

‘Alter Einoutus’: Over de aard en herkomst van Pieter Aertsens stillevens-conceptie

Reindert L. Falkenburg

In de kunsthistorische literatuur bestaat nog geen consensus omtrent de aard en de herkomst van de conceptie die ten grondslag ligt aan de stillevens-komposities in Pieter Aertsens markt-scènes en keuken-interieurs. De nadrukkelijke presentatie in deze schilderijen van groenten, vleespartijen, vis, gevogelte, vruchten, noten, boter, melk, eieren en bakwaren is veelal herleid tot Aertsens fascinatie voor de zichtbare werkelijkheid en tot zijn behoefte – of die van van zijn publiek – aan esthetisch genot van de in deze schilderijen vereeuwigde vergankelijke etenswaar. De esthetische appreciatie van de naturalistische weergave van deze etenswaar kan tot Aertsens eigen tijd (Hadrianus Junius en Carel van Mander) worden getraceerd, en is dan ook steeds verdisconteerd in alle andere beweegredenen voor het concipieren van de stillevens komposities die men Aertsens heeft toegeschreven.¹ De kleine bijbel-scène op de achtergrond van verschillende schilderijen is daarbij, vooral door stijlhistorici, beschouwd als alleen een aanleiding tot het schilderen van het stillevens op de voorgrond.² Ikonografisch onderzoek van vooral de laatste jaren heeft aangetoond dat in vele individuele stillevens-motieven symbolische connotaties van sexuele aard schuilen, en dat de relatie tussen het stillevens op de voorgrond en het bijbelverhaal op de achtergrond bepaald is door een inhoudelijke antithese: hier wereldse motieven die wijzen op immoreel gedrag, daar een religieuze scène wijzend op moreel exemplair gedrag.³ Een verklaring voor de nadrukkelijke presentatie van deze wereldse motieven op de voorgrond is daarbij meestal gegeven in functionele termen. De groot in beeld gebrachte en met veel acribie weergegeven etenswaren zouden de beschouwer alert hebben gemaakt voor de dreigende verleiding, zich visueel – maar wellicht ook anderszins – over te geven aan de ‘voluptas carnis’.⁴ Sterling heeft, zonder op Aertsens schilderijen in het detail in te gaan, gepoogd het ontstaan van het stillevens in de 16de eeuw in zijn algemeenheid te herleiden tot een reanimatie van een antiek genre: de ‘rhyparographie’ – de schildering van ‘lage’ en nederige onderwerpen. Hij heeft de veronderstelling geuit dat Aertsens en andere 16de-eeuwse (Italiaanse) schilders op het idee zijn gebracht onbeduidende objecten tot een zelfstandig onderwerp van een schilderij te maken door het voorbeeld van de Griekse schilder Pirkaios, die zich volgens Plinius toelegde op het schilderen van ‘kappers- en schoenmakerswinkels, ezels, eetwaren en soortgelijke zaken’.⁵ Men weet niet of Aertsens zichzelf met deze antieke schilder heeft vereenzelvigd, maar feit is dat reeds zijn tijdgenoot Hadrianus Junius (1588) beide schilders met elkaar in verband heeft gebracht.⁶ Tenslotte zijn, ook zeer recentelijk nog, psychologiseren-



1 Pieter Aertsen, *De Vleesstal*, Uppsala, Collectie van de Universiteit

2 Pieter Aertsen, *Christus in het huis van Maria en Martha*, Wenen, Kunsthistorisches Museum

3 Jan van Hemessen, *Bordeelse scene met de Verloren Zoon*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten

‘Alter Einoutus’: Over de aard en herkomst van Pieter Aertsens stilleven-conceptie

Reindert L. Falkenburg

In de kunsthistorische literatuur bestaat nog geen consensus omtrent de aard en de herkomst van de conceptie die ten grondslag ligt aan de stilleven composities in Pieter Aertsens markt scenes en keuken-interieurs. De nadrukkelijke presentatie in deze schilderijen van groenten, vleespartijen, vis, gevogelte, vruchten, noten, boter, melk, eieren en bakwaren is veelal herleid tot Aertsens fascinatie voor de zichtbare werkelijkheid en tot zijn behoefte – of die van van zijn publiek – aan esthetisch genot van de in deze schilderijen vereeuwigde veiligankelijke etenswaar. De esthetische appreciatie van de naturalistische weergave van deze etenswaar kan tot Aertsens eigen tijd (Hadrianus Junius en Carel van Mander) worden getraceerd, en is dan ook steeds verdisconteerd in alle andere beweegredenen voor het concipieren van de stilleven composities die men Aertsens heeft toegeschreven.¹ De kleine bijbel-scene op de achtergrond van verschillende schilderijen is daarbij, vooral door stijlhistorici, beschouwd als alleen een aanleiding tot het schilderen van het stilleven op de voorgrond.² Ikonografisch onderzoek van vooral de laatste jaren heeft aangetoond dat in vele individuele stilleven motieven symbolische connotaties van seksuele aard schuilen, en dat de relatie tussen het stilleven op de voorgrond en het bijbelverhaal op de achtergrond bepaald is door een inhoudelijke antithese: hier wereldse motieven die wijzen op immoreel gedrag, daar een religieuze scene wijzend op moreel exemplair gedrag.³ Een verklaring voor de nadrukkelijke presentatie van deze wereldse motieven op de voorgrond is daarbij meestal gegeven in functionele termen. De groot in beeld gebrachte en met veel acubie weergegeven etenswaren zouden de beschouwer alert hebben gemaakt voor de diergende verleiding, zich visueel maar wellicht ook anderszins over te geven aan de ‘voluptas carnis’.⁴ Sterling heeft, zonder op Aertsens schilderijen in het detail in te gaan, gepoogd het ontstaan van het stilleven in de 16de eeuw in zijn algemeenheid te herleiden tot een reanimatie van een antiek genre de ‘rhyparographie’ – de schildering van ‘lage’ en nederige onderwerpen. Hij heeft de veronderstelling geuit dat Aertsens en andere 16de eeuwse (Italiaanse) schilders op het idee zijn gebracht onbeduidende objecten tot een zelfstandig onderwerp van een schilderij te maken door het voorbeeld van de Griekse schilder Piraikos, die zich volgens Plinius toelegde op het schilderen van ‘kappers en schoenmakerswinkels, ezels, eetwaren en soortgelijke zaken’.⁵ Men weet niet of Aertsens zichzelf met deze antieke schilder heeft vereenzelvigd, maar feit is dat reeds zijn tijdgenoot Hadrianus Junius (1588) beide schilders met elkaar in verband heeft gebracht.⁶ Tenslotte zijn, ook zeer recentelijk nog, psychologiseringen



1 Pieter Aertsen, *De Vleesstal*, Uppsala, Collectie van de Universiteit

2 Pieter Aertsen, *Christus in het huis van Maria en Martha*, Wenen, Kunsthistorisches Museum

3 Jan van Hemessen, *Bordelscene met de Verloren Zoon*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten

de verklaringen geopperd voor het plotselinge verschijnen in de Nederlandse 16de eeuwse schilderkunst van Aertsens indringende schildering van aards voedsel. Deze verklaringen variëren van de wilde suggestie dat Aertsen of zijn opdrachtgevers leden aan een psychisch complex, veroorzaakt door voedselschaarste, hetgeen hun verlangen zou hebben doen ontbranden naar een 'visuele compensatie', tot de bedachtzamer these dat Aertsens concentratie op wereldlijke taferelen – boeren zowel als stilleven-motieven – een reactie kan zijn geweest op de beeldenstorm waaraan zoveel van zijn religieuze altaarstukken ten offer zijn gevallen.⁷

Terwijl Sterlings these een aantal auteurs aantrekkelijk voorkomt, neemt zij in de kunsthistorische discussie over Aertsen slechts een bescheiden plaats in, hetgeen niet verwonderlijk is daar deze these bij het ontbreken van vrijwel elke schriftelijke bron omtrent de denkwereld en de culturele achtergrond van Aertsen en zijn koperspubliek, voor deze schilder nog moeilijk bewijsbaar is.⁸ Meer in het centrum van het debat staat de kwestie of Aertsens stillevens nu primair *in malo* moeten worden uitgelegd, dat wil zeggen als voorstellingen waarvan de esthetische aantrekkingskracht vooral is aangewend om de toeschouwer te beleren omtrent de zondigheid van zinnelijke genietingen, dan wel *in bono* – als voorstellingen die primair bedoeld zijn als positief appel op het esthetisch zingenot van de beschouwer. In de jongste literatuur tendeeert men naar een multi-interpretabiliteit van de voorstelling, en veronderstelt men – overigens zonder deze idee met enige 16de eeuwse bron kracht bij te zetten – dat de toenmalige beschouwer (en men bedoelt conform de bedoelingen van de schilder) Aertsens schilderijen zowel op deze als op gene wijze kon uitleggen en waarderen.⁹ Achtergrond voor deze verklaringswijze is klaarblijkelijk een gevoel dat de negatieve symboliek die ikonografen hebben blootgelegd alsmede de discursieve wijze van interpreteren die dit met zich meebrengt, niet, althans niet tegelijkertijd, te rijmen valt met een 'empathisch' esthetisch genot waaraan Aertsens stilleven motieven appelleren, noch met de liefdevolle aandacht voor deze motieven die lijkt te spreken uit de naturalistische wijze waarop deze motieven zijn weergegeven en uit de prominente plaats die daarvoor in de kompositie is ingeruimd.¹⁰ Men bespeurt naar het schijnt een discrepantie tussen 'negatieve' symboliek en 'positieve' vormgeving, die de moderne interpreet ervaart als een innerlijke tegenspraak, en die hem ertoe brengt de *in malo* uitleg en de *in bono*-uitleg in verschillende, van elkaar te scheiden receptie-wijzen onder te brengen.

Het komt mij voor dat de discrepantie tussen 'negatieve' inhoud en 'positieve' vorm inderdaad de kern betreft van waar het in Pieter Aertsens schilderijen om gaat, maar dat deze discrepantie als een samenhangend verschijnsel verklaard moet worden dat een coherente wijze van recipiëren impliceert. In het onderstaande zal ik trachten aan te tonen dat vorm en inhoud in Pieter Aertsens stillevens in een bepaald opzicht inderdaad elkaars tegengestelden zijn en in deze tegenstelling op elkaar betrokken zijn, en dat deze antithetische relatie tussen vorm en inhoud een specifieke stijlfiguur inhoudt, die de grond conceptie vormt voor zijn



4 Pieter Aertsen, *Boerenfeest*, Wenen, Kunsthistorisches Museum.

stilleven-voorstellingen. Om een basis voor een interpretatie in deze zin te verkrijgen wend ik mij eerst tot de herkomst van het kompositie-type van zijn stilleven-voorstellingen, en vervolgens tot een aantal van zijn schilderijen waarin boerse personages de hoofdrol spelen.

