

SCHONE KUNSTEN

**Bruegels *Luyeleckerlant* (1567), een
utopie van een maatschappij zonder
arbeid of een dystopie ten faveure van
de arbeidsmoraal?**

Filip DORSSEMONT

*Centre interdisciplinaire, Droit, Entreprise et Société
Faculté de Droit, Université catholique de Louvain*

Copyright Kluwer - for internal use only

W_vE

'Copyright Kluwer - for internal use only'

I. TEN GELEIDE¹

Ten tijde van Pieter Bruegel hielden humanisten een *album amicorum* bij. Het betrof een boekje waarin hun vrienden een gedichtje dan wel een tekst neerpenden of waarin ze een tekening of embleem achterlieten.² Soms bevatten deze *alba amicorum* mijmeringen of epitafen van de humanist voor een overleden vriend. De aanmerking die de geograaf Abraham Ortelius (1527-1598) neerschreef na het overlijden van Pieter Bruegel de Oude (1525(?)-1569), vormt een van de belangrijkste eigentijdse getuigenissen over deze kunstenaar. Hij aarzelt niet om zijn vriend als de belangrijkste schilder van zijn eeuw te kwalificeren. Hij roemt hem als een kunstenaar die zich niet door zijn voorgangers, maar rechtstreeks door de natuur liet inspireren.³ Een vergelijking van het oeuvre van Bruegel met dit van zijn leermeester, de italianisant Pieter Coecke van Aelst (1502-1550), bevestigt die analyse.

Heden ten dage transformeerde dit poëziealbum voor volwassenen tot een gedrukt boek, een *Liber amicorum*, dat door vrienden, collegae en sommige leerlingen wordt aangeboden aan een gelauwerde emeritus. Of deze emeriti het boek daadwerkelijk lezen, laat staan daarin aanmerkingen maken, is voorwerp van toekomstig onderzoek. Ondergetekende

1. Graag maak ik van deze gelegenheid gebruik om mijn dank te betuigen aan Professor Ralph Dekoninck (UCL) voor zijn bereidheid om enkele intuïties bij de aanzet van dit project af te toetsen, voor zijn zorgvuldige inhoudelijke en bibliografische suggesties met betrekking tot de Bruegel-Forschung, voor zijn lectuur van een eerste opzet van deze bijdrage en voor zijn aanmoedigende woorden ten aanzien van een *élève libre*. Voor de studie van de rechtspositie van bedelaars en vagebonden in de zestiende eeuw kreeg ik erg nuttige bibliografische wenken van de collegae A. Wijffels (UCL), Wim Decock (KU Leuven) en van Georges Martyn (UGent). Georges Martyn bracht mij ook op het spoor van de wederwaardigheden van de overschildering van Provoosts Laatste Oordeel, die naar het Edict van Karel V van 29 april 1550 leidden. Béatrice Cugnon (Université Saint-Louis) gaf me als latiniste erg nuttige wenken. *The usual disclaimer applies (more than ever)*.
2. Zie E.M. KAVALER, *Pieter Bruegel. Parables of Order and Enterprise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 41-43. Van 28 september 2013 tot 15 december 2013 organiseerde het Rockoxhuis en het Antwerpse KMSK de tentoonstelling "In vriendschap verbonden Het Liber Amicorum of het vriendenboekje in de 16e eeuw en de 17de eeuw in de Nederlanden Museum Rockoxhuis". Deze tentoonstelling werd helaas niet begeleid door een wetenschappelijke catalogus (zie volgend persbericht: <http://www.rockoxhuis.be/~rockoxhu/images/stories/pers/pers-berichten/pers%20n%20alba%20amicorum.pdf>). Voor een webapp: <http://www.hetguldencabinet.be/nl/zaal/8/Liber+Amicorum>).
3. Zie *inter alia*: L. HUET, *Pieter Bruegel. De biografie*, Antwerpen, Polis, 2016, 319-322, S. PORRAS, *Pieter Bruegel's Historical Imagination*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2016, 14. Het *Album amicorum* wordt vandaag bewaard in het Pembrokecollege te Cambridge, dat de inhoud digitaal ter beschikking stelt via de *Digital library* (<http://cudl.lib.cam.ac.uk>).

werd gevraagd een stuk te schrijven voor de gelauwerde Willy van Eeckhoutte in een hedendaags *Liber amicorum*. Van meet af aan werd een oproep gelanceerd om niet al te rechtstechnische stukken in te zenden. Het mocht zelfs een ludiek stuk zijn. Bij wijze van voorbeeld werd, de waan van de dag getrouw, een bijdrage genoemd die kaderde in het door de Internationale Arbeidsorganisatie op gang getrokken debat over de *Future of Work*.

In weerwil van zijn etymologie staat niet de arbeid, maar wel de werknemer volgens mij centraal in het arbeidsrecht. Het ontstaan van het moderne arbeidsrecht als rechtsgebied en als academische discipline staat niet los van de uitvinding van de arbeidsovereenkomst. Vandaag heerst een andere wind. Zoals sommigen menen dat de ideale universiteit er een moet zijn zonder studenten, zo wordt luidop gedroomd van de onderneming zonder werknemers. Meer en meer doen ondernemers een beroep op arbeidskrachten zonder enige verantwoordelijkheid als werkgever op zich te nemen. Paradoxaal genoeg beroemen diezelfde ondernemers zich op hun maatschappelijk verantwoord ondernemen. Het probleem is niet de zelfstandigen zonder personeel, maar wel de ondernemer zonder personeel. Deze ondernemers onttrekken zich op deze wijze aan de toepasselijkheid van het arbeidsrecht. De juridische (werkgevers)aansprakelijkheid voor die werknemers is een zaak van subcontractors of van uitzendbureaus, ofwel wordt er straalweg ontkend dat personen die economisch afhankelijk zijn en als nooit tevoren worden gecontroleerd, onder gezag zouden staan.

Radicaler dan een maatschappij zonder werknemers is de droom van een maatschappij zonder arbeid! Geen gespin over *The Future of work*, maar wel over een *Future without work*. Die droom werd ruim 750 jaar geleden verwoord in de waarschijnlijk Picardische *Fabliau de Cocagne*. De Franse mediëvist Jacques Le Goff aarzelde niet om deze fabel te kwalificeren als “la seule véritable utopie du Moyen Age”.⁴ Het is een utopie *avant la lettre*, aangezien de term *Utopia* door Thomas More werd geïntroduceerd in zijn gelijknamige boek (1516). Maatgevend voor die kwalificatie was dat in deze fabel het relaas wordt beschreven van een man die een onbekend land ontdekt, waarin de ideale maatschappelijke orde werd verwezenlijkt die in schril contrast staat met de toenmalige feodale maatschappij. Die laatste wordt op deze wijze indirect aan kritiek onderworpen.⁵ Dit verhaal werd met de nodige mutaties gereciperd in Engeland, in Duitsland en ook

4. J. LE GOFF, “L’utopie médiévale: Le Pays de Cocagne”, *Revue européenne des sciences sociales* 1989, 276.

5. J. LE GOFF, “L’utopie médiévale: Le Pays de Cocagne”, *Revue européenne des sciences sociales* 1989, 276.

in de Nederlanden.⁶ Herman Pleij, die een monografie wijdde aan de receptie van deze fabel in de Nederlanden, identificeerde twee op rijm gezette manuscripten uit de tweede helft van de vijftiende eeuw en uit het begin van de zestiende eeuw. De derde versie betreft een in proza gedrukte tekst uit 1546, die via een herdruk uit 1600 bewaard bleef. Een exemplaar van deze late editie wordt bewaard in de bibliotheek van de Universiteit Gent.⁷ In deze tekst werd de naam van het mythische land van *Cockaengen* of *Cockanyngen* vervangen door *Luyeleckerlant*. Deze tekst werd sterk beïnvloed door het eerste gedrukte boek, waarin het verhaal werd opgenomen. In 1530 scheef en publiceerde Hans Sachs zijn *Das Schlaweraffenland*. In tegenstelling tot zijn navolger, hanteerde Hans Sachs nog de rijmvorm.⁸

Dit land van Cockagne vormt geenszins een wijdverspreid thema in de iconografie van de middeleeuwen tot de renaissance. Het enige bekende *schilderij* waarin dit verhaal werd verzinnebeeld, wordt zonder enige betwisting toegeschreven aan Pieter Bruegel de Oude. Het paneel op eikenhout is in grote kapitalen gesigneerd door Pieter Bruegel en gedateerd in de Romeinse cijfers MDLXXVII (1567). Het meet 52 bij 78 cm en maakt sinds 1917 deel uit van de *Alte Pinakothek* in München.⁹ De pedigree van dit werk is eveneens opmerkelijk. Het wordt genoemd in een postume Praagse inventaris van de keizerlijke verzameling van Rudolf II (1552-1612). Deze keizerlijke collectie vormt historisch de grootste

6. Het woord receptie moet met de nodige omzichtigheid worden gebruikt. Zo stelt Herman Pleij dat het vermetel is om de Franse tekst als een oertekst te zien, nu niet kan worden uitgesloten dat die versie is terug te voeren op een zowel schriftelijke als mondelinge overlevering die in verschillende landen gelijktijdig werkzaam was, waarbij invloeden waarschijnlijk wederkerig waren. H. PLEIJ, *Dreaming of Cockaigne*, New York, Columbia University Press, 2001, 59.
7. H. PLEIJ, *Dreaming of Cockaigne*, New York, Columbia University Press, 2001, 45-54 en 77-86 (deze drie teksten worden in de bijlage van het boek in de oorspronkelijke taal, getranscribeerd).
8. H. PLEIJ, *Dreaming of Cockaigne*, New York, Columbia University Press, 2001, 81.
9. Zie in dit verband *inter alia* R. MARIJNISSEN, *Bruegel. Tout l'œuvre peint et dessiné*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1988, 333-334; M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 159. De volgende publicaties van de Alte Pinakothek verdienen eveneens vermelding: R. VAN DER HEIDEN, *Pieter Bruegel der Ältere. Das Schlaffenland und der Studienkopf einer Bäuerin in der Alten Pinakothek*, München, Hirmer Verlag, 1985, 35 p.; Mirjam NEUMEISTERS' bespreking in M. NEUMEISTER, *Alte Pinakothek*, München, Hatje Cantz Verlag, 2009, 84 en Konrad RENGERS bespreking in X, *Alte Pinakothek*, München, Pinakothek-Dumont, 2005, 68. Ook kan melding worden gemaakt van een originele bijdrage, waarin dit paneel als een kritiek werd geduid op de Spaanse bezetting van de Nederlanden. Die lectuur vond evenwel weinig bijval en stuitte soms op uitdrukkelijke tegenwind. F.H. ROSS, "An interpretation of the Land of Cockaigne (1567) by Pieter Bruegel the Elder", *Sixteenth century Journal* 1991, 299-329. Persoonlijk vond ik de sprong die de auteur maakt van een gans (*goose*) die op dit paneel opduikt, naar 'les jeux' (de aristocraten die in verzet kwamen tegen de opstand), iets te kort door de bocht. Het komt mij voor dat de aristocratie reeds vertegenwoordigd is door de met de lans getooide ridder.

collectie Bruegels die in luttele decennia na de dood van de schilder in één hand werd verenigd, kortom in een tijdscharnier waarin de werken van Bruegel nog niet werden gekopieerd.¹⁰ Door dynastieke wederwaardigheden kwam een deel van de collectie reeds tijdens zijn leven bij de Oostenrijkse tak van de Habsburgers terecht, waar het de kern uitmaakt van de grootste verzameling Bruegels (de Oude) die men nu nog op één plaats kan bewonderen (Het Kunsthistorische Museum in Wenen). De in Praag overgebleven collectie werd door de Zweedse troepen geplunderd.¹¹ Dit verklaart mogelijk waarom de *Dulle Griet*, die tot dezelfde collectie behoorde, door Fritz Mayer Van den Bergh uit een Zweedse verzameling werd gekocht.¹²

Mijn slecht en lelijk karakter getrouw, kon ik niet nalaten om in een *Liber amicorum* gewijd aan een onverbeterlijke stachanovist, een iconologische en iconografische studie te wijden aan een afbeelding van Luilekkerland. Ik troost hem en mijzelf met de gedachte dat er veel meer in Willy van Eeckhoutte schuilt dan slechts een jurist. Slechts één schier onmogelijk te beantwoorden onderzoeksvraag staat daarbij centraal. Moet dit schilderij worden geïnterpreteerd als een disruptieve en subversieve kritiek op een in de Nederlanden van de tweede helft van de zestiende eeuw oprukkend arbeidsethos én geldt dit schilderij derhalve als een utopie van een 'Future without work' of geldt veeleer het tegendeel? In de laatste hypothese houdt Bruegel de kijker een negatieve spiegel voor. Hij schildert Luilekkerland dan af als een dystopie, een niet na te volgen oord van verderf, waarin de ondeugd der Luiheid ten onrechte tot levenskunst wordt verheven. Of ligt de 'waarheid', zoals de Deugd en de Kerk, ergens in het midden? De aandachtige lezer zal hebben begrepen dat we het bewust sober hebben gehouden. De *Fabliau de Cocagne* is immers een relaas waarin ook andere hoofdzonden dan de Luiheid centraal staan. Het is een land waarin mensen zich bewust bezondigen aan vraatzucht en wellust. Bruegel deed overigens evenmin recht aan de seksuele escapades die in Luilekkerland schering en inslag waren. Het exclusieve weldoorvoede herengenootschap dat werd gepenseeld, leent zich daar overigens nauwelijks toe.

Teneinde op deze voor een amateur te moeilijke vraag een begin van antwoord te formuleren, worden vier perspectieven ontvouwd: een literair perspectief, een grafisch perspec-

10. Zie B. KASCHEK, "Bruegel in Prag: Anmerkungen zur Rezeption Pieter Bruegels d.A. um 1600", *Studia Rudolphina* 2007, 44-58.

