

Matthijs IJssink, *Bosch en Bruegel als Bosch. Kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528-1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450-1516)*. Nijmeegse Kunsthistorische Studies – deel XVII, Nijmegen, 2009, 405 blz. ISBN 978 94 90128 17 3.

Op maandag 21 december 2009 verdedigde de kunsthistoricus Matthijs IJssink aan de Radboud Universiteit te Nijmegen met succes zijn proefschrift. Onder de - het dient gezegd - ietwat bevreemdende titel *Bosch en Bruegel als Bosch* verscheen tegelijk een ondanks de onvermijdelijke drukfouten toch fraai uitgegeven en met veel illustraties geardeerde handeldeditie. De titel is overigens niet het enige ietwat bevreemdende aan dit boek. De tekst bestaat namelijk uit vier grotendeels op zichzelf staande hoofdstukken die toch verbonden worden door een herkenbare rode draad: het gaat telkens over kunstenaars die schilderen en tekenen over zichzelf als kunstenaar en over hun kunst. De twee kunstenaars in kwestie zijn overigens niet van de minsten: Jheronimus Bosch en diens zestiende-eeuwse geestelijke erfgenaam Pieter Bruegel.

In het eerste hoofdstuk concentreert IJssink zich op drie, unaniem als eigenhandig beschouwde tekeningen van Bosch: *Het veld heeft ogen en het bos heeft oren* (Berlijn, Kupferstichkabinett), *Het uilennest* (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) en *De boommens* (Wenen, Albertina). Hij gaat ervan uit dat deze tekeningen hebben gefunctioneerd in een kleine kring in de directe omgeving van de kunstenaar en sluit daarmee aan bij een artikel van Otto Benesch uit 1937 waarin deze de (in de latere Bosch-literatuur overigens weinig bijval gevonden hebbende) stelling verdedigde dat *Het veld heeft ogen en het bos heeft oren* een 'ingekleed' zelfportret van de kunstenaar is. IJssink breidt deze stelling uit door te poneren dat in de drie zonet genoemde tekeningen Bosch' kunst en kunstenaarschap centraal staan.

In de tekening *Het veld heeft ogen en het bos heeft oren* zou Bosch naar verluidt een spel spelen met het genre van het 'sprekend' wapenschild. De auteur vertrekt daarbij van een al enkele jaren oude stelling van zijn promotor (Jos Koldewij): de grote oren van het bos op de achtergrond, de ogen in het veld en het bos zelf zouden namelijk bedoeld zijn als een rebus (oor/hoort – ogen – bos) die verwijst naar de naam van Bosch' geboortestad ('s-Hertogenbosch). En aangezien Bosch zijn naam heeft afgeleid van die van zijn stad, komt op die manier ook de kunstenaar zelf – letterlijk en figuurlijk – in beeld. Bovendien zien we in het midden van de tekening een buitenmaats grote, door andere vogels aangevallen uil in een dode, holle boom. IJssink wijst erop dat de uil in het Middel Nederlands ook wel *bosvogel* werd genoemd en daar de uil in het oeuvre van Bosch zo'n vijftienving maal voorkomt, interpreteert hij de vogel als een symbool van de kunstenaar, als een 'Bosch-vogel'. Deze linguïstische duiding wordt door de auteur nog verder doorgedreven doordat hij een verband legt met het woord *bôs* (met lange oo dus), een Middel Nederlandse variant voor 'het slechte, het boze'. In de tekening zouden op die manier de uil en het bos maar ook de dode boom en de vos zinnebeelden zijn

van Bosch' favoriete thematiek, namelijk het kwaad en de zondigheid, en zou Bosch zichzelf hier presenteren als de schilder van alles wat met 'het boze' te maken heeft.

