



AFB.10
Jacques Jordaens I,
*Twee hoofdstudies van
Abraham Grapheus*,
ca. 1620-21, olieverf
op papier, gekleefd
op paneel, Museum
voor Schone Kunsten,
Gent, 1899-B



AFB.13
Pieter Bruegel I,
Hoofd van een boerin,
s.d., olieverf op paneel,
Bayerische Staats-
gemäldesammlungen,
Alte Pinakothek,
München, 7057



AFB.14
Michael Sweerts,
Hoofd van een vrouw,
ca. 1654, olieverf op
paneel, The J. Paul
Getty Museum,
Malibu, 78.PB.259



AFB.15
Quinten Massijs,
The Ugly Duchess,
ca. 1513, olieverf
op paneel, National
Gallery Londen,
NG5769



AFB.16
Quinten Massijs,
Oude man, ca. 1513,
olieverf op paneel,
privéverzameling,
New York



AFB. 17
Quinten Massijs,
*Heilige Johannes in de
olie (rechtvleugel)*,
(1511), olieverf op
paneel, Koninklijk
Museum voor Schone
Kunsten Antwerpen,
inv.nr. 248



HOOFDEN IN VERHALEN

Van gelijkenis tot type:
Verrocchio, Leonardo, Dürer,
een navolger van Bosch en Massijs

Michael W. Kwakkelstein

De Biblioteca Reale van Turijn bezit talrijke tekeningen van oude meesters, waaronder een tekening in rood krijt van Leonardo da Vinci (1452–1519) met een in driekwart aanzicht uitgevoerde kop van een oude man met borstelige wenkbrauwen, lang golvend haar en een lange baard (afb. 18). Die zou nooit de status hebben bereikt van een van de bekendste tekeningen ter wereld, als niet talloze keren werd verkondigd dat het gaat om een zelfportret van de kunstenaar in de laatste jaren van zijn leven.¹ De melancholie of bezorgde uitdrukking van de op de tekening voorgestelde man verleidde Leonardo's biografen er vaak toe om te speculeren over zijn gemoedsleven, ter compensatie van het feit dat in zijn vele geschriften heel weinig is te vinden over zijn persoonlijk leven.²

Niettemin werden soms twijfels geuit over de identiteit van de geportretteerde man. Sommige wetenschappers merkten op dat het gezicht van de oude man weinig lijkt op dat van Da Vinci in het enige bekende portret van de kunstenaar dat naar het leven is getekend. Anderen hebben gewezen op de gelijkenis van het gelaat van de man met Leonardo's standaardtype dat hij in de loop van zijn carrière in verschillende contexten gebruikte. Bovendien

werd geopperd dat de stijl en techniek van de tekening eerder doen denken aan een datering in de jaren 1490, toen Da Vinci in de veertig was dan aan een datering rond 1515–1517 zoals gewoonlijk wordt aangenomen.³

Als we van deze vroegere datering uitgaan, is het inderdaad moeilijk te begrijpen waarom hij zichzelf zou hebben afgebeeld als een oude man met een baard, in een tijd waarin in Italië baarden werden gezien als 'een overblijfsel van de barbaarse, Germaanse, oriëntaalse figuren uit de oude geschiedenis, mythologie en Bijbelse tijden, filosofen, kluzenaars en boetelingen'.⁴ Deze overtuigende argumenten ondermijnen de hypothese van een zelfportret. Die werd overigens in het begin van de negentiende eeuw, toen de nu vermaarde tekening werd herontdekt, geopperd door de Milanese schilder en schrijver Giuseppe Bossi (1777–1815).

Verrocchio: twee koptypes

De tekeningen van Leonardo getuigen van zijn grote interesse in de menselijke fysionomie en de expressieve kracht ervan. Hij maakte niet alleen portrettekeningen, waarvan er slechts weinig zijn bewaard gebleven, maar tekende ook graag bustes in profiel van oude mannen

