

Inhoud

Inleiding	8	Op adem komen	138
De naam is haas	18	Getemd	142
Diefjes	22	Juweeltje	146
Oorlogshemel	26	Alles hangt los	152
Goudlokje	30	Romeins carnaval	156
Tijdloze pose	18	Oase in een pretpark	160
Bellen blazen	18	Bedreigd of uitgenodigd	164
Angstig lijden	42	Opbollende lentejurken	168
Zit-zweven	46	De knoopjes los	172
Aandachtig leven	50	Fietsloos	176
Fran Ziskaner	54	Morsdood	180
Kijk niet weg	58	Vriendelijke vlek	184
De wereld aan zijn voeten	64	Meegaan met het ritme	188
Haakpootje versus bobbelhuid	68	Zijn beste vriend	194
Punk chic	72	Echte ridder	198
Het heerlijke niks	76	Ongelijken	202
Rozenknop in donkere vijver	80	Liefdesverdriet	206
Bijna held	84	Oogbedriegers	210
Weerspiegeling	88	Tandenstoker	214
Naar de hel	92	Spelletje	218
Fantoomgeur	96	Niks duivels	222
Hollandse wind	100	Zijn jongere ik	226
De traditie begint	104	Pas geschoten	230
Auw, hij steekt!	110	De kunstenaars	236
Stille getuige	114	Collages	248
Winterkroon	118	Personenregister	252
Slijk der aarde	122	Dankwoord	254
Naakte mannen	126		
Buutvrij	130		
Geketend	134		

Aandacht en afleiding

Niet zo lang geleden liet een vriend mij een commercial zien van een auto; de Škoda Fabia, een wagen 'die ieders aandacht trekt'. De blauwe auto staat geparkeerd in een straat vol kleurige huizen en winkels. 'Om te testen hoeveel aandacht het aandachttrekkend ontwerp van onze nieuwe Skoda Fabia precies trekt,' klinkt een voice-over, 'hebben we er een geparkeerd in een straat in West-Londen.' De stem gaat nog even door over details in de belijning, de koplampen, de velgen enzovoort en hoe opmerkelijk die wel niet zijn. Het viel me een beetje tegen eerlijk gezegd, maar oké, ik keek mee. Dan is het even stil en zegt de stem ineens: 'Maar heeft het aandachttrekkende ontwerp u ervan afgeleid op te merken dat de gehele straat is veranderd terwijl u keek?' En hij somt op: de vrachtwagen veranderde in een taxi, de brommers in een paar fietsen, er stond ineens een vrouw met een big in het portiek en o ja, alle kleuren van de gevels zijn compleet verwisseld – de gevel pal achter de auto zelfs van lichtgeel naar helder roze. Allemaal tijdens dat ene praatje van een paar seconden, waarbij de aandacht bewust naar de auto werd getrokken door de stem, die aan het eind van de commercial zelfgenoegzaam concludeert dat de Škoda Fabia 'waarachtig aandachttrekkend' is.

Daar zat ik dan, auteur van de serie 'Oog voor Detail' in *de Volkskrant*,

waarbij ik, ach kijk nou, de lezer wekelijks wijs op details in schilderijen die ze misschien over het hoofd hebben gezien. 'Gut, mevrouw, meneer, zie nou toch, dat had u nog niet gezien, hè? Nou ik wel, hoor!' Maar de veranderende details in deze eenvoudige commercial had ik volledig gemist.

Iedereen heeft selectief aandacht; ook over details schrijven betekent nog niet dat je alle details altijd opmerkt. Integendeel, het verzamelen van details begon voor mij als geheugensteun. De schilderkunst zit vol onverwachte, vreemde en geestige details. Als je wat langer dan gemiddeld kijkt, vallen ze vaak op. Ik begon ze vast te leggen met mijn camera, zodat ik het enthousiasme over het vinden ervan een beetje kon 'bewaren'. Maar zelfs met lang kijken ontgaan mij soms nog steeds de leukste details; nota bene toen ik naar de Škoda-commercial keek, had ik *nét* een hoofdstuk af waarin ik had beschreven hoe mij een detail lange tijd compleet was ontgaan. Uitgerekend een prachtig detail in een schilderij van Jheronimus Bosch bleek mijn *invisible gorilla* te zijn (zie pagina 230), het zichtbare element dat je niet opmerkt, zoals dat genoemd is naar een ander experiment uit de psychologie, waarbij de deelnemers een dwars door het beeld lopende man in gorillapak niet zagen omdat hun aandacht vooraf was gestuurd.

