

DE JONCKHEERE
Tableaux de Maîtres

DE JONCKHEERE

J Tableaux de Maîtres

2013

7 rue de L'Hôtel-de-Ville, 1204 **Genève**
T. +41(0)22 310 80 80 E. geneve@dejonckheere-gallery.com

100 rue du Faubourg Saint Honoré, 75008 **Paris**
T. +33(0)1 42 66 69 49 E. paris@dejonckheere-gallery.com

www.dejonckheere-gallery.com

MASTERS' COLLECTION

FIFTY-NINTH CATALOGUE

Established in Geneva's Old Town for just over a year now, still faithful to Paris and forever attached to Brussels, the De Jonckheere Gallery wishes to celebrate the painting it loves through its new selection.

This collection, which brings together Old Masters and Contemporary Artists, illustrates two facets of our activity: our passion for the painting of the Brueghels, the courtly portraits of Cranach and Corneille de Lyon, the still lives of Kessel and Moillon, the snow-bound landscapes of Avercamp, and the Venetian lagoon as interpreted by Guardi; but also the poetic surrealism of Magritte and the sculpture of Zadkine, not to mention the spatialism of Fontana and the 'art brut' of Dubuffet.

Guided by the same careful selection for more than thirty-five years, our gallery has participated in the discovery of numerous original works, which have since gone on to enrich private collections and museums. We are therefore delighted to share these selected works with art enthusiasts through our fifty-ninth catalogue.

Georges et François De Jonckheere

RENCONTRE DE MAÎTRES

CINQUANTE-NEUVIÈME CATALOGUE

Depuis plus d'un an installés en Vieille Ville de Genève, toujours fidèles à Paris et à jamais attachés à Bruxelles, c'est à travers cette nouvelle sélection que nous souhaitons célébrer la peinture que nous aimons.

Cette collection, qui fait rencontrer Maîtres anciens et Artistes modernes, illustre deux facettes de notre activité: notre passion pour la peinture des Brueghel, le portrait de cour à la Cranach ou Corneille de Lyon, en passant par la nature morte façon Kessel ou Moillon, le paysage de neige d'Avercamp, la lagune vénitienne selon Guardi, mais aussi, le surréalisme poétique de Magritte, la sculpture de Zadkine, sans oublier le spatialisme de Fontana ou encore l'art brut de Dubuffet.

Guidée par le même effort de sélection depuis plus de trente-cinq ans, notre galerie a participé à la découverte de nombreuses œuvres inédites qui sont depuis venues enrichir collections privées et musées. Aussi, sommes-nous heureux, par un cinquante-neuvième catalogue, de partager avec les amateurs d'art ces morceaux choisis.

Georges et François De Jonckheere

OLD MASTERS PAINTINGS

1 **Jan Wellens de Cock**

LEIDEN CIRCA 1480 – ANTWERP CIRCA 1527

ST. CHRISTOPHER IN A PANORAMIC LANDSCAPE

2 **Lucas Cranach The Elder** and studio

KRONACH 1472 – WEIMAR 1553

PORTRAIT OF KING CHRISTIAN II OF DENMARK

3 **Master of Frankfurt**

CIRCA 1460 – ACTIVE UNTIL CIRCA 1520

ST. CHRISTOPHER

4 **Georg Pencz**

CIRCA 1500 – LYON 1575

PORTRAIT OF MARTIN LUTHER

5 **Corneille de Lyon**

THE HAGUE CIRCA 1500 – LYON 1575

PORTRAIT OF A MAN WITH A FEATHERED CAP AND A BLACK DOUBLET

6 **Corneille de Lyon**

THE HAGUE CIRCA 1500 – LYON 1575

PORTRAIT OF THE DUKE OF ETAMPES IN A BLUE TUNIC DECORATED WITH A GOLD CHAIN, A WHITE COLLAR AND A FEATHERED HAT

7 **Lucas Gassel**

HELMOND CIRCA 1500 – BRUSSELS BEFORE 1569

THE GARDENS OF A RENAISSANCE PALACE, WITH EPISODES FROM THE STORY OF DAVID AND BATHSHEBA, IN A PANORAMIC LANDSCAPE ADORNED WITH MOUNTAINS AND A PORT

8 **Pieter Coeck van Aelst** and studio

AALST 1502 – BRUSSELS 1550

TRIPTYCH OF THE ADORATION OF THE MAGI

9 **Jan Massys**

1509 – ANTWERP – CIRCA 1573

REBUS: THE WORLD FEEDS MANY FOOLS

10 **Willem Key**

BREDA 1516 – ANTWERP 1568

PORTRAIT OF YOUNG MAN AGED 31

11 **Maarten de Vos**

1532 – ANTWERP – 1603

RETURN FROM THE FLIGHT TO EGYPT

12 **Tobias Verhaecht**

1561 – ANTWERP – 1631

PANORAMIC LANDSCAPE FEATURING A HUNT WITH HOUNDS IN FRONT OF AN ESTATE

13 **Pieter Brueghel The Younger**

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

THE FIGHT BETWEEN CARNIVAL AND LENT

14 **Pieter Brueghel The Younger**

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

THE WEDDING DANCE OUTSIDE

15 **Pieter Brueghel The Younger**

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

THE PROVERBS

16 **Pieter Brueghel The Younger**

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

WINTER LANDSCAPE WITH A BIRD TRAP

17 **Jan Brueghel The Elder**

BRUSSELS 1568 – ANTWERP 1625

THE CRUCIFIXION

18 **Abel Grimmer**

1570 – ANTWERP – 1618

THE MONTH OF MARCH OR THE PARABLE OF THE WICKED TENANTS; THE MONTH OF DECEMBER OR JOSEPH AND MARY ARRIVING AT THE INN

19 **Jan Brueghel The Younger**

1601 – ANTWERP – 1678

RIVER LANDSCAPE WITH A FAMILY DISEMBARKING ON A RIVERBANK

20 **Jan Brueghel The Younger**

1601 – ANTWERP – 1678

ALLEGORY OF TULIPOMANIA

21 **Louise Moillon**

1610 – PARIS – 1696

STILL LIFE WITH PLUMS AND HAZELNUTS

22 **Jan van Kessel**

1626 – ANTWERP – 1679

STUDY OF INSECTS, FLOWERS AND SHELLS

23 **Jan van Kessel**

1626 – ANTWERP – 1679

STILL LIFE WITH A WICKER BASKET, FRUIT, WATERMELON AND SQUIRREL; STILL LIFE WITH A WAN-LI CHINA DISH, FLOWERS, CHERRIES AND A PARROT

24 **Francesco Guardi**

1712 – VENICE – 1793

SAN PIETRO DI CASTELLO

The paintings are listed in chronological order

Les tableaux sont répertoriés par ordre chronologique

1 | Jan Wellens de Cock

LEIDEN CIRCA 1480 – ANTWERP CIRCA 1527

ST. CHRISTOPHER IN A PANORAMIC LANDSCAPE

SAINT CHRISTOPHE DANS UN PAYSAGE PANORAMIQUE

Panel: 56 × 93 cm

Provenance: Private collection, France.

Literature: Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leiden, XI, 1974, p. 37-43.

Marc Rudolf de Vrij, *Jan Wellens de Cock, Antwerp Mannerist Associate*, Zwanenburg, 2009.

There are many documents in our possession today detailing the career of this artist, who was the father of Matthys the landscape painter and Hieronymus the publisher and engraver. He was born in Leiden circa 1480 where he studied under Cornelis Engelbrechtsz. Was he registered as a Master of the Guild of Antwerp in 1503 under the name Jan van Leyen? In any case, he is mentioned in the archives of 1506 as Jan Wellens de Cock. During the next two years, he executed paintings in the Church of Our Lady and in 1520, he was made dean of the guild alongside Joos van Cleve.

It seems that he was the first to introduce Bosch’s fantastical conception of landscape to the city where he nevertheless participated in the mannerist movement around 1515-1530. Max J. Friedländer has established his body of painted works based on a “Landscape with St. Christopher”, from the former von Bissing Collection in Munich, which also exists in an engraving (circa 1550) by Cornelis Danckertz bearing the inscription “Pictum J. Cock” (FIG.1). His landscapes are similar to those of Joachim Patenier and Bosch, while his characters are more akin to mannerism, a style from which he nevertheless distances himself through a richness of invention and an acute sense of nature.

Well established since mediaeval times and its miniatures, the iconography of St. Christopher is omnipresent in 16th century painting. In Jacques de Voragine’s *Golden Legend*, this saint is described as a Canaanite of a phenomenal stature. Convinced after his encounter with a hermit that he should serve Christ, St. Christopher devoted himself to helping the poor and the weak cross a river. The story tells us that one evening, he was carrying a small child on his shoulders who became heavier and heavier. It was then that the child told him that he was Christ. He confided in the saint that he had been carrying the weight of the world on his shoulders. Hence, there is no doubt about the meaning of “Christopher” in Greek: “carrier of Christ”.

According to tradition, St. Christopher is shown here crossing the water while a hermit holding a lantern stands on the opposite bank of the river. In the foreground, the landscape is dominated by earth-coloured tones. However, the greens in the intermediary planes lead the viewer’s gaze to the luminous bluish background with silvery highlights. This panoramic landscape, undoubtedly inspired by Patenier, is a choice setting for this portrayal of St. Christopher. The painter reconstructs the entire universe by bringing together mountains, sea, forests and countryside in a unique vision. The realistic details scattered throughout the work blend

De nombreux documents sont aujourd’hui en notre possession pour faire état de la carrière de cet artiste, père du paysagiste Matthys et de l’éditeur graveur Hieronymus. Il serait né à Leyde vers 1480 où il aurait été l’élève de Cornelis Engelbrechtsz. Est-il inscrit comme Maître à la gilde d’Anvers en 1503 sous le nom de Jan van Leyen? Il est mentionné dans ses archives dès 1506 sous le nom de Jan Wellens de Cock. Il exécute pendant les deux années suivantes des travaux de peinture à l’Eglise Notre-Dame. En 1520, il est doyen de la guilde aux côtés de Joos van Cleve.

Il semble avoir, le premier, introduit la conception fantastique du paysage de Bosch dans la métropole où il prit part, néanmoins, au mouvement maniériste vers 1515-1530. Max. J. Friedländer a établi son corpus peint à partir d’un « Paysage avec Saint Christophe », provenant de l’ancienne collection von Bissing à Munich, connu également par une gravure (circa 1550) de Cornelis Danckertz portant l’inscription « Pictum J. Cock » (FIG.1). Ses paysages s’apparentent à ceux de Joachim Patenier ou de Bosch, tandis que ses figures traduisent plutôt le maniérisme dont il se distingue pourtant par une richesse d’invention et un sens aigu du rendu de la nature.

Bien établie depuis l’époque médiévale et ses miniatures, l’iconographie de Saint Christophe est omniprésente dans la peinture du XVI^e siècle. Le récit de Jacques de Voragine, la *Légende dorée*, fait de ce Saint un cananéen d’une stature prodigieuse. Convaincu après sa rencontre avec un ermite qu’il devait mettre sa vie au service du Christ, Saint Christophe se consacra à faire passer un fleuve aux pauvres et aux faibles. L’histoire nous relate qu’un soir, il transporta sur ses épaules un petit enfant qui devenait de plus en plus lourd. C’est alors que l’enfant lui apprit qu’il était le Christ. Il confia au Saint passeur qu’il avait ainsi porté le fardeau du Monde sur ses épaules. Nul doute alors sur la signification hellénique de « Christophe » qui signifie en grec « porteur du Christ ».

A l’image de la tradition, Saint Christophe est représenté ici avançant dans l’eau du fleuve tandis que se tient sur la rive opposée, l’ermite une lanterne à la main. Au premier plan, le paysage reste dominé par des tons de couleur terre. Les tons verts des plans intermédiaires conduisent cependant le regard du spectateur vers des fonds lumineux bleutés aux reflets argentés. Paysage panoramique inéluctablement inspiré de Patenier, il est un écran de choix pour la représentation de ce Saint Christophe. Le peintre reconstruit en effet l’entièreté de l’univers en réunissant dans une vision unique montagnes, mer, forêts et campagne. Les détails réalistes qui parsèment l’œuvre se fondent dans un ensemble imaginaire qui s’inscrit dans



into an imaginary whole, typical of the tradition of “cosmic landscapes” for which Patenier was so well known. As for the other figures—i.e. the hermit—they are more akin to Bosch’s work. The group comprising Christ and St. Christopher is particularly well executed here. The Child and the giant enter the water in one movement. The sculpturally painted pink drapes of the two cloaks, the deep blue of the tunic, and the strength of this robust character gripping his staff, create the central element of our painting. In the other version¹ from the Bissing Collection, on which Friedländer’s study is based, the protagonist is portrayed in the centre but on a far smaller scale, and the landscaped background is less accomplished. The reason this subject became so popular in the 16th century is that it provides the ideal pretext to portray a river landscape with a limitless horizon without obscuring the biblical episode.

¹ Sold in London, Sotheby’s, 8 December 2004, lot 7.

la tradition des « paysages cosmiques » qui firent la renommée de Patenier. Pour ce qui est des personnages, en l’occurrence l’ermite, ils traduisent davantage l’observation de l’œuvre de Bosch. Le groupe du Christ et de Saint Christophe est ici particulièrement bien réalisé. En un mouvement, l’Enfant et le géant pénètrent les eaux. Le drapé rosé des deux manteaux, traité de façon sculpturale, la profondeur du bleu de la tunique, et la force de ce robuste personnage empoignant son bâton, en font l’élément central de notre tableau. Dans l’autre version¹ issue de la collection Bissing et qui est au centre de l’étude de Friedländer, le protagoniste est représenté au centre mais à une échelle beaucoup moins grande et l’arrière-plan paysagé y est moins abouti. C’est d’ailleurs pourquoi ce sujet devient particulièrement populaire au XVI^e siècle: sans occulter l’épisode biblique, il est le prétexte idéal pour représenter un paysage fluvial, à l’horizon sans limites.

¹ Vendue à Londres, Sotheby’s, 8 décembre 2004, lot 7.



FIG.1 | Cornelis Danckertz, *Landscape with St. Christopher*, inscription “Pictum J. Cock”.



2 | Lucas Cranach the Elder

and studio

KRONACH 1472 – WEIMAR 1553

PORTRAIT OF KING CHRISTIAN II OF DENMARK

PORTRAIT DU ROI CHRISTIAN II DE DANEMARK

Panel: 57 × 42 cm

Provenance: Private collection, East of France.

Letter from Prof. Dr. Dieter Kœpplin who kindly authenticated the painting.

Lucas Cranach was one of the pillars of artistic creation in north-eastern Germany during the first half of the 16th century. With Hans Holbein the Younger and Albrecht Dürer, he is considered to be one of the main representatives of the German Renaissance. Both a painter and engraver, and a friend of Martin Luther and numerous humanists, he successfully painted religious and mythological scenes, portraits and female nudes which he often identified with Lucretia or Venus. Until 1498, he studied with his father, Hans, who influenced the beginning of his career. He then travelled to Vienna, where it seems he settled in 1500.

The artist's earliest known works date from this period; they are religious scenes whose vivid and expressive colours show proof of his creative power. In 1505, he became court painter for the Electors of Saxony. He decorated their castles, painted their portraits and those of their wives, executed altarpieces and also painted profane subjects. In 1508, Elector Frederick of Saxony granted Cranach his coat of arms adorned with a winged serpent, which became the artist's signature. His sons, Hans and Lucas the Younger, were among his assistants. Loyally imitating his style, they played a major role in the works produced by his studio. Apart from a visit to the Netherlands in 1508, the master resided almost uninterruptedly in Wittenberg. As an important citizen, he sat on the town's assembly in 1519 and acted as burgomaster in 1537 and 1540. Despite the numerous influences that marked his era, his work remained faithful to the gothic traditions.

In a career spanning more than 50 years, Lucas Cranach saw a considerable number of sovereigns and notables file past his easel, raising him to the rank of one the most popular portraitists in Europe in the first half of the 16th century. An absolute *Who's Who* of history, Cranach's portraits tell us a good deal about the "greats" of his time. From Charles V, Holy Roman Emperor, to Augustus, Elector of Saxony, Catherine of Mecklenburg and Albert of Brandenburg, the court of Saxony was the favourite place for all those who wanted to have their portrait painted. And so it was that in 1523, King Christian II of Denmark, whose unpopularity led him to flee his country, was received in Cranach's house in Wittenberg.

Christian II (Nyborg 1481 – Kalundborg 1559) was king of Denmark, Norway (1513 – 1523) and Sweden (1520 – 1521) under the Kalmar Union. The son of John I and Christina of Saxony, he succeeded his father as king of Denmark and Norway. A patron of the arts, he left in 1521 for a five-month stay in the Netherlands where he met several Flemish craftsmen

Lucas Cranach est un des piliers de la création artistique dans le nord-est de l'Allemagne durant la première moitié du XVI^e siècle. Il est considéré, avec Hans Holbein le Jeune et Albrecht Dürer comme l'un des principaux représentants de la Renaissance allemande. A la fois peintre et graveur, ami de Martin Luther et de nombreux humanistes, il traite avec succès des scènes religieuses et mythologiques, des portraits et des nus féminins qu'il identifie souvent à Lucrèce ou à Vénus. Jusqu'en 1498, il étudie avec son père, Hans, qui influença le début de sa carrière. Il voyage ensuite à Vienne, où il semble s'établir en 1500.

Les premières œuvres connues de l'artiste datent de cette période; ce sont des scènes religieuses où les couleurs éclatantes et expressives sont une preuve de son pouvoir créatif. En 1505, il devient peintre de la cour des électeurs de Saxe. Il décore leurs châteaux, peint leurs portraits et ceux de leurs épouses, exécute des retables et réalise également des sujets profanes. En 1508, l'électeur Frédéric de Saxe accorde à Cranach son blason au serpent ailé, qui devient la signature de l'artiste. Ses fils Hans et Lucas le Jeune font partie de ses assistants. Imitant fidèlement son style, ils jouèrent un rôle important dans les œuvres produites par son atelier. Excepté une visite aux Pays-Bas en 1508, le maître réside de façon presque ininterrompue à Wittenberg. Citoyen important, il siège à l'assemblée de la ville en 1519 et exerce la charge de bourgmestre en 1537 et 1540. Malgré les nombreuses influences qui marquent son époque, son œuvre reste fidèle aux traditions gothiques.

En plus de cinquante ans d'activité, Lucas Cranach a vu défiler devant son chevalet un nombre considérable de souverains et de notables, le hissant au rang des portraitistes les plus en vue de l'Europe de la première moitié du XVI^e siècle. Véritable *Who's who* de l'histoire, les portraits de Cranach en disent long sur les « grands » de son temps. De Charles Quint à Auguste Ier le Pieux, en passant par Luther, Catherine de Mecklembourg et Albert de Brandebourg, la cour de Saxe est le lieu de prédilection pour quiconque veut se faire tirer le portrait. C'est ainsi qu'en 1523, Cranach accueille dans sa demeure de Wittenberg le roi Christian II de Danemark, qui face à son impopularité, avait fui son pays.

Christian II (Nyborg 1481-Kalundborg 1559) fut roi de Danemark, de Norvège (1513 – 1523) et de Suède (1520 – 1521) sous l'union de Kalmar. Fils du roi Jean Ier et de Christine de Saxe, il succède à son père comme roi de Danemark et de Norvège. Ami des arts, il part en 1521 pour un séjour de cinq mois aux Pays-Bas et y rencontre plusieurs artisans flamands dont



including Quentin Metsys and the artists Jan Gossært and Albrecht Dürer, both of whom painted his portrait as well as that of Erasmus of Rotterdam. When he returned to Denmark in 1521, King Christian imposed strong reforms based on the Dutch model. Unfortunately, these reforms were not to the taste of the people who demanded respect for the charter, thus causing the king to fall into disgrace. Married to Isabella of Austria—sister of Charles V, Holy Roman Emperor—with whom he had three children (see Gossært's portrait in the Royal Collection in Windsor Castle), Christian frequented the studios of the best artists.

Identical to the painting in the museum in Leipzig (FIG.1), our version has the same characteristics as a detailed engraving of the Scandinavian coat of arms, dated 1523 by the painter. In this three-quarter half-length portrait, Christian II clutches a white cloth in his hands, echoing his fine pleated shirt. His astonishingly realistic heavy brown fur gives his build relief, thus imposing the rank and status of this sovereign. And that is without mentioning a prime detail: worn around his neck and hanging from a thick leather lace, the golden fleece indicative of the order of that name informs us that Charles V's brother-in-law belonged to this prestigious institution. Indeed, the Order of the Golden Fleece is an order of knights founded in Bruges in 1430 by Philip the Good, Duke of Burgundy, in celebration of his marriage to Isabella of Portugal. This order, whose name was taken from a Greek myth, was intended to unite the nobility of the Burgundian states. The order was only passed down by the male line, or to the husband of the female heir until her son came of age. This is how Charles V, brother of Christian II's wife, received the order. As a matter of interest, during an altercation between the emperor of the Habsburgs and the Danish king, our model was so enraged that he smashed his collar to smithereens.

It was therefore this supposedly tyrannical figure whom Cranach briefly welcomed in his splendid residence in Wittenberg to paint his portrait. With his broad shoulders, clenched fists and a piercing gaze, Christian II has been committed to posterity by the brushstrokes of two great artists, Cranach and Gossært. Our good-sized version of an undeniable quality is bound to delight enthusiasts of one of the greatest names of the German renaissance.



FIG.1 | Lucas Cranach The Elder, *Portrait of Christian II of Denmark*, 54.6 × 41.5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste.

Quentin Metsys, Jan Gossært ou Albrecht Dürer, qui firent tous deux son portrait, ainsi qu'Erasmus de Rotterdam. Lors de son retour au Danemark en 1521, le roi Christian dicte de fortes réformes calquées sur le modèle hollandais. Malheureusement, ces réformes ne sont pas du goût du peuple qui réclame le respect de la charte, et provoque la disgrâce du Roi. Epoux d'Isabelle d'Autriche, sœur de Charles Quint avec qui il eut trois enfants (voir le portrait peint par Gossært de la collection royale au château de Windsor), Christian fréquente les ateliers des meilleurs artistes.

Identique au tableau du musée de Leipzig (FIG.1), notre version reprend les caractéristiques d'une gravure détaillée des armoiries scandinaves et datée de 1523 par le peintre. Présenté en buste de trois quarts, Christian II sert dans ses mains un linge blanc, échos à sa fine chemise plissée. Sa lourde fourrure brune, d'une qualité illusionniste étonnante, donne du relief à sa carrure, et impose ainsi le rang et le statut de ce souverain. C'est sans compter sur un détail de choix: autour de son cou et pendu à un épais lacet de cuir, la toison d'or d'un bélier de l'ordre du même nom nous renseigne sur l'appartenance du beau-frère de Charles Quint à cette institution prestigieuse. En effet, l'ordre de la Toison d'Or est un ordre de chevalerie fondé à Bruges en 1430 par Philippe le Bon, duc de Bourgogne, à l'occasion de son mariage avec Isabelle de Portugal. D'un nom tiré du fameux mythe grec, cet ordre était destiné à lier la noblesse des États bourguignons. L'ordre ne se transmettait que par les hommes, ou à l'époux de l'héritière jusqu'à majorité du fils de celle-ci. Ainsi l'ordre arriva-t-il à l'empereur Charles Quint, frère de l'épouse de Christian II. Pour anecdote, lors d'une altercation entre l'Empereur des Habsbourg et le souverain danois, notre modèle fut pris d'une telle rage qu'il brisa son collier en mille morceaux.

C'est donc un personnage que l'on disait tyrannique que peint ici celui qui l'accueillit pour un bref séjour en sa riche demeure de Wittenberg. Les épaules larges, les poings serrés et le regard perçant, Christian II demeure à la postérité sous les pinceaux de deux grands artistes, Cranach et Gossært. Gageons que notre version, d'un très beau format et d'une qualité indéniable, ravira les amateurs de l'un des plus grands noms de la Renaissance allemande.



3 | Master of Frankfurt

CIRCA 1460 – ACTIVE UNTIL CIRCA 1520

ST. CHRISTOPHER SAINT CHRISTOPHE

Circa 1495

Panel: 46 × 30.4 cm

Provenance: Otto Mayer, Berlin (in 1919); Confiscated by the Gestapo in October 1933; Paul Cassirer Gallery, Amsterdam (1942); The Generalverwaltung der Oberrheinischen Museen, Strassburg (1942); Stichting Nederlands Kunstbezit, Holland; Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague (on loan 1948-1960, transferred to Mauritshuis in 1960); Returned to the heirs of Otto Mayer in 2011.

The patronymic of this anonymous Dutch painter living in Antwerp results from the execution of two triptychs, one dedicated to “Saint Anne” for the Church of the Dominicans in Frankfurt, and the other showing the “Crucifixion”, painted for Klaus Humbracht (1440-1504), a town burgher. We know what this master looks like thanks to a double portrait depicting him with his wife (former Aspitz Collection, Royal Museum, Antwerp) dated 1496. The age of the models is also mentioned: 36 and 17 years old. Inventoried by Friedländer, his work draws inspiration from great artists such as the Master of Flémalle, Rogier Van der Weyden and Hugo Van der Gæs, whose “Monforte Altarpiece” (Berlin) he was familiar with.

He headed a prolific studio and was known for the monumental nature of his figures. He evolved in Antwerp among some of the great mannerist painters such as Quentin Metsys and Joss van Cleve, although their works did not influence him. However, his more innovative pupils showed a strong interest in this art. The Master of Frankfurt has now been identified as Hendrik Van Wueluwe, who became a free master in 1483. His followers include the Master of San Diego, the Master of Stuttgart and the Master of Watervliet.

Like a giant crossing a river, carrying Christ on his shoulders, St. Christopher is a figure anchored in the tradition of Flemish iconography. This astonishing painting is the result of the Master of Frankfurt’s talented brushwork and was exhibited on the walls of the Mauritshuis in The Hague for several decades. Enjoyed and commented on by numerous historians, this work dated circa 1495, showing a man of a prodigious size, illustrates the style of a painter whose renown was established thanks to monumental bodies and caricatured features.

The legend of St. Christopher originates in his name; the story is told by Jacopus de Voragine in his *Golden Legend*. In reality, he was called Reprobus (the Reprobate) and offered his great strength to serve the person he believed to be the most powerful in the world. When he learnt that the king he was serving feared the devil, he left in search of the latter and decided to serve him instead. But when he saw his new master avoid a

Literature: F. Winkler, *Die Altniederländische Malerei, Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin 1924; G. J. Hoogewerf, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, vol. 3, The Hague 1939, p. 24; D. Angulo, ‘Saint Christopher by Hieronymus Bosch’ in *The Burlington Magazine*, vol. 76, 1940, p. 3; A.B. De Vries, ‘Koninklijk Kabinet van Schilderijen (Mauritshuis)’ in *Verslag’s Rijks Verzameling Geschiedenis en Kunst*, vol. 70, 1948, pp. 58-60; A.B. De Vries, *Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis*, The Hague 1968, no. 872; M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Paintings*, vol. VII, Brussels 1971, p. 79, reproduced plate 114, no. 115; U. Hoff and M. Davies, National Gallery, Melbourne. *Primitifs Flamands I*, Brussels 1971, p. 4; G. Benker, *Christopherus. Patron der Schiffer, Fuhrleute, und Kraftfahren. Legende, Verehnung, Symbol*, Munich 1975, p. 118; Mauritshuis, The Royal Cabinet of Paintings. *Illustrated General Catalogue*, The Hague 1977, no. 872; S. Goddard, *The Master of Frankfurt and his Shop*, Brussels 1984, p. 162, cat. no. 121, reproduced fig. 21.

Peintre hollandais résidant à Anvers, ce maître anonyme tire son patronyme de l’exécution de deux triptyques, l’un consacré à « Sainte Anne » pour l’église des Dominicains de Francfort, et l’autre représentant la « Crucifixion » pour Klaus Humbracht (1440-1504), bourgeois de la ville. Ce maître nous est connu physiquement par un double portrait le représentant avec sa femme (ancienne collection Auspitz, musée d’Anvers) et date de 1496. L’âge des modèles y figure également: trente-six et dix-sept ans. Répertoire par Friedländer, son œuvre s’inspire de grands artistes comme le Maître de Flémalle, Rogier Van der Weyden ou Hugo Van der Gæs, dont il observe le « Retable Montforte » (Berlin).

A la tête d’un atelier prolifique, il se distingue par le caractère monumental de ses figures. Il évolue à Anvers auprès des grands maniéristes tels que Quentin Metsys et Joos van Cleve, sans pour autant être marqué par les œuvres de ces derniers. Pourtant ses élèves, plus novateurs que leur maître, démontrent ensuite un vif intérêt pour cette production. On s’accorde aujourd’hui à identifier le Maître de Francfort à Hendrick Van Wueluwe, passé franc maître en 1483, et dont les émules furent le Maître de San Diego, le Maître de Stuttgart, le Maître de Watervliet.

Tel un géant traversant un fleuve et portant le Christ sur ses épaules, Saint Christophe est un personnage ancré dans la tradition iconographie flamande. C’est sous les pinceaux du Maître de Francfort que naît cette étonnante composition qui fut pendant quelques décennies exposée sur les murs du Mauritshuis de La Haye. Appréciée et commentée par nombre d’historiens, cette œuvre datée autour de 1495, illustre à travers un homme de taille prodigieuse la manière d’un peintre dont la notoriété s’établit grâce à des corps monumentaux et des faciès caricaturaux.

La légende de Saint Christophe tire son origine de son nom; elle nous est contée par Jacques de Voragine dans sa *Légende dorée*. Il s’appelait en réalité Reprobus (le Réprouvé) et avait mis toute sa force au service de la personne qu’il prenait pour la plus puissante au Monde. Or il apprit que le roi pour qui il officiait avait peur du diable et il le quitta. Parti trouver le



wayside cross and discovered that the devil feared Christ, he left him and enquired from people where to find Christ. He met a hermit who told him about the existence of Christ, and Christopher decided to assist poor people to cross a dangerous river. The story tells us how one evening, the giant was carrying a child on his shoulders who became heavier and heavier. The child then confessed that he was Christ and told him that the unbelievable weight on his shoulders was that of the sins of the world. To prove that he was the creator of the universe, he told Christopher to plant his staff in the ground and out of it sprouted leaves and dates. Reprobus then became "Christophoros", which means "carrier of Christ" in Greek. Placed in a panoramic landscape, like in the version in the Wallraf Collection in Cologne (FIG.1), St. Christopher has an imposing stature and his marked features, probably the result of his former oriental cynocephalus portrayals, are very coarse. He is wearing a turban and a red cloak over a blue tunic. Of particular note is the saint's hunched position, emphasising his gigantism; it is the result of an almost clinical portrayal of this phenomenon by our painter. Furthermore, this devoted ferryman is endowed with solid feet, powerful hands and a massive neck, which his red beard vainly attempts to hide. The Child appears to be firmly installed on his shoulder and the softness of his complexion contrasts with the giant's tanned skin. Finally, the hermit who told the saint of his noble vocation can be seen at the mouth of a cave. The river leads our gaze to the background where we can perceive beautiful examples of Gothic architecture.

The Master of Frankfurt was famous for his religious paintings, which drew inspiration from the great Flemish Primitives. Purchased from an Austrian collection in 1919 by a Jewish antiquarian, Otto Mayer (1875-1964), this painting was confiscated by the Gestapo in Berlin in October 1933. It passed through the hands of the Amsterdam dealer, Paul Cassirer, and reached the Netherlands at the end of the 1940s before appearing on the prestigious walls of the Mauritshuis in The Hague. Returned to the heirs of Otto Mayer in recent years, the story of this painting is indeed exciting; well-documented today, it would appear to be a fundamental work in the corpus of our artist.



FIG.1 | Master of Frankfurt, *St. Christopher*, circa 1508, oil on panel, 74 x 26.5 cm, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum.

diabole pour lui faire vœu d'allégeance, il le vit se détourner d'une croix. Il comprit ainsi qu'une autre entité lui était supérieure. Grâce à sa rencontre avec un ermite qui lui conta l'existence du Christ, il décida de se faire le passeur d'un fleuve et d'aider les pauvres à la traverser. L'histoire veut qu'un soir, le géant transporta sur ses épaules un enfant qui se mit à devenir de plus en plus lourd. L'enfant lui avoua alors être le Christ et lui révéla que le poids démesuré qui pesait sur ses épaules était celui des péchés du monde. Pour lui prouver qu'il était le créateur de l'univers, il lui fit planter son bâton dans la terre et en fleurir feuilles et dattes. Reprobus devint alors « Christophoros », ce qui en grec signifie « porteur du Christ ». Campé dans un paysage panoramique tout comme dans la version de la collection Wallraf de Cologne (FIG.1), Saint Christophe arbore une stature imposante, et les traits de son visage, résultant probablement de ses anciennes représentations orientales cynocéphales, sont grossièrement marqués. Il est coiffé d'un turban et porte un manteau rouge sur une tunique bleue. Relevons particulièrement la position courbée du saint, qui, mettant en valeur le gigantisme de ce dernier, est le résultat de l'étude presque clinique de ce phénomène par notre peintre. En effet, ce passeur dévoué est doté de pieds charpentés, de mains puissantes et d'un cou massif que sa barbe rousse tente en vain de camoufler. Sur son épaule, l'Enfant paraît solidement installé et la douceur de sa carnation contraste avec la peau tannée du géant. Enfin, au sortir d'une grotte, apparaît l'ermite qui aura insufflé au saint sa noble vocation. A l'arrière-plan, notre regard conduit par le fleuve, on aperçoit de ravissantes architectures gothiques.

Le Maître de Francfort s'illustre par des compositions religieuses qui sont inspirées des grands Primitifs flamands. Acquis en 1919 dans une collection autrichienne par l'antiquaire juif Otto Mayer (1875-1964), ce tableau avait été confisqué par la Gestapo à Berlin en octobre 1933. Passé entre les mains du marchand amstellodamois Paul Cassirer, le tableau gagne les Pays-Bas à la fin des années 1940 avant de rejoindre les prestigieuses cimaises du Mauritshuis de La Haye. Restitué enfin il y a quelques temps aux héritiers d'Otto Mayer, l'histoire de ce tableau est palpitante; aujourd'hui bien documenté, il apparaît comme une œuvre fondamentale dans le corpus de notre artiste.



4 | Georg Pencz

CIRCA 1500 – 1550

PORTRAIT OF MARTIN LUTHER

PORTRAIT DE MARTIN LUTHER

Panel: 41 × 32 cm

Monogrammed and dated *GP 33* (top centre)

Provenance: (Probably) Prince John Frederick I, Elector of Saxony; Tollemache Estate Collection, Peckforton Castle, England; Christie's, London 15 May 1953, lot 139; The North Carolina Museum of Art.

Exhibition: Raleigh, North Carolina Museum of Art, *Robert F. Phifer Collection*, 31 March – 13 May 1973, p.64-65.

Literature: W.R Valentiner, *Catalogue of Paintings: including Three Sets of Tapestries*, Raleigh, 1956, p.75, no. 171; H.G. Gmelin, "Georg Pencz als Maler", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XVII, 1966, no. 48; J.C. Smith, *Nuremberg: A Renaissance City, 1500-1618*, exhibition catalogue, Austin, 1983, p. 212, under no. 110; C. Wright, *The world's Master Paintings: From the early Renaissance to the present day*, Routledge, 1992, II, p. 381; K.Heard and L. Whitaker, *The Northern Renaissance: Dürer to Holbein*, exhibition catalogue, London, 2011, under no. 55.

A German painter and engraver, Georg Pencz is mentioned in 1523 as a "Borgher of Nuremberg", but it is highly unlikely he was actually born there. We know that Pencz entered the studio of Albrecht Dürer at the beginning of the 1520s and that he was considered one of his best pupils. Just like his master, he seems to have visited Italy once or twice, where he probably had the chance to admire the works of Mantegna and Jules Romain in Mantua, and visit the Eternal City. In 1525, his refusal to believe in Christ, baptism and transubstantiation led to his banishment from the city of Nuremberg. However, he was recalled at the end of the same year. In 1532, he was given the title "painter of Nuremberg". His engravings were recognised and appreciated, and just like the Beham brothers, Pencz is considered as one of the "Little Masters" owing to the format of his engraved works. In 1550, Duke Albert of Prussia made Pencz his court painter, but the latter died in Leipzig before ever reaching the Duke.

His pictorial production is considerable, contrary to the Beham brothers, with whom he has often been compared owing to the subjects of his engraved works and his beliefs, which led to his expulsion from Nuremberg. His highly popular portraits clearly indicate an Italian influence. The numerous portraits he painted certainly reveal a mannerist influence. Through their opulence and a taste for cold light, Pencz' portraits are comparable to Bronzino's work. However, the figures' sharp look and the emanation of a certain intensity, show that this Germanic painter was as comfortable with Dürer as he was with Italian art.

For his *Portrait of Martin Luther*, Georg Pencz openly draws inspiration from the famous painting by Lucas Cranach (FIG.1). The work of this accredited portraitist and friend of the theologian was copied for many years from the 1520s onwards. Painting his portrait in 1533, Pencz seems to take inspiration from the matching piece of Luther and his wife Katharina von Bora painted in 1528, versions of which are kept in the museums of Weimar and Darmstadt.

However, this portrait assumes a very personal touch. Usually of great austerity, the image of the reformer conveys a certain intimacy here, probably accentuated by the warm tones used for the model's face. The detail of the shadow, which is absent from Cranach's work, gives the portrait a remarkable power and emphasises the magnificence of one of the most influential men of the 16th century. Historically, Martin Luther, doctor in

Peintre et graveur allemand, Georg Pencz est mentionné comme «Bourgeois de Nuremberg» en 1523, mais il est peu probable que ce dernier y soit né. Nous savons que dès le début des années 1520, Pencz entre dans l'atelier d'Albrecht Dürer. Il est par ailleurs considéré comme un de ses meilleurs élèves. Tout comme son maître, il semble s'être rendu en Italie une ou deux fois. Il a probablement eu l'occasion d'admirer les œuvres de Mantegna et de Jules Romain à Mantoue, et de se rendre dans la ville éternelle. En 1525, son refus de croire au Christ, au baptême et à la transsubstantiation, cause son bannissement de la ville de Nuremberg. Il est cependant rappelé à la fin de cette même année. En 1532, il obtient le titre de «peintre de Nuremberg». Ses gravures sont reconnues et appréciées, et tout comme les frères Beham, Pencz est considéré comme faisant partie des «petits maîtres», à cause du format de ses œuvres gravées. En 1550, le Duc Albert de Prusse fait de Pencz son peintre de cour, mais ce dernier décède à Leipzig avant d'arriver chez le Duc.

Sa production picturale est considérable, contrairement aux frères Beham, à qui il a été très souvent comparé à cause des sujets de ses œuvres gravées et par rapport à ses croyances qui l'ont conduit à être expulsé de Nuremberg. Ses portraits sont appréciés et dénotent très clairement d'une influence italienne. L'influence maniériste se fait ressentir lorsque l'on observe les nombreux portraits qu'il a peints. Les portraits de Pencz sont assimilables à l'art de Bronzino par leur ampleur et par le goût de la lumière froide. Cependant l'acuité du regard des personnages et l'émanation d'une certaine violence, font de lui un peintre germanique qui a su dialoguer aussi bien avec Dürer qu'avec l'art italien.

Pour son *Portrait de Martin Luther*, Georg Pencz s'inspire de la célèbre composition de Lucas Cranach (FIG.1). Cranach, portraitiste attiré et ami du théologien, fut longtemps copié et ce dès le début des années 1520. Signant sa composition de 1533, Pencz semble tirer son inspiration du pendant de Luther et de son épouse Katharina von Bora réalisé en 1528, dont les musées de Weimar et de Darmstadt conservent des versions.

