

Bruegel's Eye

Reconstructing the landscape

De Blik van Bruegel

Reconstructie van het landschap



ESSAYS / ESSAYS

14 *Stefan Devoldere*

Seeing like Bruegel
The artistic, designer's view of
the landscape

Kijken als Bruegel
De artistieke, ontwerpende blik
op het landschap

44 *Manfred Sellink with / m.m.v. Patrick De Rynck*

Bruegel the landscape composer

De landschapscomponist Bruegel

60 *Leen Huet*

Sin, Humour and Snow
The work of Pieter Bruegel the Elder

Zonde, humor en sneeuw
Het werk van Pieter Bruegel de Oude

74 *Katrien Lichtert*

Van Mander, Bruegel and
the Pajottenland
The chapel and mill as illustrations
of 16th-century artistic practices

Van Mander, Bruegel en het Pajottenland
De kapel en molen als illustraties van de
zestiende-eeuwse kunstenaarspraktijk

90 *Marc Jacobs*

On invisible gorillas,
safeguards and Bruegel
Contradictions and connections

Over onzichtbare gorilla's,
sauvegardes en Bruegel
Tegenstellingen en verbanden

104 *Michiel Dehaene*

The full land – The empty land
How Bruegel shows a possible way forward for
the urbanised countryside

Het volle land – het lege land
Met Bruegel op zoek naar een toekomst voor het
verstedelijkte platteland

123

Katrien Laenen & Patrick De Rynck

THE INTERVENTIONS
DE INTERVENTIES

Guillaume Bijl	124
Josse De Pauw	128
Erik Dhont	130
Filip Dujardin	134
Futurefarmers	140
Gijs Van Vaerenbergh	144
Landinzicht	148
OFFICE KGDVS & Bas Princen	152
Rotor	156
Georges Rousse	160
Bas Smets	164
Koen van den Broek	168
Lois Weinberger	172

178

THE WALKING TRAIL
DE WANDELROUTE

202	Saint Anna Chapel / Sint-Annakapel
203	Watermill of Sint-Gertrudis-Pede / Watermolen van Sint-Gertrudis-Pede
204	Biography / Biografie
206	Colophon / Colofon





Pieter Bruegel de Oude, *De ekster op de galg* (1568), Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
Pieter Bruegel the Elder, *Magpie on the Gallows* (1568), Hessisches Landesmuseum, Darmstadt



Joachim Patinir, *Landschap met de vlucht naar Egypte* (1516-1517), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

Joachim Patinir, *Landscape with the Flight into Egypt* (1516-1517), Royal Museum of Fine Arts, Antwerp

Stefan Devoldere

Kijken als Bruegel

De artistieke, ontwerpende blik op het landschap

Pieter Bruegel de Oude was een meester van het landschap. Zijn vroegst bewaarde werk, uit 1552, bestaat uit prachtig getekende dorpsgezichten en berglandschappen. Bruegel wordt algemeen beschouwd als de grondlegger van het winterlandschap en had het 'wereldlandschap' goed in de vingers. Dat genre ontstond enkele decennia eerder toen in het werk van de in Antwerpen gevestigde Joachim Patinir het landschap voor het eerst de hoofdrol opeiste met indrukwekkende rotspartijen onder dreigende wolkenmassa's.

BRUEGEL EN HET PAJOTTENLAND

Die rotspartijen zag Bruegel in overvloed tijdens zijn reis naar en in Italië tussen 1552 en 1554. Zijn reeks van twaalf grote panoramische landschappen, enkele jaren later als prenten uitgegeven door Hiëronymus Cock, is ongetwijfeld gebaseerd op schetsen die hij toen maakte. De prenten lijken de artistieke basis te leggen voor de indrukwekkende landschapsschilderijen die nog zullen volgen, met als apotheose de in 1565 geschilderde cyclus *De seizoenen*, die algemeen beschouwd wordt als een mijlpaal in de ontwikkeling van de landschapsschilderkunst.

- p. 12-13 Op één schilderij uit die cyclus, *De terugkeer van de kudde*, staat in de rechterbenedenhoek een watermolen. Gespiegeld komt die terug op een schilderij dat Bruegel drie jaar later schilderde,
- p. 10-11 *De ekster op de galg*. Verder in dit boek argumenteert kunsthistorica Katrien Lichtert dat de zestiende-eeuwse versie van de watermolen van Sint-Gertrudis-Pede hoogstwaarschijnlijk model stond voor beide verschijningen. In hetzelfde jaar schilderde Bruegel een ander doek waarop een gebouw te zien is dat zich nog in Dilbeek bevindt:
- p. 8-9 de kapel van Sint-Anna-Pede is goed herkenbaar op *De parabel van de blinden*. Het kerkje wordt – naast de Antwerpse skyline die de achtergrond vormt van de *Twee aapjes* uit 1562 – algemeen
- p. 74 beschouwd als het enige duidelijk te onderscheiden nog bestaande bouwwerk dat op een werk van Bruegel te zien is. Het ligt op wandelafstand van de intussen gerestaureerde watermolen.

De kapel en de molen zijn er de stenen getuigen van dat Bruegel vanuit Brussel naar het Pajottenland wandelde om er inspiratie op te doen voor zijn landschapsschilderijen. Het zijn ook de ankerpunten voor een openluchttentoonstelling die de rol van het Pajotse landschap in het werk van Pieter Bruegel de Oude oproept en actualiseert. *De Blik van Bruegel* brengt je op plekken waar Bruegel zelf geweest moet zijn, maar wil je ook anders doen kijken naar het landschap en de eigen omgeving. Hoe keek Bruegel naar dit landschap en hoe gaan wij er tegenwoordig mee om? Net als de schilderijen van de meester wil *De Blik van Bruegel* de gelaagdheid laten zien van het alledaagse en typisch Vlaamse landschap.

Seeing like Bruegel

The artistic, designer's view of the landscape

Stefan Devoldere

Pieter Bruegel the Elder was a master of the landscape. His earliest surviving work, dating from 1552, consists of beautifully drawn village scenes and mountain scenery. Bruegel is generally regarded as the founder of the winter landscape and virtuoso of “the world landscape”. The latter genre originated a few decades earlier with the Antwerp painter Joachim Patinir, who promoted the landscape to lead role in pictures that depict majestic rock formations under roiling clouds.

BRUEGEL AND THE PAJOTTENLAND

Such rock formations were a common sight on Bruegel's journey to Italy and within it between 1552 and 1554. His series of twelve large panoramic landscapes, published as prints a few years later by Hiëronymus Cock, is undoubtedly based on sketches that he made at that time. The prints appear to lay the foundations for the impressive landscape paintings that would follow, culminating in the 1565 painted cycle *The Seasons*, which is generally considered to be a milestone in the development of landscape art.

p. 12-13 In one painting for this cycle, *The Return of the Herd*, a watermill can be seen in the lower right corner. Three years later, in 1568, Bruegel painted its mirror image in *The Magpie on the Gallows*.
p. 10-11 In the present book, art historian Katrien Lichtert argues that it is highly probable that the 16th-century manifestation of the Sint-Gertrudis-Pede watermill was the model for both mills. In another canvas
p. 8-9 that Bruegel painted that year, *The Parable of the Blind*, a building can be seen that is still standing in Dilbeek: the Saint Anna Chapel, which is easy to recognise. With the exception of the Antwerp skyline that forms the background in *Two Chained Monkeys*, this chapel is considered to be

the only clearly identifiable still existing building to be found in a Bruegel. It is located within walking distance of the now restored watermill.

The chapel and the watermill are testaments in stone to the fact that Bruegel visited the Pajottenland from Brussels to find inspiration for his landscape paintings. They are also the point of reference for an open-air exhibition that invokes and updates the role of the Pajottenland landscape in the works of Pieter Bruegel the Elder. *Bruegel's Eye* takes you to places where Bruegel himself must have stood, but it also asks the visitor to look at the landscape and his own environment in a new light. How did Bruegel perceive this landscape and how should we manage it today? The master showed us the multi-layeredness of the typical Flemish countryside in his paintings: *Bruegel's Eye* sets out to do the same. It is only by looking more closely that you really start to see the features of a landscape and discover it anew.

We follow Bruegel's gaze on a seven-kilometre walk past contemporary spatial interventions. Fourteen designers and artists placed a pavilion or other construction, new plantings, landscape figures, a story, an installation and more in the landscape. They are “doing something”

Door preciezer te kijken zie je pas echt de kwaliteiten van een landschap en krijg je de kans het opnieuw te ontdekken.

We volgen Bruegels blik op een zeven kilometer lange wandeling met hedendaagse ruimtelijke en artistieke ingrepen. Veertien ontwerpers en kunstenaars introduceerden een paviljoen of ander bouwsel, nieuwe aanplantingen, landschappelijke figuren, een verhaal, een installatie... Ze 'doen iets' met de plek, spelen met de waarneming van de ruimte, werken desoriënterend of richten juist je aandacht. Vaak scheppen ze nieuwe, onverwachte omgevingen. Ze creëren een kader dat je blik op het landschap stuurt en begeleidt. Verschillende plekken op het traject gaan zo verbanden aan, met elkaar en met Bruegels schilderijen. De authenticiteit van het landschap en van de eigen ervaring is daarbij expliciet aan de orde.

HET PICTURALE LANDSCHAP

Bruegel ontwikkelde een unieke manier om naar het landschap te kijken. Het perspectief dat hij hanteerde, is bijzonder: vanuit de hoogte uitkijkend op een imaginair landschap, wat een dramatisch

Joannes en Lucas van Doetecum, naar een ontwerp van Pieter Bruegel de Oude, *Weids Alpenlandschap* (ca. 1555-56), Graphische Sammlung Albertina, Wenen

Joannes and Lucas van Doetecum, after Pieter Bruegel the Elder, *Large Alpine Landscape* (ca. 1555-56), Graphische Sammlung Albertina, Vienna



Jean Brusselmans, *Le Printemps* (1935), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

Jean Brusselmans, *Le Printemps* (1935), Royal Museum of Fine Arts, Antwerp



with the spot, playing with the perception of the space, disorienting or drawing in the visitor. They create new, unexpected environments, frameworks that drive or guide your view of the scene. The separate places on the route interact with each other and form links to Bruegel's paintings. The authenticity of the landscape and one's personal experience of it are explicitly addressed.

THE PICTORIAL LANDSCAPE

Bruegel developed a unique way of looking at the landscape. The perspective he employed was unusual: looking from on high at an imaginary landscape, with dramatic scenographic effect. The compelling scenes were usually built up of layers: a hill with figures in the foreground; ploughing, harvesting or dancing peasants; hunters in the snow; a Biblical scene or a bird trap; and one or more trees to the side as a frame or repoussoir. A meander-

ing river leads the eye to an open horizon with a mountainous landscape.

As Manfred Sellink explains in his contribution to this book, Bruegel's ingenious compositions use layers to build a landscape of unparalleled depths. But this multi-layered perspective – with a foreground, middle ground and background – not only provides depth to Bruegel's landscapes, it also typifies the way we experience the Pajottenland landscape in reality. Rather than presenting a large open space with a wide view, the landscape is a succession of landscape chambers and vistas, lined with rows of trees and hedges, and supplemented with ribbon developments and building plots.

