

ERWIN
FREEDOM
OLAF

Inhoud

8	Voorwoord	Rein Wolfs
---	-----------	------------

10	Essay: De politiek van het portret: van zelfbeeld naar tijdgeest	Paco Barragán
----	--	---------------

42	Notities bij een beeldend leven: Straatfotografie	
----	--	--

62	Essay: Schoonheid met lef: Erwin Olaf in de jaren 1990	Jonathan Turner
----	--	-----------------

70	Notities bij een beeldend leven: Nachtlevens	
----	---	--

74	Essay: Nergens anders dan de nacht	Gemma Rolls-Bentley
----	---------------------------------------	---------------------

106	Notities bij een beeldend leven: Studio	
-----	--	--

110	Essay: Hoe ook Erwin Olaf afrekende met de ideale homoman	Tahrim Ramdjan
-----	---	----------------

187	Notities bij een beeldend leven: Dans	
-----	--	--

206

Een gesprek met Hans van Manen
en Taco Dibbits: "Erwins werk is
een viering van wat het betekent
om mens te zijn, om te leven."

Charl Landvreugd
en Masha van Vliet

212

Notities bij een beeldend leven:
Lichaam

236

Notities bij een beeldend leven:
De American Dream

240

Essay:
Wachtende vrouwen

Charlotte Cotton

276

Essay:
De twee drijfveren van Erwin Olaf

Francis Hodgson

282

Notities bij een beeldend leven:
Steden in verandering

324

Notities bij een beeldend leven:
Mens vs. natuur

358

Notities bij een beeldend leven:
Vergankelijkheid

378

Notities bij een beeldend leven:
Longen

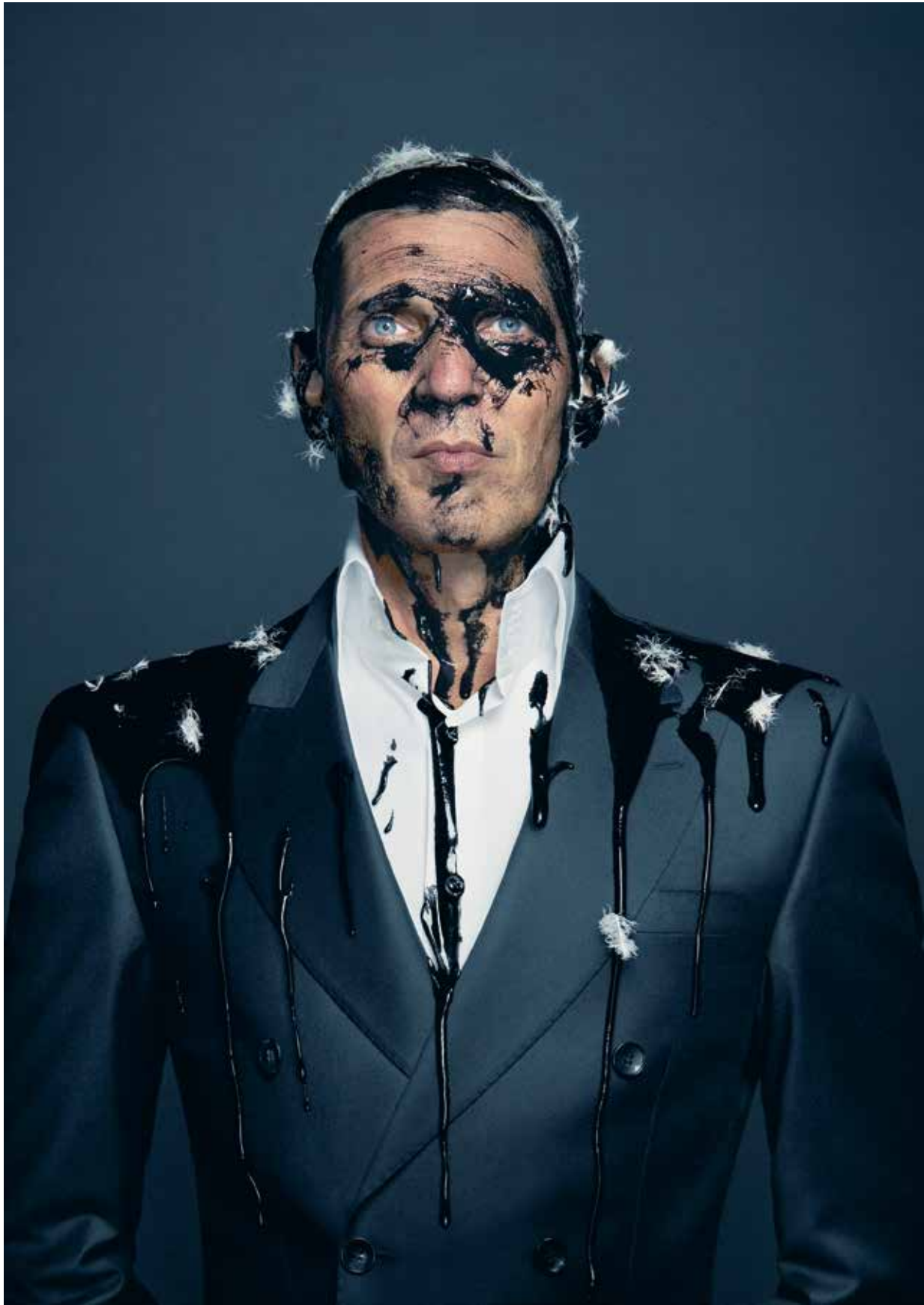
Voorwoord

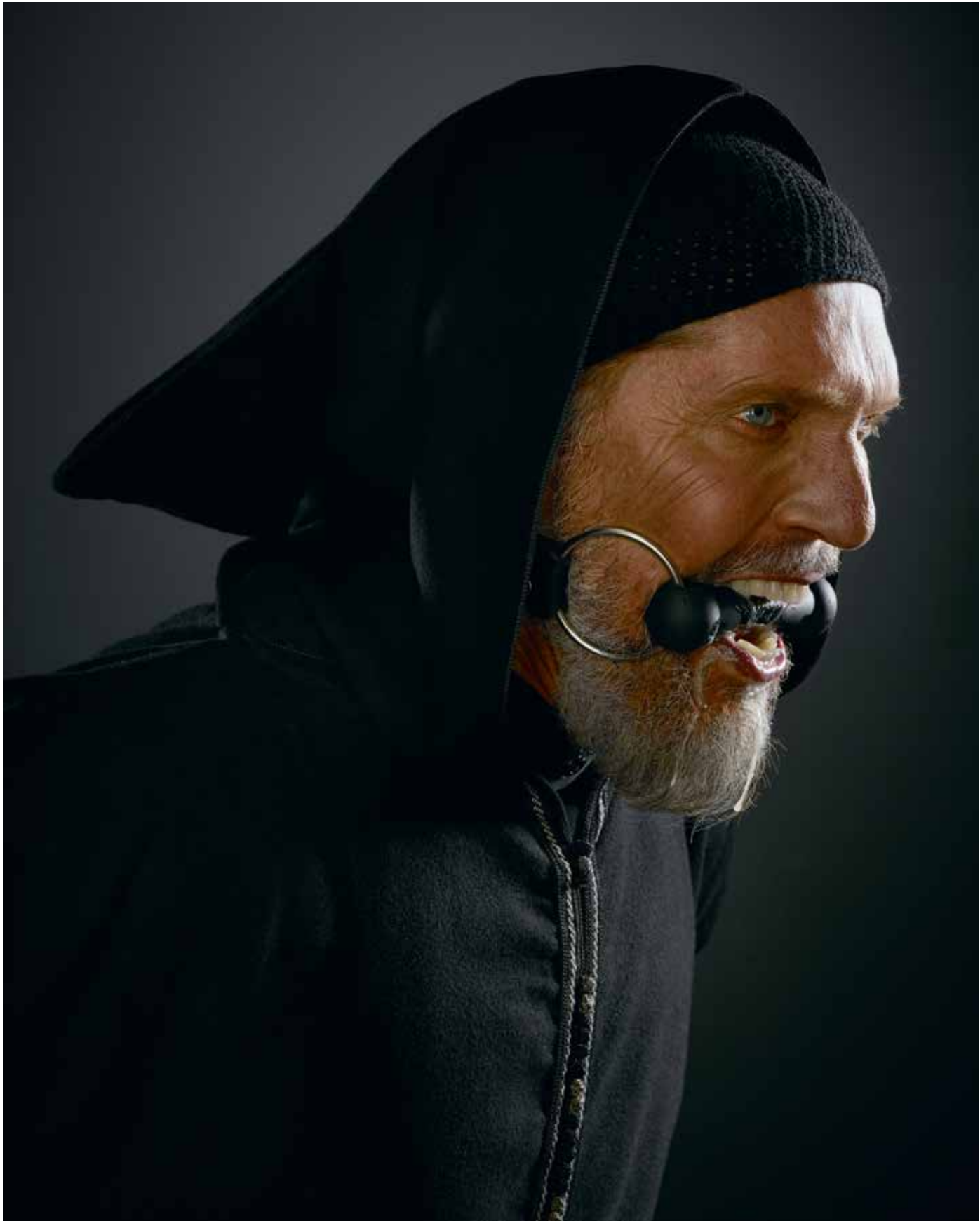
Toen ik niet lang na Erwin Olafs overlijden met zijn studiomanager Shirley den Hartog sprak en de vraag opkwam of het Stedelijk een tentoonstelling over zijn werk zou willen maken, moest ik bekennen dat ik het alleen oppervlakkig kende. Natuurlijk, ik kende zijn bekendste foto's. Ze intrigeerden me wel en ik zag dat wat hij deed bijzonder was, maar ik had zijn werk nooit echt doorgrond. Ik had hem altijd een beetje gezien als een branie-schopper. Iemand die de grenzen opzocht en wel hield van wat controverser.