In 1987 interpreteerde Paul Vandenbroeck de hier besproken tekening als een uitbeelding van het in de middeleeuwen internationaal bekende spreekwoord 'het veld heeft ogen, het woud heeft oren (ik wil zien, zwijgen en horen)' dat aanmaant om altijd en overal voorzichtig te zijn opdat kwade invloeden geen kans zouden krijgen. IJssink noemt Vandenbroecks interpretatie 'overtuigend' maar volgens hem is er met de tekening meer aan de hand en dus beschouwt hij zijn eigen duiding als een ontbrekende schakel van 'het hele verhaal'. Nochtans roept IJssink's benadering onweerstaanbaar een aantal vragen en kanttekeningen op. Om te beginnen begrijp ik niet hoe de oren, de ogen en het bos in Bosch' tekening de stadsnaam 's-Hertogenbosch zouden moeten oproepen. Er bestond in dit verband inderdaad een rebus traditie waarbij een hert of een hart, ogen en een bos konden verwijzen naar de naam *sHertogenbossche* of *sHartogenbossche*, maar voor zover ik zie, komt de variant *sHoortogenbossche* toch nooit voor? Hoe kunnen dan de twee oren in de tekening, zelfs al maakt men de gezochte sprong van *oren* naar *hoort*, onderdeel vormen van een rebus in deze zin?

Natuurlijk kan men de rebusachtige toespelings op de stadsnaam laten vallen, en de bomen in de tekening alsnog interpreteren als een bos en dus als een verwijzing naar de naam van de kunstenaar (Bosch). En in de Middel Nederlandse vindplaatsen van het uitgebeelde spreekwoord treft men inderdaad de varianten 'woud', 'bos' en 'bossen' naast elkaar aan. Verder kan men het met IJssink zonder meer eens zijn dat de uil in het oeuvre van Bosch een opvallende rol speelt. Dat de uil 'destijds ook wel *bosvogel* werd genoemd' lijkt me echter een wat te gemakkelijke conclusie. De enige betekenis die het Middel Nederlandsch Woordenboek geeft voor 'boschvogel' is: vogel die in de bossen leeft. Waarmee ook de op zich al redelijk vergezochte associatie Bosch / bosvogel / boos op wankel benen komt te staan. Merkwaardig overigens dat IJssink van de vos in de tekening, die toch ook het kwade moet symboliseren, beweert dat hij 'bezoek krijgt van een haan'. Volgens mij werd de haan (die duidelijk het uitgebeelde spreekwoord niet kende) door de vos gevangen en is hij dood.

IJssink's aanvullende interpretatie van de tekening *Het veld heeft ogen* kan na dit alles niet anders dan gedurfd genoemd worden, maar zodra hij ook de keerzijde van het tekenblad (die enkele ruwe schetsen vertoont) bij de zaak betreft, wordt zijn benadering enigszins roekeloos. Hij beschouwt de schetsen op deze keerzijde als oefeningen van leerlingen en als de eigenlijke voorzijde. Op de achterzijde zou een ontevreden Bosch dan het spreekwoord in kwestie hebben uitgebeeld om aan de leerlingen te laten zien hoe het wel moet. IJssink leidt dit af uit het Latijnse zinnetje dat bovenaan de tekening staat en dat in vertaling betekent: 'Armsalig is de geest die steeds gebruik maakt van inventies van anderen en zelf niets bedenkt'. Bosch zou zich hier dus presenteren als het tegenovergestelde van zo'n armsalige geest, via een hoogst originele verwijzing naar zijn thematiek (het boze) en

zijn methodiek (taal die beeld wordt). De vrijpostige blik die de auteur ons hier biedt in de werkplaats van Bosch, gaat uiteraard wel erg ver. Wat mij echter meer stoort, is dat Ilsink droogweg mededeelt dat Vandenbroeck het geschreven zinnetje ooit heeft laten onderzoeken door een paleograaf (die het dateerde in de vroege zestiende eeuw) en dat er geen waarneembaar verschil bestaat tussen de inkt van de tekst en die van de tekening. Was het hier voor een proefschrift niet aangewezen om een *second opinion* te vragen aan een andere paleograaf, en was er geen mogelijkheid tot laboratoriumonderzoek van de inkt, zodat we eindelijk zeker zouden weten of tekst en tekening van dezelfde hand zijn of niet?