Verschillende auteurs hebben erop gewezen dat het kompositie-type van Aertsens stilleven-schilderijen, alsook van een aantal boeren-voorstellingen, herleid kan worden tot werken van de Antwerpse schilders Marinus van Reymerswael en Jan van Hemessen daterend uit de eerste helft van de 16de eeuw.¹¹ Met name Hemessens *Bordeelscène met de Verloren Zoon* uit 1536, in Brussel (afb. 3),¹² wordt vaak aangehaald als een direkt voorbeeld voor Aertsens kompositie-schema, volgens welk het profane motief op de voorgrond groot in beeld is gebracht en een religieuze vertelling, uitgebeeld met één of meer kleine scènes, ver op de achtergrond is geplaatst (afb. 1 en 2).¹³ Raupp heeft dit kompositie-type ook onderkend in boeren-voorstellingen met een kleine profane scène op de achtergrond (afb. 4).¹⁴ In één opzicht echter verschillen Aertsens voorstellingen van die van zijn voorgangers: zij bezitten niet alleen in de weergave van de etenswaar en de bijbehorende markt- en keuken-utensiliën, maar ook in de schildering van boeren en keukenmeiden op de voorgrond een statische, 'stilleven-achtige' kwaliteit, terwijl de voorgrond-figuren bij Reymerswael en Hemessen in een vaak drukke handeling verwickeld zijn. Reeds Riegl onderkende deze kwaliteit in Aertsens voorstellingen van boeren c.s., die voortvloeit uit het feit dat de figuren in hun handeling ten opzichte van elkaar geïsoleerd zijn, en iedere figuur afzonderlijk op de beschouwer gefixeerd is – volgens Raupp een profane 'Modus der Bildsprache' die kenmerkend is voor de onderhavige groep schilderijen, en die niet in zijn zuiver religieuze werken aan te treffen is.¹⁵



5 Quinten Massys, *Maria met kind*, Berlin-West, Gemaldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

6 Quinten Massys, *Maria met kind en druwentros*, Parijs, Musée du Louvre.

7 Barend van Orley, *Maria met kind en Johannes de Doper*, Madrid, Museo del Prado.

Het komt mij echter voor dat deze 'modus' juist herleid moet worden tot het compositie-schema van een grote groep religieuze schilderijen, die in de discussie over de herkomst van Aertsens stillevens-conceptie tot nog toe buiten beschouwing is gebleven. Deze schilderijen vertonen niet alleen een vergelijkbare 'statische modus' in de presentatie van voorwerpen en figuren op de voorgrond, maar ook een compositie-schema dat identiek is aan de opbouw van Aertsens stillevens- en boeren-voorstellingen. Ik doel op een type devotie-schilderij – of 'Andachtsbild' – dat in het werk van vele van zijn tijdgenoten aan te treffen is, en waarin Maria met het kind, of een heilige, op de voorgrond is afgebeeld te midden van bloemen, planten en andere stillevens-motieven in een van de achtergrond afgescheiden ruimte, terwijl een doorkijk achter de protagonist uitzicht biedt op een landschapsdecor. Hier zijn in feite twee varianten te onderscheiden. In schilderijen van de eerste variant zijn de heilige personen ten voeten uit weergegeven, terwijl een open zuilen-arcade, een baldakijn of boomgroep het landschap achter hen in verschillende compartimenten verdeelt. In de andere variant zijn de personen op de voorgrond nog dichter bij de beschouwer geplaatst, zijn zij in half-figuur uitgebeeld, en geeft een vensteropening in een verder gesloten interieur aan één zijde van de compositie uitzicht op een landschap. Beide varianten van dit type 'Andachtsbild' zijn aan te treffen in het werk van prominente 16de-eeuwse Antwerpse kunstenaars als Quinten Massys, Barend van Orley en Joos van Cleve (afb. 5-10),¹⁶ alsook in schilderijen van Pieter Coecke van Aelst en Jan van Hemessen (afb. 11-14),¹⁷ van wier werk verschillende auteurs ook in andere opzichten een stilistische verwantschap met Pieter Aertsens schilderijen hebben aangetoond. In menig schilderij van dit type kan men in het achtergrond-landschap één of meer kleine scènes bespeuren die het devotie-motief op de voorgrond in de context van een bepaalde religieuze vertelling plaatsen, zoals in Joos van Cleves *Kersenmadonna* in Aken (afb. 10), waar scènes van de legende van de vlucht naar Egypte de voorstelling van Maria met het kind op de voorgrond doen begrijpen als de 'rust op de vlucht'.¹⁸

Dit type compositie lijkt nu in beide varianten ook ten grondslag te liggen aan een reeks schilderijen van Pieter Aertsens. De variant waarbij de voorgrond-motieven sterk in close-up zijn weergegeven en zijn gesitueerd in een interieur dat via een vensteropening aan één zijde uitzicht biedt op een kleine scène met een religieuze vertelling op de achtergrond, lijkt direct te zijn overgenomen in Aertsens voorstellingen van Christus in het huis van Maria en Martha in Wenen en Rotterdam (afb. 2 en 15).¹⁹ Tevens lijkt dit type de grondstructuur te bepalen van de compositie in Aertsens *Marktsène met Christus en de overspelige vrouw*, in Stockholm (afb. 16), waar de scheiding tussen voor- en achtergrond opvallend gemarkeerd is.²⁰

De tweede variant, met verschillende doorkijken naar een landschap op de achtergrond waarvan de kompartimenten samen de hele breedte van het beeldvlak beslaan, ligt mijns inziens ten grondslag aan de *Vleesstal* in Uppsala (afb. 1), waar de houten palen van de marktstal dezelfde



8 Barend van Orley, *Heilige Familie met engelen*, Madrid, Museo del Prado.

9 Joos van Cleve, *Maria met kind en de heilige Anna*, Modena, Galleria Estense.

10 Joos van Cleve, *Maria met kind met kersen*, Aken, Suermondt-Ludwig Museum.

'Alter Einoutus': Aertsens stillevensconceptie

rol vervullen als de zuilen-arcaden in traditionele 'Andachtsbilder'.²¹ De composities in Aertsens *Marktsce* met Christus en de overspelige vrouw in Frankfurt (afb. 17), en de op zijn inventie teruggaande *Groentest* met de vlucht naar Egypte in een particuliere collectie in Genua (afb. 18),²² beschouw ik als derivaten van dit schema. Hier zijn op de voorgrond boeren en hun marktwaar weergegeven in een statische close-up, en biedt het in verschillende compartimenten onderverdeelde landschap op de achtergrond plaatst aan een kleine religieuze scène; maar voor- en achtergrond worden niet door een architecturale vorm streng van elkaar gescheiden. Ook in Aertsens geheel profane voorstellingen zoals het *Boeren-feest* in Wenen (afb. 4) – met stillevens-motieven en statisch-geïsoleerde figuren op de voorgrond, één of meerdere doorkijken en een (wat Raupp noemt) 'explicatieve' scène op de achtergrond –, is het compositie-schema geënt op het geschetste type 'Andachtsbild', vooral op de variant met de verschillende doorkijken (vergelijk afb. 19-22).²³

Men kan dus concluderen dat de structuur van de compositie in zijn geheel alsmede de stillevens-kwaliteit van de op de voorgrond geposteerde figuren en uitgestalde etenswaar erop duidt, dat wij in Aertsens schilderijen met een 'Modus der Bildsprache' te maken hebben die traditioneel is voorbehouden aan de presentatie van de centrale personen in de heilsgeschiedenis en hun ambiance, maar hier is benut voor de etalering van boeren, marktlui en keukenpersoneel en allerhande op tafels, britsen en kruiwagens opgetaste etenswaar. Anders gezegd: Aertsens lijkt de 'hoge' modus van het traditionele 'Andachtsbild' te hebben gebruikt voor stillevens-composities, waarvan de profane onderdelen – zeker wanneer men de seksuele connotaties verdisconteert die men daarvan heeft blootgelegd – moeten worden aangemerkt als bij uitstek 'lage' motieven. De vraag is nu, of de discrepantie tussen 'hoge' vorm en 'lage' inhoud die ik hier meen te konstateren, een a-historische voorstelling van zaken is, dan wel als zodanig door Aertsens welbewust is nagestreefd en een specifieke bedoeling inhoudt. Om de kwalificatie 'hoog' versus 'laag' die hier aan de orde is nader te beoordelen op haar waarde voor Aertsens stillevens-composities, wend ik mij eerst tot enkele van zijn schilderijen waar boeren en keukenmeiden de hoofdrol spelen.

Verschillende auteurs hebben erop gewezen dat Aertsens boeren en keukenmeiden vaak voorstelt op een manier die niet past bij het onderwerp, dat wil zeggen hun een voorname houding geeft in weerwil van hun boerse fysionomie, kleding, handelingen en karakter.²⁴ Van de *Keukenmeid* in Brussel bijvoorbeeld (afb. 23) is gezegd dat Aertsens haar een 'monumentale' gestalte heeft gegeven, een 'grote vorm', dat zij een 'volkse vrouw' in 'ideale gestalte' is, een 'heroïsche', 'aristocratische' verschijning, met een 'kalme waardigheid', ja zelfs dat zij een 'Roman deity' is, 'a goddess of abundance or domesticity'.²⁵ Dergelijke kwalificaties vloeien voort uit de observatie dat de vormtaal waarin deze keukenmeid is voorgesteld, net als de uitbeelding van boeren en marktlui in verscheidene andere schilderijen geïnspireerd lijkt op de grote voorbeel-



11 Pieter Coecke van Aelst, *Heilige Familie*, Brugge, particuliere verzameling.

12 Pieter Coecke van Aelst, *Maria met kind, Luik*, Musée Curtius.

13 Jan van Hemessen, *Maria met kind*, Brugge, Groeningemuseum.

den van de Italiaanse renaissance. De 'klassieke geest' van de *Keukenmeid* en andere werken ziet men enerzijds tot uitdrukking komen in Aertsens ontleningen aan de houtsneden in Pieter Coecke van Aalsts editie van Serlio's verhandeling over de klassieke ordes, bij de uitbeelding van dori-sche, ionische, corinthische en composiete zuilen, loggia's en schouwen, die in verschillende voorstellingen de coulissen vormen voor de boeren en keukenmeiden en de etenswaar die zij onder hun hoede hebben.²⁶ Anderzijds ziet men reminiscenties aan een klassieke vormtaal in de houdingen van verschillende figuren, welke men herleidt tot antieke voorbeelden en de kunst van Raphael en Michelangelo. Zo acht Buchan het mogelijk dat de *Keukenmeid* teruggaat op (Italiaanse) prenten naar antieke allegorische voorstellingen met vrouwelijke personificaties van de overvloed en van seizoenen.²⁷ Genaille ziet in de boer links op de voorgrond van de *Fierdansen* (afb. 19) een directe ontlening aan een hoek-figuur in de Sixtijnse kapel; de groep omstanders van Christus en de overspelige vrouw op de achtergrond van het schilderij te Frankfurt (afb. 17) beschouwt hij als ontleend aan Raphaels *School van Athene* in het Vaticaan, terwijl de boeren op de voorgrond van het schilderij in Frank-furt volgens hem te herleiden zijn tot Michelangelo's *Ignudi*.²⁸ Sievers traceert de bron voor Aertsens *Boer in een nis* in Boedapest (afb. 24) tot de waterdraagster in de Stanza met de Borgo-brand; het voorbeeld voor de omlijsting van de staande figuur van de boer met een stenen boog ziet hij, evenals Buchan, in contemporaine Italiaanse prenten waar allegorische figuren zijn voorgesteld als sculpturen staande voor een nis.²⁹ Sievers, Genaille, Buchan e.a. menen ook in allerlei andere schilderijen van Aert-sen directe of indirecte formele ontleningen aan schilderijen van 16de-eeuwse Italiaanse meesters te kunnen traceren – naast de genoemde schil-ders ook van Titiaan, Tintoretto, Lotto en Jacopo Bassano. Ik acht het waarschijnlijk dat Aertsens voor de hier gesignaleerde, op Italiaans-klas-sieke voorbeelden geënte poses van boeren en keukenmeiden tekeningen en prenten heeft geraadpleegd die ook in andere Antwerpse ateliers moe-ten hebben gecirculeerd, zoals overeenkomsten met (prenten naar) schil-derijen van Frans Floris duidelijk maken. Zo vindt het op een rieten mand balancerende been van de jonge boer op de voorgrond van de *Fierdansen* zijn evenknie in het op een antieke zuil rustende been van koning Salomo in Ph. Galle's prent naar een vroeg schilderij van Floris; ook doen de elegante houding en het langgerekte lichaam van de jonge boer in hun algemeenheid sterk denken aan Floris' Michelangelesque vrouwe-lijke personificaties van de elementen, zoals die in prent zijn gebracht door F. Menton.³⁰ De op Michelangelo teruggaande gedraaide houding van veel allegorische figuren van Floris, waarbij de benen in profiel, maar het bovenlichaam frontaal is weergegeven, is een motief dat tevens ten grondslag ligt aan de torsie in het lichaam van de boer in Aertsens schil-derij te Boedapest.³¹ De frappante gelijkenis tussen de houding van de vogelverkoper in Aertsens *Marketscene met Christus en de overspelige vrouw*, in Stockholm (afb. 16) en een der *Ignudi* rondom het tafereel van de dron-kenschap van Noach in de Sixtijnse Kapel, geldt evenzeer de houding van



14 Jan van Hemessen, *Maria met kind*, Madrid, Museo del Prado

Venus in Floris' *Venus in de smidse van Vulcanus* te Berlijn.³² Het heeft er de schijn van dat Aertsens hier zowel als in de andere gesignaleerde gevallen voor zijn weergave van boeren, marktlui en keukenpersoneel een Italiaans vormen-repertoire heeft benut dat, los van de originele context der afzonderlijk motieven, als een soort staal van klassiek-Italiaanse vormen in Antwerpse ateliers circuleerde en voor uiteenlopende doeleinden kon worden aangewend. De vraag is nu of er bij deze 'klassieke' inkleding van boerse motieven sprake is van een beoogde contrastwerking tussen vorm en inhoud die een bepaalde functie heeft, dan wel van een inhaken – zonder diepere zin – op de mode van wat is genoemd de 'romanistische' stijl van het midden van de 16de eeuw.

