

DE JONCKHEERE

IN PRAISE OF COLOUR

The great Flemish masters invite

Calder and Fontana

2014 MASTER PAINTINGS

IN PRAISE OF COLOUR

THE GREAT FLEMISH MASTERS INVITE CALDER AND FONTANA

The inauguration of our gallery in Geneva two years ago put us in contact with numerous art lovers, many of whom, we are happy to see, regularly come back to visit us.

In the present exhibit, celebrating colour, we wish to present the work of masters alongside contemporary artists' pieces that we have been fortunate enough to acquire, for the most part, from private collections.

The affinity that Fontana and Calder share with the great Flemish masters is evident, strong and pure. Above all else, however, colour seems to be strongest relation between these two sets of paintings. By no means antagonistic, their juxtaposition sheds light, rather, on two essential aspects: the timeless and forceful quality of the works spanning from the 16th through the 18th centuries, and the poise of the modern artists.

After the last edition of the Paris Antique Biennial, this presentation stimulates curiosity by staging diverse and highly accomplished art pieces that reflect the two facets of our activity. May this sixtieth catalogue open new horizons for lovers of the golden age of Flemish painting as well as for Calder and Fontana aficionados.

Georges and François De Jonckheere





ÉLOGE DE LA COULEUR

LES GRANDS MAÎTRES FLAMANDS INVITENT CALDER ET FONTANA

Deux ans après l'inauguration de notre galerie genevoise, laquelle nous a permis la rencontre de beaucoup d'amateurs, nous sommes heureux de constater que nombreux sont ceux qui désormais reviennent visiter cette nouvelle entité.

Ainsi, à travers cette exposition qui met à l'honneur la couleur, nous souhaitons présenter parallèlement aux maîtres anciens, les œuvres d'artistes contemporains que nous avons eu la chance d'acquérir, pour la plupart, dans des collections privées.

Fontana et Calder s'associent avec évidence, force et pureté aux grands maîtres flamands. Mais c'est avant tout la couleur qui semble lier ces deux productions, qui ne sont pas rivales mais font apparaître ensemble deux aspects essentiels : le caractère intemporel et marquant des œuvres allant du XVI^e au XVIII^e siècle, et le caractère confirmé des artistes de la modernité.

Curiosité renouvelée depuis la dernière édition de la Biennale des Antiquaires de Paris, cette mise en scène d'œuvres diverses et abouties marque les deux facettes de notre activité. Puisse ce soixantième catalogue ouvrir de nouveaux horizons aux amateurs de l'âge d'or de la peinture flamande comme aux aficionados de Calder et Fontana.

Georges et François De Jonckheere



OLD MASTER PAINTINGS

- 1| **Martin Schongauer**
COLMAR CIRCA 1450–VIEUX-BRISACH 1491
THE ANNUNCIATION 12
- 2| **Hieronymus Bosch** (SCHOOL OF)
1450–’s-HERTOGENBOSCH–1516
THE TEMPTATION OF SAINT ANTHONY 16
- 3| **Lucas Cranach the Elder**
KRONACH 1472–WEIMAR 1553
THE SILVER AGE 22
- 4| **Jan Wellens de Cock** (ATTRIBUTED TO)
LEIDEN CIRCA 1480–ANTWERP CIRCA 1527
THE TEMPTATION OF SAINT ANTHONY 28
- 5| **The Master of the Embroidered Foliage**
ACTIVE IN BRUSSELS BETWEEN 1480 AND 1500
ADAM AND EVE 32
- 6| **Master of the Half-Lenghts Figures**
ACTIVE IN ANTWERP BETWEEN 1500 AND 1550
SAINT MARY MAGDALENE AT HER WRITING DESK 36
- 7| **Pieter Coecke van Aelst**
ALOST 1502–BRUSSELS 1550
MADONNA WITH THE CUSHION 40
- 8| **Herri Met de Bles**
BOUVIGNES CIRCA 1510–FERRARA CIRCA 1560
ELIJAH’S ASCENSION IN A CHARIOT OF FIRE 44
- 9| **Herri Met de Bles**
BOUVIGNES CIRCA 1510–FERRARA CIRCA 1560
PANORAMIC LANDSCAPE WITH THE FLIGHT INTO EGYPT... 48
- 10| **Lucas Cranach the Younger**
WITTENBERG 1515–WEIMAR 1586
CHRIST BLESSING THE CHILDREN 52
- 11| **Master with the Parrot**
ACTIVE IN ANTWERP DURING THE FIRST THIRD OF THE 16TH CENTURY
MADONNA AND CHILD IN A PANORAMIC LANDSCAPE 56
- 12| **Hans Bol**
MALINES 1534–AMSTERDAM 1593
PANORAMIC VIEW OF A VILLAGE IN FLANDERS
WITH ANTWERP ON THE RIGHT 60