Ilsinks stelling, namelijk dat in het oeuvre van Bosch boze (dode) bomen en uilen naar de kunstenaar zelf verwijzen, wordt verder uitgewerkt aan de hand van de twee andere, bovengenoemde tekeningen. In het Rotterdamse *Uilennest* zien we inderdaad uilen en een dorre boom en dus worden deze eveneens geduid als 'spiegelbeeld' van de tekenaar. Het spinnenweb met twee spinnen dat we rechts in de tekening zien, verwijst weer naar het overal loerende kwaad maar is tegelijk een bewijs van virtuositeit waarmee Bosch zelfbewust wilde tonen wat hij in zijn mars had als originele schepper van beelden. Het meest originele beeld dat Bosch ooit creëerde, is waarschijnlijk de zogenaamde *boommens* die opvallend aanwezig is op het rechterbinnenluik van de *Tuin der Lusten*-triptiek maar ook op een in Wenen bewaarde tekening. Terwijl de figuur op het drieluik fungeert als hels bordeel, is volgens Ilsink de tekening veel minder gericht op één zonde, maar veeleer op het boze in het algemeen, dat ook hier weer gesymboliseerd wordt door uilen en dorre bomen. Omdat in de tekening ook een hert, een bosje en allerhande 'ogen' aanwezig zijn, wenst de auteur ook in deze tekening een rebusachtige toespeling op de stadsnaam 's-Hertogenbosch te herkennen.

De conclusie van dit eerste hoofdstuk luidt dat de drie hier besproken tekeningen bedoeld zijn als *exempla* van het kunstenaarschap van Bosch, waarbij deze laatste bewust en actief een beeld van zichzelf creëerde dat de receptie van zijn werk in de zestiende eeuw en later zou sturen: de naam 'Bosch' werd als het ware een stijlaanduiding die men associeerde (en nog steeds associeert) met monsters, gedrochten en demonen. Al is deze laatste vaststelling ongetwijfeld correct, de vraag of Bosch de drie besproken tekeningen inderdaad ooit bedoeld heeft als een soort uitstalraam van eigen kunnen (en dan nog voor een beperkt publiek van leerlingen en intimi) lijkt, gezien een aantal zwakke elementen in Ilsinks betoog, minder gemakkelijk met een ja of nee te beantwoorden.

In het tweede hoofdstuk richt Ilsink de aandacht op de in Wenen bewaarde Bruegel-tekening *De schilder en de connaisseur*. Vertrekkend vanuit de vaststelling dat de schilder een grove kwast vasthoudt en geen fijn penseel, is het betoog er hier op gericht aan te tonen dat Bruegel in de Weense tekening een satirisch beeld van een schilder en diens publiek heeft geschetst: in de schilder dienen we een pseudo-kunstenaar te herkennen, en in de zogenaamde *connaisseur* een pseudo-kenner. Bruegel zou zich zo aansluiten bij het discours over kunst in Antwerpen rond 1550 dat erop gericht was de status van schilders en tekenaars te verhogen van ambachtsman tot kunstenaar. Ilsink beschouwt de tekening als het meest directe voor-

beeld van kunst die over kunst gaat bij Bruegel, waarbij deze laatste de steeds naar het slechte verwijzende beeldtaal van Bosch op geraffineerde wijze overnam door van de 'connaisseur'-figuur (die een bril draagt en 'ziende blind' heet te zijn) een mengeling te maken van de bedrogene en de zakkenroller uit Bosch' *De goochelaar*-paneel dat hij wellicht kende via een midden-zestiende-eeuwse gravure van de in Antwerpen werkzame Balthasar van den Bosch. Waarbij ik overigens vind dat de 'connaisseur' meer lijkt op de zakkenroller dan op de figuur van de bedrogene, doch dat is in dit verband slechts een detail.

