

De beeldruimte van het stilleven (van Cotàn tot Coorte)

Bart Verschaffel

"C'est une chose horrible de sentir s'écouler tout ce qu'on possède."

Pascal

"C'est une consolation que l'idée qu'on ne possède rien, qu'on n'est rien; la consolation suprême réside dans la victoire sur cette idée même."

Cioran

Zo te zien zegt het stilleven bijna niets en valt er ook niet veel over te zeggen. Bloemen en schelpen, dode vissen en hazen, wapens en muziekinstrumenten, fruit en brood, glazen en schalen, schedels, boeken en kaarsen. Dingen die levenloos en onbeweeglijk uitgestald liggen, op een tafel of een bank bijvoorbeeld, van dichtbij bekeken, en doorgaans - althans tot voor de kunst modern wordt - zeer realistisch, op ware grootte en soms bijna illusionistisch geschilderd. Het genre had wel succes, want er zijn zeer veel stillevens geschilderd en bewaard, maar tegelijk geniet het weinig achting en interesse. Men heeft het gevoel dat er teveel van die schilderijen zijn en ook dat ze te zeer op elkaar lijken. Het stilleven is kleine kunst, stillevenschilders zijn kleine meesters. Grote kunstenaars doen andere dingen.

Wanneer de klassieke kunsthistorie de verschillende beeldgenres inventariseert en hiërarchiseert, plaatst ze het stilleven onder de religieuze en profane historie-schilderkunst, onder het portret en het landschap. De bloem-, fruit- en wildstukken, banketjes, trompe-l'oeils of 'bedriegertjes', de pronkstukken en de vanitasbeelden vormen elk een beeldsoort met een eigen ontstaansgeschiedenis en -context, in serie en soms bijna stereotiep vervaardigd door hun eigen specialisten. Maar de kunsthistorie brengt ze samen in een genre ad hoc, in een restgenre zonder echt project, dat alle beelden verzamelt die op de noemer staan van het natuurgetrouw naschilderen van dingen die de kunstenaar voor ogen heeft. 'Stilleven' en 'nature morte' zijn geen kritische termen, ze geven geen proeve van begripsbepaling van een soort van beelden, maar beschrijven de ateliersituatie waarin geschilderd wordt naar een model dat stil ligt of onbeweeglijk blijft. Een 'stil leven' of een 'dood model' naschilderen, is goedkoop en relatief gemakkelijk werk.

De dingen horen onderaan in de hiërarchie der zijnden en ze verdienen nauwelijks een beeld. Een ding is eenvoudig, het heeft geen binnenkant. De schilder hoeft dus geen (gemoeds)beweging te vatten en zelf beeldformules te ontwikkelen die deze uitdrukken. Kijken volstaat, er valt niets te verstaan. En zelfs over de keuze van hun modellen denken de stillevenschilders niet na. Neem Willem Kalf. Die heeft "zo min als zyne voorgangers en navolgers, reden van zyne verbeeldingen weeten te geeven, waarom hy dit of dat vertoonde". Kalf heeft slechts "het geen hem in den zin schoot (...) verbeeld, zonder eens zyne gedachten te hebben laten gaan om iets van belang voort te brengen" (De Lairese). Het stilleven wordt natuurlijk gekenmerkt door concentratie en zin voor detail, maar vooreerst door gedachteloosheid. De stillevenschilders zijn eenvoudigen van geest. Zelfs Goethe schrijft later nog dat het schilderen van "toten oder still-liegenden Gegenständen" werk is voor "ruhigen, treuen, eingeschränkten Menschen".

De stillevenschilder kijkt traag en aandachtig, en hij heeft de vaardigheid en brengt eindeloos geduld op om kleine dingen nauwkeurig en 'net echt', tot het bedrieglijke toe, weer te geven. Cornelis de Bie over Johannes de Heem: "'T is wonder dat hy weet met sulcken wonder trecken/Het leven soo het blijkt in vruchten te ontdekken, (...). En soo natuerelijck al oft her waer ghewassen/Soo wel doet hy des' Const op d'eyghen leven passen." De inzet van het genre is *imitatio*. En een eeuw later komt Diderot - toch een van de scherpste kritische kunstkijkers van de 18de eeuw - bij Chardin niet verder dan het enthousiast herhalen van deze topos. "C'est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux. (...) Oh Chardin (...) c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau, et que tu attaches sur la toile."

Omdat het vervaardigen van gelijkenissen nu eenmaal de basis vormt van de kunst, verdient ook de stillevenschilder zijn plaats in de Geschiedenis. Kon de beroemde Zeuxis de druiven niet zo getrouw schilderen dat de vogels het fruit kwamen pikken? Wie in de *imitatio* excelleert, verdient lof. Maar de jongensfiguur die Zeuxis er nadien aan toevoegde, kon de vogels niet misleiden en verschrikken, waaruit blijkt dat het schilderen van figuren heel wat moeilijker is. De anekdote en de kunstliteratuur legitimeren het genre, maar wijzen het tegelijk zijn plaats. Schilders die alleen maar goed dingen naschilderen, moeten - met een bekende regel van Samuel Van Hoogstraten - "weten dat zy maer gemeene Soldaeten in het veltleger van de konst zijn".