Het is cru dat je vaak pas na iemands overlijden beseft wat die persoon werkelijk heeft betekend. Het beeld van Erwin Olaf dat tot ons kwam via de media, maar ook via herinneringen van mensen uit zijn omgeving, kende ik onvoldoende. Het beeld van een kunstenaar die in alles wat hij deed, opkwam voor persoonlijke vrijheid en zich niet conformeerde aan maatschappelijke en artistieke kaders. Die zijn eigen wereld bouwde, zijn eigen regels schreef, en daarmee een beeldtaal creëerde die niet alleen eigenzinnig en uniek is, maar je ook met andere ogen naar de wereld laat kijken. Olaf durfde te registreren, te stileren, te overdrijven. Juist daardoor wist hij werelden te creëren die de kaders doorbreken van wat 'goede fotografie', 'kunst' en 'activisme' is. Dát beeld was de reden dat ik na enkele weken nadenken en overleg met collega's de vraag van Den Hartog met een volmondig ja beantwoordde.

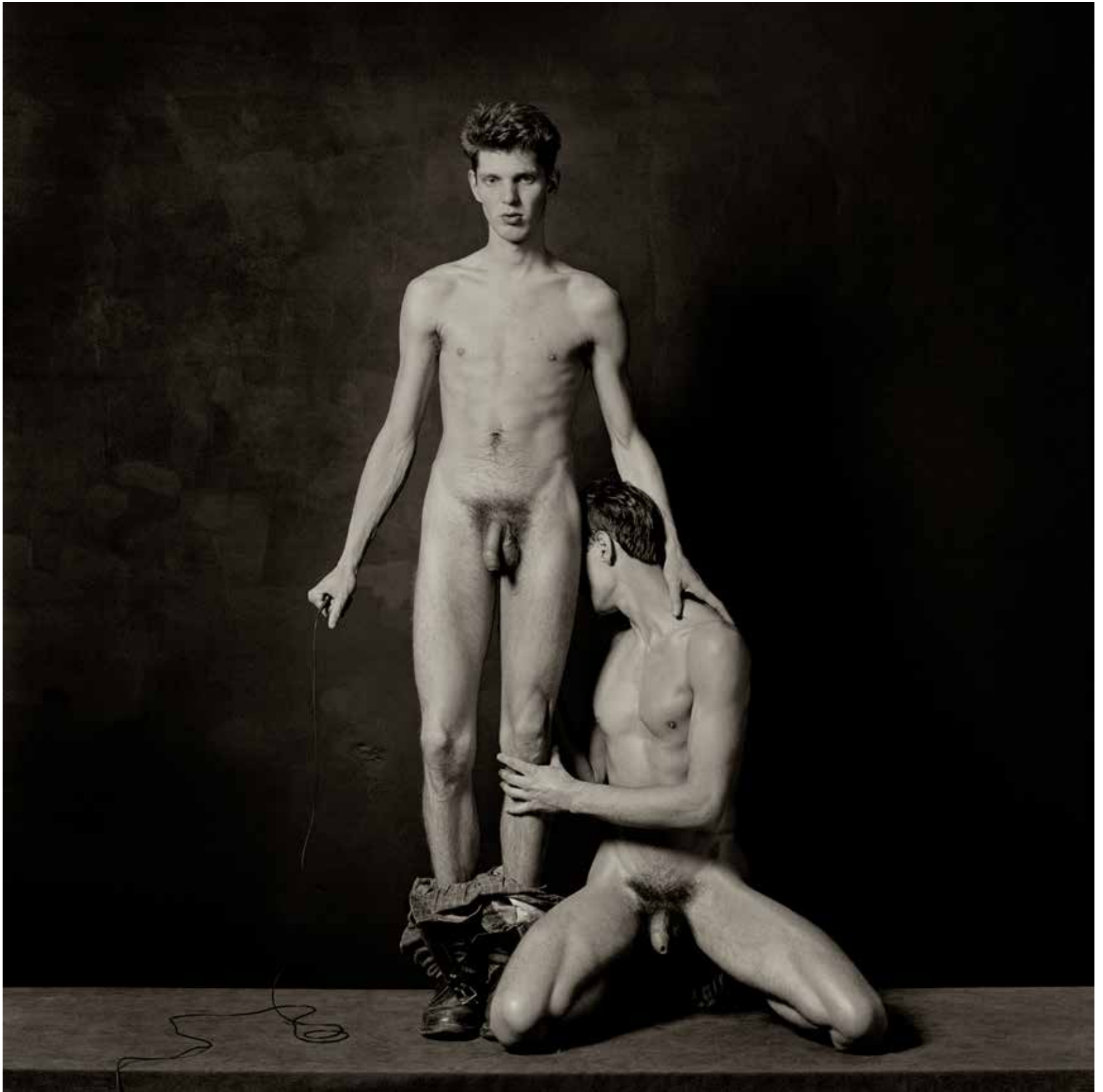
Met de tentoonstelling *Erwin Olaf – Freedom* en het lijvige boek dat voor u ligt, willen we het levenswerk van Erwin Olaf in zijn volle breedte tonen. Van zijn vroege journalistieke werk begin jaren 1980 en zijn ontwikkeling als studiofotograaf tot verstilde, emotioneel geladen fotoseries, zoals *Grief* (2007), *Berlin* (2012), *Shanghai* (2017) en *Im Wald* (2020), en de allerlaatste werken die hij kort voor zijn overlijden maakte. Maar deze tentoonstelling laat ook zien dat Olaf veel meer was dan een fotograaf. Hij maakte films en sculpturen, werkte met dezelfde compromisloze esthetiek aan commerciële en maatschappelijke opdrachten, en organiseerde legendarische feesten waar hij veel van de mensen ontmoette die levenslang zijn muzen bleven. Zijn werkproces was intens en perfectionistisch, zijn beeldtaal onmiskenbaar eigen. Wat al zijn werk verbindt, is zijn gevoel voor rechtvaardigheid. Zijn betrokkenheid bij maatschappelijke ontwikkelingen – van de aids crisis tot homorechten, van 9/11 tot klimaatverandering – was nooit abstract, maar geworteld in persoonlijke ervaring. Hij bekeek de wereld vanuit zijn eigen referentiekader, zijn eigen lichaam, zijn eigen leven. Vanuit die positie redeneerde hij, creëerde hij en streed hij.