Ce portrait revêt pourtant une touche très personnelle. D'habitude d'une grande austérité, l'image du Réformateur véhicule cette fois-ci une certaine intimité, probablement accentuée par les tons chauds utilisés pour le visage du modèle. Le détail de l'ombre, que nous ne retrouvons pas chez Cranach, confère une puissance remarquable au portrait et accentue la



theology at the University of Wittenberg, is considered as one of the most outstanding men of his century. It was upon reading Paul's epistle to the Romans that this reader and commentator of the bible acquired the conviction that divine love is free. This led him to write his famous 95 *Theses* against indulgences, which he stuck on the door of the church in Wittenberg in 1517. He was excommunicated in 1521 and welcomed by the Elector of Saxony at Wartburg Castle, where he was able to write his most well-known and most widely distributed texts.

The components of this type of portrait with its three-quarter pose, dark clothing and doctoral cap, became characteristic in the portrayal of the theologian. They are the symbols of the Reformation, as well as bearing witness to the period of power of this Augustinian monk at the origin of the movement that spread like wildfire through Germany and Europe. Here, it isn't simply a question of a portrait that bears witness to the beginning of the Reformation; it is also an invitation to reflect upon Georg Pencz' style.

The artist was often asked to paint portraits of the influential men of his era, which had been executed by other German Renaissance artists. Several copies of portraits after the works of Albrecht Dürer are known to us, such as the portraits of Emperor Charlemagne and Emperor Sigismund I. These paintings were executed for John the Magnanimous, Elector of Saxony, and it is quite likely that this is case for our portrait of Martin Luther. Dated 1533, this portrait was indeed painted in the same year as the paintings commissioned by the Elector of Saxony. In general, the copies painted by Pencz are larger in size and this multi-faceted artist knew how to impose his own style. He helped to spread the image of the reformer in the form of an icon. Our monogrammed painting dated GP33 bears witness to a key era of the Renaissance and will undoubtedly seduce the greatest enthusiasts of historical portraits.



FIG.1 | Lucas Cranach The Elder and Workshop. *Portrait of Martin Luther*, Oil on beech panel: 51.5 x 36.3 cm, private collection, Geneva; On loan to the Musée International de la Réforme (MIR), Geneva. (See De Jonckheere Catalogue 2011-2012, n°4)

magnificence d'un des hommes les plus influents du XVI^e siècle. Historiquement, Martin Luther, docteur en théologie à l'université de Wittenberg, est considéré comme un des hommes les plus marquants de son siècle. Lecteur et commentateur de la Bible, c'est en lisant l'épître de Paul aux Romains qu'il acquiert la conviction que l'amour divin est gratuit. Ainsi, il élabore ses fameuses 95 *Thèses* contre les indulgences qu'il placarde sur la porte de l'église de Wittenberg en 1517. Il est excommunié en 1521, et accueilli par l'électeur de Saxe au château de Wartbourg où il peut rédiger ses textes les plus connus et les plus diffusés.

Ce type de portrait comprenant cette pose de trois quarts ainsi que le costume sombre avec le chapeau de docteur sont devenus des composantes caractéristiques de la représentation du théologien. Ce sont des symboles de la Réforme, ainsi que des témoins de la période de pouvoir de ce moine augustin à l'origine du mouvement qui enflamma l'Allemagne et l'Europe. Il ne s'agit pas uniquement ici d'un portrait qui témoigne du début de la réformation, mais d'une invitation à la réflexion sur le style de Georg Pencz.

Georg Pencz fut souvent sollicité pour tirer le portrait d'hommes influents de son époque mais réalisés par d'autres artistes de la Renaissance allemande. Ainsi, nous sont connues des copies de portraits d'après des œuvres d'Albrecht Dürer comme le portrait des empereurs Charlemagne et de Sigismund I. Ces portraits furent réalisés pour Jean le Magnanime, électeur de Saxe, et il est fort probable que ce *portrait de Martin Luther* l'ait aussi été. En effet, ce portrait daté de 1533 fut peint la même année que les tableaux commandés par l'électeur de Saxe. La plupart du temps les copies réalisées par Pencz sont de taille plus grande et cet artiste aux multiples facettes sait imposer un style qui lui est propre. Il contribue à diffuser l'image du Réformateur qui apparaît telle une icône. Notre tableau monogrammé et daté GP33 est le témoin d'une époque phare de la Renaissance, et qui saura séduire, à n'en pas douter, les grands amateurs de portraits historiques.



5 | Corneille de Lyon

THE HAGUE CIRCA 1500 – LYON 1575

PORTRAIT OF A MAN WITH A FEATHERED CAP AND A BLACK DOUBLET
PORTRAIT D'UN HOMME AU TOQUET À PLUME ET AU POURPOINT NOIR

Panel: 17.9 × 15 cm

Provenance: Private collection.

Literature: A. Dubois de Groër, *Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon* (1500/1510 – 1550), Paris, 1996, catalogue raisonné no. 115, p. 205.

Corneille de Lyon or de La Haye, owing to his Dutch origins, came to work in Paris before settling in Lyon, where there is evidence of his presence in 1533 both as a portrait painter for the court of Queen Eleanor followed by that of the Dauphin Henry II. Naturalised in 1547, he is mentioned as a painter and valet to King Henry II in 1551, then Charles IX. By continuously exhibiting effigies of the high and mighty of the day at his home, he responded to the popularity he enjoyed during his lifetime by producing a huge amount of work.

He is known for a whole series of small waist-length portraits portraying the elegant court of the Valois, using a precise, smooth and uncluttered technique finished with a glaze. His personal style focuses on delicate faces portrayed from a three-quarter view or from the front, contoured without shadows. The importance given to the head is such that it is sometimes slightly disproportionate to the torso. His effigies are characterised by their grace and elegance, their aristocratic politeness and a benevolent realism, as well as an acute sense of observation regarding the clothes, embroidery, head-dresses and detailed Flemish-style jewels. The pose is still rigorous and static, the means austere, the expressions solemn and firm but the individual character is already epitomised by the precision and delicacy of the stroke and the correct rendering of the eyes in a constant attempt to portray the truth. The dark or neutral backgrounds animate the pallor of the faces with a subtle highlight that is accentuated by a rather cold range of colours.

Following the arrival of the Clouets from Brussels, he introduced the Flemish technique and temperament in France by adopting the formula of the psychological portrait so characteristic of the time which respected the truth. By exulting the native qualities associated with the Parisian miniaturist tradition, Corneille de Lyon created and defined a unique Franco-Flemish genre that met a continuously growing and passionate demand from the court collectors who made him famous.

In 16th century France, the nobility was infatuated with portrait painting. It was perhaps the Clouets, who left behind a thousand or so portraits to the history of art, who were the principle subjects of this enthusiasm but Corneille de Lyon, the painter at the court of the Valois, was just as popular. Portrait collections were often to be found in the homes of aristocrats, who were particularly devoted to them. Just like our *Portrait of a man with a feathered cap and a black doublet*, the best portrait not only had to depict its model as faithfully as possible, but it also had to exhibit all the

Corneille de Lyon ou de la Haye, d'après son origine hollandaise, serait venu travailler à Paris avant de se fixer à Lyon où sa présence est attestée dès 1533 en tant que portraitiste attaché à la cour de la Reine Eléonore puis du Dauphin Henri II. Naturalisé en 1547, il est mentionné comme peintre et valet de chambre du roi Henri II en 1551 puis de Charles IX. En exposant chez lui, en permanence, les effigies des puissants du jour, il répond à la vogue dont il était l'objet de son vivant par une production importante.

On lui connaît toute une série de petits portraits en demi-buste, représentant la cour élégante des Valois, d'une facture précise et lisse, dépouillée de matière et travaillée aux glacis. Son style personnel met l'accent sur des visages fins, vus de trois-quarts ou de face, modelés sans ombre. L'importance conférée à la tête est telle qu'elle inflige parfois une discrète disproportion avec le torse. Ses effigies se caractérisent par la grâce et l'élégance, la politesse aristocratique en même temps qu'un réalisme bienveillant et qu'un sens aigu de l'observation dans les costumes, broderies, coiffes ou bijoux détaillés «à la flamande». La pose est encore rigoureuse et statique, les moyens austères, les expressions solennelles et fermes mais, déjà, tout le caractère individuel est résumé par la précision et la finesse du trait, la juste indication du regard dans un souci constant de véracité. Les fonds sombres ou neutres animent la pâleur des visages d'un reflet subtil qu'accentue une gamme chromatique plutôt froide.

Il aurait ainsi, à la suite des Clouet venus de Bruxelles, acclimaté la facture et le tempérament flamands en France en adoptant la formule, du portrait psychologique, si caractéristique du temps, qui respecte les données du réel. En exultant les qualités natives associées à la tradition de la miniature parisienne, Corneille de Lyon créa et définit un genre franco-flamand unique qui put répondre à une demande sans cesse croissante et passionnée des collectionneurs de la cour qui firent sa renommée.

Le seizième siècle voit en France un véritable engouement pour l'art du portrait chez la noblesse. Cet enthousiasme est peut être le plus visible chez les Clouet, qui ont laissé à l'histoire de l'art près d'un millier de portraits dessinés, mais également chez le peintre de la cour des Valois, Corneille de Lyon. Des collections de portraits se retrouvaient bien souvent chez les aristocrates, qui y vouaient une attention toute particulière. A l'instar de notre *Portrait d'un homme au toquet à plume et au pourpoint noir*, le meilleur portrait devait être capable de reproduire le plus fidèlement son modèle, mais aussi d'en faire ressortir toutes les qualités et les



subject's qualities and virtues. It also allowed the people of the court to keep trace of members of the nobility that they may or may not have had the chance to encounter. We should also remember that portrayals of the monarchs of the time were considered as genuine symbols of the reigning power, to which one was obliged to show as much respect as one would a real person. Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, a great writer on the manners of the court of France during the Renaissance, owned a vast personal collection of portraits of the greatest aristocrats. The author shows an interest in this type of art as a way to describe the psychology of a well-known figure or to quote anecdotes about court life.

Corneille de Lyon's paintings played a large part in the development of the taste for portraits during this era. Our fine example, showing a man in his prime, features all the qualities and visual codes expected of the painter in the upper echelons of French Renaissance society. Our figure looks directly at the viewer, with his head barely turned three-quarters. The intention is to bestow an air of dignity and reserve upon the man since such virtues were particularly appreciated in a gentleman. Corneille de Lyon works attentively on developing the face, depicting the chromatic variations of the skin by adding a rosy hue. Owing to the glaze, the face has an almost transparent surface, as though it had been polished. The model's elegance is rendered through his black cap with a slightly raised feather and his carefully trimmed beard. The clothes also bear witness to his undoubted wealth: the artist faithfully reproduces the black doublet and white shirt decorated with gold as well as the magnificent turned-down collar embellished with embroidery. As is often the case in Corneille de Lyon's work, the painter prefers to show a more visible touch in his rendering of the clothes while remaining extremely precise in his description of the head.

Hence, the construction of a portrait involves a certain number of codes in an effort to suitably convince the audience. Corneille de Lyon possesses the skill to give his subject the most noble charm and grace. But the painter's primary strength lies in his ability to depict all the subtleties composing the expression of a human face. The artist imbues his portraits with a vitality that extends beyond the artistic conventions of his era, thus continuing to attract the attention of the modern admirer.

vertus. Il permettait de plus aux gens de cour de garder la trace des membres de la noblesse qu'ils auraient pu, ou au contraire, n'avaient pas eu la chance de rencontrer. Rappelons par la même occasion que les représentations de monarques de l'époque étaient vues comme des véritables symboles du pouvoir en place, face auquel on se devait de porter le même respect qu'à une personne réelle. Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, grand écrivain sur les manières de la cour de France à la Renaissance, possédait lui-même un vaste ensemble de portraits des plus grands aristocrates. L'auteur témoigne d'un intérêt pour cet art afin de décrire la psychologie d'un personnage célèbre ou de citer des anecdotes sur la vie de cour.

Les peintures de Corneille de Lyon ont beaucoup contribué au développement du goût du portrait à cette époque. Notre très bel exemple, présentant un homme dans la fleur de l'âge, développe toutes les qualités et les codes visuels que l'on attendait du peintre dans les milieux élevés de la Renaissance française. Notre personnage fixe directement le spectateur, la tête représentée à peine de trois-quarts. Il s'agit de conférer à l'homme un air de dignité et de retenue, des vertus particulièrement appréciées chez un gentilhomme. Corneille de Lyon travaille avec attention à la réalisation du visage, dépeignant la variation chromatique de la peau par l'ajout d'une teinte rosée. Traité aux glacis, le visage possède une surface presque transparente, comme si celui-ci avait été poli. Nous constatons l'élégance du modèle par son toquet noir à plume légèrement relevée et sa barbe taillée avec soin. Les habits témoignent également d'une richesse certaine: l'artiste reproduit fidèlement le pourpoint noir et la chemise blanche décorés d'or ainsi que le magnifique col rabattu orné de broderies. Comme il est souvent le cas chez Corneille de Lyon, le peintre préfère montrer une touche plus visible dans la représentation des vêtements, mais reste extrêmement précis dans la description de la tête.

La construction d'un portrait passe par un certain nombre de codes afin de convaincre au mieux son public. Corneille de Lyon possède l'habileté de donner à son sujet un charme et une grâce des plus nobles. Mais la force première du peintre réside dans son aptitude à pouvoir dessiner toutes les subtilités qui composent l'expression d'un visage humain. L'artiste offre au portrait une vitalité qui va au delà des conventions artistiques de son époque et qui attire toujours aujourd'hui le regard du spectateur moderne.



6 | Corneille de Lyon

THE HAGUE CIRCA 1500 – LYON 1575

PORTRAIT OF THE DUKE OF ETAMPES IN A BLUE TUNIC DECORATED WITH A GOLD CHAIN, A WHITE COLLAR AND A FEATHERED HAT
PORTRAIT DU DUC D'ETAMPES DANS UNE TUNIQUE BLEUE ORNÉE D'UNE CHAÎNE EN OR, UN COL BLANC ET UN BONNET À PLUME

Panel: 16.5×13.7 cm

Provenance: Georges de Monbrison, Château de Saint-Roche, Le Pin (Tarn-et-Garonne), circa 1904; Eugène Kræmer, Paris, before 1913; Leopold Hirsch, London; Jacques Seligmann, New York; Mrs Arthur Lehman, New York, 1920 and by inheritance; Anonymous sale, Christie's, New York, 23 May 1997, lot 80; Richard Green, London; Jean Deleage Collection.

Literature: G. Brière, *Catalogue des Peintures*, Louvre, I, Ecole Française, Paris, 1924, p. 280, as a copy of the version in the Louvre; L. Dimier, *Histoire de la Peinture de Portrait en France au XVI^e Siècle*, Paris and Brussels, 1925, II, p. 76, no. 299, as a copy after the original in the Wallace Collection which he attributes to the Anonymous Master of Rieux de Châteauneuf; *Wallace Collection catalogues, Pictures and Drawings*, London, 1928, p. 62, as a version in the Wallace Collection. C. Sterling et H. Adhémar, *La Peinture au Musée du Louvre; Ecole Française, XIV^e, XV^e et XVI^e Siècles*, Paris, 1965, p. 30, under no. 35 as a copy; C. Virch, *The Adele and Arthur Lehman Collection*, New York, 1965, p. 41-42, reproduction; A. Dubois de Groër, *Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon (1500/1510 – 1550)*, Paris, 1996, p. 155, mentioned as a copy by the artist of no. 46.

Exhibition: Paris, Musée du Louvre, *Les primitifs Français*, 1904, no. 161, date circa 1548.

This half-length portrait depicts a man dressed in a velvet jacket, wearing a black beret embellished with a white feather. There are four other known versions of this painting and yet for each of them, the model is identified as someone different. This can be explained by the fact that Corneille de Lyon's paintings were frequently sent to England, without the identity of the models being precisely revealed to their recipients. But recent research and the many clues contained within these portraits allow us to name the man painted by the master as the Duke of Estampes, in our very fine version, in the one in the Wallace Collection, London (FIG.1), and in the version in the Louvre.

Without a shadow of a doubt, our character is a member of the Order of Saint Michael, a chivalric order founded in 1469 by Louis XI, whose members claimed to be "Knights of the King's Order". The members were required, on all occasions, to wear a gold necklace made from shells laced to each other with a double lace, from which a medallion hung showing the archangel slaying the dragon. Exhibited in the Louvre during the *French Primitives* exhibition, the man in the portrait has been identified as a significant number of people. First of all, it was suggested that this man was the Count of Hertford. However, the medallion indicating that the figure belongs to the Order of St. Michael doesn't comply with the Count of Hertford's life course. It is more likely that this man is actually Jean IV de Brosse, also known as Jean de Bretagne, Duke of Etampes, who had received the Order of the King when this portrait was painted by Corneille de Lyon, i.e. between 1536 and 1540. The Duke of Etampes was the husband of Anne de Pisseleu, the mistress of Francis I of France. She was 18 years old when she met the king and remained his mistress until his death in 1547. In order to assure Anne de Pisseleu's position at court, she was married to a ruined powerful lord, Jean IV de Brosse. It may well be that his situation as an accommodating husband earned him the Order of the King.

It must be said that a certain serenity seems to emanate from this man depicted, as was customary, against a delicate green background that emphasises the shades of pink in his complexion. As is the tradition in 16th century portraits, our man gazes out at the viewer. The painter gives

Ce portrait en buste met en scène un homme vêtu d'une veste de velours et porte un béret noir agrémenté d'une plume blanche, dont on connaît quatre autres versions. Or pour chacune d'entre elles, le modèle identifié est différent. Ceci s'explique par les envois fréquents des tableaux de Corneille de Lyon outre Manche, sans pour autant que l'identité des modèles ne soient confiés de manière précise à leurs destinataires. Mais les récentes recherches et les indices dont ces portraits regorgent nous permettent de nous prononcer sur l'homme portraituré par le maître. Il s'agit donc du Duc d'Etampes, à la fois sur notre très belle version sur celle de la Wallace Collection de Londres (FIG.1), comme dans la version du Louvre.

Sans l'ombre d'un doute, notre personnage est membre de l'ordre de Saint Michel, un ordre de chevalerie fondé en 1469 par Louis XI, dont les membres se revendiquaient « Chevalier de l'ordre du roi ». Les membres devaient en toute occasion porter un collier d'or fait de coquilles lassées les unes avec les autres, d'un double las, auquel était suspendu un médaillon représentant l'archange terrassant le dragon. Exposé au Louvre lors de l'exposition sur les *Primitifs français*, les identifications concernant le personnage peint sont nombreuses. Tout d'abord l'hypothèse que cet homme soit le Comte de Hertford fut mise en avant. Cependant, le port du médaillon soulignant l'appartenance du personnage à l'ordre de Saint Michel n'est pas en accord avec le parcours du Comte de Hertford. Il semble plus probable que cet homme soit en réalité Jean IV de Brosse dit aussi Jean de Bretagne, Duc d'Etampes, qui au moment de la réalisation du portrait par Corneille de Lyon, c'est à dire entre 1536 et 1540, avait reçu l'ordre du Roi. En effet, le Duc d'Etampes était l'époux de Anne de Pisseleu, favorite de François I^{er}. Cette dernière avait dix-huit ans lorsque le Roi de France la connut. Jusqu'à sa mort survenue en 1547, elle resta sa favorite. Afin d'asseoir la position d'Anne de Pisseleu à la cour, on lui fit épouser un grand seigneur ruiné en la personne de Jean IV de Brosse. Nous pourrions émettre l'hypothèse que sa situation de mari complaisant lui valu l'ordre du Roi.

Et d'ailleurs, une certaine sérénité semble émaner de cet homme représenté, comme à l'accoutumée, sur un délicat fond vert faisant ressortir les roses de sa carnation. Notre homme, fixe le spectateur comme il était



the figure a reserved and dignified air. His elegance is underlined by the above-mentioned attributes such as his beret and the necklace of the Order of Saint Michael. It is impossible to remain impassive in the face of the aesthetic and technical beauty of this portrait. Through his great qualities as an artist, Corneille de Lyon succeeds in imbuing the model with grace and unquestionable nobility. Moreover, his sense of observation is such that he endeavours to capture every detail and subtlety of his subject's face. This portrait will certainly seduce connoisseurs of this art; they will appreciate an original work that fulfils, and even surpasses, all the aesthetic canons of the French Renaissance. It could even be said that the Duke of Etampes, who died without issue, has been given a new life in this portrait by Corneille de Lyon.

coutume dans les portraits du seizième siècle. Le peintre confère au personnage un air de retenu et de dignité, son élégance est soulignée par les attributs évoqués précédemment tel que son béret ou bien encore le collier de l'ordre de Saint Michel. Nous ne pouvons rester de marbre face à la beauté esthétique et technique de ce portrait. Corneille de Lyon par ses grandes qualités de plasticien réussit à donner au modèle une grâce et une noblesse certaine. De plus, son sens de l'observation est tel, qu'il s'applique à réaliser chaque détail et subtilité du visage de son personnage. Ce portrait ne pourra que séduire les connaisseurs de cet art qui y verront une œuvre inédite remplissant voire surpassant tous les canons esthétiques de la Renaissance française. Finalement, le Duc d'Etampes mort sans postérité ne retrouverait-il pas une seconde vie dans ce portrait de Corneille de Lyon?



FIG.1 | Corneille de Lyon, *The Duke of Etampes*, oil on panel, 15.8 x 13.5 cm, London, The Wallace Collection.



7 | Lucas Gassel

HELMOND CIRCA 1500 – BRUSSELS BEFORE 1569

THE GROUNDS OF A RENAISSANCE PALACE WITH EPISODES FROM THE STORY OF DAVID AND BATHSHEBA, AN EXTENSIVE LANDSCAPE WITH MOUNTAINS AND A HARBOUR BEYOND
LES JARDINS D'UN PALAIS RENAISSANCE, AVEC DES ÉPISODES DE L'HISTOIRE DE DAVID ET BETHSABÉE, DANS UN PAYSAGE PANORAMIQUE AGRÉMENTÉ DE MONTAGNES ET D'UN PORT

Panel: 51 × 68 cm

Provenance: Robert A.D. Fleming; J.E. Hope of Edinburgh; Sale, Christie's, London, 20 December 1929, lot 41, where it was acquired by Leggatt for Jervis Wegg, who bequeathed it to his godson John Rickards; private collection.

Literature: W. Meyers, *The Illustrated London News*, 31 May, 1930, illustrated in colour (as The Master of Brunswick); Frank R. Davis, "Sixteenth Century Painters and Real Tennis", *The Illustrated London News*, 29 July, 1950; A. de Luze, *A History of the Royal Game of Tennis* (Kineton, 1979) ill. p. 216; R. Morgan, *Tudor Tennis a Miscellany* (Oxford, 2001), pp. 105-115, ill. p. 54.

Lucas Gassel was born circa 1500 in a village called Helmond in north Brabant. After spending some time in Antwerp, he left to live in Brussels where he died before 1569. We are familiar with his portrait thanks to an engraving by Wierickz, which already shows him as an old man. A friend of the humanist Lampsonius, Lucas Gassel belonged to those artists who were taken with the new sciences at the time. He thus developed knowledge in domains as varied as geography, botany, sacred history, etc. He may well have gone to finish off his education in Italy, especially in Venice.

His work continues in the vein of Joachim Patenier. Using panoramic landscape just like the latter, Gassel further expands his field of vision in his paintings by encompassing the universe in its entirety. A movement of thought particular to the 16th century induced these first landscape painters to open their paintings up to the unknown: the dream of new lands associated with great discoveries, the taste for topography encouraged by engravings used for illustration, the cosmic landscape, evoking the new dimensions of the earth; all these are factors that determined the development of landscape painting. A wonderful representative of his era, Lucas Gassel is certainly known today as one of the most important landscape painters of the 16th century; his works are rare and greatly sought after.

Although the life of Lucas Gassel remains shrouded in some mystery, the works he leaves for posterity are evidence of the extraordinary quality of his art as a highly regarded artist in his day. Influenced by the work of Joachim Patenier, Gassel also brought a resolutely modern vision to his landscapes and courtly scenes. Thus, in this exceptional painting depicting *The grounds of a Renaissance palace with episodes from the story of David and Bathsheba, an extensive landscape with mountains and a harbour beyond*, the artist combines architectural beauty with the purest Flemish landscape tradition. As a painter, a draughtsman and creator of engravings published by Hieronymus Cock, Gassel unquestionably stands out for his avant-garde ideas and his perfect mastery of the painterly techniques of the period.

Beyond its beauty alone, this painting is also valuable for its history. It is one of a series of similarly constructed paintings, executed in Flanders by a group of artists between 1530 and 1560. The most famous of these,

Lucas Gassel naquit vers 1500 dans un village au nord du Brabant, nommé Helmond. Après un passage à Anvers, il partit vivre à Bruxelles et y mourut avant 1569. Nous connaissons son portrait grâce à une gravure de Wierickz qui nous le montre déjà âgé. Ami de l'humaniste Lampsonius, Lucas Gassel fit partie des artistes qui, à l'époque, s'éprirent des sciences nouvelles. Il développa ainsi des connaissances dans des domaines aussi variés que la géographie, la botanique, l'histoire sacrée. Il n'est pas exclu qu'il soit allé parfaire son éducation en Italie, notamment à Venise.

Son œuvre s'inscrit dans le prolongement de Joachim Patenier. Utilisant comme lui le paysage panoramique, Gassel élargit encore son champ de vision en englobant dans ses compositions l'univers pris dans sa totalité. Un courant de pensée propre au XVI^e siècle pousse en effet ces premiers paysagistes à ouvrir leurs tableaux vers l'inconnu: le rêve de contrées nouvelles lié aux grandes découvertes, le goût de la topographie encouragé par la gravure d'illustration, le paysage cosmique, évocateur des nouvelles dimensions de la terre, sont autant de facteurs qui déterminèrent l'évolution de la peinture de paysage. Merveilleux représentant de son époque, Lucas Gassel est indubitablement reconnu aujourd'hui comme l'un des paysagistes les plus importants du XVI^e siècle; ses œuvres sont rares et très recherchées.

Si la vie de Lucas Gassel connaît encore beaucoup d'énigmes, les œuvres qu'il laisse à la postérité sont la preuve de l'extrême qualité de son art et la renommée dont il jouissait en son temps. Peintre à la fois héritier de Joachim Patenier, Gassel nourrit une vision résolument moderne du paysage et de la scène courtoise. Ainsi, dans ce tableau exceptionnel représentant *Les jardins d'un palais renaissance, avec des épisodes de l'histoire de David et Betsabée dans un paysage panoramique agrémenté de montagnes et d'un port*, notre artiste allie à la beauté architecturale la plus pure tradition du paysage flamand. A la fois peintre mais également dessinateur et auteur de gravures éditées par Hieronymus Cock, Gassel se démarque indéniablement par l'avant-garde de ses idées et la parfaite maîtrise des techniques picturales de l'époque.

Au delà de sa seule beauté, l'intérêt du tableau réside dans son histoire. Celui-ci fait en effet partie d'un corpus de tableaux, de construction similaire, exécuté dans les Flandres par un groupe d'artistes entre 1530 et 1560.



painted by Herri Met de Bles, is in the collection of the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston (FIG.1). Three other landscapes attributed to Lucas Gassel are also held in prestigious collections: at the Wadsworth Atheneum in Hartford¹, in the collection of the Duke of Palmela in Lisbon², and a version that is monogrammed and dated “LG 1540”³ in the collection of Dr. Restrelli.

All of the versions are based on the same scene. According to tradition, landscapes with vanishing mountains and clear blue skies are always used to depict scenes from the Old and New Testament. Lucas Gassel makes no exception to this rule. Here, the artist presents several episodes from the story of *David and Bathsheba*. The port city visible in the distance can therefore be identified as Jerusalem. David, just like the great lords of the Renaissance, lives in a magnificent palace outside of the city, thus enjoying the delights of parks, garden mazes and other bucolic settings reserved for the diversions of kings and princes. According to the *Second Book of Samuel* in the Bible, the encounter between David and Bathsheba takes place during the Israelite siege of the city of Rabbah. The careful observer will be able to discern, at the back of the painting, the crucial moment at which the king first spies this beautiful woman bathing. Enchanted, David invites her to share his bed even though he knows she is married. As fate would have it, Bathsheba becomes pregnant. David calls her husband, Uriah, an officer away on a campaign, so that he may recognise the child. But respecting abstinence in a time of war, Uriah refuses to accommodate the King’s wishes and returns to the front. In anger, David has him sent to the battlefield in order to have him killed. Upon his death in combat, the king marries Bathsheba. In the foreground of the painting there is a depiction of the tragic moment at which David presents Uriah with the letter commanding him to join the front ranks.

Beyond the story that is told, Lucas Gassel makes use of the locations depicted to represent the pastimes of a royal court of the 16th century. Rich in detail, this painting is a veritable compendium of the games that were fashionable among the upper classes of the Northern Renaissance. In fact, it brings to mind Rabelais in the description of the gardens of the Abbey of Thelema in Chapter 55 of *Gargantua*. At the centre of the garden is a large labyrinth, a symbol of life’s finite nature and of the feminine. Up until the Renaissance, the labyrinth would only have been found in religious buildings and was a symbol of spirituality. It was the Italians who, in the 16th century, would begin planting hedge mazes in their gardens. From that point, they took on a profane and amusing meaning: why not get lost in it just for fun? This fashion, which spread throughout Europe, reached the Netherlands and became one of the favourite games of the gentry, displacing both hopscotch and the Game of the Goose. Here, rather, we see the labyrinth of love, which was at its most popular in the Elizabethan era. Couples would meet there for courtship, shielded from view, leading to many amorous intrigues. At the centre there is a tree, perhaps a linden tree, which in northern popular culture survives in the form of the maypole. In front of this labyrinth is a full garden in which young people practise archery, whilst a group of women refresh themselves beside an ornamental fountain. Finally, at left, there is a rectangular enclosure used for the game of *Boule à l’Anneau* (hoop ball), the aim of which is to use the wooden stick to propel a ball under arches: in short, the precursor of modern croquet! This game was highly popular in the Netherlands of the 15th and 16th centuries before being replaced by a new pursuit in the royal courts of Europe: real tennis (“*jeu de paume*”). In fact,

Le plus célèbre d’entre eux, peint de la main d’Herri Met de Bles, a rejoint les collections de l’Isabella Stewart Gardner Museum de Boston (FIG.1). Trois autres paysages attestés de Lucas Gassel viennent enrichir de prestigieuses collections: celle du Wadsworth Atheneum d’Hartford¹, mais aussi la collection du Duc de Palmela à Lisbonne², ou encore celle du Docteur Restrelli dont la version est monogrammée et datée «LG 1540»³.

Chacune de ces versions s’inspire du même décor. Selon la tradition, les paysages aux montagnes évanescences et au bleu cristallin servent toujours à représenter des scènes de l’Ancien et du Nouveau Testament. Lucas Gassel ne déroge pas à cette règle. L’artiste présente ici plusieurs épisodes de l’histoire de *David et Bathsabée*. La ville portuaire que nous apercevons dans le lointain serait donc Jérusalem. David, à l’égal des grands seigneurs de la Renaissance, séjournerait dans un magnifique palais à l’extérieur de la cité, jouissant ainsi du plaisir des parcs, labyrinthes végétaux et autres endroits *bucoliques destinés aux plaisirs des rois et des princes*. *Se référant au Deuxième Livre de Samuel* dans la Bible, la rencontre de David et de Bethsabée se déroule alors que l’armée des Hébreux assiège la ville de Rabba. L’observateur attentif remarquera ainsi au fond du tableau l’instant crucial où le roi remarque pour la première fois cette splendide femme prenant son bain. Charmé, David l’invite à rejoindre sa couche malgré le fait qu’elle soit mariée. Le destin veut alors que Bethsabée tombe enceinte. David fait revenir l’époux de celle-ci, Urie, officier en campagne, afin que ce dernier puisse reconnaître l’Enfant. Mais respectant l’abstinence en temps de guerre, Urie refuse d’accomplir la volonté du roi et regagne le front. De colère, David décide de le mettre en première ligne afin de le tuer. A la mort de ce dernier durant les combats, le roi épouse Bethsabée. Le premier plan du tableau, représente l’instant tragique où David remet à Urie la lettre lui enjoignant de monter en première ligne.

Habilement Lucas Gassel profite des lieux qu’il dépeint pour représenter les divertissements d’une cour royale au XVI^e siècle. Foisonnant de détails, ce tableau est un véritable recueil de jeux en vogue dans la bonne société de la Renaissance du Nord. Il n’est d’ailleurs pas sans rappeler François Rabelais et la description des jardins de l’Abbaye de Thélème au chapitre 55 de *Gargantua* (1534). Au centre du jardin se trouve un grand labyrinthe, symbole de la finitude de la vie et de la féminité. Jusqu’à la Renaissance, le labyrinthe n’était présent que dans les édifices religieux et était symbole de spiritualité. Ce sont les Italiens qui insérèrent au XVI^e siècle des dédales de bosquets dans les jardins. Dès lors, il revêt une signification profane et ludique: pourquoi ne pas aller s’y perdre juste par plaisir? Cette mode, qui s’étend à travers toute l’Europe, gagne les Pays-Bas et devient l’un des jeux favoris de la Gentry, que ce soit sous forme de marelle ou de jeu de l’oie. Il représente ici davantage le labyrinthe de l’amour, qui connaît ses plus belles heures durant l’époque élisabéthaine. Les couples s’y rejoignent pour se faire la cour, à l’abri des regards et s’y nouent nombre d’intrigues amoureuses. Au centre est un arbre, peut-être un tilleul, qui dans la culture populaire nordique survit sous la forme de l’arbre de mai. Devant ce labyrinthe est un jardin à proprement parler, avec de jeunes gens jouant à tirer des flèches, tandis qu’un groupe de femmes se rafraichissent au bord d’une fontaine ornementale. Enfin à gauche, se trouve un enclos rectangulaire servant au jeu de *Boule à l’Anneau*, dont le principe est de propulser au moyen de crosse de bois, une boule sous des arceaux: l’ancêtre du croquet moderne en somme! Ce jeu était très courant dans les Pays-Bas au XV^e et XVI^e siècles avant d’être supplanté par une nouvelle discipline dans les cours royales européennes: le tennis (ou «jeu

the foreground of this composition contains one of the earliest representations of a tennis match. The rectangular shaped court is paved and divided by a rope across its centre. According to the 1539 description by the learned humanist Juan Louis Vives, the playing grounds also included galleries on the sides to accommodate spectators⁴. The Italians were the first to depict the game of tennis; it has been suggested that this was pioneered by Donatello who introduced it into the background of one of the bronze bas-reliefs of the altarpiece in the Basilica of Saint Anthony of Padua. There is also record of a rectangular space intended for “*giocare alla palla*” in the work *De re aedificatoria* by Alberti. And let us not forget the magnificent panoramic landscape that stretches behind the Renaissance palace of King David, which in itself is worthy of our full attention. At the heart of a river valley, cities and villages have been painted with the minute detail characteristic of the artist’s best drawings. A drawing in the collection of the Louvre formerly attributed to Gassel has a similar composition which perfectly matches the subject portrayed (FIG.2). In the distance, the line of cliffs evokes the legacy of Herri Met de Bles, whilst the forest, which extends along the hills, incorporates a full palette of greens.

Noted for their rarity, the panoramic compositions by Lucas Gassel constitute the pinnacle in quality of the landscape of the northern Renaissance. This impressive landscape is eloquent testimony to his skill. The refinement of the figures, the chromatic intensity and range, the enamel-like surface and the confident draughtsmanship makes this painting a particularly dazzling example of the art of the 16th century.

- 1 Attributed to Lucas Gassel, oil on panel, 45 × 69 cm.
- 2 Attributed to Lucas Gassel, oil on panel, 34,3 × 45,7 cm.
- 3 Lucas Gassel, oil on panel, 90 × 115 cm, signed and dated LG 1540.
- 4 Juan Luis Vives, *Exercitatio linguae latinae*, Basel, 1539, in “Leges Ludi”.



FIG.1 | Herri Met de Bles, *Landscape with David and Bathsheba*, oil on panel, 46.2 × 69.2 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

de paume»). C’est en effet à l’avant-plan de notre composition que se trouve l’une des premières représentations d’un match de tennis. De format rectangulaire, le terrain est pavé et scindé d’une corde en son centre. Conforme à la description de l’Humaniste et érudit Juan Louis Vives datant de 1539, notre espace de jeu comprend également des galeries latérales pour accueillir les spectateurs⁴. Les Italiens auraient été les premiers à représenter le jeu de tennis; d’aucun affirme que Donatello l’aurait, en pionnier, introduit dans l’arrière-plan d’un des bas-reliefs de bronze du retable de Saint Antoine de la Basilica del Santo de Padoue. On retrouve également trace d’un espace rectangulaire destiné à «*giocare alla palla*» dans le traité *De re aedificatoria* d’Alberti. N’oublions cependant pas le magnifique paysage panoramique s’élevant derrière le palais renaissance du roi David, qui à lui seul mériterait tout notre intérêt. Au cœur d’une vallée fluviale, villes et villages sont peints avec la minutie de ses meilleurs dessins. Autrefois attribué à Gassel, l’un des dessins de la collection du Louvre reprend une composition similaire qui s’inscrit parfaitement dans la thématique exposée (FIG.2). Au loin, l’escarpement des falaises témoigne de l’héritage d’Herri Met de Bles, tandis que la forêt, s’étalant le long des collines, lui permet de décliner la gamme des verts.

Connus pour leur rareté, les compositions panoramiques de Lucas Gassel représentent l’aboutissement qualitatif du paysage de la Renaissance du Nord. Cet admirable paysage témoigne avec éloquence de son talent. Le raffinement des personnages, l’intensité et la diversité des couleurs, l’émail de la matière et l’aisance de son dessin font de ce tableau un exemple particulièrement brillant de l’art du XVI^e siècle.

- 1 Attribué à Lucas Gassel, huile sur panneau, 45 × 69 cm.
- 2 Attribué à Lucas Gassel, huile sur panneau, 34,3 × 45,7 cm.
- 3 Lucas Gassel, huile sur panneau, 90 × 115 cm, signé et daté LG 1540.
- 4 Juan Luis Vives, *Exercitatio linguae latinae*, Bâle, 1539, in «Leges Ludi».

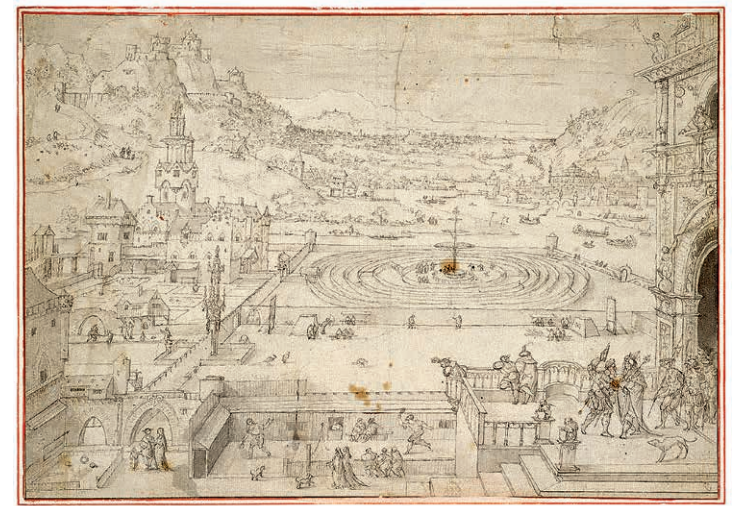


FIG.2 | Master of the former Netherlands, 16th century, *Divertissement sur les terrains attendant au palais de David*, quill and Indian ink, wash drawing in Indian ink, 23,6 × 35 cm, Musée du Louvre, Graphic Arts department.