Veel stillevenschilders zijn met naam bekend, maar de kunstliteratuur weet relatief weinig te melden, en er zijn nauwelijks brieven of documenten. Veel doeken zijn niet gesigneerd of gedateerd, ze worden voor het grootste deel in privé-bezit bewaard en zijn moeilijk toegankelijk. Het verzamelen van elementaire informatie en het samenbrengen en documenteren van een oeuvre is dus erg lastig. Belangrijke stillevenschilders zijn dan ook zeer laat 'ontdekt'. (Er is het voorbeeld van Sebastian Stoskopff, die slechts nu zijn eerste grote publicaties en eerste grote tentoonstelling krijgt.) Omdat het terrein weinig ontgonnen was, en er tegelijk niet veel op het spel staat of lijkt te staan, en de iconografie er niet veel kan uitrichten, heeft geen van de 'grote' kunsthistorici zich echt met het genre beziggehouden. Pas vanaf de jaren '50 is het stilleven voorwerp geworden van ambitieus historisch en theoretisch onderzoek. Dit concentreert zich rond drie vragen of probleemvelden. *Eén*. Wat is de 'oorsprong' van het stilleven? Waar en wanneer heeft men voor het eerst gedurfd om dingen zelfstandig te schilderen, en hoe is men daartoe gekomen (aangenomen dat Sterlings basisopvatting van het stilleven als een realistisch portret van kunstig geschikte dingen klopt)? Gaat het stilleven werkelijk terug op antieke voorbeelden en is het een humanistische vinding? *Twee*. Het is overduidelijk dat zeker een aantal stillevens gemaakt en gelezen werden met behulp van betekenischema's zoals de vier seizoenen, de vijf zintuigen, het eindigheidsbeeld met de schedel, de kaars, enzovoort. Mag men, hierop verder denkend, ervan uitgaan dat stillevenschilders wellicht "eenige verborgene betekenissen" (De Lairese) in hun werk hebben gebracht? Door het stilleven te betrekken op de moraliserende prent, op de emblemataliteratuur, op literaire en religieuze teksten, zou men deze betekenissen op het spoor kunnen komen. Het probleem van deze benadering is dat men licht kan tonen dat vruchten of bloemen of voorwerpen ooit ergens symbolisch gelezen werden - de zure citroen kan staan voor Adam en de zoete appel voor Christus, of de okkernootschelp voor het houten kruis en het nootvlees voor het lichaam van de verlosser, enzovoort - maar dat het altijd moeilijk valt uit te maken of *in dit beeld* de citroen wel of niet als symbool *bedoeld* is. De uitkomst van deze benadering is te dikwijls: mogelijk, misschien... Een *derde* veld van problemen, exemplarisch aan de orde gesteld in de belangrijke tentoonstelling en publicatie *Stilleben in Europa* (Baden-Baden & Münster, 1979-80), betreft de wijze waarop de stillevens functioneerden. Wie maakte ze en voor wie? Waar en hoe werden ze getoond en gebruikt? Het stilleven wordt hier onder meer in verband gebracht met een beginnende encyclopedische interesse, met de praktijk van de (wetenschappelijke) illustratie, met de rariteitenkabinetten en de verzamelcultuur, enzovoort. Binnen deze benadering worden de stillevens uit het enge kader van de kunstgeschiedenis gehaald, en verkrijgen opnieuw iets van de complexiteit en gelaagdheid die elk historisch document kenmerkt. Toch blijven de beelden zelf ook binnen deze benadering 'eenvoudig'. Wat men hier doet, is de complexe redenen en motieven zichtbaar maken waarom men artistiek eenvoudige beelden maakt.

Sedert de jaren '50, en in het bijzonder na de jaren '80, volgen de tentoonstellingen elkaar op, en is er zeer veel studie verricht. Maar de historiografie en de interpretatie blijven nagenoeg geheel binnen de traditionele bepaling van het stilleven als het natuurgetrouw portretteren van kunstig geschikte dingen: het stilleven toont wat het toont en betekent eigenlijk niets, tenzij in die gevallen waar de afgebeelde dingen 'ergens voor staan'. De moderne of recente omkering van dit minimumprogramma tot een 'positieve beperking', door de nabootsing te verbinden met een zin voor objectiviteit, of door het schilderen van dingen te verbinden met een interesse voor materialiteit of dingelijkheid, breekt niet met deze initiële bepaling. Daarom kon Norman Bryson, die in 1990 zijn opstellen over het stilleven heeft verzameld onder de titel *Looking at the overlooked*, nog terecht schrijven over de "polite avoidance of interpretation in today's still life catalogue" waar "ritual invocations of 'vanitas' sometimes constitute the sole critical act". Het stilleven blijft een ondergeïnterpreteerd genre. Getuige het gemak waarmee recentelijk in de Passage 44 in Brussel een mooie collectie stillevens getoond werd onder de volstrekt ongepaste en dwaze titel van "Kunst voor fijnproevers". Waarbij men het presteerde om op de achterkant van het ingangsbiljet een kookrecept te drukken en de gelegenheid te baat nam om een kunstboek uit te geven met de afbeeldingen van de schilderijen gecombineerd met schotels en recepten. Brengt het stilleven niet veel meer in gedachten dan het plan om een hapje te gaan eten?

Het ding in het donker

Natuurlijk is het *ook* waar dat het klassieke stilleven een natuurgetrouw portret van dingen toont. Het schilderij verraadt de scherpe en nauwgezette observatie, de zin voor detail, en de dikwijls verbluffende vaardigheid om de textuur van materialen en het spel van het licht virtuoos weer te geven. De schilder mag terecht trots zijn op zijn kunde, en de kijker kan plezier vinden in het herkennen en vergelijken. Het water dat in die kuip staat, ach, het is een wonder! En zie de spiegeling in het wijnglas, de schubben van de vis! Toch moet men zich daarbij herinneren dat deze manier om beelden te prijzen ontwikkeld werd in een bijzonder discours met een legitimerende functie. De klassieke kunstliteratuur beoogt niet in de eerste plaats beelden te beschrijven en te analyseren. Daarvoor ontbreekt haar de zin, de vrijheid, het conceptenarsenaal en de vraagstelling, alsook de luxe van reproducties. Eén ding is te constateren of te waarderen dat het stilleven (ook) 'imiteert', een geheel andere zaak echter te stellen of te vooronderstellen dat het er in het stilleven *om gaat* de dingen natuurgetrouw te portretteren, en dit tot een begripsbepaling te verheffen waarbinnen men vervolgens de blik en het onderzoek opsluit. Deze traditionele en legitimerende bepaling van het stilleven bedekt immers de aantoonbare complexiteit en het zeer geconstrueerde karakter van de beelden.

Bij het zien van een stilleven slorpen de prachtige bloemen en vruchten alle aandacht op, net zoals men op het toneel eerst of alleen de acteurs en hun gebaren ziet. Maar wat wanneer men *naast* de acteurs kijkt en naar het toneel vraagt? *Waar* speelt het stilleven zich af? Bij het echte trompe-l'oeil ontbreekt de scène. Het moet immers waar schijnen dat de geschilderde vogel of vaas of brief zich 'hier' bevindt: de toeschouwersruimte moet doorlopen tot in het beeld. Omdat schilderijen aan de muur plegen te hangen, zal de schilder die wil tonen hoe 'schyn bedriegt' de dingen afbeelden tegen een wand of in een nis, of op een legplank of een bord. Maar ofschoon het gelukte 'bedriegertje' Zeuxis evenaart, blijft het trompe-l'oeil toch een enigszins curieus deelgenre, dat de familie der stillevens niet prototypisch representeert. Het klassieke stilleven toont de dingen in hun *eigen ruimte*.