Dit boek brengt het oeuvre van Erwin Olaf in de volle breedte samen met een veelzijdigheid aan beelden en een brede variëteit aan teksten van curatoren, kunsttheoretici, journalisten en goede vrienden van hem. Paco Barragán beschrijft de politieke betekenis van Olafs werk aan de hand van zijn zelfportretten, die als rode draad door zijn carrière lopen. Jonathan Turner richt zich op de ontwikkeling van Olafs werk in de jaren 1990 en zijn onconventionele ideeën over schoonheid. Gemma Rolls-Bentley schrijft over zijn feesten in RoXY en andere Amsterdamse clubs, die een toevluchtsoord werden voor









Straatfotografie

**“Die camera was zijn bescherming.
Met zijn camera durfde Erwin de wereld in.”**

— Shirley den Hartog

Erwin Olaf ontwikkelde vanaf zijn jonge jaren een bijzondere band met zijn camera. Die bood hem bescherming en gaf hem toegang tot onbekende werelden. Hij was terughoudend, maar de camera stelde hem in staat om mensen van dichtbij te benaderen. Hij trok de straat op, vaak met vrienden, om protestacties en het nachtleven vast te leggen. Zijn werk als beginnend journalist, onder meer voor *Sek*, het ledenblad van de lhbtq+-rechtenorganisatie COC Nederland, en het magazine *Vrij Nederland*, bracht hem op plekken die hem en zijn latere kunstenaarschap vormden.

Volgens Shirley den Hartog gaf de camera hem een ander soort persoonlijkheid: “Erwin was niet iemand die zomaar op mensen afstapte. Vond hij iemand interessant, dan hield iets hem tegen. Tenzij hij een camera bij zich had. Die gaf hem de vrijheid om mensen wél te benaderen, en dan stelden zij zich met plezier voor hem open.”

Zelfs bij risicovolle situaties, zoals protesten of rellen, had Olaf het gevoel dat de camera hem bescherming bood. Den Hartog zegt: “Hij vertelde me ooit dat hij aanwezig was bij de krakersrellen ‘Geen Woning Geen Kroning’ tijdens de inhuldiging van prinses Beatrix in 1980. Zijn toenmalige vriend Teun en hij stonden vooraan, en hij dacht dat ze opgepakt gingen worden. De politie kwam eraan, keek naar Teun en Erwin, en liet hen gewoon staan – vanwege die camera.”

Den Hartog gaat verder: “Voor *Vrij Nederland* moest hij op een gegeven moment een reportage maken over de sm-scene in Nederland. Dat was een wereld die hij niet kende, die volgens hem vol buitenissige figuren zat, maar hij vond ze juist heel leuk. Hij zei: ‘Ze waren net zo aardig als mijn moeder!’ Door dat soort opdrachten heeft hij heel uiteenlopende mensen ontmoet. En is hij nog veel liberaler geworden.”

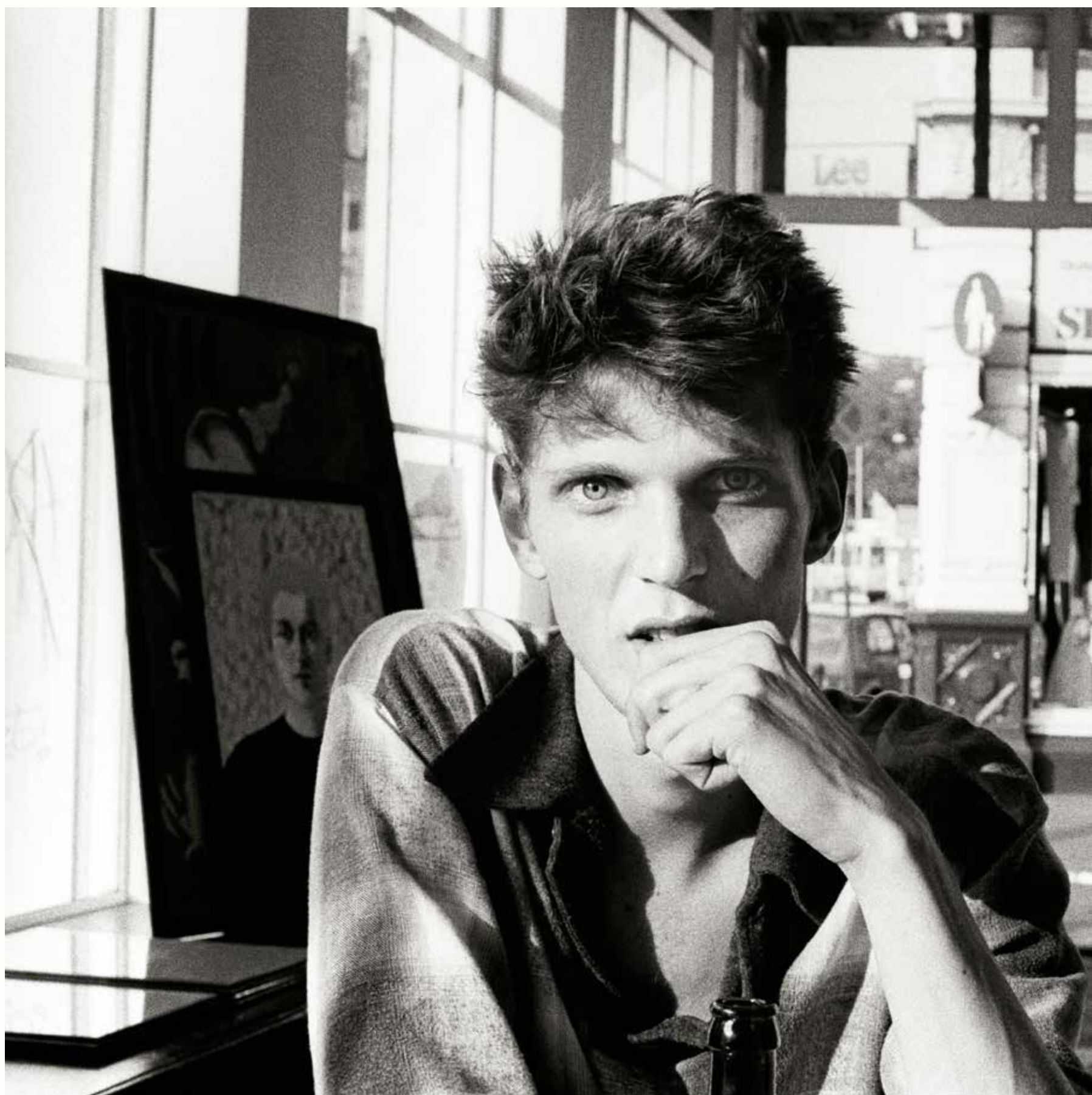
Volgens Charl Landvreugd hebben de vroege foto's van Olaf een emanciperende lading: "Er is nu een hele generatie jonge homo's die is opgegroeid in de vrijheid waarvoor Erwin en zijn generatie hard hebben moeten vechten. Die foto's van protesten tegen kardinaal Simonis (die met zijn conservatieve uitlatingen over abortus, euthanasie en homoseksuelen veel verzet kreeg) zijn daar een goed voorbeeld van. Ze maken zichtbaar dat onze huidige vrijheden niet vanzelfsprekend zijn."

