ook binnenshuis wilden kunnen bestuderen, zoals August II de Sterke (1670-1733), keurvorst van Saksen en koning van Polen. Exotica en opgezette dieren werden grif verzameld. En natuurlijk moest er gepronkt kunnen worden met de kunstschaten. In een speciale kast, kamer of in het geval van August zijn Japanse paleis in Dresden. Porselein leent zich daar bij uitstek voor.

Als we deze twee porseleinen vogels bekijken, zouden we dat eigenlijk moeten kunnen doen door de ogen van de toeschouwer uit het begin van de achttiende eeuw. Onze ogen zijn gewend aan – zo niet verwend door – foto, film en prachtige replica's. Maar zo'n

250 jaar geleden moet de eerste indruk zijn geweest dat deze vogels op ieder moment weg kunnen vliegen, of toe kunnen happen. Zo verfijnd, zo gedetailleerd, levensecht dus. Het boetsen van deze figuren was een technisch hoogstandje. Bekijk al die uitstekende details eens. Bedenk eens dat de kleuren voor het bakproces werden aangebracht. Onder het glazuur is ieder veertje geschilderd, de vogels staan in hun meest imposante en kenmerkende houding. Van die kwaliteit is in al die jaren niets verloren is gegaan.

Porselein was in Europa destijds relatief nieuw. Het waren de Portugezen die het fragiele, dunne porselein een paar eeuwen eerder in hun boten meebrachten uit China. Hier in Nederland moesten we het nog lange tijd doen met het grovere aardewerk waar vooral Delft wereldberoemd mee is geworden. In Meissen werd vanaf 1709 voor het eerst in Europa echt porselein gemaakt.

De hop uit 1736 rust op een boomstronk met daarop blauwe weidebloemen gedrapeerd. Op ware grootte door Kändler vervaardigd. De ogen alert, de vleugels al ietwat gespreid, klaar om met zijn kenmerkende lichtgebogen zwarte snavel een insect te verschalken. Zijn markante kuif staat parmantig als een indianentooi schuin op zijn kop. Alleen het feit dat de boomstronk ongepolychromeerd is gebleven, verradt zijn eeuwig statische houding. Gelukkig maar, want nu we zo dichtbij kunnen komen, hebben we geen last

van de stinkende vloeistof die vrouwtjeshoppen en kuikens over zich heen kunnen sproeien als er gevaar dreigt. En overigens staat de hop sowieso bekend als een viespeuk die nooit z'n nest schoonmaakt.

De roerdomp is, als familielid van de reigers, van nature stukken minder kleurrijk. Maar Kändler heeft hem in 1750 toch vereeuwigd op zijn best. Niet alleen zijn schakering van bruine schutkleuren draagt daaraan bij. Vooral zijn houding met de uitgestoken nek maakt hem de absolute heerser van de rietkraag. In deze zogenaamde paalhouding jaagt hij vanuit het rietland, feitelijk imiteert deze vogel een rietpol. Zijn menu is gevarieerder dan dat van de hop: naast insecten vooral vissen, kikkers en zelfs muizen.

Beide vogels staan nu op de rode lijst van beschermde dieren. Beiden zijn gelukkig nooit helemaal uitgestorven in Nederland, maar het scheelde en scheelt maar weinig. Van de roerdomp komen nog maar een paar honderd broedparen voor en met de hop is het nog slechter gesteld; een vijftal broedparen werd geteld in 2020. Ze zullen elkaar vandaag de dag dan ook niet veelvuldig tegenkomen. Deze porseleinen collega's zijn echter nog veel schaarser. Kändler had geen grote productie. Hij maakte meestal maar een enkele vogel per soort. In speciale volières bestudeerde hij zeldzame papegaaien, parkieten en kaketoets. Bedenk daarbij ook nog hoe ongelooflijk fragiel deze huzarenstukjes van porselein zijn, met alle dunne uitstekende takjes, veren en snabels.

Het is een wonder dat de hop heelhuids met Kaiser Wilhelm II naar Huis Doorn is

afgereisd en de roerdomp na de nodige omzwervingen nu in de vaste collectie van het Amsterdamse Rijksmuseum is geland. August II bezat 296 porseleinen zoogdieren en 292 vogels, maar wij kunnen volop genieten van dit tijdelijk samengesteld paar.



Reizen door de eeuwen heen

Splinter Chabot

Welkom bij deze bijzondere ontmoeting. Een ontmoeting van verschillende tijden met verschillende vrijheden. Een ontmoeting tussen de zeventiende eeuw, de negentiende eeuw en, met jou erbij, de eenentwintigste eeuw.

Door de eeuwen heen reizen lijkt misschien niet mogelijk, maar niets is minder waar. Via de kunst kunnen we elke dag de tijd tackelen. Zoals hier, nu, op dit moment, tijdens deze samenkomst.

Kijk je eerst mee naar de dame in de lichtblauwe jurk? Of moet ik zeggen: het meisje in de lichtblauwe jurk? Een meisje dat zich lijkt te hebben verkleed als een volwassen vrouw. Een vrouw met een groot huis, een groot landgoed en misschien wel een hele hofhouding waarop moet worden toegezien. Maar waar je je vandaag de dag kunt verkleden met verkleedspullen uit de verkleedkist, was dit een gedwongen verkleedpartij.

Doe een stapje dichterbij. Kijk haar aan. Laat jouw blik haar blik ontmoeten.

Een klein knikje.

Misschien bekruipt je ergens een gevoel van medelijden.