The basis for this depth of field was laid by the historic bocage landscape that we also see on the Ferraris maps from 1778, the first topographic survey of the Austrian Netherlands.¹ While that landscape has since changed dramatically, we can still recognise the slopes and views

scenografisch effect sorteert. De indrukwekkende scène wordt doorgaans opgebouwd met op de voorgrond een heuvel met personages: ploegende, oogstende of dansende boeren, jagers in de sneeuw, een Bijbels tafereel of een vogelknip, één of meer bomen aan de zijkant als kader of repoussoir. Een meanderende rivier leidt vervolgens ons oog naar een open einder met een berglandschap.

Zoals Manfred Sellink in zijn bijdrage in dit boek aangeeft, bouwde Bruegel met zijn vernuftige composities in lagen een landschap met een weergaloze diepte op. Maar dit meerlagige perspectief – met een voorplan, middenplan en achtergrond – geeft niet alleen diepte aan Bruegels landschappen, het typeert ook de manier waarop we het Pajotse landschap in realiteit ervaren. Eerder dan door de grote open vlakke met het weidse zicht wordt die ervaring bepaald door een opeenvolging van landschapskamers en doorzichten, omzoomd door bomenrijen en heggen, en aangevuld met bouwlinten en verkavelingen.

De basis van die dieptewerking werd gelegd door het historische bocage- of coulisselandschap dat we ook zien op de Ferraris-kaarten uit 1778, de eerste topografische opmeting van de Oostenrijkse Nederlanden.¹ Dat landschap is intussen ingrijpend veranderd. Toch herkennen we in het huidige Pajottenland nog steeds de glooiingen en doorzichten die het landschap in Bruegels tijd zo sterk bepaalden. Echte open ruimte is er niet meer, maar de sequens van kamers en zichten nog wel. Het landschap van houtwallen en heggen, van grote en kleine landschapskamers, vind je nog achter en tussen de lintbebouwing en verkavelingsvilla's van de nevelstad.

Al lijkt dat landschap op het eerste gezicht in de chaos van de tomeloze verstedelijking even moeilijk te vinden als de hoofdpersonages op Bruegels complexe 'wemelbeelden', toch trekt het net als zij vroeg of laat de blik van de toeschouwer naar zich toe. Zoals dat ook het geval is op de vele landschappen die Dilbekaer Jean Brusselmans in de eerste helft van de twintigste eeuw schilderde in zijn Pajottenland, dat inmiddels doorspekt is met flarden stad. Die theatrale beleving wordt niet alleen opgeroepen door de interventies van de tentoonstelling, ook de wandeling zelf refereert aan de opbouw van de landschapsschilderijen in meerdere lagen.

Die bruegeliaanse composities worden door landschapsarchitect Bas Smets op de hoogste heuvel van het parcours tot leven gewekt. Vier houten radpalen refereren aan de verticale bomen en marteltuigen die de schilderijen van Bruegel ritmeren en als een repoussoir mee diepte geven. Boven op de heuvel van Kapelleveld zijn ze nadrukkelijk aanwezig in het vergezicht naar de stad en lijken ze een compositorisch spel te spelen met de verlichtingspalen op de voorgrond, de hoogspanningsmasten op het middenplan en de woon- en kantoorloftoren van het verre Brussel. Smets citeert *De triomf van de dood*, maar de radpaal is prominent zichtbaar in diverse schilderijen van Bruegel. Zo kadert hij fors de scène van de *De kruisdraging*, met de paal als tegenhanger van een boom aan de linkerkant. En ook op *De terugkeer van de kudde* staan er enkele onopvallend gegroepeerd aan de oever van de rivier.

Het grafische vernuft waarmee Bruegel die constructies schilderde, boeit ook het architectenduo Gijs Van Vaerenbergh. Op de meest open plek van het parcours plaatsen ze de standaardmolen van *De kruisdraging* als een elegante en spaarzame lijntekening van

p. 70-71

p. 118-119



Joseph de Ferraris,
*Kabinetskaart der Oostenrijkse
Nederlandsen en het Prinsdom
Luik (1771-1778)*, Koninklijke
Bibliotheek van België, Brussel

Joseph de Ferraris,
*Carte-de-Cabinet of the Aus-
trian Netherlands and Prince
Bishopric of Liège (1771-1778)*,
Royal Library of Belgium,
Brussels



Pieter Bruegel de Oude,
*Berglandschap met een rivier
en reizigers* (1553),
The British Museum, Londen

Pieter Bruegel the Elder,
*Mountain landscape with river
and travellers* (1553),
The British Museum, London

De landschapscomponist Bruegel¹

Manfred Sellink,
m.m.v. Patrick De Rynck

Pieter Bruegel en zijn werk worden om een aantal redenen bewonderd, maar wat zelden diepgaand aan de orde is – en al helemaal niet op de schaal van zijn oeuvre als geheel – is de virtuoze opbouw en het vernuftige arrangement van zijn composities. Het talent van Bruegel als ‘decorbouwer’ en ‘scenarist’ die in zijn landschappen onze blik stuurt, werd nochtans al opgemerkt door een oudere tijdgenoot als Karel van Mander. Landschappen zijn omnipresent in het oeuvre, van de eerste gedateerde tekening uit 1552 tot de laatste werken uit 1568. In deze bladzijden focussen we op Bruegels landschappen en de compositietechnieken die hij daarin toepaste.

BRUEGEL EN HET WERELDLANDSCHAP

Bruegels vroegste werk (1552-1556) dat bewaard bleef, bestaat uit getekende landschappen en landschappen op prenten naar zijn ontwerp. Daaruit blijkt zijn vertrouwdheid met het zogenaamde *Weltlandschaft* zoals dat in de zestiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden als genre ontstond, te beginnen met Joachim Patinir: weidse, open en vaak horizontale composities met drie plans (van bruin over groen tot blauw en zilvergrijs), een hoge horizon, alle landschapselementen die Gods paradijselijke aarde te bieden had, details die de aandacht trekken én met gebruikmaking van het atmosferisch perspectief, waardoor de graad van precisie geleidelijk aan afneemt.

Al in zijn oudste tekeningen uit 1552 (zoals *Klooster in een vallei*) past hij toe wat een van zijn waarmerken wordt: het hoge gezichtspunt. Vaak is dat een heuvel met hoge bomen, waar we nog even moeten klimmen naar het hoogste punt. Vandaar gaat de blik naar een open vallei en vervolgens naar een gemengd landschap met hoge heuvels en laaggelegen dalen aan de horizon. Op die hoge voorgrond schildert Bruegel vaak enkele landlieden of reizigers. Zij doen dienst als een soort van ‘tussenpersonen’ tussen de toeschouwer en de achterliggende scènes. Tegelijk geven ze door hun kleinheid de monumentaliteit van het landschap aan.

Al snel verfijnt Bruegel zijn compositietechniek. Een mooi voorbeeld is *Berglandschap met een rivier en reizigers* uit 1553. Daar zien we elementen die in zowat alle latere (horizontale) Bruegellandschappen terugkeren: de heuvel op de voorgrond bevindt zich links of rechts, in de hoek doet een hoge boom of bomengroep dienst als repoussoir dat voor dieptewerking zorgt, en het reliëf van de overige voorgrond is wisselend. Een meanderende rivier begeleidt onze blik naar de vallei op het middenplan en vervolgens naar de open horizon. De steile heuvels links zorgen voor contrastwerking. En ook hier zijn het boeren en/of reizigers die het landschap als het ware introduceren. Let daarbij vooral op het vernieuwende gebruik dat Bruegel

Bruegel the landscape composer¹

Pieter Bruegel and his work are admired for a number of reasons, but what is rarely discussed – and certainly not when taking his work as a whole – is his ingenuity in building up and arranging his compositions. Bruegel's talent as a “set stage designer” and “scenario writer” who leads our eye was well noted by one older contemporary, Karel van Mander. Landscapes are omnipresent throughout his oeuvre, from the first dated drawing from 1552 to the final works from 1568. In these pages, we concentrate on Bruegel's landscapes and the compositional techniques he applied to them.

BRUEGEL AND THE WORLD LANDSCAPE

Bruegel's earliest surviving work (1552-1556) consists of drawn landscapes and landscape prints made after his designs. It is clear that he was familiar with the genre now known as *Weltlandschaft*, as developed in the Southern Netherlands in the 16th century, beginning with Joachim Patinir: wide and open, often horizontal compositions built up in three planes (from browns through greens to blues and silver-greys), with a high horizon, all the landscape elements that God's paradisaal earth had to offer, details that draw the attention and the use of atmospheric perspective, whereby the degree of precision lessens towards the horizon.

In his earliest drawings from 1552 (such as *Monastery in a Valley*), he already uses a method that became one of his hallmarks: the elevated point of view. This is often a hill with high trees that is not quite the highest point. The eye is then led down into an open valley and then to a mixed landscape of higher hills and lower valleys leading to the horizon. In this higher foreground, Bruegel often places a few peasants or travellers. They serve as a kind of “intermediary” between the viewer

and the scenes beyond and, at the same time, their smallness lends scale and monumentality to the landscape.

It did not take Bruegel long to refine his compositional techniques. *Mountain Landscape with River and Travellers*, 1553, is a good example. Here we see elements that became typical in nearly all later (horizontal) landscapes by Bruegel: the hill in the foreground, either to the left or right, with a tall tree or stand of trees on the edge as a repoussoir providing depth, while the rest of the foreground varies in height. A meandering river leads our eye to the valley in the middle plane and then to the open horizon. The steep hills on the left provide contrast. Here too, there are peasants and travellers, in a sense introducing the landscape. Note Bruegel's innovative use of the human figure seen from the back. Although many artists have used this pictorial rhetorical device – based on a viewer identifying with such a figure as we look with him or her into the landscape beyond – very few have done it so subtly, consistently and effectively as he. All the landscape elements from this drawing reappear ten years later in the painting *Landscape with the Flight into Egypt*, 1563.

Manfred Sellink
with contributions by
Patrick De Rynck

p. 44

p. 42-43

p. 42-43

p. 56-57

p. 12-13

p. 104

p. 102-103

maakt van mensen die we op de rug zien. Dat is een beproefde retorische truc waardoor we ons als toeschouwer met zo'n figuur identificeren: we kijken als het ware over de rug mee naar het landschap. Maar zo subtiel, consistent en doeltreffend als Bruegel pasten maar weinig kunstenaars deze kunstgreep toe. Al de landschapselementen uit deze tekening vinden we bijvoorbeeld tien jaar later nog terug op het schilderij *De vlucht naar Egypte* uit 1563.

Van retoriek gesproken: kenmerkend voor Bruegels landschappen is hun *copia et varietas*, rijkdom en variatie, een belangrijke vormvereiste in de retorica van de zestiende eeuw. We kunnen hier Karel van Mander citeren, uit zijn leerdicht. Wat is er nodig voor een goedgemaakt landschap? ‘*Veel verscheydenheyt, soo van verw' als wesen, sullen wy naervolghen, wijs en bevroedich, want dat brengt een groote schoonheyt ghepresen.*’ Met welke landschapselementen bereik je dat als schilder? Kristalheldere beekjes, weiden doorspekt met beploegde akkers, meanderende rivieren in diepe valleien, herdershutten en boerendorpen, kastelen op hoge rotsen, grootse bomen op de voorgrond en mensjes die ploegen, zaaien, vissen, jagen, vogels vangen, varen enzovoort. Het lijkt wel alsof Van Mander hier de landschappen van Bruegel, die hij kende, beschrijft.