Olafs vroege werk belichaamt zijn vurige strijd voor vrijheid. Met zijn foto's van een aids-benefietavond of een Roze Zaterdag in Leiden brengt hij ons midden in de queergemeenschap van die tijd. Met beelden van gaybars en de sm-scene doorbreekt hij taboes en eist hij het recht op je eigen leven te leiden, buiten het gangbare om. De vrijheid om lief te hebben wie je wil; de vrijheid om jezelf te zijn, trots en zonder schaamte: dat zijn de thema's die als een rode draad in Olafs oeuvre lopen, zelfs in zijn laatste series.

Tekst: **Lars Been** (curator bij Galerie Ron Mandos), gebaseerd op gesprekken met **Shirley den Hartog** (founding director van de Estate Erwin Olaf) en **Charl Landvreugd** (curator bij het Stedelijk Museum Amsterdam)



Utrecht > Amsterdam, 1984. Foto: Frans Franciscus



Erwin Olaf, 1983. Portret in een galerieruimte in een kraakpand aan de Nieuwendijk, Amsterdam



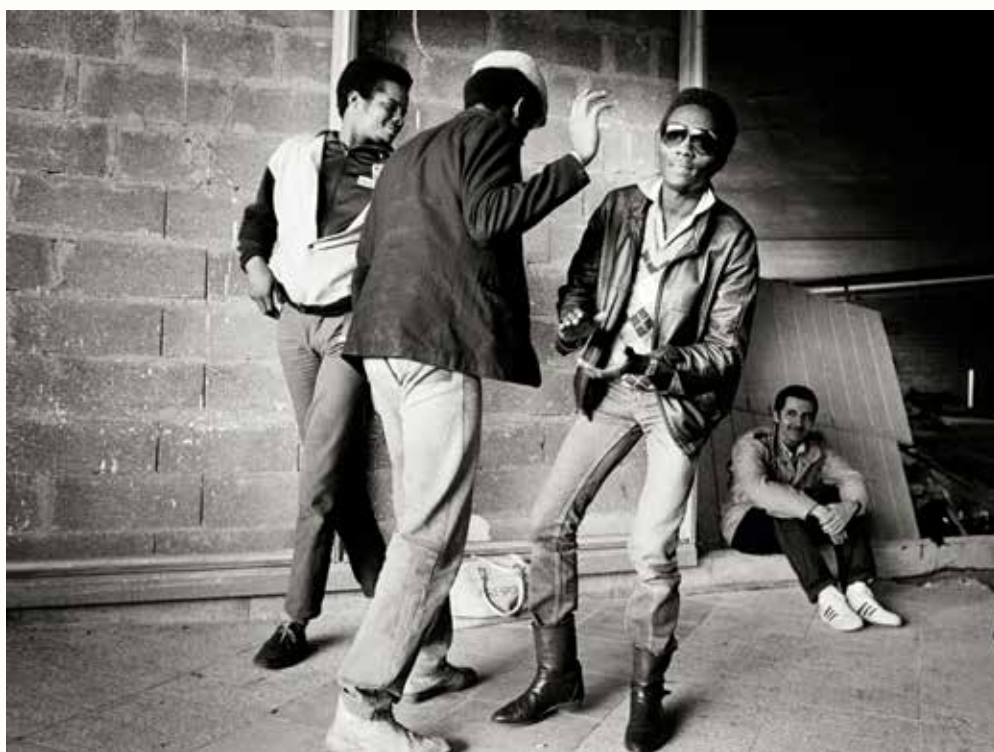


Male Friendship VIII - Paris uit de serie *Among Men*, 1983





Groepsportret, 1982. Rolling Stones-fans
bij stadion De Kuip in Rotterdam



Male Friendship VII - Paris uit de serie Among Men, 1983



Eerste Internationale (Europese) Congres over de nieuwe ziekte aids in het COC-pand, Rozenstraat 8-16, 20 januari 1984.
In opdracht van Gay Krant



Roze Zaterdag, Van der Werfpark in Leiden, 25 juni 1983



Antikernwapendemonstratie in Den Haag, 29 oktober 1983



Antikernwapendemonstratie in Den Haag, 29 oktober 1983

Schoonheid met lef: Erwin Olaf in de jaren 1990

Jonathan Turner

Parels en zwijnen. Wat Erwin Olaf ook op de foto zette, hoe confronterend of onnatuurlijk de pose ook was, zijn modellen behielden hun waardigheid. Zonder te oordelen fotografeerde hij onconventionele lichaamstypes. Hij richtte zijn lens op mooie modellen in ongemakkelijke kostuums, jongeren betrappt met hun broek op de enkels, apetrotsche theatrale dames en gespierde types met pinokkioneus. Maar in zijn sensuele wereld was Olaf niet bezig met conventionele schoonheidsnormen. Schoonheid, leek hij te zeggen, heeft alles te maken met zelfvertrouwen en plezier.

Vooraf in de jaren 1990 werd Olafs zoektocht naar schoonheid vergemakkelijkt door zijn weergaloze vermogen om perfectie vast te leggen, zelfs bij het meest onvolmaakte model. Hij zag in dat echte schoonheid een kostbaar goed is: zelfs na gewenning blijft het fascineren. Fysieke schoonheid is misschien subjectief, maar het is als een sexy billboard dat een verlokkelijk product belooft. De link met reclame is duidelijk. Zoals Olaf maar al te goed wist, is het klinkklare onzin dat schoonheid alleen aan de buitenkant zit; alsof een creditcard ook maar een plat stukje plastic is.



XVII uit de serie *Chessmen*, 1988

Erwin Olaf begon als fotojournalist, maar bestormde in 1988 de internationale kunstscene met zijn bijzondere serie *Chessmen*, die hem de titel Young European Photographer of the Year bezorgde. Met zijn tweeëndertig surrealistische zwart-witfoto's van bodybuilders, stevige vrouwen en circusartiesten die schaakstukken symboliseren, nam Olaf zich voor om in strak uitgekende decors de wetten van de seksuele aantrekkingskracht ter discussie te stellen. Sommige figuren in *Chessmen* zien er bizar uit met hun groteske maskers en middeleeuwse wapenrusting, andere illustreren Olafs vroege verlangen om verwarring te zaaien, en zijn voorliefde voor het anachronistische. Een woeste mannelijke krijger compleet met sculpturale *braguettes* is in een delicate sluier gehuld. Een schedel in zijn ene hand, een zwaard, weliswaar van plastic, in de aanslag.