Wat is de 'eigen ruimte' van de dingen? Natuurlijk worden de dingen dikwijls *in situ* geschilderd. Bloemen en vruchten en boeken en vaatwerk figureren in de middeleeuwse schilderkunst als rekwisieten in religieuze taferelen, en worden met het interieur meegeschilderd. Later, bij Aertsen en Beuckelaer bijvoorbeeld, wordt het verhaal letterlijk naar de achtergrond geschoven, en fungeert als aanleiding of excuus om een imposante keuken- of marktscène te schilderen met grote hoeveelheden groenten of vis. Piëteitsbeelden tonen de heilige bij een tafel waarop een stillevnachtige verzameling objecten ter contemplatie uitgestald lijkt. (Wat ertoe kan verleiden om het 'bereik' van het stilleven te

vergroten door stillevens fotografisch uit die beelden te snijden.) En het 19de-eeuwse kleinburgerlijke stilleven zoekt het intimisme en sporen van huiselijkheid.

Maar wat met de 'zuivere' stillevens zonder figuren en interieur? Er is wel een kamer of een keuken - maar die valt dan net of bijna 'buiten beeld'? De dingen moeten toch *ergens* zijn! Wanneer de schilder de dingen natuurgetrouw afbeeldt, dan schildert hij toch ook, vanzelf, een stukje mee van de plaats waar die zich bevinden? In het beeld zijn zeker aanduidingen te vinden die toelaten een omgeving te identificeren en de dingen te situeren, en zelfs op die basis soorten van stillevens te onderscheiden. Een beeld met vissen en vaatwerk is een keukenstuk, en boekenstillevens spelen zich af in studeerkamers of studiolo's. Ook Bryson schrijft dat de stillevens van Cotàn zich afspelen in "the absolutely real and ordinary space" van de *cantarero* of Spaanse koelkelder...

Het stilleven is evenwel niet per definitie en dus altijd uit een interieurtafereel gesneden. Het stilleven is niet een 'ingezoomd' interieurportret waarin het als bij toeval een beetje donker is, zodat men het beeld in de interpretatie een beetje moet bijlichten en dan snel kan zien 'waar' men nu eigenlijk is. Er is een elementaire interpretatieregel die zegt dat men moet lezen wat er staat. Wanneer het stilleven in het beeld de gewone verblijfplaats van de dingen verduistert en zo wegwist, kan men dat niet zomaar ongedaan maken, maar moet de interpretatie integendeel vertrekken van deze bewerking die op de 'natuurlijke' ruimte wordt uitgevoerd. De eigen ruimte van de dingen is dan niet de keuken maar het donker.

De citroen en de dode haas worden uit de 'werkelijkheid' geplukt en nageschilderd. De beeldruimte waarin ze verschijnen en bestaan, heeft echter geen model in de wereld. Die ruimte is product van *inventio*: ze wordt ontworpen en in het beeld zelf opgebouwd. Wanneer ze wordt nageschilderd, wordt ze ontleend aan *andere stillevens*. Binnen deze bijzondere representatieruimte verschijnen de dingen zoals ze buiten het beeld nooit te zien zijn, en ze krijgen er een betekenis die ze 'in de wereld' nooit hebben. Precies zoals de mensen en wat ze zeggen op het toneel een onnatuurlijke zijnssterkte of aanwezigheid verwerven, en een betekenis dragen die ze daarbuiten niet hebben.

Elke intrige speelt zich op haar eigen 'fictieve' plek af, maar tegelijk spelen alle theaterstukken ook op dezelfde plaats: het toneel. En het toneel doet en zegt iets, het toneel verschijnt mee en werkt reeds voor de acteur opkomt. Het theater schept ruimtelijke verhoudingen - voor en achter, laag en hoog, dichtbij en diep - en belaaft deze onmiddellijk met betekenis. Neem bijvoorbeeld *de leegte* boven de hoofden van de spelers, die al het menselijke wat zich afspeelt tegelijk klein maakt en rechtstreeks betreft op het al daarboven en zo verabsoluteert. Het theater is een metafysische machine. Begin 17de eeuw, ongeveer in dezelfde periode waarin de *scène à l'italienne* vorm krijgt, wordt ook de vaste beeldruimte van het klassieke stilleven ontwikkeld.

Zoals het theater elk spel 'op het toneel' zet, zo toont het klassieke stilleven de dingen in een vaste beeldruimte: een vlek of een streep licht op een drager, die wordt afgesneden en daardoor een rand krijgt, waardoor de drager begrensd lijkt door een leegte. De plaats waar de dingen verschijnen, is niet een deel van een geheel, maar iets zelfstandigs, iets dat zelf een (beeld van de) wereld zou kunnen zijn. De dingen, alle dingen, bestaan bij en tegenover een rand: het stilleven toont *het lot van de dingen*. Het is het lot van de dingen en van al wat men kan bezitten om geboren uit duisternis een onverklaarbaar en kort bestaan te kennen in weinig licht om dan, over de rand, weg te glijden en te verdwijnen in het niets.

De vraag naar de aard en de werkzaamheid van de beeldruimte laat toe een oude problematiek opnieuw aan bod te brengen. Vaak heeft men vermoed of beweerd dat het stilleven wezenlijk een vanitas- of een eindigheidsbeeld is. Gewoonlijk wordt dit beargumenteerd door het detecteren van expliciete of verborgen eindigheidssymbolen: de vlieg, de verwelkte bloem, het neergelegde penseel, stof, schimmelkaas, enzovoort. De traditionele interpretatie krijgt echter meer diepte en kracht door aan te tonen dat het klassieke stilleven vervaardigd wordt met steeds dezelfde niet-'realistische' beeldruimte die op zichzelf reeds een eindigheidsbetekenis draagt. Als het zo is dat de beeldruimte van het

stilleven door een rand bepaald wordt, en het er in het beeld om gaat de dingen op die rand te betrekken, wordt het stilleven *structureel* een eindigheidsbeeld. De beeldopbouw roept dan immers het basisbeeld van eindigheid op: het graf. Het wegglijden en het over een rand heen verdwijnen is geen conventioneel vanitassymbool (al is het ook waar dat de rand in een aantal 17de-eeuwse vanitasvoorstellingen zo functioneert, wat aantoonst dat men 'wist' wat de rand oproept): in de rand wordt de eindigheidsmetafoor bijna tautologisch en daardoor onontkoombaar.