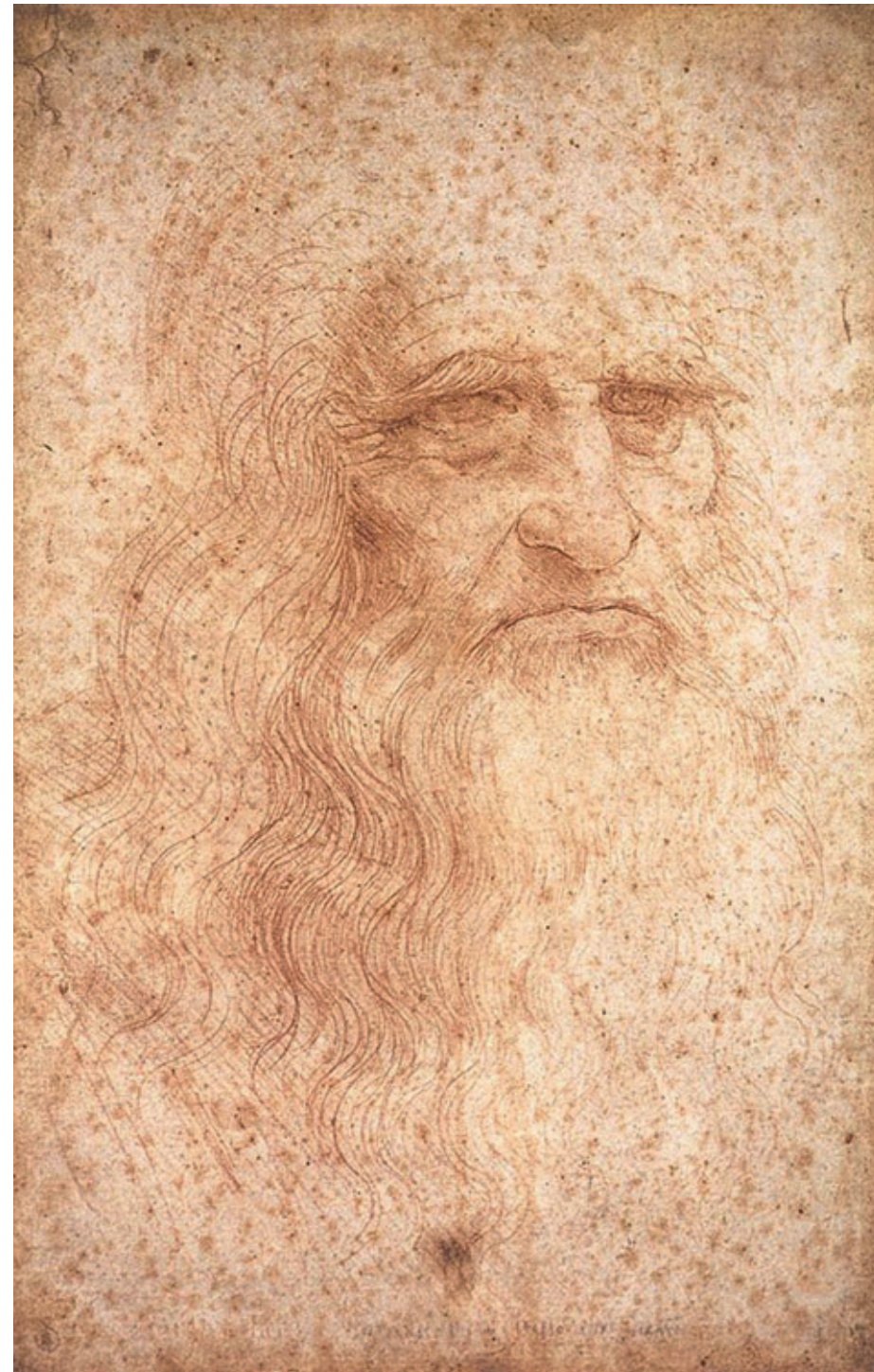
(DETAIL AFB. 28)
Francesco Melzi
(naar Leonardo da
Vinci), *Hoofd van een
man in driekwart naar
rechts*, s.d., Gallerie
dell'Accademia,
Gabinetto dei disegni
e stampe, Venetië, 262

en vrouwen met monsterlijke gezichten. Hoewel de meeste van deze types aan zijn fantasie zijn ontsproten zijn en humoristisch bedoeld waren, blijkt uit een aantal profieltekeningen die te midden van zijn notities zijn aangetroffen, een bijzondere belangstelling voor de fysieke en door ouderdom veroorzaakte veranderingen, en dan vooral voor ingevallen wangen en tandeloze monden.⁵ Een derde categorie bestaat uit tekeningen met studies van mannen- en vrouwenkoppen van een veralgemeende of geïdealiseerde schoonheid, die erg schatplichtig zijn aan koppen in het werk van Da Vinci's leermeester, de Florentijnse beeldhouwer Andrea del Verrocchio (1435–1488).