De voorstelling speelt met clichématige erotiek. "Het is een pornobeeld waar niets pornografisch op te zien is", zei Olaf.¹ Dezelfde theatrale humor keert terug in zijn serie *Wagner* (1997, p. 278), waarin romantiek, tirannie en zelfopoffering naadloos overgaan in potsierlijkheid, koketterie en komisch gedrag. Bij Olaf is er nooit één eenduidige interpretatie van zijn thema's.

Ondertussen krijgen we in de serie *Blacks* (1990, p. 102–105) acteurs te zien gekleed als koningen en kanonnenvoer. De foto's hebben een grimmige metaalglans. De figuren poseren in sierlijk lijstwerk dat uit attributen bestaat die verband houden met het afgebeelde personage. Een statige Surinaamse dame wordt omringd door huishoudelijke gebruiksvoorwerpen. Kaasrasp, mattenklopper, deegroller: stuk voor stuk geschikt om te snijden, te knuppelen en plat te slaan. *Blacks* was Olafs directe reactie op het racisme dat hij in de maatschappij zag, als onversneden vijandigheid of als verbloemde ongelijkheid.

In *Blacks* gaat Olaf in tegen een ongeschreven regel van de portretfotografie: het vermogen om de ogen van een model te vatten. Wat hij doet is de ogen van elk van de zeventien modellen blinddoeken of op een andere vernuftige manier afdekken. Die van een kale man in Romeinse toga worden wonderlijk genoeg verborgen door de koptelefoon van een Sony Walkman. Eén oog in de serie is onverhuld gebleven, maar behoort toe aan een blinde. "Het enige oog dat je ziet, ziet alleen zwart", zei Olaf daarover.²

Onvermoeibaar op zoek naar ambiguïteit en onvolkomen schoonheid, keerde Olaf later terug naar deze kunstgreep van de verborgen ogen. In *Fashion Victims* (2000) kregen zijn naaktmodellen papieren boodschappentasjes van grote modenamen over het hoofd getrokken, als schaamteloze symbolen

van onze blinde obsessie met merknamen en meedogenloos competitieve couture. Ook de identiteit van de in latex verpakte moederfiguur in *Separation* (2002) blijft verborgen; haar kind, van wie alleen de ogen zichtbaar zijn, moet de emotie in haar plaats uiten. *Fall* (2008, p. 228) portretteerde, in de kleuren van de naoorlogse soberheid, mooie jonge fotomodellen precies op het moment dat ze met hun ogen knipperen, met wazige blik en halfgeloken oogleden. Olaf koesterde de vluchtige momenten, waarin alles vertraagd of rusteloos loopt, en hij een barst in de façade kon zien.

Olafs markante portretten van begin jaren 1990 zijn te herkennen aan hun zelfverzekerde uitstraling. Voor zijn groot-formaatserie *Squares* zette hij zijn modellen tegen een monochrome achtergrond en haalde hij elk overbodig detail weg. Op veel ervan staat één centrale figuur met lichtjes in de ogen. Het gekunstelde en het surrealistische werden minder prominent. Zo staat de figuur op *Alandus* (1990, p. 124–125) alleen, met niet meer dan wat rekvisieten: een paar oorringen, witte handschoenen en een stuk stretchstof dat om zijn lichaam is gewikkeld en aan de vloer is vastgespijkerd in de vorm van een jurk. Het monumentale potentieel van het beeld ligt er voor een groot deel in dat het model, alle vrouwelijke accessoires en make-up ten spijt, nadrukkelijk een man is.

Voor Olaf zijn stereotypes er om te worden ontkracht. Voor hem stond zijn moeder, Lydia, aan de oorsprong van zijn verlangen om het spel eerlijk te spelen. “Zij vormt de morele basis van mijn werk: het oorspronkelijke idee, ben je wel oprecht? [...] Een foto is natuurlijk altijd een leugen, maar voor mijn gevoel moet elke foto altijd een fundament van oprechtheid hebben. En nooit mag ik iemand ondermijnen.”³

In *Bodyparts* (1993, p. 180–183) steekt een reeks van vijf vrouwen- en vier mannenlichamen door stoffen schermen heen. De foto's vormen stuk voor stuk een ode aan de absurditeit van de clown. Van elke figuur is het hoofd verborgen, terwijl de gelijkenis van de menselijke torso met een gezicht is benadrukt: “Het mooiste deel van het lichaam”, aldus Olaf.⁴ Olafs losse *Bodyparts* worden, met de borsten als ogen, de navel als neus en de lies als grijns, strak ingesnoerd door zomen, ritsen en knopen. Hij verkneukelde zich bij het visuele verrassingseffect van een meer dan levensgrote torso die ‘terugkijkt’ naar de toeschouwer, zeker omdat deze serie oorspronkelijk bedoeld was voor de toiletten van de beruchte Amsterdamse nachtclub de RoXY.



Gucci uit de serie *Fashion Victims*, 2000



Separation 8 uit de serie *Separation*, 2002

Halverwege de jaren 1990 stapte Olaf gaandeweg van zwart-wit over op kleur. Het was een tijd van veel experimenteren, zowel technisch als creatief. Nederland bevond zich in een unieke positie: beeldende kunstenaars en commerciële fotografen konden moeiteloos van rol wisselen. Net als zijn tijdgenoten Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin en Anton Corbijn, maar ook Fritz Kok, Carli Hermès, Brigitte Vincken en Jaap Vliegthart, maakte Olaf nu eens werk voor tentoonstellingen, dan weer vernieuwende reclame. Hij ontwikkelde zijn vaardigheden met commercieel werk voor bedrijven als BMW, Diesel, Heineken, Levi's, Microsoft en Nokia. Dertig jaar later wordt nog weleens vergeten hoe snel het visuele landschap in Amsterdam veranderde. Vroege pogingen tot digitale beeldmanipulatie zien er nu soms gedateerd uit, maar indertijd waren ze revolutionair. Het belang van Olafs esthetische experimenten lag altijd in zijn lef.

Mind of Their Own (1995), op de grens tussen hogere kunst en sociale fotografie, presenteerde portretten van mensen met het syndroom van Down en kegelde daarbij meerdere heilige huisjes omver. Vooraf sprak Olaf met de ouders en voogden van de modellen, en met de directeurs van een aantal Nederlandse instituten voor mensen met een beperking, om hen te overtuigen van zijn artistieke integriteit en van de ethische waarde van het project. Er werden professionele visagisten ingehuurd om het haar en de make-up van de modellen te doen, een stylist werkte met brokaat, parels en kant, als knipoog naar de rijke opdrachtgevers van Rembrandt en Frans Hals, en de modellen zelf kregen het standaardtarief voor professionals betaald. De ervaring resulteerde in een positieve verandering in het leven van een paar van de modellen op het vlak van zelfvertrouwen, een onbedoeld, maar een belangrijk aspect voor Olaf. “Ze waren in de wolken, trots en blij dat ze zo mooi op de foto werden gezet. Dit zijn de mensen die als kind meestal uit de familiefoto's werden weggehouden.”⁵

Zubrowka opnieuw, voor zijn serie *Muses* uit 2023 (p. 361–362). Ze heeft nog dezelfde fascinerende, stralende vrouwelijkheid en Olafs affectie voor haar is er duidelijk nog steeds. Toch legt dit latere portret iets heel anders vast. Ze is nu ouder, kwetsbaarder, en gefotografeerd buiten de context van de club, in een nieuw levensstadium. De energie is anders: wat ooit wild en uitdagend was, is nu teder, intiem en vol diep respect.