Het derde hoofdstuk biedt een nieuwe interpretatie van Bruegels paneeltje *Twee apen* (Berlijn, Gemäldegalerie) uit 1562. Via een lange omtrekkende beweging, die door Ilsink zelf 'enigszins uitvoerig' wordt genoemd (p. 183) maar af en toe ronduit omslachtig (met te veel herhalingen) overkomt, wordt aangetoond dat het adagium *ars simia naturae* (de kunst is de aap van de natuur) een belangrijke rol speelde in het kunstdiscours vanaf de veertiende tot het begin van de zeventiende eeuw: het nabootsende gedrag van de aap werd daarbij, op positieve wijze, gelijkgesteld aan het imiterende karakter van de schilder die in zijn kunst de natuur (de werkelijkheid) probeert te evenaren. Ilsinks stelling is nu dat Bruegels paneeltje ook de verhouding tussen kunst en natuur ter sprake brengt, en meer bepaald het adagium *ars simia naturae* uitbeeldt. De argumenten voor deze stelling ontleent hij grotendeels aan de compositie van het schilderijtje zelf. Wat Bruegel schildert wekt de indruk 'net echt' te zijn, maar het is ook net niet echt: de stad Antwerpen wordt hier namelijk op ongebruikelijke wijze niet vanuit het westen maar vanuit het zuidwesten getoond en Bruegel beeldt weliswaar een identificeerbare apensoort af, maar geen portret van een individuele aap. Om deze redenen, en nog enkele andere, zou het paneeltje bedoeld zijn om tijdens een tafelgesprek (*convivium*) besproken te worden, waarbij de verschillende partijen dan met elkaar van gedachten konden wisselen over de verhouding tussen kunst en natuur. Ik ben weliswaar geen Bruegel-kenner, maar dat neemt niet weg dat ik Ilsinks betoog op deze bladzijden af en toe wat al te kronkelig vind. Anderzijds geeft de auteur in de laatste paragraaf van dit hoofdstuk zelf toe dat zijn interpretatie slechts één van de mogelijke kan zijn en dat zij andere interpretaties niet uitsluit. Naar verluidt was het misschien zelfs Bruegels bedoeling een voorstelling te creëren die niet op één manier kan geduid worden, al 'is dit geen vrijbrief voor een verhaal waarin alles kan', zoals Ilsink de lezer op pagina 212 nog snel even meegeeft.

In de hoofdstukken 2 en 3 ging het over *imitatio naturae* (kunst die de werkelijkheid nabootst), in hoofdstuk 4 staat de *imitatio artis* (kunst die naar andere kunst verwijst, met daaraan verbonden de idee van artistieke wedijver) centraal. Uitgaande van de gedachte dat in elk geval een deel van Bruegels werk zelfreflectief is, gaat Ilsink hier op zoek naar het antwoord op de vraag waarom Bruegels vormtaal vaak zo duidelijk teruggrijpt op het idioom van zijn voorganger Bosch. Dat gebeurt onder meer in een aantal door Bruegel ontworpen en door Hieronymus Cock uitgegeven prenten. De these luidt hier dat Bruegel met deze werken bewust bijdroeg aan een discours over kunst dat in de loop van de zestiende eeuw steeds luider weerklonk en waarbij de begrippen *imitatio* (navolging), *aemulatio* (evenaring van het model) en *superatio* (overtreffing van het

model) een belangrijke rol speelden. Bruegels keuze om in een deel van zijn werk het idioom van Bosch te hanteren, valt naar verluidt te verklaren vanuit de idee dat het openlijk gebruik van de stijl van een voorganger aanleiding geeft om beide, model en navolging, met elkaar te vergelijken. Het komt er daarbij op aan duidelijke reminiscenties aan het model (in Bruegels geval Bosch dus) op subtiële manier te vermengen met nieuwe elementen van eigen vinding, wat dan bij de kijker kan resulteren in bewondering voor de inventiviteit van de kunstenaar. Anders gezegd: de eer die Bruegel kon halen met de navolging van Bosch, was het evenaren en overtreffen van diens kunst. En wanneer de kunstenaar zich hiervan bewust is, dan is er sprake van zelfreflectiviteit in de kunst.