11. L. HUET, *Pieter Bruegel. De biografie*, Antwerpen, Polis, 2016, 22.

12. Zie in dit verband L. HUET, *Pieter Bruegel. De biografie*, Antwerpen, Polis, 2016, 21-22. Carel van Mander meldt reeds dat het paneel zich vermoedelijk in de keizerlijke collecties bevond. Kaschek meldt dat het een cadeau was van de kooplui uit Emden die op deze wijze de Keizer gunstig wilden stemmen.

tief, een intern perspectief en een maatschappelijk perspectief. Het literair perspectief beschouwt het paneel in het licht van de in 1546 gedrukte versie van Luilekkerland die Bruegel allicht heeft gelezen. Het grafische perspectief gaat uit van de breed gedeelde hypothese dat het schilderij werd geïnspireerd door een gravure die aan Pieter Baltens als *inventor* (en als *sculptor*) wordt toegeschreven. Het thema van Luilekkerland wordt er iconografisch op sterk analoge wijze uitgewerkt. Het schilderij van Bruegel vormde op zijn beurt de inspiratie voor een kort na zijn dood tot stand gekomen gravure die aan de graveur Pieter van der Heyden wordt toegeschreven. Beide gravures bevatten zogenaamde *legendae*, waarin de betekenis van de voorstelling wordt toegelicht. Het interne perspectief beoogt het paneel te vergelijken met andere werken die aan Pieter Bruegel worden toegeschreven. Daarbij speur ik naar werken die voor het debat over de arbeidsethiek relevant zijn. Die arbeidsethiek staat vanzelfsprekend centraal in sommige nummers van de prentenreeksen over de Hoofdzonden en de Deugden. Ook andere werken waarin de “verbeelding van arbeid en beroep” centraal staat, lijken me evenwel zeer significant te zijn.¹³ De impliciete premisse dat Bruegel zijn hele oeuvre door een consistente kijk zou hebben gehad op de arbeidsethiek, is uiteraard makkelijk betwistbaar. Ze gaat mogelijk op iets te moderne wijze uit van de veronderstelling dat de kunstenaar in zijn werken primair zijn eigen visie zou hebben gerepresenteerd, veeleer dan deze van zijn opdrachtgevers. Daarbij mag worden aangetekend dat men in de huidige stand van het onderzoek niet steeds met zekerheid kan stellen of bepaalde werken al dan niet in opdracht werden vervaardigd en nog minder voor welke opdrachtgevers ze werden vervaardigd. Over de persoonlijke opvattingen die Bruegel koesterde, zijn we bovendien amper ingelicht. We hebben nauwelijks autografische documenten en weinig relevante eigentijdse getuigenissen. Dat Bruegel mogelijk subversieve opvattingen koesterde, wordt waarschijnlijk gemaakt door een anekdote die Karel van Mander in zijn *Schilderboek* (1604) liet optekenen. Bruegel zou op zijn sterfbed aan zijn vrouw opdracht hebben gegeven om enkele bijtende of schimpende tekeningen met opschriften te vernietigen.¹⁴ Lastiger is het te bepalen op welke terrein die subversieve gedachten zich bewogen.¹⁵ Was

13. De benaming werd ontleend aan A. DE VRIES, *Ingelijst Werk. De verbeelding van arbeid en beroep in de vroegmoderne Nederlanden*, Zwolle, Waanders, 2004, 304. Het betreft de meest omvattende cultuurhistorische analyse van de verbeelding van de *homo faber* in de vroegmoderne Nederlanden (1500-1700).
14. A.F. MIRANDE en G.S. OVERDIEP, *Het Schilderboek van Carel van Mander*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1943, 264.
15. Zie in dit verband de interessante interpretatie van de Parabel der Blinden door Jürgen MÜLLER, “Of churches, heretics, and other guides of the blind: *The Fall of the Blind leading the Blind* by Pieter Bruegel the Elder and the esthetics of subversion”, W.S. MELION, J. CLIFTON en M. WEEMANS, *Imago exegetica*, 2014, Leiden, Brill, 738-790 en meer algemeen zijn onderzoek

Bruegel een kerel met ketterse of staatsgevaarlijke opvattingen in een era, waarin ketterse ideeën ook staatsgevaarlijk werden geacht?¹⁶ Had hij controversiële socio-economische opvattingen?¹⁷

In het maatschappelijk perspectief, wordt een fragmentarisch beeld geschetst van de wijze waarop men in de Nederlanden omging met bedelaars en vagebonden en meer algemeen of er in de Stad die bij uitstek symbool stond voor het oprukkend mercantiele kapitalisme, sporen zijn te ontwaren van een oprukkend arbeidsethos.

Voorafgaand aan deze perspectieven wordt het paneel aan een beknopte iconografische en stilistische analyse onderworpen. In een conclusie wordt een eerbare poging ondernomen om de onderzoeksvraag bij wijze van hypothese te beantwoorden.

naar de vraag of Pieter Bruegel als een (kritische) *pictor christianus* kan worden gekwalificeerd (cf. J. MÜLLER, *Das Paradox als Bildform*, München, Willem Fink Verlag, 1999, 195 p.).

16. Voor een overzicht van de in Bruegels tijd en stad (Antwerpen) bestaande protestantse denominaties, zie vooral G. MARNEF, *Antwerpen in de tijd van de Reformatie*, Antwerpen, Kritak, 1996, 377. Calvinisten, doopsgezinden en lutheranen passeren er de revue. Sporadisch wordt in dit boek ingegaan op de sekte van het Huis der Liefde, dat een zekere aanhang had onder humanisten, inclusief Abraham Ortelius, een goede vriend van Bruegel. Zie in dit verband A. HAMILTON, *The Family of Love*, Cambridge, Jams Clark, 1981, 185 p.
17. Zo spreekt uit de magistrale monografie van Ethan Matt Kavalier toch wel de idee dat Bruegel mogelijk kritisch stond ten aanzien van de sociaaleconomische transformatie die onze gewesten, inzonderheid de Stad Antwerpen onderging. Zo stelt Kavalier bij wijze van conclusie: "Bruegel's continuing contact with Antwerp, the commercial capital of Northern Europe, made him especially sensible to the comprehensive adoption of certain values- a heightened respect for practicality, profit, social mobility, and individual interest- that steadily supplanted an older ethos, which privileged social stability and the common good." Hij suggereert dat Bruegel problemen had met deze transformatie: E.M. KAVALER, *Pieter Bruegel. Parables of Order and Enterprise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 255.

II. EEN ICONOGRAFISCHE EN STILISTISCHE BESCHRIJVING^{18, 19}

Bruegels Luilekkerland werd opgebouwd rond drie figuren, die plat op de grond werden uitgestrekt, als spaken van een rad²⁰, rond een centrale boomstam. In de top van de boom werd een ronde tafel geschoven waarop voedsel en drank werden gedresseerd. De hals van een kruik ligt over de rand van de tafel en een van de drie manfiguren wacht geduldig tot het kostbare vocht in zijn opengesperde mond druppelt. De andere twee manfiguren zijn duidelijk in slaap gesukkeld. Het is niet moeilijk het beroep van deze drie lieden te raden. Elkeen wordt afgebeeld met een attribuut dat tekenend is voor eenieders bedrijvigheid. De meest prominent of korporaal in beeld gebrachte figuur is gekleed in een aan de binnenkant met bont gevoerde mantel. Hij rust op een beschreven blad en heeft een gesloten boek naast zich neergelegd. Aan zijn gordel hangt schrijfgerief. Hij kan voor een klerk, een geleerde of humanist doorgaan. Ligt deze man plat op zijn rug, dan wentelt het volgende personage zich een kwartdraai. Door zijn dorsvlegel is hij onmiskenbaar een breugeliaanse boer. Het daaropvolgende personage is herkenbaar als een ridder, gekleed in een maliënkolder en herkenbaar aan een lans van het type dat men in een toernooi zou hanteren. Die figuur heeft dan ook mijns inziens iets anachronistisch. In Bruegels tijd werden geen toernooien meer georganiseerd. Deze drie personages zijn op het eerste gezicht emblematisch voor de drie standen die de middeleeuwse feodale orde kenmerken: de ridders, de landbouwers en de clerus. Er rijst evenwel één probleem. Ook al kunnen leden van de clerus wel als klerken worden gekwalificeerd, toch zijn niet alle klerken leden van de clerus. Het woord *clericus* is immers dubbelzinnig. Het kan zowel slaan op geestelijken als op schrijvers of geleerden.²¹ De drie standen bestaan echter uit de *oratores*, de *bellatores* en de *laboratores*. Het feit dat Bruegel een lid van de clerus *sensu*

18. Uit de aard van de zaak is deze beschrijving gebaseerd op een visuele analyse van het schilderij. Zij spoort verder met de in voetnoot 8 genoemde analyses.

19. Ik verwijs de lezer voor een goede afbeelding van het schilderij naar de webgallery of Art (<https://www.wga.hu/index.html>). Voor de gravure van Pieter Baltens, zie https://en.wikipedia.org/wiki/Peeter_Baltens#/media/File:Peeter_Baltens_-_Land_of_Cockaigne.jpg én voor de gravure naar Bruegel door Van der Heijden, zie: <https://www.pieterbruegel.net/object/the-land-of-cockaigne>.

20. De metafoor is afkomstig van De Tolnay en vond veel navolging in beschrijvingen van dit paneel (C. DE TOLNAY, *Pierre Bruegel l'ancien*, Brussel, Nouvelle Société d'Éditions, 1935, 27). E.M. Kavalier gewaagt van een 'radial paradigm' voor het centrale onderdeel van het schilderij en het schilderij in zijn totaliteit. Hij oordeelt dat vele schilderijen van Bruegel *in globo* een radiale structuur hebben: E.M. KAVALER, *Pieter Bruegel. Parables of Order and Enterprise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 8-9.

21. De dubbelzinnigheid van het woord 'clerc' kenmerkte het Middelnederlands. Zie het lemma 'clerc' in E. VERWIJS en J. VERDAM, *Middelnederlandsch Woordenboek*, III, 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1894, 1529-1535.

stricto vervangt door een geleerde, is opmerkelijk. Het gros van de commentatoren merkt dit niet expliciet op en meent dat het trio wel degelijk een klassieke verwijzing inhoudt naar de drie standen. Ze representeren een maatschappij. Ze versterken de gedachte dat de fabel van Cockagne een nieuwe *maatschappelijke* ordening betreft.

Er is volgens mij een eenvoudige verklaring waarom Bruegel onmogelijk een geestelijke kon afbeelden op dit schilderij. Zo had Keizer Karel V in onze gewesten een Edict van 29 april 1550 uitgevaardigd dat verbod om geestelijken in de beeldende kunst ten schande te maken.²² Dit edict werd zo dwingend geacht dat het stadsbestuur van Brugge niet aarzelde omdat dit als het ware met retroactieve kracht toe te passen. De tekst laat overigens toe te gewagen van een voortdurend misdrijf. De beslissing van de Brugse magistraat om een onderdeel van het Laatste Oordeel van Jan Provoost (1465-1529) dat de Schepenkamer van het Stadshuis sierde, door de Goudse schilder Pieter Pourbus (1523-1584) te laten overschilderen, moet in dit licht worden gezien. Provoost had, een oude traditie getrouw, niet geaarzeld om in het (heraldisch) linkse verdomhoekje van de veroordeelden enkele priesters en nonnen onder te brengen. In 1956 werd die overschildering overeenkomstig de toen geldende restauratieopvattingen weer ongedaan gemaakt.²³

Een andere verklaring voor de prominente aanwezigheid van de geleerde zou volgens mij verband kunnen houden met de opdrachtgever voor dit paneel. Ligt het voor de hand aan te nemen dat dit paneel in opdracht werd geschilderd en dat de opdrachtgever tot de kringen van humanisten behoorden die Bruegel frequenteerde? Richtte Bruegel zich hier misschien tot een publiek van geleerde humanisten met enig vermogen tot zelfrelativering? We weten het gewoon niet. De legende van de prent die naar dit schilderij werd gesneden, bevat evenmin enige aanduiding.²⁴

22. Zie A. JANSSENS DE BISTHOVEN, "De herstelling van het Laatste Oordeel van Jan Provoost" in *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, 1957-58, 132 in noot 16. De tekst van de ordonnantie werd gepubliceerd in J. LAMEERE, *Recueil des Ordonnances des Pays-bas, Deuxième Série-1506-1700*, t. VI, Brussel; J. GOEMAERE, 1922, 55 e.v.: "Noch te schilderen ofte doen schilderen, vercoopen ofte coope stellen, hebben, houden, bewaren oft behouden eenige beelden, schilderijen, oft schandelycke figueren van der maget Maria, oft van den heilighen gecanoniseert by der heylicher Kercken, oft van den geestelijcken staete" (cursivering door de auteur).
23. Zie over deze historie: J.H.A. DE RIDDER, *Gerechtigheidsstaferelen voor schepenhuisen in de Zuidelijke Nederlanden*, Brussel, Paleis der Academiën, 1989, 182 p.; A. JANSSENS DE BISTHOVEN, "De herstelling van het Laatste Oordeel van Jan Provoost" in *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, 1957-58, 123-133, A. VAN OOSTERWIJK, "Goddelijk Oordeel. Sterfelijke rechters" in S. HUYGEBART, G. MARTYN, V. PAUMEN en T. VAN POUCKE, *De Kunst van het recht*, Tielt, Lannoo, 2016, 29-30.
24. Er zijn nauwelijks prenten bekend die bij leven naar een schilderij van Bruegel werden gesneden. Het enige voorbeeld is de prent die naar de *Dormitio van Maria* werd gesneden. Deze prent

Links en rechts van het centrale tafereel bevinden zich nog twee andere personages. Rechtsboven de geleerde (vanuit het standpunt van de kijker) treft men een man aan die zich een weg heeft gelepeld door een berg van boekweit. Deze enorme brei scheidt de morzel grond van een baai waarin zich het silhouet van een havenstad aftekent. Linksboven de ridder treft men een geharnaste soldaat aan, wiens mond wijd opengesperd is. Hij lijkt een hap voedsel te willen ontvangen, die evenwel nergens opduikt. In de lap grond die zich voor de toeschouwer ontvouwt, valt de hoeveelheid voedsel op die klaar ligt voor consumptie. De heg die het veld afsluit, is gemaakt uit een vlechtwerk van gedraaide worsten, de hut waaronder de soldaat post vat, is bekleed met pasteien. Er loopt een ei rond op pootjes, alsook een varken met een mes in zijn huid. Er ligt een gebraden eend op een schotel klaar. Men ziet ook een soort cactus die uit broden lijkt te zijn samengesteld en een homp kaas.