Al jaren kom ik geregeld in Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, en heel veel van die keren heb ik met plezier naar het schilderij *De Heilige Christophorus* gekeken. Een juweeltje, misschien wel juist omdat dit schilderij niet vol zit met monsters en duivels zoals in veel van zijn andere werken. Dit schilderij is helder, een open landschap met een riviertje waardoor de reus Reprobus waadt, terwijl een dieproze mantel achter hem aan wappert – wapperend zoals ook in de schilderijen van Jacopo Pontormo, waardoor alles lijkt te bewegen. Op de schouders van de reus zit het Christuskind, ook met wapperend gewaad (maar dan bloedrood) en het verhaal gaat dat de reus bezweek onder het gewicht van het kind. Dat begreep hij niet, tot het kind ont-hulde wie hij was en waarom hij zo zwaar was: hij was Jezus, die de last van de hele mensheid op zich heeft genomen. Een heerlijk schilderij,

maar ik had dus de beer niet opgemerkt in de achtergrond, die bungelt aan een dode boom die toch bloesem heeft. Een mannetje staat het beest met al zijn kracht de boom in te hijsen aan een touw. De beer heeft een teddyberengezicht en zijn buik is opengereten.

Zo'n onlogisch beest op zo'n (schijnbaar) onlogische plek, hoe had ik dat nou ooit kunnen missen? Hoe hadden de hoofdfiguren mij de aandacht kunnen ontnemen van dat geweldig rare detail? Een detail zo vreemd als het konijn in de film *Donnie Darko*.

Details verzamelen bij het kijken naar schilderijen kan pas sinds enkele jaren, nu fotograferen in steeds meer musea wordt toegestaan. Musea hebben de afgelopen tien jaar een revolutie doorgemaakt van vaak fel verzet tegen fotografie – er zijn zelfs nu nog enkele musea die geen foto's van hun schilderijen op hun eigen website willen zetten – naar het vrijwel volledig vrijgeven van beeld. Een stap die niet meer dan logisch is gezien de ontwikkeling van smartphones waar steeds betere camera's in zitten, maar die wel de manier waarop wij kunst 'consumeren' volkomen heeft veranderd. Nooit in de geschiedenis zijn kunstwerken zo van ons allemaal geweest. Het hele kunstwerk, met al z'n details, kunnen we als het ware mee naar huis nemen. Behalve dan het materiële origineel, dat blijft van de musea.

Toen ik meer ging verzamelen, merkte ik dat er een vreemd gevoel van eigendom ontstond; eenmaal op mijn telefoon, en in mijn computer en later op de website en in de krant, waren die details een klein beetje 'van mij' geworden. Ik was verheugd geweest ze op te merken, er was iets tussen mij en het detail ontstaan, en ik wilde dat delen. De huid van een vrouw in het vagevuur, geschilderd door Rubens, riep bijvoorbeeld gedachten op aan wat me onlangs in de werkelijkheid in het nieuws had geraakt – 298 doden door het neergehaalde vliegtuig MH17, honderden jezidi's gegijzeld op een berg, de brute lijfstraffen en moorden door de opkomende is, de meisjes ontvoerd in Nigeria. Daardoor kreeg dat deel van het schilderij dat ik had geïsoleerd met mijn camera nieuwe betekenis. Wat begonnen was als geheugensteun,

kreeg een onverwacht effect; ik keek anders naar de details dan ik naar het hele schilderij keek. Dit detail van Rubens bijvoorbeeld, werd als het ware een symbool voor de kwetsbaarheid van het lichaam, dat zomaar kapot kan, zo kan stoppen met leven. Iets wat je weet, en waar je in het nieuws vaak mee geconfronteerd wordt, maar wat slechts af en toe echt doordringt, dat riep dat eeuwenoude detail van de naakte vrouw die zich vergeefs probeert te beschermen tegen het vuur op, en vreemd genoeg gaf het een zweem van troost.

Zulke kleine onderdelen van schilderijen maakten veel associaties los; een effect dat doorslaggevend bleek voor mijn blijvende interesse in details. Ook op veel luchtiger manieren werkte het: een winkel op de Dam, die George Breitner had geschilderd, kan ik nu niet meer zien zonder aan Woody Allens film *Midnight in Paris* te denken. Ik dacht toen ik het detail zag dat het een café was, en kon me er meteen een stamkroeg van de laatnegentiende-eeuwse schrijvers en schilders bij voorstellen (wat het niet bleek te zijn, het was de gevel van een sigarenwinkel. Het kunstenaarscafé zat een paar meter verder op het plein). En de neus van de liggende de koe links van Potters beroemde stier zal voor altijd een neus zijn die me aan de zomerse geur van vroegere vakanties in Friesland doet denken.