8 | Pieter Coeck van Ælst

and studio

AALST 1502 – BRUSSELS 1550

TRIPTYCH OF THE ADORATION OF THE MAGI:
THE MAGUS BALTHAZAR; THE ADORATION OF THE MAGI; SAINT JOSEPH
TRIPTYQUE DE L'ADORATION DES MAGES:
LE MAGE BALTHAZAR; L'ADORATION DES MAGES; SAINT JOSEPH

Central panel: 48.2×38.4 cm

Left: 47.7×16.2 cm / Right: 48.2×17.1 cm

Provenance: Clarence Palitz collection.

Literature: G. Marlier, *La renaissance flamande, Pierre Coeck d'Alost*, 1966,
Editions Robert Finck, Brussels, pp.146 to 163.

Exhibition: Minneapolis, Walker Art Center, 1942, cat no. 10 as the Master of Frankfurt.

A multi-talented 16th century Flemish artist working as a painter, architect, designer of cartoons for tapestries and stained-glass windows, translator, as well as editor and engraver, Pieter Coecke van Ælst was the father-in-law and master of Pieter Brueghel the Elder. According to Karel van Mander, he was the pupil of Bernard van Orley in Brussels before travelling to Italy. In 1525, he settled in Antwerp where he married Anna van Dornicke, the daughter of the Antwerp painter Jan van Dornicke, better known as the Master of 1518. Coecke was his pupil and took over Dornicke's studio after his death in 1527. The same year, Pieter Coecke van Ælst was accepted as a master of the Guild of Antwerp and lost his young wife, who left him two children, both painters. In 1533, he travelled to Constantinople which provided inspiration for his remarkable collection of engravings. These were published posthumously by his second wife as “The Manners and Customs of the Turks”. After his return to Antwerp, he married Mayken Verhulst, also a painter, who bore him three children, including Marie, the future wife of his disciple Pieter Brueghel the Elder. At the same time, he went back to managing his studio and focusing on designing cartoons for famous tapestries in Brussels (including a series of “Seven Sins”, kept at the Kunsthistorisches Museum in Vienna), and stained-glass windows for the Cathedral of Our Lady in Antwerp, among others.

A humanist and outstanding linguist, Pieter Coecke owes his reputation to his knowledge of Italian Renaissance architecture and his translation into Flemish, German and French of the theoretical work of Vitruvius and Serlio. These works, which were studied in particular by Hans Vredeman de Vries, helped to spread the knowledge of classical architecture throughout the whole of northern Europe. Except for rare portraits and a few profane works, Coecke repeatedly focused on religious themes during his activity as a painter, such as the Adoration of the Magi, the Holy Family, scenes from the life and passion of Christ, individual portraits of the Virgin and the saints as well as episodes from the Old Testament. Just like the great Italians of the Renaissance, Pieter Coecke liked to think of himself as an “artist” rather than a craftsman. He was also proud of his title as painter of Charles V, Holy Roman Emperor, and as “official publisher of his Imperial Majesty”. A key figure of mannerism in Antwerp, Pieter Coecke holds a special place in the history of 16th century Flemish painting.

Artiste flamand du XVI^e siècle qui exerça une activité multiforme de peintre, architecte, créateur de cartons de tapisseries et de vitraux, traducteur, mais aussi éditeur et graveur, Pieter Coeck van Ælst fut le beau-père et le maître de Pieter Bruegel l'Ancien. D'après Karel van Mander, il fut l'élève de Bernard van Orley à Bruxelles et fit le voyage en Italie. En 1525, il s'établit à Anvers où il épouse Anna van Dornicke, la fille du peintre anversois Jan van Dornicke, plus connu sous le nom du Maître de 1518, dont il fut l'élève et à qui il reprit l'atelier à sa mort en 1527. En cette même année, il est reçu maître à la Guilde d'Anvers, alors qu'il perd sa jeune épouse qui lui laisse deux enfants, tous les deux peintres. En 1533, il entreprend un voyage à Constantinople dont est inspiré le remarquable recueil de gravures que sa seconde épouse a édité après sa mort sous le titre de «Mœurs et façons des Turcs». Après son retour à Anvers, il se remarie avec Mayken Verhulst, elle-même peintre, qui lui donne trois enfants, dont Marie la future femme de son disciple Pieter Bruegel l'Ancien. En même temps, il reprend la gestion de son atelier et s'applique à la création de cartons de célèbres tapisseries bruxelloises (dont une série des «Sept péchés» est conservée au Kunsthistorisches Museum à Vienne, et de vitraux, entre autres pour la cathédrale Notre Dame à Anvers).

Humaniste, linguiste émérite, Pieter Coeck doit sa réputation à sa connaissance de l'architecture italienne de la Renaissance et à sa traduction en flamand, allemand et français de l'œuvre théorique de Vitruve et de Serlio, ouvrages qui ont contribué à diffuser la connaissance de l'architecture de l'antiquité dans toute l'Europe du Nord et en particulier auprès de Hans Vredeman de Vries. Durant son activité de peintre, excepté de rares portraits et quelques compositions profanes, il traite de façon itérative des thèmes religieux comme l'Adoration des Mages, la Sainte Famille, des scènes de la vie et de la passion du Christ, les figures isolées de la Vierge et des saints ainsi que des épisodes de l'Ancien testament. A l'exemple des grands italiens de la Renaissance, Pieter Coeck se voulait «artiste» bien plus qu'artisan. Il porta aussi fièrement son titre de peintre de Charles Quint et de «libraire juré de l'Imperiale Majesté». Figure clef du maniérisme anversois, Pieter Coeck occupe une place toute particulière dans l'histoire de la peinture flamande au XVI^e siècle.



Like Joos van Cleve, Pieter Cœcke van Ælst ran a flourishing studio and his style is perfectly identifiable today. The body of his work is well documented thanks to Georges Marlier's monograph: among the most appreciated paintings from this studio, the theme of the Adoration of the Magi, the first example of which undoubtedly dates from 1525, serves as a reference.

In each of the listed versions, the Virgin is represented as a *Virgo Ecclesia*, symbolically receiving the homage of the nations from three different kings bearing such gifts as gold, frankincense and myrrh. These three gifts represent the three powers: royal represented by gold, spiritual by myrrh and sacerdotal by frankincense. The magi not only symbolise the three continents known at the time, and therefore the world, but also the three stages of life. The Oriental king is the oldest and the African king the youngest. Cœcke deals with the subject of the Epiphany through subtle variants in some ten paintings, among which the Adoration of the Magi with the Virgin sitting in the centre; the Adoration of the Magi in a triangular composition; the Adoration of the Magi with Gaspar kneeling and facing front; the Magi and the Holy Family facing each other. Marlier listed around a dozen versions similar in composition to our *Triptych*; none of them are dated or documented by a purchase order.

The magus Balthazar is shown on the left-hand panel while Saint Joseph is featured on the right. The central panel presents the Holy Virgin carrying the Infant Jesus who blesses the kneeling Gaspar. As for Melchior, he is standing facing us and is placed at the top of the triangle composed of the three major figures. The characters are shown in close-up. We can see two secondary figures on the central panel but this has no influence on our portrayal, which seems to truly emphasise the iconography particular to the Adoration of the Magi.

Just like the works in the Archiepiscopal Museum in Utrecht, the Royal Museums of Fine Arts of Belgium and the museum in Valenciennes, our figures are pictured in front of a landscape with a mix of nature and idealised architecture. Their clothing is made from fine, rich materials. Fur, velvet and precious materials embellish the scene. The drapes of Saint Joseph and the Virgin are voluptuous and their folds rounded, thus echoing the regular oval face of the Virgin. The kneeling Gaspar holds a box out to the Child, while Melchior holds a chiselled chalice, removing his hat with his right hand as a sign of respect and adoration. As for Balthazar, portrayed on the left-hand panel, he is carrying a gold chalice and sceptre and is respectfully and modestly observing the scene before him. The overall colouring is a skilful mixture of warm tones, especially for the clothes, and cold tones for the landscape as well as the Renaissance-style architectural elements. The architectonic elements, pillars, columns and capitals, bear witness to a very obvious classicism. Their chiselled adornments, as well as their sculpted motifs, are rendered by impasto applied with the remarkable ease of a highly graphic style. In the central panel, the perspective viewpoint has been slightly moved to the left with a landscape and a circular tower in the background, which are also present in the Adoration in the Alte Pinakothek in Munich (FIG.1).

While Cœcke is in some way dependent on the works of other Antwerp painters, especially through his many family relations, his motifs are far from simple copies; he did indeed establish a style of his own. It would seem that he borrowed the design and layout, with half-length figures arranged in a triangle in the central panel, from the triptych in Utrecht traditionally attributed to the Master of the Adoration of the Magi

Pieter Cœck van Ælst, à l'image de Joos van Cleve, fut à la tête d'un atelier florissant et dont le style est aujourd'hui parfaitement identifiable. Le corpus de ses œuvres est bien documenté grâce à la monographie de Georges Marlier : parmi les compositions les plus appréciées de cet atelier, le thème de l'Adoration des mages, dont le premier exemplaire se situe sans doute dans les années 1525, fait figure de référence.

Dans chacune des versions répertoriées, la Vierge y est représentée telle une *Virgo Ecclesia*, recevant symboliquement l'hommage des nations par trois rois venus d'horizons différents avec des présents tels que l'or, la myrrhe et l'encens. Ces trois présents sont la représentation des trois pouvoirs : royal avec l'or, spirituel avec la myrrhe et sacerdotal avec l'encens. Les mages symbolisent non seulement les trois continents connus à l'époque et donc le monde, mais aussi les trois âges de la vie. Le roi oriental étant le plus âgé, et le roi africain le plus jeune. Cœck a traité le sujet de l'Épiphanie moyennant de subtiles variantes, dans une dizaine de compositions parmi lesquelles l'Adoration des mages avec la Vierge assise au centre; l'Adoration des mages avec composition en triangle; l'Adoration des mages avec Gaspard agenouillé de face; les Rois mages et Sainte Famille affrontés. Marlier a répertorié une douzaine de versions apparentées à la composition de notre *Triptyque*, aucune n'étant datée ni documentée par un contrat de commande.

Sur le panneau de gauche est représenté le mage Balthazar et sur le panneau de droite lui faisant pendant, Saint Joseph. Le panneau central met en scène la Sainte Vierge portant l'Enfant Jésus qui bénit Gaspard agenouillé. Melchior, quant à lui, est debout, nous le voyons de face et il vient se positionner au sommet du triangle constitué par les trois figures majeures. Les personnages sont représentés en gros plan; nous percevons deux figures secondaires sur le panneau central mais cela n'influe en aucun cas sur notre représentation, qui semble réellement mettre en avant l'iconographie propre à l'Adoration des mages.

Pareillement aux œuvres du musée Archiépiscopeal d'Utrecht, des musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique et du musée de Valenciennes, nos personnages sont représentés devant un paysage où nature et architecture idéalisée se mélangent. Leurs costumes sont faits de riches et belles matières. Fourrure, velours et matériaux précieux viennent agrémenter la scène. Les drapés de Saint Joseph et de la Vierge sont voluptueux et leurs plis arrondis, font ainsi écho au visage ovale régulier de la Vierge. Gaspard agenouillé tend à l'Enfant roi une boîte, alors que Melchior tient de sa main gauche un calice orfèvré, ôtant de sa main droite son chapeau en signe de respect et d'adoration. Quant à Balthazar, représenté sur le panneau de gauche, il porte un calice et un sceptre en or et il observe avec respect et pudeur la scène devant lui. Le coloris d'ensemble est un adroit mélange de tons chauds, en particulier pour les costumes, et de tons froids pour le paysage ainsi que les éléments architecturaux de style Renaissance. Les éléments architectoniques, piliers, colonnes et chapiteaux, témoignent d'un classicisme très net. Leurs ornements ciselés, de même que leurs motifs sculptés, sont rendus par des empâtements appliqués avec la remarquable aisance d'une écriture très graphique. Sur ce panneau central, le point de vue perspectif est légèrement déplacé vers la gauche avec un fond de paysage et une tour ronde qui se retrouvent dans l'Adoration de l'Alte Pinakothek de Munich (FIG.1).

Si Cœck est en quelque sorte tributaire de l'invention d'autres peintres anversois, notamment par ses nombreuses relations familiales, la reprise des motifs n'est en aucun cas mécanique, car ce dernier a su instaurer un



of Utrecht (by P. Leprieur in *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 28 December 1889, pp.315 to 317) but considered by Marlier as emanating from the studio of Jan van Dornicke, alias the Master of 1518, maybe with the participation of his son-in-law, Pieter Cœcke. Another source of inspiration could be a triptych of the *Adoration of the Magi* by Jan Mostært, in the Rijksmuseum. Indeed, in his central panel, the Virgin is sitting in the central axis but the Child's pose and Gaspar's attitude, who is offering him a chiselled chalice while lifting off its cover, are very similar.

While Cœcke van Ælst closely follows his father-in-law's composition, we should not be fooled by this submission. In the versions from van Dornicke's studio, the technique used is still that of the Primitives. Here, every figure is far more robust, the hands are more fleshy and the fingers more vibrant. The brushstroke is free, rapid and almost feverish, and the forms rendered with the help of spirited touches are all characteristics that wonderfully define Cœcke's style. The painting of triptychs clearly held a place of choice among the works produced by Pieter Cœcke van Ælst's prosperous studio: wings and panels intended for large altarpieces, either commissioned or painted for the free market; small mass-produced triptychs and devotional panels with almost infinite variations. New research has given us a clearer idea of the working methods in force in his studio. For instance, cartoons were used for the figures on the wings of altarpieces. The traced outlines were then painted, a practice that Cœcke undoubtedly learnt from his master, Bernard van Orley.

style qui lui est propre. Il aurait emprunté la conception et la mise en page, avec figures à mi-corps disposées en triangle dans le panneau central, au triptyque d'Utrecht traditionnellement attribué au Maître de l'Adoration des mages d'Utrecht (par P. Leprieur in *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 28 décembre 1889, pp.315 à 317) mais considéré par Marlier comme ayant été produit dans l'atelier de Jan van Dornicke, alias le Maître de 1518, peut-être avec la participation de son gendre, Pieter Cœck. Une autre source d'inspiration pourrait être un triptyque de Jan Mostært, l'*Adoration des mages* du Rijksmuseum. En effet, dans son panneau central, la Vierge est assise dans l'axe médian mais la pose de l'Enfant et l'attitude Gaspard, qui lui présente un calice orfèvré tout en en soulevant le couvercle, sont très semblables.

Si Cœck van Ælst épouse de très près le schéma de son beau-père, cette soumission ne doit cependant pas tromper. Dans les versions de l'atelier de van Dornicke, la facture est encore celle des Primitifs. Ici, chaque figure est beaucoup plus robuste, les mains sont devenues plus charnues, les doigts plus vibrants. Le pinceau est très libre, rapide et presque fébrile, et les formes rendues à l'aide de touches vivaces sont là autant de caractères qui définissent à merveille la manière de Cœck. La peinture de triptychs occupait évidemment une place de choix dans la production de l'atelier prospère de Pieter Cœck van Ælst: volets et panneaux destinés à de grands retables et exécutés soit sur commande, soit pour le marché libre; petits triptychs et petits panneaux de dévotion exécutés en série et avec des variations pratiquement infinies. De nouvelles recherches ont permis de se faire une idée plus précise des méthodes de travail en vigueur dans son atelier. On y utilisait des cartons, par exemple pour les figures des volets de retables. Les contours tracés à l'aide d'un calque étaient repassés au pinceau, pratique que Cœck avait sans doute reprise à son maître Bernard van Orley.



FIG.1 | Pieter Cœck Van Aelst, *Adoration of the Magi*, Munich, Alte Pinakothek.



9 | Jan Massys

1509 – ANTWERP – CIRCA 1573

REBUS: THE WORLD FEEDS MANY FOOLS

RÉBUS : LE MONDE SE NOURRIT DE GRANDS IMBÉCILES

Panel: 38 × 48 cm

Provenance: Christian Dior Collection, Château de la Colle Noire;
Then by inheritance, Catherine Dior.

Literature: Brijnsters Smet, *Jan Massys*,

Een Antwerps Schilder Vit de Zestiende Eeuw, Wanders, 2005.

The son of Quentin Matsys, Jan worked in his father's studio until the latter's death. He registered with the guild in 1539 by which time, he was known to have had several pupils already. He married his cousin Anna Tuylt in 1538 but was accused of heresy and banished in 1544. He then set off for Italy, working in Genoa in 1550 and seemingly returning to Antwerp in 1558, where he lived until his death. Jan Matsys' pupils included Frans Tuylt, Frans de Witte and Olivier de Cuyper. Upon his return from Italy, he was one of the artists to bring Primitice's mannerism to Flanders. He became well known after this exile, painting romantic, biblical and mythological subjects.

His art is comprised of influences from Italy and Antwerp. Sometimes close to the style of the Fontainebleau school, he nevertheless developed a personal style. His 'merry company' paintings are what made him successful, and his father's legacy can be felt in the realism of the characters and their accentuated features; 'Merry Company' (Cherbourg), 'the Ill-matched Lovers' (Antwerp), the 'Farmers with the lord' (Dresden).

The painter of *Merry company*, Jan Matsys excels in the art of the rebus with this unusual work, the meaning of which tells us a great deal about the sayings in vogue at the end of the mediaeval period and during the 16th century. We are well acquainted with the humoristic iconography of Brueghel and Jan Steen. It was therefore in conjunction with great history painting that subjects evoking laughter and featuring the motif of the mediaeval fool developed at the beginning of the modern period. We are familiar with the influence of rebuses on popular culture; they were struck on lead or sometimes pewter coins, counters or tokens and distributed during the Feast of Fools. There are a great many references to folly, and the fool dressed in yellow and green with a hood is omnipresent in collections of popular mythology.

De Wereld vœdt veel zotten is a Flemish proverb meaning "the world feeds many fools". It features in our painting in the form of a rebus divided into four symbols and the portrait of two fools. The first symbol is the letter D in gold; the second is a translucent globe mounted with a cross; the third is a foot and the fourth and last one is a viol. The rebus concludes with a half-length portrait of the two comrades eating porridge. They are wearing the fool's traditional clothing, i.e. a cloak with a hood, one in green and yellow and the other in white and blue. Both sets of clothing are comprised of triangular panels and are topped off with a typical head-dress featuring donkey's ears, with a seam in the middle in the form of a

Fils de Quentin Metsys, Jan travaille dans l'atelier de son père jusqu'à la mort de ce dernier. En 1539, il est inscrit à la gilde, et on lui connaît déjà quelques élèves. Alors qu'il épousa sa cousine Anna Tuylt en 1538, il est banni et accusé d'hérésie en 1544. Il gagne alors l'Italie, travaille à Gênes en 1550 et semble être revenu à Anvers en 1558, où il vécut encore jusqu'à sa mort. Jan Massys eut pour élèves Frans Tuylt, Frans de Witte et Olivier de Cuyper. A son retour d'Italie, il fut l'un de ceux qui firent connaître le maniérisme de Primitice en Flandres. Sa renommée se fait après cet exil, traitant sujets galants, bibliques ou mythologiques.

Son art est fait d'influences italiennes et anversoises. Parfois proche du style de l'école de Fontainebleau, il développe un style singulier. Ses joyeuses compagnies font son succès, et l'héritage paternel se ressent dans le réalisme des personnages et l'accentuation des traits, « Joyeuse Compagnie » (Cherbourg), les « Amoureux mal assortis » (Anvers), les « Fermiers chez le seigneur » (Dresde).

Peintre de *Joyeuse compagnie*, Jan Massys excelle dans l'art du rébus avec cette œuvre inédite dont le sens nous dit long sur les adages en vogue à la fin de la période médiévale et au XVI^e siècle. L'iconographie humoristique sous les pinceaux de Bruegel et Jan Steen nous est bien connue. C'est donc conjointement à la grande peinture d'histoire que se développent au début de la période moderne des sujets évoquant le rire et reprenant le motif médiéval du fou. On connaît l'influence des rebuses sur la culture populaire; ils étaient frappés sur des monnaies de plomb ou parfois d'étain, des jetons ou méreaux et diffusés lors de fête des Sots, des Fous et des Innocents. Surabondantes sont les références à la folie, et le fou vêtu d'un habit jaune et vert à capuchon est omniprésent dans les recueils de mythologie populaire.

De Wereld vœdt veel zotten est un proverbe flamand signifiant que « le monde se nourrit de grands imbéciles ». Il figure dans notre tableau sous la forme d'un rébus scindé en quatre symboles et du portrait des deux fous. Le premier symbole est la lettre dorée D; le deuxième est un globe translucide surmonté d'une croix; le troisième est un pied et enfin le quatrième est une viole. Le rébus se conclut par la représentation des deux compères, en buste, mangeant de la bouillie. Ils portent le costume traditionnel du fou, à savoir, un manteau à capuchon, vert et jaune pour l'un, blanc et bleu pour l'autre. Les deux vêtements sont à pans triangulaires et se terminent par la coiffe typique aux oreilles d'âne, partagée en son milieu d'une couture et formant une crête de coq. Si le fou de gauche porte à sa bouche une



cockerel's crest. While the fool on the left is lifting a wooden spoon to his mouth containing an indeterminate mixture, the other one is closing his lips with his index finger. Perhaps the painter is referring to the Greek god Harpocrates, the god of silence? In fact, silence is a virtue associated with wisdom; here, it is referred to with great irony. This was actually the subject of Quentin Matsys' *Allegory of Folly* circa 1510: the fool holding his bauble in the left hand is clearly pointing his right finger at his mouth¹. Just like his son, the father's grotesque style was a hit: the exaggerated features, the mocking grin, and the sly look. We can easily recognise the makings of a master in this work, as well as an expert at jokes and comedy.

We should point out that this rebus was created at a time when Sebastian Brant's *Nave of Fools* (1494) was widely distributed and enjoyed the popular success of Erasmus' *Praise of Folly* (1509), a burlesque piece of fiction in which the Goddess of Folly makes a virulent critique of the various professions and social categories. These two characters are far from likeable or from expressing, *sensu lato*, the ordinary folly inherent to human beings. It is as though Matsys is taking a resolutely moralising approach and warning us against such harmful creatures. We know of three other similar-sized though less accomplished versions: one is in a private Austrian collection, the second in a Dutch collection, and the third disappeared after being sold in Aix-la-Chapelle in 1904.

This painting, whose exact iconographic origin escapes us, still raises many questions and surprises us with the modernity of the ingenuity to which it subjects the viewer. Previously belonging to the Christian Dior collection, it features the sayings of the day and the resolutely burlesque style of Jan Matsys.

¹ Sold at Christie's New York, 27-01-2009, panel, 60,3 x 47,6 cm.

cuillère de bois contenant une mixture indéterminée, le second clôt ses lèvres de son index. Peut-être le peintre fait-il référence au dieu grec Harpocrate, dieu du silence? De fait, le silence est une vertu associée à la sagesse; elle est évoquée ici avec beaucoup d'ironie. Son père, Quentin Metsys en avait d'ailleurs fait le sujet de son *Allégorie de la Folie* vers 1510: le fou tenant sa marotte de la main gauche pointait ostensiblement son doigt droit sur sa bouche¹. Comme son fils, le style grotesque de Quentin fait mouche: les traits exagérés, le rictus moqueur, le regard sournois. On reconnaît bien dans cette œuvre la pâte d'un maître, adepte de farces et cocasseries.

Précisons que ce rébus naît en pleine diffusion de la *Nef des Fous* (1494) de Sébastien Brant et jouit du succès populaire de l'*Eloge de la Folie* d'Erasmus (1509), fiction burlesque dans laquelle la déesse de la Folie émet une critique virulente des diverses professions et catégories sociales. Ces deux personnages sont bien loin de nous inspirer de la sympathie ou d'exprimer *lato sensu* la folie commune inhérente à l'être humain. Tout se passe comme si Matsys, dans une approche résolument moralisatrice, nous mettait en garde contre les créatures néfastes. Trois autres versions moins abouties, mais de dimensions similaires, nous sont connues: l'une est dans une collection privée autrichienne, la deuxième dans une collection hollandaise, la troisième a disparu depuis son passage en vente en 1904 à Aix-la-Chapelle.

Ce tableau dont l'exacte origine iconographique nous échappe encore suscite bien des questions et étonne par la modernité du jeu qu'il soumet au spectateur. Passé par la collection Christian Dior, il porte en lui les adages de son temps et le style résolument burlesque de Jan Matsys.

¹ Vendu chez Christie's New York, 27-01-2009, panneau, 60,3 x 47,6 cm.



10 | Willem Key

BREDA 1516 – ANTWERP 1568

PORTRAIT OF YOUNG MAN AGED 31

PORTRAIT D’UN JEUNE HOMME ÂGÉ DE 31 ANS

Panel: 9×11.6 cm

Provenance: Private collection, Suisse.

Inscription top right *A.E.T. 31*

Literature: Koenraad Jonckheere, *Willem Key (1516-1568)*.

The picture on the right has been enlarged

Portrait of a Humanist Painter, Turnhout, 2011.

Mentioned in Domenicus Lampsonius’ “*Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*” in 1572, Willem Key is a painter known for the great quality of his portraits; on the other hand, his religious and mythological paintings have been somewhat forgotten. The son of a goldsmith from Breda, he was apprenticed to Pieter Cœcke in 1529 under the name “Willem van Breda”, probably thanks to his brother Wouter, a painter, who also introduced him to Frans Floris in Lambert Lombard’s studio in Liège around 1540. In addition, he spent time in Joos van Cleve’s studio while Pieter Cœcke was on his travels. Van Cleve had a considerable influence on Key’s portraits which established his renown once he became a free master in Antwerp in 1542.

Willem Key’s talent is all the more remarkable since, unlike his contemporaries, he didn’t spend any time in Italy. He therefore had to face the mannerist vogue that was sweeping across Antwerp and, using a repertoire of smaller forms based on the observation of drawings and engravings, offer an art combining Dutch motifs with Italian precepts which he discovered through his research. Karel van Mander speaks of his success; his works were widely copied and highly valued on the market.

Is there any better compliment for a painter than the acknowledgement of the stupefying resemblance between the model and his portrait? Willem Key is among those who refuted the idealised portrait in the style of Gossaert or Van Scorel in an effort to render the very essence of an excellent portrait: the perfect physical resemblance. Indeed, despite the lack of information that would currently allow us to identify our model, this very fine *Portrait of young man aged 31* fully reveals the talent of this native of Breda. Often compared to Anthonis Mor by his contemporaries, Key excels in the subtle rendering of the colours and contours. Like the *Portrait of a man*, probably Lazzaro Spinola, in Hampton Court’s Royal Collection, our model isn’t presented half-length but as a three-quarter view against a dark background. His face vigorously stands out, and the delicate ruff illuminates his complexion and highlights the white of his eyes. Wearing a black hat and dressed in a high-collared doublet, his piercing eyes directed at the viewer make his gaze is all the more mysterious. A portrait of great maturity, it bears witness to this painter’s finesse both in the pinkish touches on his cheeks and the subtlety of his beard. Refined and seductive, this young man has gone down in posterity thanks to this “pocket-size” portrait by a great painter with a confirmed talent.

Mentionné en 1572 dans le «*Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies de Domenicus Lampsonius*», Willem Key est un peintre reconnu pour la grande qualité de ses portraits; ses tableaux religieux et mythologiques étant généralement un peu oubliés. Fils d’un orfèvre de Breda, il est en 1529 apprenti de Pieter Cœcke sous le nom de «Willem Van Breda», et ce sûrement grâce à son frère peintre Wouter qui l’introduit également auprès de Frans Floris dans l’atelier de Lambert Lombard à Liège vers 1540. De même, il passa du temps dans l’atelier de Joos Van Cleve alors que Pieter Cœcke était en voyage. L’influence de Van Cleve est considérable pour les portraits de Key qui asseyent sa renommée une fois qu’il passe franc maître à Anvers en 1542. Le talent de Willem Key est d’autant plus remarquable que ce dernier, contrairement à ses contemporains, n’a pas séjourné en Italie. Il doit donc faire face à la mode maniériste qui envahit Anvers et propose, à travers un répertoire de formes moindres bâti d’après l’observation de dessins et de gravures, un art qui allie les motifs néerlandais aux préceptes italiens qu’il découvre dans ses recherches. Karel van Mander relate d’ailleurs son succès et ses œuvres sont largement copiées, de même que sur le marché, hautement évaluées.

Y a-t-il meilleur compliment pour un peintre que de reconnaître le stupéfiant mimétisme entre le modèle et son portrait peint? Willem Key est de ceux qui réfute le portrait idéalisé à la Gossaert ou Van Scorel pour ne donner que l’essence même d’un excellent portrait: la parfaite ressemblance physique. En effet, et malgré l’absence d’informations nous permettant aujourd’hui d’identifier notre modèle, ce très beau *Portrait d’une jeune homme âgé de 31 ans* nous donne la pleine mesure des talents de ce natif de Breda. Souvent comparé par ses contemporains à Anthonis Mor, Key excelle dans le rendu subtil des couleurs et du modelé. A l’image du *Portrait d’homme*, probablement Lazzaro Spinola, conservé à Hampton Court dans les collections royales, notre modèle n’est pas représenté en buste, mais seulement de ¾, sur un fond sombre. Son visage se détache avec vigueur, et la fine collerette illumine sa carnation et rehausse le blanc de ses yeux. Coiffé d’un bonnet noir et vêtu d’un pourpoint au col haut, son regard est d’autant ténébreux que ses pupilles perçantes fixent le spectateur. Portrait de grande maturité, il témoigne de la finesse de ce peintre tant par le traitement des rosés de ses joues que par la subtilité de sa barbe. Raffiné et séduisant, ce jeune homme reste à la postérité par le portrait, «format de poche», d’un peintre dont le talent est depuis toujours attesté.



11 | Maarten de Vos

1532 – ANTWERP – 1603

RETURN FROM THE FLIGHT TO EGYPT

RETOUR DE LA FUITE EN EGYPTTE

Copper: 12.5 × 10 cm *The picture on the right has been enlarged*

Provenance: Private collection, Germany.

His father, the painter Pieter de Vos from Leiden in Holland, registered with the Guild of Saint Luke in Antwerp in 1507. The youngest of four children, Maarten undoubtedly trained in his father's studio. He also travelled to Italy at the same time as Pieter Brueghel in 1552 and we know that he executed background landscapes for Tintoretto on his journey through Rome then Venice. In 1558, he was admitted to the Guild of Saint Luke in Antwerp. In 1564, he had the good fortune to obtain commissions from the rich Antwerp merchant Gillis Hooftman. He was then called to Celle in 1570 to decorate the palatine chapel of William, Duke of Brunswick-Lüneburg. Thanks to this growing notoriety, he was appointed dean of the guild in 1572. He was awarded large commissions from the brotherhoods of Antwerp and executed the monumental altarpieces for Antwerp Cathedral. Above all a painter of religious scenes, he was also a highly-skilled portrait painter and artist. Beginning with mannerism, his style evolved to become clear and descriptive, which perfectly corresponds to the ideas of the Counter-Reformation.

Rarer in religious iconography, the Return from the Flight to Egypt portrays the return journey of the Holy Family and Christ as an older child to Nazareth, which they had left to escape the fury of Herod. Created on the basis of several lines in the Gospel according to Matthew, the theme of the Flight to Egypt is of considerable importance in the production of painters in the 16th and 17th centuries. Maarten de Vos didn't choose to portray either the Flight on the back of a donkey or the ensuing Rest. Instead, he chose to paint the Holy Family crossing a river, just as Moses had crossed the Red Sea on his way to the Promised Land. Set in a panoramic landscape, the scene describes the crossing of a river. The Family is sitting in a boat steered by two boatmen, one perched on the bow and the other on the stern. The Virgin, Joseph, Christ and their donkey are all on board. A fifth person, dressed in a pretty sky-blue dress is also part of the group. Who is she? A villager taking advantage of the expedition to cross the river? Or is she, according to mediaeval tradition, one of Joseph's children from a previous marriage? The fact is that the painter shows particular inventiveness to illustrate the movement of the vessel on the water. In the foreground, the eddies indicate a supernatural force, while the two sailors bend back and forth to steer through the water with their oars. The great beauty of the landscape in the background bears witness to the influence of our artist's trip to Italy. Of equal interest is the variety of expressions of the people in this group, which, like in each of his works, proves the talent of this master at depicting the passions of the soul. Composed of blues, reds and ochre, his palette turns this miniature on copper into a delightful little painting.

Originaire de Hollande, Maarten de Vos naît à Anvers d'un père peintre, Pieter De Vos, natif de Leyden et inscrit à la Guilde de Saint Luc d'Anvers en 1507. Benjamin de quatre enfants, Maarten a sûrement été formé dans l'atelier de son père. Il aurait également pris part à un voyage en Italie en même temps que Pieter Bruegel en 1552. De passage à Rome puis à Venise, on sait qu'il aurait réalisé des paysages d'arrière-plan pour le Tintoret. En 1558, il s'inscrit à la Guilde de Saint Luc d'Anvers. A partir de 1564, il jouit de commandes prestigieuses passées par le riche commerçant anversoïis Gillis Hooftman, puis est appelé à Celle en 1570 pour décorer la chapelle palatine du duc Wilhelm II de Braunschweig-Lüneburg. C'est au travers de grandes commandes de confréries anversoïises qu'il exécute des retables monumentaux pour la Cathédrale d'Anvers. Peintre avant tout de scènes religieuses, il est aussi portraitiste et dessinateur émérite. D'abord maniériste, son style évolue et devient clair et descriptif, ce qui correspond parfaitement aux idées de la Contre-Réforme.

Plus rare dans l'iconographie religieuse, le Retour de la Fuite en Egypte représente le voyage inverse, lorsque la Sainte Famille et le Christ grandet, regagnent les terres de Nazareth qu'ils avaient quittées pour échapper à la fureur d'Hérode. Né de quelques lignes dans l'Evangile de Matthieu, le thème de la Fuite en Egypte tient une place considérable dans la production des peintres au XVI^e et XVII^e siècle. Maarten de Vos ne choisit pas de figurer la Fuite à dos d'âne, ni même le Repos qui l'a suivi. Il choisit de peindre la Sainte Famille traversant un fleuve, comme l'avait fait Moïse traversant la Mer Rouge, en route vers la Terre promise. Campée dans un paysage panoramique, la scène nous décrit le passage d'un fleuve. La Famille est installée sur un esquif conduit par deux bateliers, tous deux perchés sur la proue et la poupe de la barque. La Vierge, Joseph, le Christ et leur âne ont pris place à bord. Une cinquième personne, vêtue d'une belle robe bleu azur fait aussi partie de l'équipage. Qui est-elle? Une villageoise profitant de l'expédition pour passer le fleuve? Ou alors est-elle, comme le veut une tradition médiévale, une des enfants de Joseph qu'il aurait eu d'un précédent mariage? Toujours est-il que le peintre redouble ici d'invention pour marquer le mouvement de l'embarcation sur l'eau. Au premier plan, les tourbillons laissent présager une force surnaturelle, tandis que chacun des nautoniers se courbent pour pénétrer l'eau de leurs rames. La grande beauté du paysage d'arrière-plan témoigne de l'influence du voyage en Italie de notre artiste. On notera également la variété des expressions de ce groupe de personnages, qui comme dans chacune de ses œuvres, prouve le talent de ce maître à dépeindre les passions de l'âme. Sa palette, composée de bleus, de rouges et d'ocre, fait de cette miniature sur cuivre un tableautin ravissant.



12 | Tobias Verhaecht

1561 – ANTWERP – 1631

PANORAMIC LANDSCAPE FEATURING A HUNT WITH HOUNDS IN FRONT OF AN ESTATE
PAYSAGE PANORAMIQUE ANIMÉ D'UNE CHASSE À COURRE DEVANT UN DOMAINE

Copper: 37.4 × 58.2 cm

Provenance: Private collection, Belgium.

A landscape artist patronised by the Grand Duke of Tuscany, Tobias Verhaecht left for Italy very early on. He visited Rome then Florence, where he painted in fresco. He then returned to Antwerp where he became a free master in 1590. Dean of the guild between 1594 and 1596, he participated in the decoration of Antwerp for the joyous arrival of Archduke Ernest of Austria, the new governor of the Netherlands. In the early 1600s, Verhaecht was considered an important painter in the transition from mannerist landscapes of Antwerp to baroque.

The views he enriched with small colourful characters were initially influenced by Gillis van Coninxloo. His style then became more like that of Joos de Momper, with whom he worked, painting landscapes with an extreme precision and extending them into vast panoramas. Little by little, his paintings moved away from the conventions of traditional landscape painting towards an overall tonal harmony. He worked together with Jan 'Velvet' Brueghel and Frans Francken the Younger. Peter Paul Rubens was one of his pupils.

This elegant genre scene showing a *Panoramic landscape featuring a hunt with hounds in front of an estate*, illustrates the great tradition of venery in 17th century Flemish painting. A hunt is taking place around a vast estate whose walls enclose an elaborate garden. The team is composed of distinguished huntsmen, with their intendants busying themselves alongside them. As for the pack of dogs, it is pursuing the object of its desire, a wild animal, perhaps a roe deer, which is already disappearing into the woods.

A venery, or a hunt with hounds, is a traditional mode of hunting which consists of chasing a wild animal in its natural environment, often big game such as stags or wild boar, or small game such as foxes or hares, with a pack of dogs. Contrary to shooting, where only the dogs hunt using their instinct as a predator, the huntsmen are fully involved in the hunt with hounds and take part in the festivities on their mounts. Here, the scene is particularly well executed. The richly clothed riders are spreading out. The emphasis is clearly on this cavalcade, giving the estate in the background a purely aesthetic role. This modestly built manor house with its nevertheless delightful garden belongs to the tradition of portraying Brabant castles; its resemblance to a real house is purely coincidental. It is, in fact, seigniorial power and the attraction of the *villeggiatura* that are evoked, as in paintings of the seasons. In addition, several farming activities are shown; in the courtyard, we can see some villagers performing a number of tasks. However, the estate places greater emphasis on the activity relating to it, i.e. the hunting scene, just like the Renaissance humanists who celebrated the new philosophy of leisure.

Peintre paysagiste protégé par le grand duc de Toscane, Tobias Verhaecht part très tôt en Italie, à Rome puis à Florence, où il peint à fresque. Il revient ensuite à Anvers où il est reçu franc maître en 1590. Doyen de la guilde entre 1594 et 1596, il participe à la décoration d'Anvers pour la joyeuse entrée de l'archiduc Ernest d'Autriche, nouveau gouverneur des Pays-Bas. Le peintre s'affirme vers 1600 comme un représentant du paysage anversois de transition, quittant peu à peu le maniérisme pour atteindre le baroque.

Les vues panoramiques qu'il ponctue de petits personnages pittoresques sont, à ses débuts, influencées par Gillis van Coninxloo. Il se rapproche ensuite du style de Joos de Momper avec qui il collabore en exécutant des paysages d'une précision extrême et s'élargissant en de vastes panoramas. L'élaboration de ses compositions se libère peu à peu des conventions du paysage traditionnel et fait prévaloir une harmonie générale des tons. Il travaille en collaboration avec Jan Brueghel de Velours et Frans Francken le Jeune. Il compta Pierre-Paul Rubens parmi ses élèves.