Stilistisch getuigt het schilderij van Bruegel van een evolutie in zijn oeuvre. Charles de Tolnay merkte op dat Bruegel rond het midden van de jaren zestig evolueert naar “des compositions à grands personnages”. Hij herkende hierin een streven naar een michelangeleske zin voor monumentaliteit en plasticiteit die in veel van zijn vroegere werken afwezig was. Het hoeft evenmin betoog dat in deze schilderijen “à grands personnages” veel meer wordt ingezoomd op de centrale voorstelling dan in de meeste andere werken. Meestal neemt Bruegel een verder afgelegen standpunt in. Merkwaardig genoeg wordt Luilekkerland door de Tolnay niet onder deze rubriek gerubriceerd.²⁵ Het onderscheid met vele oudere werken is nochtans opvallend. Het eerder genoemde trio tekent zich duidelijk af. Vooral de boer kenmerkt zich door een uitgesproken plasticiteit. De geleerde lijkt me van de drie personages nog het meest de aandacht te capteren. Hij is de enige die wakker is en spreidt als enige zeer korporaal zijn benen wijd open. Van de drie figuren die zich bevinden op het hellende vlak van een duinachtige verhevenheid, komt de geleerde ons het dichtst nabij. De helling waarop de drie figuren worden uitgezet, helt af in de richting van de toeschouwer. Die beweging wordt op ingenieuze wijze herhaald in de inclinatie van de tafel die de boomtop omsluit. De personages verzwelgen niet in een landschap. Hun aantal is naar Bruegels maatstaven zeer beperkt. De leesbaarheid en de monumentaliteit van Bruegels schilderij wordt ook bestendigd door zorgvuldig uitgebalanceerde compositielijnen. Men kan een chiasme ontwaren van twee diagonalen. De eerst diagonaal beschrijft de lijn die begint aan de voeten van de boer tot de man die uit

werd blijkens de legende in opdracht van de eigenaar (Abraham Ortelius) gesneden. M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 129.

25. C. DE TOLNAY, *Pierre Bruegel l'ancien*, Brussel, Nouvelle Société d'Éditions, 1935, 45-51. *Contra*: Konrad RENGGER in een algemene catalogus van de Alte Pinakothek (X. *Alte Pinakothek*, München, Pinakothek-Dumon, 2005, 68).

de boekweitberg valt, terwijl de tweede loopt van de voeten van de geleerde tot de soldaat in de hut. Die diagonaal wordt doorkruist door de verticale lijn die de boom beschrijft, die op zijn beurt door een ellipsvormige tafel wordt bekroond. Wie te veel boeken van Dan Brown leest, zou hierin een bekend Christogram kunnen ontwaren, dat evenwel geen uitstaans heeft met de thematiek van dit schilderij.²⁶

In het fraai geïllustreerde overzichtswerk *Temps modernes* in de reeks *Histoire de l'Art* wordt Bruegel als een pionier van de cinema genoemd. In zijn Parabel van de Blinden die in 1568 tot stand kwam, deconstrueert hij een bewegend beeld in sequenties of opeenvolgende snapshots.²⁷ Het is een beetje Muybridge (1830-1904) *avant la lettre*. Onvrijwillig rijst de vraag of in het land van Cockagne iets gelijksoortigs aan de hand is. Men zou immers de drie mannenfiguren als een decompositie kunnen zien van een lichaam dat zich rond zijn as wentelt. Vervelend is dat de sequenties niet erg gelijkmatig worden gedecoupeerd. De boer draait een kwart ten aanzien van de houding van de geleerde, terwijl de ridder dezelfde positie aanneemt als de geleerde. Toch aarzelde de kunsthistoricus én specialist in de cinematografie Jürgen Müller niet om in een beschrijving van de op dit schilderij gebaseerde prent een dynamiek te ontwaren van figuren die zich ook om hun eigen as wentelen.²⁸

Panofsky leerde dat een iconografische analyse meer moet zijn dan een beschrijving van de “primary or natural subject matter”. Een dergelijke beschrijving noemt hij pre-iconografisch.²⁹ Ze slaagt er niet in om bepaalde vormen als motieven te zien die verwijzen naar thema's en concepten. De vraag of men de hier beschreven motieven in verband kan brengen met het “secondary or conventional subject matter” die als de fabel van Cockagne geboekstaafd staat, komt hieronder aan bod. De vraag zal uiteraard bevestigend worden beantwoord. Wel lijkt het relevant en interessant om te weten of en in welke mate Bruegel's representatie afwijkt van het in 1546 gedrukte verhaal. De onderzoeksvraag die in het begin van deze bijdrage werd geformuleerd, is uiteraard van een andere orde. In de woorden van Panofsky beoogt ze “the ultimate goal, of penetrating into the

26. Anders liggen de zaken in de Parabel der Blinden, waarin de compositielijnen volgens Jürgen Müller een in zijn ogen wel degelijk significant omgekeerd Latijns kruis zouden beschrijven. Jürgen MÜLLER, “Of churches, heretics, and other guides of the blind: *The Fall of the Blind leading the Blind* by Pieter Bruegel the Elder and the esthetics of subversion”, W.S. MELION, J. CLIFTON en M. WEEMANS, *Imago exegetica*, Leiden, Brill, 2014, 780.

27. Zie C. MIGNOT en D. RABREAU, *Temps modernes. XVe-XVIIIe siècles*, Parijs, Flammarion, 2011, 289.

28. Zie J. MÜLLER, “Das Schlaraffenland” in I. MÖSSINGER en J. MÜLLER, *Pieter Bruegel d.A. und das Theater der Welt*, München, Deutsche Kunstverlag, 2014, 213.

29. E. PANOFKY, *Studies in Iconology*, New York, Harper & Row Publishers, 1972, 5.

intrinsic meaning or content”,³⁰ Ze probeert in een kunstwerk een uiting te zien van een bepaalde *Weltanschauung* of attitude van een volk of van de singuliere psychologie van de kunstenaar. Het woord ‘intrinsic meaning’ is volgens mij misleidend. Meer dan bij een iconografische analyse komt het er immers methodologisch op aan die betekenis te achterhalen via elementen die extrinsiek zijn aan het kunstwerk. Iconologie is dan ook een interdisciplinaire démarche die ontstond lang voor interdisciplinariteit trendy werd.

III. VAN FABLIAU DE COCKAGNE TOT LUYECKERLANT³¹

Aangenomen wordt dat Bruegel zich bij het schilderen van het paneel liet inspireren door een versie van het land van Cockagne die allicht in 1546 werd gedrukt.³² In de uit 1600 daterende (her)druk valt immers te lezen dat dit verhaal in 1546 werd ontdekt. Opvallend lijkt me dat in deze tekst tot tweemaal toe een moralistische boodschap opduikt. In het begin luidt het:

*Luy en lecker en veel te meughen,
Dat zijn de drie dinghen die niet en deughen.*

Van meet af aan wordt herinnerd aan de drie ondeugden: luiheid, gulzigheid en lust. Luiheid staat voorop. Voor wie het nog niet had begrepen, wordt het er ook op het einde nog eens vingerdik opgelegd. Weer gaat het vingertje omhoog:

*Die luy en lekker leven ghewent zijn
Ongeschickt ende onachtsaem tot allen fijn,
Die behoort men in 't Luyleckerlant te wijsen,
Opdat se haer ongeschicktheyt laten rijsen
Ende dat se hebben op arbeyt acht,
Want luy en ledigh noyt deught en wracht.*

Het komt me voor dat deze in- en uitleiding als een tang op een varken past. In het relaas overheerst toch een meer positieve toon. Daaraan doet geen afbreuk dat de bewoners van Luilekkerland deugnieten worden genoemd, die in hun tocht naar dit paradijs eerst een

30. E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, New York, Harper & Row Publishers, 1972, 7.

31. De hieronder weergegeven passages uit *Luyleckerland* werden ontleend aan de Appendix 2 van Herman Pleij's eerder geciteerde *Dreaming of Cockaigne*. In deze appendix wordt de uit 1546 versie afgedrukt.

32. Zie referenties in voetnoot 9.

galgenveld moeten trotseren. Men kan zich dan ook niet van de indruk ontdoen dat deze in- en uitleidingen *pour les besoins de la cause* werden toegevoegd. Ze dienden volgens mij de censor gunstig te stemmen.

Tal van details die betrekking hebben op het vele voedsel, treft men aan in de voorstelling van Bruegel. Sprekend zijn de “huysen met lekkere pannekoecken ende vladen ghedeckt”, de “tuyn, de sommige van ghebraden leverworsten ende sommige van metworsten ofte andere t’samenghevlochten”. Ook de gebraden hoenderen, ganzen, duiven, snippen en ander gevogelte die in de mond van de luiaards vliegen, worden genoemd. Ook wordt melding gemaakt van de gebraden varkens die er rondlopen met een mes in hun rug.

Een aantal elementen van het verhaal worden niet in beeld gebracht. Zo wordt door de auteur gemeld dat de vrouwen van lichte zeden er kosteloos zijn. In het algemeen wordt Luilekkerland beschreven als een oord waar een soort *Umwertung aller Werte* plaatsvindt. “Geen grotere scande in dit land dan te worden gehouden voor deuchdelijck, redelijck, eerbaer ende manierlijc” of erger iemand te zijn die “met sijn handen geerne zijn cost winnet”. Wordt integendeel voor groot gehouden, diegenen die “plomp, grof ende onverstandlich is ende niet leeren en kan noch en wil”.

Last but not least, wijdt de auteur veel aandacht aan de geringe waarde van het geld dat aan de bomen groeit en de coulante houding die wordt aangenomen ten aanzien van dubieuze debiteuren.

De vraag rijst of deze zestiende-eeuwse versie zich in een lange traditie inschrijft, dan wel of er zich een betekenisverschuiving heeft voorgedaan. Het hoeft immers geen betoog dat de zestiende-eeuwse maatschappij aanzienlijk verschilt van de late dertiende eeuw, waarin de *Fabliau de Cockagne* tot wasdom kwam. Hilario Franco Junior staat in zijn omvattende studie *Cocagne. Histoire d'un pays imaginaire* uitvoerig stil bij de kringen waarin de Franse dertiende-eeuwse en de Angelsaksische vroegveertiende-eeuwse versie tot stand zijn gekomen.³³ Hij situeert de Franse en de Engelse tekst in de traditie van de Golliardenliederen. De auteur meent in de Engelse tekst de hand van een onbekende Franciscan te herkennen. Deze traditie getrouw, lijkt het dan ook plausibel dat de oudste versies van het Land van Cockagne wel degelijk als subversieve teksten moeten geduid worden die de maatschappelijke orde op ludieke wijze ter discussie stelden. De rondtrekkende Golliarden hadden lak aan de beperkingen die hun klerikale staat met zich meebracht. Hun teksten vormen primair een interne kritiek op de Kerk.

33. H.F. JUNIOR, *Cocagne. Histoire d'un pays imaginaire*, 2013, Parijs, Arkhè, 233-250 en 277-288.

In de zestiende-eeuwse versie die Bruegel inspireerde doet zich een kentering voor. In dit verband mag worden herinnerd aan het feit dat de tekst uit 1546 beïnvloed werd door het in 1530 gedrukte *Schlaueraffenland* van Hans Sachs. Uit de etymologie van dit woord spreekt de gedachte dat de bewoners van dit land luie apen zouden zijn. In *Schlaueraffenland* gaat op het einde van het verhaal een moralistische vinger de lucht in, waarbij de oude Hans Sachs vooral de jongeren een spiegel wilde voorhouden.³⁴ Een soortgelijk adres kenmerkt ook Luilekkerland. Daar luidt het op het einde:

*Desen ghedicht is van den ouden beschreven
Ende tot onderwijs den jongers ghegheven.*

Het is kenmerkend aan de Golliardliederen dat ze werden gezongen onder jonge studenten. Een hiërarchisch perspectief tussen de recitant en het publiek is afwezig. Herman Pleij wijst erop dat vooral de luiheid in Luilekkerland vooropstaat. De omgang van de luiaards met het voedsel is in zekere zin slechts een expressie van deze luiheid, meer dan van hun vraatzucht. De luiaards moeten niet werken om het voedsel te verdienen, ze moeten het niet koken en als ze te lui zijn om het te grijpen, komt het hen wel vanzelf tegemoet.³⁵

Het verhaal van Luilekkerland leent zich dan ook tot twee tegenstrijdige interpretaties. In een eerste interpretatie houdt de auteur in Luilekkerland de jongeren een spiegel voor. Luilekkerland kan dan primair gelezen worden als een pleidooi voor een oprukkende arbeidsethiek. In een tweede interpretatie kunnen we de belerende inleiding en uitleiding zien als een oefening om de censor gunstig te stemmen. Ze maakt elke literaire verbeeldingskracht kapot. Luilekkerland zet dan een traditie van subversie en maatschappijkritiek voort. Die maatschappij is inmiddels wel geëvolueerd. Luilekkerland moet dan niet worden opgevat als een kritiek van clerici op de te strenge groepsmoraal, maar als een kritiek van humanisten op een oprukkend arbeidsethos. Het is opmerkelijk dat dit arbeidsethos samengaat met de ontwikkelingsfase van een mercantiel kapitalisme. Hoewel geldzucht reeds opduikt in de *Fabliau de Cockagne*, worden er in Luilekkerland tal van verzen aan gewijd. Men zou in dit opzicht kunnen betogen dat de auteur van Luilekkerland eveneens deze vorm van financiële hebzucht hekelt.