Dat is natuurlijk nooit hoe die schilderijen bedoeld zijn. Potter schilderde niet om frivole vakantieherinneringen op te roepen bij zijn kijkers, Rubens niet om het nieuws van de dag in perspectief te plaatsen en Breitner had wel wat anders aan zijn hoofd dan de sfeer van zijn stamkroeg toen hij de Dam schilderde.

Met zulke associaties zijn de schilderijen behoorlijk losgeweekt uit hun oorspronkelijke context. Maar al sinds ze eeuwen geleden werden gemaakt, zijn deze kunstwerken uit hun context gerukt. Zo radicaal zelfs dat de betekenis vaak meerdere malen gekanteld is, over meerdere generaties. Kijken nu is niet half het kijken van vroeger, en het veelbesproken 'beleven van kunst' lijkt al helemaal in de verte niet op hoe dat toen gebeurde. Dat is geen nieuws, maar toch best handig om in je achterhoofd te houden als je een oud schilderij ziet.

Filosoof Walter Benjamin – voor veel kunstliefhebbers geen onbekende – was een van de eersten die dit aan de orde stelden, in zijn beroemd geworden studie *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). Hij schreef over de ‘aura’ van een kunstwerk die volgens hem verloren gaat als we het kunstwerk in reproductie zien. Een reproductie is immers een gesimuleerd kunstwerk: ten opzichte van het origineel is er al heel veel verloren gegaan: je ziet de verf niet en krijgt geen indruk van het formaat, of het op doek is geschilderd of op paneel of koper ontgaat je, evenals de impact van het werk als je er oog in oog mee staat. In zijn tijd waren de meeste reproducties bovendien nog in zwart-wit op papier, waardoor er in de reproductie feitelijk een splinter van het werkelijke werk overbleef. De aura, de ware gestalte van het werk, was verdwenen.

Een aantal decennia later waren er ineens andere reproducties: in kleur, op ansichtkaarten of op je televisiescherm. Een tweede figuur die een nog veel groter publiek attendeerde op de radicale verandering van de manier waarop wij kunst zien ten opzichte van vroeger, was kunsthistoricus John Berger. In 1972 maakte hij een serie die nog steeds zeer het opzoeken op YouTube waard is: *Ways of Seeing*. Berger benadrukte – in navolging van Benjamin – het enorme verschil tussen een echt kunstwerk en de talloze ansichtkaarten en posters die ervan te krijgen zijn. Slechts een paar jaar daarvoor kon niemand een kunstwerk van, zeg, Leonardo da Vinci thuis in een lijstje hangen en zo in zekere zin ‘bezitten’. Berger wees ook op het verschil met de verschijning van een kunstwerk op het beeldscherm van televisie, dat afgewisseld kan worden met beelden op andere zenders. Hij toonde aan dat het kunstwerk toen het werd gemaakt een compleet andere functie had dan nu en nu een veel groter bereik had. Het verwijderd raken van de oorspronkelijkheid van het werk gebeurt dus niet pas als je een reproductie ziet, maar al in het museum, bij het kunstwerk zelf. Voor musea zijn de oude kunstwerken immers ook nooit bedoeld, want die bestonden in de zestiende en zeventiende eeuw niet.

Veel kunstwerken werden toen intensief gebruikt, zoals je kleding

en servies gebruikt. Ze werden aangeraakt bij devotie en gedragen bij processies. Drieluiken werden wekelijks of zelfs dagelijks opengevouwen, niet door een man met witte handschoentjes maar door gewone mensen, soms door degenen die het kunstwerk zelf bij de kunstenaar besteld hadden. Portretten waren bedoeld om mensen in eigen kring te tonen, en veel intieme werkjes (met naakte vrouwen bijvoorbeeld) hingen in de slaapkamer, bestemd voor maximaal twee paar ogen. We zijn dus al een heel eind verwijderd van de omgang die er vroeger met kunstwerken was. We mogen ze niet meer aanraken, we dragen ze niet mee, we kijken er niet dag in dag uit naar maar slechts een paar seconden in een stille zaal; een minuut is vaak al veel. Tegelijkertijd zijn ze meer aanwezig, beschikbaar, bewonderd of zelfs vereerd, én meer gratis te bekijken dan ooit in de geschiedenis.