- 13| **Brunswick Monogrammist**
ACTIVE BETWEEN 1560 AND 1570
PANORAMIC RIVER LANDSCAPE WITH BOATMEN 64
- 14| **Pieter Brueghel the Younger**
BRUSSELS 1564–ANTWERP 1638
THE ST. MICHEL INN 68
- 15| **Pieter Brueghel the Younger**
BRUSSELS 1564–ANTWERP 1638
THE PREACHING OF ST JOHN THE BAPTIST 74
- 16| **Pieter Brueghel the Younger**
BRUSSELS 1564–ANTWERP 1638
BAGPIPE PLAYER SURROUNDED BY CHILDREN..... 80
- 17| **Pieter Brueghel the Younger**
BRUSSELS 1564–ANTWERP 1638
KERMIS WITH A VILLAGE DANCE..... 84
- 18| **Pieter Brueghel the Younger**
BRUSSELS 1564–ANTWERP 1638
THE PAYMENT OF THE TITHE OR THE VILLAGE LAWYER 88
- 19| **Pieter Brueghel the Younger**
BRUSSELS 1564–ANTWERP 1638
PAIR OF PROVERBS..... 92
- 20| **Jan Brueghel the Elder & Joost de Momper**
BRUSSELS 1568–ANTWERP 1625 / 1564–ANTWERP–1635
COUNTRY ROAD WITH TRAVELLERS AND A WAGON..... 94
- 21| **Abel Grimmer**
1570–ANTWERP–1618
WINTER: SNOW-COVERED LANDSCAPE WITH FORTIFIED
CASTLE AND GAMES ON THE ICE 96
- 22| **Abel Grimmer**
1570–ANTWERP–1618
THE VISIT TO THE FARM 100
- 23| **Hendrick Avercamp**
AMSTERDAM 1585–KAMPEN 1663
WINTER LANDSCAPE WITH CITY DWELLERS
AND ICE SKATERS..... 102

- 24| **Martin Ryckaert**
1587–ANTWERP–1631
PAIR OF LANDSCAPES OF THE ROMAN COUNTRYSIDE..... 106
- 25| **Abraham Govaerts**
1589–ANTWERP–1626
VERTUMNUS AND POMONA 108
- 26| **Jacob Savery the Younger**
COURTRAI 1592–AMSTERDAM AFTER 1651
EARTHLY PARADISE..... 112
- 27| **Jan Brueghel the Younger**
1601–ANTWERP–1678
STUDY OF A MOUSE AND A TURTLE, WITH DRAGONFLY,
BETLE, CATERPILLAR AND FISH 116
- 28| **Jan Van Kessel**
1626–ANTWERP–1679
PAIR OF STUDIES..... 120
- 29| **Jan Van Kessel**
1626–ANTWERP–1679
PAIR OF STILL LIVES..... 124
- 30| **Francesco Guardi**
1712–VENICE–1793
PIAZZA SAN MARCO 126
- 31| **Giuseppe Bernardino Bison**
PALMANOVA 1762–MILAN 1844
A COLLECTOR’S CABINET 130
- 32| **Giuseppe Bernardino Bison**
PALMANOVA 1762–MILAN 1844
DEPARTURE OF THE BUCENTAUR TOWARDS
THE VENICE LIDO, ASCENSION DAY 134
- 33| **Giuseppe Bernardino Bison**
PALMANOVA 1762–MILAN 1844
VIEW OF THE GRAND CANAL FROM THE PALAZZO
MICHIEL DALLE COLONNE IN THE DIRECTION OF
THE FONDACO DEI TEDESCHI 136

MODERN PAINTINGS

- 1| **Lucio Fontana**
ROSARIO SANTA FÉ 1899–VARESE 1968
CONCETTO SPAZIALE, ATTESE, 1962–63 142
- 2| **Lucio Fontana**
ROSARIO SANTA FÉ 1899–VARESE 1968
CONCETTO SPAZIALE, ATTESE, 1964..... 144
- 3| **Lucio Fontana**
ROSARIO SANTA FÉ 1899–VARESE 1968
CONCETTO SPAZIALE, ATTESE, 1964–65 146
- 4| **Lucio Fontana**
ROSARIO SANTA FÉ 1899–VARESE 1968
CONCETTO SPAZIALE, ATTESE, 1967 148
- 5| **Alexander Calder**
LAWNTON 1898–NEW YORK 1976
UNTITLED, 1949 152
- 6| **Alexander Calder**
LAWNTON 1898–NEW YORK 1976
UNTITLED (MAQUETTE), 1958..... 154
- 7| **Alexander Calder**
LAWNTON 1898–NEW YORK 1976
LE SOLEIL ROUGE, 1972 156
- 8| **Alexander Calder**
LAWNTON 1898–NEW YORK 1976
MACHETTE, 1975..... 158