34. H.F. JUNIOR, *Cockagne. Histoire d'un pays imaginaire*, 2013, Parijs, Arkhè, 324-325.

35. H. PLEIJ, *Dreaming of Cockaigne*, New York, Columbia University Press, 2001, 365.

IV. DE GRAVURE ALS PREFIGURATIE VAN HET SCHILDERIJ EN HET SCHILDERIJ ALS INSPIRATIE VAN DE GRAVURE

Onder kunsthistorici bestaat heden ten dage een grote consensus over de stelling dat Pieter Bruegels compositie van Luilekkerland werd geïnspireerd door een niet gedateerde prent die van het monogram P.B. werd voorzien.³⁶ Louis Lebeer, die deze prent ontdekte en voor het Koninklijk Prentenkabinet van Brussel verwierf, liet een dissonant geluid na in een studie over 'Le Pays de Cocagne'.³⁷ Hij meende immers dat deze prent posterieur was aan het schilderij. Hij identificeerde het monogram als een verwijzing naar Pieter Baltens (1527-1584), een mening die wijd wordt gedeeld. Hoewel deze kunstenaar zich volgens Van Mander pas tien jaar na het overlijden van Bruegel als Meester in het Antwerpse Sint-Lucas gilde liet opnemen en door hem als een navolger van Bruegel wordt gekwalificeerd³⁸, is voorzichtigheid gepast. In de eerste plaats duikt de naam van Pieter Baltens in dat tijdsscharnier niet op in de beroemde *Liggeren* van het Antwerpse Sint-Lucasgilde. Pieter Baltens is een tijdgenoot van Bruegel. Bekend is dat Bruegel in 1551 vóór zijn reis naar Italië met Pieter Baltens werkte aan een tijdens de Beeldenstorm verloren gegane retabel van het Handschoenmakersgilde voor de Mechelse Sint Romboutskerk.³⁹ Het feit dat Bruegel de in grisaille uitgevoerde buitenluiken penseelde, terwijl Baltens de binnenluiken voor zijn rekening nam, wijst er mogelijk op dat Bruegel onder zijn leiding werkte. Zo werd de stelling verdedigd dat Baltens de rol overnam als Bruegels leermeester, na

-
36. Zie W.S. GIBSON, *Bruegel*, Amsterdam, Elsevier, 1977, 180; Zie J. MÜLLER, "Das Schlaraffenland" in I. MÖSSINGER en J. MÜLLER, *Pieter Bruegel d.A. und das Theater der Welt*, München, Deutsche Kunstverlag, 2014, 213, M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 159.
37. L. LEBEER, "Le pays de Cocagne", *Miscellanea Panofsky*, Bulletin des Musées royaux des Beaux arts, 1955, 207. In zijn *Catalogue raisonné des estampes de Bruegel l'ancien* (Brussel, Bibliothèque royale Albert I, 1969, 153) laat Lebeer zich niet meer uitdrukkelijk uit over het vraagstuk van de anterioriteit of de posterioriteit van de prent van Pieter Baltens. In dezelfde zin (posterioriteit van de BALTENS, gravure) ook R. VAN DER HEIDEN, *Pieter Bruegel der Altere. Das Schlaraffenland unter der Studienkopfeiner Bäuerin in der Alten Pinakothek*, München, Hirmer Verlag, 1985, 28.
38. A.F. MIRANDE en G.S. OVERDIEP, *Het Schilderboek van Carel van Mander*, Amsterdam, We-reldbibliotheek, 1943, 363.
39. Zie *in extenso*: L. HUET, *Pieter Bruegel. De biografie*, Kalmthout, Polis, 2016, 91-104 en J. KOS-TYSHYN ("‘Door tsoecken men vindt’: a reintroduction to the life and work of Peeter Baltens alias Custodis of Antwerp (1527-1584)", 85-90. Maatgevend was de herontdekking van een negentiende-eeuwse transcriptie van een vroegzeventiende-eeuws processtuk door A. Monbailieu (zie A. MONBAILLEU, "P. Bruegel en het altaar van de Mechelse handschoenmakers (1551)", *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 1964, 92-110).

het overlijden van Pieter Coecke van Aalst (1550).⁴⁰ Bruegel was op dat moment immers nog niet ingeschreven als zelfstandig meester in het Antwerpse Sint Lucasgilde, terwijl in weerwil van Van Manders aantekening Baltens volgens sommige kunsthistorici al sedert 1540 lid was van dit gilde.⁴¹ Een vermelding in de Liggeren in 1541 van een zekere Pierken Custodis zou dit staven.⁴² Pieter Baltens staat immers voor Peter, de zoon van Balthazar de Koster. Zijn naam wordt ook genoemd in het Bussenboek van de Sint-Lucas Gilde.⁴³ Deze eerste oefening in de kunst van het grauwschilderen is in dubbel opzicht een interessant gegeven. Bruegel heeft de grisaille als techniek later een zekere autonomie verleend, door deze voor zelfstandige panelen aan te wenden.⁴⁴ Traditioneel werd zij immers voor de buitenkant van zijluiken van een triptiek gereserveerd. De combinatie van een grauwschildering en kleurvolle binnenluiken versterkt het effect van de kleurenpracht bij het openen van de zijluiken. Het illustreert bovendien hoe moeizaam de kunstenaar, van wie in de beginperiode van zijn meesterschap slechts tekeningen bekend zijn, zich de kunst van het *colorito* heeft eigen gemaakt. Het gros van de schilderijen die aan hem worden toegeschreven, dateert immers van het laatste decennium van zijn leven. Een ander voor-

40. F.H. ROSS, "An interpretation of the Land of Cockaigne (1567) by Pieter Bruegel the Elder", *Sixteenth century Journal* 1991, 305.

41. Zie F.H. ROSS, "An interpretation of the Land of Cockaigne (1567) by Pieter Bruegel the Elder", *Sixteenth century Journal* 1991, 305. Het komt me voor dat dit onwaarschijnlijk is, gelet op de jeugdige leeftijd van Baltens. Ook Kostyshyn worstelt met die jonge leeftijd, maar oordeelt dat een inschrijving als meester in de Sint-Lucasgilde denkbaar is, door de betrokkenheid van Baltens als jonge acteur bij de rederijderskamer van de Violieren. (J. KOSTYSHYN ("Door tsoecken men vindt': a reintroduction to the life and work of Peeter Baltens alias Custodis of Antwerp (1527-1584)", 83-84).

42. J. KOSTYSHYN ("Door tsoecken men vindt': a reintroduction to the life and work of Peeter Baltens alias Custodis of Antwerp (1527-1584)", 83-84).

43. Deze informatie werd ontleend aan de biografische fiche die werd opgenomen in X, *Van Bruegel tot Rubens. De Antwerpse schildersschool 1550-1650*, Snoeck-Ducaju, 1992, 304. Deze informatie is deels gebaseerd op de niet uitgegeven doctorale studie (1994) van J. KOSTYSHYN ("Door tsoecken men vindt': a reintroduction to the life and work of Peeter Baltens alias Custodis of Antwerp (1527-1584)". De klassieke en gelijknamige standaardwerken *De Geschiedenis der Antwerpse schildersschool* van Jos van den Branden en van Max Rooses, beide *ex aequo* bekroond met de in 1876 uitgeschreven prijs(vraag) van de Stad Antwerpen, gaan nagenoeg volledig voorbij aan Pieter Baltens. In géén van beide standaardwerken wordt een biografie aan hem gewijd. Wel noemt van den Branden de rol van Pieter Custodis, alias Baltens, in de Blijde Intrede (1582) in Antwerpen van François de Valois als Hertog van Brabant (J. VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpse schildersschool*, Antwerpen, Buschmann, 1883, 242. Voor de kwestie van het bussenboek: KOSTYSHYN ("Door tsoecken men vindt': a reintroduction to the life and work of Peeter Baltens alias Custodis of Antwerp (1527-1584)", 79).

44. Zie in dit verband: K. JONCKHEERE, *Antwerp Art after Iconoclasm*, Brussel, Mercatorfonds, 2012, 204-214.

beeld van een duidelijke invloed die uitging van Pieter Baltens, is het in 2007 ontdekte Sint-Maartensfeest, dat zou beïnvloed zijn door soortgelijke en oudere composities van Baltens.⁴⁵

Voor een goed begrip van de intrinsieke betekenis van de voorstelling lijkt de legende relevant te zijn. Zoals Lebeer reeds opmerkte, verraadt deze legende op geen enkele wijze een moralistische ondertoon.⁴⁶ Even opvallend lijkt me dat de luiheid vanaf het eerste vers vooropstaat, sterker dan de vraatzucht (*Compt Alle ghij Luijaerts hoe verre ghezeten*). Een punt van verschil tussen de Baltens' prent en het paneel van Bruegel betreft de afwezigheid van de ronde tafel. Een ander significant verschil betreft de positie van de man in de hut. Hij staat rechtop en spert zijn mond niet wijd open. Hij leunt tegen het deurportaal. Ook de positie van de geleerde is anders. Die wordt immers links van de kijker afgebeeld, terwijl die zich op het paneel aan de rechterzijde bevindt. Zou die laatste positie dan toch een argument opleveren voor de omstandigheid dat de prent van Baltens *naar* het schilderij werd gegraveerd?⁴⁷ Het is immers eigen aan een gravure dat zij het negatief vormt van een origineel. Of wist Bruegel precies de hand te leggen op de originele tekening die aan de gravure ten grondslag ligt? Of inverteerde hij als een ervaren *peintre graveur* de voorstelling op zijn beurt? Wilde hij niet precies de klerk naar voren schuiven door hem het hele rechtervlak van de voorstelling te gunnen? Volgens mij lijkt het logischer dat een voorstelling die meer uitgekristalliseerd overkomt dan het zootje ongeregeld met zes figuren dat men in de gravure van Baltens ziet, later tot stand kwam. Bruegels prent vormt in zekere zin het superieure distillaat. In dit opzicht is ook de tafel een goede vondst. Ze verheft zich boven de hoofden van de mensen en vermijdt dat de aanwezigheid van al dat lekkers in het centrale gezichtsveld de leesbaarheid van de voorstelling ondermijnt. De reductie tot drie figuren maakt het daarenboven mogelijk dit trio als een metafoor van de hele maatschappij voor te stellen. In de tekst van Luilekkerland uit 1546 wordt hieraan niet gerefereerd. Kostyshyn merkt ook op dat het erg onwaarschijnlijk is dat Baltens' gravure posterieur zou zijn aan het schilderij. Hij acht het immers ongerijmd dat kort na het overlijden van Bruegel twee prenten zouden zijn gesneden naar hetzelfde schilderij. Het zakelijk instinct van Baltens zou daar tegen pleiten.⁴⁸

Ook in een andere gravure, waarvan wordt aangenomen dat zij kort na Pieter Bruegels dood tot stand kwam en die wordt toegeschreven aan de graveur Pieter Van der Heijden,

45. M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, 286.

46. L. LEBEER, "Le pays de Cocagne", *Miscellanea Panofsky*, Bulletin des Musées royaux des Beaux-arts, 1955, 205.

47. Zie F.H. ROSS, "An interpretation of the Land of Cockaigne (1567) by Pieter Bruegel the Elder", *Sixteenth century Journal* 1991, 306.

48. J. KOSTYSHYN, "'Door tsoecken men vindt': a reintroduction to the life and work of Peeter Baltens alias Custodis of Antwerp (1527-1584)", 282-284.

ontbreekt in de legende elke moralistische ondertoon.⁴⁹ Bruegel had klaarblijkelijk niet de gewoonte om zijn eigen schilderijen via grafiek grotere bekendheid te geven, een vorm van bescheidenheid die bijvoorbeeld Rubens veel minder cultiveerde. Het enige voorbeeld van een gravure die tijdens zijn leven werd gemaakt, betreft *De Dormitio van Maria*. Het was overigens de eigenaar van deze gravure, Abraham Ortelius, die de opdracht tot deze druk aan Philip Galle gaf.

Wederom staat de luiheid in tegenstelling tot de vraatzucht voorop (*Die daer luij en lacker sijt boer, crijzman oft clercken*). Dit onderschrift verduidelijkt dat de drie figuren verwijzen naar de drie standen, waarbij voorzichtig het woord ‘clerck’ wordt gebruikt, dat, zoals opgemerkt, reeds ten tijde van Bruegel dubbelzinnig was. Bij een vergelijking met het schilderij vallen twee verschillen op. In de eerste plaats wordt het op de gravure duidelijk waarom de soldaat in de hut zijn mond openspert. Hij wacht tot er een ‘ghebraijen kiecken’ in zijn mond vliegt, waarnaar de legende onder de prent uitdrukkelijk verwijst. Dit detail ontbreekt volledig op het schilderij. Onvrijwillig rijst de vraag waarom die gebraden kip op het paneel niet te zien is. Het lijkt me weinig waarschijnlijk dat Pieter Van der Heijden, die het oeuvre van Bruegel bij leven zorgvuldig had gegraveerd, dit beest zou hebben toegevoegd.⁵⁰ Het lijkt me een plausibele werkhypothese dat deze gebraden kip ooit het schilderij van Bruegel sierde, maar door slijtage of een ongelukkige restauratie verdween.⁵¹ In dit verband mag herinnerd worden aan de opmerking van Friedländer, die stelt dat het schilderwerk “etwas dünn ist infolge von Verputzung”.⁵² Een ander verschil is dat het silhouet van de stad die zich op de achtergrond verheft, iets scherper werd uitgetekend. Stephanie Porras meende in het vage silhouet op het schilderij de contouren van de Antwerpse rede te herkennen.⁵³ Een dergelijke veronderstelling doet uiteraard steeds plezier. Vast staat dat het een havenstad betreft die zich veeleer in een baai dan aan een stroom bevindt. Het komt me voor dat de gravure die mogelijk voor de Antwerpse markt tot stand kwam, iets meer recht doet aan het klassieke profiel van de Antwerpse rede met zijn vele spitsen en defensieve torens. De Antwerpse rede figureerde reeds eerder

49. Zie M. SELINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 160.

50. In dezelfde zin de analyse van Mirjam Neumeister in haar bespreking van dit paneel voor een deelcatalogus van de Alte Pinakothek: M. NEUMEISTER, *Alte Pinakothek*, München, Hatje Cantz Verlag, 2009, 84 (in dezelfde zin de analyse van Konrad Renger in een algemene catalogus van de Alte Pinakothek (X, *Alte Pinakothek*, München, Pinakothek-Dumont, 2005, 68).

