

Essay

De schilderkunst van Pieter Bruegel de Oude is werelderfgoed. Maar de oude meester heeft ook zijn stempel gedrukt op de schilderkunst uit onze contreien en op die manier mee vorm gegeven aan bepaalde aspecten van de zogenaamde 'Vlaamse identiteit'. Centraal in dit essay staat de vraag of er zoiets bestaat als 'onze Bruegel'?

Die discussie werd fel gevoerd tijdens het eerste kwart van de 20ste eeuw toen een generatie Vlaamse schrijvers en kunstcritici debatteerden over de Vlaamse eigenheid in een snel veranderend Europa. Door in te zoomen op die discussie wil ik een perspectief aanreiken op de receptiegeschiedenis van de Vlaamse oude meester om vervolgens na te gaan

in welke mate die nog bruikbaar is als ijkpunt voor Bruegels artistieke Nachleben in onze tijd.

Bruegel en de moderniteit, 1900-1930

De vroege 20ste eeuw was een tijd van radicale maatschappelijke en artistieke omwentelingen, een tijd waarin de brave 19de-eeuwse schilderkunst werd verruild voor een 'nieuwe kunst' die ambieerde 'dichter bij het leven' te staan. Ergens in dat proces werd ook de receptie van Pieter Bruegel de Oude radicaal bijgestuurd. Hij werd voortaan minder geroemd als de voorvader van het genrestuk en andere facetten van zijn werk kwamen in het daglicht te staan.

Het verhaal van de 'heropwaardering' van Pieter Bruegel de Oude begint in Sint-Martens-Latem, een dorpje langs de Leie-oeveren op enkele luttele kilometers van de stad Gent. Op het einde van de 19de en aan het begin van de 20ste eeuw groeide het boerendorpje uit tot een echte trekpleister voor artistieke zielen die zich daar terugtrokken om zich te bezinnen op de wild om zich heen grijpende moderne wereld. De schilder Valerius De Saedeleer bijvoorbeeld zou, na in de jaren 1893-1895 deel te hebben uitgemaakt van het Gentse anarchisme en vervolgens enkele jaren 'koortsig' te hebben rondgedoeld, in Latem opnieuw 'tot rust' gekomen zijn.¹ Tegenover de schijn en de poseurskunst die het decadente stedelijke leven (of zeg maar de moderne tijd) typeerden, kwam de 'eeuwigheidswaarde' van de natuurlijke schoonheid

te staan. Het Leiedorp gold voor Valerius De Saedeleer en de andere kunstenaars van de eerste Latemse groep als een heus kuuroord in nerveuze tijden, een plek waar de 'kapotte zinnen' van 'decadente zielen' geheel konden worden.

Het is in die context dat 'moderne' Vlaamse kunstenaars het ietwat stoffig geworden blazoën van Pieter Bruegel de Oude opnieuw oppoetsten. Het heropwaarderen van het oeuvre van de oude meester werd wat Vlaanderen betreft in 1902 ingeluid door een tentoonstelling in het Brugse raadhuis waar Vlaamsche primitieven en oude kunst getoond werden.²

De Brugse tentoonstelling zorgde ervoor dat een Bruegeliaans 'primitivisme' wortel schoot in de landschapschilderkunst van Valerius De Saedeleer evenals in de (boeren)portretten van

Gustave Van De Woestyne. Zo werd bijvoorbeeld de karakteristieke sterke compositie – met het vogelperspectief en de hoge horizon – ingezet om het Latemse landschap te verheffen tot een soort ‘oer-Vlaamse’ microkosmos. Ook Karel Van de Woestyne, de bekende dichter-criticus en broer van schilder Gustave, oordeelde dat Bruegel en de primitieven iets reveleerden over zijn eigen identiteit als Vlaming: “Het was de ‘joy for ever’, de lang nadien gekoesterde weelde; ‘t gevoel haast van gierigheid om iets dat men voor zichzelf had willen behouden, juist daarom misschien, omdat men er zichzelf zoo goed in erkende als land- en aardgenoot van schilders, die dit hadden geschapen.”³