Bruegel experimenteerde ook met verticale boslandschappen, die hij vanaf 1554 integreerde in zijn tekeningen, bijvoorbeeld in het opmerkelijke *Boslandschap met een vertezicht op zee*, zijn meest ‘schilderachtige’ tekening. Rechts herkennen we Bruegels typische horizontale landschap en links zorgt het verticale woudlandschap voor een intensere dieptewerking en zo voor meer ‘dramatiek’ in de compositie als geheel. Let ook op de menselijke figuren. Dat alles zien we ook terug op schilderijen als *De prediking van Johannes de Doper* uit 1566. Het gebruik en hergebruik van deze compositie-schema's en schildertrucs in Bruegels hele oeuvre – tekeningen, schilderijen en prenten – kreeg in het onderzoek tot nu toe maar weinig aandacht.

DE SEIZOENEN (1565)

De vijf bewaarde schilderijen uit de *Seizoenen*-cyclus worden door velen beschouwd als topwerken en mijlpalen in de landschapsschilderkunst, en terecht. Hier past wel de bedenking bij dat de reputatie en invloed van Pieter Bruegel als landschapsschilder in de eerste plaats gebaseerd waren op prenten, met name de *Grote landschappen* uit 1555 die vermoedelijk nog enkele tientallen jaren lang herdrukt werden, terwijl de schilderijen van de *Seizoenen*-reeks snel uit de openbare ruimte verdwenen. Kopieën zijn er niet van bekend.

De compositie en de structuur van dit kwintet staan in nauw verband met de vroegere tekeningen en met het gedrukte werk van Bruegel. Zo herkennen we op *De terugkeer van de kudde* meteen het inmiddels welbekende schema zoals we dat hierboven beschreven, tot en met de repoussoir-bomen rechts en links. Elders varieert Bruegel, zoals in *De oogst*, waar de hoge boom, die net niet in het midden staat, voor dieptewerking zorgt en de blik naar links of rechts stuurt. In *Jagers in de sneeuw* lopen de vier dieptewerkende bomen als het ware mee de heuvel af en hernemen ze op briljante wijze het ritme van de honden en de jagers aan hun voet.

Speaking of rhetoric: another characteristic of Bruegel's landscapes is their *copia et varietas*, richness and variety, an important formal requirement in 16th-century rhetoric. We can quote Karel van Mander here, from his didactic poem *Grondt der Edel vrij Schilder-const.* What are the requirements of good landscape compositions? "A rich variety, both in colour and in form, we have to strive for in a wise and thoughtful manner, as this will create great and praiseworthy beauty." Which landscape elements do you use as a painter to attain this? Crystal-clear brooks, meadows interspersed with ploughed fields, meandering rivers in deep valleys, shepherds huts and peasant villages, castles on high rocks, mighty trees in the foreground and small figures ploughing, sowing, fishing, hunting, catching birds, boating and so forth. It does seem as though Van Mander is describing Bruegel's landscapes, which he knew and admired.

Bruegel also experimented with vertical landscape compositions, which he incorporated from 1554 in his drawings, for example in the remarkable *Wooded Landscape with a Distant View Towards the Sea*, his most painterly drawing. On the right, we recognise Bruegel's prototypical horizontal landscape and on the left, a vertical forest view accentuates the depth of the landscape and adds drama to the composition as a whole. Also note the human figures. We see all of this in paintings such as *The Sermon of St John the Baptist*, 1566. The use and reuse of these compositional schemes and pictorial tricks throughout his oeuvre – drawings, paintings and prints – has been somewhat neglected in the study of his career.

THE SEASONS (1565)

The five surviving paintings from the *Seasons* cycle are generally considered to be masterpieces and milestones of landscape art, and rightly so. One has to keep in mind that the reputation and influence of Bruegel as a landscape artist were largely based on the print series of the

Large Landscapes (1555), which were probably reprinted for decades, while the panels of *The Seasons* soon disappeared from public access. There are no known copies.

The composition and structure of this quintet are strongly related to his earlier drawings and printed works. If one looks, for example, at *The Return of the Herd*, Bruegel's compositional scheme as described above is instantly recognisable, including the repoussoir trees to the right and left. He varies his trees in other paintings, such as *Harvesters*, where the tall tree, placed off-centre, gives depth and leads the eye to the right or left. In *The Hunters in the Snow*, four trees go downhill and provide not only depth but also repeat the rhythm of the dogs and hunters below.

Rhythm and repetition are important elements in Bruegel's compositions and to Renaissance rhetoric, and they are seen here in *The Seasons*: for example, the drooping shoulders of the dogs and hunters; the wheat sheaves in *Harvesters* mimicking the bending women, and so forth. This inventiveness is often accompanied by humour, such as demonstrated in *The Return of the Herd*, where Bruegel has fun with the traditional foreground figures and their animals: they come up the hill, pass over the top of it and then descend. One can thus see them from three sides. And never before were cattle flanks and buttocks given such prominence in a painting.

This leads us to another essential characteristic of Bruegel's landscapes: the manner in which he continuously plays with distance and size or volume, as well as his alternation in looseness and precision in rendering. One of his greatest strengths is the interplay and balance between larger and loosely rendered figures and forms – especially in the foreground – and the more detailed elaboration of the middle and backgrounds.

p. 12-13

p. 104

p. 102-103



Pieter Bruegel de Oude,
Boslandschap met rivierdal en reizigers
(ca. 1554), Privécollectie, VS

Pieter Bruegel the Elder,
Wooded Landscape with River Valley and Travellers (ca. 1554),
Private Collection, USA

Meteen zijn hier nog twee belangrijke begrippen genoemd in Bruegels composities, ook in *De seizoenen*: ritme en herhaling, opnieuw belangrijke concepten in de retorica van de renaissance. Enkele voorbeelden zijn de schouder- en rugcurves van de honden én de jagers, de tarweschoven uit *De oogst* waarin de houding van de bukkende vrouwen wordt weerspiegeld enzovoort. Die inventiviteit gaat vaak gepaard met humor, zoals duidelijk wordt in *De terugkeer van de kudde*, waarin Bruegel de traditionele voorgrondfiguren en hun dieren speels benadert: ze komen de heuvel op, bereiken de top en gaan vervolgens neerwaarts. We zien ze hierdoor van drie kanten. En nooit eerder in de kunst kwamen koeienflanken en -billen zo prominent in beeld.

Wat ons bij weer een ander essentieel kenmerk van Bruegels landschappen brengt: het voortdurende spel met afstand en omvang of volume, en de afwisseling in losse toetsen en precieze weergaves. Een van zijn grootste sterktes is net het spelen met en het evenwicht tussen grotere en losjes geschilderde figuren en vormen – vooral op de voorgrond – en de meer gedetailleerde uitwerking van het middenplan en de achtergrond.

EEN HYPOTHESE: BRUEGEL ALS ONTWERPER VAN TAPIJTEN?

In hoeverre bepaalde Bruegels opleiding als kunstenaar mee zijn zo-even beschreven talent om voortdurend te switchen tussen gedetailleerd en losjes geschilderde bomen en figuren, terwijl de structuur van zijn composities toch coherent blijft? Bruegel is opgeleid en begon zijn carrière als schilder, maar werkte spoedig ook als tekenaar en ontwerper van prenten. Men neemt over het algemeen ook aan dat hij een geoefend miniatuurschilder was, waarschijnlijk



Pieter Coecke, *De laatste rede van Joshua voor de Israëlieten van Sicheim* (ca. 1544), Kunsthistorisches Museum, Wenen

Pieter Coecke, *Joshua's Last Speech to the Israelites at Sicheim* (ca. 1544), Kunsthistorisches Museum, Vienna

p. 26 / p. 40-41

AN HYPOTHESIS: BRUEGEL THE DESIGNER OF TAPESTRIES?

To what extent was Bruegel's artistic training instrumental in his ability to continuously switch between detailed and more loosely rendered trees and figures while maintaining a coherent compositional structure? Bruegel trained and started his career as a painter, but soon turned his attention to working as a draughtsman designer of prints. It is also generally acknowledged that he must have been trained as a miniaturist, most likely by his future mother-in-law Mayken Verhulst, the second wife of Pieter Coecke van Aelst. There are many indications of this in his work, such as the richness and virtuosity of detail in such paintings as the two *Towers of Babel*, the *View of the Bay of Naples*, the aforementioned landscape drawings or even a panel such as *The*

Proverbs. The latter is too rarely regarded as a coherent, structured landscape.

In Coecke van Aelst's studio, the young artist became acquainted with another medium that was of great importance to the Netherlands in the 16th century but which is not often associated with Bruegel: the drawing of life-size "cartoons" (designs) for large tapestries. While occasionally the influence of the landscape tapestries designed by Bernard van Orley is noted in the literature, the possible relationship between Bruegel and the tapestry cartoons by Pieter Coecke is hardly ever touched upon. Leaving aside differences in style, subject matter and handling of figures, there are interesting similarities regarding composition and structure. For example, *Joshua's Last Speech to the Israelites at Sicheim*, a design by Pieter Coecke circa 1544. The build-up of the landscape is the same as in Bruegel's landscapes from a decade later:

dankzij z'n latere schoonmoeder Mayken Verhulst, de tweede vrouw van Pieter Coecke van Aelst. Daar kun je uit zijn werk tal van indicaties voor aandragen, zoals de rijke en virtuoze details op de twee *Torens van Babel*, het *Gezicht op de baai van Napels*, de al genoemde landschapstekeningen en zelfs een paneel als *De spreekwoorden*. Dat laatste werk wordt overigens nog te weinig bekeken als een coherent gestructureerd 'landschap'.

In het atelier van Coecke van Aelst raakte de jonge Bruegel ook vertrouwd met een ander medium dat in de Nederlanden van de zestiende eeuw ongemeen belangrijk was en dat maar zelden met hem in verband wordt gebracht: ontwerpen voor volumineuze wandtapijten, de zogeheten kartons op ware grootte. In de literatuur wordt een enkele keer verwezen naar de invloed van de 'tapijtlandschappen' van Bernard van Orley, maar een eventuele band van Bruegel met de kartons van Pieter Coecke is zelden of nooit aan de orde. Ondanks verschillen in stijl, onderwerpen en de behandeling van de figuren zijn er ook boeiende gelijkenissen wat compositie en structuur aangaat. Een voorbeeld is *De laatste rede van Joshua voor de Israëlieten van Sicheim*, een ontwerp van Pieter Coecke uit ca. 1544. De opbouw van het landschap is gelijkaardig als in Bruegels landschappen van een decennium later: een hoog standpunt, een breed halfopen landschap, een hoge boom als repoussoir, op het middenplan een vallei en een meanderende rivier, en ook de *copia et varietas*, zoals uit de hele compositie blijkt. Nog opmerkelijker is het spel dat Coecke speelt met grote en kleine, minder en meer gedetailleerde volumes, van ver en dichtbij, in close-up en opgaand in het geheel. Bij het ontwerpen van tapijten van vijf bij zeven zijn dergelijke technieken essentieel om een geloofwaardig decor op te bouwen en de blik te leiden en begeleiden door een compositie die homogeen blijft.