De zojuist omschreven beeldformule dekt vanzelfsprekend niet alle schilderijen die stillevens *genoemd* worden. Hier wordt enkel de stelling verdedigd dat een groot aantal stillevens die algemeen belangrijk en representatief geacht worden, van Cotàn tot Chardin, van àlle 'nationale' scholen en alle subgenres, op eenzelfde wijze geconstrueerd worden. Deze gelijkheid fundeert, veel meer dan de oppervlakkige bepaling van het 'portretteren van dingen', de werkelijke eenheid en consistentie van het genre. Het erkennen van het belang en de werkzaamheid van de beeldruimte biedt de mogelijkheid een 'diepte-geschiedenis' van het stilleven te schrijven, die de ontwikkeling, het gebruik en het traag verbruiken van de beeldformule volgt. (Een der eerste bevindingen zal zijn dat de continuïteit die het genre wordt toegedicht 'van de oudheid tot heden' of van Caravaggio's fruitkorf van 1590 tot de objectkunst, zeer oppervlakkig en zelfs vals is.) Uitgaan van de beeldruimte als het 'principe' van het stilleven opent ook nieuwe perspectieven voor de interpretatie en de kritiek. Het is mogelijk en zinnig zowel beelden als oeuvres te beschrijven en te analyseren, te vergelijken en te waarderen naar de wijze waarop ze dezelfde beeldruimte verschillend gebruiken. Precies zoals men regisseurs kan vergelijken naar de wijze waarop ze bekwaam zijn de kracht en de betekenis die het toneel op zichzelf reeds heeft zichtbaar te maken en te gebruiken, of blueszangers kan vergelijken naar de wijze waarop ze een gegeven basisstructuur telkens verschillend en opnieuw gebruiken.

Een en ander impliceert niet dat de modale stillevenschilder zich bewust was van het belang van de beeldruimte. Het gaat er niet om 'bedoelingen' te achterhalen of het dikwijls zeer intuïtieve bewustzijnsproces, dat het maken van een beeld begeleidt, te reconstrueren. Het gaat er om het beeld recht te doen door de beslissingen te analyseren die het beeld maken tot wat het is en er de betekenis van te bepalen. Een beslissing, die steeds herhaald wordt, of overgenomen wordt van anderen, en zeer weinig 'werk', nauwelijks aandacht of gedachten vraagt (een zwarte 'rand' schilderen is vlug gebeurd), kan wel degelijk de opbouw en de betekenis van een beeld fundamenteel bepalen. De massale en consequente wijze waarop steeds dezelfde beeldruimte wordt gekopieerd én gevarieerd, wijst erop dat althans een aantal schilders, en vermoedelijk precies daarom ook de belangrijkste, zich wèl bewust waren van het belang van de beeldruimte.

De drager en de rand, de wereld en het niets

De beeldrand en een afgesneden drager: tussen beide loopt een rand over de volle breedte van het beeld, schaars of smal belicht. De dingen krijgen hun plaats op een drager die opgespannen wordt tussen een leegte vooraan, en een diep donker achter de dingen.

De rand vooraan is cruciaal omdat hij de drager optilt en losmaakt van de grond, en zo betreft op een leegte of een diepte. Het vlak waarop de dingen steunen, loopt dan niet - zoals in het trompe-l'oeil - tot aan de beeldrand: tussen de drager en de beeldrand is een gaping waarin de dingen kunnen vallen en verdwijnen. Soms fungeert de plint van een tafel, de boord van een kast of van een nis als rand. Maar zeer dikwijls, soms in een compleet oeuvre, is de rand nooit meer dan een smalle zwarte streep of schaduw helemaal onderaan in het beeld, zo fijn en donker en schematisch dat ze geen enkele aanduiding geeft over het materiaal van de drager, en duidelijk geen realistische pretentie meer heeft. Fede Galizia, Juan de Zurbaràn, Jacques Linard, Louise Moillon, François Garnier, Pierre Boucle, Isaak Soreau, Osias Beert, Giacomo Ceruti...: de streng gelijke wijze waarop zeer verschillende schilders steeds deze 'essentiële' rand herhalen, wijst op haar belang. Maar soms wordt de rand uitgelicht en blijkt

de drager een volle sokkel te zijn. Soms ligt de leegte niet alleen naast of rond een drager, maar loopt donker onder een platte en smalle drager door. (Wanneer in dat donker een tafelpoot, of zelfs een stuk vloer of wand te zien is, verzwakt het beeld tot een interieurtafereel: de dingen kunnen wel van de tafel vallen, maar dan komen ze gewoon op de grond terecht, en dus kunnen ze wel breken maar niet verdwijnen.) (In enkele virtueuze beelden - onder andere van Evaristo Baschenis - wordt de transformatie van een 'reële' ruimte tot de 'essentiële' ruimte van het stilleven in het beeld zelf uitgevoerd, waardoor een deel van het beeld 'gesitueerd' blijft terwijl in een ander deel reeds een nacht valt die de ruimte geheel verschillend kwalificeert.) Wanneer de rand vooraan ontbreekt en de drager dus tot de beeldrand doorloopt, wordt de drager simpelweg grond en zijn de dingen gegrondvest. Dan zijn ze wat ze in de wereld zijn, ze zijn veilig, er kan hen niets overkomen.

Het donker in de achtergrond is cruciaal omdat het doet wat de nacht met de wereld doet: de herkomst van de dingen uitvegen en een diepte creëren die zeer dichtbij komt. Er zijn twee varianten, elk met bijzondere betekenis effecten. *Eén.* Wanneer de achtergrond schemert en geleidelijk zwart wordt, bestaat er méér dan wat er hier te zien is, en is de lichtvlek waarin de dingen bestaan kleiner dan de wereld. Het beeld is dan diep, het zwart achteraan verbergt geheimen en dingen, en er is een 'weg' in het beeld die van achter naar voor loopt. (Door helemaal zijdelings te belichten kan men ook een voorgrond zonder rand op deze wijze als 'nacht' verduisteren.) *Twee.* Geheel anders werkt het beeld wanneer de drager ook achteraan wordt afgesneden, en het donker achter de rand begint. Dan bestaan de dingen niet in weinig licht temidden van een grote nacht, maar is de wereld *smal* tussen twee leegtes. Dit is wat er is, de lichtvlek waarin de dingen bestaan, *is* de wereld. De dingen kunnen niet bewegen, ze kunnen nergens heen, en ze zijn alleen. Dit effect kan ook bereikt of benadrukt en versterkt worden door de drager niet (enkel) achteraan, maar ook links en/of rechts af te snijden en zo hoeken te maken. Wanneer hierbij slechts één zijde wordt afgesneden en de drager aan de andere zijde buiten beeld doorloopt, toont het beeld een uiteinde, een plaats waar de dingen 'aan hun einde' komen. De zijrand werkt dan dikwijls sterker dan de rand vooraan, hij laat het donker niets of de leegte vooraan overlopen in het duister achteraan en maakt dit daardoor ook leeg en diep. (*Drie.* Een slimme derde mogelijkheid is de dingen op de drager zo te schikken dat de horizonlijn waar men een achterrand zou kunnen verwachten wordt afgedekt, waardoor de vraag of de drager al dan niet diep doorloopt onbeantwoord blijft.)