51. Zie ook J. KOSTYSHYN, “Door tsoecken men vindt: a reintroduction to the life and work of Peeter Baltens alias Custodis of Antwerp (1527-1584)”, 901.

52. M. FRIEDLÄNDER, *Pieter Bruegel*, Berlijn, Im Propyläen Verlag, 1921, 98.

53. S. PORRAS, *Pieter Bruegel's Historical Imagination*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2016, 49.

als horizon van zijn enigmatische *opusculum* de *Twee aapjes*.⁵⁴ De verwijzing naar de stad Antwerpen is niet geheel insignificant. Een kenmerk van een utopie is dat een ideale samenleving wordt geopponeerd aan een bestaande samenleving. Ze veronderstelt een radicale alteriteit. Het ligt voor de hand dat Bruegel het land van Cockagne opponeert aan de meest kapitalistische metropool van Noord-Europa. Kenmerkend aan het land van Cockagne is immers dat geld er van generlei waarde is en de schaarste onbekend is.

V. OP ZOEK NAAR ARBEIDSETHIEK IN HET OEUVRE VAN PIETER BRUEGEL

A. *De Hoofdzonden en de Deugden*

De vraag rijst of andere werken van Pieter Bruegel enig licht werpen op de visie die de kunstenaar koesterde over de zin van arbeid in dit ondermaanse leven. Onvermijdelijk dient zich dan een analyse aan van Bruegels meest omvattende representatie van de omstreken het midden van de zestiende eeuw gangbare canon van de hoofdzonden en van de deugden. Bruegel wijdde immers van 1556 tot 1560 zijn beste krachten aan het ontwerpen van twee gelijknamige prentenreeksen in opdracht van de uitgeverij *De Vier Winden*.⁵⁵ Hij tekende de ontwerpen van de hoofdzonden die door Pieter Van Der Heijden werden gegraveerd. In de hoofdzondenreeks komen alle zonden voor die in het relaas over Luilekkerland tot levenskunst worden verheven: de Luiheid, de Vraatzucht en de Wellust. Alle hoofdzonden worden op allegorische wijze gerepresenteerd door een vrouwenfiguur, die het centrum van de voorstelling inneemt.⁵⁶ Aangezien al deze hoofdzonden in het Latijn door vrouwelijke naamwoorden worden weergegeven, ligt dit voor de hand. Voor zover het een troost mag wezen, ook de deugden worden door vrouwelijke allegorische figuren uitgebeeld, met *Fortitudo* als uitzondering. Deze laatste werd immers als een per definitie geslachtsloze engel afgebeeld.

54. Zie in extenso R. MARIJNISSEN, *Bruegel. Tout l'œuvre peint et dessiné*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1988, 201-203.

55. Zie M. SELLINK, *Pieter Bruegel. Ongezien*, Leuven, Davidsfonds, 2012, 112-145 en M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, nrs. 46-59 en nrs. 80-93. Zie ook I. MÖSSINGER en J. MÜLLER, *Pieter Bruegel d.A. und das Theater der Welt*, München, Deutsche Kunstverlag, 2014, nrs. 22-28 en nrs. 30-36.

56. Zie in dit verband: S. Georgia NUGENT, "Virtus or Virago? The Female Personifications of Prudentius's *Psychomachia*" in C. HOURIHANE (ed.), *Virtue & vice: the personifications in the Index of Christian art*, Princeton, Princeton University Press (Index of Christian art resources, 1), 2000, 13. De auteur verdedigt in haar bijdrage evenwel dat er meer aan de hand is dan een "mere grammatical incident".

Op de tekening die aan de Luiheid (*Desidia*) werd gewijd, schurkt een vrouw aan tegen een ezeltje dat door zijn pootjes is gezakt, terwijl ze haar elleboog op diens rug laat rusten. Het komt me voor dat deze voorstelling goed aansluit bij de etymologie van het woord de-sidia, waarin men de *radix* 'sedere' (zitten) en de *prefix* 'de' (neer) herkent.⁵⁷ De tekening van Bruegel bevat eveneens een spreuk: "*Traeccheyt maakt machteloos en verdroocht, die senuwen dat de mensch nieuwers toe en doocht.*" Die spreuk werd keurig in het Latijn vertaald in de tweetalige legende die de prent vervolledigt. De eindigheid van de tijd en de noodzaak bepaalde handelingen op tijd te stellen, doordesemen de prent, waarin een grote klok opduikt en een monnik met een hamer als klepel op een bel klopt. Die monnik maakt zelf deel uit van een mechanische klok.⁵⁸ Op de voorgrond kruipt een slakje voort.

Deze zeven hoofdzonden moeten mijns inziens onderscheiden worden van de ondeugden die aan de deugden worden geopponeerd.⁵⁹ Die ondeugden werden *niet* in prent uitgebracht. Zo geldt de *Desidia* *niet* als de opponent van de kardinale deugd van de *Fortitudo*. Aan *Fortitudo* wordt immers in regel de *Inconstantia* geopponeerd. Evenmin geldt de *Vraatzucht* als de opponent van de kardinale deugd van de *Gematigdheid*. Aan de *Gematigdheid* (*Temperantia*) wordt immers de *Woede* (*Ira*) geopponeerd. Giotto's fresco's in de *Capella Scrovegni* in Padua vormen allicht het beroemdste voorbeeld van deze binaire reeks van deugden én ondeugden.

Zijn de hoofdzonden van kerkelijke makelij, dan gaan de deugden en de daaraan geopponeerde ondeugden veeleer terug op een oudere traditie. De kardinale deugden vindt men reeds terug in de *Ethica Nicomachaea* van Aristoteles.⁶⁰ Een passus uit de brieven van Sint-Paulus was de grondslag voor de erkenning van drie theologische deugden: Hoop, Geliefde en Liefde.⁶¹

Uit de analyse van de hoofdzonden valt alleszins af te leiden dat Het Luilekkerland op meer dan gespannen voet staat met de katholieke leer. In Bruegels oeuvre komen de

57. Meestal wordt Ledigheid in het latijn aangeduid als 'acedia' in plaats van als 'desidia'. Zo valt het lemma 'desidium (desidia)' veel beknopter uit dan het lemma 'acedia' in het *Glossarium mediae et infimae latinatis* (L. FAVRE (ed.), 1883). Beide begrippen kunnen als luiheid worden vertaald, maar in het geval van 'acedia' overwegen enkele psychologische connotaties. Zie C. HOURIHANE (ed.), *Virtue & vice: the personifications in the Index of Christian art*, Princeton, Princeton University Press (Index of Christian art resources, 1), 2000, 155; G. TAYLOR, "Deadly Sins" in G. TAYLOR, *Deadly Vices*, Oxford, Oxford Scholarship online en passim ook R. TUCKER, *The Virtues and Vices in the Arts*, Oregon, Cascade books, 2015.

58. Zie S. KADEN, "Desidia" in I. MÖSSINGER en J. MÜLLER, *Pieter Bruegel d.A. und das Theater der Welt*, München, Deutsche Kunstverlag, 2014, 122.

59. Zie in dit verband: S.R. TUCKER, *The Virtues and Vices in the Arts*, Oregon, Cascade books, 2015, 2-12.

60. ARISTOTELES, *The ethics of Aristotle*, Londen, Penguin Books, 1976, 383 p.

61. Zie Paulus, Korintheïers, I, 13, 13.

ondeugden van de vraatzucht in minstens twee schilderijen aan bod. Zo werd in 2000 een beschilderd bord (1557) ontdekt met een voorstelling van de *Dronkaard in de varkensstal geduwd*.⁶² Deze tondo kan als een moraliserend vertoog tegen de vraatzucht (concreter: dronkenschap) worden opgevat. Dit beschilderde bordje vormt het oudst bewaard gebleven schilderij van Pieter Bruegel. Men zou kunnen stellen dat dit schilderij de aanzet is van zijn streven om zich het *colorito* eigen te maken, nadat hij zich eerder in de kunst van het *disegno* had bekwaamd. In de *Strijd tussen Carnaval en Vasten* (1559) wordt een ritueel gevecht uitgebeeld tussen een personage dat voor Carnaval staat tegen een personage dat de Vasten personifieert.⁶³ Het ligt niet in het bestek van deze bijdrage op de problematiek van de vraatzucht of de wellust in te gaan. De *Strijd tussen Carnaval en Vasten* wordt hier wel uitgelicht omdat ze licht werpt op de grondhouding die Bruegel 'als moralist' lijkt in te nemen. In dit schilderij wordt een liturgisch scharniermoment afgebeeld tussen carnaval en de vastentijd. De strijd wordt in beeld gebracht door een gevecht dat op de voorgrond plaatsvindt tussen een op een wijnton gezeten corpulent personage met een spies⁶⁴ waarop een varkenskop werd gespietst en een magere figuur (een non met een bijenkorf op haar hoofd) die de vastentijd representeert. Tante non, een erg uitgemergeld personage, verdedigt zich met een ovenstok, waarop twee vissen rusten. Nu hoeft het geen betoog dat de figuur die de vastentijd symboliseert, in een klassieke interpretatie meer appelleert aan de deugd van de matigheid en het corpulente heerschap meer op heeft met de vraatzucht. Vanuit dergelijke keuze tussen een hoofdzonde en één deugd, ligt het voor de hand het schilderij te interpreteren als een ode aan de 'matigheid'. Evenwel wees Ethan Matt Kavaler er in een indrukwekkende monografie op dat deze lectuur onverenigbaar is met de centrale positie die door een echtpaar wordt ingenomen, dat zich een voorzichtige weg baant tussen wat in wezen als twee uitersten wordt gezien.⁶⁵ Bruegel lijkt zowel het pad van de versterving als het pad van de vraatzucht af te wijzen. Hij wil op een aristotelische wijze een gulden middenweg bewandelen en de deugd in het midden plaatsen. Het schilderij kan wel als een ode aan de matigheid worden opgevat, maar met de extreme ascese die de vastentijd kenmerkt, heeft die matigheid niets van doen. Ook in de ascese is matigheid vereist. Stephanie Porras bepleit een meer cyclische interpretatie van dit schilderij, alsof er tijden van vraatzucht en tijden van austeriteit zijn

62. M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 62.

63. M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 77.

64. Stephanie Porras wijst op de analogie tussen dit personage en de voorstelling van Bacchus: S. PORRAS, *Pieter Bruegel's Historical Imagination*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2016, 95-96.

65. E.M. KAVALER, *Pieter Bruegel. Parables of Order and Enterprise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 145-150.

én de gematigdheid in de opeenvolging schuilt.⁶⁶ Bruegel verlaat daardoor een patroon van oppositie en confrontatie. Dit cyclische gebeuren wordt volgens haar onderstreept door de circulaire compositielijn die de schijnbaar chaotische mensenzee structureert.

B. 'Boerenbruegel' en de verbeelding van de arbeidende boer

Het is genoegzaam bekend dat Bruegel als geen andere Vlaamse schilder ruim aandacht heeft besteed aan de afbeelding van de arbeidende mens, in het bijzonder van de Brabantse boeren en boerinnen. Zo toont een van de oudste bewaarde schilderijen van Bruegel (*Landschap met de parabel van de zaaier*, 1557) ons een boer in een Brabantse dorp waartegen zich een Alpenlandschap aftekent.⁶⁷ Ook het verloren gegane origineel van de *Val van Icarus*⁶⁸ wordt traditioneel op een vroeg moment in het oeuvre van Bruegel gedateerd. Centraal in dit schilderij staat niet Icarus, maar wel een boer die zijn akker ploegt. Hij wordt geflankeerd door een herder en een visser. Dit origineel is bekend via de twee zeventiende-eeuwse kopieën, die zich beide in Brusselse collecties bevinden.⁶⁹

Bruegel staat op ietwat ongelukkig wijze bekend als de Boerenbruegel. Bij die benaming passen vele kanttekeningen.⁷⁰ Een dergelijke benaming miskent dat uitgerekend dit onderdeel van zijn oeuvre bij leven van de schilder géén aanleiding gaf tot grafische productie.⁷¹ Over de accuraatheid van de door Van Mander in de aanzet van zijn biografie verdedigde stelling dat Bruegel zelf uit een boerenfamilie zou stammen en geboren werd in een onbekend Brabants boerendorp dicht bij Breda en als het ware geroepen werd om op latere leeftijd uit zijn jeugdherinneringen te putten door de boeren met het penseel na te bootsen, is reeds veel (kritische) inkt gevloeid. Heden ten dage wordt ook waarde gehecht aan de hypothese dat Pieter Bruegel in de metropool Antwerpen zou zijn geboren en aldaar zijn jeugd zou hebben doorgebracht.⁷² Betrouwbaarder en relevanter is de door

66. S. PORRAS, *Pieter Bruegel's Historical Imagination*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2016, 93-99.

67. M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 61.

68. M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. X3.

69. Het betreft de Val van Icarus in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten en Geschiedenis van België en een gelijknamig werk in het Museum David en Alice Van Buuren.

70. Tekenend is de titel van de bijdrage van Jürgen Müller in een tentoonstellingscatalogus (J. MÜLLER, *Pieter Bruegel d. Ä. Oder das Klischee vom Bauern-Maler* in J. MÜLLER, *Pieter Bruegel invenit-das Druckgraphische Werk*).