Élégante scène de genre, ce *Paysage panoramique animé d'une chasse à courre devant un domaine* illustre la grande tradition de la vénerie dans la peinture flamande du XVII^e siècle. Aux abords d'un vaste domaine dont les murs renferment un jardin élaboré, se joue une partie de chasse. Son équipage se compose de chasseurs distingués, tandis que s'agitent à leurs côtés leurs intendants. La meute de chiens poursuit quant à elle l'objet de sa convoitise, une bête sauvage, peut-être un chevreuil, qui s'enfonce déjà dans le bois.

La vénerie, ou « chasse à courre » est un mode de chasse traditionnel qui consiste à poursuivre un animal sauvage dans son milieu naturel, souvent du grand gibier tel que le cerf ou le sanglier, ou du petit gibier, renard ou lièvre, avec une meute de chiens. Contrairement à la chasse à tir où seuls les chiens chassent par leur instinct de prédateur, le chasseur est investi dans la chasse à courre et participe aux festivités sur sa monture. Ici la scène est particulièrement soignée. On voit se déployer l'équipage, richement vêtu. L'accent est véritablement mis sur cette chevauchée, laissant une place purement esthétique au domaine à l'arrière-plan. Ce manoir à l'architecture modeste mais au ravissant jardin s'inscrit dans la tradition de la représentation des châteaux brabançons; la ressemblance avec une demeure réelle est fortuite, c'est davantage le pouvoir seigneurial et l'attrait de la *villeggiatura* qui sont évoqués, comme dans la peinture de saisons. D'ailleurs les activités agricoles sont esquissées; on aperçoit dans la cour des villageois s'adonnant à quelques besognes. Le domaine souligne davantage l'activité qui s'y rapporte, à savoir la scène de chasse, et ce comme les humanistes de la Renaissance célébraient la nouvelle philosophie des loisirs.



Exhibited in the Hermitage, the National Gallery of Art in Washington and the Royal Museums of Fine Arts of Belgium in Brussels, the landscapes of Tobias Verhaecht meet the highest criteria of appreciation of great Flemish painting. According to a typical layout, the artist creates a harmoniously balanced composition, where the hunt—portrayed in a frieze—underlines the legendary plenitude of the decor. Looking down at the house from above, as in the *Landscape with Venus and Adonis* in the Thyssen Bornemisza¹, collection in Madrid, this view celebrates the master's inventiveness; we can easily recognise his subtly curved trees, his sustained and contrasted palette, as well as the undeniable quality of his small figures dotted about the foreground.

¹ Tobias Verhaecht, *Mountainous landscape with Venus and Adonis*, ca. 1600, panel, 40 × 68 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Exposés à l'Hermitage, à La National Gallery of Art de Washington ou bien aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, les paysages de Tobias Verhaecht répondent aux meilleurs critères d'appréciation de la grande peinture flamande. Selon un schéma typique, l'artiste livre une composition harmonieusement équilibrée, où la chasse se déroulant en frise, souligne la légendaire plénitude du décor. Croquée d'un point de vue surélevé, la demeure en contre-bas comme dans le *Paysage avec Venus et Adonis* de la collection madrilène Thyssen Bornemisza¹, cette vue célèbre l'invention du maître ; on reconnaît aisément ses arbres subtilement arqués, sa palette soutenue et contrastée, ainsi que la qualité indéniable de ses petits personnages qui ponctuent l'avant-plan.

¹ Tobias Verhaecht, *Paysage montagneux avec Venus et Adonis*, ca. 1600, panneau, 40 × 68 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.



13 | Pieter Bruegel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

THE FIGHT BETWEEN CARNIVAL AND LENT LE COMBAT DE CARNAVAL ET DE CARÊME

Panel: 118.1×166.3 cm

Provenance: William Henry Cavendish-Scott-Bentinck,
4th Duke of Portland (1768-1854); private collection.

He was the eldest son of Pieter Bruegel the Elder and settled early on in Antwerp where he received his training in the studio of the landscape artist, Gillis van Coninxloo. He was made a master in 1585. His father died in 1569 when Pieter Bruegel the Younger was only five years old, and was thus unable to initiate his son in painting. His mother, the daughter of the painter Pieter Cœcke d’Aelst and herself a painter, died when he was in his teens, but it seems she contributed to his apprenticeship. In 1588 he married Elisabeth Goddelet with whom he had seven children.

He was nicknamed “Hell” Bruegel even though scenes of hell were an exception in his work. There were two sides to Pieter Bruegel the Younger’s work. In the beginning, he returned to a great number of his father’s paintings and developed several versions. He added his personal touch by introducing variants, including the importance he gave to landscape, as well as his own colours that were livelier and of greater purity than those used by his father.

The second period began around 1615-1620. He asserted his personality through the creation of original paintings, which met with great success from the outset, also inspiring several replicas. Frans Snyders, the famous painter of still lifes and animals, and his son Pieter Bruegel III were his students. Besides prolonging the work of his father, Pieter Bruegel II held a significant position in the 17th century especially through his fine brushwork and the purity of his colours, which influenced every 17th century Flemish painter. He had a particularly fruitful career, extending over nearly half a century, and was highly successful even during his lifetime.

The rediscovery of this painting is a considerable event for all connoisseurs of the master. Already listed in the Duke of Portland’s collection in the 19th century, this work nevertheless remained unknown to specialists for a long time. This painting is based on one of the greatest masterpieces of Pieter Bruegel the Elder, the *Fight between Carnival and Lent*, kept at Kunsthistorisches Museum of Vienna (FIG.1) and is one of the rare versions of this subject painted by his son. Only four other versions by the artist are currently known, one of which is in the Royal Museums of Fine Arts in Brussels (FIG.2) and another one, unfortunately lost during the Second World War, which was originally kept at the National Museum of Krakow. Our painting dates from the 1600s¹ and is in a remarkable state of conservation. As the worthy heir to the Viennese masterpiece, this painting by Bruegel

Literature: G.F. Waagen, *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain*, London, 1857, pp. 515-6, “Peter Breughel the Younger, called Hell Breughel. A tournament between an old woman and a man upon a barrel. A rich composition in his broad comic vein”; C. Fairfax Murray, *Catalogue of the Pictures belonging to his Grace the Duke of Portland, at Welbeck Abbey and in London*, London, 1894, pp. 119-20, no. 426, “A Fair, with the contrast between Carnival and Lent.”; R.W. Goulding, *Catalogue of the Pictures belonging to his Grace the Duke of Portland, K.G.*, Cambridge, 1936, pp. 168-9, no. 426: “The Combat of Carnival and Lent – by Pieter Brueghel the Elder”; G. Glück, *Das grosse Bruegel-Werk*, Vienna, 1951, p. 46; P. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Brussels, 1969, p. 117; K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 2000, I, p. 254, no. F187, “Ohne Kenntnis einer Abb. ist keine Aussage möglich”.

Fils aîné de Pieter Bruegel l’Ancien, il se fixe de bonne heure à Anvers où il reçoit sa formation dans l’atelier du paysagiste Gillis van Coninxloo. Il est reçu Maître en 1585. Il n’a pas cinq ans quand meurt son père en 1569 qui n’a donc pas pu l’initier à la peinture. Sa mère, la fille du peintre Pieter Cœcke d’Aelst, elle-même peintre, décède alors qu’il n’est qu’adolescent, mais il semble qu’elle ait joué un rôle lors de son apprentissage. En 1588, il épouse Elisabeth Goddelet dont il aura sept enfants.

Il est surnommé Bruegel d’Enfer bien que ses compositions infernales soient exceptionnelles dans son œuvre. Pieter Bruegel le Jeune travaille selon deux orientations différentes. Dans un premier temps, il reprend un grand nombre de compositions de son père et en développe plusieurs versions. Il y apporte sa touche personnelle par les variantes qu’il introduit, parmi lesquelles, l’importance qu’il confère au paysage, ainsi qu’une coloration propre, plus vive que celle de son père et d’une grande pureté.

La seconde période débute vers 1615-1620. Il affirme sa personnalité par la création de compositions originales qui dès l’époque eurent un vif succès et suscitèrent elles aussi plusieurs répliques. Le fameux peintre de natures mortes et d’animaux Frans Snyders et son fils Pieter Bruegel III furent ses élèves. Au-delà du prolongement qu’il donne à l’œuvre de son père, Pieter Bruegel II occupe une place marquante au XVII^e siècle, notamment par son extrême qualité picturale et la pureté de son coloris, qui influença l’ensemble des peintres flamands de son siècle. Il eut une carrière particulièrement féconde, étendue sur près d’un demi siècle et connut un vif succès dès son vivant.

La redécouverte de cette peinture constitue un événement considérable pour tout connaisseur du maître. Déjà répertoriée au dix-neuvième siècle dans la collection du Duc de Portland, cette œuvre est restée longtemps inconnue des spécialistes. Ce tableau se fonde sur l’un des plus grands chefs-d’œuvre de Pieter Bruegel l’Ancien, le *Combat du Carnaval et du Carême*, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (FIG.1) et est une des rares versions de ce sujet peintes par son fils. En effet, seules quatre autres versions de l’artiste sont connues à ce jour, dont l’une se trouve aux Musées Royaux des Beaux Arts de Bruxelles (FIG.2) et une autre malheureusement perdue lors de la Seconde Guerre Mondiale, mais qui était originellement conservée au Musée National de Cracovie. Notre



the Younger illustrates the theme with extreme finesse, richly detailing the scene with sublime colours with ochre as the dominant shade. If we take a closer look, the version presented to you here is all the more interesting because it shows original elements that were eliminated over time from the paternal painting owing to their fearful nature according to the court of the Habsburgs (such as the drowned man, the beggar in the lower left-hand corner, the sick woman stretched out on the cart or the dying children in front of the church). The *Fight between Carnival and Lent* is a work that continues to surprise and arouse controversy among specialists owing to its complexity. The background for the painting is the central square in a town, seen from a bird’s eye view, teeming with a crowd of different characters. In a single image, the artist cleverly reunites two major moments in the life of his contemporaries: Carnival and Lent. The particularity of these two events is that they directly follow on from one another while being completely antinomical. A period of festivity and licentiousness—a sort of pagan revelry—celebrates the end of winter. This feast precedes the 40 days of abstinence which serve to purify the faithful before they can glorify the resurrection of Christ at Easter.

The Carnival takes up the left-hand side of the painting and Lent the right. The inevitable confrontation between these two opposing feasts that follow on from one another in the calendar is portrayed at the front of the scene. Imitating a mediæval jousting contest, the incarnation of “mardi gras”, an extremely round, corpulent man sitting astride a wine barrel, armed with a roasting spit and pushed by carnivalesque characters, prepares to face the frail and emaciated Old Lady of Lent, with a beehive on her head (perhaps to remind us of the honey eaten in lean times) brandishing a baker’s shovel with herrings on it and pulled along by a monk and a nun.

A veritable dictionary of the customs in 16th century Flanders, the work is considered a mine of information for folklore specialists. Dominated by the facade of the “Nef bleue” inn (an allusion to the famous *Nef des Fous* [*The Ship of Fools* by Bosch]), the carnival side describes a world where it is possible to free oneself of the rules and constraints. The crowd is burning Old Man Winter to celebrate the approach of spring. Others are performing in a popular farce, the *Marriage of Mopsus and Nisa* (also known as *The Dirty Bride*). People are disguised in fancy dress, having fun, dancing, drinking and eating waffles to celebrate this unique period of anarchy. Even the poorest take part in the festivities, as shown by the beggars situated close to the inn or the procession of lepers entering the town square. On the right of the painting, the grey mass of the church lies at the centre of the activities associated with Lent, echoing the inn on the other side. The faithful leave the building in procession. Some are carrying their chairs. The devout hold a handful of branches to mark Palm Sunday while a wealthy few give alms to the poor and the crippled. The church’s open doors allow us to see the relics on display there while a priest marks the forehead of his faithful with ashes. The waffles of the days of plenty are replaced with the food of fasting such as pretzels and especially fish, as shown by the fishwife’s counter close to the well. While everything may at first appear more solemn on the Lent side, there are nevertheless a number of fun elements. Next to the church, children are playing with a top and a group of youngsters are accompanying the Old Lady of Lent, gaily swinging their rattles to counter the profane sound of the bagpipes and the *rommelpot*. Brueghel’s love of detail knows no bounds. If we look closely, we can see that all the children in this group have a small Ash

tableau daterait des années 1600¹ et se trouve dans un état de conservation remarquable. En un digne héritier du chef d’œuvre viennois, ce tableau de Brueghel le Jeune décline le thème avec une extrême finesse, détaillant richement la scène d’un coloris sublime où l’ocre s’avère dominant. À l’analyse, la version qui vous est présentée ici s’avère d’autant plus intéressante qu’elle montre des éléments d’origine qui furent avec le temps éliminés de la composition paternelle en raison de leur caractère trop effrayant au regard de la Cour des Habsbourg (à l’image de l’homme noyé, du mendiant au coin inférieur gauche, de la femme malade étendue dans le chariot ou encore des enfants moribonds devant l’église). Le *Combat de Carnaval et de Carême* est une œuvre qui ne cesse d’étonner et de susciter la controverse chez les spécialistes par sa complexité. La composition prend comme décor la place centrale d’une ville, vue à vol d’oiseau, sur laquelle grouille une foule de personnages différents. L’artiste réunit habilement en une seule image deux moments capitaux dans la vie de ses contemporains: le Carnaval et le Carême. Ceux-ci ont la particularité de se suivre directement tout en étant parfaitement antinomiques. Une période de festins et de licence, sorte de bacchanale païenne, vient fêter la fin de l’hiver. Cette fête précède les 40 jours d’abstinence servant purifier les croyants avant qu’ils ne puissent glorifier la résurrection du Christ à Pâques.

Le Carnaval occupe la partie gauche du tableau et celle de Carême la droite. L’inévitable affrontement entre ces deux fêtes qui se suivent dans le calendrier mais que tout oppose, est représenté au devant de la scène. À la manière d’une joute médiévale, l’incarnation du mardi-gras, un homme excessivement rond et gros chevauchant un tonneau de vin, armé d’une rôtissoire à viande et poussé par des personnages carnavalesque, s’apprête à entrer en collision avec la mégère du Carême, frêle et fortement amaigrie, coiffée d’une ruche (pour rappeler peut-être le miel mangé durant les jours maigres) brandissant une pelle avec des harengs et tirée par un moine et une nonne.

Véritable dictionnaire des us et coutumes dans les Flandres au XVI^e siècle, l’œuvre est considérée comme une mine d’informations pour les spécialistes du folklore. Dominé par la façade de l’auberge de la «Nef bleue» (une allusion à la célèbre *Nef des Fous*) le côté du carnaval nous décrit un monde dans lequel il est possible de s’affranchir des règles et des contraintes. La population brûle le bonhomme d’hiver afin de célébrer l’approche du printemps. D’autres jouent une farce populaire intitulée les noces de Mopsus et Nisa (ou la fiancée sale). Les gens sont déguisés, s’amusent, dansent, boivent et mangent des gaufres pour célébrer cette période unique d’insouciance. Même les démunis participent à la fête, comme en témoignent les mendiants situés près de l’auberge ou encore le cortège de lépreux qui entrent sur la place de la ville. À droite du tableau, la masse grise de l’église répond à l’auberge en devenant le centre des activités liées au Carême. Les fidèles sortent en procession du bâtiment. Certains sont munis de leurs chaises. Des dévotes tiennent en main quelques branches illustrant le Dimanche des Rameaux tandis que des bourgeois aisés en vont faire l’aumône aux pauvres et aux estropiés. Les portes ouvertes de l’église nous permettent de voir les reliques qui y sont exposées tandis qu’un prêtre marque le front de ses fidèles de l’empreinte des cendres. Les gaufres des jours fastes sont remplacées par de la nourriture de jeûne telle que les bretzels et surtout le poisson, comme en témoigne le comptoir de la poissonnière près du puits. Si tout paraît à première vue plus solennel du côté de Carême, le jeu n’est pourtant pas absent. En effet, près de l’église, des enfants jouent à la toupie et un groupe

Wednesday cross on their forehead. The accuracy of the details can also be seen in the manner in which the artist exploits the idea of time passing. Time is expressed through the trees at the back of the painting, which are portrayed as still leafless on the left; however, on the right, the first leaves of spring are starting to appear. The approach of fine weather is also expressed in the house in the middle of the painting where we can see women spring cleaning.

The Fight between Carnival and Lent has the rare quality of never fully revealing itself to the audience. The artist’s exact intentions still remain obscure and have subsequently given rise to a great many theories by experts. Every figure is presented in a satirical manner without the painter seeming to have a preference for one particular character. The painting appears to be a description of human existence lost in a vast world, driven by joy, humour, misery and death. However, a group seems to remain separate from the rest of the painting: three characters in the middle of the scene are shown from the back. The couple is guided by a fool carrying a torch while an extinguished lantern hangs from the woman’s belt. As is often the case in Brueghel’s work, there is perhaps a symbolic message hidden behind these figures: Man isn’t guided by reason but by foolishness. This extremely rare painting, brimming with magnificent, funny and fearsome details, is one of his most successful works. Each motif and every figure is meticulously executed. The master individualises every face and seeks to underline the particularity of each of the individuals depicted. Once again, this panel bears witness to the talent of an artist who left his mark on the Golden Age of Dutch painting.

¹ Dendrochronology testing was carried out by Dr. Ian Tyers and revealed that this painting’s panel came from a tree felled in 1591. Taking into account the time to dry the wood and prepare the painting, the date of its execution would be around 1600.

de jeunes accompagne la Vieille Dame de Carême, faisant joyeusement tournoyer leurs crécelles pour contrer le son profane de la cornemuse ou du romelpot. Brueghel pousse l’amour du détail très loin. Ainsi, il est amusant de constater que chaque enfant de ce groupe arbore sur le front une petite croix du mercredi des cendres. La justesse du détail se perçoit également dans la manière dont l’artiste exploite l’idée du temps qui passe. Le temps s’exprime par les arbres à l’arrière du tableau, qui sont représentés à gauche encore dénudés, mais qui à droite font voir les premières feuilles du printemps. L’approche de la belle saison s’exprime également dans la maison au centre de la composition dans laquelle nous voyons des femmes pratiquer le nettoyage de printemps.

Le *Combat de Carnaval et de Carême* possède la qualité rare de ne jamais se révéler complètement à celui qui la regarde. Les intentions exactes de l’artiste restent à ce jour obscures et ont de ce fait donné naissance à un grand nombre de théories de la part des experts. Chaque personnage est présenté de manière satyrique et aucun parti ne semble avoir clairement la préférence du peintre. Le tableau paraît être une description de l’existence humaine perdue dans un vaste monde et rythmé par la joie, l’humour, la misère et la mort. Un groupe semble pourtant rester à part du reste du tableau: trois personnages au centre de la scène sont vus de dos. Il s’agit d’un couple guidé par la torche d’un fou et dont la femme porte à la ceinture une lanterne éteinte. Comme souvent dans les œuvres de Brueghel, il se cache peut-être derrière ces personnages un commentaire symbolique: l’homme ne serait pas guidé par sa raison, mais par la folie. Avec ce tableau d’une extrême rareté, regorgeant de détails magnifiques, drôles et terribles, Pieter Brueghel le Jeune signe une de ses œuvres les plus abouties. Chaque motif, chaque personnage se voit travaillé de manière minutieuse. Le maître individualise chaque visage et cherche à souligner la particularité propre à chacun des individus représentés. Ce panneau nous prouve, une fois encore, tout le talent d’un artiste qui marqua de son empreinte la peinture des Pays-bas au Siècle d’Or.

¹ Une dendrochronologie réalisée par le Dr. Ian Tyers a révélé que le panneau de ce tableau provenait d’un arbre qui aurait été coupé en 1591. En comptant le temps de séchage et de préparation du tableau, la date d’exécution se situerait dès lors aux alentours de 1600.



FIG.1 | Pieter Brueghel the Elder, *the Fight between Carnival and Lent*, 1559, panel, 118 × 164.5 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.



FIG.2 | Pieter Brueghel the Younger, *the Fight between Carnival and Lent*, panel, 121.3 × 171.5 cm, Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium.



14 | Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

THE WEDDING DANCE OUTSIDE DANSE DE NOCES EN EXTÉRIEUR

Panel: 40.6 × 55.8 cm

Provenance: Anonymous sale: Muller, Amsterdam, 25 November 1924, lot 7; Bayer Collection, Elberfeld, 1934; Droste-Savery Collection; Sale Fischer, Lucerne, 13 June 1961, lot 1963; Brod Gallery, London, 1974; Bernard Solomon Collection, Los Angeles; private collection.

Exhibition: Amsterdam, Galerie de Boer, *Helsche en Fluweelen Brueghel*, 1934, no. 14; Amsterdam, Galerie de Boer, *Winter Exhibition*, 1974, no. 12; Los Angeles, County Museum of Art, on loan, 1975 (loaned by Bernard Solomon, no. L.75.35.1); Los Angeles, County Museum of Art, on loan, 1978 (loaned by Teri Solomon, no. L.78.13).

Literature: G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Brussels, 1969, p.191, no. 23; K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 2000, II, p. 727, no. E939, illustrated, and noting that the provenance provided by Sotheby's at the sale in 1993 is partially incorrect.

Through his many versions of the subject, Pieter Brueghel the Younger is *the* illustrator of this inescapable element of Flemish folklore: the wedding dance. Using multiple variations, he paints the activities following the actual wedding ceremony: most often associated with the offering of gifts, the dances take place in the open air or under the roof of a barn and are the sign of an unwavering freedom, where exuberance rubs shoulders with tradition. With the notable exception of the actual sacrament, all the different phases of the rituals accompanying these festivities, from the procession of the bride and groom up to the blessing of the wedding-bed, are detailed with brilliance and relish in Brueghel's artwork.

The subject of our panel is one of the most popular themes painted by the Pieter Brueghel the Younger. Klaus Ertz acknowledges 37 versions of these rustic wedding dances by the painter, including our version, executed between 1607 and 1626. The first ones painted in 1607 are now in Baltimore (Walters Art Gallery) and Brussels (Royal Museums of Fine Arts). A frequently depicted subject, the wedding dance is portrayed in three different ways: in our painting, the bride in the background is receiving gifts from the guests with couples dancing in the foreground; in the second variation, the scene takes place inside; the third one depicts a general dance outside with the bride taking part. Here, the scene takes place in a green setting. The sinuous tree trunks seem to echo the swaying dancers. The gap created in perspective, formed by the two trees on the right, opens up the painting and allows the eye to rest on the excitement of the dancers and the crowd of guests surrounding the bride. She is recognisable thanks to her two headdresses; one encircling her head and the other, hanging according to tradition from the cloth of honour stretched between the two trees, which theatrically closes the painting. Her static pose strongly contrasts with the effervescence of the group of revellers, forming a joyful farandole from the cottage right up to the foreground, where couples are embracing and dancing in a wild circular movement. With her subdued expression, she is somewhat indifferent to the plate of wedding offerings in coins of the realm. There are no obvious signs of the groom, and one may well wonder if he isn't already among the tipsy, hopping dancers. The guests' glassy eyes betray their drunkenness. Brueghel perfectly illustrates the point in a small anecdotal scene of three men relieving themselves against the cottage walls.

A travers de nombreuses versions, Pieter Brueghel le Jeune se fait l'illustrateur de l'un des rendez-vous les plus incontournables du folklore flamand : la danse de noces. Par de multiples déclinaisons, il peint les activités succédant la noce à proprement parler : le plus souvent liées à la remise des présents, les danses ont lieu en plein air ou sous le toit d'une grange et sont le signe d'une liberté sans faille, où l'exubérance côtoie la tradition. A l'exception notable du sacrement lui-même, toutes les différentes phases des rituels accompagnant ces festivités, depuis les cortèges de la mariée et du fiancé jusqu'à la bénédiction du lit nuptial en passant par la remise des présents à la mariée, le repas de noces et autres danses nuptiales, sont détaillées avec brio et délectation dans la peinture de Brueghel.

Or, le sujet de notre panneau est l'un des thèmes les plus populaires traités par Pieter Brueghel le Jeune. Klaus Ertz reconnaît trente-sept représentations autographes de ces danses de noces rustiques réalisées entre 1607 et 1626, notre version incluse. Les premières exécutées en 1607 se trouvent aujourd'hui à Baltimore (Walters Art Gallery) et à Bruxelles (Musées Royaux des Beaux-Arts). Fréquemment traitée, la danse de noces se décline selon trois compositions : celle de notre tableau, où la mariée à l'arrière-plan reçoit les présents des invités avec les couples dansant au premier plan, une composition semblable, mais où la scène se déroule dans un intérieur et enfin une danse générale, en extérieur, à laquelle participe la mariée. La scène se déroule ici dans un écrin de verdure. Les troncs tortueux des arbres semblent répondre aux déhanchements des danseurs. La trouée perspective ménagée par les deux arbres de droite ouvre la composition, permettant à l'œil de se reposer de l'agitation des danseurs et de la multitude des invités entourant la mariée. Celle-ci est reconnaissable à ses deux couronnes ; par l'une ceignant sa tête et par l'autre, traditionnellement suspendue au drap d'honneur qui, tendu entre les deux arbres, ferme théâtralement la composition. Son attitude statique contraste fortement avec l'effervescence du groupe de noces qui forme depuis la chaumière jusqu'au premier plan, une joyeuse farandole où les couples s'embrassent et dansent dans un rythme circulaire effréné. Avec son expression effacée, elle marque une certaine indifférence face à l'assiette des offrandes nuptiales en espèces sonnantes et rébuchantes. Du marié point de traces explicites, et l'on est en droit de se demander s'il ne figure pas déjà parmi les danseurs éméchés et sautillants. Les yeux brillants des convives trahissent leur ébriété. Ce que Brueghel, dans un clin d'œil anecdotique, rend parfaitement avec les trois hommes se soulageant contre la chaumière.



An engraving by Pieter van der Heyden, published by Hieronymus Cock, has “BRVGEL.INVENT” (FIG.1) inscribed in its cartouche. However, no composition painted or drawn by the father showing an identical representation of this dance has been found. Marlier believes that Brueghel the elder delivered a drawing to his engraver¹. The challenge for the son therefore lay in the reinterpretation of the composition and the rendering of the colours unknown to him, marked here by the alternation of bright red, intense black and sky blue, with more sober tones such as light grey, beige, white and the brown and green monochromes. The intensity of the light further accentuates the sparkling fabrics, emphasising the elegance of the figures and the richness of the clothes. The excesses particular to a festive atmosphere are thus cleverly hidden at first sight. Through a cheerful vision and the celebration of anecdotes from Brabant folklore, Brueghel invites us to share in this peasant wedding.

¹ For the entire theory, see G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Brussels, 1969, p.186-187.

Une gravure de Pieter van der Heyden éditée par Hieronymus Cock mentionne dans son cartouche «BRVGEL.INVENT» (FIG.1). Pourtant, aucune composition peinte ou dessinée du père, ne reprenant à l'identique cette danse, n'a été retrouvée. Marlier formule l'hypothèse qu'un dessin aurait été livré par Brueghel l'Ancien à son graveur¹. Le défi du fils repose donc sur la réinterprétation de la composition et le rendu des couleurs qu'il ignore, ici rythmé par l'alternance du rouge vif, noir intense et bleu azur avec des tons plus sobres tels le gris clair, le beige, le blanc et les camaïeux de bruns et de vert. L'intensité de la lumière relève encore le chatoiment des étoffes, marquant l'élégance des figures et la richesse des costumes. Les débordements propres à une ambiance festive se trouvent ainsi astucieusement dissimulés à première vue. Par une vision enjouée et la célébration d'anecdotes du folklore brabançon, Brueghel nous invite à partager l'intimité de ce mariage paysan.

¹ Pour l'entière démonstration, voire G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, p.186-187.



FIG.1 | Pieter van der Heyden, *The Wedding Dance Outside*, burin engraving after Pieter Bruegel the Elder.



15 | Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

THE PROVERBS

LES PROVERBES

①

The Peasant offering his Companion an Owl
Le paysan offrant une chouette à sa compagne

Panel: 18.8 cm

Provenance: Private collection.

Literature: K. Ertz, *Pieter Brueghel die Jüngere*, Lingen, 1998/2000, Vol. I, No. E617, p. 217, reproduction p. 177.

②

If One blind Person leads Another, Both will fall
Si un aveugle en conduit un autre, ils tomberont tous deux

Panel: 20 cm

Provenance: Private collection.

③ ④ ⑤ ⑥

She is carrying Water and Fire at the same Time;
Filling in the Well after the Calf has drowned;
The Bird's-nester;
The Gooseherd.

Elle porte en même temps l'eau et le feu;
Comblér le puits lorsque le veau est noyé;
Le Dénicheur;
Le Gardien d'oies.

3. signed "P. BREGHEL" (bottom right)

5. signed "P. BREGHEL" (bottom left)

6. signed "P. BREGHEL" (bottom left)

Panels: 17.8 cm

Provenance: Rothan collection; Anonymous sale, Georges Petit Gallery, Paris, 29-31 May 1890, lot 15; With Durand-Ruel, Paris, 1892; Charles H.Senff, New York; Anonymous sale: Anderson Galleries, New York, 28 March 1928, lot 14 as "Pieter the Younger"; With Newhouse Galleries, New York, 1962; Virginia Kraft Payson, New York; Christie's, New York, 19 April 2007, lot 48-51; private collection.
Exhibition: New York, The American Federation of Arts, Dealer's choice 16-29 November 1962, no. 34.

Literature: G. Glück, *Breughels Gemälde*, Vienna, 1932, p.102, no. 33 (the third one); *The Connoisseur*, March 1963, cover picture in colour (the first one); G. Marlier; *Pierre Breughel le Jeune*, Brussels, 1969, p.152, no.11d; p.153, no. 13c; p.159, no. 20c; p.162, no. 26b; H. Mielke, *Pieter Breughel der Jüngere* (1564-1637/38) Lingen, 1998/2000, pp.200-202, nos. E74 and E 82; p.206, no. E100; p.207, no.E104.

⑦

The Music of the Rich is always pleasant
La musique du riche est toujours agréable

Panel: 18 cm

Signed "P.BREVGHEL" bottom right.

Provenance: De Boer Gallery, Amsterdam; De Jonckheere Gallery, Paris, 1989; private collection.

Literature: G. Marlier, *Pierre Breughel le Jeune*, Brussels, 1969, p. 148; K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. I, no. E62, p.198, reproduction p. 100.

⑧

Two Fools pulling their Tongues out at each other
Deux fous qui se tirent la langue

Panel: 18.9 cm

Provenance: J.J. Chapuis; De Boer Gallery, Amsterdam, 1934; A.J. Blijdenstein, Enschede; Christie's sale Amsterdam, 8 May 1995, lot 54; Saint-Honoré Art Gallery, Paris; private collection.

Exhibition: Enschede, Rijksmuseum Twenthe, October 1929, no. 4; Amsterdam, De Boer Gallery, 1934, no. 27a; *Modernen van Tæn 1570-1630: Vlaamse schilderkunst en haar invloed*, Laren, Singer Museum, 1963, no. 57; Breughel-Brueghel, Essen, Villa Hugel, and Vienna, Kunsthistorisches Museum, August 1997-April 1998, no. 111; Antwerp, KMSK, May-July 1998, no. 117.

Literature: G. Marlier, *Pieter Brueghel Le Jeune*, Brussels 1969, p. 161, no. 22, fig. 83; K. Ertz, *Pieter Breughel der Jüngere*, Lingen 1998, p. 214, no. E145, pl. 143.



16 | Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

WINTER LANDSCAPE WITH A BIRD TRAP
PAYSAGE HIVERNAL À LA TRAPPE AUX OISEAUX

Panel: 40.5 × 58 cm

Provenance: Private collection.

Literature: G. Marlier, *Pieter Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, pp.239 à 251;

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. II, pp.575 à 587.

Contemporary with the cycle of the seasons, this magnificent winter landscape is clearly one of the most well-known works of Pieter Brueghel the Elder. In a more meditative register than the *Hunters in the snow* (1565, Vienna, Kunsthistorisches Museum), this subject—the paternal prototype of which is kept at the Royal Museums of Fine Art in Brussels (FIG.1),—lies at the source of the iconography of the winter landscape admired by the greatest art-lovers, such as Archduke Leopold Wilhelm.

But what hides behind this peaceful Brabant panorama composed of whites and gold? Here, Brueghel reveals nature and man evolving in perfect harmony. While sparrows and fledglings chirp on the snow, the care-free characters, some wearing red hats, indulge in the winter sports that Brueghel was already illustrating for Cock in 1558 in front of St. George’s gate in Antwerp. Enjoying skating or playing *kolf* (the ancestor of hockey and golf), none of them seem to notice the traps, whether it be the thin layer of ice that could break beneath the commotion or the mysterious trap under which the birds are sheltering. Herein lies the meaning of the painting, also known as the *Bird-trap*: through bad judgement, or simple blunder, we could well fall.

The charm of this painting can be attributed to this nuance; thanks to a relatively high viewpoint, the viewer’s gaze embraces a tranquil image that nevertheless hangs by a thread. The painting undoubtedly alludes to the precariousness of life and this echo effect may lead the viewer to draw a comparison between the trap and the political situation in the Netherlands at the time, i.e. the oppression of the Spanish regime.

Besides the close resemblance of our painting with *The Bird Trap* by the artist’s father, Pieter Brueghel the Younger’s work differs from the paternal model through the use of his own particular technique. With his use of colour to create subtle nuances, the artist stands out as a remarkable colourist. He seems to want to brighten the tones through the skaters’ clothing and the light striking the walls of the dwellings and the meticulously executed trees with their detailed branches. Considered as his best successor, Pieter Brueghel the Younger contributes to the explosive success of his father’s subjects. This can indeed be seen in the very fine versions of this painting belonging to some of the greatest international collections. Whether in Vienna (FIG.2) or Bucharest, all the panels meet the same plastic requirements. Pieter Brueghel the Younger’s different variations on the theme are all very different with slight divergences between them. These differences can be seen specifically in the degree of the depth of the colours as in the meticulous detail of the branches, always very elaborate in Pieter the Younger’s work, as well as the number of swallows flying in the sky. Nevertheless, under all circumstances, we can see a land-

Contemporain du cycle des saisons, ce magnifique paysage d’hiver est manifestement l’une des œuvres les plus connues de Pieter Bruegel le Vieux. Dans un registre plus méditatif que les *Chasseurs dans la neige* (1565, Vienne, Kunsthistorisches Museum), ce sujet, dont le prototype paternel est conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (FIG.1), est à la source de l’iconographie du paysage de neige, adulé par les plus grands amateurs, tel l’archiduc Léopold-Guillaume.

Mais que cache ce paisible panorama brabançon fait de blancs et d’or? Brueghel y dévoile la nature et les Hommes, évoluant en parfaite adéquation. Tandis que moineaux et oiselets pépient sur la neige, les personnages débonnaires coiffés pour certains de bonnets rouges s’adonnent aux sports de glace que Brueghel dessinait déjà pour Cock en 1558 devant la porte Saint Georges à Anvers. Adeptes de patinage ou de Kolf (ancêtre du hockey et du golf), nul ne semble faire attention aux pièges, que ce soit la couche de glace trop fine qui pourrait se briser sous les ébrouements ou la mystérieuse trappe sous laquelle les oiseaux s’abritent. Ce tableau, qui est aussi appelé le *Trébuchet*, prend donc tout son sens: par une erreur d’appréciation, ou par simple étourderie, il nous arrive de tomber, de chuter.

C’est dans cette nuance que l’œuvre prend tout son charme; grâce à un point de vue relativement élevé, le regard du spectateur embrasse une image d’une douce quiétude mais qui ne tient qu’à un fil. La composition fait sans doute allusion à la précarité de l’existence et ce jeu d’échos au sein de la composition peut amener le spectateur à rapprocher le sens de la trappe de la situation politique des Pays-Bas à cette époque, à savoir l’oppression du régime espagnol.

Hormis l’étroite similarité de notre composition avec *La Trappe à oiseaux* de son père, Pieter Brueghel le Jeune se détache dans ce tableau du modèle paternel par l’emploi d’une technique qui lui est propre. Travaillant la couleur avec d’infimes nuances, l’artiste est un singulier coloriste. Il semble vouloir raviver les tonalités par les vêtements des patineurs et la lumière venant frapper les murs des habitations, les arbres minutieusement exécutés avec leur branchage fouillé. Considéré comme son meilleur continuateur, Pieter Brueghel le Jeune contribue au succès détonant des sujets de son père. En témoigne les très belles versions de ce tableau conservé dans les plus grandes collections internationales. Que ce soit à Vienne (FIG.2) ou Bucarest, tous les panneaux répondent aux mêmes exigences plastiques. Toutes les compositions de Pieter Brueghel le Jeune présentent de légères variantes entre elles. Ces différences s’observent notamment au niveau des accords chromatiques et du rendu minutieux des branchages toujours fouillés, ainsi que par de menus détails, tels le nombre d’hirondelles voletant dans le ciel. Dans tous les cas, on retrouve



scape that is modern, sweeping and panoramic in scope, with a low horizon foreshadowing Dutch art of the 17th century. Composed as a simple landscape comprised of various shades of grey and light brown highlighted with white flat tints and a few dashes of colour, this small village, believed to be Pede-Sainte-Anne, is a true cabinet painting. Opening the way for 17th century Dutch landscape painting, it is without a doubt one of these images we cannot help admiring, and ultimately desiring.

cette conception moderne, ample et panoramique du paysage à l'horizon bas, annonciatrice de l'art hollandais du XVII^e siècle. Traité tel un paysage dépouillé fait de camaïeux de gris et brun clair rehaussés d'aplats blancs et de quelques notes colorées, ce petit village que l'on pense être celui de Pede-Sainte-Anne est un véritable tableau de cabinet. Ouvrant la voie au paysage hollandais du XVII^e siècle, il est sans doute l'une de ces images que l'on ne cesse de regarder, voire de convoiter.



FIG. 1 | Pieter Bruegel the Elder, *Winter landscape with skaters*, 1565, oil on wood, 37 × 55.5 cm, Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium.



FIG. 2 | Pieter Bruegel the Younger, *Winter landscape with skaters*, 1565, oil on wood, 39 × 57 cm, signed P. BRUEGH., 1601, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



17 | Jan Brueghel the Elder

BRUXELLES 1568 – ANVERS 1625

THE CRUCIFIXION

LA CRUCIFIXION

Copper: 25 × 35 cm

Signed and dated *BRVEGHEL 1594*

Provenance: Private collection, Italie.

Jan Brueghel the Elder, also known as ‘Velvet’ Brueghel owing to the charm of his palette, was the second son of Pieter Brueghel the Elder and the brother of Pieter Brueghel the Younger. He spent his first few years of apprenticeship with Gœkindt, a painter from Antwerp, before leaving for Italy around 1589. He was in Milan in 1595 where Cardinal Borromeo served as his protector.

He came back to Antwerp in 1596 where he registered as a master. After a trip to Prague in 1604, and to Nuremberg in 1606, he returned to Antwerp and was nominated official court painter by Archduke Albert and the Infanta Isabella. The diverse subjects he painted are of the utmost precision and virtuosity. One of the great specialists of 17th century landscape painting, he completely renewed the concept by creating a genre that was both simple and lyrical, combining the different planes through infinite nuances dominated by the characteristic blue-greens of his palette, and animating his scenes with figures that were sometimes executed by Rubens. Considered as the last great mannerist painter of landscape, this contemporary of Rubens and Hendrick van Balen reached a high position in Antwerp society, and his studio was frequented by some of the highest members of society.

Sometimes called *Christ Crucified* in the Gospels, describing the ninth hour of the crucifixion of Christ and two thieves, this hitherto unseen work by Jan ‘Velvet’ Brueghel compares with this master’s finest known paintings. And quite rightly so: we can feel the incredible dramatic tension among the crowd gathered in this sublime landscape, where nature alone conveys the grief of this episode from the New Testament.