Ik zat Bergers aflevering te bekijken op de bank met de laptop op schoot en ik zette het beeld even stil toen de Burlington House Cartoon – de tekening van Leonardo da Vinci van de twee vrouwen met hun baby's Christus en Johannes de Doper – op het scherm verscheen. Berger zou dit moeten zien, dan had hij er zo nog een aflevering aan toegevoegd.

Dus, als we onmogelijk terug kunnen naar de context van toen, wat moeten we er dan nu mee? Wat moeten we met kunstwerken van eeuwen geleden, met onderwerpen die voor velen niet tot de opvoeding horen?

In de afgelopen twaalf jaar dat ik schreef over oude kunst voor *de Volkskrant*, merkte ik dat die vraag bij lezers en mijzelf geregeld terugkwam: hoe te kijken? En zelfs, waarom kijken? Om iets te leren over Nederlandse (of zo je wil Spaanse/Britse/Italiaanse enzovoort) geschiedenis? Omdat we onze kunstenaars moeten kennen? Omdat men vroeger in de Bijbel geloofde, of omdat de Griekse mythen zo belangrijk zijn? Om onze identiteit bevestigd te zien? Omdat het knap geschilderd is?

Ik heb niet de illusie hier antwoord op te kunnen geven; er zijn honderden antwoorden mogelijk. Elk mens en elke generatie neemt zijn

'kijkersaandeel' (*beholder's share*) mee, zoals cultuurhistoricus Ernst Gombrich dat noemde, waarmee hij de betekenis bedoelde die je zelf aan het kunstwerk 'toevoegt'. Vergelijk het met wolken lezen, schrijft hij in zijn boek *Art & Illusion* (1960): als je gewone wolken in de lucht ziet, kun je er soms een schip, een gezicht of leeuw in zien. Die betekenis ontstaat in je hoofd. Om iets uit een kunstwerk te kunnen halen heb je context, kennis en verbeelding nodig.

Gombrich geeft een voorbeeld uit een ruim tweeduizend jaar oude tekst van Philostratus over het leven van de filosoof Apollonius. Deze Apollonius heeft een discussie met zijn metgezel over kunst, imitatie en over het 'lezen' van wolken. Is God een imitator, vroeg hij zich af, die de wolken vormt naar de centauren en herten die wij er soms in zien? Of zijn wij het die de betekenis van de beelden voortbrengen? Apollonius komt hierop uit: 'Ik zou willen zeggen dat zij die naar schilderijen en tekeningen kijken zelf een imiterend vermogen moeten bezitten en dat niemand een geschilderd paard of een os kan herkennen tenzij hij weet wat die dieren zijn.' Je ziet dus ook wat je al kent. Een mens heeft beeldend vermogen en kennis nodig om kunstwerken te kunnen 'lezen'. Gombrich' punt was gemaakt: de betekenis van een kunstwerk wordt gemaakt door kunstenaar én kijker. En die kan dus nogal verschillen, per mens en per periode.

Art & Illusion is een oud boek, maar toch was het een maatstaf die veel studenten kunstgeschiedenis en ook ik hebben meegekregen: wees je bewust dat je het kunstwerk anders ziet dan het bedoeld is, en dat wij er nu andere betekenissen uit halen. Dat is prima, als je het door hebt. Het lukt alleen niet altijd; niet om de betekenis die erin gestopt is door de kunstenaar te bevatten, en niet om er zelf waarde aan te geven. Hoe te kijken?

We leven in een informatie- en beeldcultuur – per dag kijken we zo'n vijftien uur op smartphone of computerscherm, er komen dagelijks meer beelden binnen dan iemand twee eeuwen geleden in een heel leven zag. Nooit eerder ook (op de Beeldenstorm na misschien) waren beelden zo bepalend voor ons denken en zijn. Eén foto kan een

wetswijziging veroorzaken, en zelfs een regime doen wankelen. De impact van beelden op de manier waarop wij de wereld en onszelf beschouwen is ongekend groot. In 2012 deed de Amerikaanse psycholoog Larry Rosen een experiment. Hij liet driehonderd jongeren vijftien minuten iets bestuderen, waarbij hij ze observeerde. De gemiddelde aandachtsspanne van de proefpersonen bleek drie minuten. Afleidingen kwamen vooral van technologische apparaten – en het zal niemand verbazen dat degenen die niet direct reageerden op bleepjes en trillingen van hun telefoon, beter studeerden dan degenen die meteen hun apparaat pakten. Onverdeelde aandacht is een enorme luxe geworden.