Vanaf het begin van zijn carrière nam Leonardo niet alleen Verrocchio's ideaal van vrouwelijke schoonheid over, maar ook diens gebruik van twee klassiek geïnspireerde antithetische koptypes: dat van een jeugdige man met androgyne trekken en dat van een oudere, streng kijkende man met een adelaarsneus en een vooruitstekende kin.⁶ Beide types zijn afgeleid van antieke munten: de mooie jongeman lijkt op het profielportret van Antinoüs, maar ook op dat van Alexander de Grote, terwijl het type van de strenge oude man is gebaseerd op het portret van de oude keizer Galba. Omstreeks 1478 vulde Leonardo beide zijden van een blad van groot formaat met kopstudies in profiel waarbij hij de twee antieke koptypes als uitgangspunt voor varianten schijnt te hebben genomen. Hij zette mannelijke en vrouwelijke profielen van verschillende leeftijden naast elkaar om de visuele effecten van hun contrasterende uiterlijk te onderzoeken (afb. 19).⁸

Een dubbelzijdig blad dat ooit onderdeel was van een schetsboek van Verrocchio, bevat vergelijkbare studies.⁹ Op de verso zijde tekende Verrocchio een grote studie van het krachtige, bijna frontaal afgebeelde hoofd van een oude man wiens gelaatstrekken en uitdrukking op die van Galba lijken (afb. 20). Als we deze kopstudie vergelijken met het type hoofd dat op tekeningen van Leonardo voorkomt, vanuit verschillende hoeken bekeken, wordt meteen duidelijk dat het is getekend naar een sculpturaal model in de werkplaats van Verrocchio en dat dit model het prototype moet zijn geweest waarop Leonardo verschillende van zijn manshoofden van het Galba-type baseerde (afb. 21).¹⁰

Verrocchio gebruikte Galba's oude en krachtige type manshoofd vooral voor zijn sculpturale figuren van antieke of eigentijdse krijgers. Leonardo volgde zijn voorbeeld maar nam dit antieke motief ook als model voor de uitbeelding van andere figuren dan krijgers.¹¹



AFB. 18
Leonardo da Vinci,
Zelfportret (?), ca. 1490,
1517–1518, rood en
zwart krijt op papier,
Biblioteca Reale,
Turijn, D.C. 15571



AFB. 19
Leonardo da Vinci,
Koppen in profiel,
ca. 1478–1480, pen en
inkt op papier, The Royal
Collection, Windsor,
RCIN 912276 (verso)

AFB. 20
Andrea del Verrocchio
en assistent, *Figuur-
studies*, s.d., zilverstift,
pen en bruine inkt en
lavis op roze geprepa-
reerd papier, National
Galleries of Scotland
Edinburgh, D 642 (verso)

AFB. 21
Leonardo da Vinci,
*Hoofd van een man in
profiel naar links*, 1491–
1494, pen en bruine
inkt over zacht zwart
krijt, The Metropolitan
Museum of Art,
New York, 10.45.1

HOOFDSTUDIES

Gezichten in noordelijke historiestukken

Nico Van Hout

Om Bijbelse, mythologische of historische verhalen op een overtuigende manier in beeld te brengen werkten historieschilders eeuwenlang op een gelijkaardige manier. Gezien het statische aspect van schilderkunst was het vooreerst noodzakelijk om uit de geschreven bronnen een sprekend, voor de toeschouwer herkenbaar moment te kiezen en de personages in een duidelijk leesbare samenhang weer te geven. De uitbeelding van individuele gelaats-trekken vormde een extra uitdaging. Prestigieuze schilderijen telden al gauw tien tot enkele tientallen personages die de kunstenaar elk een individueel uiterlijk moest geven, getrouw aan het échte leven. Dat gebeurde volgens de Romeinse auteur Plinius de Oude voor het eerst door de Atheense schilder Eumarus, die mannen en vrouwen verschillend en naar het leven uitbeelde, en door Cimon uit Cleonae, die het driekwartprofiel bedacht en gezichten weergaf door personen achterom, omhoog of naar beneden te laten kijken.¹ Om een verhaal beter te begrijpen moesten toeschouwers bovendien de gemoedstoestand en de vermeende karaktertrekken van gezichten kunnen aflezen.

Tot de oudste studies van hoofden in Noord-Europa behoort het zogenaamde *Weense patronenboek*.² Dit is een bundeling van zes-

vijftig tekeningen van mensenhoofden en dierenkoppen die zijn uitgevoerd in zilverstift, op groen getint papier en gekleefd op kleine paneeltjes die men als een harmonica kan opvouwen. De hoofden werden als modellen gebruikt door een boekverluchter die werkte aan het hof van koning Wenceslaus IV van Bohemen (1361–1419) en mogelijk dienden ze ook om opdrachtgevers te overtuigen. Van de grote Vlaamse schilders uit de vijftiende eeuw bleven maar weinig getekende of geschilderde voorstudies bewaard. Het zijn vooral studies van volledige figuren of van portretten en getekende kopieën, veel minder van afzonderlijke hoofden.³ Over het *Lam Gods* van de gebroeders Van Eyck schrijft Karel van Mander in zijn *Schilderboeck* (1604) dat je er ongeveer driehonderdertig gezichten in vindt, waarvan er geen enkel op een ander lijkt en waarin je verschillende affecten – gemoedstoestanden – kunt waarnemen, zoals goddelijke ernst, liefde of devotie; hij beschrijft het ingetogen gezicht van Maria die de woorden uit haar boek lijkt te prevelen.⁴ Kortom, schildersateliers die grote en vele opdrachten uitvoerden, hadden al snel nood aan een variatie van getekende of geschilderde studies van hoofden en ledematen die ze in toekomstige schilderijen konden (her)gebruiken.