This work, which has been in the possession of a great Italian princely family since its creation, is the perfect synthesis of Jan Brueghel’s art. Catholic, courtly and a familiar face in the high society of his day, he went to stay in Italy in 1589, first with the Colonna family and then with the future pope, Cardinal Federico Borromeo. Dated 1594, at a time when he had already been in Rome for two years, this copper perhaps draws inspiration from one of his father’s models. In fact, this is highly likely. Unfortunately, no painting of this subject by Brueghel the Elder exists today and only two notes evoke the possibility of a paternal model: in his *Res Pictoriae*, Buchelius (1583-1639) mentions having seen a *Calvary* by Pieter the Elder, dated 1559, at the house of the collector Bartholomeus Ferreris, in Leiden, and an old inventory from the collection of H. Bartels from 1672 lists a crucifixion¹. The first argument seems highly probable while the second one is more questionable: 150 florins is very cheap for the time for a painting by a master! It is therefore more likely to be a work

Jan Brueghel le Vieux, appelé également Brueghel de Velours en raison de la séduction de sa palette, était le deuxième fils de Pieter Bruegel le Vieux et le frère de Pieter Brueghel le Jeune. Il passe ses premières années d’apprentissage chez Gœkindt, peintre anversois, avant de partir vers 1589 pour l’Italie. On le trouve à Milan en 1595 où il eut pour protecteur le Cardinal Borromée.

En 1596, il revient à Anvers où il s’inscrit comme Maître. Après un voyage à Prague en 1604 et à Nuremberg en 1606, il revient à Anvers et fut nommé peintre officiel de la cour par l’archiduc Albert et l’infante Isabelle. La diversité des sujets traités sont d’une précision et d’une virtuosité extrêmes. L’un des plus grands spécialistes du paysage au XVII^e siècle, il en renouvelle totalement la conception en créant un genre à la fois simple et lyrique, liant les différents plans par d’infinies nuances où dominent les bleus-verts caractéristiques de sa palette et animant ses scènes de personnages. Considéré comme le dernier grand peintre maniériste de paysage, ce contemporain de Rubens et Hendrick van Balen acquiert une haute position dans la société anversoise, et son atelier est visité par les plus grands.

Parfois intitulée le *Christ en Croix* dans les Evangiles et décrivant à la neuvième heure la crucifixion du Christ et de deux brigands, cette œuvre inédite de Jan Brueghel de Velours rivalise avec les plus belles compositions connues de ce maître. Et pour cause, une tension incroyablement dramatique est palpable dans la multitude rassemblée dans ce paysage sublime, où la nature à elle seule annonce la douleur de cet épisode du Nouveau testament.

Demeurée depuis sa création dans une collection princière italienne, cette œuvre est la parfaite synthèse de l’art de Jan Brueghel. Catholique, courtois et fréquentant la haute société de son temps, il séjourna en Italie dès 1589, chez les Colonna d’abord, puis chez le futur pape le cardinal Federico Borromeo. Daté de 1594, alors qu’il séjournait à Rome depuis deux ans, ce cuivre est-il inspiré d’un modèle paternel? Il y a fort à parier que ce soit le cas. Malheureusement aucun tableau de ce sujet par Bruegel l’Ancien n’est aujourd’hui préservé et seules deux mentions nous évoquent un éventuel modèle paternel : Buchelius (1583-1639) signale dans ses *Res Pictoriae* qu’il aurait vu chez le collectionneur Bartholomeus Ferreris, à Leyde, un *Calvaire* de Pieter le Vieux daté de 1559 et un vieil inventaire de la collection de H. Bartels de 1672 fait état d’une crucifixion¹. Le premier argument semble peu discutable tandis que le second est plus contestable : 150 florins, c’est bien peu cher payé pour un tableau de maître à l’époque! Il s’agirait donc davantage d’une œuvre de Pieter le Jeune. D’ailleurs, on trouve dans l’œuvre de ce dernier, frère de Jan le Vieux, quatorze versions



by Pieter the Younger. In fact, there are fourteen different versions of this theme in the œuvre of the latter, who was the brother of Jan the Elder. And yet nothing leads us to believe that the two brothers copied each other; it is more likely that they followed a common model by their father. In fact, there are several similarities between our painting and the *Calvary* by Pieter, kept in the sacristy of the Church of Saint Séverin in Paris.

Two other versions of Jan’s work support our opinion. An earlier painting than ours by Jan the Elder, dated 1595, is kept at the Kunsthistorisches Museum in Vienna (FIG.1). It includes numerous elements from our version. The group in the foreground is identical: servants are fighting over Christ’s cloak. The two guards in red and blue are standing in the same position, while a cavalier carrying a heavy basket on his back is watching the three men fighting on the ground. Furthermore, this confrontation appears to foreshadow the peasant brawls portrayed by Adrian Brower. Also present is the motif of the horseman dressed in yellow, positioned on his mount looking at Christ on his cross. In our version, however, he is carrying the clearly visible standard of the Habsburg family whereas no flag is seen flapping in the wind in the Viennese version. Finally, in the background, melting into the blue, we can perceive a fortress resembling a citadel, representing Jerusalem: it is on the right in the copper in Vienna and on the left in ours. The only real difference in the narration of the episode is that in our version, the three crosses are fixed in place, whereas in the Viennese version, the left-hand cross for the thief is in the process of being erected. We can see the executioners hurrying and supporting the cross in order to put it up. Of all the versions similar to ours, whether they are by Jan or Pieter, none of them show the three crosses fixed firmly in place except for ours. Did Jan choose to move away from the paternal model in this first work? It is true that Jan had a far more independent character with regard to his father than his brother, who wasn’t really the source of pure invention. Finally, the cold tones of green and blue make us automatically think of Paul Bril, with whom our painter travelled around Italy. The influence of this romanist can unquestionably be seen in this landscape, where the dramatic tension is increased tenfold by the choice and contrasts of colours.

The construction in horizontal planes is also the fruit of Joachim Patenier’s influence. This natural amphitheatre, stretching to the sides of the rocky peaks, is also present in a second painting similar to our *Crucifixion*. The *Calvary* in the Alte Pinakothek in Munich² is a later work, circa 1598, executed in Antwerp. It has clearly been influenced by the two previous versions, ours and the one in Vienna, but also by Dürer, especially his drawing of the *Great Calvary* dated 1505, which belonged to Rudolf II (Uffizi, Florence), many copies of which were in circulation in Italy during the 16th century. A version painted in 1604, depicting an almost identical copy of Dürer’s engraving, also exists in the Uffizi in Florence. The composition is much denser than in our version, and the mention of the master engraver is significant. Hence, Jan differentiates himself in this large version of his father’s invention and refers to the drawing he knows. Finally, there is another representation of this theme in quite another register, since it is a brilliant demonstration of Jan Brueghel the Elder’s talent as a miniaturist³. A small oval painting that is part of a group of five, three of which are by our artist, that were designed to decorate a font. Here we find the crowd of figures gathered around Christ carrying his cross.

One thing is certain, Jan must have had his father’s drawings with him in Italy to have been able to produce our version. He takes the decision to

différentes de ce thème. Or rien ne nous permet de dire que les deux frères se sont copiés; ils ont donc plutôt suivi un modèle commun venant de leur père. De fait, on notera quelques similitudes entre notre tableau et le *Calvaire* de Pieter, conservée en la sacristie de l’Eglise Saint Séverin de Paris.

Deux autres exemples de l’œuvre de Jan viennent étayer notre propos. Postérieure à notre version, une composition datée de 1595 de Jan Le Vieux est conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne (FIG.1). Elle reprend de nombreux éléments de notre version. Le groupe au premier plan est identique : on assiste au combat des valets se disputant le manteau du Christ. Les deux gardes en rouge et bleu adoptent la même posture, les trois hommes en pleine bagarre au sol sont observés par un cavalier portant une lourde hotte sur son dos. De plus, cette altercation annonce volontiers les rixes paysannes d’Adrian Brouwer. On retrouve également le motif du cavalier jaune, posté sur sa monture et regardant le Christ sur sa croix. Dans notre version cependant, il porte l’étendard bien visible de la famille des Habsbourg tandis qu’aucun drapeau ne flotte dans le ciel de la version viennoise. Enfin, à l’arrière-plan, fondue dans le bleu, on aperçoit une place forte, sorte de citadelle, qui représente Jérusalem : elle est à droite sur le cuivre de Vienne, à gauche sur le nôtre. Seul véritable différence dans la narration de l’épisode : sur notre version, les trois croix sont fixées, tandis que la version viennoise, la croix de gauche devant servir au supplice du larron est en train d’être élevée. On aperçoit d’ailleurs les bourreaux se hâtant et soutenant la croix afin de la dresser. De toutes les versions que nous rapprocherons de cette œuvre, qu’elles soient de Jan ou de Pieter, aucune ne fait figurer les trois croix solidement fixées sauf notre tableau. A croire que Jan s’était démarqué du modèle paternel sur cette œuvre première? Il faut avouer le caractère bien plus indépendant de Jan vis à vis de son père, contrairement à son frère qui ne procède pas véritablement par invention pure. Enfin, les tons froids, verts et bleus font indéniablement penser à Paul Bril, avec qui notre peintre a voyagé en Italie. L’influence de ce romaniste est sans conteste sur ce paysage, où la tension dramatique est décuplée par le choix et les contrastes des couleurs.

La construction en zones horizontales est aussi le fruit de l’influence de Joachim Patenier. Cet amphithéâtre naturel, s’étendant à flancs de pics rocheux, est présent aussi dans un deuxième tableau duquel nous pouvons rapprocher notre *Crucifixion*. Le *Calvaire* de l’Alte Pinakothek de Munich² est une œuvre plus tardive, autour de 1598, exécutée à Anvers. Elle jouit de l’influence des deux précédentes, Vienne et la nôtre, mais aussi de Dürer, notamment de son dessin daté de 1505 du *Grand Calvaire* appartenant à Rodolphe II (Galerie des Offices, Florence) et dont les copies circulaient déjà nombreuses en Italie au XVI^e siècle. Une version peinte de 1604, reprenant presque à l’identique la gravure de Dürer figure également aux Offices de Florence. La composition est bien plus dense que dans notre version, et la citation du maître graveur, significative. Jan se détache donc dans cette grande version de l’invention de son père pour ne citer que le dessin qu’il connaît. Enfin, notons une dernière représentation de ce thème, dans un tout autre registre puisqu’il s’agit d’une brillante démonstration de talent de miniaturiste de Jan Brueghel le Vieux³. Petit tableau ovale faisant partie d’un groupe de cinq dont trois sont de la main de notre artiste, il était destiné à orner un bénitier. On y retrouve la foule de personnages, amassée autour du Christ portant sa croix.

Une chose est sûre, pour réaliser notre version, Jan devait posséder avec lui en Italie des dessins de son père. Il prend le parti de positionner le

position the group of Holy Women in the foreground on the right, with the Virgin sitting in the middle; at their feet are the remains of a charnel house. On the other side, five naked men seem to be sucked into the ground, while a human skeleton lies not far from them. This group, a motif which is resolutely rubenesque, acts as a repoussoir, opening onto Golgotha.

The great quality of this copper cannot fail to move the viewer. It is the manifesto of an artist who has reached maturity through his trip to Italy and whose work is commissioned by the great patrons and collectors. In a remarkable state of conservation, this work with its astonishingly beautiful landscape and variety of characters is a unique biblical masterpiece by Jan Brueghel.

- 1 Mentioned by G. Marlier in *Pierre Brueghel le Jeune*, Brussels, 1969, p.287: “A painting of Christ’s Crucifixion. By Brueghel the Elder 150 florins”.
- 2 Jan Brueghel the Elder, *Calvary*, ca.1598, copper, 36.2 × 55.4 cm, Munich, Alte Pinakothek.
- 3 Jan Brueghel the Elder, *Carrying the cross*, 1606, copper, 3,5 x 5 cm, Milan, Pinacoteca Ambrosiana.



FIG.1 | Jan Brueghel the Elder, *Crucifixion*, 1595, copper, 26 × 35 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

groupe des Saintes Femmes, la Vierge assise au centre, au premier plan à droite, avec à leurs pieds les restes d’un charnier. De l’autre côté, cinq hommes dénudés sont comme aspirés par la terre, et non loin d’eux gît le squelette d’un humain trépassé. Ce groupe, motif aux accents résolument rubéniens, fonctionne comme un élément repoussoir, qui ouvre sur le Golgotha.

Nul ne saurait s’émouvoir devant la grande qualité de ce cuivre. Il est le manifeste d’un artiste, ayant atteint la maturité par son voyage en Italie, et que les grands mécènes et collectionneurs mandatent. Dans un état remarquable de conservation, par la stupéfiante beauté du paysage et la variété de ses personnages, Jan Brueghel signe ici un chef-d’œuvre inédit de son registre biblique.

- 1 Mentionné par G. Marlier in *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, p.287: «Un tableau de Crucifiement du Christ. Du Vieux Bruegel 150 florins».
- 2 Jan Brueghel le Vieux, *Calvaire*, ca.1598, cuivre, 36.2 × 55.4 cm, Munich, Alte Pinakothek.
- 3 Jan Brueghel le Vieux, *Portement de croix*, 1606, cuivre 3,5 × 5 cm, Milan, Pinacothèque Ambrosienne.



7.54

THE MONTH OF MARCH OR THE PARABLE OF THE WICKED TENANTS
 THE MONTH OF DECEMBER OR JOSEPH AND MARY ARRIVING AT THE INN
 LE MOIS DE MARS OU LA PARABOLE DES VIGNERONS MEURTRIERS
 LE MOIS DE DÉCEMBRE OU JOSEPH ET MARIE ARRIVANT À L'AUBERGE

March: circular panel: 25.5 cm

Inscription *MATT. 21*

Provenance: Private collection.

December: circular panel: 25.1 cm / Inscription *LVC. 2*

Provenance: Delbelke Collection, Antwerp, 1935; Private collection.

Exhibition: Antwerp 1935, Antwerpsche Verzamelingen, 20 April-19 May 1935, no. 63 (loaned by M. Ch. Delbelke)

Literature: R. de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer: catalogue raisonné Brussels*, 1991, reproduced p.40, plate 14 (incorrect provenance and mentioned as signed and dated 1592, see pp.197-8).

Abel Grimmer, a painter from Antwerp, was the son of the landscape artist Jacob Grimmer (circa 1526-1590) with whom he served his apprenticeship before being accepted as a master in the Guild of Saint Luke in 1592. He painted numerous small landscapes, representing rural scenes which sometimes included biblical motifs. Above all, he specialised in series dedicated to the Four Seasons and the Twelve Months, which are, in some way, the transposition of the miniaturists' calendars onto panels.

Like his contemporary, Pieter Brueghel the Younger, he interpreted certain engravings and models conceived by Pieter Brueghel the Elder and Hans Bol, though in his own, very personal manner. He thus remained deeply attached to the somewhat archaic spirit and conception of the 16th century. It is believed that he also trained as an architect. It is this professional concern—in the rendering of buildings and perspectives—that we find in his paintings depicting the interiors of churches or palaces, and in his panoramic views of the town of Antwerp and his Towers of Babel. He demonstrates great drawing skills, and an accurate and sharp sense of observation. Characteristic of our painter are a strict and precise style of drawing, a synthetic vision of nature in the style of the primitives and the miniaturists, a composition with schematic lines, and an extreme subtlety in his choice and juxtaposition of tones. His very personal pictorial design, which combines a certain realism in his landscapes with a stylisation of nature and architecture, appears strangely modern to us.

Portrayals of the different seasons played an important role in Flemish painting. This pictorial tradition dates back to the 14th and 15th century books of hours, such as the Duke of Berry's *Book of Hours* created by the Limbourg brothers. A century later, Pieter Brueghel the Elder and Lucas van Valckenborch founded their interpretations mainly on this pictorial tradition and marked the depiction of the seasons with their talent.

Abel Grimmer is particularly attracted to this theme. Dating from the end of the 16th century, the two panels presented here fully embrace this tradition by illustrating scenes from the New Testament. They would have originally belonged to a series of twelve paintings, each symbolising a month of the year. Grimmer drew inspiration from the *Emblemata Evangelica*, a series of twelve prints engraved by Adriaen Collaert after

Peintre anversois, Abel Grimmer est le fils du paysagiste Jacob Grimmer (circa 1526-1590) chez lequel il effectue son apprentissage avant d'être reçu comme Maître dans la Guilde des peintres de Saint-Luc en 1592. Il peignit de nombreux paysages de petit format, représentant des scènes champêtres avec parfois l'insertion de motifs bibliques; il fut surtout le spécialiste des séries consacrées aux Quatre Saisons et aux Douze Mois, qui sont en quelque sorte la transposition sur panneaux des calendriers des miniaturistes.

Contemporain de Pieter Brueghel le Jeune, il interpréta comme lui, mais d'une manière très personnelle, certaines gravures et modèles conçus par Pieter Bruegel l'Ancien et par Hans Bol. Il resta ainsi profondément attaché à l'esprit et à la conception un peu archaïque du XVI^e siècle. Il aurait également suivi une formation d'architecte. Ce serait cette préoccupation de professionnel – dans le rendu des bâtiments et des perspectives – que l'on rencontrerait dans ses peintures représentant des intérieurs d'églises ou de palais, ainsi que dans ses vues panoramiques de la ville d'Anvers et ses Tours de Babel. Il fait preuve d'une très grande habileté de dessinateur, d'un sens de l'observation juste et aigu. Le caractérisent un graphisme sévère et précis, une vision synthétique de la nature à l'exemple des primitifs et miniaturistes, une composition aux lignes schématiques, une extrême subtilité dans le choix et la juxtaposition des tons. Sa conception picturale qui allie un certain réalisme du paysage en un accent très personnel, à une stylisation de la nature et des architectures, nous apparaît étrangement moderne.

Les représentations des différentes saisons jouèrent un rôle important dans la peinture flamande. La tradition picturale remonte aux livres d'heures des XIV^e et XV^e siècles, parmi lesquels le *Livre d'Heures du duc de Berry*, réalisé par les frères Limbourg. Un siècle plus tard, Pieter Bruegel l'Ancien et Lucas van Valckenborch fondèrent largement leurs interprétations sur cette tradition picturale et marquèrent de leur talent la représentation des saisons. Abel Grimmer est particulièrement séduit par ce thème. Les deux panneaux présentés, datant de la fin du XVI^e siècle, reprennent toute cette tradition en illustrant des scènes du Nouveau Testament. Ils devaient à l'origine appartenir à une série de douze tableaux qui symbolisaient chacun un mois de l'année. Grimmer s'était inspiré de l'*Emblemata Evangelica*, une série de douze estampes gravées par Adriaen Collaert



the drawings of Hans Bol, published by the Sadeler family in 1585. The *Emblemata Evangelica* was comprised of scenes from the New Testament that were associated with the signs of the zodiac. Our paintings concern the months of March (FIG.1) and December (FIG.2).

The Parable of the Wicked Tenants is usually associated with the month of October. However, we are presented here with an illustration of the month of March. It isn't the grape harvests of autumn that are depicted in the landscape Christ is indicating, but the practice of pruning and planting the vines, one of the first activities to take place at the end of winter and traditionally associated with the month of March. The inscription "MATT. 21" at the bottom of the tondo confirms that Grimmer is referring to the passage in the Gospel according to Matthew where this parable is told. Grimmer has therefore chosen to only tell the beginning of the story when the owner is planting the vine and building a watchtower. The artist presents us with a landscape that is still awakening from its winter sleep, where the bare trees exude a certain serenity. In reality, Grimmer is showing the calm before the storm: Christ's gesture warns of the violence that will ensue during the warmer season of the grape harvest. The small group composed of Christ, Pharisees and his disciples seems to be added as an after-thought. The characters in the foreground are portrayed "classically" rather than dressed in contemporary clothing like the other figures. Grimmer creates a sort of "painting in a painting", where Christ's group isn't part of the scene in the background but, instead, is presenting it. The second tondo doesn't illustrate a parable but a passage from the life of Christ. Grimmer shows the arrival of Joseph and Mary in Bethlehem based on the Gospel according to Luke. The scene depicted in this tondo therefore shows the month of December, reminding us of the celebration of Christmas. Grimmer illustrates the moment when Joseph and Mary are refused entry to the inn. Mary's hand is placed on her stomach, announcing the imminent arrival of Christ, while Joseph is preparing to leave in search of a crib. The simple yet streamlined architecture unequivocally reveals the identity of the painter, whose style is also recognisable in the graphic rendering of the branches and the gradual and harmonious staggering of the various planes. Through the softness of their chromatic harmonies, the attentive stylisation of their elements, the delicacy of their technique and the expressive characterisation of the scenes of everyday life, these two panels exude an atmosphere of intense veracity and poetry typical of Abel Grimmer's best works.



FIG.1 | Adriaen Collaert (circa 1560-1618), *March*, engraved in 1585 after the drawings of Hans Bol.



FIG.2 | Adriaen Collaert (circa 1560-1618), *December*, engraved in 1585 after the drawings of Hans Bol.

d'après des dessins de Hans Bol et publiées par la famille Sadeler en 1585. L'*Emblemata Evangelica* regroupait des scènes néotestamentaires en les associant aux signes du zodiac de chaque mois. Consacrons nous ici aux mois de mars (FIG.1) et décembre (FIG.2).

La parabole du mauvais vigneron est habituellement associée au mois d'octobre. Il s'agit pourtant ici d'une illustration du mois de mars. En effet, ce ne sont pas les vendanges de l'automne qui sont dépeintes dans le paysage que montre le Christ, mais la pratique de la taille et de la plantation des vignes, l'une des premières activités de la fin de l'hiver et traditionnellement rattachée au mois de mars. L'inscription «MATT. 21» en bas du tondo confirme bien que Grimmer fait référence au passage de l'Évangile de Matthieu où est racontée cette parabole. Grimmer choisit donc de nous révéler uniquement le début du récit où le propriétaire plante la vigne et construit une tour de garde. L'artiste nous présente un paysage qui paraît encore se réveiller de son sommeil d'hiver et dont les arbres dénudés dégagent une certaine sérénité. En réalité Grimmer montre le calme avant la tempête : le geste du Christ est un avertissement de la violence qui suivra durant la saison plus chaude des vendanges. Le petit groupe composé du Christ, des Pharisiens et de ses disciples semble comme surajouté. Les personnages du premier plan sont représentés «à l'antique» et non vêtus de costumes contemporains comme les autres personnages. Grimmer crée une sorte d'«image dans l'image» où le groupe du Christ ne fait pas partie de la scène du fond, mais la présente. Le second tondo ne présente pas une parabole mais un passage de la vie du Christ. Grimmer illustre l'arrivée de Joseph et Marie à Bethléem en faisant référence à l'évangile de Luc. La scène dépeinte sur ce tondo représente donc le mois de décembre, et rappelle la célébration de Noël. Grimmer illustre le moment où Joseph et Marie se voient refuser l'entrée de l'auberge. Marie a la main posée sur son ventre, annonçant la naissance imminente du Christ tandis que Joseph s'apprête à partir à la recherche d'une crèche. Ses architectures, à la fois simples et épurées, révèlent de façon non équivoque la main du peintre, reconnaissable également dans le traitement graphique des branchages, l'échelonnement progressif et bien fondu des différents plans de profondeur. Par la douceur de leurs accords chromatiques, par la stylisation jamais réductrice de leurs éléments, la délicatesse de leur facture et la caractérisation expressive de scènes issues du quotidien, ces deux panneaux dégagent une atmosphère de véracité et de poésie typiques des œuvres d'Abel Grimmer.



19 | Hendrick Avercamp

AMSTERDAM 1585 – KAMPEN 1663

WINTER LANDSCAPE WITH CITY DWELLERS AND ICE SKATERS

PAYSAGE D’HIVER AVEC CITADINS ET PATINEURS

Panel: 31×52.5 cm

Signed with the initials HA bottom left

Provenance: Sale, Amsterdam, 6.10.1801, lot 1; A. Katz, Dieren (before 1940); J. L. ten Bos Collection, Almelo, 1949;

E.H.F.W. van Schaeck Mathon Collection, Aerdenhout; K. L. Sander Collection, Bløemendaal, 1963;

Wiggin Prescott Collection; sale, Christie´s, New York, 9.1.1981, lot 21; David Køster; private collection, Germany.

Literature: C.J. Welcker, *Hendrick Avercamp*, 1585-1634; *Barent Avercamp*, 1612-1679, *Schilderg tot Campen*,

Davaco Publishers, the Netherlands, 1979, p. 205, no. 14.6.

Exhibition: Kampen, *Avercamp*, Rathaus Kampen, 09.07-13.08.1949, no. 5; Amsterdam, Waterman Gallery,

Frozen Silence, Amsterdam, 1982, no. 3.

In 1586, Barent Avercamp became a pharmacist in the town of Kampen where he settled with his family and his son Hendrick, born mute. Hendrick continued to live with his mother after the death of his father in 1602. Nicknamed the “Mute of Kampen”, he trained as a painter with Pierre Isaacsz in Amsterdam, where he was directly influenced by Flemish landscape artists such as Gillis van Coninxloo and David Vinckboons who had taken refuge there. Avercamp’s first winter landscapes (before 1608) were very Flemish in their technique and composition: a very high horizon line, a great many figures and a composition that was reminiscent of a theatre set. Between 1610 and 1620, the horizon line in his paintings gradually descended, there were fewer elements in the background and the figures were placed in groups in the composition. Around 1615, the theme of the “Winter landscape with ice skaters” gradually changed into a portrayal of the “Pleasures of winter”, where the emphasis was clearly placed on the characters. After 1620, he continued to be influenced by Esaïas van den Velde and Jan van Goyen; his compositions became more enveloped and the figures appeared to melt into the landscape.

The painting of snowy landscapes glorified by the Flemish artists Hans Bol, Gillis van Coninxloo and David Vinckboons became popular in the Northern Netherlands again around 1600. At the beginning of the 17th century, severe frost affected this region and this dramatic climate change became an excellent pretext for many Amsterdam painters to revive the genre. Hendrick Avercamp was undoubtedly the best and most subtle storyteller of this Little Ice Age as can be seen in this magnificent winter *landscape with city dwellers and ice skaters*, which depicts the pleasures of winter.

Winter scenes became popular in northern painting thanks to the widespread circulation of Frans Huys’ engraving of Pieter Brueghel the Elder’s work. Portraying *ice skaters in front of Saint George’s gate in Antwerp*, this engraving marks the beginning of painting winter games on ice. The frozen river became the stage for both intimate and comical scenes, and it was the moralising potential of these small scenes that made these magnificent white landscapes so successful. Similar to the wonderful composition of 1610 kept at the Mauritshuis (FIG.1), our almost identically-sized

En 1586, le père d’Avercamp devint pharmacien de la ville de Kampen où il s’installa avec sa famille et son fils Hendrick qui, muet de naissance, continue à y vivre chez sa mère après la mort de son père en 1602. Hendrick, surnommé le «Muet de Kampen», apprit le métier de peintre à Amsterdam chez Pierre Isaacsz, où il subit directement l’influence de paysagistes flamands réfugiés comme Gillis van Coninxloo et David Vinckboons. Les premiers paysages d’hiver d’Avercamp (avant 1608) sont très flamands de technique et de composition: un horizon placé très haut, beaucoup de figures et une composition qui fait penser à un décor de théâtre. Entre 1610 et 1620, l’horizon de ses tableaux descend de plus en plus bas, les éléments de décor deviennent moins nombreux et les figurants se regroupent dans la composition. Vers 1615, le thème «Paysage d’hiver avec des patineurs» se transforme progressivement en une représentation des «Plaisirs de l’hiver» où l’accent est nettement mis sur les personnages. Après 1620, il subit encore l’influence d’Esaïas van den Velde et de Jan van Goyen; ses compositions deviennent plus enveloppées, les figures se fondent en quelque sorte dans le paysage.

La peinture de paysages de neige célébrée par les Flamands Hans Bol, Gillis van Coninxloo et David Vinckboons connaît un renouveau dans les Pays-Bas du Nord autour de 1600. Car à l’aube du XVII^e siècle, de cruelles gelées touchèrent cette région; ce bouleversement climatique fut pour de nombreux peintres amstellodamois un excellent prétexte à renouveler le genre. Hendrick Avercamp est sans nul doute le meilleur et le plus subtil conteur de ce «petit âge de glace» et représente, à travers ce magnifique *paysage d’hiver avec citadins et patineurs*, les plaisirs de l’hiver.

Les scènes hivernales deviennent populaires dans la peinture nordique grâce à la large diffusion de la gravure de Frans Huys d’après Pieter Bruegel l’Ancien. Représentant des *patineurs devant la porte de Saint Georges à Anvers*, cette estampe marque le début de la peinture des jeux de glace. Le fleuve gelé devient le théâtre de scènes aussi intimes que cocasses; et le potentiel moralisateur des petites scènes fait le succès de ces magnifiques paysages blancs. Similaire à la belle composition de 1610 conservée au Mauritshuis (FIG.1), notre tableau livre dans un format presque identique, l’immensité d’un paysage blanc ponctué de silhouettes. Dans chacune des



painting displays the immensity of a white landscape dotted with figures. The fantasy and poetry of Avercamp's universe can be found in the poses of each of the small characters. It would seem that Avercamp opted for a drawn out format, fewer characters and a lower horizon line in his works executed after 1610, when he left Amsterdam to return to Kampen. A tree on the left opens onto a small town, and a winter mist softly sketched in the distance envelops the painting with a diaphanous veil.

The city dwellers have turned the river into their playground; young and old, rich and poor, all try their hand at *Kolf*, fishing, tobogganing, sleigh-riding and skating. The one distinguishing feature is their clothes, which Avercamp accentuates with patches of colour. In the foreground, a character leans against a wooden barrier with his back to us; the painter thus cleverly introduces the viewer to the scene. Several standards flap in the skies of Kampen.

Without a doubt, the beauty of this winter landscape resides in the great tranquillity it exudes. The freshness and richness of his slightly silvery palette, rendered in various shades of white, bluish-grey and light brown, fully convey the atmosphere that must have reigned on these icy yet cheerful afternoons. Here, the "mute from Kampen" reaches the pinnacle of his art: belonging to a number of fine collections, the gentle and enveloping light of this painting must have certainly delighted its owners.

attitudes des petits personnages, on retrouve la fantaisie et la poésie de l'univers d'Avercamp. Un format étiré, moins de personnages et un horizon plus bas, c'est vraisemblablement le parti pris des œuvres qu'Avercamp exécute après 1610, lorsqu'il quitte Amsterdam pour revenir à Kampen. Un arbre à gauche ouvre sur la petite bourgade, et doucement esquissée au loin, la brume hivernale enveloppe la composition d'un voile vaporeux.

Les citadins ont fait du fleuve leur terrain de jeu; jeunes et anciens, hommes de petite condition ou notables, tous s'essayent au *Kolf*, à la pêche, à la luge, à l'attelage et au patinage. Pour unique distinction, leurs vêtements, qu'Avercamp rehausse de tâches de couleurs. Au premier plan, un personnage appuyé sur une rambarde de bois nous tourne le dos; le peintre nous permet ainsi de mieux pénétrer la scène. Plusieurs étendards flottent dans le ciel des environs de Kampen.

Encore et toujours, la beauté de ce paysage hivernal réside sans conteste dans la grande quiétude qui en émane. La fraîcheur et la richesse de sa palette légèrement argentée, traitée dans des camaïeux de blancs, gris bleutés et bruns légers, traduisent toute l'atmosphère qui devait régner lors de ces après-midis aussi glacials qu'enjoués. Le « muet de Kampen » parvient ici à un très haut degré de son art: la composition passée par de belles collections a sûrement ravi ses détenteurs de sa lumière douce et enveloppante.



FIG.1 | Hendrick Avercamp, *Winter scene*, circa 1610, panel, 36 x 71 cm, The Hague, Mauritshuis.



20 | Jan Brueghel the Younger

1601 – ANTWERP – 1678

RIVER LANDSCAPE WITH A FAMILY DISEMBARKING ON A RIVERBANK
PAYSAGE FLUVIAL AVEC LE DÉBARQUEMENT D'UNE FAMILLE SUR UNE RIVE

Copper: 16.5 × 22 cm

Provenance: Private collection.

Jan Brueghel the Younger, the eldest son of Jan ‘Velvet’ Brueghel and his first wife, Isabelle de Jode, was born in Antwerp on 13th September 1601. His childhood was overshadowed by the death of his mother in 1603. Jan was initiated in the art of painting in his father’s studio. He was almost fifteen years old when his father thought of sending him to Italy — a plan that was made all the easier since ‘Velvet’ Brueghel had a noble patron in Milan, Cardinal Borromeo. He only left in May 1622. He did indeed stop in Milan, where he entered the Cardinal’s family circle before continuing his journey onto Sicily, but the sudden death of his father in 1625 brought his trip to an end. He returned to Antwerp in August 1625, and immediately registered as a member of the Guild of Saint Luke and the adjoining ‘De Violere’ chamber of rhetoric, where he was promoted to dean in 1630. He took over the running of the family studio and recorded his activities in a diary, which he kept between 1625 and 1651. In 1626, Jan married Anne-Marie Janssens, daughter of the famous painter Abraham Janssens, in the Cathedral of Our Lady in Antwerp.

Although he remained close to his father’s subjects, he nevertheless renewed their design, adapting himself to the desires of his contemporaries. He substituted the mannerist style, prevalent until then, with a more realistic, simple and light-hearted art. In his exceptionally elegant floral paintings, he abandoned compact arrangements and instead, treated each richly sculptured flower as an entity in itself, revealing the beauty of each one. He therefore depicted a space where forms were organised more freely, treated with a succession of precise, rapid strokes, and given generous, deep contours.

Today, his work is admired by connoisseurs and his skill is such that his works are sometimes confused with his father’s. Aided by the incredible softness of his palette, his art excels as much in the animated landscapes featuring rivers and woods, as in his still lifes. The smooth, glossy colours, which reflect the same enthusiasm that renders each painting a feast for the eye, make Jan Brueghel the Younger, through his personal endeavours, a precursor of modern painting.

This highly delicate, well-balanced painting, benefiting from colours of a rare freshness, is based on a relatively simple composition allowing the artist to brilliantly develop his taste for harmony. Inspired by a subject often painted by Jan Brueghel the Elder, the theme of the river landscape is taken up again here with great talent, finesse and meticulousness. An open window on the 17th century, this panel springs to life before our very eyes and leads us to the heart of the “flat country”. Man and nature seem to exist side by side in perfect harmony. Sky and water dominate this

Jan Brueghel le Jeune, fils aîné de Jan Brueghel de Velours et de sa première femme, Isabelle de Jode, naît à Anvers en 1601. Dès 1603, son enfance se trouve assombrie par le décès de sa mère. C’est dans l’atelier paternel que Jan s’initie à l’art de la peinture. Il va sur ses quinze ans lorsque son père songe à l’envoyer en Italie – projet d’autant plus réalisable que Brueghel de Velours comptait un noble protecteur à Milan, le cardinal Borromée. Le départ n’a lieu qu’en mai 1622. Il s’arrête en effet à Milan, où il entre dans le cercle des familiers du cardinal avant de continuer sa route vers la Sicile. La mort inopinée de son père en 1625 met fin à son voyage. Il est de retour à Anvers en août 1625, où il s’inscrit aussitôt comme membre de la Guilde de Saint Luc et de la chambre de rhétorique attenante «De Violiere» dont il est promu doyen dès 1630. Il reprend la gestion de l’atelier familial et consigne ses activités dans un journal qu’il rédigea de 1625 à 1651. En 1626, Jan épouse, à Notre-Dame d’Anvers, Anne-Marie Janssens, fille du célèbre peintre Abraham Janssens.

Proche des sujets de son père, il en renouvelle pourtant la conception, s’adaptant aux désirs de ses contemporains et substitue ainsi au maniérisme, qui prévalait jusqu’alors, un art plus réaliste, plus simple et plus allègre. Dans ses compositions florales, d’une rare élégance, il abandonne la composition compacte et traite chaque fleur au relief incomparable comme une entité à part entière, dégagant la beauté de chacune d’elles. Il décrit ainsi un espace où s’organisent plus librement les formes traitées par une succession de touches précises et rapides au modelé ample et profond.

Son œuvre retient aujourd’hui l’attention des connaisseurs et son habileté est telle que sa production a parfois été confondue avec celle de son père. Son art, aidé en cela de la gamme si douce de sa palette, excelle aussi bien dans les paysages fluviaux ou boisés animés que dans les natures mortes. Un coloris lisse et brillant, participant du même élan d’enthousiasme qui fait de chaque tableau une fête pour le regard, place Jan Brueghel le Jeune, au travers de ses recherches personnelles, en précurseur de la peinture moderne.

Ce tableau d’une grande finesse, bien équilibré et bénéficiant de coloris d’une rare fraîcheur, repose sur une composition relativement simple qui permet à l’artiste de développer avec brio son goût pour l’harmonie. Inspiré d’un sujet souvent traité par Jan Brueghel le Vieux, le thème du paysage fluvial se voit repris avec beaucoup de talent, de finesse et de méticulosité. Fenêtre ouverte sur le XVII^e siècle, le panneau prend vie devant nos yeux et nous entraîne au cœur du « plat pays ». L’homme et la nature semblent y cohabiter dans un équilibre parfait. Le ciel et l’eau dominent une composition imprégnée d’un bleu puissant et rehaussée par le blanc



painting imbued with a powerful blue and illuminated by the white of the clouds and the sun's reflection on the water. This fresh and luminous colour gives the painting a certain quality, closely linking it with the portrayal of the landscape of the north. This traditionally composed work is marked by a strong diagonal beginning from the riverbanks on our left and ending up at the horizon on the right. The overall composition of this landscape takes inspiration from a painting on copper by Jan 'Velvet' Brueghel kept in Apsley House's Wellington Museum in London (FIG.1) dated 1606. However, Brueghel the Younger willingly introduces a number of changes which involve reducing the space given to the shore and quite naturally increasing the importance given to the water. Man is of course present in the landscape. Besides the great number of boats sailing up and down the river, the foreground of the copper is teeming with those details so dear to enthusiasts of this great painter's oeuvre. The artist remarkably illustrates the daily life of his era, carefully depicting the boats overloaded with passengers and horses, or the tenderness with which a father takes his baby from the arms of a sailor who has come to help him cross the river. Compared with the landscapes of the beginning of the 16th century by Herri Met de Bles, where the human element is often lost in an abundant nature, this new type of landscape initiated by Jan Brueghel the Elder introduces Man as an actor. The artist creates a landscape based on a perfect harmony between Man and the elements. Far from being a danger, water is perceived here as a positive element. It was indeed a determining factor in the development of sea trade and transport, allowing the population of Flanders to take advantage of its numerous waterways.

Jan Brueghel the Younger's flowing and meticulous colourist's technique is perfectly illustrated in this painting. It combines the extreme finesse of its execution with a free and flowing rhythm. It is undoubtedly the source of the grace emanating from each of his landscapes, which reconcile analytical precision with a new atmospheric sensitivity.