Ook een museum is soms als een televisie met een paar honderd kanalen; je weet niet altijd waar je moet beginnen. Bij elk kanaal kun je blijven hangen, maar omdat je weet dat er nog zoveel meer is, bekijk je alles kort en vluchtig. Van een dag in een groot museum kun je net zo duizelig en murw worden als van eindeloos zappen op de bank. Onlangs was ik twee dagen in Madrid, en ik had mijzelf één dag voor het Prado gegeven. Het Prado heeft meer dan zeventig museumzalen waarin dertienhonderd kunstwerken te zien zijn en er waren drie tentoonstellingen in de bijgebouwen (niet de minste; onder meer van Goya en Rogier van der Weyden). Al ben ik best een getraind kijker en nam ik me nog zo voor om per zaal één schilderij uit te kiezen om aandacht aan te geven, het gevoel van overweldiging door te veel indrukken was groter dan bij winkelen in de Kalverstraat op zaterdagmiddag, en het gevoel iets gemist te hebben was na afloop niet minder dan het plezier dat ik had gehad.

Er wordt kortom ook in een museum voortdurend om je aandacht gestreden. Terwijl één voorstelling al veel kan zijn. Een detail in een schilderij is dan een verademing.

Wat helpt is dat een detail vaak makkelijker te begrijpen is dan het hele werk, of alleen al makkelijker nieuwsgierigheid wekt. Een grote voorstelling van, zeg, de val van de opstandige engelen of Armida en de slapende Rinaldo is toch een stuk lastiger te bevatten dan wanneer

je daar één vallend monster uit haalt dat wanhopig in zijn staart bijt, of één engeltje dat aan het spelen is met een helm.

Er gebeurt vaak wel erg veel op een schilderij. En we zijn heel veel verhalen verloren; de val van de engelen hebben velen niet paraat, en Armida en Rinaldo al helemaal niet. Dat maakt de lol een stuk minder. Net als bij het bijwonen van een live concert wil je als je voor een schilderij staat toch iets herkennen, iets bevestigd krijgen, zoals het leuk is als je een nummer kent dat wordt gespeeld. Het is ook de reden, daar ben ik van overtuigd, dat we nu veel meer aandacht voor portretten en alledaagse voorstellingen hebben; noemt het het Vermeersyndroom. Die voorstellingen snappen we tenminste: melkmeiden, straatveegsters, brieflezeressen, daar hoeven we geen huiswerk voor te doen.

Via details kijken maakte kunst veel persoonlijker dan ze ooit voor mij is geweest. En ik hoop dat de hoofdstukken in dit boek niet zozeer mijn persoonlijke ervaring aan de lezers opleggen, als wel een vergelijkbare werking op hen hebben, namelijk dat kunst een nieuwe, vrije gedachtestroom losmaakt. En dat dit boek nieuwsgierig maakt naar de echte kunstwerken. Gewoon even naar verf kijken die eeuwen geleden is aangebracht. Die je overgrootmoeder kan hebben gezien en je achterkleinkinderen hopelijk ook nog zullen zien. Want het verhaal is één ding, de verf en de vorm een andere, en die blijven even belangrijk. Het is niet slechts *storytelling*. Geconfronteerd worden met het materiële werk is juist in een tijd dat reproducties er – heel anders dan in 1936 – vaak genoeg gladder en zelfs beter uitzien dan het origineel, heel belangrijk, omdat je dicht bij een object komt waaraan de kunstenaar zoveel tijd en talent heeft besteed, en dat al generatieslang zo gekoesterd is. Dat gevoel van nabijheid is onmogelijk te krijgen als je in WikiCommons of op GoogleArt een kunstwerk ziet, hoe bijzonder die media ook zijn.