In de catalogoog van de stillevens kan men nagaan hoe vindingrijk de schilders op deze basisopstelling variëren. Men kan bijvoorbeeld de drager schuin op het beeldvlak zetten en de rand(en) op een diagonaal situeren. Of meerdere dragers op of naast en onder elkaar plaatsen. Of een 'trap' maken die de spanning van drager-en-rand geleidelijk naar beneden opvoert. Men kan de drager licht laten hellen, en zo een richting geven. Of men kan de dingen zo kiezen en stapelen dat het spel van drager en rand vermenigvuldigd en op de tafel herhaald wordt. Randen van dozen, vazen, schalen. Met juist licht of door goed te kiezen (leg de vruchten in een 'alzata' of schaal-op-voet), kan men op de tafel schaduwranden maken, en het donker van de achtergrond onder de schaal naar voor halen zodat zelfs op de tafel het zwart dreigt. Enzovoort.

Bij de rand

De tweede laag van beslissingen in de constructie van het stilleven betreft de positie van de beeldelementen op de drager. In het klassieke stilleven liggen de dingen niet huiselijk min of meer midden op de tafel. Ze houden zich op aan de rand. Het gaat er om de dingen zo te plaatsen dat ze niet zomaar zichzelf tonen, maar dat ze de beeldruimte zichtbaar maken en haar betekenis activeren. Door de dingen juist te plaatsen tegenover de rand - tegenover het donker en/of de leegte - wordt de betekenis van de ruimte manifest en wordt duidelijk wat de dingen te wachten staat. Ze zeggen méér dan ze zelf zijn. De eerste en meest eenvoudige opstelling (zie enkele bekende beelden van Francisco de Zurbaràn) plaatst een rij voorwerpen parallel met de rand, frontaal, op een beeld van liggend formaat. De dingen staan er zwijgend en bewegingloos, 'en suspense', als een rij acteurs of dansers, en ze laten gewoon het toneel

'gebeuren'. (Het volstaat op de reproductie even de rand af te dekken om te beseffen hoe de sterke aanwezigheid van de bekens en vaasjes samenhangt met de zwarte streep aan hun voeten.) Maar meestal voegt men aan deze strenge en statische opstelling een of meerdere beeldelementen toe die de rand naderen, balanceren en zo tonen hoe de rand 'werkt'. En het zijn diè bloemen of vruchten of vissen of ganzehalzen die tellen in het beeld. Neem bijvoorbeeld Juan van der Hamen y Leon uit de Shickman-collectie: een complexe beeldruimte met meerdere dragers en boven elkaar gestapelde randen, een zeer smalle scène waardoor alles naar voor gedrongen wordt, en zowat elk beeldelement glijdt of kraagt over de rand. (Het volstaat in gedachten alle vazen en schotels en vruchten even 'achteruit' te schuiven om te beseffen hoe cruciaal de precieze positie van de voorwerpen is.) Bij mijn weten wordt het systematische karakter hiervan echter zelden onderkend of in rekening gebracht. Hier en daar wordt geconstateerd dat een bloem of vrucht 'bijna valt', of wordt terloops gewezen op een zekere instabiliteit in de compositie van een of ander beeld. En in de enkele regels die hij aan het spel van de dingen met de rand wijdt, vereenvoudigt Sterling het balanceren tot een trompe-l'oeil-motief.

De dingen op het stilleven *hebben iets te doen*: bij de rand gaan staan, overhangen, wegglijden. De dingen worden gestapeld, frontaal of diagonaal, van hoog naar laag, van rechtopstaand naar gekanteld, ze schuiven en rollen naar voor. De bloemtak of het stuk wild hangen zo onwaarschijnlijk ver over de rand dat ze hun evenwicht al verloren hebben en eigenlijk al gevallen zijn. Die ene vrucht of oester tonen wat de soortgenoten die in de schaal of op de tafel rusten te wachten staat. Een 'trap' laat een cascade van dingen naar de onderrand toe stromen. (Let in dit verband op het grote belang van het tafellaken: wanneer het opgerold of samengepakt wordt, en dwars over de harde rand van de naakte tafel hangt, schuift de zekerheid weg en voeren de plooien wat op de tafel ligt mee in de diepte, als water. Sebastian Stoskopff, Willem Van Aelst, Jan De Heem, de Heda's, Alexander Desportes, Paul Liégeois, Chardin...)

Het klassieke stilleven toont niet de absolute rust en onbeweeglijkheid van een wereld zonder menselijke betekenissen en bedoelingen. Ook Brysons enigszins modieuze herformulering van de oude interpretatie van het stilleven als "the world minus its narrative or better the world minus its capacity for generating narrative interest" is simpelweg fout. In zijn *Introduction à la peinture hollandaise* heeft Paul Claudel de narratieve kern van het stilleven wel onderkend en in enkele regels geformuleerd. Hij noteert tegenover een statische achtergrond een voorgrond van voorwerpen "en état de déséquilibre. On dirait qu'ils vont tomber," en hij schrijft dat "la nature morte hollandaise (est) un arrangement qui est en train de se désagréger, c'est quelque chose en proie à la durée". Het stilleven vertelt het eenvoudige verhaal van wat de tijd doet met mensen en dingen. Het portretteert niet het ding of de dingelijkheid, maar vertelt en toont wat er met de dingen gebeurt. In het atelier van de schilder liggen de dingen misschien stil, maar in zijn beeld bewegen ze.