FIG.1 | Jan Brueghel the Elder, *Coastal landscape with landing stage*, 1606, copper, 27.3 x 40.6 cm, London, Wellington Museum, Apsley House.

des nuages et le reflet du soleil dans l'eau. Cette couleur fraîche et lumineuse offre à la peinture une qualité certaine qui la lie intimement à la représentation du paysage du nord. De composition classique, l'œuvre est marquée par une forte diagonale qui part des berges sur notre gauche pour s'en aller vers l'horizon à droite. La composition générale de ce paysage s'inspire d'une peinture sur cuivre de Jan Brueghel de Velours conservée au musée Wellington à l'Apsley House à Londres (FIG.1) et datée de 1606. Cependant, Brueghel le Jeune n'hésite pas à procéder à quelques transformations qui conduisent à diminuer la place du rivage et à tout naturellement augmenter l'importance accordée à l'élément aquatique. L'homme n'est évidemment pas absent du paysage. Outre le grand nombre de bateaux sillonnant sur le fleuve, l'avant-plan du cuivre fourmille de détails qui sont chers aux amateurs de l'œuvre de ce grand peintre. L'artiste illustre remarquablement la vie quotidienne de son époque, dépeignant avec soin les bateaux surchargés de passagers et de chevaux ou encore la tendresse avec laquelle un père prend son bébé des bras d'un marin venu l'aider à traverser la rivière. Comparés aux paysages des débuts du XVI^e siècle d'Herri Met de Bles, dans lesquels l'homme se perd souvent dans une nature abondante, ce nouveau type de paysage initié par Jan Brueghel le Vieux donne à l'être humain une place d'acteur. L'artiste crée un paysage fondé sur une harmonie parfaite entre l'Homme et les éléments. Loin d'être un danger, l'eau est perçue ici comme un élément positif. Elle est en effet déterminante dans le développement du commerce maritime et du transport permettant à la population des Flandres de tirer avantage de leurs nombreuses voies fluviales.

La technique de coloriste de Jan Brueghel le Jeune, dont ce tableau offre une parfaite illustration, est souple et minutieuse. Elle joint l'extrême finesse de l'exécution à un rythme fluide et libre. C'est sans doute en elle que réside la grâce qui se dégage de chacun de ses paysages : ils concilient la précision analytique et une sensibilité atmosphérique nouvelle.



21 | Jan Brueghel the Younger

1601 – ANTWERP – 1678

ALLEGORY OF TULIPOMANIA ALLÉGORIE DE LA TULIPOMANIE

Circa 1640

Panel: 30 × 47.5 cm

Provenance: Private Austrian collection since 1920.

Who hasn't heard of the first financial and economic crisis in modern history? Which trade was the subject of this speculative bubble? According to the chroniclers of the time, this crisis was the result of the immense success of a luxury product from the Ottoman Empire: the tulip bulb. As worthy commentators, painters became even more inventive in an effort to illustrate the phenomenon and highlight the ludicrous behaviour of the protagonists, portraying them as monkeys; and Jan Brueghel the Younger excelled in the art of the *singerie*.

Two paintings of *singeries* painted by Jan Brueghel the Younger are well known today and both refer to the 'tulipomania' that seized the Netherlands in the first half of the 17th century (FIG.1). This work, which is very similar to the famous version kept at the Frans Hals Museum in Haarlem (FIG.2), allows us to assess the ferocity and the consequences of this "tulip craze". Using satire, the painter tells us about the economic situation of his day by replacing the characters with monkeys, the symbol of human foolishness.

Arriving in the country in 1562 with the luxury products imported from Turkey, the tulip rapidly conquered the hearts of the Dutch. Its scientific and aesthetic appeal was so great that it completely disrupted the financial transactions market at the beginning of the 17th century. In order to take advantage of the increasingly profitable trade, numerous middlemen, sometimes from the humblest echelons of society, competed with patented horticulturists. In the middle of the 1620s, this new 'commodity market' raced out of control and grew to unexpected proportions. Prices soared and transactions quickly exceeded the quantities of bulbs available. In 1636, right in the middle of the Dutch Golden Age, a tulip bulb was exchanged on the Amsterdam market at a price four times higher than Rembrandt's *Night Watchman*. This rampant speculation came to an end with an abrupt turnaround in the trend in 1637: demand dried up, prices collapsed, and spectacular bankruptcies made the headlines.

Our *Allegory of Tulipomania* is taking place in front of one of these huge residences, a private luxury inn, where monkeys are exchanging bulbs and contracts. Here in the open, Brueghel takes care to meticulously paint each stage of the strange trade: In the forefront, a monkey points to a bed of tulips, while another brandishes a tulip and a purse full of money. The bulbs are weighed, money is counted, a sale is concluded with a handshake, and a business dinner takes place. The monkey on the left is holding a list of the varieties of tulip and their prices. He has a sword, which indicates that he is well-to-do. Another, with an owl on his shoulder symbolising madness, is reading through a sales contract. The painting also shows the result of the crash. A monkey urinates on the now worthless tulips. Behind him, a speculator who hasn't paid his debts is brought before a

Qui n'a jamais entendu parler de la première crise financière et économique de l'Histoire moderne? Sur quel commerce cette bulle spéculative s'était-elle installée? Comme en témoignent les chroniqueurs de l'époque, cette crise fut la conséquence de l'immense succès que connut un produit de luxe venu de l'Empire Ottoman: le bulbe de tulipe. En bons commentateurs, les peintres redoublent d'inventivité pour illustrer le phénomène et pointent le comportement risible de ses protagonistes devenus singes; et dans l'art de la *singerie*, Jan Brueghel le Jeune excelle.

Deux compositions de *singeries* peintes par Jan Brueghel le Jeune sont aujourd'hui connues et font toutes deux référence à la Tulipomanie qui s'empara des Pays-Bas durant la première moitié du XVII^e siècle (FIG.1). A travers cette œuvre, quasiment similaire à la célèbre version du Frans Hals Museum d'Haarlem (FIG.2), nous mesurons la férocité et les conséquences de cette « folie des tulipes ». Sous forme de satire, le peintre relate l'actualité économique de son temps en remplaçant les personnages par des singes, symbole de la sottise humaine.

Arrivée dans le pays en 1562 avec des produits de luxe importés de Turquie, la tulipe conquiert rapidement le cœur des Hollandais. Son attrait scientifique et esthétique est si grand qu'il bouleverse totalement le marché des transactions financières au début du XVII^e siècle. Afin de profiter de ce commerce de plus en plus fructueux, de nombreux intervenants, issus parfois des catégories les plus modestes de la société, font concurrence aux horticulteurs patentés. Au milieu des années 1620, cette nouvelle « bourse » d'échanges s'affole et prend une ampleur imprévue. Les prix flambent et les transactions dépassent rapidement les quantités de bulbes disponibles. En 1636, en plein âge d'or hollandais, un bulbe de tulipe s'est échangé sur le marché d'Amsterdam à un prix quatre fois supérieur à celui de *La Ronde de Nuit* de Rembrandt! Cette spéculation effrénée prend fin dans un brutal retournement de tendances en 1637: la demande se tarit, les prix s'effondrent, des faillites retentissantes défraient la chronique.

Notre *Allégorie de la Tulipomanie* se déroule devant une de ces vastes demeures, une auberge luxueuse et privée, dans laquelle des singes s'échangent bulbes et contrats. Au dehors, Brueghel prend soin de peindre chaque étape de l'étrange commerce avec minutie. Au premier plan, un singe désigne une platebande de tulipes, tandis qu'un autre brandit une tulipe et une bourse pleine d'argent. Les bulbes sont pesés, la monnaie est comptée, une vente est conclue par une poignée de mains, un dîner d'affaires est donné. Le singe sur la gauche tient une liste des variétés de tulipes avec leurs prix. Il porte l'épée, ce qui le classe dans la gent aisée. Un autre relit un contrat de vente, la chouette sur son épaule symbolise la folie. Le tableau montre aussi ce qui advient avec le krach. Un singe urine sur des tulipes désormais sans valeur. Derrière lui, un spéculateur qui n'a



magistrate. Sitting against the right-hand wall, a monkey cries. In the background, a disgruntled buyer shows his fists, while on the right, a speculator is taken to his final place of rest.

Using a soft and bright chromatic range, a unique brushstroke and colours applied in a very modern way, Jan Brueghel the Younger has executed a surprising and subtle painting that condemns, with precision, Dutch society of the time in its race to riches. Combining historical anecdote, moral satire and an undeniable aesthetic quality, Jan Brueghel the Younger offers us a *singerie* worthy of the greatest masters of the genre. It was probably painted in the 1640s, when the artist became well known as a landscape painter; this is proven by the extremely delicate execution characterising the background of this burlesque painting.

pas payé ses dettes est mené devant un magistrat. Assis sur le mur de droite, un singe pleure. A l'arrière plan, un acheteur mécontent joue des poings, tandis qu'à droite, un spéculateur est conduit à sa dernière demeure.

Par des gammes chromatiques tendres et brillantes, par un modelé singulier de son trait et des couleurs appliquées de manière très moderne, Jan Brueghel le Jeune réalise ici une composition surprenante et subtile qui stigmatise avec finesse la société hollandaise de l'époque dans sa course aux richesses. Alliant anecdote historique, satire morale et qualité esthétique indéniable, Jan Brueghel le Jeune nous offre une *singerie* digne des plus grands maîtres du genre, probablement exécutée au cours des années 1640, lorsque ce dernier s'illustre dans le genre du paysage; et pour preuve, la grande finesse d'exécution qui caractérise l'arrière-plan de cette composition burlesque.



FIG.1 | Jan Brueghel the Younger, *Tulipomania*, oil on panel, 21.3 × 32.1 cm, private collection. (See De Jonckheere Gallery Catalogue 2008-2009, no 36)



FIG.2 | Jan Brueghel the Younger, *Tulipomania*, oil on panel, 31 × 49 cm, Haarlem, Frans Hals Museum.



22 | Louise Moillon

1610 – PARIS – 1696

STILL LIFE WITH PLUMS AND HAZELNUTS
NATURE MORTE AUX PRUNES ET NOISETTES

Canvas: 54.5 × 73 cm

Signature and date bottom right *Louyse Moillon 1644*

Provenance: Fabius Collection, Paris.

Literature: Faré, Michel, *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France. Le XVII^e siècle*, Fribourg, 1974;
Alsina, Dominique, *Louyse Moillon, la nature morte au Grand Siècle* – Catalogue Raisonné, Faton, 2009.

Louise Moillon, who specialised in still lifes, was the most important female painter in France in the 17th century. She was the daughter of Nicolas Moillon, a landscape painter and art dealer, and the sister of Isaac, also a painter. After the death of her father, Louise's mother married François Garnier in 1620, also a still life painter and art dealer. It was he who took care of the young girl's apprenticeship. The only known painting by François Garnier is a still life, signed and dated 1644, depicting a branch of cherries and a branch of gooseberries lying on a table. He belonged to the Protestant school initiated in the art of still life by a group of artists from the north, living around Saint-Germain-des-Prés.

The majority of Louise Moillon's paintings are signed and dated. Most of them were executed before 1648 and are mainly to be found in private collections in France. The interruption of her artistic career can be explained by her marriage to Etienne Girardot de Clancourt in 1640, a Calvinist and timber merchant who provided her with a certain financial ease, and with whom she had three children. We know very little about the end of her life except that she must have suffered greatly from the Protestant repression, following the "revocation of the Edict of Nantes" in 1685. This cost the life of her husband, led to the exile of two of her children and her own conversion to Catholicism. A specialist of still lifes, Louise Moillon preferred fruit to flowers throughout her career. She arranged apricots, grapes, peaches and plums in Delftware bowls or wicker baskets, laid on a wooden table or slab of stone against a dark background. On rare occasions, she enlivened her paintings with human figures, following the example of the Flemish painters Snijders and Fijt. Alongside Picart, Linard and Strosskoff, she belongs to the French still life masters of the first half of the 17th century, whose works were enjoyed for their sober compositions.

A figurehead of Parisian still life painting in the mid-1600s, Louise Moillon provides us with a remarkable example of her art with this *Still life with plums and hazelnuts*. Faithful to the *Flemish* models she grew up with during her training, our artist combines balance and simplicity in her presentation of a wicker basket containing plums, with a handful of hazelnuts scattered in front of it.

Discovered during an exhibition in 1934 dedicated to the "Realist painters", this artist, alongside her contemporaries from the Saint-Germain-des-Prés quarter, has very specific characteristics, which are fully

Louise Moillon fut la femme peintre, spécialiste de la nature morte, la plus importante en France au XVII^e siècle. Elle était la fille de Nicolas Moillon, paysagiste et marchand de tableaux, et la sœur d'Isaac, également peintre. Après la mort de son père, sa mère se remaria avec François Garnier en 1620, lui aussi peintre de natures mortes et marchand de tableaux. C'est lui qui se consacra à l'apprentissage de la jeune fille. Le seul tableau connu de François Garnier est une nature morte, signée et datée 1644, représentant, posées sur une table, une branche de cerises et une branche de maquereaux. Il faisait partie de cette école protestante initiée à la nature morte par un groupe d'artistes du Nord, installé autour de Saint-Germain-des-Prés.

La plupart des tableaux de Louise Moillon sont signés et datés. Presque tous se situent avant 1648 et se trouvent principalement dans des collections privées en France. L'interruption de sa carrière artistique peut s'expliquer par son mariage en 1640 avec Etienne Girardot de Clancourt, calviniste et marchand de bois qui lui donna trois enfants et une certaine aisance financière. On sait très peu de choses sur la fin de sa vie, excepté qu'elle dût souffrir beaucoup de la répression protestante, suite à la « révocation de l'Edit de Nantes » en 1685 qui coûta la vie à son mari, provoqua l'exil de deux de ses enfants et sa propre conversion au catholicisme. Spécialiste de natures mortes, Louise Moillon a, tout au long de sa carrière, préféré les fruits aux fleurs. Sur une table de bois ou une margelle de pierre, elle arrange des abricots, raisins, pêches, prunes dans des coupes de Delft ou des corbeilles d'osier, sur un fond foncé. Rarement, elle anima ses compositions de figures humaines à l'exemple des flamands Snijders et Fijt. Elle appartient avec Picart, Linard et Stosskopf aux Maîtres de la nature morte française de la première moitié du XVII^e siècle dont les œuvres sont appréciées pour la sobriété de leur disposition.

Figure de proue de la nature morte parisienne du milieu du XVII^e siècle, Louise Moillon livre avec cette *Nature morte aux prunes et noisettes* un exemple remarquable de son art. Fidèle aux modèles flamands qui bercent son apprentissage, notre artiste allie équilibre et simplicité en nous présentant une corbeille d'osier recueillant des prunes et devant laquelle sont dispersées quelques noisettes.

Découverte lors de l'exposition de 1934 consacrée aux « Peintres de la Réalité », cette artiste présente avec ses contemporains rassemblés dans le quartier de Saint Germain des Prés des caractéristiques bien particulières et que cette nature morte illustre pleinement. La grande sobriété du fond,



illustrated in this still life. The extreme sobriety of the background, the elegant simplicity of the wicker basket and the nobleness of the fruit make this a still life of quality that was highly fashionable among enthusiasts of the day. The plums, normally associated with pleasure and original sin, probably don't have any symbolic meaning here. These baskets of fruit painted by Linard, Dupuis and Garnier are more of a poetic invitation to contemplation and taste. Plums are one of our artist's favourite fruits, alongside apricots and peaches.

Although she prefers to paint on oak panels, Moillon has chosen a canvas here, with the fruit delicately standing out against the dark background. Just like the panel in the museum in Strasbourg (FIG.1), the purple plums ripple with bluish reflections. Similar to the *basket of plums and basket of strawberries* in the Musée des Augustins in Toulouse (FIG.2), the leaves provide relief and movement in the painting: the pile of fruit forms a homogenous mass while small branches create light curls. These pure and luminous colours, together with this dark background, give this painting an altogether modern aspect.

Furthermore, this painting highlights the links uniting the Netherlands and Italy. In the north, the focus lies on abundance and a concentration of food and meticulous details, while further south, the main concern is the evolution of a genre through chiaroscuro effects. As such, Louise Moillon is among those who are the closest to a Flemish aesthetic, notes Charles Sterling¹. Considering the curiosity aroused by this artist and the increasing number of details known about her career and her entourage, she certainly deserves her place among the greatest still life painters.

¹ Sterling, Charles, *La nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*, new revised edition, Paris, Macula, 1985, p.75.



FIG.1 | Louise Moillon, *Dish of plums*, panel, 36.2 x 51.4 cm, signed and dated Louyse Moillon 1632 bottom right, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts.



FIG.2 | Louise Moillon, *Still life with plums and hazelnuts*, panel, 46.5 x 59.5 cm, signed and dated Louyse Moillon 1632 bottom right, Toulouse, Musée des Augustins.

la simplicité élégante de la corbeille d'osier et la noblesse des fruits en font une nature morte de qualité, très en vogue chez les amateurs de son temps. Les prunes, d'habitude associées au plaisir et au péché originel, ne font ici vraisemblablement pas référence à une symbolique particulière. Il faut davantage voir dans ces corbeilles de fruits peintes par Linard, Dupuis ou encore Garnier, une invitation poétique à la contemplation et au goût, les fruits de prédilection de notre artiste étant les prunes, avec les abricots et les pêches.

Dans notre toile, alors qu'elle peint plus volontiers sur des panneaux de chêne, Moillon fait se détacher délicatement les fruits d'un fond sombre. A l'instar du panneau du Musée de Strasbourg (FIG.1), les prunes violettes ondoient de reflets bleutés. Les feuilles, comme dans la *corbeille de prunes et le panier de fraises* du Musée des Augustins de Toulouse (FIG.2), donnent du relief et du mouvement à la composition: les fruits amoncelés forment une masse homogène tandis que les petits branchages dessinent de légères volutes. Ces coloris francs et lumineux adjoints à ce fond sombre confèrent à cette composition un aspect résolument moderne.

D'ailleurs, cette peinture met en lumière les liens qui unissent les Pays-Bas et l'Italie. Au Nord, on se focalise sur l'abondance en une concentration de vivres et de détails minutieux, tandis que plus au Sud, on se préoccupe du devenir d'un genre par des effets de clair-obscur. En cela, Louise Moillon est de celles et ceux qui sont le plus proche d'une esthétique flamande, note Charles Sterling¹. A en croire la curiosité que suscite cette artiste et les connaissances de sa carrière et de son entourage augmentant, elle mérite bel et bien sa place au panthéon des plus grands peintres des vies silencieuses.

¹ Sterling, Charles, *La nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*, nouvelle édition révisée, Paris, Macula, 1985, p.75.



23 | Jan van Kessel

1626 – ANTWERP – 1679

STUDY OF INSECTS, FLOWERS AND SHELLS
ETUDE D'INSECTES, FLEURS ET COQUILLAGES

Copper: 16 × 22 cm

Signed and dated *Joannes Van Kessel Fecit A. 1659*

Provenance: Private collection.

The maternal grandson of Jan ‘Velvet’ Brueghel, and the nephew of Jan Brueghel the Younger and David Teniers, Jan van Kessel was more influenced by his grandfather and his uncle than by his apprenticeship with Simon de Vos. He specialised in painting animals, birds, batrachians and insects, which he especially featured in his paintings of the four elements, the four corners of the world (in museums in Cambridge, Madrid, Prague and Strasbourg), allegories, fables and very small-sized works for cabinet rooms. Jan van Kessel was also one of the century’s most brilliant floral painters. His roses, often pink in colour, or tulips, were finely detailed and arranged in loose bouquets. This subtle attention to detail can be seen in his still lifes of fruit and in the way he depicts objects in his paintings: dishes, baskets, vases. The charm of his delicately and precisely painted compositions, as well as the bright, strong tones of his colours make Jan van Kessel one of the most endearing and valued Flemish painters.

During the second half of the 16th century, the culture of curiosity spread across Europe. Known as *Kunst und “Wunderkammer”* (‘Room of Art and Wonders’) in Germanic countries, the cabinet of curiosity was a large room featuring sculptures, mouldings, armour and other bizarre objects. Appreciated by his contemporaries, many of Jan van Kessel’s works were intended to decorate these famous cabinets. Our painting would have replaced mounted insects. Its meticulous rendering was supposed to disconcert visitors through the quality of the trompe-l’œil and the superb execution.

At a time when Rubens was inspiring art with the spirit of baroque, Jan van Kessel remained faithful to the technique of the Ghent-Bruges school and to continue in the line of the old miniaturists. He wasn’t seeking to revive a genre but to perfect it. While continuing to respect the tradition of his grandfather, Jan ‘Velvet’ Brueghel, Jan van Kessel went even further. At a time when Flemish still life was flourishing with portrayals of small pilfering animals among piles of victuals, our artist decided to paint more exotic species of animals, rarely seen by city-dwellers. He therefore increased his depictions of rare animals from the Indies and America as well as local species, such as butterflies, frogs, lizards and other entomological curiosities that Flemish artists had chosen to overlook up until then.

This *Study of insects with flowers and shells* is part of a pictorial movement that affected the whole of still life painting during the Renaissance in the Netherlands and Northern Europe. His choice of motifs reveals the influence of the pictorial production of Joris Hœfnagel and Georg Flegel. Beetles, butterflies and moths can be clearly identified here. The artist

Petit fils de Brueghel de Velours par sa mère, neveu de Jan Brueghel le Jeune et de David Teniers, Jan van Kessel fut davantage influencé par son grand-père et son oncle que par son apprentissage auprès de Simon de Vos. Il se spécialisa dans la peinture d’animaux, d’oiseaux, de batraciens et d’insectes qu’il introduisait notamment dans des tableaux représentant les quatre éléments, les quatre parties du monde (Musée de Cambridge, Madrid, Prague, Strasbourg), des allégories, des fables ainsi que dans des pièces de cabinet de très petits formats. Jan van Kessel est aussi un des plus brillants peintres de fleurs du siècle. Ses roses, souvent de couleur rose, ou ses tulipes sont finement détaillées et disposées en bouquets aérés. Cette finesse du détail se retrouve dans ses natures mortes de fruits et dans la représentation d’objets qu’il y introduit: plats, corbeilles, vases. Le charme de ses compositions, et leur exécution fine et précise ainsi que les tonalités vives et soutenues de ses coloris font de Jan van Kessel un des peintres flamands les plus attachants et des plus appréciés.

Au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, la culture de la curiosité se répand à travers l’Europe. Appelé dans les pays germaniques *Kunst und Wunderkammer* (‘Chambre d’art et de merveilles’), le cabinet de curiosité consiste en une vaste salle qui abrite sculptures, moulages, armures et autres objets insolites. Appréciables de ses contemporains, bien des œuvres de Jan van Kessel furent destinées à orner ces fameux cabinets. Notre Etude y aurait pris la place d’insectes vivants naturalisés. Son rendu méticuleux devait déconterancer ses visiteurs tant par la qualité du trompe-l’œil que par l’excellence de l’exécution.

A l’heure où l’esprit du baroque est insufflé par Rubens, Jan van Kessel reste fidèle à la technique de l’école ganto-brugeoise et poursuit dans la lignée des anciens miniaturistes. Il ne cherche pas à renouveler un genre mais davantage à le perfectionner. Tout en restant dans la tradition de son grand-père, Jan Brueghel de Velours, Jan van Kessel va encore plus loin. Alors que s’épanouit l’art de la nature morte flamande avec les représentations de petits animaux charardeurs parmi des amoncellements de vivres, notre artiste décide de peindre des espèces animales plus exotiques, rarement vues par les citadins. Il multiplie alors les représentations d’animaux rares venus des Indes et d’Amérique mais également d’espèces locales peu traitées jusqu’ici par les artistes flamands tels que les papillons, les grenouilles, les lézards et autres curiosités entomologiques.

Cette *étude d’insectes avec fleurs et coquillages* s’inscrit dans un mouvement pictural qui a traversé toute la peinture de nature morte au cours de la Renaissance des Pays-Bas et de l’Europe du Nord. Dans le choix des motifs se retrouve l’influence de la production picturale de Joris Hœfnagel



juxtaposes and minutely analyses insects and shells that appear larger than life, thus bearing witness to the use of a magnifying instrument; the microscope, a Dutch invention, was indeed a determining factor in advances in zoology.

Following the example of Høefnagel, Jan van Kessel cleverly copies his use of a light-coloured, neutral background. Furthermore, the use of copper contributes to the cold and luminous rendering of the background. Showing each element under an analytical light, thus creating subtle and delicate shadows, Kessel endows each motif with the impression of an almost palpable volume. Every detail is retranscribed with care, skill and realism. But the freedom he uses in his arrangement of these insects and shells distinguishes him from Høefnagel, who uses symmetry as the architecture for his studies. His organised diversity and introduction of secondary elements which bring these minuscule still lifes to life, such as two blue flowers in bud, put him more on a par with Georg Flegel. His personality and desire to give an artistic and original character to this study is expressed in the signature and date; our artist is emphasising the fact that his painting isn't a scientific study.

Other studies of insects signed by Kessel can also be seen in the Fitzwilliam Museum in Cambridge, the Fine Arts Museums of San Francisco and in the Fine Arts Museum in Strasbourg (FIG.1). Greatly enjoyed and highly sought-after during his lifetime, Jan van Kessel's studies of insects are still immensely popular today. A talented painter, both in the skill of his brushstrokes and the eclecticism of the themes he depicts, Jan van Kessel's studies of insects are proof that he is a highly sensitive and astoundingly precise artist.

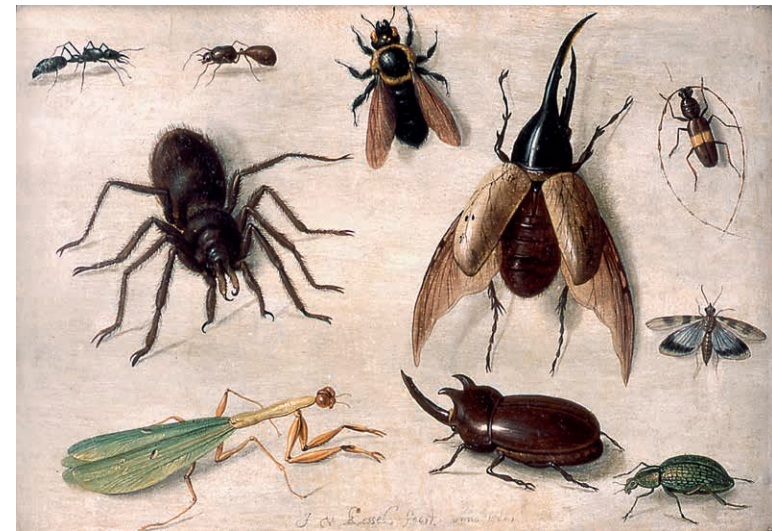


FIG.1 | Jan van Kessel, *Insectes et araignée*, 1660, oil on copper, 17 x 23 cm, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts.

et de Georg Flegel. Coléoptères et lépidoptères sont ici parfaitement identifiables. L'artiste juxtapose et dissèque des insectes et coquillages semblant plus grands que nature, témoignant ainsi de l'emploi d'un instrument grossissant; en effet, le microscope, invention hollandaise, marqua un progrès déterminant pour la zoologie.

A l'instar de Høefnagel, Jan van Kessel reprend habilement l'utilisation d'un fond clair et neutre. De plus, l'emploi du cuivre contribue au rendu froid et lumineux du fond. Exposant sous une lumière analytique chaque élément et créant ainsi des ombres subtiles et délicates, Kessel confère à chaque motif une impression de volume presque palpable. Chaque détail est retranscrit avec soin, maîtrise et réalisme. Mais par la liberté qu'il s'octroie dans la disposition de ces insectes et des coquillages, il se démarque de Høefnagel, qui utilise la symétrie comme architecture de ses études. Il se rapproche ainsi de Georg Flegel par une ordonnance scandée et par l'introduction d'éléments secondaires tels ces deux boutons de fleurs bleues, qui dynamisent les minuscules natures mortes. Toute sa personnalité et sa volonté de donner un caractère artistique et original à cette étude s'expriment dans la signature et datation; notre artiste montre bien qu'il cherche à dégager sa composition de tout aspect scientifique.

D'autres études d'insectes signées de la main de Kessel sont également visibles au Fitzwilliam Museum à Cambridge, au Fine Arts Museums of San Francisco et enfin au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg (FIG.1). Recherchées et très appréciées de son vivant, les études d'insectes de Jan van Kessel connaissent aujourd'hui le même engouement. Peintre de talent, tant par sa maîtrise du pinceau que par l'éclectisme des thèmes qu'il aborde, Jan van Kessel se montre, au travers de ses études d'insectes, être un artiste d'une grande sensibilité et d'une précision tout à fait confondantes.



24 | Jan van Kessel

1626 – ANTWERP – 1679

STILL LIFE WITH A WICKER BASKET, FRUIT, WATERMELON AND SQUIRREL;
STILL LIFE WITH A WAN-LI CHINA DISH, FLOWERS, CHERRIES AND A PARROT
NATURE MORTE À LA CORBEILLE D'OSIER, FRUITS, PASTÈQUE ET ÉCUREUIL;
NATURE MORTE À LA COUPE DE PORCELAINE WAN-LI, FLEURS, CERISES ET PERROQUET

Pair of coppers: 20 × 28 cm

Provenance: Bardini Collection, Florence; sold 10 August 1947; private collection.

Relegating Jan van Kessel to the rank of a painter of flowers, fruit and small animals would be to minimise his talent. Using a variety of media, combining both grace and poetry, the painting of this native of Antwerp is an ode to nature. Here, in this carefully executed pair of coppers, we can once again enjoy the lively yet elegant brushstroke that so delighted and continues to delight lovers of this master. Jan van Kessel has composed his painting almost as a naturalist would: each flower is painted with the greatest care. As for the rodents' coats or those of the household pets, they are simply calling out to be stroked. Copper, his favourite medium, proves its true worth here, enabling him to achieve a much higher level of refinement than other works on wood or canvas. By superimposing fine layers of paint using the glaze technique, the painter obtains nuances of an astounding realism.

His two paintings thus form an absolutely delightful set. In the first one, *Still life with a wicker basket, fruit, watermelon and squirrel*, he adheres to the tradition of the genre. The squirrel was indeed well known to 17th century still-life painters: this little pilferer nips in and out of a great many Flemish paintings. The symbol of harmless artfulness, it has a shiny coat and a mischievous air. In the second one, *Still life with the wan-li china dish*, the lover of hazelnuts has turned into a feathered creature, in this case a parrot whose plumage is just as well executed. Its softness contrasts with the coldness of the carefully-executed china.

A wonderful synthesis of the art of Jan van Kessel, this collection faithfully illustrates the abundance and richness of Antwerp's tables in the 17th century. The wicker basket, the china bowl, the multitude of flowers and fruit, not to mention the various troublemakers, are proof of the master's skill at rendering various materials, and of his verve at portraying them with such poetry and delicateness.

Reléguer Jan van Kessel au rang de peintre de fleurs, de fruits et de petits animaux serait bien minimiser son talent. Usant de supports divers et variés, alliant à la fois grâce et poésie, la peinture de ce natif d'Anvers est une ode à la nature. Nous retrouvons ainsi dans cette précieuse paire de cuivre, le pinceau à la fois précis et enjoué qui fit et qui fait encore le succès de ce maître. C'est presque à la manière d'un naturaliste que Jan van Kessel compose sa peinture: chaque fleur y est peinte avec le plus grand soin. Les pelages des rongeurs, ou des animaux domestiques font quant à eux, appel au toucher. Le cuivre, son support de prédilection, acquiert ici ses lettres de noblesse, et grâce auquel il atteint un degré de raffinement bien supérieur aux autres réalisations sur bois ou sur toile. En superposant de fines couches de matière, usant de la technique du glacis, le peintre obtient des nuances d'un réalisme confondant.

Ainsi, ces deux compositions forment un ensemble des plus ravissants. Dans la première, *Nature morte à la corbeille d'osier, fruits, pastèque et écureuil*, il fait appel à la tradition du genre. En effet, l'écureuil est bien connu des peintres de vies silencieuses du XVII^e siècle: c'est un animal chasseur qui se faufile dans un grand nombre de compositions flamandes. Symbole d'une gentille roublardise, il est couvert d'un poil brillant et affiche un air coquin. Dans la seconde, *Nature morte à la coupe de porcelaine wan-li*, l'amateur de noisettes se transforme en volatile, un perroquet dont le plumage est tout aussi bien réalisé. Sa douceur contraste avec la froideur de la porcelaine, exécutée avec application.

Formidable synthèse de l'art de Jan van Kessel, cet ensemble illustre avec fidélité l'abondance et la richesse des tables anversoises du XVII^e siècle. La corbeille d'osier, la coupe de porcelaine, la multitude de fleurs et de fruits, sans oublier les trublions qui s'y installent, sont la preuve de la maîtrise du peintre dans le rendu des matériaux, et sa verve à les représenter avec poésie et délicatesse.



SAN PIETRO DI CASTELLO

SAN PIETRO DI CASTELLO

Canvas: 34 × 47 cm

Provenance: R. Dreyfus Collection; Duke of Talleyrand Collection; private collection, Monaco.

Literature: Antonio Morassi, *Antonio e Francesco Guardi*, Venice, 1975, I, p. 247, no. 601, II, fig. 571;

Exhib. cat. *Tiepolo et Guardi*, Galerie Cailleux, 1952, p.59 no. 78; Exhib. cat. *European Masters*, 1954-55,

p.137, no. 484; Morassi A., in *Emporium*, 1956, fig.20.

Exhibition: Paris, Galerie Cailleux, 1952, *Tiepolo et Guardi*, no. 78; London, Royal Academy 1954-55,

European Masters of the Eighteenth Century, no. 484.

Alongside Canaletto, Francesco Guardi, the best known of a family of painters, is the painter of “vedute” par excellence, these picturesque and meticulous views of Venice belonging to a pictorial genre that reached fruition in the 18th century. We know that he worked in the studio of his father, Gian Domenico, with his brother Antonio. His father was the pupil of Sebastiano Ricci, a well-known master whose painting had a strong influence on the development of our painter’s style. In fact, it is thanks to him that Guardi learnt the small dotting technique, *pittura di tocco*, which played a major role in the evolution of this great Venetian painter’s style. During the first half of his life, he produced decorations and paintings in churches. It was only after the death of his brother Gian Antonio in 1760 that Guardi focused his attention on views of Venice. He was the first artist to work exclusively on depicting reality such as the eye saw it, and he had a wonderful manner of relaying the lyrical vision of a town or landscape. Francesco Guardi was the first to represent this new sensitivity that would soon dominate all Venetian art, at the very moment when this maritime republic was sinking into the depths of political and economic decadence. Continuing to develop the skill of his unique style, Guardi continued to paint vedute and capricci until late in life.

Today, Guardi holds an important place in the history of art. His works are to be found all over the world (seven of them are in the Louvre). His vision of Venice influenced that of great painters such as Monet and Turner, who used this town as a source of inspiration. Just like that of Constable, Goya and the masters of Fontainebleau, Francesco Guardi’s style was the true substratum of a new approach to painting which, at the cusp of the 20th century, was to lead to the birth of modern painting.

Previously known as “Olivolo”, the Isola di San Pietro was already inhabited by a small colony before the construction of Venice; it was the island’s olive trees that made it famous. In this painting, Guardi gives us a completely different view of this island situated behind the Arsenal basin. The bucolic landscape has been replaced with the architecture of a traditional *veduta*, in this case, the broad Campo San Pietro with its basilica and bell-tower. As a religious nerve centre, the Isola di San Pietro had a basilica, formerly a cathedral and the seat of the Patriarch of Venice, which

Issu d’une famille de peintre dont il est le plus connu, Francesco Guardi est, avec Canaletto, le peintre par excellence des « vedute », ces vues à la fois pittoresques et minutieuses de Venise, un genre pictural qui s’épanouit pleinement au XVIII^e siècle. On sait qu’il travailla dans l’atelier de son père, Gian Domenico avec son frère Antonio. Son père était l’élève de Sébastiano Ricci, maître renommé, et dont la peinture eut une forte influence dans le développement du style de notre peintre. C’est en effet par son entremise que Guardi connut la technique de la tache, technique qui s’avèrera prépondérante dans l’évolution du style de ce grand peintre vénitien. Dans la première partie de sa vie, il fut peintre de décorations et de tableaux d’église. Ce n’est qu’après la mort de son frère Gianantonio survenue en 1760 que Guardi concentrera son attention aux vues de la Sérénissime. Il est alors le premier artiste exclusivement occupé à dépeindre une réalité telle qu’il la voit. Il sait retransmettre de manière fabuleuse la vision lyrique d’une ville ou d’un paysage. Francesco Guardi est le premier représentant de cette sensibilité nouvelle qui dominera bientôt l’ensemble de la production picturale vénitienne au moment même où la République maritime s’enfonce dans la décadence politique et économique. Guardi, maîtrisant toujours davantage son style unique, continuera à peindre des « vedute » et des « capricci » jusqu’ à tard dans sa vie.

Aujourd’hui Guardi tient une grande place dans l’histoire de l’art. Son œuvre est dispersée à travers le monde entier (sept d’entre elles sont au Louvre). Sa vision de Venise a influencé celle des grands peintres qui ont utilisé cette ville comme source d’inspiration à l’exemple de Monet et de Turner. Le style de Francesco Guardi est avec celui de Constable, de Goya et celui des maîtres de Fontainebleau, le véritable substrat d’une nouvelle approche de la peinture qui conduira, aux portes du XX^e siècle, à la naissance de la peinture moderne.

Autrefois baptisée « Olivolo », l’Isola di San Pietro est déjà habitée par une petite colonie avant la construction de Venise, et les oliviers qui la parcourent en font sa renommée. Dans cette toile, Guardi nous donne une toute autre vision de cette île située derrière le bassin de l’Arsenal, à l’est de la Sérénissime. En effet, la traditionnelle *veduta* et ses architectures a supplanté le paysage bucolique, laissant place au large campo di san Pietro,



was built in the 13th century and remodelled several times by Andrea Palladio, especially in the middle of the 16th century. Napoleon withdrew its title of cathedral in 1807 in favour of the Doge's chapel in St. Mark's square. Since then, the Venetians come to San Pietro every Sunday of Lent to attend the Forgiveness Ceremony on the site of the famous "Chair of St. Peter". As is common in Italy, the bell-tower made from white Istria stone isn't part of the church; furthermore, it was the first building of this type in Venice. Guardi provides a topographic view of the place: the vast Campo San Pietro with small roughcast houses appearing in the distance. The current classical tripartite facade is a faithful copy of Palladio's plan of 1568 and resembles that of the *Redentore*. All in all, a vast architectural grouping for this charming island in the lagoon, which seems to have caught Guardi's attention.

In fact, in his work on Guardi, Antonio Morassi refers to the great beauty of this painting which belonged to the Duke of Talleyrand's collection, a well-informed collector of Venetian masters. And in comparison to the version—now destroyed—that belonged to the Calouste Gulbenkian Collection in Lisbon, our painting bears witness to the modernity of Guardi's style. The Lisbon painting, dated 1770-1780, bears greater resemblance to a study owing to its vibrant and spirited touch, whereas our canvas has a more finished, almost romantic appearance, thanks to the refined and misty tones and rendering of the architecture. Guardi clearly made a study of the motif; the proof lies in the sketch kept in the museum collections in Epinal (FIG.1). The composition is perfectly balanced and the artist has chosen a somewhat unconventional viewpoint. Maybe he is looking from the small San Pietro bridge? Contrary to Canaletto who studied the same viewpoint (drawing circa 1735-1740 in the Windsor Collection), he prefers a more frontal and slightly unusual view, opening onto the canal whose width has been exaggerated.

Although surprisingly relatively unknown during his lifetime, Francesco Guardi currently figures among the greatest *vedute* painters. The precursor of a new style, he knew how to handle light with grace, as shown in his painting of the Isola di San Pietro di Castello, situated between heaven and earth. It is said that Canaletto painted the republic emerging from the waters of the lagoon; as for Guardi, he gives us the impression of a town dissolving into the water and mist.



FIG.1 | Francesco Guardi, *San Pietro di Castello*, plume sur papier, 29,5 x 43cm, Epinal, Musée des Beaux Arts.