(DETAIL AFB. 50)
Anthony van Dyck,
*Twee hoofdstudies
van een man*, ca. 1618,
olieverf op doek
gekleefd op paneel,
Snijders&Rockoxhuis,
Antwerpen, 77.III

Groteske koppen bij Leonardo, Bosch en Dürer

Voor heilige en nobele figuren kozen kunstenaars doorgaans aantrekkelijke en symmetrische gezichten. Groteske, misvormde hoofden daarentegen waren lange tijd een beproefde manier om moreel verwerpelijke karakters uit te beelden. Dit lag helemaal in de filosofie van de oude Grieken en Romeinen die het schone, het goede en het ware met elkaar verbond, en omgekeerd ook het lelijke, het slechte en het valse. Zo wordt een edel uitziende oude man met lauwerkrans in Leonardo da Vinci's pen-tekening *Een man bedrogen door vier omstanders* (afb. 39) omringd door sinistere figuren van wie de grimassen onmiskenbaar verkeerde bedoelingen verraden. Van Leonardo bestaan meerdere zulke studies van grillig misvormde koppels met buitenissige neuzen, kinnen en voorhoofden, die al vroeg, onder meer door Wenzel Hollar, in prent werden omgezet (afb. 32, 33 en 34). Een gelijkaardige tegenstelling tussen het 'zuivere' en het 'kwade' vinden we terug in twee overbevolkte composities in een close-up die voor een beklemmende atmosfeer zorgt: *De kruisdraging*, toegeschreven aan een navolger van Jheronimus Bosch (ca. 1530–1540) (afb. 30), en *Jezus onder de schriftgeleerden* (1506) van Albrecht Dürer (afb. 31). In *De kruisdraging* worden een onschuldige Christus en een serene Veronica omringd door zestien gemene koppen met intimiderende reukorganen en opvallende hoofddekseis. Het zijn stuk voor stuk imaginaire en gestileerde hoofden die niet op levende modellen teruggaan, maar waarin de werkelijkheid doelbewust wordt misvormd. Niet ten onrechte vergeleek Panofsky de kwaadaardige koppen in dit surreële tafereel met het schrikbeeld van een nachtmerrie.⁵

Het schilderij van Dürer toont de jonge Christus te midden van zes argwanend kijkende karakterkoppen van joodse schriftgeleerden met uitgesproken neuzen. In het centrum van de compositie lijkt Christus' handgebaar theologische argumenten op te sommen, terwijl de grote handen met gebogen vingers van de geleerde in profiel misschien naar een kromme redenering verwijzen. De Duitse meester voltooide het schilderij tijdens zijn verblijf in Venetië, volgens de inscriptie in amper vijf dagen tijd ('Opus quinque Dierum'). Dat was mogelijk door een experimentele en vereenvoudigde techniek waarbij hij met fijne penseelcoringen op het paneel personages tekende die hij vervolgens met een dunne transparante verflaag oversausde. Voor de Christusfiguur maakte Dürer een tekening naar het leven van een jongeman

met lang haar (Wenen, Albertina).⁶ Opmerkelijker en wellicht niet zonder betekenis is dat voorbereidende studies van de toch zeer beeldbepalende schriftgeleerden ontbreken. Misschien werkte de meester hier niet naar het leven, maar liet hij zich leiden door visuele ervaringen, observaties, herinneringen of stereotiepe ideeën, want 'een goed geoefend kunstenaar hoeft niet voor elk schilderij levende modellen te kopiëren, omdat hij voldoende "uitgiet" wat hij al lange tijd in zich heeft verzameld,' zoals Dürer zelf schreef.⁷