Hoe jong zal ze zijn? Een tiener? Een kind? Hoort ze nog tikkertje en verstoppertje te spelen, in plaats van statig en formeel te

poseren? Het keurslijf zit letterlijk om haar lichaam. Je zou haar hand willen pakken, haar zo het schilderij uit willen trekken. De vrijheid van onze tijd in. Zodat ze kan spelen, op een schoolplein. Zodat ze zich kan verkleden, met de verkleedspullen uit de klas. Zodat ze kan lachen en huppelen, zoals ze dat op die leeftijd zou moeten doen.

Doe nu een stapje opzij. En laat haar kijken, naar de overkant. Naar de twee dames die lezen.

Ze kijkt naar de toekomst, naar hoe de tijd na haar eruit zal zien. Een paar meter verderop ziet ze twee eeuwen de toekomst in. Twee meisjes hangend op de bank. Bladerend door boeken.

Zou ze jaloers zijn?

Jaloers op de meisjes die niet hoeven te poseren. Die niet statig en gewichtig naar de schilder hoeven te kijken. De meisjes die geen korset, kant en pareloorbellen dienen te dragen. Ze lijken zo vrij en vredig, die twee dames op de bank. Ze hebben duidelijk geen boodschap aan het verleden, ze genieten van het heden. Hun heden.

Maar wat zien we als we beter kijken? Klopt het dat een van de meisjes niet echt actief zit te lezen? Ze lijkt eerder een beetje onderuitgezakt voor zich uit te staren? Vermoeid op een van haar handen rustend, haar blik enigszins verdwaald, alsof ze niet de zinnen leest, maar tussen de regels doorkijkt.

Ze heeft iets weg van een hangjongere avant la lettre.

Waarom kijkt ze zo verveeld? Wat is de reden dat de woorden in het boek haar niet echt lijken te interesseren? Waar dwalen haar gedachten heen? Is het boek wat ze leest niet mooi? Is het verhaal niet boeiend? De woorden saai?

Of is er een andere reden?

Is dat misschien omdat ze door te lezen, kennis vergaart, gedachten ontwikkelt en ideeën krijgt, die ze, in die tijd, niet echt kan uiten? Is het omdat in die paar eeuwen veel is veranderd, maar toch ook weer niet? Is het omdat ze de plannen die ontstaan in haar hoofd, direct moet kortwieken? Behandelen alsof het onkruid is?

In haar tijd is de wereld nog geen plek waar vrouwen leiding mogen geven of de samenleving naar hun hand zetten. Er lijkt grotere vrijheid in vergelijking met het meisje dat tegenover haar hangt. Het korset is weg, maar nog steeds zijn er sociale wetten en regels die werken als ijzeren kettingen: vrouwen worden vastgeketend aan een vaste plek in de maatschappij.

Laten we weer een stap terugdoen. En even naar onszelf kijken.

Wij hebben het in deze tijd een stuk beter getroffen, toch? We mogen lezen, leren, naar school gaan, een studie kiezen, werken, stemmen, onze mening geven, ambities hebben en carrière maken. Of we nu man, vrouw of wat dan ook zijn.

Althans, in ons land.

Maar zelfs in ons land niet altijd.

Want: hoe vrij zijn we echt?

Wat als over tweehonderd, driehonderd of vierhonderd jaar iemand deze werken ontmoet, maar dan mét een derde schilderij: het portret van jou.

Wat zullen de gedachten dan zijn? Wat ziet die persoon dan?

Seksisme viert in de politiek nog steeds hoogtij. Verworven vrijheden en rechten staan onder zware druk. Er zijn mensen en partijen die barsten in onze democratie proberen te beuken. Achter het dunne laagje van vooruitgang gaat veel conservatisme schuil.

Laten we nog één keer kijken naar de drie dames. De blauwe kleur illustreert dat er in de afgelopen eeuwen veel is veranderd, maar ook weer niet: vroeger was blauw de kleur van meisjes, roze de kleur van mannen. Nu is het andersom. Een tijd geleden hoorde een bepaalde kleur om een bepaald lijf vastgeklemd te zitten, maar eigenlijk is dat nog steeds zo. Alleen de kleur zelf is veranderd.

Als alleen al een kleur niet in vrijheid en zonder vooroordelen bij iedereen om de schouders kan hangen, welke onzichtbare wetten in een samenleving schrijven ons dan nog meer voor hoe te gedragen en hoe te zijn?

Wat zullen de ogen zien van een volgende generatie, over een paar eeuwen? Als het portret van onszelf tussen deze twee vrouwen inhangt, als de nieuwe tijdreis plaatsvindt?

Durf jij het te zeggen?



De kunstenaar en het model

Marlies Allewijn

Zowel Thérèse Schwartz als Emile Delpérée maakten eind negentiende eeuw een studiereis naar Parijs. Beiden portretteerden er gewilde Italiaanse modellen. Zowel kunstenaar als model hadden in Parijs iets te winnen (of te verliezen?). Ze waren van elkaar afhankelijk. Hun relatie was kwetsbaar en intiem.

Dor gras kriebelend onder mijn voetzolen, de brandende zon op mijn hoofd, de geur van verbrand hout, schapenmest, boomhars en ons huisje in de bergen, Rome, Italië; ik mis het. Maar het meest mis ik mijn moeder. Haar geur: zoet en kruidig. Haar stem: zangerig en altijd met een licht spottende toon erin. Haar gitzwarte ogen die fonkelden als ze boos was of juist blij. Ik mis haar lange zwarte haren. Haar zachte brede heupen. Het veilige gevoel als ik met mijn hoofd op haar warme borst lag terwijl ze een liedje voor me zong. Bij haar is er geen rugpijn van het lange stilzitten. Geen kou die in mijn botten trekt, zijn er geen korte bevelen ...

'Je hoofd iets meer omhoog ...'