Van bloemen, tafellakens en karpers

Alle bloemstukken tonen bloemen en dus lijken ze op elkaar. Maar wanneer men beelden met eenzelfde motief in serie plaatst, verschillen in de wijze waarop de beeldruimte geconstrueerd en gebruikt wordt. Neem het 'ouderwetse' bloemstuk van Van den Hoecke: een boeket op een drager die vooraan niet is afgesneden, een bloemtak rustig op de grond. De bloemen zijn hoog en recht bovenop de vaas geplaatst, die daardoor volledig zichtbaar is. De belichting isoleert de bloemen in het donker, maar de drager fungeert als 'grond', en dreigt niet. De Heem maakt een geheel ander beeld, alleen al door de drager af te snijden. Hij plaatst de vaas in een kleine lichtvlek aan de rand van een stenen tafel. Onder de tafel en net achter het boeket begint diepe duisternis. Om de rand te laten 'werken' stelt zich evenwel, in elk bloemstuk, een bijzonder probleem: de vorm van de bloem zelf suggereert een opwaartse beweging die ingaat tegen de 'richting' van de ruimte van het stilleven. Het compositorische probleem van het bloemstuk is daarom *hoe de bloemen te laten vallen*. De guirlande is de gemakkelijkste oplossing, moeilijker ligt het boeket. De Heem plaatst zijn boeket niet bovenop

de vaas: hij laat de bloemen uitwaaiëren en vallen tot ze de vaas zelfs helemaal bedekken, en hij benadrukt die neerwaartse beweging en wijst naar de zuigkracht van de leegte door een korenaar over de rand te laten glijden. Josepha lost in een klein werk uit 1661 hetzelfde probleem radicaal en briljant op. De ruimteopbouw en de belichting is als bij De Heem, maar de schilder haalt de bloemen uit de vaas en schikt ze zo dat ze de richting van de ruimte zuiver volgen: de bloemen vallen uit de vaas naar voor en stromen vanaf het vluchtpunt, gevormd door de hoge hals van de vaas, breed uit naar de rand. Vanaf het midden van de rand vooraan wordt de beweging herhaald: een opengebloede witte lelie die reeds boven de leegte hangt, kijkt opwaarts en vangt nog licht, terwijl haar soortgenoten, sommigen nog geheel gesloten, reeds over de rand kantelen en wegglijden, en naar beneden wijzen.

De eerste reden waarom stillevens in serie gemaakt werden, zal wel zijn dat sommige beelden veel gevraagd werden. Maar soms blijkt uit het nauwkeurig vergelijken dat de schilder niet onnadenkend variaties maakte, maar de formule van het stilleven bewust aanpaste en dus 'structureel' dacht. Neem bijvoorbeeld twee nagenoeg identieke beelden van Sebastian Stoskopff: een houten tafelblad, voor het grootste deel bedekt met een wit tafellaken, met daarop tweemaal hetzelfde mandje met glazen, en drie identieke flessen. Een kommetje staat op het ene beeld links net aan de rand, en is op het tweede beeld in de hoek geschoven. Maar het verschil tussen beide beelden, en meteen het element waarop Stoskopff in dit beeld werkt, is het tafelkleed. In het eerste beeld is het zopas opengelegd en vertoont nog de scherpe vouwen van het strijken die zowel verticaal als horizontaal lijnen trekken. Op het tweede beeld daarentegen valt het kleed in brede plooien in één beweging naar beneden, waardoor het doek stroomt als een waterval. De flessen en het mandje schuiven met het doek mee naar voor, en de korf die in het eerste beeld nog lichtjes achteruit geplaatst is, raakt hier al aan de rand. Het eerste beeld staat stil, het tweede beeld beweegt. Stoskopff schildert niet zomaar herhalingen van een beeld dat goed verkoopt, maar is, terwijl hij varianten maakt, (ook) voor zichzelf aan het werk.

Van een karper op een bord op een doosje op een tafel, zijn tenminste zes versies bewaard. Birgit Hahn-Woernle, die in 1995 de eerste oeuvrecatalogus van Stoskopff heeft gepubliceerd, bespreekt de werken als zes exemplaren van *hetzelfde* beeld. Het motief was blijkbaar geliefd. Het stelt de eucharistie voor: de vis als Christus, het spaandoosje als het graf? *Misschien*. Maar doordat ze de betekenis zoekt in symbolische beeldelementen, moet Hahn-Woernle hier bij elk schilderij hetzelfde zeggen. Terwijl de zes versies naast elkaar net het verschil laten zien in de manier waarop het spaandoosje en het bord met de vis op elkaar en tegenover de rand geplaatst worden. Op één versie is het doosje even achteruit geplaatst, en kraagt het bord over het doosje, maar hangt nog boven de tafel. In een tweede versie is het doosje tot over de rand naar voor geschoven, en het bord op het doosje naar achter. In de derde en de sterkste variant evenwel, die in vier exemplaren bewaard is, kraagt het doosje over de tafelrand en het bord nog eens over de rand van het doosje, waardoor de vis, die met kop en staart over de randen van het bord hangt, over de tafelrand en boven de leegte hangt. In de wijze waarop Stoskopff hier compositorische mogelijkheden heeft uitgeprobeerd, blijkt dat niet zozeer vrome gedachten hem in beslag namen, maar wel de manier waarop subtiele verschillen in de opbouw een beeld sterk of zwak maken.

Sanchez Cotàn: hangen in het niets

In de geschiedenis van het Spaanse stilleven, en van het stilleven in het algemeen, neemt Juan Sanchez Cotàn een specifieke plaats in. Zijn beelden zijn zeer bijzonder en lijken excentrisch, maar eigenlijk zijn ze essentieel. (Een beeld van Cotàn fungeerde als vlag en als titelplaat van de tentoonstelling en de catalogus *Spanish Still Life* in The National Gallery in 1995.) De betekenis en kracht van Cotàn's werk heeft men gezocht in de mystieke inleving in de nederigste schepselen, in de radicaliteit waarmee hij de wereld 'ontmenselijkt', enzovoort. De sterkte van Cotàn's beelden lijkt mij echter te liggen in de bewustheid waarmee hij de mogelijkheden van de stillevensruimte exploreert, en in het meesterschap waarmee hij de werking van drager en rand tegelijk vertaalt en versterkt in een logica van het vasthouden en

het hangen. Cotàn toont de grondeloosheid in twee varianten: vallen in het niets, en hangen in de leegte.

Vlees of vis, wild en groenten kan men bewaren door ze aan haken of touwtjes omhoog te hangen, en zo worden ze afgebeeld in keuken- en marktscènes. Cotàns beelden lijken de dingen te tonen zoals ze in de voorraadkamer hangen: het interieur van een koelkast. Het is evenwel belangrijk te zien hoe Cotàn de 'realistische' setting van de *cantarero* bewerkt. De opstelling van Cotàns beelden is vast: een vierkant stenen raam, waarvan de bovendorpel niet te zien is, opent op een zwarte achtergrond. Het licht valt door het raam en maakt een slagschaduw aan de linkerzijde. Vruchten, groenten en wild liggen op de onderdorpel, of ze hangen aan touwtjes. Wat betekent het zwart hier? In de achtergrond heerst hier niet, zoals in vele stillevens, de duisternis die verbergt en bedreigt. In de nacht is alles donker en zwart omdat er geen licht is. Hier valt een scherp en helder licht door het raam in de diepte. Het zwart stelt hier dus niet de duisternis voor, want daar diep is er licht in overvloed, maar daar is er niets wat het licht kan vangen, en dus stelt het zwart de leegte voor. Cotàn schildert niet de nacht die misschien beangstigend is maar toch nog een verschijnsel van de wereld waarin we leven. Hij schildert een zijnsprincipe: het niets.