Dürer en de menselijke proportie

Net als kunstenaars vóór en na hem had ook Dürer de bedoeling om de grondslagen en regels van de kunst voor toekomstige kunstenaars te bundelen. Met tussenpozen werkte hij aan ambitieuze kunsttheoretische verhandelingen die postuum werden gepubliceerd als *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528) (afb. 36). Met deze traktaten wou Dürer zijn lezers aanleren hoe ze op basis van mathematische figuren en zuivere meting diverse menselijke figuren konden weergeven: meten is immers weten. In de twee eerste boeken onderscheidt hij gedrongen tot langgerekte figuren die zeven- tot tienmaal de hoogte van het menselijk hoofd meten. Het menselijk lichaam kan herleid worden tot meetkundige figuren als de bol, kubus of kegel, meent de kunstenaar. Dat principe zien we treffend toegepast in twee tekeningen op Venetiaans blauw papier van een kinderkopje, in driekwart naar links en van bovenuit geobserveerd; het kopje is weergegeven door middel van zwarte penarceringen en witte lichthoogseis in gouache (afb. 38).⁸ Anders dan de Romein Vitruvius en de Italiaan Alberti lijkt Dürer evenwel niet in absolute ideale menselijke verhoudingen te geloven. Hij verwijst weliswaar naar het bekende verhaal over de antieke schilder Zeuxis die uit de mooiste delen van verschillende modellen een ideale menselijke figuur samenstelde.⁹ Maar de kunstenaar worstelt met het definiëren van het schoonheidsideaal. Dat wil hij bepalen op basis van vage criteria als nut, welgevallen en middelmaat. Het derde boek behandelt het veranderen van verhoudingen volgens wiskundige regels die zowel op figuren als gezichten worden toegepast. Zo verdeelt de kunstenaar het menselijk gezicht in vier delen die hij vergroot of verkleint, waardoor erg verschillende – soms karikaturale – fysionomieën ontstaan (afb. 35). Het vierde en laatste boek handelt over de beweging van lichamen in de ruimte.



AFB. 39
Leonardo da Vinci,
*Een man bedrogen
door vier omstanders*,
s.d., pen en inkt op
papier, The Royal
Collection, Windsor,
inv.nr. RCIN 912495



AFB. 51
Jacques Jordaens I,
*Hoofdstudie van
Abraham Grapheus*,
ca. 1620–1621, olieverf
op paneel, Musée de la
Chartreuse, Douai, I98



AFB. 52
Jacques Jordaens I,
Offerande aan Ceres,
ca. 1620, olieverf op
doek, Museo Nacional
del Prado, Madrid,
P001547

HOOFDDEKSELS

‘Duizend fraaie verzinsels’: gekostumeerde koppen

Lizzie Marx

Tronies die zorgvuldig zijn opgesmukt met fantasievolle kostuums en accessoires vormen een subcategorie van het kopstudie-genre dat aan het eind van de zestiende en in de zeventiende eeuw kunstenaars fascineerde. Voor zo'n gekostumeerde tronie werden hoofd en haar getooid met veren, gedrapeerde parels, hoofddeksels en stroken textiel. Deze attributen verplaatsten het hoofd naar een andere periode en plaats. Zo ontstond de illusie van een ontmoeting met een personage uit een andere wereld dan die van de toeschouwer.

De kunstenaars van de Nederlanden vertrokken van een traditie waarin de kwaliteit van kleren een belangrijke rol speelde en waarin bepaalde outfits een allegorische betekenis konden hebben. De iconograaf Cesare Ripa (ca. 1555–1622) beschreef in detail de rol van kostuums voor de identificatie van allegorieën. Zo is ‘Goedhartigheid’ gehuld in gouden gewaden. Ook hoofdtooien zijn belangrijk: zo is het hoofd van de oude vrouw die ‘Besluiteloosheid’ belichaamt met zwarte stof omhuld. De kop van ‘Tevredenheid’ is verfraaid met een verenbos en juwelen.¹ In het tiende hoofdstuk van zijn *Den Grondt der Edel vry Schilder-const* uit 1604 heeft kunstenaarsbiograaf Karel van Mander

(1548–1606) het over draperingen.² En in zijn *Lof der Schilder-Konst* schrijft Philips Angel (ca. 1618–1664) dat de kennis van texturen en materialen erg belangrijk is, want zijde, fluweel, wol en linnen weerkaatsen het licht allemaal op een andere manier.³

Studies van gekostumeerde koppen waren erg nuttig voor de compositie van genrestukken, die in de zeventiende eeuw almaar geliefder werden. Het in het midden van de zestiende eeuw geïntroduceerde genretafereel portretteerde de verschillende ‘karaktertipes’ die in de samenleving van de Nederlanden te vinden waren. Dit veronderstelde de studie van mensen én van hun kleren die iets vertelden over hun sociale achtergrond. Voor historiestukken was er behoefte aan figuren in Bijbelse of antieke kostuums die contrasteerden met de conventionele kledij van de toeschouwers. Schilderijen en tekeningen van gekostumeerde koppen leverden studiemateriaal voor ambitieuze composities die verhalen vertelden over verre landen en streken. Studies van koppen met ingewikkelde hoofdtooien hebben wellicht ook bijgedragen aan het succes van het *portrait historié*, waarop de verklede geportretteerde in de rol kruipt van een literaire of historische figuur.⁴