Alsof ik haar stoor, slaat ze langzaam haar ogen naar me op. Ze is afwezig vandaag,

maar zelfs deze mistige blik komt als een hamerslag bij me binnen. Haar ogen hebben iets treurigs en tegelijkertijd iets fiers. Ik zou er de hele dag in willen kijken. Ik wil haar doorgronden. Haar vastleggen zoals niemand dat nog deed. Maar ik ben niet haar eerste. Ik zag haar al hangen in de Salon. Ze is vele malen verkocht en gerecenseerd. Het Italiaanse model is in!

'Bedoel je zo?'

Ik richt mijn kin iets op en kijk naar de kunstenaar die me bestudeert alsof ik een puzzel ben die moet worden opgelost. Het is mijn laatste dag in dit atelier in Montmartre. Op de kale houten vloer ligt een gebloemd vloerkleed. Op een tafel in de hoek staan een leeg glas wijn en een gaslamp. De velours fauteuil ernaast ziet er comfortabel uit. In ieder geval zachter dan de kruk waarop ik sinds vanmorgen acht uur hang.

Verspreid door de ruimte zie ik versies van mezelf. Ik hang aan een muur, sta op een ezel en lig op de grond. Soms bestaat mijn gezicht uit een paar lijnen. Soms heb ik geen gezicht, maar alleen een lichaam. Soms ben ik een kleurenpalet: zwart, wit, rood, groen, blauw, bruin. Soms ben ik slechts een wazige vlek. Ik sta ook op het doek waaraan de kunstenaar nu maniakaal werkt. Vanaf hier voor mij onzichtbaar. Ik ben nieuwsgierig. Vangt deze artiest me zoals ik ben?

'De rechterhand iets losser ...'

Is dit model mijn kans op succes? Ik hoefde niet lang na te denken toen ik de kans kreeg een studiereis naar Parijs te maken. Ja, altijd ja! Hier kan ik leren van de groten, hier zijn de handelaren en de galleries. Hier word ik geselecteerd voor *le Salon*, of krijg ik een R bij mijn naam: *refusé*! De concurrentie is moordend. En dus werk ik, alle dagen. Ik móet produceren. Kwaliteit leveren. Lukt dat met een *Ciociara*?

Blijft de band rond mijn arm zichtbaar?

Met ons kostuum begon het. *Ciociara* noemen ze ons. Jonge kunstenaars hadden genoeg van landschappen en geënceneerde taferelen. Ze wilden echte mensen schilderen. En echter dan wij, arme sloebers uit de bergen, bestond niet. Ik was net tien toen mijn moeder me voor het eerst meenam naar Rome. Op de Spaanse Trappen verzamelden zich honderden dorps- en streekgenoten, wachtend op die ene vraag: Mag ik je schilderen?

Aan die vraag ging een keuringsproces vooraf. Zijn de ogen net zo zwart als het haar? Is de huid doorleefd bruin? Zijn de handen ruw? Maar het belangrijkste criterium bleef ons kostuum: was het bont genoeg?

Na twee weken kreeg ik mijn kans. Ik werd gevraagd. En mijn moeder zei ja. Vanaf die dag poseerde ik iedere winter – als de honger het meest knaagde – voor kunstenaars die de Prix de Rome gewonnen hadden en werkten aan de *Académie de France* in de Villa Medici.

Eén van hem noemde mij zijn muze en toen hij doorreisde naar Parijs ging ik met hem mee. In het vijfde arrondissement liet hij me achter. Hij had een nieuwe muze gevonden. Keus genoeg, want met mij reisden duizenden landgenoten naar de stad van het licht in de hoop op een beter bestaan. De kunstenaar legt het penseel neer en werpt me een laatste blik toe, peinzend. Onzeker?

Dank je wel. Dit was het ...

Vandaag neem ik afscheid van haar. Vanaf morgen heb ik alleen nog mijn studies, schetsen en de herinnering. Wie legt haar hierna vast? En doet die het beter? Langzaam staat ze op van de kruk.

Mag ik?

Vanaf het grote doek staart ze me aan. Zwarte haren. Fonkelende ogen. Zachte heupen. Ik ruik haar. Ik voel haar. Ik mis haar. Ik ben haar. Mijn moeder.



Voorbehoudsloos verbonden

Cornald Maas

Het Rijksmuseum is het museum bij mij om de hoek, in Amsterdam, in het Museumkwartier. Toen het na een verbouwing van tien jaar in april 2013 heropend werd presenteerde ik, live op tv, een feestelijk programma dat dat heuglijke feit kracht bijzette. Nog voordat drommen toeristen en museumbezoekers opnieuw zouden toestromen had ik de gelegenheid om, in alle stilte en intimiteit, ter voorbereiding, de kunstschaten te aanschouwen die noodgedwongen zo lang verborgen waren gebleven. Dus ik stond moederziel alleen voor *De Nachtwacht*, *Het melkmeisje* van Vermeer, *De bedreigde zwaan* van Jan Asselijn en ja, mijn oog viel ook op *Het zieke kind* van Gabriël Metsu – al was het maar omdat ik zelf als kind zo vaak ziek was geweest. Het was behalve een unieke ook een zinnenprikkende ervaring.

Het Markiezenhof is het museum in mijn geboortestad Bergen op Zoom, en het museum dat ik van kinds af aan talloze malen bezocht. Ik dwaalde door de Stijlkamers, verdiepte me in de geschiedenis van edelman Jan II van Glymes, bijgenaamd Jan metten Lippen, laafde me aan de kermis- en vastenavondhistorie van de stad. Bij voorkeur bezocht ik het museum op tijdstippen dat er zo weinig mogelijk mensen waren, zodat ik, in intimiteit, alle gelegenheid had om alles in me op te nemen – voedingsbodem voor verhalen die ik later voor vriendjes zou schrijven en voor speurtochten en quizzen die ik zou organiseren.