In een recente studie is Raupp uitvoerig ingegaan op de relatie tussen vorm en inhoud in 16de-eeuwse boeren-voorstellingen in de Duitse en Nederlandse kunst.³³ De gehele bestaansgrond van deze voorstellingen ligt volgens Raupp in de verbeelding van een 'genus satiricum', een nederige kunstsoort waarin de karikaturale weergave in een 'niedere Stil' van onzedig, onbeheerst, zondig en asociaal gedrag van boeren (ook 'Marktbauern'), bedelaars en andere 'narren' *qualitate qua* besloten ligt. De vraag of deze weergave een 'realistische' weerspiegeling is van het gedrag van deze groepen, dan wel een rhetorische overdrijving ten behoeve van de belering en het vermaak van een burgerlijk publiek, is volgens Raupp secundair. Primair zijn voorstellingen behorende tot dit genre geconcipieerd – en gerecipieerd – als zelfstandige 'Kunstübungen' gewijd aan de nederige stijl als zodanig, waarin alle nadruk ligt op de virtuositeit van de kunstenaar in het hanteren van deze nederige stijl. 'Stijl' en 'genre' zijn hier verwisselbare begrippen; stijl betekent hier meer dan vormtaal of wijze van weergeven, en omvat naast wat stijlhistorici hier gewoonlijk onder verstaan ook de boerse motieven zelf, alsmede de verschillende symbolische connotaties daarvan: dit te zamen vormt het in beeldtradities aangereikte en gestandaardiseerde materiaal voor een stijlbegrip 'satire' dat bewust is gehanteerd en dat ontleend is aan de rhetorische 'genera dicendi'. Vandenbrouck heeft er zijn twijfel over uitgesproken dat een dergelijk stijl-begrip en een hiërarchie van genera die dit begrip impliceert, in de kunsttheorie – laat staan in de kunstpraktijk – gedurende de periode 1470-1570 welke Raupps onderzoekingen beslaan, hebben bestaan.³⁴ Vandenbroeck heeft gelijk dat (zoals Raupp trouwens zelf al heeft aangegeven) in de kunsttheorie van de tijd een zelfstandig 'genus satiricum' nog niet expliciet voorkomt. Dit sluit echter niet uit dat bij kunstenaars in de praktijk, vooral sinds Durer, wel degelijk een – zij het begripsmatig wellicht minder vast omlijnd – besef van een 'laag genre' heeft bestaan.³⁵ Zich baserend op het hierboven omschreven 'niedere Stil'-begrip levert Raupp interpretaties van hele reeksen boeren-voorstellingen die de gedachte rechtvaardigen dat kunstenaars een decorum voor de voorstelling van boeren hebben aangehouden. De daarbij telkens terugkerende formele kenmerken zijn: een plomp-gedrongen, naar het misvormde neigende lichaamsbouw, grove gezichtstrekken, een geexalteerde mimiek, hoekige, wilde lichaamsbewegingen en lompe kleding, met als

15 Pieter Aertsen, *Christus in het huis van Maria en Martha*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen





16 Pieter Aertsen, *Christus en de overspelige vrouw*, Stockholm, Nationalmuseum.

stilistische karakteristiek (bedoeld in de moderne zin van het woord) een realistische, zeer gedetailleerde behandeling van de textuur van gezichten, kleding en allerlei onbeduidend bijwerk.

Naar Raupps eigen zeggen ontbreekt bij Pieter Aertsen juist deze gangbare karikaturale behandeling van het boeren-motief.³⁶ Toch vindt men in verschillende schilderijen van zijn hand duidelijke sporen van dit decorum, zoals het vooral in contemporaine grafische voorstellingen van boeren is gevolgd. Door dronkenschap rood aangelopen gezichten, verwezen blikken, ongegeneerd tasten naar elkaars genitaliën en plomp-verkrampde houdingen treft men in dezelfde schilderijen, ja soms in zelfde figuren aan die reminiscenties aan de klassieke vormtaal bevatten (zie afb. 4, 16, 17 en 24). In het schilderij te Boedapest bijvoorbeeld is de houding van de boer alsmede de plaatsing van de figuur voor een rustieke arcade in zijn algemeenheid weliswaar gebaseerd op een klassiek-Italiaanse vormencanon; maar de fysionomie van de boer en de disproporties van zijn lichaam zijn tegelijkertijd geënt op de karikaturale weergave van boers uiterlijk in contemporaine grafiek. Men lette vooral op de anatomische anomalie van de ten opzichte van het bovenbeen verdraaide linker-kuit en -voet, maar ook op de vreemde verhoudingen in grootte tussen tors en extremiteiten, alsmede op de ambivalentie in de stand (of is het een loop-beweging?) van de figuur, die een ontkenning lijkt in te houden van de zwaarte van de melkton op zijn hoofd. Het is precies dit ten dele volgen van het gangbare decorum en het ten dele volgen van een klassiek-Italiaans idioom, dat Raupp karakteristiek acht voor Bruegels late monumentale voorstellingen van boeren-feesten en -kermis- sen.³⁷ Raupp zegt dat Bruegel als enige in zijn tijd een dergelijke combinatie in het 'lage genre' heeft beproefd, en hij geeft als verklaring dat Bruegel hiermee dit genre heeft willen opwaarderen tot de rang van de historie-

17 Pieter Aertsen, *Christus en de overspelige vrouw*, Frankfurt a.M., Städtisches Kunstinstitut.



schilderkunst. Zoals hieronder zal blijken, acht ik deze laatste conclusie niet bevredigend; in elk geval staat het door Raupp bij Bruegel gekonstateerde fenomeen niet op zichzelf en heeft dit duidelijk een antecedent in Aertsens boeren-voorstellingen. Maar als zodanig levert Raupps analyse van Bruegels werk een overtuigende indicatie dat 16de-eeuwse kunstenaars in voorstellingen waarin boeren c.s. de hoofdrol spelen, uit zijn geweest op een welbewust thematiseren van stijl- en decorumkwesties en daarbij soms gebruik hebben gemaakt van een contrastwerking tussen 'hoge' vorm en 'lage inhoud'.

Een andere aanwijzing dat zulks ook in het werk van Pieter Aertsen geschiedt, vormt een schilderij met de Aanbidding van het kind in Rouen (afb. 25).³⁸ Het naakte Christus-kind is, met uitgestrekte armen naar de beschouwer gewend, gelegen op een overblijfsel van een antiek bouwwerk waarvan twee nog staande zuilen op de achtergrond te zien zijn. Blijkens de illustratie van de composiet-orde in Pieter Coecke van Aelsts uitgave van Serlio's boek over de *Generale Reglen der Architecture*, die Aertsen hier getrouw heeft gevolgd, wordt het voetstuk waarop Christus ligt gevormd door een omgetuimd kapiteel.³⁹ Maria heeft een boers uiterlijk dat opvallend contrasteert met de klassieke setting, hetgeen Buchan tot de uitspraak heeft gebracht: 'The same artist who had transformed kitchen maids into 'domestic royalty', has here created a Queen of Heaven with the features of a peasant. Yet all figures, heavenly and profane, share the same nobility of spirit.'⁴⁰ Men kan hier om twee redenen spreken van een intentioneel en inhoudelijk geladen stijl-contrast tussen boers uiterlijk en klassieke zuilen-orde. Ten eerste is het geenszins de gewoonte van Aertsen om Maria altijd in een dergelijke gedaante voor te stellen. Dat het hier om een boers gezichtstype gaat lijdt geen twijfel: de jonge boerin in Aertsens *Pannekoekeneters* in Rotterdam (afb. 26),⁴¹ heeft precies dezelfde trekken, en ook haar vlezigere handen zijn identiek van



18 Navolger Pieter Aertsen,
Groentestal met de vlucht naar Egypte,
Genua, particuliere verzameling.

uiterlijk. Een vergelijkbaar, hoe wel minder geprononceerd boers uiterlijk heeft Maria in het *Drieluik met de aanbidding der koningen* in het Rijksmuseum te Amsterdam, en in de *Aanbidding der herders* in het Amsterdams Historisch Museum; langgerekte, sierlijke en meer bij de Italiaanse vormencanon aansluitende lichaamsvormen en gezichtstrekken daarentegen heeft Maria bijvoorbeeld in het *Van der Biest-drieluik* in Antwerpen, en in Aertsens altaarstukken met de Zeven Vreugden en Zeven Smarten in Zoutleeuw.⁴² Bij een dergelijke variatie lijkt de keuze voor het boerse type in het schilderij te Rouen intentioneel, en bepaald te zijn door het onderwerp: het lijkt uitdrukking te geven aan Maria's 'humilitas' die zo'n centrale rol speelt in laat-middeleeuwse denkbelden over en voorstellingen van de menswording van Christus. Aertsens voorstelling van de *Aanbidding* in het Amsterdams Historisch Museum, waar het kind in de schoot van Maria is weergegeven, sluit nog duidelijker aan bij de 'humilitas'-symboliek in deze traditie. In Aertsens stuk te Rouen herinnert de plaatsing van het kind op het omgevallen composiet-kapiteel ter hoogte van Maria's schoot aan dit beeldtype van de 'Madonna dell' Umiltà' dat in de context van Geboorte-scènes reeds bij Rogier van der Weyden voorkomt.⁴³ De met paarden bestikte diadeem die Maria in het haar draagt is tevens eigen aan de traditie van 'Madonna dell' Umiltà'- voorstellingen. Het motief verwijst naar Maria's verheerlijking in de hemel als 'regina coeli', welke een gevolg is van haar deemoedige houding op aarde – ten teken waarvan zij, tegelijk met met haar nederige pose, vaak wordt voorgesteld met een kroon op het hoofd.⁴⁴ Aertsen heeft, naar het zich laat aanzien, Maria het uiterlijk van een boerse 'regina coeli' gegeven juist om



19 Pieter Aertsen, *De eerdans*,
Amsterdam, Rijksmuseum.

deze paradoxale combinatie van verhevenheid en nederigheid, welke inherent is aan het laat-middeleeuwse theologische concept van Maria's 'humilitas', conform de traditie door middel van een formeel contrast gestalte te geven. Ook de ruïne maakt deel uit van de traditionele Geboorte-ikonografie, en kan vanaf de 15de eeuw verbeeld worden door Romeins-antieke overblijfselen; ze symboliseert het verval van de joodse leer en het heidendom door de komst van Christus, en de aflossing van het tijdperk 'sub lege' door het tijdperk 'sub gratia'.⁴⁵ Bij Aertsen moet de plaatsing van het naakte Christus-kind bovenop het ondersteboven liggende antieke kapiteel, dat met de erop uitgespreide dwaal fungeert als een soort altaar en daarmee de toekomstige passie in herinnering brengt,⁴⁶ mijns inziens in het licht van deze traditionele ikonografie gezien worden als een direct contrast tussen de armoedige verschijning van het kind en de vervallen glorie van het antieke bouwsel. Het voormalige kapiteel dient nu als voetstuk voor de Verlosser, wiens naaktheid het stijl-contrast tussen zijn boerse Moeder en de klassieke ambiance onderstreept. Moge in formeel opzicht de verhevenheid van de klassieke zuilen-orde een tegenhanger hebben in de nederige gedaanten der religieuze protagonisten, in inhoudelijk opzicht representeren dezen de wåre verhevenheid, waarvoor het symbool van wereldse en uiterlijke luister chapeau bas speelt.