The paintings are listed in chronological order

Les tableaux sont répertoriés par ordre chronologique



OLD MASTER PAINTINGS

1 | Martin Schongauer

COLMAR CIRCA 1450–VIEUX-BRISACH 1491

THE ANNUNCIATION L'ANNONCIATION

CANVAS 24.3 × 35.3 cm

PROVENANCE Brown-Boveri collection;
Kunsthaus Zurich; Private collection.

Martin Schongauer was a painter and engraver from Alsace active towards the end of the Middle Ages. The most illustrious engraver (on wood and copper) of his time, his renown extended to Italy (Michelangelo admired him) and the Netherlands. Albrecht Dürer wanted to become his disciple and was only days away from Colmar when Schongauer met an untimely death. Son of Gaspard Schongauer, a gold- and silversmith from Colmar who had acquired the right of citizenship in 1445, the young Martin Schongauer studied at the University of Leipzig circa 1465 before following an itinerant training, of which little is known, apart from his probable presence in Beaune, Burgundy, where he copied the “Last Judgment” by Rogier van der Weyden in 1469. Although he was the pupil of an Alsace painter (maybe Gaspard Isenmann from Colmar), Martin Schongauer returned from his journeys with an in-depth knowledge of 15th century Flemish art, so much so that Giorgio Vasari refers to him as a “fiammingo” (Flemish or Dutch) in his biography.

The most famous works of Schongauer are the “altarpieces of Jean d’Orlier” (Unterlinden Museum, Colmar) and the “Virgin with the Rosebush” (The Dominican Church, Colmar). The latter is considered by many as the German painter’s all times greatest work owing to its harmonious, delicate and balanced nature, and the finesse of its composition and colours. As for the museums in Berlin, Vienna (Austria) and Munich, they own small paintings also portraying religious motifs. The cathedral of Vieux-Brisach (a town in which the painter acquired the right of citizenship in 1489) is decorated with frescoes portraying the “Last Judgment”, his last work, unfinished and in very poor condition, but nonetheless impressive owing to its great size (circa 1489–1491). Martin Schongauer was nicknamed “handsome Martin” because of the grace and finish of his work, but also probably because of the abbreviation of his surname to Schön, meaning handsome in German. The painter Hans Burgkmair was his pupil between 1488 and 1490.

This *Annunciation* perfectly illustrates the delicate art and Flemish influences of Martin Schongauer. There are strong similarities between this painting and the one he painted on the wings of an altarpiece¹. Here we can see the same subtle brushstrokes and the overall elegance of the work. The delicacy of the protagonists’ features, especially the almond-shaped eyes and the delicate, long-fingered hands, as well as the richness of the background’s details, such as the tapestry or the flowers, emphasise Schongauer’s work.

Martin Schongauer est un peintre et un graveur alsacien de la fin du Moyen Âge. Graveur (sur bois et sur cuivre) le plus illustre de son temps, sa renommée s’étendait jusqu’en Italie (Michel-Ange l’admirait) et aux Pays-Bas. Albrecht Dürer voulut devenir son disciple, mais Schongauer mourut prématurément alors que Dürer n’était plus qu’à quelques jours de voyage de Colmar. Fils de Gaspard Schongauer, un orfèvre ayant acquis le droit de bourgeoisie à Colmar en 1445, le jeune Martin Schongauer étudia à l’université de Leipzig vers 1465 avant de suivre une formation itinérante dont on sait peu de choses, mis à part sa probable présence à Beaune, en Bourgogne, où il copia le « Jugement dernier » de Rogier van der Weyden en 1469. De retour à Colmar peu de temps après cette date, Schongauer y réalisa la « Vierge au buisson de roses » (1473) et fit l’acquisition de la maison dite « Au Cygne » (1477). Bien qu’il fût l’élève d’un peintre alsacien (peut-être Gaspard Isenmann de Colmar), Martin Schongauer rapporta de ses voyages une connaissance approfondie de l’art flamand du XV^e siècle à un point tel que Giorgio Vasari le mentionne comme « fiammingo » (flamand ou hollandais) dans sa biographie.