Dankzij Match werp ik nu een blik op vrouwen die in beide musea het verschil maken, met moederlijke zorg, zich niet bewust van het feit dat ik ze gadesla.

Voor haar portret van een moeder en haar dochter in bruidsjurk liet Siobhán Kaufman, die tweede werd bij het tv-programma *Project Rembrandt*, zich inspireren door hoogstpersoonlijke omstandigheden.

Haar eigen moeder had, vanwege ziekte, waarschijnlijk nog maar een paar maanden te gaan en maakte nu alsnog mee wat haar in het leven niet gegund zou zijn: haar dochter, in bruidstooi, in volle glorie aanschouwen. Op het doek is het de dochter die het leven nog voor zich heeft en de moeder een hoopvol perspectief gunt, maar tegelijkertijd is haar blik verdrietiger dan die van de moeder die in berusting haar lot lijkt te aanvaarden. De moeder troost de dochter, heb ik de indruk – niet andersom.

Op het schilderij van Gabriël Metsu – publieksliefeling in het Rijksmuseum – is het zonder enige twijfel de moeder die zich liefdevol over het kind ontfermt. Dat kind hangt hangerig op haar schoot, de blik is lastig te taxeren. Realiseert het kind zich, in de tijd dat, in 1663, de pest meedogenloos z'n slag sloeg en één op de tien Amsterdammers overleed, dat het einde nabij is? En weet de moeder dat? Aan haar zal het niet liggen: ze zal er voor haar kind zijn, met volle overgave, zonder het ook maar één moment aan z'n lot over te laten. Het tafereel doet intussen denken aan een gitzwart scenario: dat van een piëta, Maria met het dode lichaam van Jezus op haar schoot. Op het schilderij op de wand zie ik Christus aan het kruis.

Mijn moeder waakt nog steeds over m'n gezondheid, al verliet ik het ouderlijk huis meer dan veertig jaar geleden. Ze zegt me dat ik me op zomerse dagen tegen de zon moet beschermen, ze zegt dat ik me op winterse dagen dikker moet aankleden, ze maakt zich zorgen als ik door een griepje geveld ben. Met regelmaat refereert ze aan mijn kinderjaren, toen ik om de haverklap ziek was, zorgenkind met astma, longontsteking en jeugdreuma, zorgenkind met paratyfus dat in het ziekenhuis in quarantaine moest, met tijdens het bezoeken in het gangetje een raampje waardoor ze naar mij in het ziekenhuisbed kon kijken.

Die voorbehoudsloze verbintenis van moeder en kind is door Siobhán Kaufman en Gabriël Metsu vereeuwigd, in opperste genegenheid en geborgenheid. Het is een beeld van alle tijden, juist ook in zorgelijke tijden, betekenisvol voor degenen die het aan den lijve hebben ondervonden, maar ook voor degenen voor wie zo'n band niet vanzelfsprekend is.

Ik sla met grote instemming gade hoe deze moeders en kinderen naar elkaar omkijken en voor elkaar zorgen, in alle intimiteit. Ze staan in mijn geheugen gegrift, dankzij deze Match die ik vooral zie als een eerbetoon aan troost.



Gloeierende bluskalk

Theu Boermans

*‘Zo werd ik in het paradijs ontvangen,
als had ik recht op 't eeuwig schone leven;
er viel niets meer te wensen of verlangen,
dit was het doelwit van mijn innig streven.
Die schoonheid, weergaloos, zou in mijn ogen
terstond de hunkerende tranen drogen.’*

*/ Johann Wolfgang von Goethe, Marienbader Elegie, vers 2.
Vertaling: Martin Rozemond.*

Het is het tweede vers uit het mooiste, maar ook meest ongemakkelijk gedicht over onmogelijke, grensoverschrijdende en ongelijkwaardige liefde in de Duitse taal. Over wens en vervulling, onmogelijk verlangen, groot verdriet en grote illusie. Goethe was 73, Ulrike von Levetzow pas 19.

Dezelfde spanning tussen schoonheid en ongemakkelijkheid bekruipt je bij het zien van deze twee schilderijen. Niet enkel vanwege de afgebeelde tegenstellingen – ouderdom en jeugd, bloei en verval, vruchtbaarheid en verdorring, schuld en onschuld – maar vooral dat het volle bewustzijn van de ongemakkelijke situatie spreekt uit de gezichtsuitdrukkingen en de blikken van beide protagonisten. De nieuwsgierige argwaan bij Pomona, het geruststellend opdringen van Vertumnus. Het

afwerende aantrekken en de gereserveerde toenadering bij Laudy. Je hoort het fluisteren en schaterlachen de ongemakkelijkheid maskeren. Hier wordt een ongemakkelijk spel van verboden liefde, verlangen en lust gespeeld.

Net zoals het gedicht van Goethe zijn beide schilderijen door mannen van gevorderde leeftijd geconcipieerd vanuit de overtuiging: Ook oude mannen hebben jonge meisjes lief ‘als had ik recht op het eeuwig schone leven’. Dat die overtuiging de vrouw geheel en al reduceert tot ‘paradijs’ en ‘doelwit van innig streven’, speelde in de masculiene belevingswereld van de zeventiende eeuw geen rol. Bij Goltzius is de mythologische Pomona enkel metafoor voor ‘das Ewig-Weibliche.’ De kuise bosnimf der vruchtbaarheid, die de appels haar naam gaf, de verboden vrucht, waarmee de boom des levens volhing. En aangezien de mens niet van die boom mocht eten, en daarom niet het eeuwige leven had, was hij gedoemd zich te reproduceren. Net als alle andere dieren is hij overgeleverd aan zijn seksuele drift. Haar kuisheid is Pomona’s enige bescherming en Vertumnus moet dan ook alles uit de kast halen om haar over te halen. Acht keer wisselt hij van gedaante tot hij als oude vrouw genoeg vertrouwen heeft gewekt. Maar pas nadat zij/hij Pomona heeft gewaarschuwd voor het geweld dat Vertumnus zou kunnen gebruiken als hij zijn zin niet krijgt, ziet Pomona geen andere uitweg dan toe te geven.