In samenhang met het voorafgaande mogen wij, meen ik, concluderen dat Aertsen in verschillende voorstellingen waar boerse typen een hoofdrol spelen, opzettelijk een 'lage inhoud' presenteert in een 'hoge vorm' en omgekeerd een 'hoge inhoud' in een 'lage vorm'. Dit vormt tevens een indirecte aanwijzing, dat Aertsen ook in zijn stillevens-komposities, bij de enting van het grondschemata voor de kompositie op het traditionele 'Andachtsbild', welbewust een 'eerbiedwaardige' presentatie-

vorm heeft gekozen voor 'lage' motieven⁴⁷ Waar voorheen Maria en het kind de beschouwer in close up werden gepresenteerd, omringd door bloemen en vruchten waarvan de symboliek bovenal is gebaseerd op de hemelse liefdesmetaforen van het Hooglied, daar eist nu de monumentale presentatie van allerlei aardse etenswaren dwingend de aandacht van de beschouwer op – en wordt profane liefde geveild⁴⁸

Dat Aertsens stilleven een parallelle verschijningsvorm zijn van de ideeën die aan zijn boeren voorstellingen ten grondslag liggen, blijkt ook uit een vergelijkbare behandeling van individuele details. Net zo min als 'realisme' een erg bruikbaar begrip is voor Aertsens boeren figuren, is het dat voor zijn voorstelling van individuele stilleven motieven – in tegenstelling tot wat altijd is beweerd⁴⁹ Deze motieven stammen uit een vast repertoire en worden op een verrassend consistente wijze in verschillende schilderijen herhaald⁵⁰ Zo komen exact dezelfde pompoenen en kalebassen, komkommers, druiventrossen, groene kolen en pastinaken (de kolen en pastinaken bovendien steeds op dezelfde wijze gegroepeerd) voor in Aertsens *Groenteverkoopster* in Berlijn (afb. 20), de *Marktsceene met Christus in de overspelige vrouw* in Stockholm (afb. 16), de *Groentestel* in Stockholm (afb. 21), de *Groentestel* in Rotterdam (afb. 22) en ten dele ook in de *Kuikenmeid* in Brussel (afb. 23) Natuurlijk vormt een – althans voor deze groenten en vruchten eenmalige – observatie van de visuele werkelijkheid de basis voor hun naturalistische weergave, maar de veelvuldige herhalingen maken toch duidelijk dat het Aertsens niet om een dergelijke weergave als zodanig is gegaan, maar om de wijze waarop deze motieven in de kompositie zijn gegroepeerd. Ik vermijd hier het woord 'kompositorische eenheid' of 'samenhang', omdat in elk geval in een aantal van deze schilderijen eerder sprake lijkt te zijn van een – zorgvuldig geësceneerde – kompositorische chaos. Juist omdat Aertsens marktscènes kunstmatige konstrukties zijn en niet zonder meer een blik op werkelijk bestaande marktstallen bieden, heeft de volgende observatie alleen een relatieve geldigheid.

Er is een verschil te bespeuren in de wijze waarop in de groentestel voorstellingen in Rotterdam, Stockholm en Berlijn de waar ligt opgetast, en de manier waarop bijvoorbeeld in een fragment van een marktscene met een *Ecce homo* voorstelling van Aertsens in Munchen (afb. 23) de goederen zijn uitgestald⁵¹ Het laatste schilderij biedt een blik op een aantal marktkraaien, waar groenten en fruit, naast broden, kazen en wat vlees, vis en gevogelte, aan de man worden gebracht. De produkten worden ter verkoop aangeboden in dezelfde manden, vooral platte en brede voor groente en fruit, waarmee zij zijn aangevoerd, ook de produkten van het veld zijn in principe per soort in aparte manden uitgestald, hoewel combinaties van twee soorten in een mand – bijvoorbeeld kolen met rapen, en bonen met frambozen – eveneens regelmatig voorkomen. Juist in de kramen met deze waar neigen de manden op elkaar gestapeld te worden, waarbij echter een zekere mate van overzichtelijkheid en orde gehandhaafd blijft. Deze wijze van presenteren ziet men ook – vooral in de marktstal op de achtergrond – in de *Marktsceene* te Frankfurt (afb. 17),



20 Pieter Aertsen, *De groentevekoopster*, Berlijn-West, Gemaldegalerie der Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.



21 Pieter Aertsen, *Groentestal*, Stockholm, Hallwyl Museum.

en geeft mogelijkwerijze de manier weer waarop groente en fruit op Antwerpense markten in de 16de eeuw werkelijk werden uitgesteld.

In elk geval is de uitstalling van de waar in de drie genoemde groentestel-voorstellingen van een geheel andere orde. Niet alleen liggen de produkten zonder rangschikking naar soort wanordelijk dicht opéén geprest en boven op elkaar gestapeld, maar maken ze zelfs, vooral in het schilderij in Rotterdam waar verschillende manden half zijn omgevallen, de indruk achteloos te zijn neergegoot (in het Berlijnse schilderij wordt de marktenster haast onder haar waar bedolven). Terwijl de precieze herhaling van individuele motieven toch getuigt van een zorgvuldige aandacht voor hun textuur en deze herhaling hun plaatsing in de kompositie tot een daad van weloverwogen rangschikking maakt, moet de groepering van deze motieven als geheel bij uitstek chaotisch genoemd worden. Een dergelijke rommelige kompositie lijkt onverenigbaar met de pretentie die Aertsen aan den dag legt door ook in deze voorstellingen terug te grijpen op de 'eerbiedwaardige' presentatie-modus en het kompositie-schema van het traditionele 'Andachtsbild' – totdat men zich realiseert dat Aertsen in feite één 'boeren-kompositie', d.w.z. een door de marktlui zelf gecreëerde 'kompositie' van nederige produkten aan de beschouwer voorlegt. Is deze boerse chaos uit het oogpunt van de klassieke komponeerkunst (zoals bijvoorbeeld verwoord door Alberti) een flagrante schending van het decorum, in termen van het 'genus satiricum' mag de warboel passend genoemd worden.⁵² Het Rotterdamse schilderij bevat een nog verder gaande realisering van het principe van een 'hoge vorm' voor 'lage motieven'. In het centrum van de voorstelling ziet men een zittende boer wiens elegante, licht naar achteren neigende pose en lichaamsproporties duidelijke reminiscenties aan Italiaanse voorbeelden bevatten (een precieze bron vermag ik niet aan te geven). Hij is gezeten op een baal met onbestemde inhoud: deze is geplaatst op een gekantelde kruiwagen, die op zijn beurt weer op een steen is neergelegd. In dit zorgvuldig opgestapelde bouwsel van onbeduidende voorwerpen, dat de boer een uitgebalanceerde zetel verschaft, is het pendant van de chaoti-



22 Pieter Aertsen, (toegeschreven),
Groentestral, Rotterdam, Museum
Boymans-van Beuningen.

sche opeenstapeling van de groenten en het fruit te zien, en is 'boerse kompositie-kunst' *ad absurdum* gevoerd.

De conclusie lijkt mij gerechtvaardigd dat aan Aertsens stillevenvoorstellingen een zelfde principe ten grondslag ligt als aan zijn voorstellingen waarin boeren en keukenpersoneel de hoofdrol vervullen. Voor de voorstelling in haar geheel is telkens een 'hoge' kompositie-vorm gebruikt, gebaseerd op kompositie-schemata uit het klassiek-Italiaanse idioom en contemporaine religieuze devotie-schilderkunst; deze 'hoge' vorm dient de presentatie van 'lage' motieven.⁵³ De contrastwerking tussen vorm en inhoud die dit principe bewerkstelligt, is in verschillende schilderijen zo ver doorgevoerd tot in het detail dat hybride konstrukties ontstaan waarin een ironisch element met betrekking tot de 'hoge kompositie-kunst' 'besloten' lijkt te liggen. De gememoreerde chaotische stilleven-komposities en de houterige, verwrongen gestalten van de oude boer in het schilderij te Boedapest behoren tot deze ironische 'innerbildliche' commentaren, en duiden samen op een weloverwogen gemeenschappelijke intentie van de schilder met deze schilderijen.

Alvorens te proberen deze intentie op een preciezere noemer te brengen, wil ik nog wijzen op één contemporain getuigenis over Aertsen, dat de werk- en denkwijze van de kunstenaar die wij hier uit zijn schilderijen hebben afgeleid, weliswaar niet met een schriftelijke bron staft, maar als een these die de moeite waard is om overwogen te worden, kan helpen aanvaarden. Het betreft een getuigenis van Petrus van Opmeer (1526-1594) in zijn postuum verschenen *Opus chronographicum orbis universi a mundi exordio usque ad annum 1611* (Antwerpen 1611), dat handelt over een werk van de onbekende en misschien imaginaire schilder Johannes



23 Pieter Aertsen, *De keukenmeid*,
Brussel, Koninklijke Musea voor
Schone Kunsten.

Einout, over wie Aertsen de loftrompet steekt: 'Florebat hac tum tempestate Roterodami Ioannes Einoutus, insignis quoque pictor, qui exemplo Moriae civis sui D. Erasmi provocatus pinxit tabulam ex albo CHRISTI affigendi cruci: in qua varij coloris atque diversae formae deformium hominum figurae conspiciebantur. Ita ut artifices in ea viderent errata omnium celebrium pictorum: videreturq[ue] ipse non modo artificibus, sed etiam illuisse arti. Hanc tanti aestimabat Petrus Longus pictor, ut mihi diceret eam non posse aestimari auro, sed insigni aliqua provincia.'⁵⁴ Weliswaar gaat het in deze passage niet over de kunst van Aertsen zelf, maar ik kan mij niet aan de indruk onttrekken dat de opzettelijke deformaties en de welbewuste, ironiserende schending van de traditionele kunst-canon die hij net als Einoutus lijkt te hebben nagestreefd, berust op overeenkomstige, zo niet identieke bedoelingen. Was deze 'tweede Pirai-kos' een 'alter Einoutus'? Belangrijk voor onderstaande poging Aertsens intenties nader te omschrijven is in elk geval de konstatering dat de idee van een schilderkunstige tegenhanger van Erasmus' *Lof der Zotheid* Aertsen vermoedelijk niet onbekend is geweest.