In zijn fictionele biografie van de oude meester zou de Lierse schrijver Felix Timmermans in 1928 Bruegel nog veel nadrukkelijker

bestempelen als een ‘rasrepresentant’. In Timmermans’ voorstelling van zaken zou Pieter Bruegel de Oude zich dapper verzet hebben tegen het zogenaamde ‘italianiseren’, tegen ‘de mode van de tijd’ waaraan vele van zijn Vlaamse tijdgenoten tijdens de renaissance ten prooi waren gevallen. In woelige tijden was Bruegel met andere woorden trouw gebleven aan zijn Vlaamse ‘aard’. Hij had het ‘typisch Vlaamse’ realisme uit de gotiek niet verruild voor de Italiaanse mode en het klassieke Latijnse ideaal: “Pieter zuchtte maar. Wat waren de Gothiekers schoon tegenover deze vermosseling van de menschen: Alle dijen even lang, elke neus gekocht, elk oog gekopieerd van ‘t ander, allemaal even groot; geen enkele gemankeerde, geen enkele verlegen! Ze komen bejaard, zonder geboren te zijn, uit een doozeke, niet gebutst, niet gedragen of

gevormd door de natuur en het leven!"⁴

Zoals wel vaker bij schrijvers-critici paste deze visie op Bruegel uitstekend in Timmermans' eigen referentiekader betreffende de moderniteit en de door de moderne tijden veroorzaakte artistieke, literaire en maatschappelijke veranderingen. Impliciet stelde Timmermans met zijn Bruegelbiografie immers de vraag waarom de Vlaming anno 1928 niet trouw zou blijven aan zijn zinnelijk-idyllische natuur.

Intussen had ook dichter-criticus Paul van Ostaijen een poging ondernomen om zijn visie op Bruegel te kaderen binnen zijn poëtica. Waar de Bruegeliaanse rijstevlaaien voor de Lierse auteur van Pallieter een wezenlijk deel waren van een landelijk-idyllische volks-cultuur, waren diezelfde vlaaien voor van Ostaijen

volstrekt zonder belang. De Antwerpse avant-gardist schrijft: Bruegel hoort zelf niet thuis in zijn schilderijen. Timmermans staat middenin de handel van zijn Pallieter. Bruegel eet niet mee van de rijstevlaaien, maar Timmermans doet waarachtig zijn uiterste best door overdreven meezwelgen zich populair te maken. Timmermans aanvaardt de wereld van Pallieter. Bruegel verwerpt zijn wereld niet, noch aanvaardt hij ze; hij noteert ze.⁵

Kortom: voor van Ostaijen lag de prioriteit niet bij de rassige eigenheid of de rijstevlaaien, maar bij Bruegel als een kosmisch schouwer van de universeel menselijke tragedie. De Antwerpse modernist herkende in Bruegel een "platoniese pessimist"⁶ die, zoals hijzelf, geheel en al vervuld was van "de maanroep van het eeuwige"⁷. Zoals in van Ostaijens late

gedichten situeerde die confrontatie tussen menselijke vergankelijkheid enerzijds en 'het eeuwige' anderzijds zich ook in Bruegels oeuvre hoofdzakelijk in 'het rijk der natuur'. Uit zijn confrontatie met het moderne stedelijke leven had van Ostaijen vooral onthouden dat er een onoverbrugbare kloof gaapte tussen mens en natuur, of om uit het Breugel essay te citeren: tussen "de anorganiek van het menselijke poppespel"⁸ in de stad en "de kosmiese samenhang"⁹ in de natuur. Van Ostaijen begreep niet hoe men in Vlaanderen voor die lezing van Bruegels schilderijen blind kon blijven:

Angstig vraagt men zich af of het mogelijk is b.v. een zwelgpartij-schilderij als Het Luilekkerland zo inzichtloos voorbij te gaan, zonder op de samenhang van het geheel te letten, zonder naar de formele beelding te zoeken, die ons in werkelijkheid

deze zatgegeten boeren toont als blote ballast op de aarde, op de draaiende schijf, die overigens in haar eeuwige rotatiebeweging deze belachelijk-tijdelijke ballast, al schijnt hij nog zo zwaar, weldra zal hebben afgeschoven, zodat alleen nog zelfheerlijk haar eigen rotatie overblijft?¹⁰