Werken met de details was zo anders dan gewoon naar schilderijen kijken dat het me, uiteindelijk, een nieuw inzicht gaf in de rol die kunst kan spelen bij het leven. Eén detail – eigenlijk het vreselijkste in dit boek – van de doornen die diep onder de huid van Jezus' voorhoofd

gedrukt zijn, liet me opnieuw nadenken over de wreedheden van de onthoofdingen die in het nieuws kwamen, en onze schaamte bij de aanblik daarvan; de mate waarin wij geneigd zijn onze blik weg te draaien als we direct met een slachtoffer worden geconfronteerd. Een ander detail, de samengeperste mond van David, vlak voor het meest bepalende moment in zijn geschiedenis (het verslaan van de reus Goliath), deed me realiseren hoe fysiek je kunt reageren op bewegingen en spanningen van anderen, als je meeleeft. En opmerkelijk genoeg was het een boom, geschilderd in fantastisch regelmatig geplaatste stipjes, die me adem gaf op het moment dat de hoeveelheid nieuws van de dag me even tot de lippen stond.

Omdat ik dichterbij kwam, letterlijk en door studie en schrijven, kwam ik ook dichterbij begrip van andere dingen in de wereld. Meer dan een paar keer keek ik na het werken aan een detail niet slechts anders naar het kunstwerk, maar ook anders naar de wereld. Altijd leverde het nieuw respect op voor de verbeelding en creatieve kracht van de kunstenaar. En heel vaak ging het om elementaire dingen, om dood en doodsbesef, rust, empathie, vreugde, kortom: hoe te leven.

Noem het nieuwe aandacht of juist de ultieme afleiding, afleiding van snelheid of van nuttigheid, van berekening, verwachting, sleur of verplichting – het maakt niet uit, het gaat om de schoonheid van de drijvende gedachten die goede schilderijen oproepen. Als ik een mooi detail in de kunst zie, gaat mijn hoofd aan, zonder er moe van of overweldigd door te worden.