Tegenwoordig zou Vertumnus een dubbele aanklacht aan zijn broek hebben: misbruik van macht en positie om seksuele diensten af te dwingen en valse voorspiegeling van zaken.

En hoe zit dat met de ‘Pomona’ op Laudy’s *Naakt met appeltjes*? Twee eeuwen later. Wie is deze Pomona? Wat is ze? Zo te zien schildersmodel? Ze lijkt onbevanger en zelfbewuster. Bepaalde bij Goltzius Vertumnus nog het spel, hier lijkt zij de regie in handen te hebben. De sceptische blik van de schilder (Laudy zelf?) verradt dat-ie nog lang niet zeker is van zijn zaak. Hij lijkt zich bewust van het gladde ijs waarop hij zich begeeft. Hij is ouder en wijzer en zou dus beter moeten weten. Misschien heeft hij zojuist Goethes gedicht geciteerd in de hoop dat ze zich gewonnen geeft. Maar ze doorziet hem en barst in lachen uit.

Waar Goethe de verliefdheid als oprecht en wederkerig ervoer (hij vroeg Ulrike immers officieel ten huwelijk) heeft de latere Ulrike dat altijd bestreden. Ze adoorde Goethe weliswaar en wilde ook fysiek graag in zijn nabijheid zijn, maar verliefd was zij niet. Dat had de oude man toch verkeerd geïnterpreteerd. Goethe was ervan overtuigd dat die latere ontkenning was afgedwongen door Ulrikes moeder die het snel om zich heen grijpende maatschappelijk schandaal probeerde af te weren. Het werd ‘Een kwaadaardige, mooie, groteske, schokkende geschiedenis (...) met gruwelijk-komische, hoog blamerende, lachwekkend stemmende situaties’, volgens Thomas Mann. Gedesillusionerd, in volle verliefdheid en met alle kwellingen van de

jeugd in het lijf keert Goethe terug naar Weimar. Om ze te ondergaan, als gloeiende bluskalk. Met enkel de pijn zelf als medicijn. En het dichten als overwinning:

*‘Slechts ogenblikken mag ik mij vermeten
dat ik de lucht omhels in plaats van haar.
Keer tot het hart terug! daar is het beter,
daar word ik haar steeds wisselend gewaar.
Naar hartenlust zal ik haar modelleren
in duizendvoud, en mooier alle keren.’*

/ Johann Wolfgang von Goethe, Marienbader Elegie, vers 8.

Net als Goethe in zijn gedicht sublimeerden Goltzius en Laudy hun verboden verlangen in hun meesterwerken.

*‘Want hij beseft dat hij haar nooit kan derven,
hij roept haar beeld tevoorschijn, duizend malen,
dat nu eens draalt en dan weer weg gaat sterven,
bij tijden vaag, dan weer met felle stralen.
Meer troost bestaat er niet dan haar bezweren
als eb en vloed die eeuwig wederkeren.’*

/ Johann Wolfgang von Goethe, Marienbader Elegie, vers 21.



TWAALF PROVINCIES, TWAALF MATCHES

/ GEMEENTEMUSEUM HET HANNEMAHUIS



Frans Hals
(Antwerpen 1582/1583 – Haarlem 1666)
Huwelijksportret van een stel,
waarschijnlijk Isaac Abrahamsz Massa
en Beatrix van der Laan, ca. 1622
Olieverf op doek, 140 x 166,5 cm
Rijksmuseum Amsterdam
Inventarisnummer SK-A-133



Willem Anskes Zeestra
(Harlingen 1661 – 1729), toegeschreven
*Huwelijksbokaal van Dirck Sickes &
Pijttie Jacobs Braam*, Harlingen 1691
Zilver deels verguld, hoogte 30,5 cm
Inventarisnummer OKS 2005-363
Verworven met steun van de Vereniging
Rembrandt, Ottema-Kingma Stichting,
in bruikleen gegeven aan Gemeente-
museum het Hannemahuis, Harlingen

/ GRONINGER MUSEUM



Jean-Etienne Liotard
(Genève 1702 – 1789)
Hollands meisje aan het ontbijt, ca. 1756
Olieverf op doek, 46,8 x 39 cm
Rijksmuseum Amsterdam
Inventarisnummer SK-A-SO39
Aankoop met steun van de BankGiro Loterij,
de Vereniging Rembrandt mede dankzij haar
Nationaal Fonds Kunstbezit, Mondriaan
Fonds, VSBfonds, de heer H.B. van der Ven,
Den Haag, Fonds De Haseth-Möller/Rijks-
museum Fonds, LOBA Fonds/Rijksmuseum
Fonds, Nan van Andel Fonds/Rijksmuseum
Fonds, Marjon Ornstein Fonds/Rijksmuseum
Fonds, Elles Nansink Fonds/Rijksmuseum Fonds,
Rijksmuseum International Circle, giften uit
nalatenschappen en anonieme schenkers, 2016



Matthijs Maris
(Den Haag 1839 – Londen 1917)
Meisje aan de pomp, 1872
Olieverf op doek, 34 x 26,5 cm
Groninger Museum, Collectie Veendorp,
bruikleen Stichting J.B. Scholtenfonds & H.S.
Kammingafonds
Inventarisnummer 1969.0028