In moderne literatuurhistorische analyses van Erasmus' geschrift wordt benadrukt dat dit één van de meest geraffineerde creaties is geweest van een literair genre dat in de 16de eeuw zeer populair was: het 'paradoxaal encomium' – de paradoxale of ironische lofprijzing.⁵⁵ Het genre gaat terug op een stijlfiguur in de antieke retorica en betreft een lofrede op onaanzienlijke, onwaardige en niet-lovenswaardige personen en zaken. Deze paradoxale lofrede maakt gebruik van dezelfde technieken die in de orthodoxe lofrede gebruikt worden om eerbiedwaardige zaken en personen te prijzen, zoals goden, helden, hooggeplaatste personen, landen, steden, maar ook beroepen, abstracta en zelfs dieren, planten en dode voorwerpen. Naast beruchte personen, zoals Helena of de tyran Phalaris, en bedelaars, bijen, muizen, een vlieg en jicht, vormen ook in het bijzonder zaken, zoals pannen, zout, rook en stof het onderwerp van antieke paradoxale lofprijzingen.⁵⁶ In het algemeen volgen deze lofredes de *topoi* die in retorica-theorieën zijn ontwikkeld voor serieuze lofreden, waarin (b.v. door Quintilianus) voorschriften zijn ontwikkeld voor de verschillende te prijzen eigenschappen en hoedanigheden, al naar gelang goden, mensen of dingen in het geding zijn. Zo betreffen de argumenten om dingen te prijzen – ook in de paradoxale variant – gewoonlijk de ouderdom, de waardigheid en de bruikbaarheid der objecten.⁵⁷ De functie van de antieke ironische lofprijzing – ook in zijn neergeschreven vorm – is de oratorische vaardigheden van de redenaar te etaleren en hem hiervoor de bewondering van het publiek te doen oogsten. In de renaissance verwerft het genre een grote populariteit en wordt het vooral door humanisten in Duitsland, de Nederlanden, Frankrijk, Italië en Engeland in het Latijn, maar ook in de landstaal gecultiveerd – steeds met een beroep op antieke voorbeelden om het schrijven van dergelijke triviale literatuur te rechtvaardigen.⁵⁸ Doch ondanks de onbeduidendheid van het genre in de literaire hiërarchie heeft men de – geheel volgens de regels van de klassieke 'declamatio' vervaardigde – ironische lofrede in deze tijd een serieuze



24 Pieter Aertsen, *Marktsce met boer*, Boedapest, Museum voor Schone Kunsten.

25 Pieter Aertsen, *Aanbidding der herders*, Rouen, Musée des Beaux-Arts.



functie toebedeeld. Of het nu gaat om de lofprijzing van nederige en onwaardige zaken, ja zelfs verderfelijke dingen, dwaasheden en zonden, steeds heeft men daarbij de belering van de lezer op het oog. De ironische lofprijzing dient vaak als het indirecte middel, als de omweg waarlangs men poogt de belering te verwezenlijken. De lovende bewoordingen waarmee een zaak wordt aangeprezen die volgens de gangbare opinie onwaardig is, moreel slecht of anderszins niet-lovenswaardig, dienen ertoe de lezer, in de ban van de vaardigheid van de spreker/schrijver, als het ware op het verkeerde been te zetten en hem te laten instemmen met het aangeprezene om hem vervolgens het bedenkelijke gehalte van deze instemming en zijn eigen geneigdheid tot dwaasheid en zonde te laten inzien. Tot dit inzicht komt echter alleen de goede verstaander, de lezer die begrijpt en erkent dat hij zelf impliciet het voorwerp van ironische kapitteling is; in expliciete termen geschiedt de belering niet. Het is deze techniek van het verleiden van de lezer tot instemming met iets wat niet-lovenswaardig is, ter relevering van de morele gesteldheid van de lezer zelf, die ook Erasmus gebruikt om de dwaasheid als een algemeen menselijke eigenschap ironisch te prijzen en te ontmaskeren als een doorn die een ieder, dus ook de lezer, in deze of gene vorm in het vlees steekt. Lacht de lezer om de dwaasheden waarover Vrouwe Moria de loftrompet steekt – en Erasmus legt het daarop aan –, dan treft zijn spot hemzelf. Zo is wel gezegd dat de ironische lofprijzing alleen bestaat en functioneert bij de gratie van het vervullen door de toehoorder/lezer van de – (dubbel)rol die hem in deze stijlfiguur is toebedacht.⁵⁹

De Amerikaanse literatuurhistorica Colie heeft als eerste een (globaal) verband gelegd tussen het 16de-eeuwse literaire genre van het paradoxaal encomium en het in dezelfde tijd ontluikende genre van het geschilderde stilleven – een suggestie die naar het schijnt geen enkel spoor in de kunsthistorische vakliteratuur heeft nagelaten.⁶⁰ Colie ziet een parallel tussen deze twee genres op grond van het feit dat beide triviale zaken tot onderwerp van beschouwing maken, en er in beide een element schuilt van wat zij 'self-reference' noemt: een nadruk op de technische vaardigheden van de redenaar/schilder en de aantrekkelijke presentatie van deze zaken, bedoeld als die zijn om als zelfstandig object van bewondering gereciperd te worden.⁶¹ Tevens wijst zij erop dat Rabelais, wiens boeken over Gargantua en Pantagruel verschillende paradoxale encomia bevatten, zichzelf vergelijkt met de antieke 'rhyparographus' Piraikos, met wie ook Aertsen in zijn tijd is vergeleken.⁶²

De suggestie van deze parallellie heeft, mits men haar nader specificeert, een uitgesproken waarde voor de interpretatie van Aertsens stilleven-conceptie. Weliswaar kan men uit de korte anecdote bij Van Opmeer niet opmaken, of Aertsen Erasmus' boek gelezen heeft en hieruit kennis omtrent de retorische principes van het paradoxaal encomium heeft geput. Maar naar mijn mening zijn de overeenkomsten tussen de retorische stijlfiguur en de geanalyseerde werken van Pieter Aertsen zo groot dat wij in deze stijlfiguur de bron mogen vermoeden voor de conceptie van zijn stilleven- en boeren-voorstellingen, bepaald als zij is door een 'hoge,

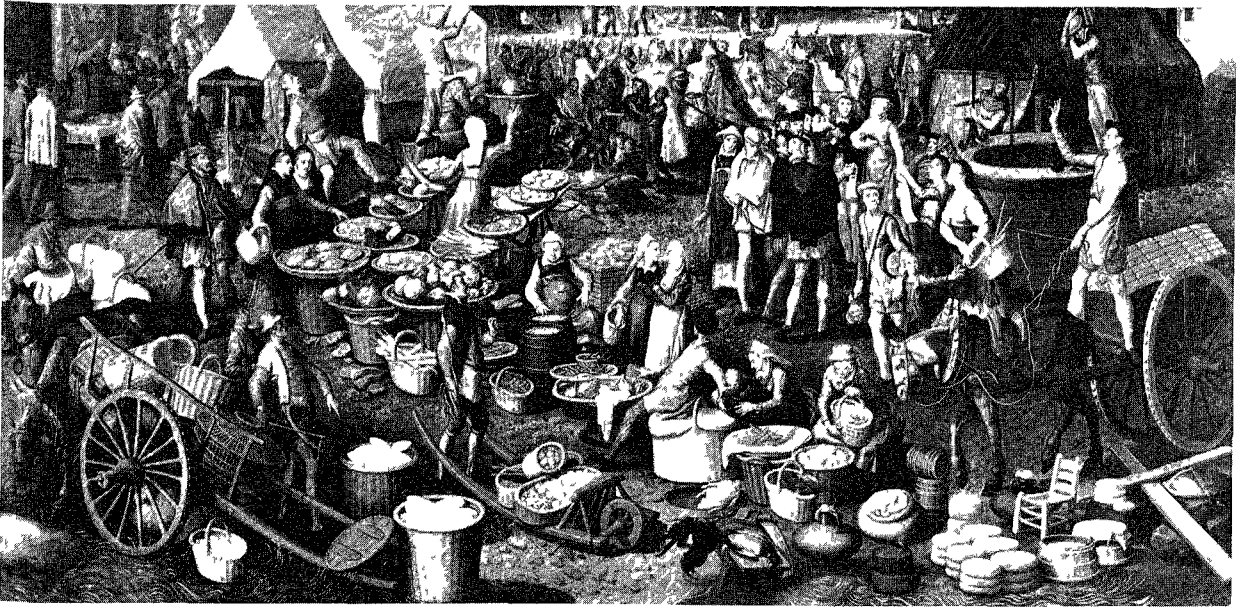


26 Pieter Aertsen, *De pannekoekenbakster*, 1560, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

eerbiedwaardige' presentatie van 'nederige' voorwerpen met hun platvloerse symbolische lading. Wanneer wij ervan uitgaan dat deze voorstellingen als schilderkunstige paradoxale encomia geconcipieerd zijn, vindt niet alleen de geschetste discrepantie tussen vorm en inhoud een plausibele verklaring, maar is ook een basis gelegd voor een juist begrip van de functie van deze schilderijen. Niet alleen kan de nadruk op de technische vaardigheid van de kunstenaar bij zijn weergave van allerlei groenten, fruit, vleespartijen etc. begrepen worden als bedoeld om de bewondering van de beschouwer te oogsten, maar kunnen ook de ironische 'innerbildliche' commentaren op de schending van het decorum van de 'hoge kunst' beschouwd worden als bij de stijlfiguur van het paradoxaal encomium passende bravourstukjes. Tegelijkertijd kan men ook de moraliserende functie die men Aertsens schilderijen gewoonlijk toeschrijft, verklaren als geworteld in deze stijlfiguur, en bovendien de specifieke methode die Aertsen gebruikt om zijn publiek te beleren tot dezelfde bron herleiden. Deze methode kan omschreven worden als een verleidingstechniek, die vergelijkbaar is met Erasmus' methode om zijn lezers tot belering en zelfkennis te brengen. Het huidige bestek laat mij alleen toe de laatste stelling aan de hand van enkele korte voorbeelden te illustreren.

Raupp heeft erop gewezen dat er in het *Boeren-feest* in Wenen (afb. 4) een ambivalentie schuilt in de onderlinge relatie tussen boeren en burgers in de voorstelling zelf, en in de relatie tussen de op de voorgrond afgebeelde boeren en de beschouwer.⁶³ In deze boeren moet men volgens Raupp vertegenwoordigers zien van de zonden van de onmatigheid en de wellust. Zij zitten aan een tafel die gedekt is met glazen en ander gerei, welke alleen voornamere personen in deze tijd gewend zijn geweest te

gebruiken; bovendien maakt de afsnijding van de tafel door de onderste beeldrand de (burgerlijke) beschouwer als het ware tot een imaginaire disgenoot. De distantie tussen boer en burger, waarvoor in andere 16de-eeuwse voorstellingen van boeren-feesten – in het beeld zelf zowel als in onderschriften bij grafische voorstellingen – steeds wordt gewaakt, is op de achtergrond duidelijk opgeheven, zoals trouwens vaker voorkomt in schilderijen van Aertsen.⁶⁴ Volgens Raupp dient deze achtergrondscène als moraliserend-didaktisch kommentaar op de voorgrondscène, en fungeert ze als een waarschuwing voor de gevaren die diegene bedreigen die zich met zulk boers gezelschap afgeeft. Ik weet niet zeker of ik Raupp enigszins onrecht doe, wanneer ik zijn uitleg op één lijn stel met de waarschuwende functie die andere kunsthistorici Aertsens boeren- en stilleven-voorstellingen toemeten. Zo gaat er ook volgens Irmscher een waarschuwing van zijn markt- en keukenstukken uit om *niet* te zondigen en om *geen* gemene zaak met de boerse personificaties van de zonde te maken, hoezeer de voorstelling de beschouwer hiertoe ook uitnodigt met de aanlokkelijke waar die de boeren en marktlui hem aanbieden.⁶⁵ Naar mijn mening echter ligt de zaak net iets anders. De achtergrondscène in het *Boeren-feest* in Wenen maakt expliciet wat in de voorgrondscène impliciet besloten ligt, namelijk dat de verbroedering tussen boeren en burgers, *nolens volens* wellicht voor zover het de beschouwer betreft, reeds plaatsgevonden *heeft*. Wanneer de beschouwer zou menen in moreel opzicht verre van het gedrag der boeren te staan, maakt de voorstelling hem – althans de goede verstaander – duidelijk dat deze distantie schijn is. De zorgvuldig gedekte tafel is zo weergegeven, dat de beschouwer onwillekeurig de disgenoot der feestvierders is; en wanneer hij zich vrolijk maakt over het gebrek aan decorum dat de boeren aan deze tafel vertonen, is het de identificatie met 'zijn' tafel en de hier geldende manieren die hem inderdaad met hen doet aanzitten.⁶⁶ De verklarende en belerende functie van de achtergrondscène geldt slechts die beschouwer die zichzelf een dwaas weet. Op zelfde wijze moet, dunkt me, de tot zelfkennis van de beschouwer leidende verleidingstechniek van de stilleven-komposities geïnterpreteerd worden. Wanneer men de schilderkunstige kwaliteiten van deze werken bewondert, laat men zich onwillekeurig ook in met de personen die de groenten, fruit en vlees e.d. aanbieden. De gebaren waarmee zij de uitgestalde waar aanprijzen en de beschouwer uitnodigen tot inspectie daarvan, maakt dat de beschouwer – ook al meent hij dat zijn interesse alleen zuivere en hogere (kunst)intenties geldt – door het betasten met het oog van deze waar de facto het hem aangeboden accepteert – en zich daarmee automatisch compromitteert.⁶⁷ Ook hier lijkt de achtergrondscène te fungeren als 'explicatief' voor de goede, d.w.z. zichzelf kennende verstaander, om het even of deze scène nu profaan dan wel religieus van aard is. Het kussende paar op de achtergrond van de *Groenteverkoopster* in Berlijn (afb. 20) is een zinnebeeldige uitbeelding van de zinnelijk-visuele omarming van het aardse goed waartoe de voorstelling elke beschouwer onontkoombaar verleidt. En de scène van Christus' terechtwijzing van de farizeeers op de achtergrond van de *Marktsce* met