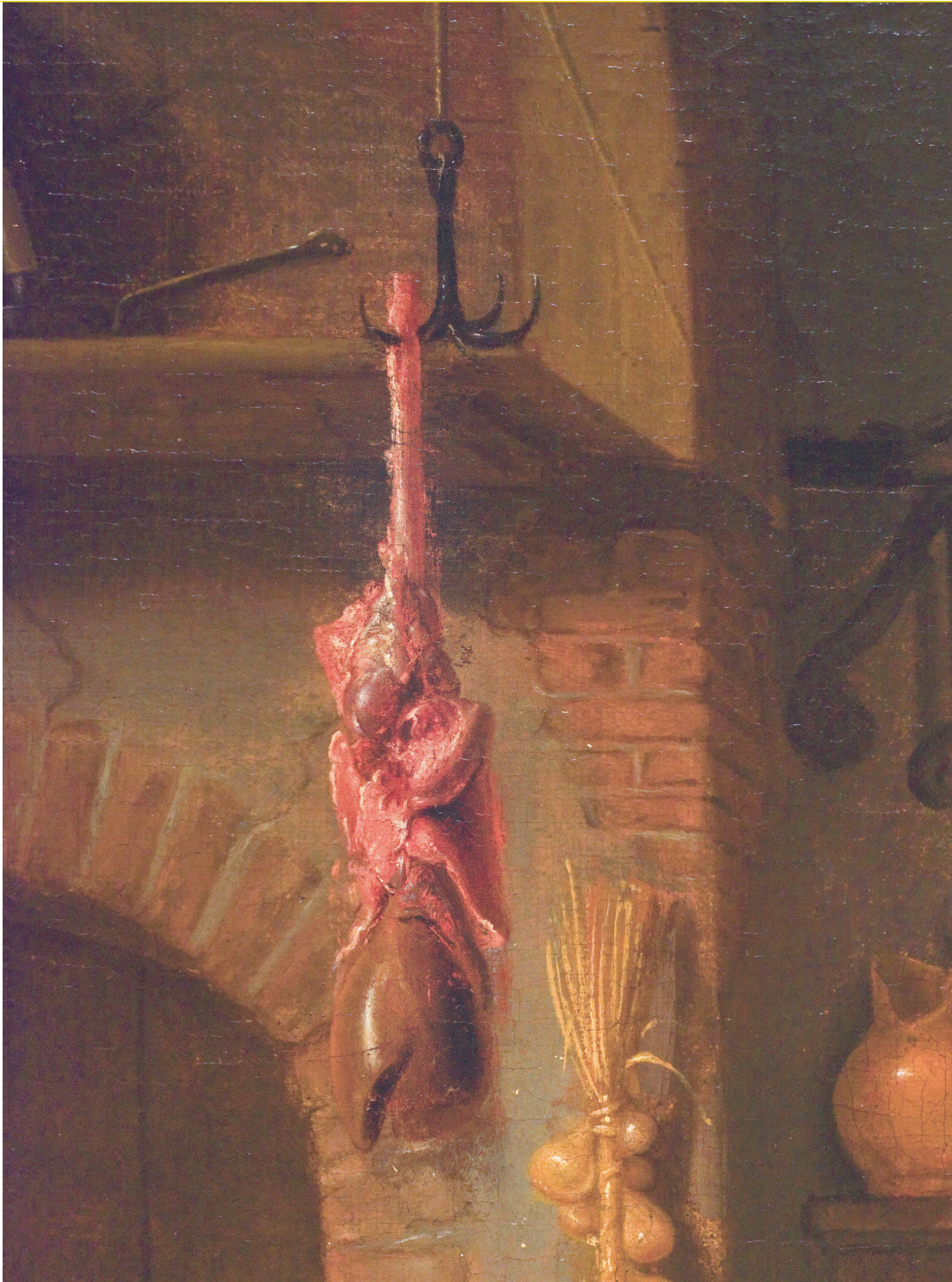
De naam is haas

Soms duurt het lang voordat je je eigen onnozelheid doorhebt. Bijvoorbeeld bij het kijken naar een schilderij. Je mijmert een beetje: o, Jakob en Esau, mooi Bijbels verhaal. Man koopt eerstgeboorterecht van broer voor een bord linzensoep, veinst bij zijn vader dat hij de oudere broer is en verkrijgt zo listig de hele erfenis van pa. Nou, mooi uitgebeeld, hoor. En die huiselijkheid. Met manden, vazen, groente. Kijkerdekijkerdekijk. En dan sta je ineens al een seconde of twintig naar een detail te staren voordat als een spattende zeepbel de gedachte opkomt: huh, wat zie ik?

Ik kwam er niet uit, toen ik naar dit detail keek in Museum Catharijneconvent in Utrecht. Is het een lever? Een gevilde eend? Hoe dan ook moest ik gedachten aan de film *The Fly* van David Cronenberg mijn hoofd uit duwen – die ene scène dat een baviaan binnenstebuiten gekeerd de teleporteermachine van Jeff Goldblum uit komt.

Ik mailde mijn foto van het detail aan Willem Jan Hoogsteder, kunsthandelaar, die het schilderij onder zijn hoede heeft. Hij antwoordde binnen enkele minuten met slechts: 'Verrassing!!!! Bel me anders even.'

HENDRICK MARTENSZ. SORGH • INTERIEUR MET JAKOB EN ESAU • 1662 • OLIEVERF OP DOEK •
79 X 97 CM • PARTICULIERE COLLECTIE BIJ BEMIDDELING VAN HOOGSTEDER & HOOGSTEDER,
DEN HAAG.



Net als je denkt dat je het begrijpt, is de kunst weer niet wat ze lijkt.

Bijgevoegd was een oude zwart-witfoto van het schilderij, zónder dit detail. Gewoon, een muur op die plek. Het detail bleek ooit te zijn weggeschilderd. Blijkbaar was het te onsmakelijk voor een vroegere eigenaar. Bij een restauratie in de jaren tachtig vonden restauratoren het onder de verf terug en herstelden het.

Hoogsteder dacht aan een gevilde haas, hangend aan de darmen. De bruine 'bol' was dan het vel, binnenstebuiten. Aan Jakobs voeten ligt ook een dode haas en is dat ernaast een jachthond? Een haas dus, logisch.

Maar het forensisch onderzoek van het kunstdetail bleek allerm minst afgerond. Ik plaatste het op het detailblog en postte het op Facebook. De volgende dag reageerde een bevriende internist: 'Het bruine blobberige ding is zeker een lever. Ik denk aan de exenteratie van een varken, hangend aan de dunne darm.' Een bouwkundige vriend voegde een analyse van de bakstenen boog toe. Conclusie: het ding is veel te groot om een haas te zijn. Varken dus, hoewel je het bij kunstenaars nooit weet, ze kunnen de proporties zomaar naar hun hand zetten.

Net als je denkt dat je het begrijpt, is de kunst weer niet wat ze lijkt. Vlak na de mailwisseling belde Hoogsteder me terug. Hij had er nog eens over gesproken met een ervaren jager. Jagers hangen geen ingewanden op die ze niet kunnen eten, had die gezegd. Darmen en gal zien we dus niet. Het ding hangt aan de luchtpijp. Daaronder, inderdaad, de eetbare lever en longen. Een varken misschien, zei hij, maar die eten Joden niet en Jakob en Esau waren Joden. Een schaap is logischer. Hoewel? Wat was die harige huid ook alweer waarmee Jakob zijn blinde vader bedroog, volgens het boek Genesis? Het dier dat hij klaarmaakte voor Isaak, waarna hij de huid over zijn arm trok en de zegen kreeg? Precies, een geitenbokje.