(DETAIL AFB. 67)
Omgeving van
Rembrandt, *De man
met de gouden helm*,
ca. 1650, olieverf op
doek, Gemäldegalerie,
Berlijn, 8IIA



AFB. 61
Pieter Bruegel I,
Gravures uit 'Tooneel des
Wereldts: Ontdeckende
de ongestuygheden
en ydeleden in woorden
ende wercken deser
verdorvene eeuwe', 1658,
Koninklijke Bibliotheek
van België, Brussel



AFB. 62
Hendrick Goltzius,
Lachende nar met naald
en draad, 1590-1610,
gravure, Rijksmuseum,
Amsterdam, RP-P-1883-
A-7275



AFB. 63
Philips Galle, *Hoofd
van een nar*, ca. 1560,
inkt op papier, Noord-
Hollands Archief,
Haarlem, NL- hlmNHA_
I477_53008458

LICHT EN SCHADUW

‘Volgens den eijch van de compositie’
Over licht, tronies en kopstudies

Koen Bulckens

In *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem* (afb. 102) demonstreert Rembrandt zijn meesterschap in het weer-geven van het licht. De profeet zit in een grot met naast zich een aantal objecten die hij heeft kunnen redden uit de tempel van Jeruzalem voor die werd verwoest.² Het verfijnde, met kleurnuances opgebouwde atmosferisch perspectief creëert een overtuigende diepte-illusie. De kunstenaar richt de aandacht op de lichteffecten veroorzaakt door specifieke details, zoals de glinsterende kostbare metalen voorwerpen en het brokaat. Op de achtergrond geeft het vuur dat de stad ver-slindt de hemel een gouden gloed. Een thea-trale lichtbundel vestigt de aandacht op het rimpelige gezicht van Jeremia in het midden en benadrukt zijn melancholieke expressie.

Rembrandt (1606/1607–1669) gold lange tijd als de schilder van het licht, maar hij was slechts een van de vele kunstenaars die in zijn tijd dat fenomeen heel intens bestudeer-den.³ Indicaties van deze groeiende belang-stelling zijn terug te vinden in kunstwerken maar ook in contemporaine geschriften over licht. Ten noorden van de Alpen werd licht het middelpunt van veranderende voorkeuren in de kunsttheorie.⁴ Voortrekker op dit vlak was

Karel van Mander (1548–1606), die in 1604 in Haarlem het eerste Nederlandstalige boek over schilderkunst publiceerde. Van Mander ontwikkelde nieuwe concepten om de ver-nieuwende lichteffecten die hij in schilderijen van zijn tijdgenoten zag, te beschrijven.⁵ De interesse in licht bleef trouwens niet beperkt tot het artistieke domein. Bij natuurfilosofen en wiskundigen groeide de belangstelling voor optica, die als de wetenschap van het zicht werd beschouwd. Dit culmineerde in Isaac Newtons (1643–1727) radicaal nieuwe inzichten in de aard van licht en kleur.

In wat volgt bestuderen we het kruispunt tussen de schilderkunstige fascinatie voor licht en de artistieke interesse in het mense-lijke gelaat. Schilders bestudeerden koppen naar het leven in specifieke lichtomstandig-heden en onderzochten hoe een verandering van licht en schaduw de gelaatstreken beïn-vloedde. Dit essay gaat over deze interactie tussen licht en gezicht. We staan even stil bij het licht in tronies geschilderd door Rembrandt en zijn omgeving in de Noordelijke Neder-landen en richten vervolgens onze aandacht op studiekoppen uit de kring van Rubens in de Zuidelijke Nederlanden. In de kunsthistori-sche literatuur was er tot nog toe maar weinig

(DETAIL AFB. 116)
Peter Paul Rubens,
*Hoofdstudie van een
man met baard*,
1622–1624, olieverf
op paneel, National
Gallery of Ireland,
Dublin, NGL.2016.21

TRONIES

Hoofden zie je overal. In winkelstraten, op de tram, in cafés, op de beeldbuis, tussen de lakens en soms ook in je spiegel. Het is niet meer dan een vlezig ei met poriën. Vaak is het hoofd – samen met onze handen – het enige onbedekte deel van ons lichaam. De rest heeft geheimen voor onbekenden. Een gezicht is weerloos. Naakt, ondanks camouflage-technieken zoals snorren, baarden, zonnebrillen en hoofddeksels. Vanuit het hoofd wordt gekeken, gehoord, gekust, gevloekt, geroken en gesproken. Het is het belangrijkste fabriekje van het kleine mensdom. Hoofden zijn de broedplaatsen waar liefdes ontstaan, ideeën worden gevormd en beslissingen worden genomen.