Bruegel heeft in de ateliers van Coecke in Antwerpen en later in Brussel kartons gezien. Was hij als ambitieuze junior medewerker misschien betrokken bij het ontwerpen van de prestigieuze wandtapijten? Dat blijft gissen, maar wie goed kijkt naar de kartons van de uiterst prestigieuze en monumentale wandtapijtenreeks *De verovering van Tunis*, een ontwerp voor Karel V door Jan Cornelisz Vermeyen en met medewerking van Pieter Coecke (1546-1550), lijkt een belangrijke inspiratiebron te zien van... Pieter Bruegel: de algehele vormgeving en compositie, de manier waarop de blik wordt gestuurd, het evenwicht tussen dichtbij en ver, groot en klein, gedetailleerd en vager, de ritmische herhaling van figuren en voorwerpen, de figuren op de rug gezien...

GROTERE FIGUREN, 'LOSSERE' LANDSCHAPPEN

Vanaf 1562 focust Bruegel meer op zijn schilderwerk, maar hij maakt ook nog een reeks van tien prenten met zeilschepen (1561-1565), die nog maar zelden diepgaand zijn onderzocht. De serie zou je als exemplarisch kunnen zien voor een belangrijke verschuiving in Bruegels figurencomposities, als we tenminste schepen als 'figuren' mogen beschouwen: de 'personages' op de voorgrond worden groter en komen prominenter in beeld. In de prentenreeks zijn de schepen de absolute blikvangers, ten koste van de zee en/of landschappen op de achtergrond.

p. 26 / p. 40-41



Pieter Bruegel de Oude,
De misantroop (1568), Museo
Nazionale di Capodimonte, Naples

Pieter Bruegel the Elder,
The Misanthrope (1568), Museo
Nazionale di Capodimonte, Naples

an elevated point of view, a broad, half-open landscape, a large tree as a repoussoir, a middle-plane view into a valley with a meandering river, as well as the *copia et varietas* in the composition as a whole. But even more striking is the game that Coecke plays with large and small, more and less detailed volumes, far and near, close-up and fading out. This is essential when designing tapestries of five by seven in order to build a credible décor and lead the eye through a homogenous composition.

Bruegel saw cartoons in Coecke's workshop in Antwerp and later in Brussels. Was he, an ambitious junior employee, involved in the designing of celebrated tapestries? This is pure speculation, but if one looks closely at the cartoons of the extremely prestigious and monumental tapestry series *The Conquest of Tunis*, made for Charles V by Jan Cornelisz Vermeyen assisted by Pieter Coecke (1546-1550), one does feel as though this was a key source of inspiration for Pieter Bruegel: the general layout and composition, the way in which the eye is

led, the balance between near and far, large and small, detail and vagueness, the rhythmic repetition of figures and objects, and the use of figures seen from the back.

LOOSER LANDSCAPES AND LARGER FIGURES

From 1562 onwards, Bruegel focused more on his painting, but he also made a series of ten prints of sailing ships (1561-1565), which have rarely been studied in detail. One could consider this series as exemplary for an important shift in Bruegel's figure compositions, if we count ships as "figures": the figures in the foreground become larger and more prominent. The ships in the print series are the main subject at the expense of the seascapes and landscapes in the background.

Works from the last years of Bruegel's career – which career, we have to remember, only lasted about fifteen years – typify this shift in balance in the structure of his compositions, whether for drawings, paintings or prints. The magnifi-



Pieter Bruegel de Oude, *De lente*
(1565), Graphische Sammlung
Albertina, Wenen

Pieter Bruegel the Elder, *Spring*
(1565), Graphische Sammlung
Albertina, Vienna

Werken uit Bruegels laatste jaren – we mogen nooit vergeten dat zijn loopbaan maar ongeveer vijftien jaar heeft geduurd – laten deze verandering in de balans van de composities goed zien, zowel tekeningen als schilderijen en prenten. De prachttekening *De lente* uit 1565 is een mooi voorbeeld. De twee mannen die op de voorgrond aan het spitten zijn – we zien ze op de rug, zoals gewoonlijk – zijn een compositorische variatie op het thema van de grote repoussoir-bomen: ze zorgen voor dieptewerking en sturen de blik naar de rest van de compositie. De werkeloze schop tussen de twee in is grappig. Via de paadjes en de hagen belanden we op de achtergrond, die bijzonder gedetailleerd is weergegeven. In het utopisch-grappige *Land van Cocagne* uit 1567 hergebruikt Bruegel formules uit zijn eerdere landschappen, met name uit *De oogst*: de boom in het midden en de boeren eromheen, de man met gespreide benen en zijn hoofd tegen de boomstam, de open horizon met een groot meer, schepen en een stadsgezicht in de verte.

Het nieuwe spel met de focus, en de volumes en de combinatie van grote figuren en een gedetailleerd landschap zien we ook terugkeren in de laatste werken die we van Bruegel kennen (1568):

p. 53 cent drawing *Spring*, from 1565 is a good case in point. The two men digging in the foreground – we see them from the back, as usual – are a compositional variation on the large repoussoir trees, creating depth and leading the eye into the rest of the scene. The idle spade in between the two is amusing. The paths and fences lead us into the background, which is rich in detail. With his utopian and humorous *The Land of Cockaigne* from 1567, Bruegel reuses formulae from his earlier landscapes, notably *Harvesters*: the tree in the centre surrounded by peasants, the man with his head against the trunk and splayed legs, the open horizon with a large lake, ships and a cityscape in the distance.

The new game played with size and focus and volumes, and the combination of large figures with detailed landscapes, continues to the last works that are known to be by the artist (1568): *The Peasant and the Nest Robber*, the *Parable of the Blind* and *The Misanthrope*. What is striking about these works – though we have to take into account the poor condition of the two Neapolitan paintings, which were painted using the fragile Tüchlein technique – is the thin and loose way he painted the landscapes in the background. One might almost say, anachronistically, that Bruegel was painting more impressionistically. There is no build up in three planes with a clear structure that leads the eye. One can only speculate and wonder what Bruegel's next steps as a painter would have been.

We conclude this survey of Bruegel's compositional techniques with a look at five of his most complex and ambitious paintings in terms of composition and visual structure, which he completed one or two years earlier: three "peasant paintings" (*The Wedding Dance*, *The Peasant Wedding* and *the Peasant Dance*); the recently rediscovered *Wine of St Martin's Day*; and again *The Sermon of St John the Baptist*. In these paintings, Bruegel integrates all aspects of the compositional techniques that he had applied since 1552 and that we have briefly discussed here. His genius for painting so convincingly and persuasively – as a result of his eye for detail, virtuoso painting and drawing techniques, feeling for overall structure and ingenious compositions – makes Bruegel one of the towering giants of art history. And we have not even discussed the multilayered meanings embedded in his work, or, as Karel van Mander tells us, Bruegel's fantastic sense of humour.

p. 64

p. 86-87

p. 77

¹ This text is an adapted, slightly shorter version of: Manfred Sellink, *Leading the Eye and Staging the Composition. Some Remarks on Pieter Bruegel the Elder's Compositional Techniques*. This digital essay is contained in the book *Bruegel. De hand van de meester* (Kunsthistorisches Museum / Hannibal), which appeared in connection with the exhibition with the same title in Vienna in 2018.

p. 35 / p. 8-9 / p. 52

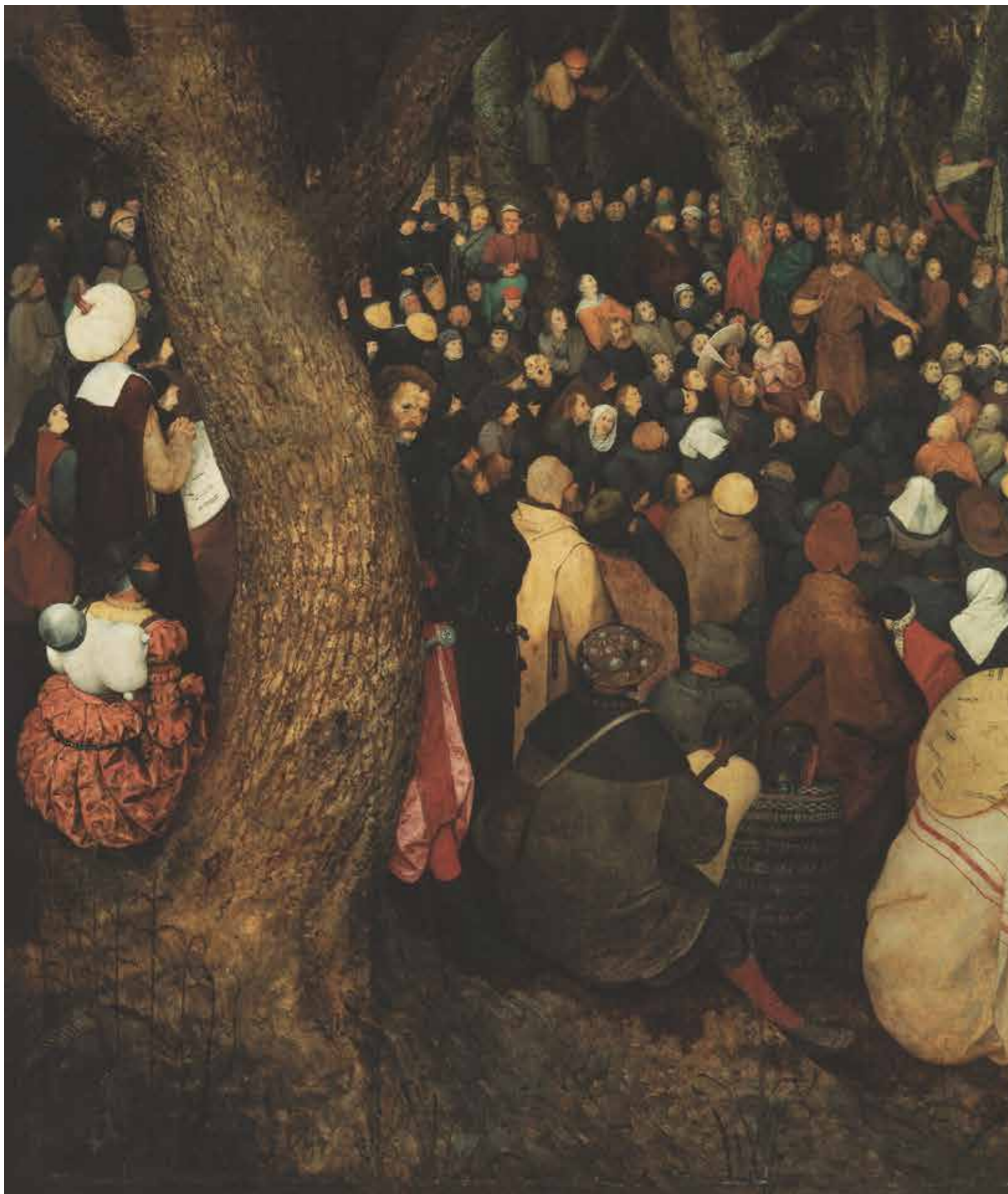
De nestrover, *De parabel van de blinden* en *De misantroop*. Opvallend in dit trio – waarbij we rekening moeten houden met de slechte toestand van de twee Napolitaanse schilderijen, die geschilderd zijn in de kwetsbare Tüchleintechniek – is de dunne en losse schildertrant van het landschap op de achtergrond. Met een anachronistische term: Bruegel schildert meer impressionistisch. We zien niet langer een opbouw in drie plans en met een heldere structuur die onze blik stuurt. De intrigerende vraag rijst wat zijn volgende stappen zouden zijn geweest...