/ MUSEUM DE BUITENPLAATS



Judith Leyster
(Haarlem 1609 – Heemstede 1660)
De Serenade, 1629
Olieverf op doek, 47 x 34,5 cm
Rijksmuseum Amsterdam
Inventarisnummer SK-A-2326
Aankoop met steun van Vereniging
Rembrandt



Olga Wiese
(Middelburg 1944)
Sandvikens Troost, ca. 2003
Olieverf op doek, 150 x 180 cm
Museum De Buitenplaats, Eelde
Inventarisnummer MDBO454

/ STEDELIJK MUSEUM KAMPEN



Pieter de Hooch
(Rotterdam 1629 – 1684)
*Een moeder die het haar van haar
kind reinigt*, bekend als 'Moedertaak',
ca. 1660-1661
Olieverf op doek, 52,5 x 61 cm
Rijksmuseum Amsterdam
Inventarisnummer SK-C-149
Bruikleen van de gemeente Amsterdam
(legaat A. van der Hoop)



Hein Kever
(Amsterdam 1854 – 1922)
Moeder met kind, ongedateerd
Olieverf op doek, 64 x 50 cm
Stedelijk Museum Kampen
(legaat J.A.L. Engelenberg-Persille)
Inventarisnummer 1354

/ MUSEUM NAGELE



Aldo van Eyck
(Driebergen 1918 –
Loenen aan de Vecht 1999)
Klimboog, 1956
Aluminium, 148 x 155,5 x 141 cm
Rijksmuseum Amsterdam
Inventarisnummer NG-2012-73-3
Schenking van Stadsdeel Nieuw-West,
Amsterdam



Aldo van Eyck
Iglo (klimkoepel), 1957
Aluminium, 240 x 240 x 120 cm
Museum Nagele
Inventarisnummer A 268
schenking, 2013

/ MUSEUM HENRIETTE POLAK



George Hendrik Breitner
(Rotterdam 1857 – Amsterdam 1923)
Meisje in witte kimono, 1894
Olieverf op doek, 59 x 57 cm
Rijksmuseum Amsterdam
Inventarisnummer SK-A-3584
Legaat van de heer en mevrouw
Drucker-Fraser, Montreux



Arie Schippers
(Rotterdam 1952)
*Portret van Liesbeth Wezelaar-
Dobbelman*, 1996
Olieverf op doek, 119,5 x 159,5 cm
Museum Henriette Polak, Zutphen
Inventarisnummer HP 1558

/ STEDELIJK MUSEUM ALKMAAR



Jan van Scorel
(Schoorl 1495 – Utrecht 1562)
Landschap met Batseba, ca. 1540-1545
Olieverf op paneel, 100,4 x 203,9 cm
Rijksmuseum Amsterdam
Inventarisnummer SK-A-670



Cornelis Buys
(Alkmaar 1495/1500 – 1545)
Het Laatste Avondmaal, ca. 1535
Olieverf op paneel, 83,8 x 65,5 cm
Stedelijk Museum Alkmaar
Inventarisnummer 20841
Verworven met steun van de Vereniging
Rembrandt

/ MUSEUM HUIS DOORN



Meissener Porzellan Manufaktur,
toegeschreven aan **Johann Joachim
Kändler** (1706 – 1775)
Roerdomp, ca. 1750
Porselein, 37 x 18 x 12,5 cm
Rijksmuseum Amsterdam
Inventarisnummer BK-17498-A



Meissener Porzellan Manufaktur,
Johann Joachim Kändler
Hop, ca. 1736
Porselein, 32,5 cm (hoogte)
Museum Huis Doorn
Inventarisnummer: HuD 02045

/ MUSEUM GOUDA



Johannes Cornelisz. Verspronck
(Haarlem 1600/1603 – 1662)
Portret van een meisje in het blauw, 1641
Olieverf op doek, 82 x 66,5 cm
Rijksmuseum Amsterdam
Inventarisnummer SK-A-3064



Willem Bastiaan Tholen
(Amsterdam 1860 – Den Haag 1931)
De gezusters Arntzenius, 1895
Olieverf op doek, 38,30 x 58,80 cm
Museum Gouda
(foto: Tom Haartsen Fotografie)
Inventarisnummer 55498

/ ZEEUWS MUSEUM



Thérèse Schwartz
(Amsterdam 1851 – 1918)
*Portret van een jonge vrouw
met de hond Puck*, 1884 – 1885
Olieverf op doek, 144 x 103 cm
Rijksmuseum Amsterdam
Inventarisnummer SK-A-1703
Legaat van A.G. van Anrooy, Kampen



Emile Delpérée
(Huy 1850 – Esneux 1896)
En prière, 1885
Olieverf op doek, 116,5 x 81 cm
Zeeuws Museum, Middelburg
Inventarisnummer M67-042

/ MUSEUM HET MARKIEZENHOF



Gabriël Metsu
(Leiden 1629 – Amsterdam 1667)
Het zieke kind, ca. 1664-1666
Olieverf op doek, 32,2 x 27,2 cm
Rijksmuseum Amsterdam
Inventarisnummer SK-A-3059
Aankoop met steun van de Vereniging
Rembrandt



Siobhán Kaufman
(2000)
Loslaten, 2022
Olieverf op doek, 160 x 100 cm
Privécollectie

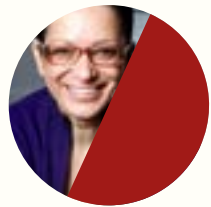
/ LIMBURGS MUSEUM



Hendrick Goltzius
(Bracht 1558 – Haarlem 1617)
Vertumnus en Pomona, 1613
Olieverf op doek, 90 x 149,5 cm
Rijksmuseum Amsterdam
Inventarisnummer SK-A-2217