à sa basilique et à son campanile. Car point névralgique religieux, l'Isola di San Pietro possède une basilique, anciennement cathédrale et siège du Patriarcat de Venise qui fut bâtie au VIII^e siècle, et remaniée plusieurs fois, par Andrea Palladio au milieu du XVI^e siècle notamment. Napoléon lui retire le titre de cathédrale en 1807 au profit de la chapelle particulière des Doges, à San Marco. Depuis, chaque dimanche de Carême, les Vénitiens se rendent à San Pietro pour assister à la cérémonie des Pardons, là où repose le célèbre « Trône de Saint-Pierre ». Comme il est fréquent en Italie, le campanile de pierres blanches d'Istrie ne fait pas corps avec l'église; il est d'ailleurs le premier ouvrage de ce type à Venise. Guardi donne une vision topographique du lieu : le campo San Pietro est très vaste, et on aperçoit au loin les petites maisons recouvertes de crépis. La façade classique tripartite actuelle reprend quasi fidèlement le projet d'Andrea Palladio de 1568 et ressemble à celle du *Redentore*. Vaste ensemble donc, pour cette charmante île de la lagune, sur laquelle Guardi semble s'être attardé.

En effet, dans son ouvrage sur Guardi, Antonio Morassi évoque la grande beauté de ce tableau qui fit partie de la collection du Duc de Talleyrand, collectionneur averti de maîtres vénitiens. Plus encore que la version aujourd'hui détruite que renfermait la collection Calouste Gulbenkian de Lisbonne, notre tableau témoigne de la modernité de la manière de Guardi. Le tableau de Lisbonne daté de 1770-1780 traduisait davantage l'idée d'étude par sa touche vibrante et enlevée, tandis que notre toile revêt un caractère plus abouti, presque romantique tant les tonalités et la façon de rendre les architectures, qui sont tantôt raffinées, tantôt vaporeuses. Guardi a visiblement étudié sur le motif; pour preuve, ce dessin préparatoire conservé dans les collections du Musée des Beaux Arts d'Epinal (FIG.1). La composition est parfaitement équilibrée et l'artiste opte pour un point de vue légèrement décalé. Peut-être se place-t-il sur le petit pont de San Pietro? Contrairement à Canaletto qui étudie ce même point de vue (dessin circa 1735-1740 dans les collections royales de Windsor), il préfère à une vue plus frontale, une vue foncièrement décalée, permettant ainsi l'ouverture sur le canal dont la largeur a été exagérée.

Etrangement peu reconnu de son vivant, Francesco Guardi figure aujourd'hui parmi les plus grands peintres de *Vedute*. Précurseur d'un nouveau style, il a su manipuler la lumière avec grâce, en témoigne l'Isola di San Pietro di Castello, posée entre ciel et mer. On dit que Canaletto a peint la république émergeant de l'eau de la lagune; Guardi nous donne, quant à lui, l'impression d'une cité se dissolvant dans l'eau et la brume.





MODERN PAINTINGS

1 **Ossip Zadkine**

VITEBSK 1890 – PARIS 1967

VENUS

2 **René Magritte**

LESSINES 1898 – BRUXELLES 1967

THE BREAK IN THE CLOUDS

3 **René Magritte**

LESSINES 1898 – BRUXELLES 1967

THE SECRET LIFE

4 **René Magritte**

LESSINES 1898 – BRUXELLES 1967

THE SEDUCER

5 **René Magritte**

LESSINES 1898 – BRUXELLES 1967

THE LAST SAILING SHIPS

6 **René Magritte**

LESSINES 1898 – BRUXELLES 1967

BERENICE

7 **Jean Dubuffet**

LE HAVRE 1901 – PARIS 1985

OLD MAN CRYING

8 **Lucio Fontana**

ROSARIO SANTA FÉ 1899 – VARESE 1958

CONCETTO SPAZIALE, 1964

9 **Lucio Fontana**

ROSARIO SANTA FÉ 1899 – VARESE 1958

CONCETTO SPAZIALE, 1960

The paintings are listed in chronological order

Les tableaux sont répertoriés par ordre chronologique

Ossip Zadkine

VITEBSK 1890 – PARIS 1967

Ossip Zadkine, 1911

A Russian thinker, poet and sculptor, Ossip Zadkine was born on 14th July 1890 in Vitebsk, a town in present-day Belarus. He developed a passion for sculpture at an early age. Sent by his parents to his mother’s family in Sunderland in the north of England in 1905, he subsequently ran away to London where he enrolled in art classes and spent most of his time in the meanders of the British Museum, meticulously observing and studying the classical statues. Once back in Russia, Zadkine made his first statue but encouraged by his father, he left for Paris. Possessed by this creative frenzy, he attended the Beaux Arts in Paris from 1909 to 1910 but without success. In 1911, he set up his own studio and presented his drawings and statues at the “Salon de l’Automne” and the “Salon des Indépendants”. During his Parisian peregrinations, he crossed paths with Matisse, Apollinaire, Brancusi, Picasso and Robert Delaunay. In 1919, “Le Centaure” gallery in Brussels offered him his first exhibition; there he met the Belgian art critic André De Ridder who became his best friend. In 1921, the first monograph on Zadkine was written. Maurice Raynal, the first and a rare admirer of the artist’s cubist work, took responsibility for this great project. In 1928, Zadkine set up a studio in Rue d’Assas which is now a museum. His first major retrospective took place in 1933 at the Palais des Beaux Arts in Brussels, before the Second World War forced him into exile. After returning from New York in 1946, he travelled to Holland. The Musée de la Ville de Paris then offered him a major retrospective in 1949, before he was awarded the Grand Prix of the Venice Biennale.

Zadkine’s entire body of work is impressive. Besides the sculptures, there are drawings and gouaches. He used a wide variety of materials and founded a new plastic language, the expression of a profound humanism. Using “direct carving” in the beginning, he designed static forms whose gestures were contained in a solid volume. Later, he opposed hollows and bulges, convex surfaces and concave surfaces, drew in fine writing on smooth surfaces, and engraved poems on figures. While he was first attracted by cubism when he arrived in Paris, he gradually developed an aesthetic quality with baroque overtones through contours, curves, light and shade effects, which made and continue to make him totally unique.

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ossip Zadkine, 1911

Ebony: 49.5 cm

Provenance: Valois Gallery, Paris, Biennale des Antiquaires, 1986; private collection.

This Venus in ebony representing a female form is a very fine example of Zadkine's work and his relationship with this material. Voluptuous and sensual, she contorts in the material which crops up like a *leitmotiv* throughout the artist's career, reminding him of his childhood spent on the banks of the Dniepr. Creating a wonderful synthesis of his different approaches, he touches on primitivism with this sculpture in the round, through crude solidly-built structures, but also a profound classicism, marked by the subject of his work and the harmony of his model's body. Breaking away from the academic sculpture of his day which he challenged during his time at the Beaux-Arts in Paris, he broke with the conventions of the era by emphasising certain parts: thighs, arms, tilted head and broken neck.

In this version, he clearly shows his taste for direct carving. It almost reveals a return to the Roman tradition. The form is created directly out of the piece of wood, with the grain guiding his design. By working large surfaces, he fuses different points of view and through lighting effects, provides us with several possibilities of interpretation. For Zadkine, the contact of the wood is essential. Simple in shape, the body triumphs out of the black trunk. He used different species of wood in several variants; for instance, there is the *Venus* from 1923 kept at the Tate Gallery, which is carved in acacia.

Ignoring anatomical accuracy and a conventional sense of proportion, Zadkine explores the themes of antiquity, here with Venus but also in the 1920s with the theme of the *caryatid*. His women are stripped of any artifice and their archaic appearance bears a stronger resemblance to a draft rather than a finished work. Contrary to this theme, our Venus isn't bearing any load but distinguishes herself through a gesture of modesty, which gives this work all its charm. The great beauty of the ebony, a precious wood, gives the piece a great richness. The streamlined form of the body and the reflections on it are pure grace and delicacy.

Cette *Venus* en bois d'ébène représentant un corps de femme est un très bel exemple de l'art de Zadkine et de son rapport à ce matériau. Voluptueuse et sensuelle, elle se contorsionne dans la matière qui, tout au long de la carrière de l'artiste, revient comme un *leitmotiv* et rappelle le souvenir de son enfance passée sur les bords du Dniepr. Créant une belle synthèse de ses différentes approches, il aborde dans cette ronde-bosse le primitivisme, par des formes charpentées brutes, mais aussi un profond classicisme, marqué par le sujet de son œuvre et l'harmonie du corps de son modèle. Se détachant de la sculpture académique de son temps qu'il récuse lors de son passage aux Beaux-Arts de Paris, il rompt avec les conventions de l'époque en accentuant certains membres : cuisses, bras, tête penchée et nuque cassée.

Dans cette version, il marque clairement son goût pour la taille directe de la matière. On pourrait d'ailleurs y voir un retour à la tradition romane. La forme naît directement de la pièce de bois, et les nervures guident son invention. Par le traitement en larges plans, il fusionne différents points de vue et par des jeux de lumières, plusieurs axes de lecture se dessinent. Pour Zadkine, le contact du bois est essentiel. Forme gardée dans son économie, le corps exulte du tronc noir. Il utilise d'ailleurs différentes essences de bois dans plusieurs variantes, à ce titre relevons la *Venus* de 1923 conservée à la Tate Gallery, qui est taillée dans l'acacia.

Sans exactitude anatomique et loin d'un sens convenu des proportions, Zadkine explore les thèmes de l'Antiquité, ici avec la *Venus* mais aussi dans les années 20 avec le thème de la *Cariatide*. Ses femmes sont brutes de tous artifices et leur aspect archaïsant donne un rendu relevant parfois plus de l'ébauche que de l'œuvre achevée. Contrairement à ce thème, notre Venus ne porte aucune charge sur son corps mais se distingue dans un geste de pudicité qui fait tout son charme. La grande beauté de l'ébène, bois précieux, confère à sa pièce une grande richesse. La forme épurée du corps et les reflets qui s'y forment ne sont que grâce et délicatesse.



René Magritte

LESSINES 1898 – 1967 BRUSSELS

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte is a major figure of surrealism and Belgian painting; he was born on 21st November 1898 at Lessines and died in Brussels on 15th August 1967. He regularly attended the classes at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels from 1916 to 1918. As his family was living in Brussels, he went to work in the studio of Pierre-Louis Flouquet between 1919 and 1920, where he discovered cubism and futurism. Both of them exhibited works in January 1920 at the Brussels Centre d’Art. After doing his military service in 1921-22, he married Georgette Berger in June 1922. He was introduced to the Dada milieu after meeting Camille Goemans and Marcel Lecomte; he owes his greatest artistic emotion to the latter in particular, through the discovery in 1925 of a reproduction of “Love Song” by Giorgio de Chirico, the poetico-metaphysical painter. Remembering this veritable revelation, he later wrote: “My eyes saw the thought for the first time”.

Even though he painted in an abstract manner until 1926, the “Lost Jockey”, painted the same year, is considered as the turning point for Magritte’s entry into the surrealist universe. A genuine conflict between reality and illusion was established. This work marks the definitive abandonment of aesthetic and formal pursuits in favour of painting open to pøetry and mystery. The first surrealist group in Brussels attended Magritte’s first major exhibition in 1928 at the “Epoque” gallery run by Mesens, although the painter had left Belgium in August 1927 and was now living in the Val-de-Marne in France. This move allowed him to meet the historic surrealists such as André Breton, Paul Éluard, Max Ernst and Salvador Dalí and to participate in their activities.

However, links with the Parisian surrealists continued to be difficult and René Magritte fell out with André Breton over a pendant of “Christ” worn by Georgette Magritte. With the crisis of 1929 sweeping across Europe, René Magritte returned to Brussels in 1930 and presented a new exhibition there in 1931 organised by Mesens. Magritte exhibited his work in 1933 at the Palais des Beaux-Arts in Brussels and held his first exhibition in New York in 1936 at the Julien Levy Gallery. The following year, he met Marcel Mariën and stayed in London where he exhibited his work in Mesens’ London Gallery in 1938. After the German invasion of Belgium in May 1940, Magritte left Brussels to live briefly in Carcassonne before returning home. He created the “Enchanted Domain” between 1952 and 1953, comprising eight panels of a mural for the casino at Knokke-le-Zoute. In 1957, thanks to the art dealer Iolas and American collectors, the doors to success opened for Magritte, who died ten years later on 15th August 1967 of cancer of the pancreas.

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte, 1926, "The Lost Jockey", oil on canvas, 100 x 130 cm, Musée de la Ville de Bruxelles, Brussels

René Magritte est une figure majeure du surréalisme et de la peinture belge; il est né le 21 novembre 1898 à Lessines et mort à Bruxelles le 15 août 1967. C’est avec assiduité qu’il fréquente de 1916 à 1918 les cours de l’Académie royale des Beaux Arts de Bruxelles. Sa famille s’étant installée à Bruxelles, il travaille en 1919 et 1920 dans l’atelier de Pierre-Louis Flouquet qui lui fait découvrir le cubisme et le futurisme. Tous les deux exposent des œuvres en janvier 1920 au Centre d’art de Bruxelles. Après avoir effectué son service militaire en 1921-22, il épouse en juin 1922 Georgette Berger. S’il est introduit dans le milieu «Dada» suite à sa rencontre avec Camille Goemans et Marcel Lecomte, il doit surtout à ce dernier en 1925 sa plus grande émotion artistique par la découverte d’une reproduction du «Chant d’amour» de Giorgio De Chirico, peinture poético-métaphysique. Se souvenant de cette véritable révélation, il écrira plus tard: «Mes yeux ont vu la pensée pour la première fois».

Même s’il peint de manière abstraite jusqu’en 1926, Le «Jockey Perdu», réalisé en cette même année, est considéré comme étant l’œuvre charnière de l’entrée de Magritte dans l’univers surréaliste. Un réel conflit entre réalité et illusion s’instaure. Cette œuvre marque l’abandon définitif des recherches esthétiques et formelles au profit d’une peinture ouverte à la poésie et au mystère. Le premier groupe surréaliste bruxellois assiste d’ailleurs en janvier 1928 à la première grande exposition de Magritte à la galerie L’«Époque» dirigée par Mesens, alors que depuis août 1927, le peintre a quitté la Belgique et séjourne désormais dans le Val-de-Marne en France. Ce déménagement lui permet de rencontrer les surréalistes historiques tels André Breton, Paul Éluard, Max Ernst ou Salvador Dalí et de participer à leurs activités.

Les liens avec les surréalistes parisiens restent cependant difficiles et René Magritte se fâche avec André Breton, au sujet d’un «Christ» que Georgette Magritte porte en pendentif. La crise de 1929 déferlant en Europe, René Magritte rentre à Bruxelles en 1930 et y présente en 1931 une nouvelle exposition organisée par Mesens. Magritte expose en 1933 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et réalise en 1936 sa première exposition à New York, à la galerie Julien Levy. L’année suivante, il rencontre Marcel Mariën et séjourne à Londres où il expose en 1938 à la London Gallery de Mesens. Après l’invasion allemande de la Belgique en mai 1940, Magritte quitte Bruxelles, réside brièvement à Carcassonne avant de rentrer chez lui. Il réalise en 1952 et 1953 Le «Domaine enchanté», huit panneaux pour la décoration murale du casino de Knokke-le-Zoute. A partir de 1957, grâce au marchand Iolas et aux collectionneurs américains, les portes du succès s’ouvrent pour Magritte, qui décède dix ans plus tard, le 15 août 1967 chez lui des suites d’un cancer du pancréas.

1942

Signed bottom right

Canvas: 61 × 46 cm

Provenance: Private collection.

Literature: D. Sylvester, *René Magritte, catalogue raisonné*, London, 1993, no. 495;

Exhib. cat. Casino Knokke, Magritte, 2001, cat. no.23, ill. p.51.

Exhibition: Charleroi, CRAL 1956, no.73; Casino de Knokke, Magritte, 2001, no.23.

In the list of his works drawn up in 1942, Magritte notes that there are three variants of this work, the first of which was executed in 1941. Besides our version of 1942, he also used the image of the woman with the bird in the mural he designed for the casino in Knokke at the beginning of the 1950s. In a letter addressed to Paul Eluard dated 4th December 1941, Magritte describes the climate in which he painted the first version of *L'Embellie*.

“My bout of tiredness is almost over (...) And I have managed to air my painting, and quite a powerful charm now replaces the disturbing poetry in my works that I endeavoured to achieve in the past. (...) I have continued in this vein, ‘*L'Embellie*’ represents three naked women seen from the back, facing the sea. One is facing the sea showing a rose, the other is showing her body, and the third one is showing a bird an egg. There are blue curtains on the sides of the painting. The colours also play a role in this painting. (...) If these things need additional justification, which their sufficient charm renders unnecessary, I would say that the power of these paintings makes one acutely aware of all the imperfections of daily life.”

An enlightening letter from Magritte who reveals his intentions and offers the viewer a key; however, this apparent simplicity of the motifs is not present in its entirety in the image of this 1942 version of *L'Embellie*: a woman seen from the front, with her back to the sea and a fire, shows a bird an egg. The four elements—water, fire, earth, air—are present and through their respective symbolism, they transcend the simple portrayal of a naked woman who is bizarrely showing a bird an egg. The descriptive aspect is undoubtedly simple and the overall climate of the work has a gentle and warm poetry about it, but what Magritte shows us of his internal world exceeds the limits of a greater well-being. We know that after his discovery of De Chirico's work, Magritte began to paint in a way that was wide open to mystery, ideas and poetry. It carries along the underground waters of a complex personality to such an extent, that it can no longer be reduced to an intention or to a dominant climate.

If, at first sight, we seem to be in the presence of the portrait of a naked woman expressing serenity, we are forced to admit that there is a certain ambiguity in relation to the intention expressed in Magritte's letter to Eluard. The feeling of well-being evoked by the harmony and balance of the work is such that few viewers will think that this canvas alludes to the imperfections of daily life. Just like a poem, *L'Embellie* stimulates multiple mental images and like words, the image is a springboard for the imagination.

Dans la liste de ses œuvres dressée en 1942, Magritte indique qu'il existe trois variantes de cette œuvre dont la première fut exécutée en 1941. Outre notre version de 1942, il reprend plus tard le personnage de la femme à l'oiseau dans la décoration murale qu'il conçoit pour le Casino de Knokke au début des années '50. Dans une lettre adressée le 4 décembre 1941 à Paul Eluard, Magritte dresse le climat dans lequel il a peint la première version de *L'Embellie*.

«Ma crise de fatigue est presque passée. (...) Et je suis parvenu à renouveler l'air de ma peinture, c'est un charme assez puissant qui remplace dans mes tableaux, la poésie inquiétante que je m'étais évertué jadis d'atteindre. (...) J'ai continué dans cette voie, ‘*L'Embellie*’ représente trois femmes nues devant la mer, vues de dos. L'une montre une rose face à la mer, l'autre montre son corps, et la troisième montre à un oiseau, un œuf. Sur les côtés du tableau, des rideaux bleus. Les couleurs ont un rôle à jouer également dans ce tableau. (...) Si ces choses doivent avoir une justification supplémentaire que leur charme suffisant rende inutile, je dirais que le pouvoir de ces tableaux font sentir d'une façon aigüe toutes les imperfections de la vie quotidienne.»

Lettre éclairante de Magritte qui dévoile ses intentions et offre une clef au spectateur, pourtant, cette simplicité apparente des motifs ne se retrouve pas entièrement dans l'image de cette version de 1942 de *L'Embellie*: une femme vue de face, dos à la mer et à un feu, montre un œuf à un oiseau. Les quatre éléments – eau, feu, terre, air – sont présents et transcendent par leur symbolique respective la simple représentation d'une femme nue qui offre de façon incongrue la vue d'un œuf à un oiseau. Certes, l'aspect descriptif est simple et le climat général de l'œuvre est porteur d'une poésie douce et chaleureuse, mais ce que fait voir Magritte de son monde intérieur dépasse les limites d'un mieux-être. On sait que depuis sa découverte de l'œuvre de De Chirico, Magritte a initié une peinture grande ouverte aux mystères, aux idées et à la poésie. Elle ne peut plus dès lors se réduire ni à une intention, ni à un climat dominant tant elle charrie les fleuves souterrains d'une personnalité complexe.

Si au premier regard, on semble être en présence du portrait d'une femme nue exprimant la sérénité, force est de constater qu'il existe plus qu'une ambiguïté avec la volonté affichée par Magritte dans sa lettre à Eluard. Peu de spectateurs imaginent que cette toile fait allusion aux imperfections du quotidien, tant son harmonie et son équilibre éveillent avant tout au bien-être. Tel un poème, *L'Embellie* stimule des représentations mentales multiples et comme les mots, l'image est un tremplin pour l'imaginaire.



Circa 1929 – 1930

Signed top left

Canvas: 55 × 46 cm

Provenance: Private collection.

Literature: Letter from Magritte to Mesens, 10 June 1930, in *Lettres mêlées*, p.29;

D. Sylvester, *René Magritte, catalogue raisonné*, London, 1993, no. 332;

Santiago du Chili, *René Magritte – Paul Nougé, Subversion des Images*, 1999, ill.p.50.

Exhibitions: Bruxelles Palais des Beaux Arts, December 1931, no.36; Bruxelles Palais des Beaux Arts, 1954, no.35;
London, Grosvenor 1961, no.21; Turin, Galatea 1962, no.3; New York, Byron 1968, no.5 a; Hamburg, Levy 1977.

The uncluttered painting of “The Secret Life” is unique in the œuvre of the Belgian painter. A tiger-patterned band forms and divides an oval painted on the rectangular surface created by the frame. Each third displays a specific iconography. No rational description of this pictorial surface could possibly cover all the aspects of the perception of this complex collection of data.

In this work, we are confronted with what the painter called “visible poetry”. By uniting elements of the perceptible world, the composition of the painting evokes the continuous mystery of the world. While the sky and fire can be directly identified in the painting, the seemingly perforated surface is not as easy to interpret. As for the tiger-patterned band that separates the spaces, it remains equally enigmatic. In a letter to Volker Kahmen, the German art historian, dated 8th July 1965, René Magritte writes of the perforated surface: “in a text, it’s a question of ‘paper used as a mask’. It is the poetic expression, of one of my friends, to express shapes in paper—with regular holes formed by various geometric shapes—which feature in some of my paintings». By showing a perforated piece of paper, the painter can indicate the ambiguity of spatial representation on a surface. A pierced object allows the eye to discover something, but in order to be able to determine the spatial position of this thing, it must be identified. And in this painting, that is exactly what is impossible! The holes show a colour that is identical to the one outside the oval. As regards the title, “The Secret Life”, the literal or metaphorical meaning of Magritte’s titles can never be taken as affirmation of the image in the painting. If this was the case, the image would be dependent on language. However, it is never a question of transposition with René Magritte compared with the majority of other painters. Moreover, he develops a vocabulary of disconcerting images which opens the doors of a mystery that exceeds the limits of the work. He lays the foundations of the problems to which we are confronted in our attempts to describe the pictorial space. For lack of a categorical interpretation, the work gives us an insight into the workings of Magritte’s mind which rejects the illustrative power of the work, substituting it with the power of mystery.

La composition épurée de «La Vie secrète» est un *unicum* dans l’œuvre du peintre belge. Une bande tigrée forme et compartimente un oval sur la surface rectangulaire offerte par le châssis. Chacune des trois parties ainsi formées présente une iconographie spécifique. Une description rationnelle de cette surface picturale est sans aucun doute loin de couvrir tous les aspects de la perception de cet ensemble, complexe de données.

Avec cette œuvre, nous sommes confrontés à ce que le peintre appelait «la poésie visible». En unissant des éléments du monde perceptible, la composition de la peinture évoque le mystère permanent du monde. Si, dans la peinture, le ciel et le feu sont directement identifiés, la surface trouée est moins évidente à interpréter. Quant à la bande tigrée qui délimite les espaces, elle reste énigmatique. Dans une lettre à Volker Kahmen, l’historien de l’art allemand, datée du 8 juillet 1965, René Magritte écrit au sujet des surfaces trouées: «il est question dans un texte de «papier masqué». C’est l’expression poétique, de l’un de mes amis, pour exprimer les figures en papier – troué régulièrement par des formes géométriques diverses – qui figurent dans certains de mes tableaux». En représentant un papier troué, le peintre peut marquer l’ambiguïté de la représentation spatiale sur une surface. Un objet troué permet au regard de découvrir quelque chose, mais afin de pouvoir déterminer la position spatiale de cette chose, celle-ci doit être identifiée. C’est justement ce qui, dans cette peinture, n’est pas possible! Les trous laissent voir une couleur identique à celle hors de l’ovale. En ce qui concerne le titre «La vie secrète», il faut savoir que pour Magritte la signification littérale ou métaphorique de ses titres n’est jamais une affirmation de l’image dans le tableau. Si c’était le cas, l’image serait subordonnée au langage. Or il n’est jamais question de transposition chez René Magritte à la différence de la plupart des autres peintres. Il développe d’ailleurs un vocabulaire d’images déroutant qui ouvre les portes d’un mystère qui dépasse les limites de l’œuvre. Il pose les fondements des problèmes auxquels nous sommes confrontés dans nos tentatives de décrire l’espace pictural. A défaut d’interprétation catégorique, l’œuvre nous ouvre aux mécanismes de la pensée magritienne qui refuse le pouvoir illustratif de l’œuvre et lui substitue la puissance du mystère.



1952

Signed top right

Gouache on card: 15 × 17.5 cm

Provenance: Luciano Pistoï Collection, Turin; Sotheby’s, London, 26 June 1991;

Countess Anna Laetitia Pecci-Blunt Collection; Nathalie Seroussi Collection, Paris; private collection, Switzerland.

Literature: Letter from Magritte to Del Corso, 6 November 1952; Letter from Magritte to Del Corso, 11 December 1952;

D. Sylvester, *René Magritte, catalogue raisonné*, London, 1993, no. 1341.

Exhibition: Rome, Galleria del Obelisco, 1953, no.27.

As David Sylvester stresses in his book on Magritte, some of his works underwent a petrification process in 1950 which repeated itself over one or two years, then intermittently: the world is turned to stone¹. And this petrification is perceptible in the versions of the *Séducteur* that were mostly executed between 1950 and 1953. In our version, the outline of a sailboat at sea appears. Surprisingly, the sailboat is made of sea. Like a ‘grisaille’, the metamorphosed boat is part of the petrification process. This work has been given numerous interpretations, some of which are as funny as they are far-fetched. Magritte is thought to have used homophonic antanaclasses by associating ‘EAU’ and ‘batEAU’². Atoms have been transferred from one to the other through seduction. In any case, Magritte would have had to have thought of a ‘bateau’ (boat) and not a ‘voilier’ (sailboat) and would have wanted to make a play on words linking the title and image without any universal significance, which would be surprising!

Like David Sylvester, we undoubtedly have to consider *Le Séducteur* as part of Magritte’s global approach and follow Michel Foucault’s line of thought in his essay of 1973, *Ceci n’est pas une pipe: Sur Magritte*³. For instance, there is the idea according to which «The second principle which has governed painting for a long time states the equivalence between the fact of resemblance and the affirmation of a representative link. (...) ‘That’s what you see’. Again, it doesn’t really matter which way the representation is shown, whether the painting is connected to the visible around it or whether it creates an invisible that resembles it. The main thing is that we cannot dissociate resemblance and affirmation. (...) More than anything, his painting seems linked to the exactness of resemblances to the point where we voluntarily multiply them as if to confirm them. It isn’t enough that the drawing of a pipe resembles a pipe, it has to resemble another pipe that has been drawn which resembles a pipe. (...) the boat on the sea will not only resemble a boat, but the sea as well, so that its hull and its sails are made of sea (the Séducteur); and the exact representation of a pair of shoes will make every effort to resemble the bare feet it has to cover.”

Exhibited at the Galleria del Obelisco in January 1953, this gouache must have been painted the previous autumn. However, the first version dates from two years earlier and is painted in oil. The beauty of his blues placed on the paper creates a poetic gouache in which Magritte’s creative process is shown at its best.

¹ D.Sylvester, *Magritte*, Fonds Mercator, 1992, p.369 and 372.

² Antanaclasses is the stylistic scheme of repeating a single word, but with a different meaning each time.

³ M. Foucault, *Ceci n’est pas une pipe: Sur Magritte*, Fata Morgana, 1973, p.39-45.

Comme le souligne David Sylvester dans son livre sur Magritte, un processus de pétrification intervient dans certaines œuvres en 1950 et se renouvelle pendant un ou deux ans, puis de façon intermittente: le monde est changé en pierre¹. Et cette pétrification est perceptible dans les versions du *Séducteur*, exécutées pour la plupart entre 1950 et 1953. Dans notre version apparaît une silhouette de voilier en mer. Étonnamment, le voilier est fait de mer. Telle une «grisaille», le bateau métamorphosé relève du processus de la pétrification. Or, de nombreuses interprétations circulent sur cette œuvre dont certaines sont aussi amusantes que farfelues. Ainsi, Magritte aurait opéré une antanaclasses de type homophonique en associant EAU et batEAU². Il y aurait eu transfert d’atomes de l’un vers l’autre par effet de séduction. Encore faudrait-il que Magritte ait pensé à un bateau et non à un voilier et qu’il ait voulu réaliser un jeu de mots liant titre et image sans portée universelle, ce qui serait surprenant!

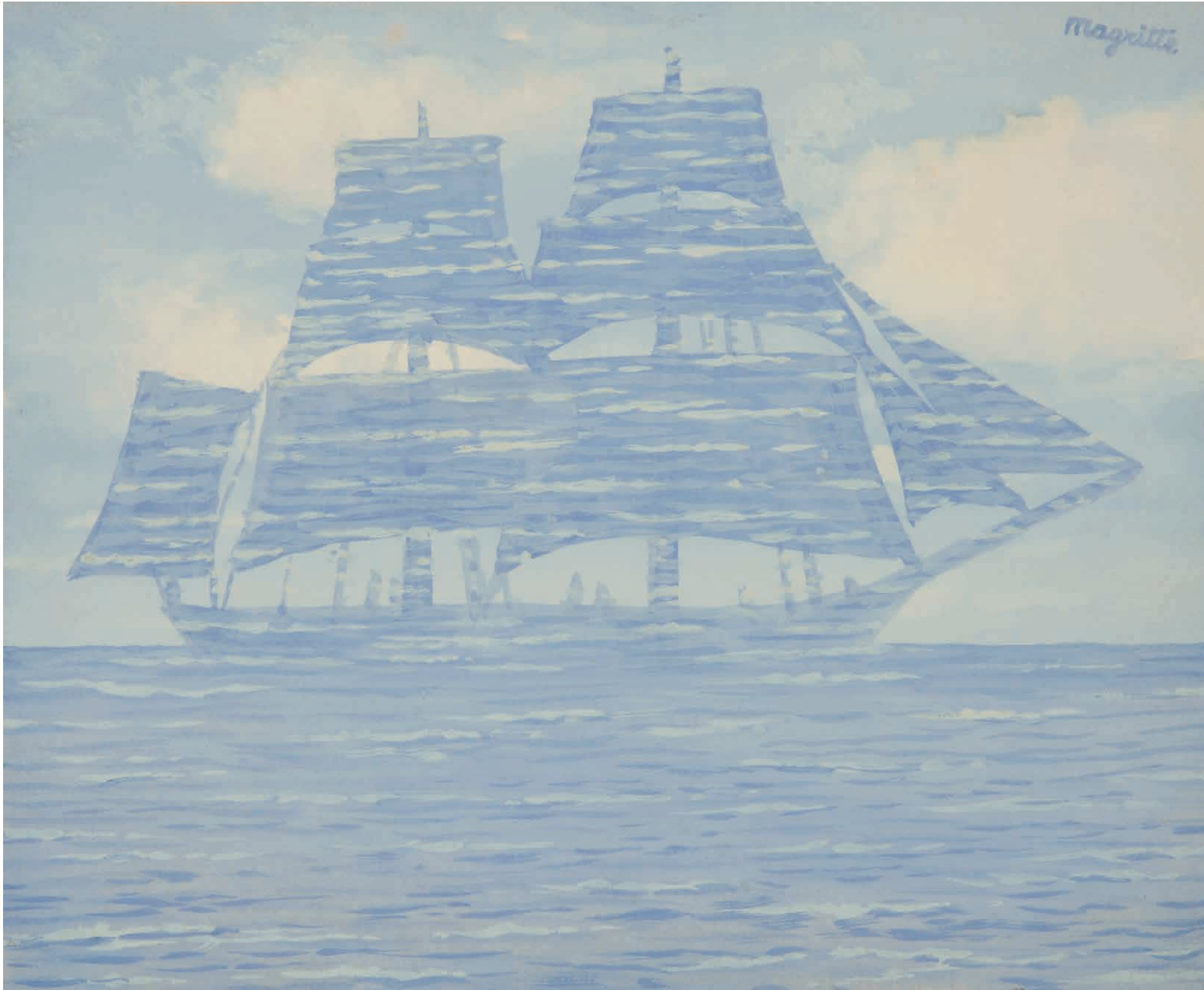
Tout comme David Sylvester, il faut sans doute replacer *Le Séducteur* dans la démarche artistique globale de Magritte et suivre les pas de Michel Foucault dans son essai de 1973 *Ceci n’est pas une pipe: Sur Magritte*³. Citons par exemple l’idée selon laquelle «Le second principe qui a longtemps régi la peinture pose l’équivalence entre le fait de la ressemblance et l’affirmation d’un lien représentatif. (...) «Ce que vous voyez, c’est cela». Peu importe, là encore, dans quel sens est posé le rapport de représentation, si la peinture est renvoyée au visible qui l’entoure ou si elle crée à elle seule un invisible qui lui ressemble. L’essentiel, c’est qu’on ne peut dissocier ressemblance et affirmation. (...) Sa peinture semble plus que toute autre attachée à l’exactitude des ressemblances au point qu’on les multiplie volontairement comme pour les confirmer. Il ne suffit pas que le dessin d’une pipe ressemble à une pipe, il faut qu’il ressemble à une autre pipe dessinée qui elle-même ressemble à une pipe. (...) le bateau sur la mer ne ressemblera pas seulement à un bateau, mais aussi à la mer, si bien que sa coque et ses voiles seront faites de mer (le *Séducteur*); et l’exacte représentation d’une paire de chaussures s’appliquera en outre à ressembler aux pieds nus qu’elle doit recouvrir.»

Exposée à la Galleria del Obelisco en janvier 1953, cette gouache a du être peinte à l’automne précédent. La première version date cependant de deux ans plus tôt et est peinte à l’huile. La beauté de ses bleus posés sur le papier en fait une gouache poétique dans laquelle le processus créatif de Magritte est des plus intéressants.

¹ D.Sylvester, *Magritte*, Fonds Mercator, 1992, p.369 et 372.

² L’antanaclasses est une figure de style humoristique consistant en un jeu de mot polysémique.

³ M. Foucault, *Ceci n’est pas une pipe: Sur Magritte*, Fata Morgana, 1973, p.39-45.



1964

Gouache on paper: 30.5 × 42.5 cm

Provenance: Harry Torczyner Collection; Renée Lachowsky Collection, Brussels, 1966; private collection.

Literature: D. Sylvester, *René Magritte, catalogue raisonné*, London, 1993, no. 1559B.

In the Catalogue Raisonné devoted to the artist, this work is said to be a variant of two oil paintings painted in 1964: *Galatée* and *Le cœur des sphinges*. Looking at it more closely, this gouache is, above all, a variant of the second oil painting because besides the strange shapes of the clouds, they have the consistency of their environment (plant-like in *Le cœur des sphinges* and marine in the gouache). A letter from Magritte to André Bosmans dated 14th August 1964 shows that the artist was thinking of other variants of his oil painting, one of which depicted the facades of houses and clouds using elements of the latter. This tendency to work in a series is one of Magritte's characteristics, even if a combinatorial analysis of the elements constituting the visible is, undoubtedly unconsciously, often mixed in.

During Magritte's exhibition organised in 1990 at Ostende, Michèle Wilmotte wrote about the painting *Le cœur des sphinges*: "The secret link, uniting sky and forest, resides in the simple fact that they are touching each other on the canvas in two dimensions: the tops of the trees 'visibly' join the canopy of heaven. Accordingly, there isn't anything abnormal about Magritte inventing foliage that grows in the sky. This can even take the shape of a familiar object such as a pipe. The effect produced develops according to the common denominator of the subjects examined, depending on the liberties the painter has taken."

If a "mutadis mutandis" interpretation were made of the gouache of *Les dernier voiliers*, we could say: the secret link, uniting cloud and sea, resides in the simple fact that they are touching each other on the canvas in two dimensions. This analysis of a disconcerting logic enshrouds the entire mental process of Magritte's universe, since the visible is, above all, an illusion and a pretext upon which to reflect. While the term 'variant', which Magritte often uses in his correspondence, may lead us to believe in a mastery of the phenomenon of creation, it is actually more of a continuous flow of ideas that crystallise in his mind. In this sense, the gouache of *Les derniers voiliers* remains a unique moment in one of these creative flows characteristic of Magritte. While surrealism wants to free itself from reason when thought emerges, it cannot, however, eliminate the brain's innate and acquired components that condition this emergence. The variants, the repetitions and the combinations in Magritte's work are dependent on his mental universe: *Les derniers voiliers* is a wonderful example of this.

Dans le Catalogue Raisonné consacré à l'artiste, on parle de cette œuvre comme étant une variante de deux huiles peintes en 1964 : *Galatée* et *Le cœur des sphinges*. A y regarder de plus près, cette gouache est avant tout une déclinaison de la seconde huile, car outre les formes étranges des nuages, ceux-ci prennent la consistance de leur environnement (végétal dans *Le cœur des sphinges* et marin dans la gouache). Une lettre adressée par Magritte à André Bosmans le 14 août 1964 atteste que l'artiste pensait à d'autres variantes de son huile, dont l'une représentait des façades de maisons et des nuages reprenant des éléments de celles-ci. Cette tendance à travailler par séries est l'une des caractéristiques de Magritte, même si souvent s'y mêle, sans doute inconsciemment, une analyse combinatoire des éléments constitutifs du visible.

Lors de l'exposition Magritte organisée en 1990 à Ostende, Michèle Wilmotte écrit à propos de la peinture *Le cœur des sphinges*: « Le lien secret, unissant ciel et forêt, réside dans le simple fait qu'ils se touchent sur la toile en deux dimensions : le sommet des arbres rejoint « visiblement » la voûte céleste. Dès lors, rien d'anormal pour Magritte d'inventer des feuillages qui auraient la propriété de pousser dans le ciel. Ceux-ci peuvent même prendre la forme des objets familiers telle que la pipe. L'effet produit s'élabore, en fonction des libertés que prendra le peintre, face au dénominateur commun des sujets interrogés. »

Si une interprétation « mutadis mutandis » était faite de la gouache *Les derniers voiliers*, on pourrait écrire : le lien secret, unissant nuage et mer, réside dans le simple fait qu'ils se touchent sur la toile en deux dimensions. Cette analyse d'une déconcertante logique occulte en fait tout le processus mental de l'univers magriltien, le visible étant avant tout une illusion et un prétexte à réfléchir. Si le terme « variante » que reprend souvent Magritte dans sa correspondance peut laisser à penser une maîtrise du phénomène de création, il y a plutôt lieu d'y voir un flux continu d'idées qui se cristallisent en lui. En ce sens, la gouache *Les derniers voiliers* reste un moment unique dans un de ces flux créatifs caractéristiques de Magritte. Si le surréalisme veut s'affranchir de la raison dans l'émergence de la pensée, il ne peut éliminer les composantes innées et acquises du cerveau qui conditionnent cette émergence. Les déclinaisons, les répétitions et les combinaisons chez Magritte sont dépendantes de son univers mental : *les Derniers voiliers* en est un très bel exemple.