Ik heb een zwak voor sterke koppen. Als ik ze zie op straat geraak ik in verrukking en staat de wereld even stil. Een markante kop herken je meteen, nog voor je weet waarom.

Een grote neus, bijzondere ogen of oren: atypische proporties worden pas nadien ontdekt. Of soms zelfs niet. Soms is het onverklaarbaar waarom iemands hoofd zich onderscheidt van duizenden andere modale gezichten. Hoe komt het dat bepaalde gezichten ‘werken’ in de tweedimensionaliteit van een foto of schilderij? Het is een mysterie waar ik na al die jaren van kijken, observeren en bestuderen nog niet uit ben. Sommige hoofden ‘spreken’ niet, zelfs al zijn ze geletterd. De code van het gezicht is nauwelijks te kraken.

De mens evolueert traag, dat heeft de oude, wijze Darwin ons geleerd. De vraag of een gezicht van nu anders is dan een gezicht uit de middeleeuwen flitst vaak door mijn hoofd. Waarschijnlijk is er niet zo veel verschil, maar net als onze planeet zit ook de mens zelf in een kolkende versnelling door artificiële invloed. Het grote verschil schuilt niet in de trage evolutieleer maar in de gewoonten en gebruiken van de hedendaagse mens. Vroeger was het normaal dat tanden uitvielen en kaken inzakten door een gebrek aan hygiëne. Ook vooruitgeschoven kinnen werden niet gecorrigeerd. Een afgepeigerd lichaam viel in oude tijden sneller uiteen. Bij heel bejaarde mensen heb ik dat vroeger nog gezien. Soms maak ik mezelf wijs dat ik een van de laatsten ben die hen heeft geportretteerd. Ik kwam deze bijzondere koppen tegen bij solitaire boeren in afgelegen en afgeleefde woningen, en bij vissers die nog zonder technologie op verre zeeën voeren. Beroepen van hard labeur, dicht bij de natuurelementen. Het was een tijd waarin geen beschermende zonnecrèmes gebruikt werden en er nog geen tandarts in elk dorp woonde.

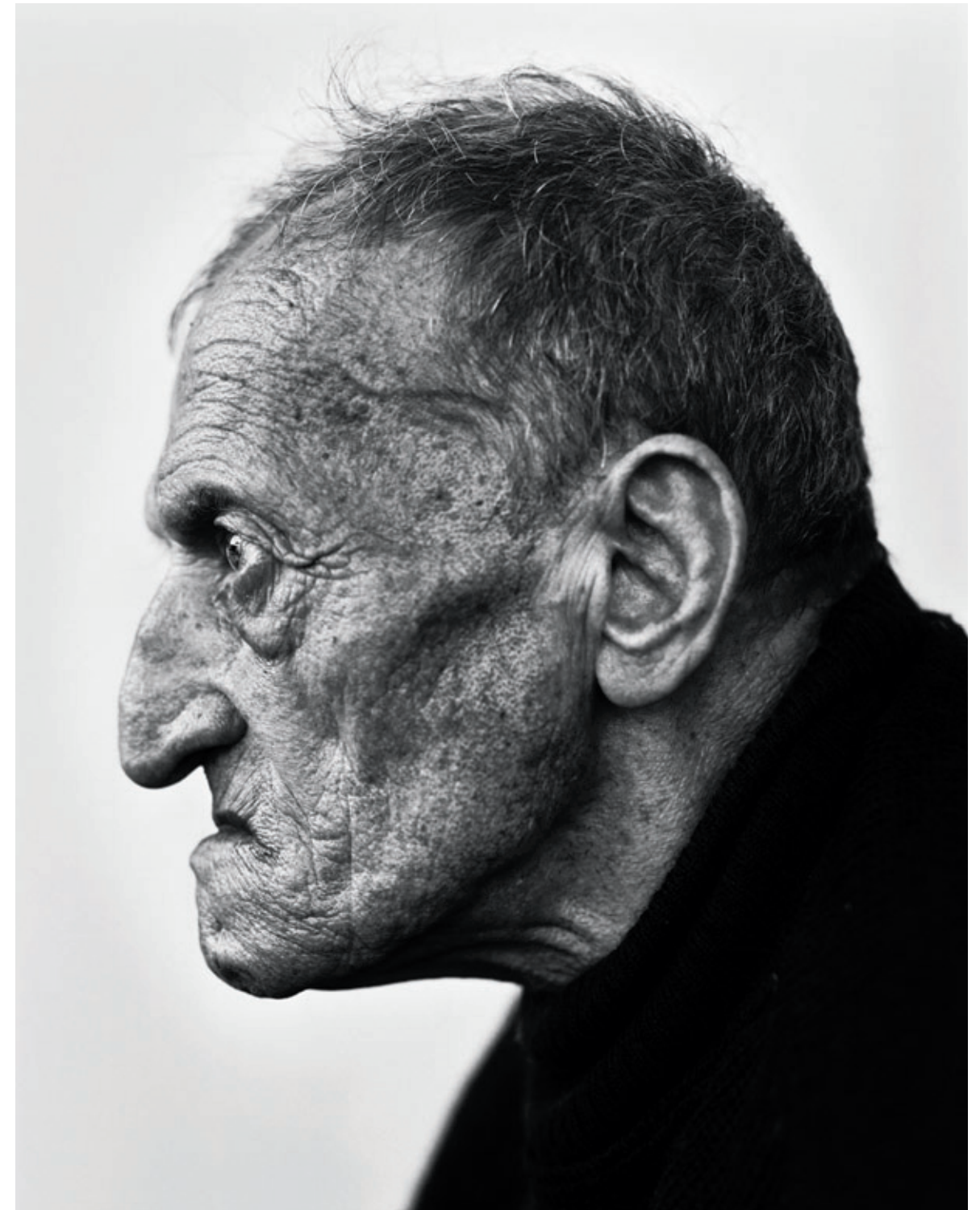
Dat had impact op het uitzicht van het gezicht. Visser Julien is zo'n typisch voorbeeld, met zijn getaande huid door het zout van vele decennia op zee dat zijn poriën heeft gezandstraald. Met zijn vooruitgestoken kin als een boeg van een schip en een haakneus die je als anker kan uitgooien past hij zo in *De kruisdraging* van Jheronimus Bosch. Je ontdekt Julien wel vijf keer in de verschillende personages van dat meesterwerk.