We besluiten deze inkijk in Bruegels compositietechnieken met vijf van zijn compositorisch en visueel-structureel meest complexe en ambitieuze schilderijen, die hij één of twee jaar vroeger maakte: drie 'boerenschilderijen' (*De boerenbruiloftsdans*, *Het bruiloftsmaal* en *De dorpskermis*), het recent herontdekte *Wijn op het Sint-Maartensfeest* en nog eens *De prediking van Johannes de Doper*. Ook daar vinden we alle facetten terug van de compositietechnieken die Bruegel sinds 1552 heeft toegepast en die we hier in het kort hebben besproken. Zijn grootmeesterlijke talent om zo overtuigend te schilderen – dankzij een combinatie van zin voor het detail, een virtuoze schilder- en tekentechniek en feeling voor de algehele structuur en voor vernuftige composities – maakt van Bruegel een van de reuzen in de kunstgeschiedenis. En dan hebben we het nog niet gehad over de veellagige betekenissen van zijn werken en, last but not least, over Bruegels humor. Ook daar wees Karel van Mander al op.

p. 64

p. 86-87 / p. 77

¹ Deze tekst is een aangepaste, licht ingekorte en vernederlandste versie van: Manfred Sellink, *Leading the Eye and Staging the Composition. Some Remarks on Pieter Bruegel the Elder's Compositional Techniques*. Dit digitale essay hoort bij het boek *Bruegel. De hand van de meester*, dat in 2018 verscheen n.a.v. de gelijknamige expositie in Wenen.





Pieter Bruegel de Oude, *De val van de opstandige engelen* (1562), Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
Pieter Bruegel the Elder, *The Fall of the Rebel Angels* (1562), Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels



Pieter Bruegel de Oude, *De hoogmoed* (1558), Fondation Custodia, Parijs

Pieter Bruegel the Elder, *Superbia* (1558), Fondation Custodia, Paris

Zonde, humor en sneeuw

Het werk van Pieter Bruegel de Oude

Leen Huet

Wie onlangs de Bruegeltentoonstelling in Wenen bezocht, zag meer werken van de schilder bij elkaar dan welke liefhebber ook uit vroegere tijden. De naam Bruegel klinkt als een klok, maar wie was de man die ons deze wereld aan vergezichten heeft nagelaten?

'NIET VEEL VAN WOORDEN'

Na dit Weense overzicht mocht je misschien wel besluiten dat Bruegel een introverte kunstenaar was. Hij schilderde geen zelfportret, er zijn geen individuele portretten van zijn hand bekend, in zijn schilderijen tref je haast nooit een personage aan dat je rechtstreeks aankijkt en hij hield ervan om de kern van zijn voorstelling te verstoppen: zoek bijvoorbeeld maar eens naar de kruisdraging in *De kruisdraging*, of naar Johannes de Doper in *De prediking van Johannes de Doper*.

p. 118-119
p. 56-57

Dit alles past bij de korte karakterschets die Karel van Mander in 1604 neerschreef: 'Hy was een seer stille en gheschickt Man, niet veel van woorden...' En wanneer je in het Kunsthistorisches Museum in Wenen ook even naar de schilderijen van Rubens ging kijken, dan zag je meteen hoe anders die extraverte kunstenaar de zaken aanpakte. Rubens schilderde prachtige mensentypes met stralende ogen, blozende wangen en glanzende lippen, met een goed leesbare expressie die je als kijker onmiddellijk uitnodigt om aan de getoonde emotie deel te nemen. Met *De kinderspeken*, *De spreekwoorden* en *De strijd tussen Carnaval en Vasten* schilderde Bruegel *Wimmelbilder*, 'wemelbeelden' waarin je als toeschouwer uren kunt rondkijken en telkens nieuwe details ontdekken. Rubens was even vindingrijk wanneer het op details aankwam, maar zijn composities zijn er altijd op ingericht om de boodschap meteen zo duidelijk mogelijk over te brengen. Geen grotere tegenstelling dan die tussen introvert en extravert? Rubens bezat bij zijn overlijden in 1640 zeven schilderijen van de oude Bruegel.

p. 120-121
p. 72-73

OVER NAAR FAMILIE

Bruegel is wellicht geboren in het tweede decennium van de zestiende eeuw. De precieze datum kennen we niet en zullen we waarschijnlijk nooit kennen, omdat er weinig doopregisters uit de eerste helft van de zestiende eeuw bewaard zijn. Dat geldt voor de metropool Antwerpen en *a fortiori* voor dorpen op het Brabantse platteland, waar men Bruegels achtergrond ook wel eens wil situeren. Archiefonderzoeker Jean Bastiaensen vond niet minder dan zeven verschillende families Bruegel terug in Antwerpen in deze periode. Uit de karig bewaarde belastingdocumenten aangaande de

Sin, Humour and Snow

The work of Pieter Bruegel the Elder

Leen Huet

Recent visitors to the Bruegel exhibition in Vienna had the good fortune of seeing more works by the master under one roof than anyone has ever before. We have all heard of Bruegel, but who was this man who left us this world of panoramas?

“NOT A MAN OF MANY WORDS”

The overview of his life might well leave you with the impression that Bruegel was an introverted artist. He never painted a self-portrait, there are no known portraits by him, you never encounter a figure in his paintings who looks straight at you and he liked to conceal the subject of his story: for example, try finding the carrying of the cross in *The Procession to Calvary*, or John the Baptist in *The Sermon of St John the Baptist*. This concurs with Karel van Mander's brief character sketch, written in 1604: “Hy was een seer stille en gheschickt Man, niet veel van woorden...” (“He was a very quiet and proper man, not one of many words...”). If, in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, one was to seek out the paintings of Rubens, one would immediately see how differently the latter artist approached life. Rubens painted beautiful people with radiant eyes, blushing cheeks, glossy lips and easy-to-read expressions that invite the viewer to share in the emotions being shown. With *Children's Games*, *Netherlandish Proverbs* and *The Fight between Carnival and Lent*, Bruegel produced *Wimmelbilder*, swarming images with so many details they can keep the viewer engrossed for hours. Rubens was just as resourceful when it came to details but his compositions are always designed to convey the message as clearly as possible. Can there be a greater

contrast than between an introvert and an extrovert? At the time of his death in 1640, Rubens had seven paintings by Bruegel the Elder in his possession.

ABOUT THE FAMILY

Bruegel was probably born in the second decade of the 16th century. We do not know the exact date and probably never will: few baptism registers survive from the first half of the 16th century. This is true for the Antwerp metropolitan area and, *a fortiori*, for villages in the Brabant countryside that some people have claimed as his birthplace. Archive researcher Jean Bastiaensen found no less than seven different families with the name Bruegel in Antwerp in this period. From the meagre offering of preserved tax documents regarding the current municipality of Son en Bruegel in North Brabant, it appears that there were various Bruegels living in Son and Eindhoven in 1569. One can assume that our Bruegel was born and grew up in Antwerp but still had family in Son, and that something about the landscape there lingered in his mind. It is remarkable that the small parish that was Son in those days also produced another famous scion: Franciscus Sonnius (1507-1576), born Frans Van der Velde, became the first bishop of Antwerp in 1570.

“Hy heeft de Const gheleert by Pieter Koeck van Aalst” (“He learned Art under

huidige gemeente Son en Bruegel in Noord-Brabant blijkt dat er in 1569 in Son en Eindhoven eveneens verschillende Bruegels woonden. Je kan veronderstellen dat onze Bruegel in Antwerpen geboren werd en opgroeide, maar nog familie in Son en Bruegel had, en dat iets in het landschap daar hem bijbleef. Het is opmerkelijk dat de kleine gemeente Son in deze jaren ook een beroemde telg voortbracht: Franciscus Sonnius (1507-1576), eigenlijk Frans Van der Velde werd in 1570 de eerste bisschop van Antwerpen.

‘Hy heeft de Const gheleert by Pieter Koeck van Aalst,’ schreef Van Mander in 1604. Dat was niet niks. Pieter Coecke (1502-1550) mocht zichzelf hofschilder noemen van keizer Karel V en van diens zuster, landvoogdes Maria van Hongarije. Hij muntte uit in het ontwerpen van luxueuze wandtapijten, een activiteit die hem in 1533 zelfs naar het hof van de sultan in Constantinopel voerde. Coecke was een echte intellectueel: hij vertaalde de architectuurtraktaten van de Romein Vitruvius uit het Latijn en van de Italiaan Serlio uit het Italiaans. Hij deed dat in het Nederlands en het Frans en introduceerde *en passant* de termen ‘architectuur’ en ‘architect’ in het Nederlands. Zoals het een kunstenaar van stand paste, was Coecke getrouwd met een kunstenaarsdochter: Mayken Verhulst uit Mechelen. Mayken hanteerde zelf ook het penseel: zij beheerste de techniek van het schilderen in waterverf en stond bekend als een goede miniaturiste. Jammer genoeg kunnen we geen enkel werk met zekerheid aan haar toeschrijven. Mayken Coecke-Verhulst ontloopte zich later tot uitgeefster van de prenten van haar man. Zij zou ook een belangrijke rol spelen in het leven van Bruegel – ze werd in 1563 immers zijn schoonmoeder en bewerkstelligde zijn verhuizing naar Brussel. Na Bruegels dood in 1569, en na de dood van haar dochter Mayken enkele jaren later, stond zij alleen in voor de opvoeding van haar kleinkinderen. Zij gaf Bruegels zoons Pieter en Jan hun eerste opleiding in het schilderen.

ITALIË!

Na de dood van Pieter Coecke vestigde Pieter Bruegel zich als vrijmeester van de Sint-Lucasgilde in Antwerpen. Niet lang daarna vertrok hij naar Italië, waar hij twee jaar zou blijven, van 1552 tot 1554. Die reis heeft sommige onderzoekers verwonderd. In Bruegels schilderijen vind je geen typisch Italiaanse stijlkenmerken terug. Wat heeft Bruegel dan eigenlijk in Italië geleerd? Feit is dat de dure en niet ongevaarlijke Italiëreis toen alleen de meest ambitieuze kunstenaars aantrok. Dankzij de tekeningen die Bruegel onderweg maakte, kunnen we zijn route voor een deel reconstrueren. Hij doorkruiste het hele schiereiland en reisde van Venetië tot in Sicilië. Dat Bruegel in de leer was geweest bij een hofschilder van keizer Karel V, Pieter Coecke, opende veel belangrijke deuren. In Venetië ontmoette hij de grote Titiaan en in Rome sloot hij vriendschap met de beroemde miniaturist Giulio Clovio. Hij werkte samen met Clovio aan een (nu verdwenen) schilderij en schilderde voor hem ook een *Toren van Babel* op ivoor, eveneens verdwenen, maar zeker een voorloper van zijn twee grote versies van *De (bouw van de) toren van Babel*. Dat wil zeggen dat Bruegel zich voor zijn eerste toren op ivoor wellicht ook al baseerde op het Romeinse Colosseum, een ruïne die hij in zijn latere schilderijen op fantastische wijze uitwerkte tot een groots

p. 118-119

p. 56-57

p. 120-121

p. 72-73

p. 26 / p. 40-41

De interventies

The interventions

Guillaume Bijl

Josse De Pauw

Erik Dhont

Filip Dujardin

Futurefarmers

Gijs Van Vaerenbergh

Landinzicht

OFFICE KGDVS & Bas Princen

Rotor

Georges Rousse

Bas Smets

Koen van den Broek

Lois Weinberger



GUILLAUME BIJL

Bruegel Feast on the Ponderosa The Belgian artist Guillaume Bijl installed a village of fifteen chalets in a Dilbeek meadow. Visitors enter through a gate with the inscription: “*Bruegelfeest in de Ponderosa*” (Bruegel Feast on the Ponderosa). There is a large, laid table in the middle of the chalets. As they wander around, visitors enjoy the landscape that inspired Bruegel and become part of the installation themselves. They can imagine that they are characters in Bruegel’s painting *Peasant Wedding* as they sit at the long table. At the finissage, the installation will become the backdrop for a *tableau vivant*, a real Bruegel party. Beer will flow and sausages, bread and rice pudding will be consumed in quantities during the performance. This open-air Bruegel feast will be filmed and live on as an artistic, pseudohistorical document.