Van Ostaijen herkende in Bruegel een pionier van de groteske traditie. Andere interpretaties van Vlaamse tijdgenoten, zoals Felix Timmermans en Jozef Muls, wees hij radicaal af want die waren "pragmaties afgestemd op een verbinden van onze traditie met onze wil tot het bijdragen aan een vlaamse herleving" en deden geen recht aan "datgene waarop Breugel onder alle vlaamse schilders de grootste is". Van Ostaijen preciseerde die grote kwaliteit vervolgens als een "kosmies, buitenmenselijk schouwen".¹¹

Bruegel nu

Maar is die discussie uit het interbellum nog relevant voor het artistieke Nachleben van Bruegel in de hedendaagse kunst? Het antwoord op die vraag is verre van eenduidig. Het is ja en neen. Dat wil ik laten zien door even in te zoomen op het werk van Sven 't Jolle en Rob Johannesma.

Ja, want het oeuvre van beide kunstenaars raakt aan iets wat Paul van Ostaijen omschreef als 'kosmisch schouwen'.

Johannesma en 't Jolle nemen maatschappijkritische standpunten in, maar ze situeren de waan van de eigen tijd – denk aan de door hen gethematiseerde problematiek van Palestijnse vluchtelingen – in een boven tijd en ruimte verheven

context. Noem het een kosmisch perspectief. Daardoor krijgt hun werk een meer universele waarde en reveleren ze, naast de concrete problemen van een niet erkende natie/ volk, ook iets over de schijnbaar onveranderlijke menselijke conditie door de tijden heen.

Toch is deze interpretatie van het werk van Johannesma en 't Jolle al te beperkt. Neen is dan ook een even valabel antwoord op de vraag of het Bruegel debat uit het interbellum vandaag nog relevant is voor een goed begrip van het oeuvre van deze twee kunstenaars.

Zowel Johannesma als 't Jolle verwijzen in hun werk ook naar artistieke referentiekaders die zich pas na de Tweede Wereldoorlog ontwikkelden. De grote sculptuur van 't Jolle voegt bijvoorbeeld iets nieuws toe aan artistieke traditie uit de jaren 1960 en 1970, met

name dan de Pop Art en het Nieuw realisme. Ook de installatie van Johannesma bevat op zijn beurt referenties naar een naoorlogse context. Met zijn verknipte dagbladfragmenten kan 'In Dark Trees' ook gelezen worden als een postmodern kunstwerk dat invloed en functioneren van de media thematiseert.

Ten slotte schuilt er in veel van de op deze expo getoonde hedendaagse kunstwerken een plastisch spel met een artistieke traditie. Vaak gaat het om een zuiver visueel en associatief spel dat moeilijk in woorden te vatten is. Bruegel wordt op die manier herontdekt, vertaald naar een eigentijdse context, soms eenvoudigweg heruitgevonden. Opvallend is wel dat elke verwijzing naar de traditie van het genretaferaal steeds met een vette knipoog gepaard gaat. Als de genretaferelen in de hedendaagse werken

al aan bod komen, is het altijd met een mild satirische ondertoon. In Walter Swennens 'Jef Patat' bijvoorbeeld parodieert de humor meteen ook de idee dat de voorstellingswereld in deze genretaferelen wezenlijk deel uitmaken van Bruegels bijdrage aan de constructie van een Vlaamse identiteit. Die zelfspot en kritische omgang met de traditie van de genreschilderkunst treffen we ook bij Paul van Ostaijen aan. In die zin markeert het Bruegel debat uit het interbellum een eerste aanzet om het verlangen de Vlaamse oude meester op te eisen als 'Onze Bruegel' los te laten en plaats te maken voor een veel rijker perspectief op het oeuvre van Pieter Bruegel de Oude. Die rijkdom aan interpretatiemogelijkheden staat centraal in het artistieke Nachleben van de oude meester in de hedendaagse kunst.

Dennis Van Mol