Tegenwoordig worden kinderen naar orthodontisten gestuurd, iedereen gaat voor een jaarlijks onderhoud naar de tandarts, kleintjes worden ingesmeerd voor ze op het strand gaan spelen en de meeste mensen werken op kantoor in plaats van buiten. De tronie verdwijnt stilaan uit onze maatschappij en wordt vervangen door het gezicht.

Het woord 'tronie' heeft een negatieve connotatie gekregen, het wordt geassocieerd met boeven, criminelen en schoften. Vroeger was het onschuldiger, en al helemaal in een kunsthistorische context. Julien had een tronie zonder dat hij een kwaadaardige man was. Zijn gezicht is een iconisch beeld van een oude visser. Het gaat niet zozeer over hem persoonlijk maar om wat hij uitstraalt: gelooid door het harde leven in een andere tijd.

De laatste jaren heeft het moderne gezicht een nog grotere transformatie ondergaan. Botox, haarinplanten, facelifts en andere esthetische ingrepen zijn meer en meer ingeburgerd. Het gezicht wordt minder een barometer van de leeftijd. En erger: het gevoel verdwijnt soms uit het gelaat door opgespoten lippen, fillers, weggehaalde wallen of gecorrigeerde oogleden. Als de huidige tovenarij nog verder doordraait, zal het gissen zijn of iemand blij, boos, verdrietig, opgewonden, radeloos, apathisch of geil is. De dolgedraaide esthetisering van het menselijk lichaam en het gezicht betalen we met de prijs van een onbewogen gezichtsuitdrukking. Een rimpel wordt niet meer als een medaille van de tijd gezien; men verkiest het klatergoud van een met siliconen opgespoten gezicht. Hoe meer de huid opgespannen wordt, hoe minder spannend de fysionomie. Door de dwanggedachte van de eeuwige jeugd geraakt het gelaat stilaan zijn kracht kwijt en wordt het steeds moeilijker om een gezicht te lezen. Het wezen wordt verlaten en het gelaat wordt een wees.

Stephan Vanfleteren (1969) is een meermaals gelauwerde Belgische fotograaf. Hij is in binnen- en buitenland bekend om zijn indringende portretten en documentair werk.



Stephan Vanfleteren,
Julien, 2003, foto



AFB. 118
Michael Sweerts,
Hoofd van een meisje,
ca. 1654, olieverf
op doek, Leicester
Museum and Art
Gallery, L.F201.1975.0.0



AFB. 119
Jacob van Oost II,
*Buste van een
jongeman in profiel*,
ca. 1665, olieverf op
doek, Mauritshuis,
Den Haag, 297