Cotàn plaatst de dingen tegenover en in de leegte op twee manieren. Vooreerst gebruikt hij de logica van drager en rand: de kool, de wortelen, de lijnstok met vogels en de komkommer worden zo geplaatst dat een zucht volstaat om ze te laten kantelen en vallen in het gat tussen de dorpel en de beeldrand. Maar bijzonder is de manier waarop Cotàn soms dingen volgens een parallelle logica ophangt. Wanneer men de ruimte realistisch neemt, kunnen de vruchten en vogels alleen vastgemaakt zijn aan de bovendorpel, en moeten ze min of meer boven de vloer hangen. In vele stillevens is bovenaan in beeld inderdaad de balk te zien waaraan haken of touwtjes bevestigd worden. Cotàn toont die balk echter niet, en het blijkt bij nader toezien dat hij de voorwerpen niet 'juist' of realistisch binnen het raam hangt, maar ze ophangt aan de leegte.

Neem bijvoorbeeld een van Cotàns meest bekende beelden: een appel, een bloemkool, een meloen en een komkommer zijn in een halve boog geschikt van links hoog naar rechts laag vooraan, tegen een zwarte achtergrond die de helft van het beeld vult en zeer nadrukkelijk aanwezig is. Cotàn heeft van dit beeld een tweede versie gemaakt waarbij in de zone die eerst leeg blijft een tweede lijn wordt uitgezet, die van rechts vooraan naar achter in het beeld loopt, en gevormd wordt door gevogelte dat aan de bek is opgehangen. De eind vooraan hangt echter duidelijk voor de dorpelrand, en de touwtjes achteraan kunnen onmogelijk aan de bovendorpel bevestigd zijn. De vogels hangen achter het raam in het niets.

Met kleine en ogenschijnlijk onbelangrijke ingrepen transformeert Cotàn de koelruimte tot een theater waarin de dingen grote betekenissen dragen. Het belang van de beeldruimte en van het subtiel plaatsen van de dingen in die ruimte blijkt wanneer men Cotàns beelden vergelijkt met die van navolgers. Felipe Ramirez is werkelijk een epigoon. In een beroemd schilderij, dat bewaard wordt in het Prado, neemt hij de scène-opbouw van Cotàn geheel over, maar hij heeft niet goed genoeg gekeken of zijn voorbeeld niet gesnapt, want hij hangt de vogels waar ze 'echt' zouden moeten hangen: binnen het raam, aan de bovendorpel. De zwarte achtergrond gaat niet open en wordt geen lege ruimte, het beeld blijft natuurlijk en rustig, en het werkt bijna decoratief. De onbekende Cotàn-imitator uit de Heinz-collectie schildert veel minder virtuoos dan Ramirez, maar heeft Cotàn veel beter begrepen. Hij schuift twee korfjes met appels en peren over de dorpelrand, zo overvol en labiel gestapeld dat enkele vruchten eigenlijk al gevallen zijn, en hangt dan een vis en twee takken met fruit overduidelijk zo ver voor het raam dat ze onmogelijk nog aan de bovenbalk bevestigd kunnen zijn. Het 'kader' dat de dingen een plaats en een zekerheid kan of zou moeten geven, wijkt achteruit: alles kantelt naar voor en blijft onverklaarbaar, voorlopig, in of boven een leegte of een diepte hangen.

Dingen vergaan, dingen verdwijnen

Wat zal ik schilderen: appels, boeken, bloemen, vissen, schedels? Deze keuze bepaalt hoe het beeld er zal uitzien, ze stelt eisen aan de vaardigheid van de schilder en verdeelt de specialismen (want niet iedereen kan goed bloemen of vissen schilderen), ze beslist over wat men met plezier zal herkennen, ze bepaalt de soortnaam (fruitstuk, wildstuk, pronkstilleven...). Over de *betekenis* van het stilleven wordt echter vooreerst beslist in de wijze waarop de beeldruimte geconstrueerd is en in de positionering van de dingen die tonen hoe de ruimte werkt. Een bloemenstilleven zonder rand verschilt wezenlijk van hetzelfde boeket met een rand. Maar het maakt weinig verschil of een identieke beeldruimte 'gevuuld' wordt met vissen of bloemen of boeken. Het stilleven is structureel een eindigheidsbeeld, omdat het de dingen doet bestaan tegenover een rand en hun verdwijning aankondigt: de beeldelementen die met deze betekenis bezet worden zijn oppervlakkig zeer beeldbepalend, maar in belangrijke mate verwisselbaar.

Dingen hebben geen ziel en kunnen niet kiezen. Ze dragen slechts één mogelijkheid in zich en volgen kalm en onafwendbaar hun baan tot het einde. Vruchtvlees rijpt en rot en vergaat; bloemen verwelken; boeken verslijten; glazen breken; snaren springen; kaarsen doven en tabak gaat in rook op; vis bederft; dieren eindigen als vlees en orde eindigt als rommel. En als men alle drukdoenerij uit een mensenleven schudt, beseft men dat de mens eenvoudig het lot van de dingen deelt: een hoofd wordt een schedel. Natuurlijk denkt men niet altijd of vanzelfsprekend aan het einde van de dingen. Maar wanneer ze in de ruimte en het betekenskader van het stilleven optreden, vertellen de dingen hun leven. Alle dingen verdwijnen op dezelfde wijze, alle dingen, elk op hun wijze, vergaan. *De stillevenruimte draagt de eerste basismetafoor van de eindigheid: het verdwijnen. Deze metafoor activeert en mobiliseert de tweede primitieve eindigheidsmetafoor die het leven van de dingen zelf is: het vergaan.* Zoals een mens niet als vanitassymbool bedoeld hoeft te zijn om zijn kwetsbaarheid en sterfelijkheid te kennen te geven, zo hoeven de dingen niet als vanitassymbool bedoeld te zijn om, binnen het betekenskader geschapen door de beeldruimte, een gedeeld lot te tonen. Op deze manier verdicht in het stilleven het samenspel en het in elkaar resoneren van de twee eindigheidsmetaforen tot één beeld van het bestaan der dingen "en proie à la durée".