1948

Signed bottom left

Canvas stuck to a wooden panel: 13.2 × 17.2 cm

Provenance: Daniel Lipszyc Collection;

Lou Cosijn Collection (Camille Gœmans' partner); private collection.

Recently presented to the Magritte Committee, which ruled in favour of its authenticity on 19th March 2012, this work might have turned out to be hermetically sealed if it hadn't been for Magritte's known interest in the works of Edgar Allan Poe known. In fact, the American author was one of the painter's favourites; Magritte never hesitated to use some of Poe's stories as titles for his paintings, such as *The Imp of the Perverse* (CR195) or *The Domain of Arnheim* (CR707).

At a lecture he gave on 20th November 1938 at the Museum of Fine Arts in Antwerp, Magritte said in a text that he entitled his experience as a man and an artist *La Ligne de Vie* (The Lifeline). Several passages of this text allow us to find similarities with Poe's short story, *Berenice*. In this horror story, which was first published in the press in 1835, the narrator, Egaeus, is an intellectual who has grown up in his father's manor in the company of his cousin Berenice, whom he is preparing to marry. He is suffering from monomania, a sort of mental alienation, where a single idea seems to absorb all his mental faculties. Berenice, a young woman who was originally attractive and full of life, now suffers from a vague illness and the only part of her that is still healthy is her teeth. Egaeus becomes obsessed with them. Apparently, Berenice finally dies before they are married. While he is plunged in thought, a servant informs Egaeus that Berenice's grave has been disturbed. Covered in mud and blood, Egaeus comes back to his senses and realises that there is a set of dental instruments as well as an ebony box containing 32 teeth by his side.

While the mystery of this painting's title may be resolved by knowing Poe's story, the resulting image nevertheless takes certain liberties with the story. The lips are closed and intact whereas the servant talks of a disfigured body that is still palpitating. There is neither blood nor mud to emphasise the horror of the scene; the lips are surrounded by 19 not 32 teeth and while the colour in the background of the painting resembles ebony, nothing evokes the drama that has taken place. The image is disembodied from its literary substrate; it isn't a faithful reproduction, it is an evocation that has been put through the riddle of Magritte's mind. It has this distance that gives it a life of its own; it has its own vocabulary and doesn't fall into the narrative.

Présentée récemment au Comité Magritte qui a statué favorablement sur son authenticité le 19 mars 2012, cette œuvre aurait pu s'avérer hermétique si l'intérêt de Magritte pour les écrits d'Edgar Allan Poe n'avait pas été connu. En effet, l'écrivain américain est l'un des auteurs préférés du peintre qui n'a d'ailleurs jamais hésité à reprendre certains écrits comme titres de tableaux, comme *Le démon et la perversité* (CR195) ou encore *Le domaine d'Arnheim* (CR 707).

A l'occasion d'une conférence qu'il présente le 20 novembre 1938 au Musée des Beaux-Arts d'Anvers, Magritte relate dans un texte qu'il intitule *La ligne de Vie* son expérience d'homme et d'artiste. Plusieurs passages de cet écrit permettent de trouver des similitudes avec la nouvelle de Poe, *Bérénice*. Dans cette nouvelle d'horreur qui fut initialement publiée dans la presse en 1835, le narrateur, Egaeus, est un intellectuel qui a grandi dans l'enceinte du manoir paternel en compagnie de sa cousine Bérénice qu'il se prépare à épouser. Il souffre de monomanie, espèce d'aliénation mentale, dans laquelle une seule idée semble absorber toutes les facultés de l'intelligence. Bérénice, jeune femme à l'origine pleine de vie et séduisante, souffre alors d'une maladie indéterminée et dont la seule partie saine qui lui reste est ses dents. Ces dernières commencent à obséder Egaeus. Bérénice finit apparemment par mourir avant que ne soit célébré le mariage. Alors qu'il est plongé dans ses pensées, un serviteur avertit Egaeus de l'agitation qu'il y a eu dans la tombe de Bérénice. Couvert de boue et de sang, il reprend ses esprits et constate qu'à ses côtés se trouvent des instruments de dentiste ainsi qu'une boîte d'ébène contenant 32 dents.

Si l'énigme constituée par le titre de cette œuvre est résolue par la connaissance de l'écrit de Poe, il n'en demeure pas moins que l'image qui en résulte prend certaines libertés avec la nouvelle. Les lèvres sont closes et intactes alors que le serviteur parle d'un corps défiguré, palpitant encore. Ni sang, ni boue pour souligner l'horreur de la scène, les lèvres sont cernées de 19 et non de 32 dents et si le fond du tableau rappelle la couleur de l'ébène, rien n'évoque le drame qui s'est noué. L'image est désincarnée de son substrat littéraire, elle n'est pas une représentation fidèle, elle est une évocation passée au crible de la pensée de Magritte. Elle possède cette distance qui lui permet de vivre par elle-même, elle développe son vocabulaire propre et ne tombe pas dans la narration.



Jean Dubuffet

LE HAVRE 1901 – PARIS 1985

Jean Dubuffet was born in Le Havre on 31st July 1901. After graduating from school in 1918, he left for Paris where he took painting classes which he quickly decided to abandon. The young man wanted to work alone on his art without any constraints. This enabled him to meet many people who provided stimulation. At the beginning of the 1920s, he frequented the studios of Paris where he met Fernand Léger and Juan Gris through the art dealer Henry Kahnweiler. Tormented by the many questions concerning his work, he stopped all pictorial activity in 1924 for a period of eight years. During this time, Dubuffet travelled to South America, following in the footsteps of his father by going into the wine trade and finally settling in Paris. Around the end of the 1930s, plagued with family problems, he stopped painting once again. It was only in 1942 that Dubuffet decided to dedicate himself exclusively to painting.

It was in 1945, during a trip to Switzerland, that Dubuffet put together the first works that would his collection of what he would call “Art Brut” (“outsider art”) that same year. He was the theorist behind this “new” art which he intended as an art executed by people untouched by artistic culture. He dedicated the rest of his career to Art Brut and its creators. This art could be associated in a naive way with children’s art and is supposed to be a creation with no purpose but its own, since there is no artistic reasoning. The fact is, children express themselves plastically, thus showing spontaneity. Just like the outsider artists, children have no reference to a cultural past.

Dubuffet continued to admire this liberation from any cultural past. In fact, the French artist was repelled by the artistic system; he found that teaching in art schools was far too ponderous. He found artistic training harmful to artistic creation. According to Dubuffet, it is the weight of a collective cultural past that curbs the artist’s freedom. As a young painter, he felt a profound disgust for the conventional art system and rejected the academicism and normality which he considered unhealthy; in his eyes, madness wasn’t a sickness but a necessity.

Jean Dubuffet voit le jour au Havre le 31 juillet 1901. Son bac en poche en 1918, il se rend à Paris. Il y suit des cours de peinture qu’il décide très vite d’abandonner. En effet, le jeune homme souhaite exercer seul et sans contraintes son travail pictural. Il fait ainsi de nombreuses rencontres qui le stimulent. Au début des années 1920, il fréquente les ateliers parisiens et fait la connaissance de Fernand Léger et de Juan Gris par l’intermédiaire du marchand d’art Henry Kahnweiler. Tourmenté par de nombreuses interrogations concernant son travail il cesse toute activité picturale en 1924, et ce pendant huit ans. Dans ce laps de temps, Dubuffet voyage en Amérique du Sud, suit les traces de son père en se lançant dans le négoce de vin et s’installe à Paris. Vers la fin des années 1930, tiraillé par des problèmes familiaux, il arrête de nouveau son activité de peintre. Ce n’est qu’à partir de 1942, que Dubuffet décide de se consacrer exclusivement à la peinture.

C’est à partir de 1945, lors d’un voyage en Suisse que Dubuffet recueille les premières œuvres qui constitueront sa collection de ce qu’il appellera la même année « Art Brut ». Il se fait le théoricien de ce « nouvel » art qu’il entend comme un art exécuté par des personnes indemnes de culture artistique. Il consacre le reste de sa carrière à l’Art Brut et à ses créateurs. Cet art pourrait être associé de façon naïve à l’art enfantin et serait une création étant sa propre fin, n’ayant aucun discours artistique. En effet, les enfants s’expriment plastiquement, faisant preuve de spontanéité. Tout comme les artistes bruts, il n’y a pas chez les enfants de référence à un passé culturel.

Cet affranchissement de tout passé culturel, Dubuffet n’a cessé de l’admirer. En effet, l’artiste français était rebuté par le système artistique; il trouvait que l’enseignement dans les écoles d’art était beaucoup trop pesant. Il trouvait l’apprentissage artistique nuisible à la création artistique. Selon Dubuffet, c’est le poids d’un passé culturel collectif qui brime la liberté de l’artiste. En tant que jeune peintre, il éprouvait un profond dégoût pour le système artistique conventionnel et rejetait l’académisme et la normalité qu’il voyait comme maladive au contraire; la folie n’étant pas une maladie mais à ses yeux, une nécessité.

Oil on hardboard: 61×50 cm

Signed and dated on the front and signed,
titled and dated on the back *VIEILLARD EN PLEURS 1951*

Provenance: Private collection, Belgium.

Literature: Max Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Fascicule VII Tables paysagées, paysages du mental, pierres philosophiques*, Les éditions de Minuit, Lausanne, 1979, p.36 no. 43.

From 1951 onwards, Jean Dubuffet began to innovate by using informal materials through a series executed in Paris entitled *Tables paysagées, paysages du mental, pierres philosophiques*. Inspired by geology, Dubuffet sought to evoke the earth and fragments of it. Our *Old man crying* is part of this work. It has a monochrome appearance that says a great deal about his creative process, the post-war period and the marks it left on people, which this resolutely anti-cultural artist nevertheless deciphers.

In the 1940s, Jean Dubuffet began to “attack” all sorts of surfaces. Above all, his attention was drawn to fragmented, decrepit walls, fragments of earth, discarded materials. His objective was to reproduce these expressions of time on nature in his art. To achieve this, he created accumulations of material on flat surfaces, which reproduced the signs of degradation over time after drying, scratching and building up successive layers. Using this technique, he created a series on the human being, particularly women, and liked to construct heads and faces on the surface carved out of the thickness of his painting.

Rugged and saturated with matter, portraits such as our *Old man crying* are resolutely strange and simplistic, resembling an almost grotesque imagery. As though drawn by and in the mortar, Dubuffet executes a portrait by applying his oil paint with a spatula, leaving it to partially dry in certain spaces, then reapplying the material which he scratches, incises, scrapes and cuts up. The contours of the old man appear in the surface and ruggedness of the face, eyes, nose and mouth are modelled in the material. Furthermore, he explains that this process is ambivalent: he can thus give imagined and unreal shapes a form based nature and the earth.

Present in the finest collections—for instance, the Guggenheim Foundation in New York, and especially his work *Châtaïne aux hautes chairs (Fleshy face with chestnut hair)* August 1951—our *Old man crying* and the portraits of the 1950s lie at the heart of the “art brut” movement. His fervent challenge of aestheticism, culture, the weight of history and his legendary spontaneity, provided an example for the COBRA group and great artists such as Claes Oldenburg.

A partir de 1951, Jean Dubuffet innove en utilisant des matériaux informels à travers une série exécutée à Paris et intitulée *Tables paysagées, paysages du mental, pierres philosophiques*. Inspiré par la géologie, Dubuffet cherche à évoquer la matière et les fragments du sol. Notre *Vieillard en pleurs* est issu de ces travaux. C’est une œuvre aux allures monochromes qui en dit long sur son processus créatif, le climat d’après-guerres et ses stigmates sur les hommes que décrypte, néanmoins, cet artiste résolument anti-culturel.

Jean Dubuffet «attaque» de nombreuses surfaces dès les années 1940. En effet, son attention se porte avant tout sur des murs fragmentés, décrépis, les fragments du sol, les dépôts de matière. Son objectif devient alors de reproduire dans son art ces manifestations du temps sur la nature. Pour se faire, il réalise sur des surfaces planes des accumulations de matière, qui après séchage, grattage, et empâtements successifs, reproduisent les signes de la dégradation par le temps. Au moyen de cette technique, il réalise des séries sur l’humain, la femme particulièrement et se plaît à construire dans la matière des têtes et des visages taillés dans l’épaisseur de sa peinture.

Rugueuses et saturées de matière, les portraits tels que notre *Vieillard en pleurs* sont résolument étranges, primaires et renvoie à une imagerie presque grotesque. Comme dessiné par et dans le mortier, Dubuffet livre un portrait en ayant appliqué son huile au moyen d’une spatule, laissant sécher partiellement certains espaces, puis en réappliquant de la matière qu’il gratte, incise, racle et découpe. Les contours de la tête du vieillard apparaissent dans la surface et le relief du visage, yeux, nez, bouche, se modèlent dans la matière. Il explique d’ailleurs que ce processus est ambivalent : il peut ainsi donner à des formes fantasmées et irréelles la forme de ce qui provient de la nature et du sol.

Présents dans les plus belles collections, à la Fondation Guggenheim de New York notamment avec *Châtaïne aux hautes chairs* d’août 1951, notre *Vieillard en pleurs* et les portraits des années 1950 sont au cœur des idées de l’art brut. Sa ferveur à récuser l’esthétisme, la culture, le poids de l’histoire et sa spontanéité légendaire en font un exemple pour le groupe COBRA et les grands artistes comme Claes Oldenburg.



Lucio Fontana

ROSARIO SANTA FÉ 1899 – VARESE 1958

Lucio Fontana, 1958

Fontana, an artist of Italian origin born in Argentina, left for Milan with his father in 1905. He returned to Argentina in 1921 where he worked as a sculptor in his father’s studio in Rosario, Santa Fe. In 1924, he opened his own studio and in 1928, he enrolled at the Brera Academy in Milan where he studied under the sculptor Adolfo Widt, graduating in 1930. The influence of Widt and the Italian novocento can be seen in Fontana’s early work, such as the “Victory” plaster cast for the war memorial in Erba. However, the artist gradually abandoned the solemnity of Widt in favour of a plastic dynamism in his works. The sparkling gold painted on the plaster cast already heralds Fontana’s wish to liberate himself from the rigid materials that defined sculpture and painting. His desire was to create spatial art where the material is overtaken by what it projects. In 1934, he joined the Abstraction-Creation group. His abstract sculptures demonstrated his desire to bring the material to life through lines circulating freely in space. This is also the case in his “engraved tablets” where Fontana cuts slits in his material that seem to dig a path into the surface. Fontana nevertheless continued to create figurative works during this period.

At the start of the Second World War, Fontana decided to return to Argentina where he founded the Academia Altamira in 1946. That same year, he wrote the “Manifesto Blanco” which promulgated a new unitary art “based on the unit of time and space”¹ which corresponded to a vision of the world formed by modern science. This first manifesto features the basis for the “Spatialism” that Fontana developed over five manifestos published upon his return to Italy in 1947. His “Spatial Environments”, such as the work exhibited for the first time at the Naviglio Gallery in Milan in 1949, composed of sinuous shapes in papier-mâché hanging from a ceiling covered in fluorescent paint lit by an ultraviolet light, is linked to the desire of Spatialism to create works that integrate and react with the surrounding environment. These ephemeral experiments combining painting, sculpture and architecture foreshadow those of Arte Povera and Land Art. At the end of the 1940s and during the 1950s, Fontana pursued his idea of creating art out of actual space and energy by creating his famous slashed canvases (“Buchi”), incorporated with fragments of glass or lacerated with a razor blade (“Attese”). Fontana applied his process of intrusion in the medium as much in his painted works as his sculpted works, and entitled it “Spatial Concept”. His final works, the Teatrini (small theatres) composed of cut-out shapes, resemble stage sets.

What is special about the art of Lucio Fontana is that it doesn’t fit into any particular category. The artist had an incredibly varied career, continuously oscillating between the abstract and the figurative, mixing ceramics, painting, sculpture and architecture, and juggling with old and new materials. Although Fontana’s artistic programme is defined in his various manifestos, his works always seem to be just beyond our reach, borne by a poetry that never ceases to surprise us.

Lucio Fontana

^[1] “Manifesto Blanc”, 1946 Buenos Aires, translation by Dominique Liquois, taken from the catalogue Lucio Fontana, p. 278-281, B. Bilstène, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

Artiste d’origine italienne né en Argentine, Fontana accompagne son père en 1905 à Milan. Il retourne en Argentine dès 1921 où il travaille comme sculpteur pour l’entreprise de décoration paternelle à Rosario de Santa Fé. Il ouvre son propre atelier en 1924. En 1928, il s’inscrit à l’Académie de Brera de Milan où il a comme professeur le sculpteur Adolfo Widt et obtient son diplôme en 1930. L’influence de Widt et du novocento italien s’observe dans les premières œuvres de Fontana comme le plâtre de la Victoire pour le monument aux morts d’Erba. Pourtant l’artiste donne à ses œuvres un dynamisme plastique qui l’éloigne de la solennité de Widt. L’or brillant peint sur le plâtre annonce déjà le vœu de Fontana de se libérer des matériaux rigides qui définissent la sculpture et la peinture. Il souhaite ainsi créer un art spatial où la matière est dépassée par le rayonnement qu’elle projette. En 1934, il rejoint le groupe d’Abstraction-Création. Ses sculptures abstraites démontrent l’envie d’animer la matière par des lignes circulant librement dans l’espace. Il en va de même pour ses tablettes gravées où Fontana incise son matériau avec des traits qui semblent creuser un chemin à l’intérieur du plan. Fontana continue pourtant durant cette période à créer des œuvres figuratives.

A l’arrivée de la deuxième guerre mondiale, Fontana décide de revenir en Argentine où il fonde en 1946 l’Academia Altamira. La même année est rédigé le « Manifesto Blanco » qui promulgue un nouvel art unitaire « basé sur l’unité de temps et l’espace »¹ qui correspondrait à la vision du monde formé par la science moderne. Ce premier manifeste jette les bases du « Spatialisme » que Fontana développe à travers cinq manifestes publiés à son retour en Italie en 1947. Ses Milieux Spatiaux, comme celui exposé pour la première fois à la Galerie Naviglio à Milan en 1949 composé de formes sinueuses en papier-mâché et accrochées au plafonds recouvertes de peinture fluorescente et illuminée par une lumière ultraviolette, se lie au désir du Spatialisme de créer des œuvres qui s’intègrent et réagissent à l’espace environnante. Ces essais expérimentaux éphémères unissant à la fois peinture, sculpture et architecture préfigurent déjà ceux de l’Arte Povera et du Land Art. A la fin des années quarante et durant les années cinquante, Fontana poursuit son idée de créer un art à l’espace réel et à la matière énergétique en créant ses fameuses toiles perforées (les Buchi), incorporées de bouts verre ou encore lacérées au rasoir (les Attese). Fontana appliquera son procédé d’intrusion du matériau autant dans ses œuvres peintes que sculptées, qu’il décernera du titre de « Concept Spatial ». Ses dernières créations, les Teatrini (petits théâtres) composées de formes découpées, évoquent les décors d’une scène.

L’art de Lucio Fontana possède la particularité de ne pas se laisser emboîter dans une convention précise. L’artiste connaît en effet un parcours d’une incroyable variété, oscillant constamment entre l’abstrait et la figuration, mêlant à la fois céramique, peinture, sculpture et architecture et jonglant avec les matériaux anciens et nouveaux. Bien que le programme artistique de Fontana soit définit dans ses divers manifestes, ses œuvres semblent pourtant toujours nous échapper, portée par une poésie qui ne cesse d’étonner.

Lucio Fontana

^[1] « Manifesto Blanco », 1946 Buenos Aires, traduction de Dominique Liquois, tiré du catalogue Lucio Fontana, p. 278-281, B. Bilstène, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

1964

Canvas: 73 × 60 cm**Provenance:** U. Løehr, Frankfurt; private collection, Milan (purchased in 1975); private collection.**Literature:** Enrico Crispolti, *Lucio Fontana Catalogo Generale*,

Vol. II, Milan 1986, p. 540, no. 64 T 130, illustrated;

Enrico Crispolti, Lucio Fontana, *Catalogo Ragionato di Sculture, Dipinti, Ambientazioni*, Milan 2006, p. 726, no. 64 T 130, illustrated.

Lucio Fontana began to perforate paper and canvases and create his first *spatial concepts* with holes (*Buchi*) in 1949. He began to ‘slash’ his canvases in 1958 using a razor blade. These *Attese* (slashes) as he called them, are undoubtedly the most significant works in Fontana’s art and his *Concetti Spaziali*. This red painted canvas has five slashes across it that are spaced out as though on a sheet of music. Slanted and all slightly different, they add movement and dynamism to the canvas. Executed in 1964, this work marks the artist’s exploration of the canvas, opening onto another world through an illusionist window. In addition, the back of the canvas is covered in black gauze to give the slashes an air of mystery. The *Attese* seem to open into infinity where everything gets lost and is conceived.

The painter’s creative process is conceived in the colour then the material. First, the canvas is covered in a shiny red monochrome then placed on an easel. Using a Stanley knife, the canvas is slashed in a single, precise movement. Once dry, the canvas is manipulated by Fontana who, according to one of his friends, would stroke the gap to gently open it up¹. This gesture, which is an integral part of the process, leaves the viewer to interpret it in any number of ways.

Fontana focuses on giving the painting a space that is real and not an illusion as was the case in the past. By opening the canvas, the artist brings the work to life and makes the material present. What’s more, the volume that the artist adds to his canvases blurs the distinction between pictorial and sculptural object. The harmony of this *Concetto Spaziale* with a red background is what makes this work stand out in Fontana’s œuvre. The slashes on the monochrome canvas are undoubtedly the result of a gesture that tends towards aggression, even though the work provokes a feeling of restraint and silence at the same time. The *Attese* may appear to resemble each other at first sight but in reality, every slash is the product of a different well-thought-out and premeditated action, making the canvas perfectly unique.

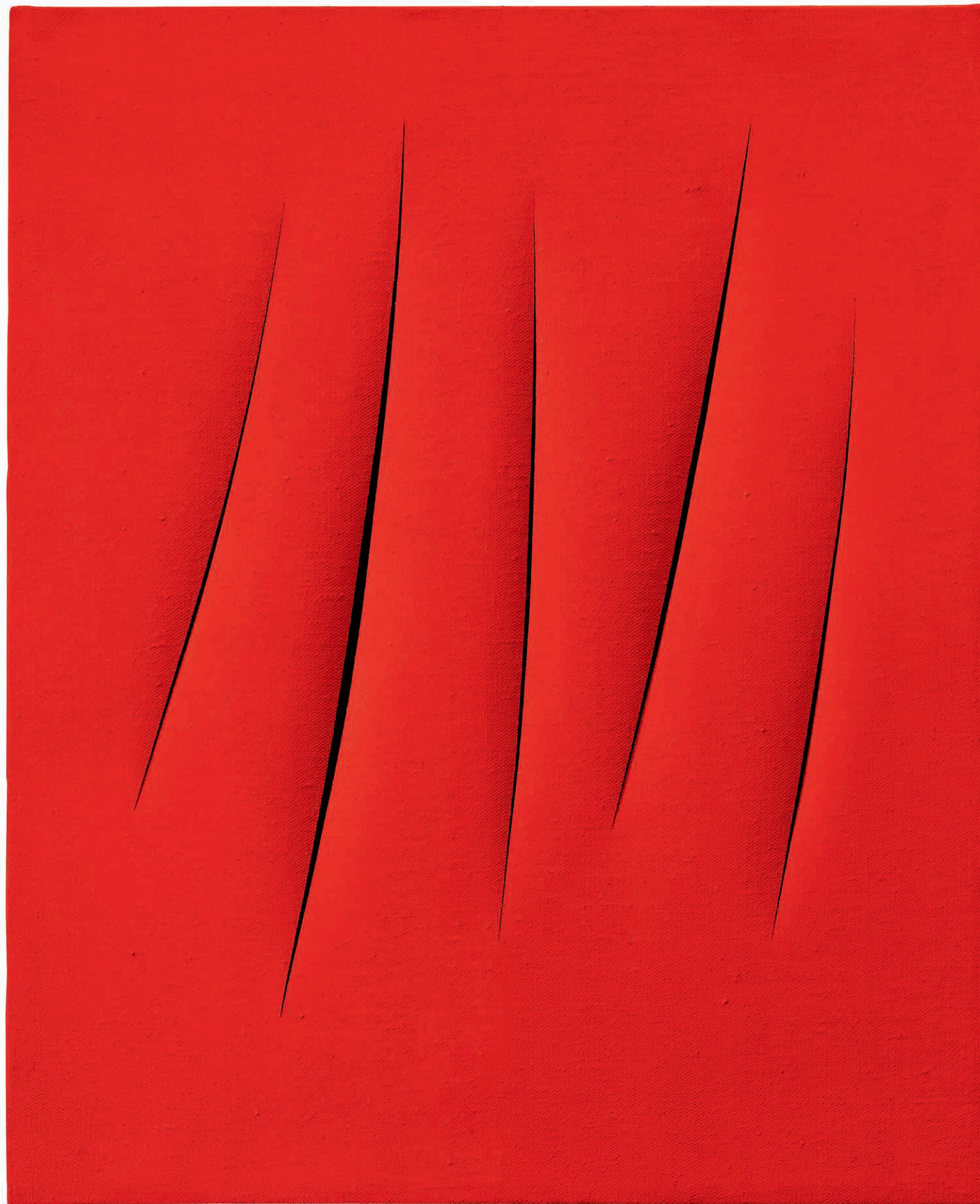
¹ Sarah Whitfield, ‘Handling Space’ in: Exhibition Catalogue, London, Hayward Gallery, *Lucio Fontana*, 2000, p. 18.

Lucio Fontana commence en 1949 à perforer des papiers et des toiles et à créer ses premiers concepts spatiaux à Buchi (trous). C’est à partir de 1958 que débute la pratique de fentes, consistant à transpercer la toile au rasoir. Ces *Attese* (fentes) comme il les appellera, sont sans conteste les œuvres les plus significatives de l’art de Fontana et de ses *Concetti Spaziali*. Espacées comme sur une partition de musique, cinq fentes parcourent cette toile peinte de rouge. Inclinaison et variées, elles suggèrent dynamisme et mouvement à la toile. Exécutée en 1964, cette œuvre marque les recherches de l’artiste sur le support toile, ouvrant sur un autre monde au moyen d’une fenêtre illusionniste. De plus, il recouvre d’un voile noir l’arrière de cette toile pour donner aux fentes un effet énigmatique. Les *Attese* paraissent s’ouvrir sur l’infini où tout se perd et se conçoit.

Le processus créatif du peintre se conçoit dans la couleur puis la matière. La toile est d’abord enduite d’un brillant monochrome rouge, puis placée sur un chevalet sur lequel, au moyen d’un couteau Stanley, la toile est fendue dans un mouvement unique et précis. Une fois sèche, la toile est manipulée par Fontana, qui selon un de ses amis, caresse la brèche pour l’ouvrir doucement¹. Ce geste, partie intégrante du processus laisse bien sur le spectateur libre de nombreuses interprétations.

Fontana s’intéresse à donner à la peinture un espace qui appartient au réel et non plus à la représentation illusionniste telle qu’elle avait prévalu jusqu’alors. En ouvrant la toile, l’artiste sort l’œuvre de son immobilité, il rend la matière présente. De plus, le volume que l’artiste ajoute à ses toiles brouille la distinction entre objet pictural et sculptural. Ce *Concetto Spaziale* à fond rouge se démarque de l’œuvre de Fontana par son harmonie. Les fentes sur la toile monochrome proviennent certes d’un geste qui tend vers l’agression, mais l’œuvre provoque cependant une sensation de retenue et de silence. Les *Attese* peuvent paraître à première vue semblables les unes aux autres, mais en réalité, chaque fente est le produit d’une action différente, réfléchie et préméditée, et qui donnent à la toile sa parfaite unicité.

¹ Sarah Whitfield, «Handling Space» in Catalogue d’exposition, Londres, Hayward Gallery, *Lucio Fontana*, 2000, p. 18.



Signed and dated 60;
Signed, titled and dated 60 on the back;
Appearing on the register of the Fondazione Lucio Fontana under number 342/25.

Canvas: 33 × 41 cm

Provenance: Private collection, Milan; private collection.

Literature: Enrico Crispolti, *Lucio Fontana, Catalogo Ragionato di Sculture, Dipinti, Ambientazioni*, Milan 2006, p. 429, no. 60 O 80, illustrated.

Executed in 1960, this *Concetto Spaziale* belonging to a large Milanese collection is a brilliant idea resulting from the artist's "spatialist" explorations. Through a multitude of *buchi* (holes) perforating the golden monochrome surface, and a curved line incised into the surface, Fontana does away with the historical model of the painting. Inspiring Rauschenberg then Klein, who burnt his paintings under his rule, he introduces the notion of space and depth into the painting. In a post-war context of renewal, inspired by the scientific and atomic revolution, he was the first to speak of conceptual art and to push the limits of his medium.

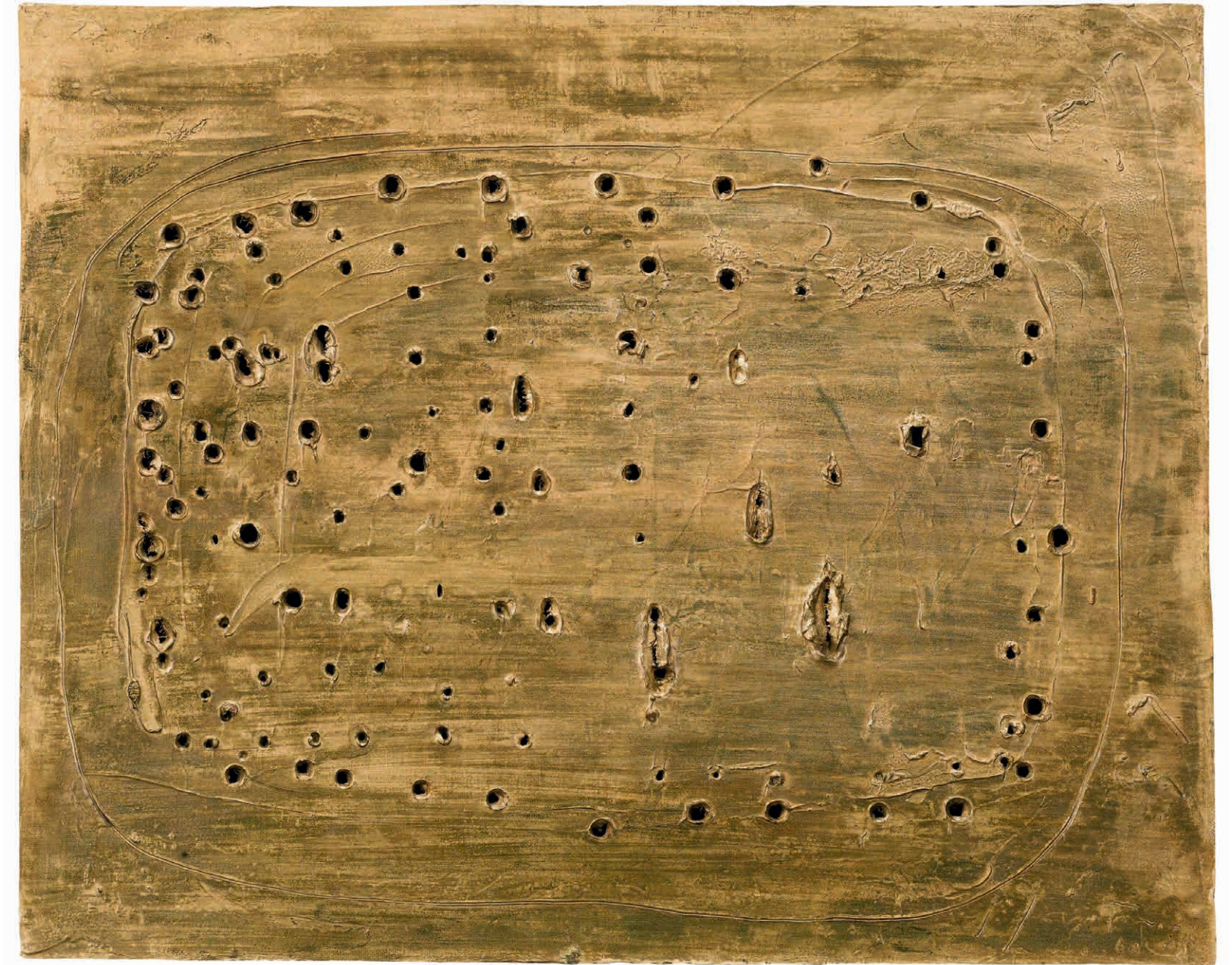
By 1949, Lucio Fontana had already begun to paint monochrome surfaces with holes or incisions in the canvas ("buchi" and "tagli"). In 1950, he founded actual "spatialism". He explored the third dimension on a shiny, luminous surface, reminding him of Venetian baroque and the golden Byzantine flat tints. The artist uses his fingers to manipulate the canvas and he returns to his training as a sculptor through the malleable metal layer on the canvas. In a concentric ellipse, he pierces the surface with craters of varying diameters and gives the illusion of cuts and imprints. Here, as always, references to outer space, constellations and sexuality are obvious: it is up to each one of us to decide what we see in this imitation of nature.

In this work in particular, the notion of the gesture seems to be important. In a relationship of immediacy with the material, he models, cuts and incises, then engraves. The latter gesture is reminiscent of the 1930s, when he drew small pathways on the surface of tablets. In this respect, this *Concetto* brings him back to his first exercises on a smooth surface, with a return to sculpture through the relief of the *Buchi* (holes) and *Olii* (oils), heralding the dynamic and precise gestures that appeared at the end of his career with the *Attese* (slits). Ultimately, Fontana's work exceeds invention and through the domination of the material, the idea alone prevails.

Exécuté en 1960, ce *Concetto Spaziale* provenant d'une importante collection milanaise est une brillante idée des recherches spatialistes de l'artiste. Par une multitude de *buchi* (trous) perforant la surface monochromatique dorée et un dessin cursif incisé dans la matière, Fontana en finit avec le modèle historique du tableau. Inspirant Rauschenberg, puis Klein qui se met, sous sa férule, à brûler ses tableaux, il introduit dans le tableau la notion d'espace et de profondeur. Dans un contexte d'après-guerre, de renouveau inspiré par la révolution scientifique et atomique, il est le premier à parler d'art conceptuel et pousse les limites de son médium.

Or déjà dès 1949, Lucio Fontana avait commencé à peindre des surfaces monochromes en faisant des trous ou des incisions dans la toile («Buchi» et «Tagli»). En 1950, il fondait le spatialisme à proprement parler. C'est sur une surface brillante et lumineuse, lui rappelant le Baroque vénitien et les aplats dorés byzantins, qu'il explore la troisième dimension. L'artiste utilise ses doigts pour manipuler la toile et par la couche malléable de métal sur la toile, il renoue avec sa formation de sculpteur. Comme dans une ellipse concentrique, il perce la surface de cratères de divers diamètres et donne l'illusion de coupures, d'empreintes. Ici et toujours, les références au cosmos, aux constellations et à la sexualité sont évidentes : à chacun de déterminer ce qu'il voit dans cette imitation de la nature.

Dans cette œuvre en particulier, la notion du geste nous semble importante. Dans un rapport d'immédiateté avec la matière, il modèle, coupe et incise, puis grave. Ce dernier geste n'est pas sans rappeler les années trente, au cours desquelles il dessine sur des tablettes de petits chemins dans la matière. En cela, ce *Concetto* renoue avec ses premiers exercices sur surface plane, aborde à nouveau la sculpture par le modelé des *Buchi* (trous) et des *Olii* (huiles) et annonce la gestuelle dynamique et précise qui surviendra à la fin de sa carrière avec les *Attese* (fentes). En tout état de cause, le propos de Fontana dépasse l'invention, et par la domination de la matière, seule l'idée prévaut.



Please feel free to contact the De Jonckheere Gallery
to arrange an appraisal of the paintings in your collection.

La galerie De Jonckheere est à votre disposition
pour expertiser les tableaux de votre collection.

INDEX

OLD MASTERS PAINTINGS

Brueghel The Elder, Jan	17
BRUSSELS 1568 – ANTWERP 1625	
Brueghel The Younger, Jan	19, 20
1601 – ANTWERP – 1678	
Brueghel The Younger, Pieter	13, 14, 15, 16
BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638	
Cœck van Aelst, Pieter	8
AALST 1502 – BRUSSELS 1550	
Corneille de Lyon	5, 6
THE HAGUE CIRCA 1500 – LYON 1575	
Cranach The Elder, Lucas	2
KRONACH 1472 – WEIMAR 1553	
Gassel, Lucas	7
HELMOND CIRCA 1500 – BRUSSELS BEFORE 1569	
Grimmer, Abel	18
1570 – ANTWERP – 1618	
Guardi, Francesco	24
1712 – VENICE – 1793	
Kessel, Jan (van)	22, 23
1626 – ANTWERP – 1679	
Key, Willem	10
BREDA 1516 – ANTWERP 1568	
Massys, Jan	9
1509 – ANTWERP – CIRCA 1573	

Master of Frankfurt	3
CIRCA 1460 – ACTIVE UNTIL CIRCA 1520	
Moillon, Louise	21
1610 – PARIS – 1696	
Pencz, Georg	4
CIRCA 1500 – LYON 1575	
Verhaecht, Tobias	12
1561 – ANTWERP – 1631	
Vos, Maarten (de)	11
1532 – ANTWERP – 1603	
Wellens de Cock, Jan	1
LEIDEN CIRCA 1480 – ANTWERP CIRCA 1527	

MODERN PAINTINGS

Dubuffet, Jean	7
LE HAVRE 1901 – PARIS 1985	
Fontana, Lucio	8, 9
ROSARIO SANTA FÉ 1899 – VARESE 1958	
Magritte, René	2, 3, 4, 5, 6
LESSINES 1898 – BRUXELLES 1967	
Zadkine, Ossip	1
VITEBSK 1890 – PARIS 1967	

CREDITS

p. 16: © bpk- Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin, Museum Der Bildenden Künste, Leipzig.

p. 20: © Wallraf Museum, Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln.

p. 32: © By Kind permission of the Trustees of the Wallace Collection, London.

p. 37: © Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, Ma, USA / The Bridgeman Art Library.

p. 37 (FIG. 2): © RMN (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi.

p. 44: © bpk- Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin, Alte Pinakothek Munich.

pp. 61, 78, 83: Kunsthistorisches Museum, Vienna.

pp. 61, 78: Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, J. Geleyns / www.roscaan.be.

p. 74: Banque d'Images des Musées de la Ville d'Anvers, Museum Mayer Van den Bergh © Michel Wuyts.

p. 92: © Musée Royal des Peintures Mauritshuis, La Haye.

p. 96: © English Heritage.

p. 100: Frans Hals Museum, Haarlem.

pp. 104, 108: Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, photo M. Bertola.

p. 104: © STC – mairie de Toulouse.

p. 114: © Musée départemental d'art ancien et contemporain – Epinal (Vosges – FRANCE), cliché © Claude Philippot.

pp. 123, 127, 131, 133, 135, 137, 139, 143, 145: © 2012, ProLitteris, Zürich.

Catalogue coordination and texts: Alice Frech

English translation: Alice Cameron

Graphic design: Séverine Mailler

Lithography: Bombie, Geneva

Printing: Courvoisier-Attinger Arts graphiques SA, Bienne

Printed in Switzerland in August 2012

© De Jonckheere 2012

Jacket illustration:

detail of *The Fight between Carnival and Lent*

by Pieter Brueghel The Younger (no 13)