Zaak gesloten.



Diefjes

Er zat me bij bloemstillevens heel lang iets in de weg: echte bloemen zijn mooier. Je kunt bloemen op een schilderij zien, en die zijn geweldig geschilderd, heel knap allemaal. Maar tegen een echte bos wilde veldbloemen en de geur die daarbij hoort kan weinig op. Van alle andere schilderijen kun je dat ook zeggen natuurlijk (echte landschappen zijn mooier, echte mensen zijn mooier – nou ja, soms –, echte kerken zijn mooier) en daarom is het ook zo'n non-argument. Je houdt van schilderkunst of niet, en verder moet je niet zeuren dat het echte leven interessanter is. Maar dat werkte bij bloemen niet zo goed, voor mij.

Wat een rol speelt, is dat er vroeger geen fotografie was. Een enorm cliché, maar dat maakte het weergeven van een kort bloeiende bloem wel extra bijzonder en werd zeker toen anders gewaardeerd dan nu. Ook helpt het dat veel goede bloemstillevenschilders vaak in één schilderij bloemen afbeeldden die normaal helemaal niet tegelijk bloeien. Zo wordt het echte leven mooi gemanipuleerd, en krijg je een idee van de verbeeldingskracht van de schilder. Maar van Jan van Huysum, schilder van dit detail, las ik nou weer net dat hij altijd naar het leven

JAN VAN HUYSUM • BLOEMSTILLEVEN • 1723 • OLIEVERF OP PANEEL • 81 X 61 CM •
RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM



Ik bleef hangen bij die lichtroze pioenrozen,
zo lekker bollig en gewichtloos.
Ik had zin om zachtjes tegen de blaadjes
te blazen zodat ze zouden opwaaien.

schilderde. Hij zette gewoon het stilleven aan de kant tot er weer een andere bloem in bloei was die hij erbij kon schilderen. In een brief aan een opdrachtgever zei hij dat het daarom een jaar langer duurde voor het schilderij af was; hij moest wachten tot een bepaalde roos weer beschikbaar was. Of het waar is of geromantiseer zullen we nooit weten, maar het is een mooi verhaal.

Omdat ik me afvroeg of me ook hier bij langer kijken details zouden opvallen, bleef ik wat langer staan bij deze Jan van Huysum. Ik bleef hangen bij die lichtroze pioenrozen, zo lekker bollig en gewichtloos – de blaadjes lijken haast van dun fluweel. Ik had zin om er zachtjes tegen te blazen zodat ze zouden opwaaien. Langer kijken hielp; ik vond het schilderij steeds mooier.

Dat de rozenblaadjes vol mieren zitten, kwam net een fractie later door. Het hele schilderij werd er op een of andere manier eigenwijzer van, als een poppig kind dat ineens zijn tong naar je uitsteekt. Waarom zitten er mieren op een pioenroos? En niet op de andere bloemen? Dat antwoord kwam snel: conservator Pieter Roelofs – beter in tuinieren dan ik – legde uit dat mieren houden van de zoete plakkerige vloeistof die op de knop van de pioenroos zit en door die te eten de bloem ‘helpen’ uit te komen. Mieren bij pioenrozen zijn dus heel erg zoals het in werkelijkheid ook is.

Zit er dan ook nog een symbolische betekenis in? Mieren staan voor hard werken en solidariteit, en in andere kunst (bijvoorbeeld Dali's smeltende klokken) volgens sommigen voor aftakeling en dood. De Franse filosoof Denis Diderot had er, als hij het werk onder ogen had gekregen, in elk geval een mooie betekenis in gezien. Vijftig jaar na het ontstaan van dit schilderij maakte hij een reis naar Holland en noteerde in zijn reisaantekeningen: 'De Hollanders zijn menselijke mieren; ze verspreiden zich over alle delen van de aarde, vergaren alles wat schaars, nuttig of kostbaar is en slepen het mee terug naar hun pakhuizen.' De mieren op de kostbare, kwetsbare rozen als ijverige Hollandse dieven op de wereldbol.