Les œuvres les plus célèbres de Schongauer sont le retable de Jean d’Orlier (Musée Unterlinden, Colmar) et de la « Vierge au Buisson de Roses » (Église des Dominicains, Colmar), ce dernier tableau considéré par beaucoup comme un chef d’œuvre de la peinture allemande de tous les temps en raison de son caractère harmonieux, délicat et équilibré, et de la finesse de sa composition et de son coloris. Les musées de Berlin, de Vienne (Autriche) et de Munich possèdent quant à eux de petits tableaux, représentant eux aussi des motifs religieux. La cathédrale de Vieux-Brisach (ville dont le peintre acquit le droit de bourgeoisie en 1489) est ornée de ses fresques représentant le Jugement dernier, sa dernière œuvre, inachevée et très dégradée, mais qui n’en est pas moins impressionnante par ses grandes dimensions (vers 1489–1491). Martin Schongauer a été surnommé « le beau Martin », en raison de la grâce et du fini de son travail, mais plus probablement encore en raison du raccourcissement de son patronyme en Martin Schön (schön = beau). Le peintre Hans Burgkmair fut son élève entre 1488 et 1490.

Cette *Annunciation* illustre parfaitement l’art tout en délicatesse et les influences flamandes de Martin Schongauer. Les fortes similarités entre cette composition et celle peinte sur les volets d’un retable par ce dernier ne sont pas à négliger. On retrouve cette même subtilité du pinceau et cette élégance précieuse de l’ensemble. La finesse des traits des protagonistes, notamment



The panel depicts the moment when the divine is incarnated: Archangel Gabriel announces to Mary her new status as the mother of the Son of God, and explains to her that she will carry this child whilst remaining a virgin. A phylactery transmits the angelic salutation: *“Ave Gratia plena (“Hail Mary full of grace”), Dominus tecum” (“God is with you”)*. The angel, dressed in a virginal white liturgical tunic, holds the staff of the herald of Heaven’s King, the symbol of he who comes to announce an official piece of news. Here, the staff resembles a sceptre mounted with a floweret, a sign of God’s power.

A golden vase sits on a ledge between Gabriel and the Virgin; it contains a lily, the symbol of Mary’s virginity. According to Western tradition, which dates back to the commentaries of the Church fathers, Mary is absorbed in a book, that of the prophet Isaiah (*Ecce Virgo concipiet, Behold, a Virgin shall conceive*), when the archangel enters her room uninvited. Surprised, but already accepting her fate with a gesture of reserve, the young woman turns slightly. The Virgin’s answer is written backwards so that God can read it: *“Ecce ancilla domini, fiat mihi secundum verbum tuum” (“May it become of me according to your word”)*.

This original version of the *Annunciation* is set in the surroundings of a prosperous 15th or 16th century family home and not Mary’s house as is the case in the Gospel of St. Luke. Just like the Flemish primitives, our artist chooses to transpose the sacred into everyday life of the time; the result is truly delightful. The work was actually intended for private use, which explains the reference to the interiors of the time and the difference with the wings of the abovementioned d’Orlier altarpiece, which, originally exhibited in a convent, was supposed to reflect magnificence and wealth. The half-length figures, who stand very closely in the foreground, and the trompe-l’œil ledge on which the vase stands give the painting a very intimate, close feel in relation to the viewer in an effort to involve them in the holy story.

¹ Martin Schongauer, *The Annunciation*, tempera on wood, each panel approximately 188 × 55 cm, Colmar, Unterlinden Museum (external wings of the d’Orlier altarpiece).

dans les yeux en amande ou les mains délicates aux longs doigts, ainsi que la richesse des détails du décor, comme la tapisserie ou les fleurs, soulignent l’art de Schongauer.

Le panneau illustre le moment où le divin s’incarne dans la chair : l’archange Gabriel annonce à Marie son nouveau statut de mère du Fils de Dieu, et lui explique qu’elle portera un enfant en son sein tout en restant vierge. Un phylactère transmet la salutation angélique : *«Ave Gratia plena («je te salue pleine de grâce»), Dominus tecum» («le Seigneur est avec toi»)*. L’ange, vêtu d’une tunique liturgique d’un blanc virginal, tient de sa main gauche le bâton de héraut du roi des cieux, symbole de celui qui vient annoncer une nouvelle officielle. Ici, le bâton ressemble à un sceptre surmonté d’un fleuron, signe du pouvoir venant de Dieu.