Bijl delves deeper into the typical characteristics of the suburban environment with this installation. Here, in the birthplace of Bruegel’s peasant scenes, he creates a theatrical set, a contemporary rural stage, for a revelling audience. The arrangement looks hospitable and accessible – it is a meeting place “for everyone” – but there is also a certain monotony due to the identical chalets. With this installation, Bijl questions the authenticity of the village festival – still a common sight in many parts of Flanders.

The chalet represents the archetypal garden house. Bijl thus introduces the visitor to the apparent logic behind the layout of a typical Flemish suburban garden. From their choice of the same garden houses, it would seem that Flemings want their environment to match the landscape they know from skiing or walking holidays in the Alps. Bijl takes an ironic look at the human (or Flemish?) urge to make their immediate surroundings look like those of their neighbours. With his friendly-looking installation, he is actually taking a close look at how we handle nature. This is not unusual for him: Guillaume Bijl

Bruegelfeest in de Ponderosa De Belgische kunstenaar Guillaume Bijl stelt een dorp met vijftien chalets op in een Dilbeekse wei. De bezoeker komt binnen door een poort met het opschrift ‘Bruegelfeest in de Ponderosa’. In het midden van de chalets staat een grote tafel klaar. Terwijl hij rondloopt tussen de chalets is de bezoeker een onderdeel van de installatie en geniet hij van het landschap dat Bruegel inspireerde bij zijn schilderijen. Zittend aan de grote tafel waant hij zich met enige verbeelding een personage uit Bruegels *Boerenbruiloft*. Bij de finissage wordt de installatie het decor van een *tableau vivant*, een waar bruegelfeest. Tijdens deze performance vloeit het bier rijkelijk, wordt er volop worst en brood gegeten en rijstpap gesmuld. Dit bruegelfeest in openlucht wordt gefilmd en leeft als pseudohistorisch werk voort in een artistiek videodocument.

In zijn installatie gaat Bijl dieper in op typische aspecten van de suburbane omgeving. In de ‘geboortestreek’ van de volkse taferelen uit de Bruegelschilderijen zet hij een decor, een theatrale omgeving, op waarin voor een feestend publiek een eigentijdse, landschappelijke set-up wordt gecreëerd. De opstelling geeft blijk van een zekere gastvrijheid en laagdrempeligheid – het is een ontmoetingsruimte ‘voor iedereen’ – maar er is ook sprake van een zekere monotonie door het repetitieve karakter van de chalets. Met zijn installatie bevraagt Bijl de authenticiteit van de feestende ervaring, die in onze tijd nog vele dorpsfeesten in Vlaanderen kenmerkt.

Met de chalet als archetypisch tuinhuis introduceert Bijl de bezoeker ook in de schijnbare logica van de tuinaanleg bij de typische Vlaamse verkavelingswoning. Door in alle tuinen eenzelfde model te hanteren lijkt de Vlaming zijn landelijke omgeving te willen conformeren aan het landschap dat hij kent van zijn ski- of wandelvakanties in de Alpen. Bijl kijkt ironisch naar de drang van de (Vlaamse?) mens om zijn directe omgeving te willen ordenen als het spiegelbeeld van zijn buurman. Met zijn gemoedelijk ogende installatie



makes frequent reference to contradictions in human behaviour, often related to the artificial status that people assign to objects and experiences. Bijl makes use of the aesthetics of the banal, the form and familiarity of trusted objects. On the surface, there is nothing unusual to see and this is precisely why his artificial universe goes right to the core of what dominates consumer society: the emptiness and superficiality of both our behaviour and our environment.

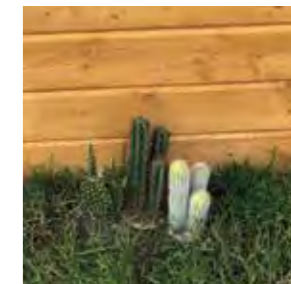
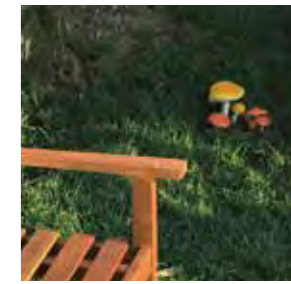
Guillaume Bijl's first installation, *Autorijschool Z* (Driving School) (1979), was created in the Ruimte Z gallery in Antwerp. The public could enter and leave "spontaneously" and thus become part of the installation without realising it. It was the start of an artistic practice that he has since divided into five separate categories. With *Bruegel Feast on the Ponderosa*, two of these come together in one work:

neemt hij tegelijk de manier waarop wij met het landschap omgaan op de korrel. Dat doet hij niet voor het eerst: niet zelden wijst Guillaume Bijl op tegenstrijdigheden in het menselijk gedrag, die vaak te maken hebben met het nepstatuut dat mensen aan objecten en ervaringen toebedelen. Bijl gebruikt de esthetiek van de banaliteit, de vorm en vertrouwdheid van herkenbare objecten. Ogenschijnlijk is er niets aan de hand en precies daarom gaat dit artificiële universum naar de kern van dat wat onze consumptiemaatschappij domineert, de leegte en oppervlakkigheid van zowel ons gedrag als onze omgeving.

De eerste installatie van Guillaume Bijl, *Autorijschool Z* (1979), kwam tot stand in galerie Ruimte Z in Antwerpen, waar het publiek 'spontaan' in en uit kon lopen en zo onbewust deel ging uitmaken van de installatie. Het was het startschot van een artistieke praktijk die hij sindsdien zelf onderverdeelde in vijf

it is a "Situation Installation" on the one hand, which covers fictional artistic interventions that are almost indistinguishable from reality and that therefore undermine vapid platitudes, and on the other, falls into the "Cultural Tourism" category: installations that scrutinise consumer society's cultural (mass) tourism. "Transformation installations" are essentially three-dimensional still lifes displayed in museums and other artistic spaces. Bijl underscores some of the works, such as *Bruegel Feast on the Ponderosa*, (in this case at the finissage), by adding a performance element in the presence of an "art public". He calls them "Tableaux vivants".

There is a strong connection with the work of Marcel Broodthaers: for example, Bijl's questioning of the difference between the space in a museum/gallery and one in "real places". Since the 1970s, he has been contributing to the branch of conceptual art that challenges reality by flirting topically with both high and low art, and which plays on the tension between the works in art institutions and those in the public space. This means that Bijl's work can be taken literally as 99% realism. It is, as it were, a convincing copy of "a piece of reality", which makes it a double counterfeit. And that in turn illuminates the fact that in our society, reality turns out to be nothing more than a facsimile of itself.



categorieën. In *Bruegelfeest in de Ponderosa* komen er twee daarvan in één werk samen: het is een 'Situatie-installatie', waartoe Bijl fictieve artistieke ingrepen rekent die nauwelijks te onderscheiden zijn van de realiteit en daardoor banale vanzelfsprekendheden op losse schroeven zetten. Maar ook de categorie 'Cultureel Toerisme' is van toepassing: installaties die het culturele (massa)toerisme, eigen aan onze consumptiemaatschappij, op de korrel nemen. 'Transformatie-installaties' zijn in hoofdzaak driedimensionale stilleven in musea of artistieke omgevingen. Sommige werken, zoals *Bruegelfeesten 2019*, versterkt Bijl (hier bij de finissage), in aanwezigheid van een 'kunstpubliek' en door het toevoegen van een performatief element. Die benoemt hij als 'Tableaux vivants'.

De verwantschap met het werk van Marcel Broodthaers is groot, zoals onder meer blijkt uit het bevragen van het verschil tussen de ruimte van het museum/de galerie en die van de 'echte plekken'. Daardoor draagt Bijl sinds de jaren 1970 bij aan die vorm van conceptuele kunst die de realiteit uitdaagt, door thematisch te flirten met zowel de hoge als de lage kunsten, en die het spanningsveld bespeelt tussen het werken in kunstinstellingen en in de publieke ruimte. Dit werkt in de hand dat het werk van Bijl letterlijk bekeken kan worden als 99% puur realisme. Het is als het ware een bijna exacte kopie van 'een stukje realiteit', waardoor het een dubbele vervalsing wordt van de werkelijkheid. Die brengt juist daardoor aan het licht dat in deze maatschappij de realiteit enkel nog een vervalsing van zichzelf blijkt te zijn. (KL)



Musée des Beaux Arts

About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;
How, when the aged are reverently passionately waiting
For the miraculous birth, there always must be
Children who did not specially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse Scratches
its innocent behind on a tree.
In Brueghel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.

W.H. Auden, December 1938

In het lijden hebben zij zich nooit vergist
De Oude Meesters: hoe goed begrepen zij
Het menselijk belang ervan; hoe het gewoon gebeurt
Terwijl iemand eet of een raam opent of domweg doorloopt;
Hoe, als de ouderen, eerbiedig, hartstochtelijk wachten
Op de wondere geboorte, er altijd kinderen moeten zijn
Voor wie het eigenlijk niet hoeft, schaatsend
Op de vijver, bij de bosrand:
Zij vergaten nooit
Dat zelfs het stuitend martelaarschap zijn gang moet gaan
Hoe dan ook, in een hoek, een rommelige plek,
Waar honden hun hondenleven leiden en het paard van de folteraar
Zijn onschuldig gat schuurt aan een boom.
Bruegels Icarus bijvoorbeeld: hoe alles zich afkeert,
Zich sloom afkeert van de ramp; de ploeger
Heeft de plons waarschijnlijk wel gehoord, de verlaten schreeuw,
Maar dat falen stoorde hem niet in zijn werk; de zon scheen
Zoals ze moest op de witte benen die verdwenen in het groene
Water; en het dure, delicate schip dat moet hebben gezien,
O wonder, hoe een jongen uit de hemel viel,
Moest ergens heen en zeilde rustig door.

Pieter Bruegel de Oude,
De val van Icarus (kopie ca. 1600?),
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

Pieter Bruegel the Elder,
The Fall of Icarus (copy ca. 1600?),
Royal Museums of Fine Arts of
Belgium, Brussels

Vertaling: Josse De Pauw,
oktober 2004

JOSSE DE PAUW

Tales of Bruegel's Country

For *Bruegel's Eye*, Josse De Pauw employs his passion for the Pajottenland, his formidable narrative skills and his idiosyncratic vision.