Volgens IIsink is Bruegels meest geniale imitatie van Bosch het paneel met *De val van de opstandige engelen* (Brussel, KMSK) uit 1562. Bruegel treedt hier niet alleen op meesterlijke wijze in dialoog met Bosch (via de ontlening van de Michael-figuur aan diens Weens *Laatste Oordeel*-drieluik én via de inventie van boschiaanse gedrochten die echter nergens bij Bosch zelf voorkomen) maar ook met zijn contemporaine stadgenoot Frans Floris die in 1554 eveneens een *Val der opstandige engelen* schilderde. In dit laatste geval is er echter geen sprake van invloed in de zin van overname van motieven, maar wel van wedijver en antithese: voor alles wat Floris schilderde bij de uitbeelding van zijn *Val der engelen*, vond Bruegel een alternatief. Volgens de auteur werd dit contrast door Bruegel bewust nagestreefd en was er dus sprake van een picturale dialoog tussen hem en Floris. Bij zijn analyse van Bruegels *Val* gaat IIsink overigens weer erg ver (onder meer door Bruegels imitatie van Bosch in verband te brengen met het streven van Lucifer om God te imiteren), maar zijn bespreking van Floris' *Val* behoort naar mijn aanvoelen tot de sterkste bladzijden van het boek (vooral wanneer hij het heeft over de bij en de boktor die door Floris op het paneel werden geschilderd).

De bedoeling van een proefschrift is uiteindelijk aantonen dat men op hoog intellectueel niveau met een onderwerp kan bezig zijn en over dat onderwerp nieuwe, grensverleggende dingen naar voren

weet te brengen. In dit verband, en met een knipoogje naar het zinnetje bovenaan Bosch' *Het veld heeft ogen*: Matthijs IIsink is zeker geen armzalige geest die alleen maar gebruik maakt van gedachten van anderen en nooit zelf iets bedenkt. De in dit boek verkondigde stellingen zijn zelfs zo origineel, om niet te zeggen gewaagd, dat ze ongetwijfeld – zoals de auteur in de inleiding zelf al vreest – sommigen tegen de haren zullen strijken. Ik kan niet ontkennen dat ook ik mij bij dit proefschrift wat ongemakkelijk voel. Ik heb namelijk de indruk dat de stellingen die hier geponereerd worden, grotendeels spookstellingen zijn, waarbij - ondanks IIsinks verdienstelijke pogingen om zoveel mogelijk argumenten te verzamelen - de enig mogelijke reactie is: ja, het zou inderdaad zo kunnen zijn, maar het zou evengoed niet zo kunnen zijn. Om letterlijk een zinnetje van IIsink zelf te citeren (p. 152): 'De eerlijkheid gebiedt te zeggen dat dit speculeren is.' Dit geldt dan vooral voor de betogen in hoofdstukken 2, 3 en 4, want bij hoofdstuk 1 wegen mijn bezwaren zo sterk door, dat ik de neiging heb te geloven dat Bosch de drie besproken tekeningen niét als artistieke zelfportretten bedoeld heeft.

In die zin vind ik het bijzonder jammer dat IIsink zijn oorspronkelijke plan om de zestiende-eeuwse grafiek naar Bosch tot onderwerp van een monografie te maken, uiteindelijk niet heeft doorgezet. De vraag of de door Hieronymus Cock uitgegeven prenten met de inscriptie *bosch inventor* wel of niet teruggaan op authentieke Bosch-originelen, is bijvoorbeeld alvast géén spookprobleem en wacht al decennia op een antwoord. Dat IIsink deze problematiek nu beperkt tot enkele paragrafen in hoofdstuk 4 is natuurlijk heel goed te begrijpen. Op pagina 222 schrijft hij namelijk: 'Het is onmogelijk om aan te tonen dat de voorstellingen op deze prenten daadwerkelijk teruggaan op Bosch. Voor geen van de prenten bestaat namelijk een door Bosch getekende of geschilderde voorstelling. Maar het is evenmin mogelijk om het tegendeel te bewijzen.' Een zeer teleurstellende, maar tegelijk ook een zeer correcte vaststelling, waar de Bosch-exegese mee zal moeten leren leven.

ERIC DE BRUYN