27 Pieter Aertsen, *Marktscène met Ecce Homo (fragment)*, München, Bayerisches Staatsgemaldegammlungen, Alte Pinakothek.

Christus en de overspelige vrouw in Stockholm (afb. 16) – ‘Wie van u zonder zonde is, werpe het eerst een steen (...)’ (Joh. 8; 7) – zal zijn bedoeld om de beschouwer erop te wijzen dat in feite het allood van zijn eigen moraal in het geding is, i.c. de ‘voluptas oculorum’ – en dus ook de ‘voluptas carnis’ – waarin de voorstelling hem heeft verstrikt met de waar die de marktlui hem uitnodigend voorhouden.⁶⁸

Tot slot een woord over het paradoxaal encomium als schilderkunstig ‘genre’ in de 16de eeuw. Er is voorshands geen reden om aan te nemen dat Aertsen de eerste en enige zal zijn geweest die deze retorische stijlfiguur in de schilderkunst heeft beproefd. ‘Einoutus’ is reeds geme-moerd, maar sommige schilderijen van Bruegel waarvoor dezelfde discrepantie tussen klassiek-Italiaanse vormencanon en boerse thematiek is gekonstatcerd als voor Aertsens werken, zouden als realisaties van dezelfde stijlfiguur kunnen zijn geconcipteerd. In dit licht zou wellicht ook Jan van Hemessens *Bordeelscène met de Verloren Zoon* in Brussel (afb. 3) herbezien kunnen worden. Immers hier heeft Aertsens ‘lenen’ van het kompositie-schema van een traditioneel ‘Andachtsbild’ voor de schildering van personificaties van allerlei zonden een precedent. En de complex, gracieuze bewegingen waarmee de courtisanes in dit schilderij de – als 16de-eeuwse burger vermomde – Verloren Zoon inpalmen, doen denken aan de wurggreep van de slang in de beroemde *Laocoön*.⁶⁹ Dit soort schilderijen kan Aertsen tot voorbeeld zijn geweest bij het aanwenden van de beeldtaal van de klassieken en de Italiaanse renaissance voor komposities met ‘lage’ onderwerpen. In elk geval zou, als er bij nader onderzoek sprake zou blijken te zijn van de door verschillende kunstenaars gepraktizeerde stijlfiguur van het paradoxaal encomium, dit ‘genre’ geen zelfstandige status moeten worden toegemeten; het zal slechts één der uitingen van het heterogene ‘genus satyricum’ geweest zijn.⁷⁰

Noten

- ¹ Zie Jan Muylle, 'Pictet Aertsen en Joachim Beuckelaer in de kunsliteratuur (ca 1560-1610)' Cat tent Gent 1986 87, 14-17
- ² Zie o.a. Baldass 1923, 19; M. J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag 1947, 24-106 en 191-210, i h b 197-198, *idem*, *Early Netherlandish Painting* XII, Leiden-Brussel 1975, 59-60, en Moxey 1976B, i h b 137-159
- ³ Zie Grosjean 1974, Immens 1973, en voor de antithetische grondstructuur van Aertsens en Beuckelaers markt- en keukenstukken in het algemeen Falkenburg 1988B
- ⁴ Zie voor deze interpretatie Immens 1973 en vooral Irmscher 1986, 219-232
- ⁵ Stirling 1959, 5ff, 11, 38-41
- ⁶ Plinius, *Naturalis Historia* XXXV, 112, zie noot 53 en vgl. noot 54
Zie resp. Hoogewerff IV/1941 42, 512, en D. Friedberg 1987, 224-241, i h b 229ff en 236ff
- ⁸ Sterlings these is onderschreven door H. H. Gombrich, 'Tradition and Expression in Western Still Life' *Meditations on a Hobby Horse*, Londen 1978 (3), 95-105, en heeft tevens een positief echo ontvangen bij Moxey 1977A, 27, en bij Raupp 1986, 310
- ⁹ Zie Segal 1988, 26-28, en F. M. Kaveler, 'Erotische elementen in de marktafereken van Beuckelaer, Aertsen en hun tijdgenoten', Cat tent Gent 1986 87, 18-26
- ¹⁰ Vgl. voor dit gevoel van ongerijmdheid H. Miedema, 'Realism and comic mode: the peasant', *Simulacrum* 9 (1977), 205ff. Uit een dergelijk opvatting van ongerijmdheid komt m.i. Moxey's afwijking van een diepere zin van Aertsens stilleven motieven voort. Zie Moxey 1976B en Moxey 1977A
- ¹¹ Zie o.a. Mührer 1941, 91ff, Raupp 1986, 217, en Cat tent Amsterdam 1986, 344
- ¹² Brussel, Kon. Musca voor Schone Kunsten, inv. nr. 2838
- ¹³ Pictet Aertsen, *Vleesstal met de Vlucht naar Egypte* (1551), Uppsala, Universiteits Konst-samling, inv. nr. L 1, *idem*, *Stilleven met Christus in het huis van Maria en Martha* (1552), Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 6927
- ¹⁴ Pictet Aertsen, *Boeren feest* (1550), Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 2365, Raupp 1986, p. 217
- ¹⁵ Zie A. Riegl *Das holländische Gruppenportrat*, Wenen 1931 107, Raupp 1986, 216, vgl. Moxey 1977A, 20
- ¹⁶ Quinten Massys, *Maria en kind*, Berlin-Dahlem, Gemaldegalerie der Staatlichen Museen, inv. nr. 561. Zie M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting* VII, Leiden-Brussel 1971, nr. 18, *idem*, *Maria en kind* (1529), Parijs, Musée du Louvre, inv. nr. 2030A. *ibid*, nr. 24, Brend van Orley, *Maria en kind*, Madrid, Museo del Prado, inv. nr. 1932. M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting* VIII, Leiden-Brussel 1972, nr. 132, *idem*, *Maria en kind* (1522), Madrid, Museo del Prado, inv. nr. 2692. *ibid*, nr. 140, Joos van Cleve, *Maria en kind en de H. Anna*, Modena, Galleria Estense, inv. nr. 165. M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting* IXa, Leiden-Brussel 1972, nr. 45, *idem*, *Kerkenmadonna*, Aken, Sturmondi Museum. *ibid* nr. 63a
- ¹⁷ Pictet Coecke van Aelst, *El Amilue*, Brugge, coll. Joly. Zie Marlier 1966, 238 (vgl. o.m. de figs. 176, 179, 195, 198), *idem*, *Maria en kind*, Musée Curtius. *ibid*, p. 244, Jan van Hemessen *Maria en kind*, Brugge, Groeningemuseum, inv. nr. 232. Zie Wallen 1983 cat. nr. 14, *idem*, *Maria en kind* (1543), Madrid, Museo del Prado, inv. nr. 1542. *ibid*, cat. nr. 25
- ¹⁸ Iders heb ik de 16de eeuwse traditie van het kompositie type 'Andachtsbild' met een of meer nevenscenes getraceerd tot het werk van Rogier van der Weyden en Hans Memling. Zie Falkenburg 1988A, 18-37
- ¹⁹ Pictet Aertsen, *Stilleven met Christus in het huis van Maria en Martha*, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, inv. nr. 1108
- ²⁰ National Museum, inv. nr. 2106. Zie ook het aan Aertsen toegesch. even *Stilleven met de maaltijd in Emmaus*, voorin coll. V. Bloch
- ²¹ De diagonale plaatsing van de zuilenrij hoeft niet te zijn ingegeven door het directe voorbeeld van Jan van Hemessen's *Borduisce* in Brussel (afb. 1), maar kan ook een voorbeeld hebben gehad in 'Andachtsbilder' met Maria en het kind, of een heilige,

- b v in het werk van Quinten Massys – zie Friedlander VII/1971 (noot 16), nrs 18a (Pl 23) en 35 (Pl 39)
- ²² *Marktsceue met Christus en de overspelige vrouw* (1559), Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, inv nr 1378, *Groentestel met de vlucht naar Egypte*, Genua, priv coll – zie voor de verschillende varianten van deze compositie Cat tent Gent 1986 87, nr 18 (1 h b noot 1), en Buchan 1975, 220, cat nr 54. In tegenstelling tot de opinie die is geënteerd in de Gentse tent cat, 142-143, meen ik dat deze compositie wel degelijk teruggaat op een inventie van Aertsen zelf
- ²³ *Lurdans* (1552), Amsterdam, Rijksmuseum, inv nr 5, *Groenteverkoopster* (1567), Berlin-Dahlem, Gemaldegalerie der Staatliche Museen, inv nr 3/61, *Groentestel* (1569), Hallwylska Museet, cat nr B 20, *Groentestel*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, inv nr 2536. Zie Raupp 1986, 217 voor de ‘explicatieve’ functie van de achtergrondscene, vgl Wuyts 1987A, 209ff, die de achtergrondscene in Aertsens *Henelaster* in het Kon. Mus. v. Schone Kunsten in Antwerpen een zelfde functie toeschrijft
- ²⁴ Zie voor een dergelijke duiding, naast de hieronder genoemde auteurs, J. Held, ‘Dr Friedlander’s Scholarly Study of Early Flemish and Dutch Painting’, *Art in America* 27 (1939), 81-82 – met instemming aangehaald door Buchan 1975, 147-148
- ²⁵ *Keukenmeid* (1559), Brussel, Kon. Mus. voor Schone Kunsten, inv nr 705. Zie Greindl 1942, 150, 154, Genaille 1954, 278 (vgl. 280, waar gezegd wordt dat Aertsen het profane onderwerp ‘noblesse, l’emouvante majesté’ geeft), en Buchan 1975, 146-147
- ²⁶ *Ibid*, 146-147, zie Lunsingh Scheurleer 1947, 123-134, 1 h b 128-129 voor de *Keukenmeid* in Brussel. Vgl. Genaille 1977, 12. Vgl. ook Hoogewerf IV/1941 42, 534, die erop wees dat de datering van dit schilderij, welke op de schouw leesbaar is – ‘1559 16 Cal Aug’ (d.w.z. 17 juli 1559) –, is op ‘antiek-romeinse wijze’
- ²⁷ Buchan 1975, 147
- ²⁸ Genaille 1954, 277 en 279
- ²⁹ Pieter Aertsen, *Boer in een nis* (1561), Boedapest, Szepmüvészeti Múzeum, inv nr 673. Sievers 1908, 91-92, Buchan 1975, 157, relateert de compositie in dit schilderij aan Rosso’s prenten van goden (B. XIV 220, 114) en Marcantonio’s prenten van allegorische figuren (B. XIV 213, 274 en XIV 214, 276). Moxey 1977A, 59, n. 1, wijst op de ‘waardigheid’ van de figuur van de boer, welke hij in contrast ziet met satirische en komische voorstellingen van boeren bij Albrecht Dürer
- ³⁰ Zie C. van de Velde, *Fraus Iloris (1519/20-1570) I even in Werken*, Brussel 1975, afb. 171 en 268, vgl. afb. 219
- ³¹ Zie b.v. *ibid*, afb. 221 en 242
- ³² *Ibid*, afb. 68
- ³³ Zie voor het volgende Raupp 1986, *passim*, maar 1 h b 90ff, 126-133 en 310-316
- ³⁴ Zie de boekbespreking van P. Vandenbroeck in *Simulacra* 18 (1988), 69-73
- ³⁵ Vgl. Raupp 1986, 304ff. Vandenbroeck draagt geen bewijzen aan voor zijn opvatting als zou Raupps these onjuist zijn. Grond voor zijn afwijzing is, dunkt me, het feit dat deze these een zeer bewuste omgang met een stijl- of genresbegrip impliceert, die precies het tegendeel inhoudt van Vandenbroecks eigen these, nl. dat het boeren-geslacht ontstaan is uit een niet bewust gestuurde behoefte van de stedelijke burgerij in de 15de en 16de eeuw om de eigen sociale identiteit en bijbehorende zedelijke code ‘negatief’ te definiëren met voorstellingen van de maatschappelijk-‘andere’. Zie de voor Vandenbroeck verzorgde tent cat *Over wilden en narren, boeren en bedelaars. Beeld van de andere, vertoog over het zelf*, Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1987, vgl. P. Vandenbroeck, *Jheronimus Bosch tussen volksleven en stads-cultuur*, Berchem 1987
- ³⁶ Raupp 1986, 214-223
- ³⁷ *Ibid*, 291-299
- ³⁸ Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv nr 07.1.84
- ³⁹ Zie R. Rolf, *Pieter Coecke van Aelst en zijn Architectuurontwerpen van 1539. Met reprint van ‘De Inventie der colonnen’ en ‘Generale Reglen der Architecturen’*, Amsterdam 1978, P. IIIv (Bk. III cap. IX), en voor andere ontleningen van Aertsen aan Serlio, Lunsingh Scheurleer 1947