Jean Laudy
(Venlo 1877 – Sint-Lambrechts-Woluwe 1956)
Naakt met appeltjes, ongedateerd
Olieverf op doek, 130 x 83 cm
Limburgs Museum, Venlo
Inventarisnummer G10487
Schenking van Pope Venlo



/ **Umayya Abu-Hanna** (1961) is een Fins-Palestijns-Nederlandse schrijver. Als journalist werkte ze voor de Finse publieke omroep YLE. Daarnaast was ze vaste columnist voor *Helsingin Sanomat*, de grootste Finse krant, en voor *Blue Wings*, het magazine van Finnair. Ze vervulde tevens bestuurlijke functies, onder andere als lid van de Kunstraad van Finland en als diversiteitsadviseur voor de Finnish National Gallery. Sinds 2010 woont ze in Amsterdam waar ze werkt aan een boek over Palestijnse culturele geschiedenissen.



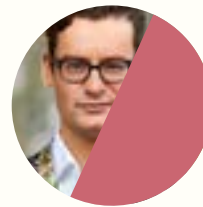
/ **Marlies Allewijn** (1977) is schrijver. Ze groeide op in Zeeland en woont in Amsterdam. In 2012 verscheen haar (semi-)autobiografische debuut *SchEef*. Daarna volgden de oorlogsroman *Ze was 16*, de biografische roman *De meid* waarmee werd ze genomineerd voor de Zeeuwse Boekenprijs, en de roman *Barsten*. Haar meest recente roman *Na de klap* kwam uit in het voorjaar van 2023. Marlies is eveneens de auteur van *M'n liêven*, het geschenk voor de Week van het Zeeuwse Boek 2019.



/ **Theu Boermans** (1950) is een meervoudig bekroonde Nederlandse toneel- en filmschrijver en regisseur. Hij specialiseerde zich in nieuwe toneelschrijvers en innovatieve bewerkingen van klassieke toneelstukken van Shakespeare en Tsjechov en regisseerde in verschillende grote Europese theaters. Hij schreef en regisseerde daarnaast tal van film- en televisieseries. In 1993 ontving Boermans de Prins Bernhard Cultuurfondsprijs voor zijn gehele oeuvre. In 2011 werd hij benoemd tot Artistiek directeur van het Nationale Toneel.



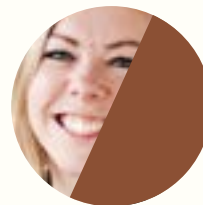
/ **Andreas Blühm** (Berlijn 1959) studeerde kunstgeschiedenis, geschiedenis en archeologie en promoveerde in 1987 aan de Freie Universität Berlin. Na een loopbaan als onder andere Hoofd Presentatie bij het Van Gogh Museum en directeur van het Wallraf-Richartz-Museum Keulen werd hij in 2012 benoemd tot algemeen directeur van het Groninger Museum. Daarnaast werkte Blühm ook als (gast)docent aan universiteiten in onder andere Hamburg, Regensburg, Keulen en Hagen. In september 2015 is hij benoemd tot bijzonder hoogleraar Kunstgeschiedenis, Musea en Maatschappij aan de Rijksuniversiteit Groningen.



/ **Splinter Chabot** (1996) is schrijver, programmamaker, presentator en politicoloog. Voor AVROTROS maakt hij programma's als *Ondertussen aan de Hofvijver*, *Niet de Mol*, *SPLNTR!* en *Splinter in de Politiek*. In 2020 verscheen zijn debuutroman *CONFETTIREGEN*. Uit de vele reacties is *Roze Brieven* ontstaan, een dialoog tussen de lezers en de schrijver. In 2022 verscheen als *de Hemel genoeg ruimte heeft* en in 2021 was Chabot een van de schrijvers van het geschenk van de Boekenweek van Jongeren. Tevens is hij columnist voor *LINDA.meiden*.



/ **Taco Dibbits** (1968) is sinds juli 2016 hoofddirecteur van het Rijksmuseum. Hij studeerde kunstgeschiedenis aan de Vrije Universiteit en de University of Cambridge en begon in 2002 bij het Rijksmuseum als conservator zeventiende-eeuwse schilderkunst. In 2006 werd hij benoemd tot Hoofd Beeldende Kunst en twee jaar later tot Directeur Collecties. Voordat hij bij het Rijksmuseum werkte, was hij directeur van de afdeling Oude Meesters bij Christie's in Londen. Sinds zijn indiensttreding bij het Rijksmuseum heeft Dibbits een belangrijke rol gespeeld bij de ontwikkeling van de indeling van het nieuwe Rijksmuseum, het verwerven van nieuwe aanwinsten en het opzetten van het tentoonstellingsprogramma.



/ **Nynke de Jong** (1985) is podcastmaker en schrijver. Na een studie Nederlands rolde ze de journalistiek in, en werkte ze onder andere voor Radio 3FM, *De Wereld Draait Door* en het *Algemeen Dagblad*. Ook schreef ze vier boeken, twee over sport en twee over opvoeden. Nu maakt ze de podcasts *Ik ken iemand die* en *Alle Geschiedenis Ooit* en is ze een van de 'Champions' van het RTL4-programma *Beat the Champions*. Ze woont in Zwolle en heeft drie kinderen.



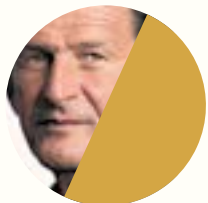
/ **Gerard de Kleijn** (1950) is socioloog. Hij werkt voor de publieke zaak. Opbouwwerk, volkshuisvesting, stadsvernieuwing, sociale vernieuwing, onderwijs, openbaar bestuur, kunst en cultuur. Achtereenvolgens als onderzoeker en leidinggevende in Enschede, Den Haag, Rotterdam, Amersfoort, Amsterdam en Gouda. Samenwerking is een rode draad in zijn loopbaan. Bedenker van concepten als de buurtaanpak, het opzoomeren, de vlinderbaan, het cultuurlint. Momenteel is De Kleijn projectleider van een samenwerkingsverband van zes musea (stichting M6).