Naast het commerciële werk waar hij zijn brood mee verdiende, fotografeerde Olaf zijn gemeenschap belangeloos, gedreven door wat hij belangrijk vond. “De hele shoot duurde wel twaalf uur”, vertelt Jennifer over een fotosessie in Olafs studio met haar dragperformers, House of Hopelezz. “Elk detail moest goed zitten voor hem. Hij had echt een visie.” Die visie was vooral gericht op individuen die voor een alternatieve manier van leven stonden. Zijn portretten boden meer dan zichtbaarheid: het waren daden van waardering, ze verheerlijkten de verschillen door de taal van de fotografie. Olafs studio werd een ruimte waar queermythes ontstonden, waar de veerkracht en de creativiteit van zijn gemeenschap niet alleen gedocumenteerd werden, maar ook op een voetstuk gezet.

Olafs visie was er een van exces, humor en liefde, kwaliteiten die hij terugvond in de Amsterdamse dragscene. De gepolijste drag van de catwalk lag hem minder dan de rommelige, anarchistische Britse en Australische dragstijl: trash, camp en lef. “More is more and less is a bore”, zo vat Jennifer Hopelezz de stijl van Olafs feesten samen. “Dan was er weer een parade van kunstenaars, confettikanonnen, schuimmachines, worstelen, alles tegelijk. Eén grote chaos met een enorme finale.” Net als Olafs studiofoto’s waren zijn feesten geconstrueerde situaties – beide vormden een vergankelijke wereld op zich. De evenementen waren niet zomaar spektakels, ze waren extreem politiek. Zo stelt Jennifer het: “Soms is activisme niet meer dan een manier vinden om er te mogen zijn en te floreren in een wereld die niet voor ons is gemaakt.” Het feest als overlevingsstrategie, als extatische reactie op marginalisering.

Vroeg in Olafs carrière, in de jaren 1980, was de wereld buiten de club nog getekend door angst en verdriet. Van Bellens verhalen ontroeren, over de mensen die hun ontvielen, de vrienden die zomaar ineens uit de scene verdwenen. “Een vriend van mij ging dood ... Later kwam ik erachter dat het aids was. Hij was een van de eersten, en ik was doodsbenuwd.” Het trauma van de aids crisis zat diep, omdat boven op de emotionele belasting ook het zwijgen, het stigma en het gebrek aan steun hun tol eisten. Doordat er weinig ruimte was voor rouw of waardering werd er troost gezocht in de club: een liminale zone, een tussenruimte waar verdriet kon worden omgezet in vreugde, woede en schoonheid. Net als velen in de jaren 1980 die dat tijdvak overleefden, gingen Olaf en Van Bellen ’s ochtends naar uitvaarten, waarna ze dansten tot in de nacht. Feesten werd een vorm van verzet, een manier om het vol te houden.



Zubrowka gefotografeerd door Erwin Olaf tijdens een modderbad in Club RoXY, 1989.
Foto: Claude Crommelin



Zu in Mud Bath in Club RoXY Amsterdam 1, 1989

Soms kan de vluchtige ervaring van een avondje feesten een leven lang beklijven. Identiteiten worden gevormd, de *chosen family* wordt uitgebreid en in het donker wordt de liefde ontdekt, voor anderen of voor het zelf. Olafs fotografie, merkt Van Bellen op, speelde een cruciale rol in die alchemie. “Hij nam eraan deel, maar hij schudde de boel ook op door alles te fotograferen en te laten zien wat er allemaal kon.” De diepe invloed van die vormende nachten zindert door Olafs werk, vooral in de portretten van de modellen naar wie hij terugkeerde, tientallen jaren nadat hij ze voor het eerst voor de lens had gehad. Op die beelden rust het gewicht van de tijd en de herinnering, vederlicht maar onmiskenbaar, weergegeven met tederheid en eerbied. Door Olafs eigen diepe betrokkenheid bij de scene worden zijn foto’s niet alleen fascinerende documenten, maar ook levende monumenten.

Het queer uitgaansleven heeft vruchtbare grond voor de kunst geleverd, maar is tegelijk ook genadeloos uitgemolken. Zoals Wark opmerkt, worden zulke scenes vaak “uitgekleed en maximaal geëxploiteerd”, vooral wanneer ze afkomstig zijn uit zwarte, queer of transgemeenschappen. “De *ballroom scene* is leeggeroofd,” schrijft ze, “van Madonna tot *Paris Is Burning* tot *Pose* tot *Legendary*.” Het ultieme voorbeeld van dat leegtrekken is *RuPaul’s Drag Race* – inmiddels een wereldwijd showimperium. Aan commercialisering is de queer gemeenschap inmiddels gewend, wat figuren als Olaf des te belangrijker maakt. Hij was geen buitenstaander die naar binnen keek. Hij nam niet zomaar een stijl over, hij bouwde van binnenuit mee aan de scene, als deelnemer, feestganger, organisator en bewonderende documentairefotograaf.

Dat perspectief van de insider, de intimiteit, de onderdompeling, geeft Olafs fotografie zoveel kracht. Zijn werk doet denken aan de tedere, maar meedogenloze lens van Nan Goldin, Reynaldo Rivera of de jongere kunstenaar Rene Matić, die ook hun gemeenschap fotograferen met de bewondering en het



Team Erwin Olaf in 1987. Vooraan liggend: model Nelleke Strijkers. Achter v.l.n.r.: Suzanne Venema, Sabien Jilesen, Ruth Louz, Jacques Wolters, Erwin Olaf, Marlies Louz, Marie de Nooyer, Roderick Lutgens en Marc Verhey



