71. M. SELLINK, *Pieter Bruegel. Ongezien*, Leuven, Davidsfonds, 2012, 182.

72. Voor een recente *status quaestonis* van het onderzoek: L. HUET, *Pieter Bruegel. De biografie*, Antwerpen, Polis, 2016, 57-90 en M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, 10. Huet merkt op dat Bruegel nooit als poorter werd ingeschreven in de Stad Antwerpen, een argument dat erop wijst dat hij in de Scheldestad is geboren. Dit argument wordt overigens ook

Van Mander aangehaalde anekdote dat Bruegel samen met een vriend, de koopman Hans Frankaert, geregeld *incognito* deelnam aan boerenkermessen en boerenbruiloften. Zijn participatieve observatie kwam hem ten goede bij het penselen van zijn boerenschilderijen. Van Mander looft de zeer realistische wijze waarop hij hun klederdracht en hun folkloristische danspassen weergaf.⁷³

Deze passage wekt de indruk dat Bruegels belangstelling vooral van etnografische aard was. In Bruegels tijd kruisten de wereld van de stedelingen en de boeren elkaar. Bemiddelde Antwerpse poorters kochten of bouwden Hoven van Plaisantie in de groene rand rond de metropool.⁷⁴ Ze kwamen op die manier in aanraking met de zeden en gewoonten van de boeren. Van die ontmoeting ging een zekere fascinatie uit. De poorters aarzelden niet om boerenbruiloften te bezoeken. Ze waren vragende partij om de vertrekken van hun Hoven van Plaisantie, maar ook van hun stadspaleizen met genreschilderijen te decoreren die een zicht boden op dergelijke boerentaferelen.

Die etnografische insteek doet evenwel geen afbreuk aan het feit dat Bruegels doelgroep zelf niet de boerenstand betrof. Bruegel had contacten met humanistische kringen in de metropool. Ze baadden in de cultuur der rederijders. Hoewel het moeilijk is zicht te krijgen op de vraag in welke mate Bruegel een *pictor doctus* was⁷⁵, had hij een zeer erudiete leermeester die hofschilder was. Hoe realistisch en accuraat de schilder ook te werk ging in het uitbeelden van de Brabantse boeren, gaan zijn schilderijen méér over de wijze waarop de stedelijke elite naar de boeren keek.

In *Pieter Bruegel's Historical Imagination* ontvouwt Stephanie Porras een extra perspectief door te wijzen op het emblematische karakter van boeren in de ogen van toenmalige humanisten.⁷⁶ Ze wijst op meesterlijke wijze op de etymologische verwantschap tussen de woorden die in het Frans en het Engels boeren en heidenen aanduiden (païens, pagan-paesant-paysan). Een beetje zoals dat geldt voor bepaalde woorden of dialecten, werden de boeren gepercipieerd als gestolde 'archeologische' relictten van een ver verleden

gebruikt om de stelling te verdedigen dat Rubens in de Scheldestad en niet in Siegen werd geboren: C. VANDEVELDE en P. VALKENNEERS, *De geboorte van Rubens*, Gent, Snoeck, 2013, 53.

73. A.F. MIRANDE en G.S. OVERDIEP, *Het Schilderboek van Carel van Mander*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1943, 258.

74. Zie S. PORRAS, *Pieter Bruegel's Historical Imagination*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2016, 82. Voor een geschiedenis van de Antwerpse Hoven van Plaisantie: R. BAE-TENS, *Hoven van plaisantie: het 'soete' buitenleven in de provincie Antwerpen. 16de-20ste eeuw*, Antwerpen, Pandora, 2014.

75. Manfred Sellink laat zich vrij sceptisch uit over de vraag of Pieter Bruegel wel een *pictor doctus* kan worden genoemd: M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, 25-27.

76. S. PORRAS, *Pieter Bruegel's Historical Imagination*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2016, 1-5, 21-53 (Hoofdstuk 1 luidt "Peasants and Pagans" en Hoofdstuk 2 "The archeological peasant").

die ons verbinden met de oerwortels van een vernaculaire beschaving. De schrijfster toont daardoor aan dat de studie van de boerenstand, zoals de studie van hun taal en hun gebruiken, een brug was naar het verleden, die de humanisten in Bruegels tijd niet onberoerd kon laten. De grens tussen genretaferelen en historiestukken is in dit opzicht vloeiend. Historiestukken werden door Bruegel bovendien in een contemporaine setting gesitueerd, waardoor ze sterk aansluiten bij genretaferelen.⁷⁷

Het meest bekende voorbeeld is de reeks van de Maanden⁷⁸, die in opdracht van Nicolaes Jonghelinck werd geschilderd voor zijn Hof ter Beke, dat even buiten de stadswallen was gesitueerd. In de vijf van de zes 'bimensuele'-panelen die van deze cyclus bewaard zijn gebleven, staat de worsteling van de boer met de natuur tijdens de seizoenswisseling centraal. Met als enige uitzondering het schitterende *Jagers in de sneeuw*, wordt het labeur van de boer getoond: het binnenhalen van het hooi, het oogsten van het graan, de terugkeer van de kudde, en het hakken van het hout. Het schilderij *De Oogst* (1565) toont ons een aantal boeren die aan het schaften zijn. De pose van de boer die lang uitgestrekt met wijde benen onder de schaduw van een boom een dutje doet, prefigureert de geleerde in Bruegels Luilekkerland (1567). Het oeuvre van Bruegel doet in het algemeen recht aan een zeker evenwicht tussen arbeid en vrije tijd. Immers, de meeste schilderijen die de mythe rond de Boerenbruegel in het leven roepen en waarnaar Van Mander verwijst, betreffen feestende boeren en boerinnen, of het nu om een bruiloft of een kermis gaat.

Hoewel we geen enkel egodocument of geen enkele getuigenis kennen, die het zou mogelijk maken Bruegels mens- of wereldbeeld te reconstrueren, spreekt uit dit oeuvre toch een evenwichtige arbeidsethiek. Om het met *Prediker* te zeggen: "Als hij kan eten en drinken en genieten van wat hij met al zijn zwoegen bereikt heeft, is dat immers een gave van God."⁷⁹ In de geest van *Prediker*, zou men kunnen stellen dat er "een tijd is van zwoegen, en een tijd van genieten".

C. *Bruegel en de verbeelding van de niet-arbeidende bedelaar en de misantroop*

In het geval van bedelaars en misantropen die zich uit de wereld hebben teruggetrokken, is van een evenwicht tussen arbeid en genot géén sprake. De bedelaars bedelen immers om

77. J. MÜLLER, "Of churches, heretics, and other guides of the blind: *The Fall of the Blind leading the Blind* by Pieter Bruegel the Elder and the esthetics of subversion", W.S. MELION, J. CLIFTON en M. WEEMANS, *Imago exegetica*, 2014, Leiden, Brill, 774. De auteur meldt ook dat het genretaferel op deze wijze wordt uitgebeeld op een groot formaat dat eigenlijk is voorbehouden aan historiestukken.

78. Zie M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nrs. 134-138.

79. *Prediker*, III, 13.

voedsel en geld dat niet de vrucht is van hun arbeid én de misantropen-heremieten kanten zich en tégen arbeid én tegen genot. De vraag rijst dan ook welke houding uit het oeuvre van Bruegel spreekt ten aanzien van dergelijke ‘nietsnutten’. In de eerder genoemde *Strijd tussen Carnaval en Vasten* (1559) duiken bedelaars op. Merkwaardig treft men ze zowel aan in de rechterkant, die de vasten tot voorwerp heeft, als aan de linkerkant, die het carnavalsgebeuren schetst. Het uitdelen van aalmoezen is een werk van barmhartigheid. Bruegel herinnert allicht hieraan, waar hij bemiddelde burgers toont die bij het verlaten van een kerkgebouw ostentatief aalmoezen uitdelen aan behoeftige ouderen, kreupelen en een arme moeder die de zorg over een kind heeft. Aan de linkerkant treffen we eveneens enkele kreupele lieden aan die op krukken lopen. Ze zijn herkenbaar als bedelaars door de dracht van vossenstaarten. Ze bedelen evenwel niet, maar voeren een ritueel op dat typerend zou zijn voor de carnavalstijd. In dit ritueel, ridiculiseren de bedelaars de gevestigde orde, onder meer door zich met hoofddeksels te ‘kronen’. Bruegel werkte dit detail in 1568 uit tot een zelfstandig schilderij. In zijn *Kreupele Bedelaars* draagt een bedelaar zelfs ietwat provocerend een bisschopsmijter.⁸⁰ In dit schilderij duikt wel een vrouw op die een schaal aanreikt waarop aalmoezen kunnen worden gedeponeerd. In de *Strijd tussen Carnaval en Vasten* duikt overigens een ander toneeltje op aan de linkerkant, waarin wel een personage klaar staat met een soort spaarpot. Dit thema van de ‘Lelijke Bruid’⁸¹ zou Bruegel vele jaren later inspireren tot het aanbrengen van een tekening op een houten blok, ter voorbereiding van een voor zijn oeuvre unieke houtsnede. Deze houtsnede werd nooit voltooid. Na Bruegels dood bracht het huis *In de Vier Winden* wel een kopergravure uit die rechtstreeks aan die tekening werd ontleend. In de legende van die gravure wordt gerefereerd aan de bruiloft van *Mopsus en Nisa*.⁸² Het moraliserende toneelstuk waarschuwt tegen de kwalijke gevolgen van drankzucht. Een dronken man wordt de dag nadien geconfronteerd met een huwelijksgeefte die hij had afgelegd ten aanzien van een duidelijk weinig aantrekkelijke vrouw. Bekend is de uitbeelding op een *Tüchlein* met waterverf van de *Parabel van de Blinden* (1568), waarin tot de bedelstaf herleide blinden elkaar op fatale wijze leiden.⁸³ Aangenomen wordt dat Bruegel voor datzelfde jaar voor eenzelfde opdrachtgever een schilderij penseelde op doek met tempera dat ons de indrukwekkende misantroop toont, die zich nukkig uit de wereld heeft getrokken.⁸⁴ In mijmeringen verzonken, heeft hij geen oog voor de vele concrete bedreigingen rondom

80. M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 166.

81. M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 155. Zie ook E.M. KAVALER, *Pieter Bruegel. Parables of Order and Enterprise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 118.

82. M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 156.

83. M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 165.

84. M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 164.

hem. Hij ziet de kraaienpoten niet die op de weg slingeren, terwijl een boefje dat zich kromt om door de wereld te komen, zijn beurs steelt.

Moet men al deze afbeeldingen interpretern als een veroordeling van bedelarij of misantropisch oblomovisme? Nam Bruegel stelling in een maatschappelijk debat, waarbij hij bedelarij wenste te veroordelen, zou pleiten tegen het geven van aalmoezen en voor de activering van deze bedelaars? Dergelijke interpretatie komt mij excessief over. In de *Parabel der blinden* staat een parabel centraal, een nieuw testamentische gelijkenis die primair een spirituele en diepreligieuze betekenis heeft. Jürgen Müller heeft de *Parabel der blinden* in een diepgravende analyse geduid als een impliciete antiklerikale kritiek en een pleidooi voor een meer spirituele en minder liturgische invulling van het geloofsleven in de geest van de Duitse theoloog Sebastian Franck.⁸⁵

Dat Bruegel die parabel in een contemporaine omgeving verbeeldt en daartoe zijn toevlucht neemt tot de blinden die anno 1568 in het straatbeeld opdoken, was in die tijd de normaalste gang van zaken. Nagenoeg alle door Bruegel geschilderde Bijbelverhalen worden in een eigentijdse setting en eigentijdse kostumering geënceneerd. Slechts indien bepaalde personages op een historiserende wijze ten tonele worden gevoerd, is paradoxaal sprake van een *anachronisme* dat voer is voor iconologen. Zo wijst Porras op de omstandigheid dat in de voorstelling van Luilekkerland gerefereerd wordt aan de zeer middeleeuwse gedachte van de drie standen.⁸⁶ Men zou eraan kunnen toevoegen dat de adel (de ridder) in tegenstelling tot de boer en de geleerde er op een anachronistische wijze wordt uitgebeeld.

D. Bruegel en de verbeelding van het pre-industriële kapitalisme

De Antwerpse metropool staat symbool voor de opkomst van een vorm van kapitalisme waarin lieden zich op zeer speculatieve wijze verrijkten zonder te zwoegen in het zweet van Gods aanschijn. Onvermijdelijk rijst de vraag of in het oeuvre van Bruegel een kritiek valt te ontwaren op deze evolutie, die op gespannen voet stond met de traditionele christelijke moraal. Indien één werk zich leent tot een dergelijke kritiek, dan is het allicht de postuum gedrukte spotprent *De strijd tussen spaarpotten en brandkasten*, die naar een verloren gegaan ontwerp van Bruegel werd gesneden.⁸⁷ Uit de legende, die deels in het Latijn en deels in het Nederlands werd gedrukt, blijkt een duidelijke veroordeling van de

85. J. MÜLLER, "Of churches, heretics, and other guides of the blind: *The Fall of the Blind leading the Blind* by Pieter Bruegel the Elder and the esthetics of subversion", W.S. MELION, J. CLIFTON en M. WEEMANS, *Imago exegetica*, 2014, Leiden, Brill, 779-787.

86. S. PORRAS, *Pieter Bruegel's Historical Imagination*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2016, 49.

87. M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 173.

menselijke hebzucht die immers een door Bruegel zelf verbeelde hoofdzonde betreft. Het is uiteraard niet de strijd *tussen* kapitalisten die wordt gehekeld, wel hun niet te stelpen geldzucht. Kavalier ziet in de staatszucht die het geld zichzelf aanmeet, een vorm van *hybris*: “The image suggest values and interests risen above their station, a pretention that indicates a dangerous breach in the accepted hierarchy”.⁸⁸ Zelden werd de triomf van het (mercantiele) kapitalisme beter geschetst.

Hoewel de vrijgevigheid niet in de middeleeuwse deugdencatalogus werd opgenomen, roemde Aristoteles de vrijgevigheid in de *Ethica Nicomacheae* als de juiste ethische houding in geldzaken, die het midden houdt tussen gierigheid en spilzucht.⁸⁹ Dat de compositie werd opgebouwd uit spaarpotten, brandkasten, geldzakken en geldtonnen, kan volgens mij toch als een vingerwijzing worden gezien naar het mercantiele kapitalisme, waarvan Antwerpen een hoofdstad was. Het is in deze stad dat een nieuw architecturaal programma werd uitgedacht. De Antwerpse metropool telde niet de eerste beurs, maar wel het eerste paradigmatische bouwwerk dat als beursgebouw (1531-1532) werd ontworpen.⁹⁰ Een architecturaal programma was geboren.