He chose five locations from the art trail for his storytelling. General social factors, such as living in the outskirts of Brussels, and specific interventions by the artists, are subjected alike to De Pauw's imagination.

Bruegel, with his gaze, registered social and geographical features typical for his time and interpreted them artistically in his unique way. Josse De Pauw has done the same, selecting aspects of society and the landscape that intrigue and inspire him to create and tell a story.

De Pauw recites his own translation of W.H. Auden's poem *Musée des Beaux Arts* in the historic setting behind the watermill with its mill ponds.

Verhalen over het land van Bruegel

Voor *De Blik van Bruegel* zet Josse De Pauw zijn gedrevenheid voor het Pajottenland in met de eigenzinnige kracht van zijn unieke stem en zijn verhalend vermogen.

Op basis van het parcours en de interventies die op het traject te beleven zijn, pikt hij als verteller in op vijf locaties. Zo ontlokken zowel een algemeen sociaal gegeven, zoals het wonen in de rand van Brussel, als specifieke ingrepen van de kunstenaars een verhaal aan zijn verbeelding.

Zoals ook Bruegel met zijn blik maatschappelijke en landschappelijke karakteristieke situaties uit zijn tijd registreerde en op een eigenzinnige manier artistiek vertaalde, heeft Josse De Pauw gekozen voor aspecten uit de maatschappij en het landschap die hem intrigeren en inspireren tot het creëren en vertellen van een verhaal.

In het historisch landschap met wachtvijvers achter de watermolen draagt De Pauw een eigen vertaling voor van W.H. Audens gedicht *Musée des Beaux Arts*. (KL)





GIJS VAN VAERENBERGH

Study for a Windmill A recognisably Flemish windmill stands on a high, bizarre and lonely pillar of rock in the panoramic landscape of one of Bruegel's most enigmatic, ambitious and complex panels, *The Procession to Calvary*, 1564. Although it is far in the background, it immediately catches the eye. Windmills, used for grinding corn, were already widely used in 15th-century art as a symbol of the Eucharist, one of the seven sacraments. During the Eucharist, the bread represents the body of Christ, who died on the cross to redeem humanity. A windmill in a painting about the cross-bearing is not, therefore, out of place, however strange it may look at first sight.

Bruegel is known for using a personal archive or databank, as it were, of separate elements when composing his drawings and paintings: studies, details, as though snapshots for future use. The architect duo Gijs Van Vaerenbergh takes the same path, but in the opposite direction. They take the post mill, seemingly just a detail from *The Procession to Calvary*, and put it back into an open space in the Dilbeek landscape, in the form of a spatial installation. Why the windmill? The decision was intuitive but at the same time inspired by how windmills dominated the medieval landscape and their importance to society at that time. They were striking symbols of a productive environment but also of the power structure: farmers who had their corn ground into flour had to pay taxes. Bruegel also used windmills spatially, to provide depth to his landscapes. He often used vertical structures, including trees, to show perspective.

Study for a Windmill is a scale model of 1:2, an ethereal construction in reinforced steel, that references the Bruegel sketches that preceded his painting of the mill. The transparency of the object allows the lines to rearrange themselves according to the viewer's vantage point and distance from it. The schematic construction also creates a graphic outline against the blue, grey or cloudy skies.

Study for a Windmill Op een van Bruegels meest enigmatische, ambitieuze en complexe panelen, *De kruisdraging* uit 1564, staat op een hoge, bizarre en eenzame rotsformatie in het panoramische landschap een herkenbaar Vlaamse windmolen. Hij bevindt zich op de achtergrond, maar springt tegelijk in het oog. Windmolens, waarin graan werd gemalen, waren al in de kunst van de vijftiende eeuw een veelgebruikt symbool voor de eucharistie, een van de zeven sacramenten. Het brood dat tijdens de eucharistie genuttigd wordt is Jezus' lichaam, dat om de mensheid te verlossen aan het kruis is gestorven. De molen staat op een schilderij met als thema de kruisdraging dan ook op zijn plaats, hoe mis-plaatst hij op het eerste gezicht ook lijkt.

Bruegel staat erom bekend dat hij bij het maken van zijn tekeningen en schilderijen als het ware putte uit een archief of een databank van losse elementen: studies, details, een soort van snapshots... Het architectenduo Gijs Van Vaerenbergh legt in dit werk dezelfde weg af, maar dan in de omgekeerde richting. Ze vertrekken van de staakmolen in *De kruisdraging*, een ogenschijnlijk detail, en plaatsen de molen op een open plek in het Dilbeekse landschap, in de gedaante van een ruimtelijke installatie. Waarom de windmolen? De keuze is intuïtief ingegeven, maar tegelijk gebaseerd op het belang van windmolens in het middeleeuwse landschap en in de toenmalige samenleving. Het waren opvallende symbolen van het productieve landschap, maar ook machtsstructuren: boeren die er hun graan tot bloem lieten vermalen, moesten er belastingen betalen. Bruegel zet de windmolen ook ruimtelijk in, om in zijn landschappen perspectivistisch diepte te creëren. Dat doet hij wel vaker met verticale structuren, zoals ook bomen.

Study for a Windmill is een model op schaal 1:2, een lichte constructie opgebouwd in wapeningsstaal, met schetsmatig samengestelde lijnen die nog verwijzen naar de tekeningen die aan het ontstaan van de 'molen' zijn voorafgegaan. Door de transparantie herschikken de lijnen zich voortdurend, afhankelijk van de richting waarin de toeschouwer staat en zijn dichte

The windmill augments the drama and theme of Bruegel's painting, as previously mentioned. Gijs Van Vaerenbergh's "new" windmill, an artwork, connects the past and present of its location both visually and symbolically. It represents the "old" productive landscape that was so closely tied to – now long-gone – village life. Like a beacon, it is visible from afar and, in a wide open landscape, serves as an orientation point. In other words, the mill directs and guides our gaze over the surroundings. If you stand on the hill with the fictional mill, you have a good view of the dual nature of the landscape: both urban and rural.

of verdere nabijheid. Hoe dan ook, door de doorzichtigheid van de schematische constructie tekent de molen zich ook grafisch af tegen de blauwe, grijze of bewolkte buitenlucht.

Bij Bruegel versterkt de windmolen de dramatiek – en dus ook de thematiek, zoals we aan het begin van deze tekst aangeven. De 'nieuwe' molen van Gijs Van Vaerenbergh, een kunstwerk, verbindt zowel visueel als symbolisch het heden en het verleden van het landschap waarin hij staat. Hij verbeeldt het 'oude' productieve landschap dat in nauwe relatie stond met het dorpse en inmiddels allang verdwenen karakter. Als een baken is hij van ver zichtbaar en heeft hij een oriënterende werking, in een landschap met open zichtlijnen. Anders gezegd: de molen stuurt en begeleidt onze blik op het omliggende landschap. En wie op de heuvel met de fictieve molen staat, kijkt over dat landschap en krijgt een goed zicht op het tweekoppige karakter ervan: zowel verstedelijkt als landelijk. (PDR)





LANDINZICHT

Children's Games *Children's Games*, painted in 1560 and therefore one of Bruegel's earliest paintings, is a fine example of what is so beautifully described in German as a *Wimmelbild*: a busy picture, teeming with characters and objects. Another example is Pieter Bruegel's equally well-known work completed only a year earlier, *The Netherlandish Proverbs*. One can spot over ninety games in *Children's Games*, with adults also playing *homo ludens*. Why Bruegel chose this unusual theme for a painting is a mystery, and, as far as we know, there are no precedents in art history. Perhaps it refers to the humanist view of the world as a stage, a play, full of fun, games and frivolity. It would explain the crowded, theatrical compositions. Or perhaps Bruegel composed these complex visual puzzles to amuse his audience, to provide conversation pieces for the well-heeled in their salons.

Inspired by the crowded panel, landscape architects Landinzicht designed a playground for the orchard opposite the Dilbeek watermill that may have featured in Bruegel's work. Landinzicht, which is known for its discreet, site-sensitive designs, was founded in 2005 by Bjorn Gielen and executes public projects for the outside space. Fascinated by the characters that fill *Children's Games*, the agency conceived a playground in which visitors would literally become the players. Instead of a recreation of the painting, it replicates the throngs of people.

Bruegel's painting presents a whole gamut of universal games that often employ utilitarian objects rather than toys. Children play with anything they can find. That is how it was in the past and in fact still is today, if children get the chance. So Landinzicht searched the Pajottenland for artefacts from modern farming life. The orchard/playground was then "populated" with silos, straw bales, tyres and the classic bathtub-as-drinking-trough for the cattle, all in a setting of fruit trees and sheep, a mound,

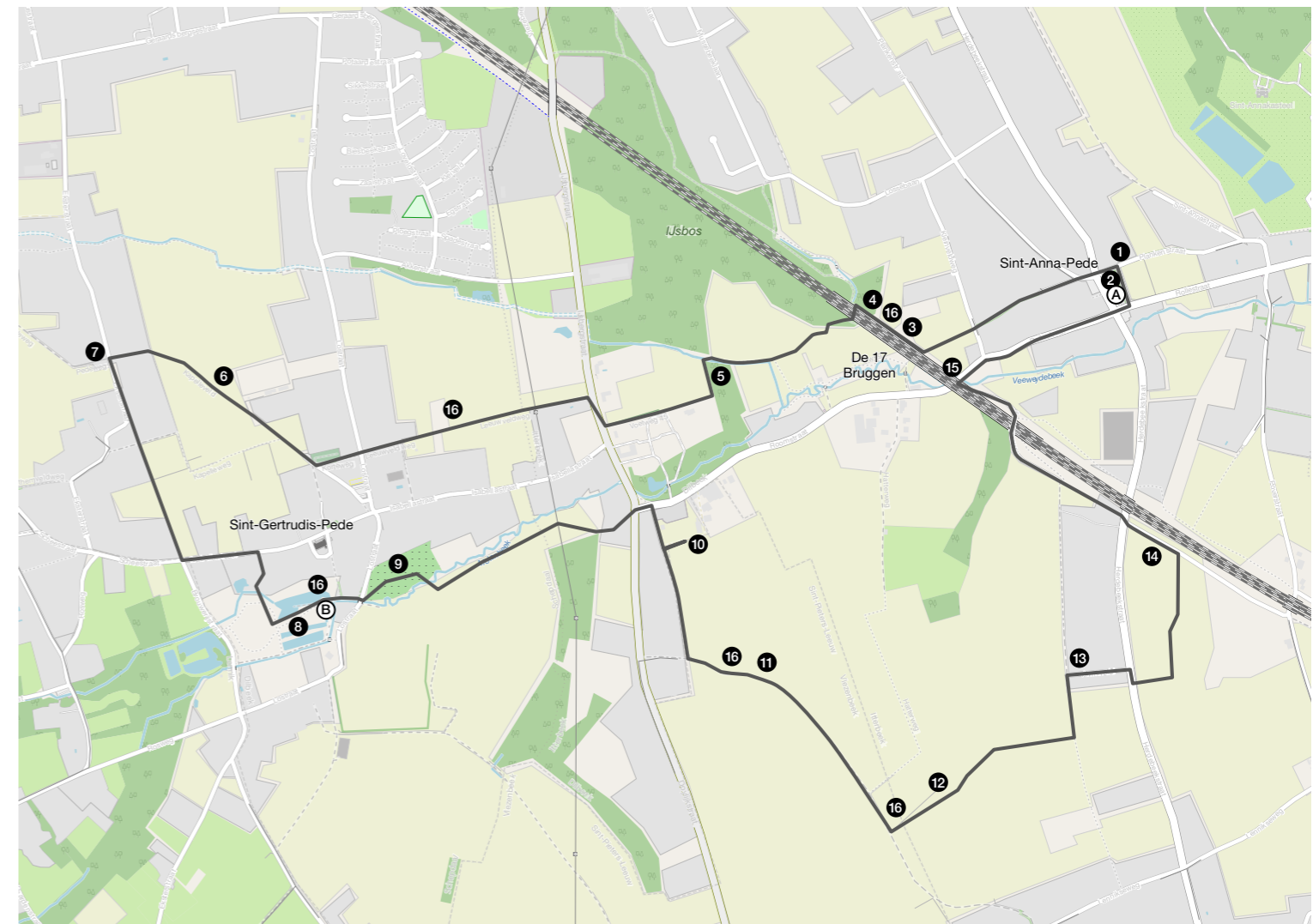
Kinderspelen *De kinderspelen* uit 1560, een van Bruegels vroege schilderijen, is wat men in het Duits zo mooi noemt een *Wimmelbild*: het wemelt er van de personages en objecten. Dat is overigens ook het geval in dat andere overbekende en bijna gelijktijdige werk van Pieter Bruegel: *De spreekwoorden*. Je ontdekt op *De kinderspelen* meer dan negentig kinderspelen, al hangen ook volwassenen op dit superdrukke paneel de *homo ludens* uit. Waarom Bruegel voor dit ongewone thema koos, weten we niet, en voorgangers in de schilderkunst zijn er voor zover we weten ook al niet. Misschien is er een verband met hoe sommige humanisten naar de wereld keken: als een *theatrum*, een 'schouwtoneel', met veel ruimte voor fun, spel en frivoliteit. Vandaar drukbevolkte, theatrale composities als deze. En misschien maakte Bruegel welbewust een dergelijke complexe visuele puzzel om zijn toeschouwers zich te laten amuseren? Zogenaamde *conversation pieces* leverden in chique privéruimtes stof voor gesprekken en discussies.