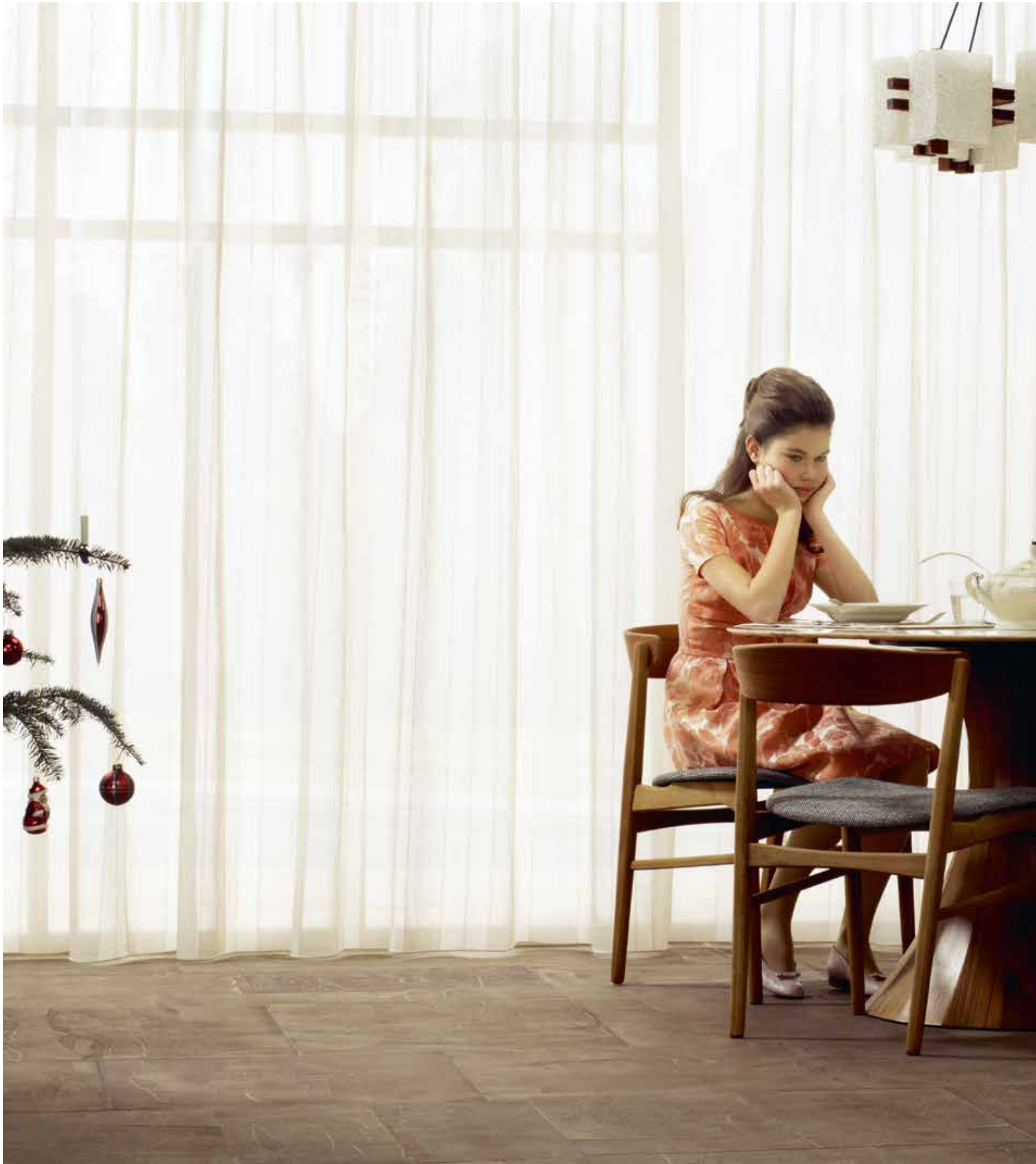




“Een perfecte wereld
met een barst erin.”

— Erwin Olaf











De twee drijfveren van Erwin Olaf



Dirty Denim, 1998. In opdracht van Diesel



Plague Doctor uit de serie *The Siege and Relief of Leiden*, 2011. In opdracht van Museum De Lakenhal, Leiden en Universiteit Leiden

Lollige reclames maken kon Erwin Olaf net zo goed als elke andere fotograaf, hij deed het aan de lopende band. Zo is er de wel erg melige serie voor de Franse vleesfabrikant Charal: bij de slogan “N’avez plus peur de dire ‘j’aime la viande’” (“Geef gerust toe dat je van vlees houdt”) stond een foto van een wat sullige jongen in de bus met één arm verleidelijk om een gigantisch grote biefstuk gedrapeerd, die het hele zitje naast hem in beslag neemt. Opvallend genoeg blijven heel wat bekwame fotografen hangen in dit stadium. De art direction en de creatieve input zijn elders ingezet. De enige boodschap is die van de klant, en de fotograaf neemt genoeg met een dienende rol achter de camera (en tegenwoordig ook in de postproductie).

Uiteindelijk vielen de merken voor Erwins blik op de wereld. Voor allerlei bedrijven maakt hij sterke, écht leuke campagnes. Diesel kreeg van hem in jeans gestoken sexy nonnen en een flikflooiend ouder stelletje, eveneens in spijkerbroek. Maar de ruimte om je te onderscheiden van het gros van de commerciële middelmaat krijg je niet zomaar cadeau. Misschien moeten we eens naar de wapens kijken die Erwin daarvoor inzette.

Om te beginnen geloofde Erwin er echt in dat je de samenleving kon verbeteren. De beperkende rol van de fotograaf als getuige, chroniqueur of archivaris van wat anderen uitvoerden – dat was niets voor hem. Erwin wilde uiteindelijk maar één ding, en wist dat heel goed van zichzelf: een groot en gedreven communicator worden. Bovendien had hij ook echt iets te vertellen, zijn leven lang. Zelfs in zijn jongere jaren is hij nooit fotografisch verslaggever van de buitenwereld geweest, of kiekjesmaker, die andermans gezicht of werk mooi in beeld bracht. De jonge Erwin was een feestnummer, dol op de ravescene, dol op Berlijn – het wilde Berlijn waar ook David Bowie van hield. Wel kwam die jonge Erwin er al heel snel achter dat hij behalve keihard feesten ook keihard wilde werken. Hij wilde niet alleen maar naar de goeie party's. Hij wilde een eerbetoon brengen aan de rechteloze of gemarginaliseerde (of gewoon jonge) mensen die hij daar trof. Erwin, openlijk homo en zeer welbekend met vooroordelen en domheid, vond vanaf het begin dat het privéleven van de een niet meer waard was dan dat van een ander, en dat voorkeuren die van het gebruikelijke of traditionele afweken daarom niet beter of slechter waren. En als Erwins werk dan een schokgolf veroorzaakte achter de nette gordijntjes van het kleinsteedse Holland, dan was dat maar zo.

Klanten die Erwin de vrije hand gaven, kregen een boodschap die er stond. Maar door de eigenheid van de fotografie waren er soms series die hij nu eenmaal wilde maken, met of zonder klant. Die overlappende rollen lagen hem: als briljante commerciële kracht wanneer zich een goede klant aandiende, en met zijn eigen stem wanneer die zich niet aandiende. Ik geloof niet dat hij veel onderscheid maakte tussen de twee soorten werk. Op een enkele uitzondering na, zoals de campagne voor Charal, waarbij Erwin vermoedelijk zijn schouders ophaalde en een factuur stuurde, stonden humor, lef, het buitennissige en het obscene – Erwin was een meester in het obscene – altijd ten dienste van iets groters: respect en aandacht voor groepen die doorgaans op een negatieve manier in beeld komen.

Erwins tweede drijfveer was – misschien verrassend – geschiedenis. Veel van zijn werk is een resolute uitnodiging om naar het verleden te kijken en het naast het heden te leggen. In 2011 maakte hij een complex, monumentaal historiestuk rond het Beleg en Ontzet van Leiden in 1574, een van de gruwelijkste episodes uit de godsdienstoorlogen, waarin stillevenen en portretten van de hoofdfiguren verwerkt waren. De serie was een opdracht van Museum De Lakenhal en de Universiteit Leiden, een van de eerste malen dat hij buiten zijn studio werkte – iets wat hij later vaker zou doen. De kracht van deze beelden zit hem niet alleen in de technische uitdagingen of in de grote cast en crew achter de schermen die moesten worden aangestuurd. Nee, wat de beelden bijzonder maakt, is dat ze, ondanks hun ietwat *campy* encenering, voor Erwin duidelijk een morele en ethische boodschap voor zijn eigen generatie bevatten, over wreedheden begaan in naam van de ene overtuiging die beter zou zijn dan de andere. Er is ook een pestmeester te zien, met bijbehorend sinister snavelmasker. Het is een indrukwekkende, angstaanjagende figuur, en niet alleen omdat we recent een coronavirus hebben meegemaakt dat soortgelijke epidemieën in herinnering bracht. (Dat snavelmasker werd tijdens het beleg overigens echt gebruikt. Het werd met kruiden gevuld om de 'miasmen' tegen te houden die de pest zouden overdragen.) Het Leidse Beleg was een keerpunt in de Europese geschiedenis. Voor Erwin bewees het project waartoe hij in staat was wanneer hij werk leverde op de schaal van een filmproductie. De vele acteurs en medewerkers stuurde hij met hetzelfde gemak aan als zijn eigen handen en die ene camera.