In tal van Bruegels werken wordt de eerlijke arbeid van hardwerkende boeren uitdrukkelijk geopponneerd aan de daden van personen die zich op veeleer frauduleuze wijze lijken te verrijken, zonder al te grote inspanningen. In 1568 beeldde Bruegel twee maal een nestrover uit.⁹¹ In een schilderij duikt een nestrover op in de linkerbovenhoek, terwijl een monumentale boer of koeherder daarnaar met zijn rechterwijsvinger wijst. Op deze wijze wordt de nestrover het centrale thema van het schilderij. In een tekening uit hetzelfde jaar treffen we imkers aan van wie de hoofden zelf gecomponeerd lijken te zijn uit het riet waarvan de bijenkorven gemaakt zijn. De imkers worden daardoor ietwat ontmenselijkt. In deze tekening kruipt de nestrover in een boom die zich in de rechterbovenhoek bevindt. De imkers slaan op deze man geen acht. Op dit blad staat een legende die voor Bruegels handschrift wordt gehouden.⁹² Die legende leest als volgt: *Dije de Nest Weet, dije,*

88. E.M. KAVALER, *Pieter Bruegel. Parables of Order and Enterprise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 98-99.

89. ARISTOTELES, *The ethics of Aristotle*, Londen, Penguin Books, 1976, 142-145.

90. Zie J. VAN DER STOCK, *Antwerpen, verhaal van een metropool*, Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1993, 234-235 (de Antwerpse beurs wordt genoemd als het prototype van de beursgebouwen van Amsterdam en Londen). Dit gebouw brandde in 1858 volledig af, kort na de overkapping van de binnenplaats (1853). Het huidige gebouw (1872) is geen restauratie, noch een reconstructie.

91. M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 163 en nr. 169. Beide werken maken het voorwerp uit van enkele diepgravende analyses door E.M. KAVALER, *Pieter Bruegel. Parables of Order and Enterprise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 233-236, 249-254 en door S. PORRAS, *Pieter Bruegel's Historical Imagination*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2016, 136-137.

92. M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 169.

Weeten, dijen Roft dij heeten. Deze creaties behoren tot de meest raadselachtige in zijn oeuvre. Hoewel de kijker op eerste gezicht revolteert tegen de personen die het nest roven en sympathie koestert voor de boer die passeert of voor de voorzichtige imkers die de bijenhoning proberen te recupereren, lijkt uitgerekend het onderschrift op een sympathie voor de rover te wijzen. Wat baat het immers te weten waar het nest ligt, als iemand anders tot actie overgaat en het rooft? Hoopgevend is dat de nestrover uit de boom in een vijver dreigt te vallen, maar ook de boer of koeherder ziet niet in dat ook hem hetzelfde lot is beschoren. Zijn moraliserende vinger doet hem uit het oog verliezen dat hij bij de volgende stap in een vijver dreigt weg te zinken. Men zou in dit schilderij een pleidooi kunnen lezen ten faveure van mensen die zich bezit verwerven door avontuurlijke risico's te nemen, maar uit andere schilderijen spreekt veeleer een aversie tegen menselijke hoogmoed of hybris. Kan hierin dan toch een impliciete kritiek worden gelezen ten aanzien van mercantiele of financiële speculaties, ten faveure van eerlijke en duurzame arbeid? Die *hybris* wordt geheld in de eerder genoemde Val van Icarus.⁹³ Het gedrag van Icarus is immers een schoolvoorbeeld van iemand die in de geest van de Antieken een weinig deugdzame keuze maakt door niet de gulden middenweg te bewandelen. Zo had papa Daedalus duidelijk gewaarschuwd niet te dicht bij de zon en niet te dicht bij de zee te vliegen en aldoor in het midden te vliegen.⁹⁴ Alle personages op het schilderij wagen zich niet aan dergelijk avonturen. Ze zetten hun nederige arbeid voort, als boer, als visser en als herder. Icarus wordt op deze wijze de antiheld van het doek. Hij verdwijnt in het niets.⁹⁵ Sterker, in tegenstelling tot de tekst van Ovidius, lijken de boer, de herder en de visser het neerstorten van Icarus niet eens op te merken.⁹⁶ Het thema van de *hybris* komt eveneens aan bod in de twee bekende versies van de Toren van Babel (1563 en 1568), waarin Bruegel voor het eerst en het laatst blijk geeft van zijn waardering van de antieke architectuur.⁹⁷

93. Zie S. PORRAS, *Pieter Bruegel's Historical Imagination*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2016, 142 en E.M. KAVALER, *Pieter Bruegel. Parables of Order and Enterprise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 67-72.

94. Zie OVIDIUS, *Metamorphosen*, Boek VIII, v 203-205 (Amsterdam, Ahtenaeum, 2016).

95. Zie hierover: E.M. KAVALER, *Pieter Bruegel. Parables of Order and Enterprise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 71.

96. Een vergelijking tussen het doek uit het Koninklijk Museum voor Kunsten en Geschiedenis en het paneel uit het Museum David en Alice van Buuren laat wel toe te vooronderstellen dat het doek uit het Museum aanvankelijk ook Daedalus toonde. Ook hier blijft de vaststelling overeind dat de centraal afgebeelde boer hem niet opmerkt. De enige figuur die naar de hemel tuurt, is de herder.

97. M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nr. 114 en nr. 125.

VI. DE RECHTSPOSITIE VAN BEDELAARS EN VAGEBONDEN TEN TIJDE VAN PIETER BRUEGEL

De aanwezigheid van zoveel bedelaars en vagebonden in het oeuvre van Pieter Bruegel roept bij juristen spontaan de vraag op naar de rechtspositie van deze lieden in de jaren zestig van de zestiende eeuw. Spontaan duikt in het collectief geheugen het beeld op van de Kolonies van Weldadigheid van Wortel en Merksplas, waar landlopers vroeger werden opgesloten. Beide instellingen werden gesloten in de nasleep van de affaire *De Wilde, Ooms and Versyp tegen België*.⁹⁸ Op 18 juni 1971 oordeelde het Hof voor de Rechten van de Mens immers dat de Belgische Wet op de Landloperij in strijd was met artikel 5, § 4 van het EVRM. Dit artikel verleent de burger het recht om in geval van detentie de rechtmatigheid van die detentie te laten onderzoeken bij een rechterlijke instantie, die eventueel de invrijheidsstelling kan bevelen. De geschiedenis van soortgelijke instellingen is veel ouder dan de Hollandse tijd, waaruit beide kolonies dateren. Bekend zijn de fraaie passages die Simon Schama in zijn magistrale *Overvloed en onbehagen* (*The Embarrassment of Riches*) wijdde aan het Amsterdamse Rasphuis, dat in 1595 zijn poorten opende.⁹⁹ In de achttiende eeuw werd ook in Gent een gelijknamige instelling opgericht.¹⁰⁰ Mannelijke bedelaars en landlopers die weigerden te werken, werden er gevangengezet. Zij hielden er zich onledig door Brazielhout tot poeder te raspen. Dit poeder werd verkocht aan de ververijen. Foucault staat in het tweede hoofdstuk van zijn *Histoire de la Folie à l'âge classique* stil bij “le grand renfermement”, de opsluiting van bedelaars en landlopers in tuchthuizen, waarvan de oprichting van het Grand Hôpital te Parijs (1656) getuigt.¹⁰¹ Het oudste voorbeeld van een tuchthuis voor bedelaars en landlopers in ‘Europa’ dateert evenwel al van bij leven van Pieter Bruegel. Zo stelde Koning Hendrik VIII het kasteel *Bridewell* ter beschikking voor de inrichting van een tuchthuis.¹⁰² Het Verenigd konink-

98. Zie EHRM 18 juni 1971, nrs. 2832/66, 2835/66, 2899/66 (*De Wilde, Ooms and Versyp tegen België*).

99. S. SCHAMA, *Overvloed en Onbehagen. De Nederlandse cultuur in de Gouden Eeuw*, Amsterdam, 1998, 27-36.

100. Zie L. STROOBANT-STEVENS, *Le Rasphuys de Gand. Recherches sur la répression du vagabondage et sur le système pénitentiaire établi en Flandre au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Gent, Vuylsteke, 1900.

101. M. FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Parijs, Gallimard, 1972, 66-109. Zie ook J. CUBÉRO, *Histoire du vagabondage*, Parijs, Imago, 1998, 83-128.

102. Zie in dit verband het zeer omvattend en historisch uitgewerkte proefschrift van W. DEPEEUW, *Landloperij, bedelarij en Thuisloosheid*, Kluwer rechtswetenschappen, Antwerpen, 1988, 108-109.

rijk zou onder Elisabeth een pioniersrol vervullen door de totstandkoming van de *Poor Law* (1601), een bijstandswet waarin bijstand aan een arbeidsplicht werd gekoppeld.¹⁰³

Op het (Europese) continent zijn ten tijde van Bruegel géén soortgelijke instellingen aan te treffen. In het overzicht van de weldadigheidsinstellingen dat Pais-Minne schetst in *Antwerpen in de XVIde eeuw*, duiken er géén tuchthuizen voor werkonwillige, maar werkonbekwame volwassen landlopers en bedelaars op.¹⁰⁴ In wezen werd slechts gezorgd voor accommodatie van oudere werknemers die wegens hun leeftijd werkonbekwaam waren. Ook voor de weesjes werd in Antwerpen al een opvang uitgewerkt. De meisjes verbleven in het Maagdenhuis, de jongens in het Knechtjeshuis. Beide instellingen zijn terug te voeren tot het midden van de zestiende eeuw. Ze getuigden van een groeiend besef dat het zinvol was om armen te helpen door hen onderdak te geven en een stiel aan te leren. Van het opsluiten van *volwassen* bedelaars en landlopers in tuchthuizen was evenwel in Bruegels tijd nog géén sprake. Daaraan doet geenszins afbreuk dat hun rechtspositie onvergelijkbaar was met deze van minder nooddrufelige burgers. Bedelarij en landloperij werden immers wel degelijk gecriminaliseerd. Zo kondigde de Kanselier én de Raad van Brabant al op 11 april 1450 een verbod af op bedelarij. Die verordening werd op 14 augustus 1459 op het niveau van het hertogdom Brabant gesanctioneerd via een charter, dat voorzag in opsluiting én zelfs galeistraffen.¹⁰⁵ De opsluiting roept reminiscenties op aan een oudere straf die honderd jaar eerder al in een ordonnantie van de Franse Koning Jean II le Bon (1351) werd voorzien.¹⁰⁶

Dergelijke maatregelen zijn geen schoolvoorbeeld van efficiënte armoedebestrijding. Tegenover het verbod van bedelarij en landloperij stond geen enkele verplichting voor de overheid om werk te maken van een werkgelegenheidsbeleid of een traject dat deze werkonwilligen zou voorbereiden op een integratie in de reguliere arbeidsmarkt. Het was evident onmogelijk alle bedelaars en landlopers op te pakken in tijden van groeiende ar-

103. Zie hierover S. DEAKIN en F. WILKINSON, *The Law of the Labour Market*, Oxford, OUP, 110-112.

104. Zie E. PAIS-MINNE, "Weldadigheidsinstellingen en Ondersteunden" in X, *Antwerpen in de XVIde eeuw*, Antwerpen, Mercurius, 1975, 193-202.

105. Zie voor de rechtspositie van de bedelarij in het Hertogdom Brabant in de XVde en de XVIde eeuw: X. ROUSSEAU, "L'incrimination du vagabondage en Brabant (14e-18e siècles). Langage du droit et réalités de la pratique" in G. VAN DIEVOET, P. GODDING en D. VAN DEN AUWEELE (eds.), *Langage et droit à travers l'histoire. Réalités et fictions*, Leuven, Peeters, 1989, 147-18 en H. VAN DEN EERENBEEMT, "Sociale spanningen en overheidsbeleid. Bestrijding der bedelarij in het noorden van Brabant in de vijftiende en zestiende eeuw", *Varia Historica Brabantica*, I (1962), 145-192.

106. J. CUBERO, *Histoire du vagabondage*, Parijs, Imago 1998, 49-52.

moede en maatschappelijke ongelijkheid en een toegenomen concentratie van de armen in de steden. Een adequate aanpak van de bedelarij en de landloperij veronderstelde een betere aanpak van de maatschappelijke bijstand. Die maatschappelijke bijstand was evident geenszins onbestaande. Het spijzen van de hongerigen en het laven van de dorstigen was een werk van barmhartigheid. Tal van religieuze orden, fundaties, gilden, parochies en broederschappen hielden zich hiermee onledig. Het grote probleem was evenwel de versnippering.

Toen de armoede steeg, groeide ook een zekere intolerantie ten aanzien van armen, bedelaars en vagebonden die in het stedelijke weefsel instroomden. Vele steden reageerden daarop door die 'vreemde' bedelaars gewoon buiten de stadspoorten te zetten, wat het probleem van de landloperij uiteraard enkel bestendigde. Karel V pakte in zijn Ordonnantie van 7 oktober 1531 als eerste het probleem van de bedelarij en de landloperij aan door een verbod van de landloperij en de bedelarij te koppelen aan een verbetering van de maatschappelijke bijstand.¹⁰⁷ In de geest van zijn voorganger werd de bedelarij verboden. Lokale of autochtone bedelaars konden nog een toestemming krijgen om te bedelen. Voor lieden die niet geboren en getogen waren in de stad, gold een absoluut verbod te bedelen. Het was armen daardoor juridisch verboden hun geboorte- of verblijfplaats te verlaten en het werd hen ook feitelijk onmogelijk gemaakt.