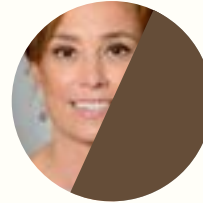
/ **Stefan Kuiper** (1979) is kunsthistoricus en journalist. Hij werkte mee aan vele publicaties en catalogi, en publiceerde in talloze Nederlandse en Vlaamse dag- en weekbladen, waaronder *De Groene Amsterdammer*, *Vrij Nederland*, *NRC Handelsblad*, *Trouw*, *De Standaard* en *De Morgen*. Momenteel werkt hij vooral voor *de Volkskrant*, waarvoor hij vaak (maar niet uitsluitend) schrijft over oude kunst, en over de wereld na zonsondergang c.q. het leven in de nacht.



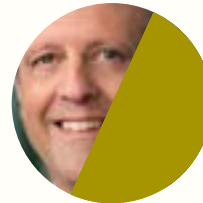
/ **Vincent Ligtelijn** (1940) is architect. Hij studeerde op de voormalige Technische Hoge School in Delft bij onder anderen Jaap Bakema en Aldo van Eyck. Na zijn studie begon hij als zelfstandig architect en werd medewerker van Van Eyck in diens onderwijsteam op de TU-Delft. Tot 2005 doceerde hij daar op het gebied van het architectonisch ontwerpen, waar ook zijn onderzoeken op waren gericht. Hij bracht de nodige publicaties uit, waaronder twee monografieën over Van Eyck – zowel over diens werk als over diens teksten – alsook een monografie over de Catelaanse architect Jujol.



/ **Cornald Maas** (1962) studeerde Nederlandse taal- en letterkunde in Leiden, schreef jarenlang voor *de Volkskrant* en *LINDA*, en publiceerde een reeks boeken, waaronder *Ach kind toch*, het levensverhaal (in brieven) van zijn moeder. Hij was (eind)redacteur van tv-programma's van Hanneke Groenteman, Sonja Barend en Paul de Leeuw. Maas is commentator van het Eurovisie Songfestival en presenteert sinds jaar en dag kunst- en cultuurprogramma's voor AVROTROS, zoals *Opium op Oerol* en *Volle Zalen*.



/ **Marilène van Oranje-Nassau, van den Broek** (1970) groeide op in Velp bij Arnhem en studeerde Bedrijfskunde in Groningen. Na 12 jaar bij Ahold gewerkt te hebben, ging zij aan de slag bij het Rijksmuseum, waar zij ten tijde van de heropening (2013) de Vriendenorganisatie oprichtte. Inmiddels werkt zij ruim 5 jaar bij de Vrienden-Loterij, de goededoelenloterij voor cultuur en welzijn. Marilène is getrouwd met Maurits van Oranje-Nassau en samen hebben zij 3 kinderen: Anna (2001), Lucas (2002) en Felicia (2005). De oudste twee studeren inmiddels in Groningen, niet ver van Museum De Buitenplaats.



/ **Alexander Pechtold** (1965) is kunsthistoricus. Hij studeerde aan de Rijksuniversiteit Leiden en was in de jaren 1990 veilingmeester bij Van Stockum's Veilingen in Den Haag. Daarna was hij 25 jaar actief als politicus op lokaal en nationaal niveau. Nu is hij algemeen directeur van het CBR en bekleedt diverse nevenfuncties, waaronder in de kunstwereld.

Concept en projectleiding: Gerard de Kleijn

(Eind)redactie: Pepijn Reeser

Vormgeving: 3MegaWatt ontwerpers BNO, Gouda

Fotografie: Foto Marlies Allewijn: Romy van Leeuwen / Foto Andreas Blühm: Ewoud Rooks /

Foto Splinter Chabot: Ruud Baan / Foto Cornald Maas: Marinka Reuten /

Foto Marilène van Oranje-Nassau © RVD - Jeroen van der Meyde.

Match is tot stand gekomen dankzij steun van de VriendenLoterij.

Met dank aan: Andreas Blühm, Anneke Zelhorst, Barber van der Laan, Bert Mennings, Caroline van Santen, Christi Klinkert, Claartje Rijkers, Cornelis van der Bas, Daphne Valentijn, Eefje van der Weijden, Eva Groentjes, Femke Haijtema, Gijs Anseeuw, Hélène van den Dungen, Herman Sietsma, Hester Kuper, Hildert Raaijmakers, Hugo ter Avest, Ingmar Reesing, Iris Steinmeijer, Iris van Santen, Jolanda Slurink, Josephina de Fouw, Karina Smrkovsky, Koen Smolders, Leon Geutjes, Lian Jeurissen, Lutske Visser, Maaïke Ritsema, Marieke de Jongh, Mariët Erica, Mariëtta Jansen, Marjan Ruiter, Marthe Donders, Nynke van der Wal, Patrick van Mil, Pepijn Reeser, Paulo Martina, René van Mierlo, Renske Heisen, Saskia Kluyfhout, Sophie de Ripainse, Taco Dibbits, Theresa Rosner, Tiana Wilhelm, Vincent Kramer.

© Stichting M6 / de auteurs

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm en op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere wijze, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming.

Bij het samenstellen van deze publicatie is ernaar gestreefd de rechten met betrekking tot de illustraties volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot Stichting M6 wenden.