Hij ging zich steeds meer toeleggen op geschiedenis. In zijn serie *Blacks* uit 1990 richtte Erwin zijn blik op de ongelijkheid in de Nederlandse samenleving, meer specifiek de rassenongelijkheid. De beelden zijn uitzinnig gedetailleerde studies in rococostijl, gevat in weelderige, complexe ovale guirlandes, die vreemd genoeg het houtsnijwerk van de grote Engelse meester Grinling Gibbons oproepen. Toch is al die schoonheid functioneel. De schakeringen van grijszwart tot gitzwart nodigen uit om beter te kijken, waardoor de details oplichten. Zo zijn de ogen van elke geportretteerde afgedekt. We zien machinegeweren, pistolen en handgranaten, naast wonden en littekens. We zien een camouflagekap. We zien ook cultuur: een schilder, een muzikant en nog veel meer. De guirlandes zijn dan weer samengesteld uit buit van over de hele wereld: exotisch voedsel, zijde, vogels. Impliciet verwijzen ze naar de kolonisatiegeschiedenis en het zich bedienen van al het goede zonder er een eerlijke prijs voor te betalen.

Het is zonneklaar dat Erwin zich aan heel veel artistieke voorbeelden spiegelde: een snelle opsomming zou minstens Rembrandt, Vermeer en het hele genre van het zeventiende-eeuwse Hollandse stilleven omvatten, naast Norman Rockwell en Otto Dix, modebladen uit de jaren 1950 en de muziekwereld. Hij citeerde weloverwogen en wilde in de traditie staan van zijn voorgangers. Een fijnzinnige ode aan Robert Mapplethorpe in de langlopende (en geweldige) serie *Ladies Hats* (1985–2022)? Een knipoog naar Joel-Peter Witkin in *Chessmen* (1988)? Stuk voor stuk erkend en bewust. Toch ging zijn passie voor geschiedenis veel verder dan stijlvoorbeelden, kleding of attributen.

Volgens mij vroeg Erwin zich af of we het interbellum aan het herbeleven waren, en of de oppervlakkige voorspoed van enkelingen een veel donkerder vooruitzicht voor velen verhulde. De aanslagen van 11 september hadden hem diep geraakt, en de vrijheidsbeperkingen tijdens de coronapandemie haatte hij. De tweede, nog grimmigere ambtstermijn

p. 102–105

p. 135–139

p. 214–219



Alandus uit de serie *Blacks*, 1990



Liebswam uit de serie *Blacks*, 1990



His Majesty King Willem-Alexander, March 2018. Portret in aanvulling op de serie van Koningin Máxima en haar dochters, ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van Koning Willem-Alexander (april 2017)



Her Majesty Queen Máxima, April 2017. Foto gemaakt ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van Koning Willem-Alexander



Princess of Orange, April 2017. Foto gemaakt ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van Koning Willem-Alexander



Princess Alexia, April 2017. Foto gemaakt ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van Koning Willem-Alexander



Princess Ariane, April 2017. Foto gemaakt ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van Koning Willem-Alexander





Colofon

Tentoonstelling

Deze publicatie verschijnt naar aanleiding van de tentoonstelling:

Erwin Olaf – Freedom

Stedelijk Museum Amsterdam
11 oktober 2025 – 1 maart 2026

De tentoonstelling is samen-
gesteld door Charl Landvreugd
in samenwerking met Shirley den
Hartog en Studio Erwin Olaf,
en tentoonstellingsontwerper
Marcel Schmalgemeijer.

Directeur
Rein Wolfs

Zakelijk directeur
Margot Gerené

Curator
Charl Landvreugd

Projectleider
Hedwig Wösten

Projectmedewerker
Rinze Berghuis

Registrar
Laura Robustella

Floormanager
Elisa Adamon

Development
Merel Meijvogel
Simone de Vries

Educatie
Anouk van Amsterdam
Dorine de Bruijne

Publicaties
Masha van Vliet
Carlos Zepeda

Pers
Marie-José Raven

Marketing & communicatie
Fiorenza de Heer

Restauratie
Soji Chou
Kayleigh Kunst-van der Gulik
Rebecca Timmermans

Het Stedelijk Museum
Amsterdam wil zijn dank
uitspreken aan alle bruikleen-
gevers van de tentoonstelling:

Koninklijke Verzamelingen
Rijksmuseum, Amsterdam
Studio Erwin Olaf

Met speciale dank aan alle
modellen, medewerkers van
Erwin Olaf Studio en vrienden
en familie van Erwin Olaf.

De tentoonstelling is tot stand
gekomen dankzij de genereuze
bijdragen van Fonds 21 en de
VandenEnde Foundation.

FONDS 21

VandenEnde
FOUNDATION

Het Stedelijk Museum Amsterdam
wordt ondersteund door:

X Gemeente
X Amsterdam

Partner:

VRIENDEN
LOTERIJ

Publicatie

Teksten
Paco Barragán
Lars Been
Charlotte Cotton
Francis Hodgson
Charl Landvreugd
Tahrim Ramdjan
Gemma Rolls-Bentley
Jonathan Turner
Masha van Vliet

Gesprekpartners
Joost van Bellen
Taco Dibbits
Shirley den Hartog
Richard Keldoulis alias Jennifer
Hopelezz
Charl Landvreugd
Hans van Manen

Beeldredactie
Shirley den Hartog
Séverine Lacante
Piotr Owczarzak

Vertaling
Janne Van Beek
Leen Van Den Broucke

Eindredactie
Marianne Thys
Jan Vangansbeke

Projectcoördinatie
Sara Colson
Masha van Vliet

Art director
Natacha Hofman

Vormgeving
Tim Bisschop

Beeldbewerking
Pascal Van Den Abbeele

Druk
Graphius, Gent, België

Inbinding
IBW

Uitgever
Gautier Platteau

Papier
Magno Satin 170g (Dit papier
werd door Erwin Olaf zelf
gekozen om zijn foto's volledig
tot hun recht te laten komen.)
Munken Kristall 150g



Stedelijk Museum Amsterdam
cat. no. 974

ISBN 978 94 9341 617 8
D/2025/11922/41
NUR 653

© 2025 Hannibal Books,
Stedelijk Museum Amsterdam,
de auteurs
www.hannibalbooks.be
www.stedelijk.nl

Alle rechten voorbehouden.
Niets van deze uitgave mag
worden verveelvoudigd,
opgeslagen in een geautomati-
seerd gegevensbestand en/of
openbaar gemaakt in enige
vorm of op enige wijze, hetzij
elektronisch, mechanisch of
op enige andere manier, zon-
der voorafgaande schriftelijke
toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft geprobeerd
voor alle teksten, foto's en
afbeeldingen de wettelijke
voorschriften inzake copyright
toe te passen. Wie meent
nog rechten te kunnen laten
gelden, wordt verzocht zich
tot de uitgever te richten.

Frontcover
Erwin Olaf, *I Am*, 2009

Fotocredits

© Claude Crommelin: 75

© Elvis Paris – Erwin Olaf:
276 (boven)

© Frans Franciscus: 43

© Minneapolis Institute of Arts
(Minneapolis, MN, USA): 208 (boven)

© Museum van Bommel van Dam: 67

© Piotr Owczarzak, courtesy
Galerie Ron Mandos: 243

© Rijksmuseum, Amsterdam:
62, 206–207 (onder)

© Robert Mapplethorpe
Foundation: 207 (boven)

© The Museum of Modern Art,
New York / Scala, Florence: 278

© *The New York Times*: 237

Alle overige beelden:
© Studio Erwin Olaf, courtesy
Galerie Ron Mandos