- ⁴⁰ Buchan 1975, 153
- ⁴¹ Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, inv nr 1006 (gedat 1560)
- ⁴² Vgl afb 25 en 26 met Kreidl 1972, afb 26, 57, 59, (61), 62, 65, en 73 (= het stuk in het Amsterdams Historisch Museum), en Cat tent Amsterdam 1986, afb 230, 233, en 236
- ⁴³ Zie voor de ikonografische traditie van voorstellingen van Maria's aanbidding van het kind, en voor het 'humilitas'-motief in deze traditie G Schiller, *Iconography of Christian Art I*, London 1971, 76-84, vgl M Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, New York 1964 (1 ed 1951), 132-156
- ⁴⁴ Reeds in Stephan Lochners *Madonna in de rosentuin* in Keulen is Maria met een paarlen kroon in het haar afgebeeld – vgl L M Vetter, *Maria im Rosenhag*, Dusseldorf 1956, de titelplaat en afb 18, 20, 21, 23 Zie voor de verwevenheid van Maria's 'humilitas' met haar verhevenheid *ibid*, p 19, en Meiss 1964 (noot 43), 153f, vgl idem, 'Highlands' in the Lowlands Jan van Eyck, 'The Master of Flemalle and the Franco Italian Tradition', *Gazette des Beaux-Arts* 57 (1961), 275ff
- ⁴⁵ Zie Schiller 1971 (noot 43), 81-82, en F Panofsky, *Early Netherlandish Painting Its Origin and Character I*, New York 1971, 134ff
- ⁴⁶ Vgl B G Lane, 'Ecce Panis Angelorum' 'The Manger as Altar in Hugo's Berlin Nativity', *Art Bulletin* 57 (1975), 476-486
- ⁴⁷ De 'Romeinse', 'heroische' monumentaliteit van Aertsens stillevens-komposities is benadrukt door o a Friedlander XII/1975 (noot 2), 60-61, en Sterling 1959, 44 en 56, vgl Freedberg 1987, 229-230 en 236
- ⁴⁸ In een aparte boek-publikatie die ik momenteel in voorbereiding heb zal ik uitgebreid ingaan op de hemelse liefdessymboliek van veel stillevens-motieven in Nederlandse 'Andachtsbilder' van Maria en het kind uit de periode 1450-1550
- ⁴⁹ Verschillende auteurs hebben een onderscheid gemaakt tussen het 'realisme' of 'naturalisme' waarmee boeren en stillevens op de voorgrond van Aertsens voorstellingen zijn uitgebeeld, en een 'romanistische' of 'calligrafische' stijl voor de religieuze scènes op de achtergrond – zie b v Bruyn 1965, 358, Kreidl 1972, 64 en 68, Buchan 1975, 98, en Moxey 1977A, 57-59 Zoals men kan opmaken uit bovenstaande discussie over de weergave van boeren, lijkt het mij in elk geval weinig zinvol dit onderscheid te formuleren in termen van 'realisme' versus 'romanisme' – een erfenis, dunkt me, van nationalistisch georiënteerde kunstgeschiedschrijving uit de eerste helft van deze eeuw Het onderscheid is ook niet bepaald door een tegenstelling tussen profane en religieuze thematiek – een observatie die Moxey reeds heeft gedaan Zijn bewering dat dit verschil 'simply an aspect [is] of Aertsen's artistic vocabulary' (*ibid*, 59), houdt echter geen bevredigende verklaring in M 1 gaat het om een verschil tussen een nadrukkelijke, 'stillevensachtige' presentatie, zoals Raupp dit noemt, voor de voorgrond motieven, en een vluchtiger schildering, (in Bruyn's woorden) een 'calligrafische' stijl, voor de achtergrondscènes, die gezien hun kleine afmetingen alleen in hun omtrekken duidelijk zichtbaar moeten zijn (en vanwege deze eigenschap met een Italiaans aandoende lijnvoering zijn geschilderd)
- ⁵⁰ De motieven vormen een uitbreiding van een repertoire dat reeds in de landschappen van Herri met de Bles en de Brunswijkse Monogrammist aan te treffen als de markt waar van boeren – zie Falkenburg 1988B
- ⁵¹ München, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgem Samml, inv nr 13400 Buchan 1975, 228, schrijft dit werk op stilistische gronden toe aan een navolger van Aertsen (welke deze gronden zijn is niet geheel duidelijk het werk zou stilistisch in de jaren 1570-1575 te dateren zijn, maar te weinig 'breath' hebben om eigen handig te zijn) In elk geval gaat het bij dit schilderij om een conceptie die veelvuldig in Joachim Beuckelaers voorstellingen van marktscenes met een Ecce homo aan te treffen is, maar die tevens nauw aansluit bij Aertsens vroege schilderijen met hetzelfde thema, welke op hun beurt nauw verbonden zijn met Jan van Amstels *Ecce homo* in het Mauritshuis te Den Haag inv nr 960 Een toeschrijving aan Aertsen zelf blijft mi daarom tot de gerede mogelijkheden behoren
- ⁵² Opvallend is dat de composities in deze schilderijen precies verbeelden wat Alberti expliciet vooroordeelt Wil een 'historia' aangenaam en 'ornata' zijn, moet ze 'copia' en

‘varietas’ hebben - en dit is het geval, al is het niet een ‘copia’ van lichamen (coipora) maar van wat ook in Alberti’s ogen zeker onbeduidend bijwerk zou zijn, en betreft de ‘varietas’ alleen de verschillende soorten produkten van het veld. Alberti tekent hier echter bij aan (en ik citeer het over kompositie handelende boek II van Alberti’s *De pictura* naar de vertaling van M. Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford 1971, 136) ‘But I should wish this *copia* to be *ornata* with a degree of *varietas*, and also *gravis* and *moderata* with *dignitas* and *verecundia*. I certainly condemn those painters who, because they wish to seem *copiosi* or because they wish nothing left empty, on that account pursue no *compositio*. But indeed they scatter everything round in a confused and *dissolutus* way, on which account the *historia* seems not to enact but rather disorder its matter ()’ Uit dit oogpunt zijn Aertsens stillevens-voorstellingen ‘*dissolutus*’ en hebben zij in het geheel geen ‘*compositio*’ – vgl. het commentaar op deze passage van Baxandall, 136-139. Ik beschouw Alberti overigens niet als een direkte bron voor Aertsens inventies, maar wel als een mogelijk referentiepunt, aangezien zijn geschriften ook in de 16de eeuw werden gezien als de verwoording van de klassieke regels van de kunst. Zie hieronder voor de suggestie dat Aertsens mogelijk opzettelijk de klassieke regels van de kunst heeft willen schenden.

- ⁵³ Tegen de achtergrond van deze interpretatie krijgen de woorden van Hadrianus Junius, in zijn *Batavia*, Antwerpen 1588, 239-240, extra gewicht. Junius zegt over Aertsens kunst: ‘Neque silentio praetercundus est Petrus cognomento Longus, quem Pyreico Plinius comparare iute, si non anteferre videor posse, qui ex proposito, ut apparatus, humilia penicillo secutus, humilitatis summam adeptus est omnium iudicio gloriam, ac propterea *rhyparographus* cognomine cum illo pariter insigniri, vel me arbitrio, potest, usque adeo in operibus illius ubique relucet gratia quaedam, expresso elegantissime in rusticanis puellis corporis filo habituque, obsonijs, oleribus, mactatis pullis, matibus, asellis, piscibusque alijs, culinatio denique instrumento omni, ita praeter consummatam voluptatem, infinita etiam varietate, tabulae ipsius oculos nunquam satiant, quae fit ut pluris eae vaenant, quam multorum accuratae maximaeque’ (Muyllé 1986: 87 (noot 1), 16, n. 4, geeft als vertaling: ‘Ook aan Pieter, bijgenaamd ‘de Lange’, mogen we niet stilwiegend voorbijgaan. Naar mijn mening kan men hem terecht vergelijken met Pyreicus, die bij Plinius vermeld wordt, als men hem al niet de voorkeur mag geven. Welbewust, zoals blijkt (uit zijn werk), legde hij zich toe op het schilderen van geringe dingen, en heeft hij, naar ieders overtuiging, de hoogste roem bereikt in deze eenvoudige dingen. Bijgevolg kan hij, naar mijn mening althans, cvengeod als die andere, onderscheiden worden met de bijnaam ‘rhyparographus’ (schilder van gemeene en geringe dingen), dermate weerglans in zijn werken alom een bevalligheid, wanneer hij op de meest oogstrelende wijze de lichaamsvormen en de kledij van boeremeisjes weergeeft, levensmiddelen, groenten, geslachte kippen, cenden, kabeljouw en andere vissen, en tenslotte allerhande keukengerei. En op die manier kunnen zijn schilderijen, met uitondering van het volkomen genot dat zij bieden, zelfs door hun eindeloze varieteit, de ogen nooit verzadigen. Daardoor worden zij voor een hogere prijs verkocht dan oitg vuldig geschilderde en zeer grote werken van vele andere meesters.’) Afgezien van het feit dat Aertsens kunst in het teken van de navolging van de antieke ‘rhyparographus’ Piraikos wordt geplaatst, spreekt Junius expliciet van nederige onderwerpen (‘humilia’) die Aertsens opzettelijk (‘ex proposito’) verkoos te schilderen, en die hij ‘elegantissime’ heeft weten weer te geven, waardoor zijn werken ‘gratia’ bezitten.

- ⁵⁴ *Opus chronographicum* () 1611, 470. ‘In deze tijd stond in aanzien Johannes I inout, ook een uitstekend schilder, die, daartoe aangezet door het voorbeeld van de [Lof der] Zoetheit van zijn stadsgenoot D. Erasmus, op een wit paneel een voorstelling schilderde van Christus genageld aan het kruis, waarin men de gedaanten van misvoimde mensen zag, verschillend van kleur en uiteenlopend van [vormen] canon, zodat kunstenaars de fouten van alle beroemde schilders daarin gewaar konden worden en het schijnt zelfs dat hij niet alleen met kunstenaars maar ook met de kunst [zelf] de spot heeft gedreven. Pieter de Lange, de schilder, waardeerde dit schilderij zozeer, dat hij

mij [d w z Van Opmeer] zei dat de waarde ervan niet kon worden uitgedrukt in goud, maar [slechts] in een of ander aanzienlijk ambt') Van Opmeer liet zijn *Opus* de periode 'a mundi exordio' tot het jaar 1569 bestrijken, waarna Lucas Beijerlink de periode tot het jaar 1611 beschreef – zie L. M. Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century*, Amsterdam 1977, 98, n. 9. Van Opmeer moet een goede bekende van Aertsen zijn geweest, daar hij hem op ook diens sterfbed heeft bezocht, zoals hij vermeldt in zijn *Historia Martyrum Batavorum* (), Coloniae 1623, 154 (overigens vergelijkt ook Van Opmeer in dit geschrift Pieter Aertsen met de antieke schilder Piraikos).