(Een en ander maakt begrijpelijk waarom de conventionele vanitasvoorstellingen, die opgebouwd worden met behulp van bekende en eenduidige symbolen zoals de schedel en de zandloper, dikwijls een zwak beeld opleveren. Dergelijke 'aandachtsbeelden' zullen zeker moreel of religieus stichtelijk gewerkt hebben. Wanneer de vanitasgedachte echter zo expliciet en nadrukkelijk gezegd wordt, bedekt ze de eindigheidsgedachte die (mogelijk) door het hèle beeld wordt gedragen. Het conventionele vanitassymbool maakt het beeld redundant.)

Adriaen Coorte

Het oeuvre van de Nederlandse schilder Adriaen Coorte is tegelijk uitzonderlijk en prototypisch. Coorte leeft honderd jaar na Cotàn, hij heeft vermoedelijk zeer geïsoleerd gewerkt en hij heeft wellicht niemand beïnvloed. Maar vooraleer de 'formule' van het stilleven in de 18de eeuw virtuoos gevarieerd en tegelijk ook opgebruikt wordt door schilders als Monnoyer, Desportes, Melendez, en tenslotte door Chardin, reduceert Coorte het stilleven tot zijn essentie. Voor de lectuur van het stilleven die ik hier voorstel, is Coorte daarom belangrijk. Zijn strenge beelden getuigen van een grote trefzekerheid en bewustheid, en van het vermogen om met een minimum aan middelen het sterkst mogelijke beeld te maken.

Coortes beelden zijn niet nieuw, andere schilders hebben gelijkaardig werk gemaakt. (Paul Liégeois bijvoorbeeld.) Maar Coorte is uitzonderlijk omdat zijn ganse oeuvre zich bijna geheel concentreert op het portretteren van de beeldruimte van het stilleven. En omdat men de perfectie nu eenmaal niet kan verbeteren, lijken de meeste werken van Coorte bijzonder goed op elkaar. Steeds dezelfde kale stenen tafel, de plint prominent hoog in beeld, waaronder als van een op zijn punt gezette piramide één of twee 'treden' zichtbaar zijn, die in het donker

achteruit wijken en de zware tafel zo boven niets laten hangen. De drager is altijd links of rechts afgesneden, waardoor het niets vooraan doorloopt en zich verbindt met de donkere achtergrond, en de tafel een uiteinde wordt. De tafel die de dingen draagt, is steeds, zoals de wereld en de tijd van de mensen, gebarsten: ook de harde steen, die eeuwig lijkt, vergaat. Een smalle en frêle streep licht volgt en accentueert de rand, en geeft de dingen een bestaan in een lichtvlek die niets meer dan een rand is. Een minimale aanwezigheid van acteurs - tot één korfje bessen, twee perzikken, één bussel asperges - volstaan om de ruimte haar simpel verhaal te laten vertellen. Een beetje teer vruchtvlees op de rand leggen is genoeg om het vergaan en het verdwijnen in één te tonen.

In zijn sterkste beeld, meteen het essentiële stillevens, legt Coorte vier schelpen in rij langs de rand. De laatste schelp balanceert op één punt en steekt over de zijrand uit. Coorte verdicht de betekenis van het stillevens hier extreem door de twee eindigheidsmetaforen van vergaan en verdwijnen op elkaar te leggen en de beeldelementen en de beeldruimte homofoon te laten klinken. De schelp is immers, zoals de tafel, van steen. De schelp is, meer nog dan de schedel, verstarde leven, steen waaruit het leven geweken en verdwenen is. Wat de beeldruimte van het stillevens zegt en aankondigt, heeft zich hier reeds voltrokken. Niets kan nog gebeuren, alles is al voorbij. Door de lege oogkas van de schelp kijkt het donker niets dat onder en om de dingen heerst.

Noot en bibliografie

Deze tekst formuleert, uitgaande van een zeer beperkt aantal beelden, de uitgangspunten en basisstellingen van een meer omvangrijke studie die te gepasten tijde zal verschijnen.

De publicaties waaraan expliciet gerefereerd wordt in de tekst zijn: Ingmar Bergström, *Dutch Still Life Painting in the Seventeenth Century*, New York, 1956; Laurens J. Bol, *Adriaen Coorte - a Unique Late Seventeenth Century Dutch Still Life Painter*, Assen/Amsterdam, 1977; Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Londen, 1990; Paul Claudel, *L'oeil écoute*, Paris, 1946; Birgit Hahn-Woernle, *Sebastian Stoskopff. Mit einem kritischen Werkverzeichnis der Gemälde*, Stuttgart, 1996; William B. Jordan & Peter Cherry, *Spanish Still Life from Velazquez to Goya*, Londen, 1995; *Kunst voor Fijnproevers: van Aertsen tot Van Gogh* (tent. cat.), Brussel 1996-1997; Charles Sterling, *La nature morte de l'antiquité au XXe siècle*, Parijs, 1952, 1959; *Stilleben in Europa* (tent. cat.), Baden-Baden & Münster, 1979-80. De belangrijkste teksten uit de kunsthistorische literatuur zijn recent samengebracht door Eberhard König en Christiane Schön in *Stilleben* (Bd.5, *Eine Geschichte der klassischen Bildgattungen*), Berlijn, 1996.

Illustraties

1. Caravaggio (1573-1610) - 1590 (Pinacoteca Ambrosiana, Milaan)
2. Fede Galizia (1630+) (Verzameling Lodi)
3. François Garnier (ca.1600-voor1658) - 1644 (Louvre)
4. Anonieme Lombardische meester - ca. 1600 (Verzameling Lodi)
5. Juan van der Hamen y León (1596-1631) - 1629 (Verzameling Shickman)
6. Francisco de Zurbarán (1598-1664) - ca. 1658-64 (Prado)
7. Gaspar Van Den Hoecke - ca. 1614-1620

8. Jan Davidsz. De Heem (1606-1683) - ca. 1650 (Ferdinandeum, Innsbruck)
9. Josepha - 1661 (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel)
10. Sebastian Stoskopff (1597-1657) - ca. 1630-35 (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlijn)
11. Sebastian Stoskopff - ca. 1630-35 (Towneley Museums, Burnley)
12. Sebastian Stoskopff - na 1630
13. Sebastian Stoskopff - na 1630 (Museum of Fine Arts, Boston)
14. Juan Sàncchez Cotàn (1560-1627) - ca. 1600 (San Diego Museum of Art)
15. Juan Sàncchez Cotàn - ca. 1600 (The Art Institute of Chicago)
16. Felipe Ramirez - 1628 (Prado)
17. Anoniem - ca. 1615-1625 (Verzameling Heinz)
18. Adriaen Coorte (ca. 1660-na 1707) (Louvre)