In de boomgaard tegenover de Dilbeekse watermolen die misschien in Bruegels werk voorkomt, ontwierp landschapsarchitectenbureau Landinzicht, geïnspireerd door *De kinderspelen*, een speeltuin. Landinzicht, dat bekendstaat om zijn eerder discrete en sitegevoelige ontwerpen, is in 2005 opgericht door Bjorn Gielen en verzorgt publieke opdrachten in de buitenruimte. Het bureau was geïntrigeerd door de wemelende personages die de hoofdrol spelen in *De kinderspelen* en bedacht een speeltuin waarin de bezoekers zelf de personages, letterlijk de spelers, worden. Eerder dan het schilderij na te bouwen is het dus de menigte mensen die wordt geschetst.

In Bruegels werk passeren een heel aantal universele spelen de revue en vaak gaan ze gepaard met objecten uit het dagelijkse leven die speelvoorwerpen worden, ook al hebben ze oorspronkelijk een heel

THE WALKING TRAIL / DE WANDELROUTE

- 01 Rotor, *Bezoekerspaviljoen* – p. 156
 - 02 Filip Dujardin, *TOPOgrafie* – p. 134
 - 03 Erik Dhont, *(Re)constructie* – p. 130
 - 04 Koen van den Broek, *Exit* – p. 168
 - 05 OFFICE KGDVS & Bas Princen, *Model for a Tower* – p. 152
 - 06 Bas Smets, *'Des craeyen ende raeven aes'* – p. 164
 - 07 Filip Dujardin, *Artefact 2* – p. 134
 - 08 Lois Weinberger, *Garten* – p. 172
 - 09 Landinzicht, *Kinderspelen* – p. 148
 - 10 Guillaume Bijl, *Bruegelfeest in de Ponderosa* – p. 124
 - 11 Filip Dujardin, *Artefact 1* – p. 134
 - 12 Gijs Van Vaerenbergh, *Study for a Windmill* – p. 144
 - 13 Lois Weinberger, *Kuh* – p. 172
 - 14 Futurefarmers, *Open Akker* – p. 140
 - 15 Georges Rousse, *Sint-Anna-Pede 2019* – p. 160
 - 16 Josse De Pauw, *Verhalen over het land van Bruegel* – p. 128
-
- A Saint Anna Chapel / Sint-Annakapel – p. 202
 - B Watermill of Sint-Gertrudis-Pede / Watermolen van Sint-Gertrudis-Pede – p. 203



This book was published on the occasion of
Bruegel's Eye. Reconstructing the landscape
an open-air exhibition in Dilbeek,
from 7 April until 31 October 2019
www.bruegelseye.be

Dit boek verscheen ter gelegenheid van
De Blik van Bruegel. Reconstructie van het landschap
een openlucht tentoonstelling in Dilbeek,
van 7 april tot 31 oktober 2019
www.deblikvanbruegel.be

EXHIBITION / TENTOONSTELLING

Curator: Stefan Devoldere

Coordination / Coördinatie: Kathleen Leys

Scenography / Scenografie: Asli Çiçek

Graphic design / Grafische vormgeving:
Gestalte, Katrien Daemers & Jessika L'Ecluse

Production / Productie:
Gemeente Dilbeek, Toerisme Vlaanderen

Project committee / Projectteam:
Els Brouwers, Jeroen Bryon, Linde Deheegher, Stefan Devoldere,
Fred Gillebert, Kathleen Leys, Anneleen van den Houte,
Mieke Verschaffel, Hilde Vlogaert

Scientific committee / Wetenschappelijk comité:
Joachim Declerck, Michiel Dehaene, Stefan Devoldere, Leen Huet,
Marc Jacobs, Katrien Laenen, Katrien Lichtert, Manfred Sellink,
Bas Smets, Joris Van Grieken

CATALOGUE / CATALOGUS

Editor / Samenstelling en redactie:
Stefan Devoldere

Authors / Auteurs:
Michiel Dehaene, Stefan Devoldere, Patrick De Rynck, Leen Huet,
Marc Jacobs, Katrien Laenen, Katrien Lichtert, Manfred Sellink

Graphic design / Grafische vormgeving:
Gestalte, Katrien Daemers & Jessika L'Ecluse

Coordination / Coördinatie:
Stefan Devoldere, Kathleen Leys

Copy-editing / Eindredactie:
Patrick De Rynck

Translation / Vertaling:
Heidi Steffes (ReScribist Translations)

Published by / Uitgegeven door:
Stichting Kunstboek bvba
Legeweg 165
B-8020 Oostkamp
info@stichtingkunstboek.com
www.stichtingkunstboek.com

ISBN 978-90-5856-623-2
D/2019/6407/08
NUR 644

Printed in Belgium

© Municipality of Dilbeek / Gemeente Dilbeek
© Stichting Kunstboek 2019

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored
in a database or a retrieval system, or transmitted in any form or
by any means, electronically, mechanically, by print, microfilm or
otherwise without prior permission in writing from the publisher.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden
verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbe-
stand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze,
hetzij elektronisch, mechanisch, digitaal, door print-outs, foto-
kopieën, opnamen of op enige andere manier zonder voorafgaande
schriftelijke toestemming van de uitgever.

Cover image / Coverafbeelding: Filip Dujardin

Photography interventions and walking trail / Fotografie interventies
en wandelroute:

Michiel De Cleene except / behalve:
p. 124: Shanglie Zhou, p. 127 top right / rechtsboven: Ria Pacquée,
p. 142: Caroline Vincart, p. 152-155: Bas Princen,
p. 160: Georges Rousse, p. 202: Sophie Nuytten,
p. 203: Tine Van Wambeke

Copyright reproductions / reproducties:

p. 8-9 Pieter Bruegel the Elder, *The Blind Leading the Blind* /
Pieter Bruegel de Oude, *De parabel van de blinden*
© Ministero per i beni e le attività culturali - Museo e Real Bosco
di Capodimonte

p. 18 Jean Brusselmans, *Le printemps*
Royal Museums of Fine Arts Antwerp / Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen
© www.lukasweb.be - Art in Flanders vzw.
Photo / foto Hugo Maertens

p. 52 Pieter Bruegel the Elder, *The Misanthrope* / Pieter Bruegel
de Oude, *De Misanthrop*
© Ministero per i beni e le attività culturali - Museo e Real Bosco
di Capodimonte

p. 58-59 Bruegel the Elder, *The Fall of the Rebel Angels* /
Pieter Bruegel de Oude, *De val van de opstandige engelen*
© Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels / Koninklijke
Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.
Photo / foto: Grafisch Buro Lefevre, Heule

p. 90 Pieter Brueghel the Younger, *Census at Bethlehem* /
Pieter Brueghel de Jonge, *Volkstelling in Bethlehem*
© Museums of Fine Arts, Antwerp / Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten, Antwerpen. Photo / foto: Hugo Maertens

p. 129 Pieter Bruegel the Elder, *The Fall of Icarus* /
Pieter Bruegel de Oude, *De val van Icarus*
© Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels / Koninklijke
Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.
Photo / foto: J. Geleyns - Art Photography

For all other reproductions the copyright is held by the institutions
mentioned in the captions.
Voor alle andere reproducties ligt het copyright bij de instituten die
vermeld worden in de legende.

With the support of / Met de steun van:

Faculty of Architecture and Arts, Hasselt University / Faculteit
Architectuur en Kunst, UHasselt
Municipality of Dilbeek / Gemeente Dilbeek
Tourism Flanders / Toerisme Vlaanderen

Met dank aan / Acknowledgements:

The owners and tenants who made their land available, the church
factory and the parish priest for the use of Saint Anna Chapel, the
chiro youth club for the use of their land, "Toerisme Pajottenland
en Zennevallei" for the initial initiative and logistical support, the
many volunteers and everyone who contributed to this project.

De eigenaars en pachters die hun gronden ter beschikking hebben
gesteld, de kerkfabriek en de pastoor voor het gebruik van de
Sint-Annakapel, de chiro voor het gebruik van hun terrein,
Toerisme Pajottenland en Zennevallei voor het initiële initiatief
en de logistieke ondersteuning, de vele vrijwilligers en iedereen die
dit project heeft mogelijk gemaakt.

Toon Berckmoes, Audrey Contesse, Emmanuel Dosda,
Marie Szersnovicz, Ulrike Lindmayr, Franziska Weinberger,
Team Vlaams Bouwmeester.



An open-air exhibition with interventions by /
Een openluchttenoonstelling met interventies van
Guillaume Bijl, Josse De Pauw, Erik Dhont, Filip Dujardin,
Futurefarmers, Gijs Van Vaerenbergh, Landinzicht,
OFFICE KGDVS & Bas Princen, Rotor, Georges Rousse,
Bas Smets, Koen van den Broek, Lois Weinberger.

A book with contributions by /
Een boek met teksten van
Stefan Devoldere (ed.), Michiel Dehaene,
Patrick De Rynck, Leen Huet, Marc Jacobs,
Katrien Laenen, Katrien Lichtert,
Manfred Sellink.



ISBN 978-90-5856-623-2



**FLEMISH
MASTERS
2018-2020**

 Flanders
State of the Art

 ilbeek

FACULTY OF
ARCHITECTURE AND ARTS
 UHASSALT