- ⁵⁵ Zie voor de populariteit en analyses van dit genre in de 16de eeuw in het algemeen o.a. A. Hauffen, 'Zur Litteratur der ironischen Enkomien', *Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte* 6 (1893), 161-183, 1 h b 161-179; H. K. Miller, 'The Paradoxical Encomium with special reference to its vogue in England, 1600-1800', *Modern Philology* 53 (1956), 145-178; A. E. Malloch, 'The techniques and function of the Renaissance Paradox', *Studies in Philology* 53 (1956), 191-203; R. L. Colie, *Paradoxia epidimica: The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton 1966; en M. G. M. van der Poel, *De Declamatio bij de Humanisten. Bijdrage tot de studie van de functies van de rhetorica in de renaissance*, (diss. Nijmegen) Nieuwkoop 1987, 199-205. Zie voor analyses van speciaal Erasmus' *Lof der Zotheid* vanuit het perspectief van deze traditie ook W. Kaiser, *Praises of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*, Cambridge (Mass.) 1963; en D. G. Watson, 'Erasmus' *Praise of Folly* and the spirit of Carnival', *Renaissance Quarterly* 32 (1979), 333-353.
- ⁵⁶ Zie voor het paradoxaal encomium in de klassieke literatuur ook T. C. Burgess, *Epideictic Literature* (University of Chicago Studies in Classical Philology) III, 1902, 89-261; en A. S. Pease, 'Things without Honor', *Classical Philology* 21 (1926), 27-42.
- ⁵⁷ Zie vooral Miller 1956 (noot 55), 145ff. Miller zegt dat er voor het overige geen precieze regels voor de compositie van de paradoxale lofreden zijn ontwikkeld.
- ⁵⁸ Zo ook Erasmus die in zijn voorrede o.a. als zijn antieke voorbeelden noemt Lucianus (auteur van de *Laus muscae*, een lofreden op de vlieg, en de *Tragopodagra*, een tragedie over de jacht), de *Batrachomyomachia*, een heldendicht op een kikvorsengevecht, in Erasmus' tijd staande op de naam van Homerus, (pseudo-) Vergilius' *Culex* (de Mug) en *Morctum* (de Stampot), (pseudo-) Ovidius' *Nux* (de Notcboom), en Synesius' *Calviti encomium* (de Lof der Kaalheid) – zie Miller 1956 (noot 55), 154; en Erasmus' *Lof der Zotheid*, vert. door A. J. Hensch, Utrecht-Antwerpen 1972, 8. Een indicatie voor de verbreidheid van het genre in de 16de eeuw vormen enkele grote bundelingen van zulke encomia uit het begin van de 17de eeuw, waaronder het *Amphitheatrum Sapientiae Socraticae hoc est Encomia et Commentaria Autorum quae veterum quae recentiorum prope omnium* (), (Hanover 1619) van Caspar Dornavius, waarin meer dan 500 Latijnse paradoxale encomia van antieke en moderne auteurs staan opgesomd – zie Hauffen 1893 (noot 55), 164; en Miller 1956 (noot 55), 152.
- ⁵⁹ Zie Malloch 1956 (noot 55), 192 en 195-196; Colie 1966 (noot 55), 134-135; Van der Poel 1987 (noot 55), 200-201; en vgl. Sister M. Geraldine, 'Erasmus and the tradition of paradox', *Studies in Philology* 61 (1964), 41f en 48. Erasmus heeft de mogelijkheid dat de lezer de hem toebedeelde rol niet speelt, onderkend en zelfs uitgelegd aan een contemporaine foutieve verstaander, de theoloog Martin Dorp – zie Watson 1979 (noot 55), 340-341. In de *Lof der Zotheid* is zelfs sprake van een veelgelaagde en dubbele paradox: het maakt duidelijk dat alleen de wijze tot een inzicht in zijn eigen dwaasheid komt en de 'dwaasheid in Christus', waarop de oratie van Vrouwe 'Dwaasheid' in dit geschrift uitloopt, zal trachten na te streven – zie voor deze 'dwaasheid in Christus' als het cruciale thema van de *Lof der Zotheid* ook Sister G. Thompson, *Under Pretext of Praise: Satiric Mode in Erasmus' Fiction*, Toronto-Buffalo 1973; en M. A. Screech, *Lecstasy and 'The Praise of Folly'*, Londen 1980.
- ⁶⁰ Zie Colie 1966 (noot 55), 273-299.
- ⁶¹ Onder verwijzing naar Gombrich 1978 (noot 8) duidt Colie het bedrog der zintuigen, dat besloten ligt in de zinneprikkelende voorstelling van fruit en d. op een 'hard cold pancake', als een verwijzing naar de 'vanitas'-gedachte, waarbij ook een moraliserende kritiek op de neiging van de beschouwer om 'toe te tasten' in het spel is – *ibid.*, 274.

- ⁶² *Ibid.*, 276, vgl. 64 en 70.
- ⁶³ Raupp 1986, 217-218.
- ⁶⁴ B.v. in de *Terugkeer van de processie*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, inv. nr. 7524.
- ⁶⁵ Zie Irmscher 1986.
- ⁶⁶ De suggestie van het aanzitten door de beschouwer met de beeld-protagonisten aan één tafel is een motief dat ook uit het traditionele ‘Andachtsbild’ afkomstig kan zijn – zie b.v. Jan Mostaert, *De H. Familie bij de maaltijd*, Keulen, Wallraf-Richartz-Museum (zie voor een afb. de tent.cat. *Stilleben in Europa*, Munster (Westfälisches Landesmuseum) / Baden-Baden (Staatliche Kunsthalle) 1980, 266).
- ⁶⁷ Dit aanprijzen kan zijn ingegeven door de lofprijzing die inherent is in de ter discussie staande stijlfiguur – zie noot 68 –, maar kan ook ingegeven zijn door aanprijzende gebaren in het orthodoxe ‘Andachtsbild’ – vgl. H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlijn 1981, 110.
- ⁶⁸ Zie voor de in de 16de eeuw gangbare koppeling van ‘voluptas oculorum’ en ‘voluptas carnis’ Irmscher 1986. Irmschers herleiding van het motief van de marktlui in Aertsens en Beuckelaers schilderijen tot Cicero’s *De officiis* en de daaruit voortvloeiende ikonologische duiding van deze schilderijen is voor het overige aantoonbaar onjuist – zie Falkenburg 1988B. Boeren en marktlui behoren ook tot het motieven-repertoire van het literaire paradoxaal encomium: (pseudo-)Vergilius’ *Moretum* – een lofprijzing van een boerenmaaltijd – is reeds gememoreerd (zie noot 58), en Rabelais maakt uitvoerig gebruik van de figuur van de marktkoopman om de lezer allerhande ‘lage’ zaken (met scatologische en seksuele connotaties!) aan te prijzen – zie M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. H. Iswolsky, Cambridge (Mass.)/Londen 1968, 160-189, en D. N. Losse, *Rhetoric at Play. Rabelais and Satirical Eulogy*, Bern-Frankfurt a/M/Las Vegas 1980, i.h.b. 33-41 en 50. Overigens is de vergelijking tussen de lofprijzingen van de orator en de aanprijzingen van uitgestalde waar door de marktkoopman, waar Rabelais mee speelt, al te vinden bij Quintilianus – zie *Quintilianus. The institutio oratoria of Quintilian, with an English translation by H. E. Butler*, Londen/New York 1920, bk. VIII, III, 11-12 –, die in dit verband het woord ‘institor’ (venter) gebruikt, vgl. D. Erasmus, *Erasmii Roterodami moriae encomium 1 Stultitiae laus*, Bazel (J. Frobenius) 1515, B2r, waar Erasmus, resp. Vrouwe Dwaasheid, de toehoorders aanraadt ‘goed naar mij [te] luisteren, niet met dat halve oor, dat gij aan boetpredikers pleegt te schenken, maar met de aandacht waarmee gij marktschreeuwers [circulatoribus], piassen en hanswoisten aanhoort (...)’ – gecit. naar de vertaling van A. Dirkzwager Czn en A. C. Nielson, *Stultitiae Laus. De Lof der Zotheid*, Amsterdam 1949, 16 en 17. Aertser kan zijn inspiratie voor het motief van het aanprijzen van etenswaren door marktlui, en voor de voorbereiding van een boerse maaltijd (in de *Pannekoekeneters* – wat men zou kunnen omdopen in zoiets als de ‘Lof der pannekoekeneters’) dus ook uit contemporaine literaire voorbeelden van het paradoxaal encomium geput hebben. In een op stapel staande studie over de marktscènes en keukenstukken van Aertsens en Beuckelaers zal ik nader ingaan op de functie van deze voorstellingen tegen de achtergrond van deze stijlfiguur, alsook op de relatie van deze schilderijen met de ikonografie van het 16de-eeuwse landschap en de thematiek van de twee levenswegen, die verweven is met het thema van het inzicht in de eigen zondigheid dat hier aan de orde is.
- ⁶⁹ Tot een dergelijke uitleg van de bewegingen der armen van de prostitués komt Wallen 1983, 63, wel bij zijn analyse van Van Hemessens *Bordeleisene* (1543) in Hartford, niet echter bij zijn bespreking van het stuk in Brussel – zie verder Wallen, *passim*, voor de overname van motieven uit de Italiaanse renaissance in het werk van Van Hemessen.
- ⁷⁰ Raupp 1986 benadrukt steeds het heterogene karakter van het door hem gepostuleerde ‘genus satyricum’. Zie Thompson 1973 (noot 59), 51-85, voor de verwevenheid van de stijlfiguur van het paradoxaal encomium met de parodie, de ironie en de satire in Erasmus’ *Lof der Zotheid*; en vgl. D.P. Pers, *Sapp-stad of Dronckaerts Leven*, (eds. J. Verlaan en F. Grootes), Culemborg 1978, 64ff., voor een uiteenzetting van het feit dat het satire-begrip in de literaire praktijk van de 16de en 17de eeuw zo ruim was dat het ook het paradoxaal encomium kon omvatten.

Summary

'Alter Einoutus': The Nature and Origin of Pieter Aertsen's Still-Life Conception

R. L. Falkenburg

In this article is offered the hypothesis that form and content in Pieter Aertsen's still lifes – just as in a number of his peasant scenes – are in a certain sense each other's opposites and that this antithesis is based on the rhetorical literary genre of the 'paradoxical or ironic encomium'. First of all an explanation is given of how the *Modus der Bildsprache* of Aertsen's still lifes can be traced back to a certain type of devotional painting of the late Middle Ages. From the fact that the form of presentation traditionally used for sacred figures and their ambiance is now applied to the painting of peasants, market-stall holders and kitchenmaids and their surroundings it is deduced that what we have here is a 'high' form of presentation for a 'low' content. It is then pointed out that such a discrepancy has also been detected by various authors in Aertsen's peasant scenes, which hark back to the formal canon of the Italian Renaissance. From the carefully staged compositional chaos and absurdity in a number of vegetable-stall scenes there likewise emerges a tendency towards a metaphorical use of 'high' compositional principles for 'low' ends, as well as a satirical intention on the part of the painter. This intention and the discrepancy between form and content are traced back to the rhetorical literary genre of the 'paradoxical encomium', which Aertsen may have known via Erasmus' *In Praise of Folly*. On the basis of this genre the conception behind his still life compositions is distilled as a painterly culogy of unworthy subjects. The moral lesson for the spectator, which has already been noted in Aertsen's paintings by various authors, is inherent in the sixteenth-century literary 'paradoxical encomium' and seems equally to derive from it. With this thematization of the relation between form and content and with their moralizing intention, Aertsen's still-life compositions entirely fit into the *genus satyricum*, as recently defined by Raupp.