Belangrijker is de hervorming van de armenzorg. Karel V legde een centralisatie op van de armenkassen op stedelijk niveau en organiseerde een administratief toezicht op het beheer van deze kassen. Het is bon ton om in deze maatregel een invloed te ontwaren van het beroemde traktaat *De subventione pauperum* (1526) van de in onze gewesten wonende Spaanse humanist Juan Luis Vivès.¹⁰⁸ Hij pleitte in de geest van Sint-Paulus voor een arbeidsplicht.¹⁰⁹ Die ging zeer ver, aangezien hij ook de blinden en de ouderlingen wilde activeren. Vivès pleitte eveneens voor een centralisatie van de middelen, waarbij een centrale rol zou weggelegd worden voor de stadsmagistraat. De auteur hield ook een warm pleidooi voor de noodzaak van een beroepsopleiding, weze het sterk gericht op kinderen. De ideeën van Vivès reminisceren aan bepaalde passages uit de *Utopia* (1516)

107. Zie J. LAMEERE, *Recueil des Ordonnances des Pays-bas, Deuxième Série-1506-1700*, t. III, Brussel, J. Goemaere, 1902, 265-273 en G. VAN DIEVOET, P. GODDING en D. VAN DEN AUWEELE (eds.), *Langage et droit à travers l'histoire. Réalités et fictions*, Leuven, Peeters, 1989, 147-18 en H. VAN DEN EERENBEEMT, "Sociale spanningen en overheidsbeleid. Bestrijding der bedelarij in het noorden van Brabant in de vijftiende en zestiende eeuw", *Varia Historica Brabantica*, I (1962), 145-192.

108. L. VIVES, *De l'assistance aux pauvres*, Brussel, Puvrez, 1943, 290 p.

109. Zie Paulus, Tessalonicenzen, II, 3, 10.

van Thomas More. In het Tweede Boek¹¹⁰ van de Utopia brengt Thomas More verslag uit van het gesprek dat hij met de fictieve Rafaello Babellario hield.¹¹¹ Kenmerkend voor Babellario's visie is dat niet enkel de armen, maar alle burgers van Utopia zich van arbeidstaken moeten kwijten. Niemand mag zomaar wat rondhangen: iedereen moet hard werken, ook al blijkt dat slechts twee maal drie uur per dag te zijn. De pauze wordt ruim bemeten. Na de ochtendshift heeft elke werknemer recht op een uur lunchpauze en een siësta van twee uur. Babellario wil ook de vrouwen, de priesters, monniken, de rijkelui en de grootgrondbezitters activeren. De gezonde bedelaars die doen alsof ze ziek zijn, krijgen eveneens een veeg uit de pan. Hij pleit ook voor de reconversie van nutteloze luxe-ambachten naar ambachten die nuttiger zijn in het frugale Utopia. De enigen die gelukkig en volgens mij volkomen terecht deze dans ontspringen, zijn diegenen die levenslang vrijgesteld zijn om zich volledig aan de wetenschap te kunnen wijden. Er wordt wel enige publicatiedruk opgelegd. Wie niet produceert, wordt teruggeplaatst onder de werkende bevolking.

VII. CONCLUSIES

In de hogergenoemde puzzel ontbreken vele stukken. Het belangrijkste stuk betreft de vraag naar de identiteit van de opdrachtgever. Die is onbekend. Er is géén boedelinventaris van de eerste eigenaar bewaard of bekend, waarin dit stuk wordt genoemd. Aangezien het een late Bruegel betreft, moet het allicht of een bevriende, relatief armlastige humanist betreffen, dan wel een rijke koopman. Bruegels schilderijen waren immers peperduur, maar soms gaf hij een schilderij weg aan vrienden.¹¹² De omstandigheid dat het centrale personage in de compositie alle trekken van een humanist of geleerde vertoont, wijst volgens mij naar een opdracht uit die hoek. Aangezien de opdrachtgever onbekend is, ontbreekt op het eerste gezicht een belangrijke indicatie naar de context en de functie van dit schilderij. De enige denkbare sleutel zijn de afmetingen. Het betreft een paneel dat een middenformaat uitmaakt in het oeuvre van de schilder. Het is tweemaal kleiner dan de

110. Recent verdedigde de Nederlandse filosoof Hans Achterhuis dat dit Tweede Boek satirisch is bedoeld. Het zou derhalve niet als een blauwdruk van de perfecte samenleving moeten worden gelezen, maar als een moriaanse Lof der Zotheid, zo men wil als een dystopie: H. ACHTERHUIS, *Koning van Utopia. Nieuw licht op het Utopisch denken*, Rotterdam, Lemniscaat, 2016, 45-57.

111. Thomas MORE, *Utopia*, Amsterdam, Athenaeum, 2010, 80-86.

112. Zie W. GIBSON, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkely, University of California Press, 2006, 67-76. De *Dormitio van Maria* werd door Bruegel cadeau gedaan aan zijn vriend Abraham Ortelius, die naar dit schilderij een prent liet snijden om onder zijn vrienden uit te delen (M. SEL-LINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nrs. 128 en 129).

grotere stukken die Nicolaes Jonghelinck in zijn eetkamer ophing. Het is groter dan een aantal andere paneeltjes.¹¹³ Door zijn thematiek zou het stuk best kunnen thuishoren in een eetkamer, maar het zou ook kunnen thuishoren in een *studiolo* of een kunstkamer van een rijke verzamelaar. Ik ben geneigd te denken dat het stuk vanuit een soort kikkerperspectief moest worden aanschouwd, nu de blik van de toeschouwer door het hellend vlak weinig frontaal is. Hing dit paneel boven een ander schilderij? Van zestiende-eeuwse kunstkamers zijn evenwel geen afbeeldingen bekend. Geschilderde voorstellingen van dergelijke kunstkamers horen eerder thuis in het Antwerpen van de zeventiende eeuw.¹¹⁴ Het is niet omdat de kunstkamer als picturaal genre toen niet bestond, dat er in de zestiende-eeuwse patriciërspanen géén kunstkamers waren.¹¹⁵

Voor de intrinsieke betekenis van het schilderij zijn er zowel elementen die wijzen op een moraliserende boodschap als veeleer op een subversieve boodschap. Aangezien het stuk niet thuishoort in enige publieke ruimte, is een subversieve boodschap verre van ondenkbaar. Een aantal elementen in de hierboven genoemde perspectivistische analyse wijzen op een klassieke moraliserende boodschap. Zo kan niet worden ontkend dat de *Fabliau de Cocagne* evenals de maatschappij waarbinnen zij functioneerde, een belangrijke transformatie hebben ondergaan sedert de tweede helft van de dertiende eeuw. De moraliserende insteek van de gedrukte versie van het *Schlaraffenland* en het *Luyelekkerlant* spreken letterlijk ‘boekdelen’. Evenmin kan worden ontkend dat het maatschappelijke draagvlak ten faveure van luiheid, inzonderheid deze die werd toegeschreven aan bedelaars en landlopers in een meer en meer geseculariseerde samenleving verminderde. De Kerk verdween meer en meer naar de achtergrond als een instituut dat de armenzorg organiseerde én haar schapen opriep om in de persoon van de bedelaars en de vagebonden de figuur van de Mensenzoon te herkennen.

113. Men denkt bijvoorbeeld aan *De Dormitio van Maria* (23 cm op 55 cm), *Christus en de overspelige vrouw* (24 cm op 34 cm), de *Kreupele bedelaars* (18 cm op 21 cm) en *De Drie soldaten* (20 cm op 17 cm). De afmetingen werden ontleend aan M. SELLINK, *Bruegel, Het volledige werk*, Brugge, Ludion, 2011, nrs 128, 140, 166 en 170.

114. Zie in dit verband A. VAN SUCHTELEN en B. VAN BENEDEN, *Kamers vol kunst in zeventiende-eeuws Antwerpen*, 2010, 148 p. en B. VAN BENEDEN, *500 jaar verzamelen in Antwerpen*, 2013, Leuven, Davidsfonds, 13-101. Voor enkele fraaie theoretische beschouwingen rond de Antwerpse kunstkamers: V.I. STOICHITA, *L'instauration du tableau*, 2017, Genève, Librairie Droz S.A., 149-203.

115. Zo bevestigt Tine Luk Meganck in de monografie die zij wijdde aan Bruegels *Val van de Opstandige Engelen* dat dit schilderij geïmponeerd is uit *naturalia* en artefacten uit de zestiende-eeuwse kunst- en rariteitenkabinetten. Voor een beschrijving van deze zestiende-eeuwse kabinetten: T.L. MEGANCK, *Pieter Bruegel the Elder. Fall of the Rebel Angels*, Milaan, Silvano editorial, 2014, 67-107.

Het loutere feit dat Bruegels samenleving onderhevig was aan belangwekkende transformaties op religieus, sociaaleconomisch en ethisch vlak, betekent nog niet dat Bruegel al deze transformaties gedwee of kritiekloos bejubelde. Het is niet omdat Bruegels schilderijen door een politieke en economische elite werden geapprecieerd, dat hij het ethos van die elite kritiekloos onderschreef. De aanwezigheid van bedelaars in zijn oeuvre moet volgens mij niet *per se* geduid worden als een kritiek op de bedelarij. De referenties naar de bedelaars zijn tot op zekere hoogte etnografisch (*De Strijd tussen Carnaval en Vasten* en *Kreupele Bedelaars*) of een iconografische voorzet van religiekritiek (*De Parabel van de Blinden*). Bruegel was actief in een era waarin de ambachtsman zich verzelfstandigde tot een kunstenaar die niet louter in opdracht werkte van een opdrachtgever, maar bij wijlen ook voor de 'kunstmarkt'. Het is met name in Antwerpen dat die kunstmarkt werd geboren.¹¹⁶ Toonaangevende iconografen hebben in Bruegel een schilder herkend die kritisch in het leven stond. Die kritiek kan in een aantal religieuze taferelen, de katholieke kerk of de vermeende noodzaak van een kerk én een cultus zonder meer betreffen. In andere taferelen staat een kritiek op een bepaalde sociaaleconomische orde centraal, die van een landbouwmaatschappij naar een mercantiele kapitalistische en verstedelijkte samenleving opschuift. Het is dan ook moeilijk om etiketten als progressief of conservatief op dit oeuvre te klevens, dat zich hoe dan ook niet inschrijft in de italianiserende modewaan van de dag.

Anderzijds pleiten een aantal elementen tegen dergelijke al te moraliserende interpretatie. Het blijft me opvallen dat de legenden onder de Baltens-*inventor*- en de Bruegel-*inventor*-prenten in veel mindere mate dan het geschreven boek een moralistische ondertoon bevatten. Aangezien die prenten niet of minder aan een preventieve censuur waren onderworpen¹¹⁷, is dit volgens mij relevant. Dat Bruegel in de *Desidia* de Luiheid op de korrel neemt, is een argument dat naar mijn mening minder zwaar weegt. De tekenaar Bruegel diende immers in opdracht van zijn uitgever een pre-existente canon uit te beelden van Hoofdzonden. *Desidia* maakte daar nu eenmaal deel van uit. Evenmin zijn er volgens mij redenen om aan te nemen dat andere schilderijen waarop bedelaars en landlopers figureren, *per se* als moraliserend moeten worden geduid.

Bovenal mag worden herinnerd aan de belangrijke bijnaam die van Mander aan Bruegel toedichtte. Ondanks Van Manders obsessieve aandacht voor de schilder die als boer onder de boeren geroepen werd het boerenleven te imiteren, is Bruegel vooral "den drol".¹¹⁸ "Il est

116. Zie in dit verband E.A. HONIG, *Painting and the market in Early Modern Antwerp*, New Haven & Londen, Yale University Press, 1998, 15-18.

117. Zie in extenso J. VAN DER STOCK, *Printing images in Antwerp*, Rotterdam, Sound 1 Vision interactive, 1998, 43-56.

118. A.F. MIRANDE en G.S. OVERDIEP, *Het Schilderboek van Carel van Mander*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1943, 258: "Men ziet dan ook weinig stukken van hem, waarnaar een beschouwer

drôle.” Bruegel is een meester van de humor. In zijn humor ligt veel ‘amor’. Het is volgens mij verkeerd deze schilder als een moralist te zien, die uitgaat van een manicheïstische ethiek die is gebaseerd op een scherpe tegenstelling tussen deugden en ondeugden. Ook in *Christus en de overspelige vrouw* is in de geest van de passage uit het Evangelie geen sprake van een moraliserend register. Sterker nog, veeleer dan een oppositie tussen Christus en de moraliserende vrouw, staat in deze grauwschildering een oppositie centraal tussen Christus en de schriftgeleerden.¹¹⁹ Om diezelfde reden heeft Bruegel allicht weinig op met de belerende en weinig begripvolle houding van de misantroop. De geest van de antieken getrouw, komt Bruegel over als een moralist die kiest voor het bewandelen van de gulden middenweg. Niet een tegenstelling staat bij hem centraal, maar het overwinnen van een tegenstelling. In die optiek doet het *Luyeleckerlant* recht aan de aardse sensualiteit die hij in veel van die schilderijen bezong, waarin de relatie van de mens tot de natuur centraal staat. Een positieve omarming van die sensualiteit waarvan dit schilderij blijk geeft, is niet het einde van het verhaal, maar wel een wezenlijk onderdeel daarvan. Misschien is Bruegel zich bewust van de dwaasheid van de mens, maar dit is nooit een bron van verontwaardiging, veeleer van een gulle en begripvolle lach.¹²⁰ Bruegel verabsoluteert niet de arbeid, want er is ook plaats voor feest. Als hij arbeid verheerlijkt, dan gaat het vooral over ‘eerlijke arbeid’, in tegenstelling tot mercantiele speculatie. Hij is mijns inziens géén vertolker van een opdrukkend arbeidsethos dat dienstbaar wordt gemaakt aan de noden van dat mercantiele kapitalisme. Is het om al die reden toch gepermitteerd om in dit schilderij een utopie in plaats van een dystopie te zien?

ernstig, zonder lachen kan kijken, ja hoe stuursch, grimmig en deftig hij ook is”.

119. E.M. KAVALER, *Pieter Bruegel. Parables of Order and Enterprise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 13-15.

120. Zie hierover W. GIBSON, *Bruegel*, Amsterdam, Elsevier, 1977, 77 en W. GIBSON, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkely, University of California Press, 2006, 28-66.