Un vase d’or est posé sur un rebord entre Gabriel et la Vierge ; un lys, symbole de la virginité de Marie, y est planté. Selon la tradition occidentale, qui remonte aux commentaires des pères de l’Eglise, Marie est plongée dans un livre, plus précisément dans la prophétie d’Isaïe (*Ecce Virgo concipiet, Voici que la Vierge a conçu*) au moment où l’archange pénètre dans sa chambre sans y être invité. Surprise mais acceptant déjà son sort d’un geste retenu, la jeune fille se retourne légèrement. La réponse de la Vierge est écrite à l’envers pour que Dieu seul puisse la lire : *«Ecce ancilla domini, fiat mihi secundum verbum tuum» («Je suis la servante du Seigneur, qu’il me soit fait selon son verbe»)*.

Originale, cette *Annonciation* s’inscrit dans le cadre familial d’une demeure aisée des XV^e ou XVI^e siècles et non pas au sein de la maison de Marie comme le veut l’Evangile de Saint Luc. A l’instar des primitifs flamands, notre artiste transpose volontairement le sacré dans le quotidien pour un résultat des plus ravissants. L’œuvre était par ailleurs destinée à un usage privé, ce qui explique la référence aux intérieurs de l’époque et la différence avec les volets du retable d’Orlier cité précédemment, qui, exposé à l’origine dans un couvent, se devait de refléter magnificence et richesse. Le cadrage à mi-corps, les personnages très proches du premier plan, le rebord en trompe-l’œil sur lequel est posé le vase concourent à donner à la représentation une forme d’intimité et de proximité par rapport à l’observateur de manière à l’impliquer dans l’histoire sainte.

¹ Martin Schongauer, *L’Annonciation*, tempera sur bois, chaque panneau environ 188 × 55 cm, Colmar, Musée Unterlinden (volets extérieurs du retable d’Orlier).



2 | Hieronymus Bosch

(SCHOOL OF)
1450–’S-HERTOGENBOSCH–1516

THE TEMPTATION OF SAINT ANTHONY LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

PAIR OF PANELS 115.4 × 43 cm
PROVENANCE Private collection, France.

Few details have survived concerning the career of Hieronymus van Aeken, better known as Bosch, and therefore we are unable to firmly establish the biography of this great 15th century Flemish master. He acquired the nickname Bosch from the Brabant name of his home town, “’s-Hertogenbosch”. The accounting archives of the “Illustre Lieve Vrouwe Broederschap”¹ reveal that he painted the decorations in St. John’s Cathedral there, including vast paintings of the Old Testament such as “Solomon Honouring his Mother Bathsheba and Mordecai and Esther”. While there is no formal documentary proof, it is highly likely that the painter spent time in Spain. Furthermore, King Philip II greatly appreciated the artist’s work and acquired “The Last Judgement”² from him as well as several other works from private collections.

The paintings painted by Bosch form a body of work of great importance in the history of art. They introduce a new vocabulary populated with hybrid creatures inspired by the mediaeval book of beasts and monsters, thus creating a certain Manichaeian vision of Heaven and Hell as well as the consequences of sin and earthly suffering. These new scenes teeming with detail were generally contained within a large format and expressed a certain moralising spirit in a period announcing the religious turmoil of the end of the Middle Ages and the beginning of the Renaissance. It is this vision that we find in the great triptych, “The Garden of Delights”, painted circa 1500–1505 at the end of Bosch’s³ career. It portrays Paradise and the Garden of Eden, Hell and life on earth, teeming with characters engaged in activities whose meaning is still generally a mystery. “The Haywain”⁴, in reference to a famous Flemish saying, is also part of this work, a metaphor for sin and the ephemeral nature of human life; to this must also be added the great triptych of the “Temptations of Saint Anthony” kept at the museum in Lisbon⁵.

More than an allegory, the work of Bosch bears witness to a keen analysis of man and his activities through small paintings. Hence, “The Ship of Fools”⁶ showing a nun and a monk in a boat adrift sustained a certain idea of the clergy’s madness. Similarly, “The Conjurer or The Extraction of the Stone of Madness” denounces the stupidity and gullibility of people who place trust in charlatans. Bosch’s universe was continued by his followers such as Jan Mandijn (Haarlem 1502–1560) and Pieter Huys (Antwerp 1519–1584), who reinterpreted the painter’s vocabulary in their own style. Some subjects such as “The Parable of the Blind” also belong to the repertoire of Pieter Brueghel the Elder

Peu d’éléments ont survécu à la carrière de Hieronymus van Aeken, dit Bosch, et ne nous permettent donc pas d’établir avec certitude la biographie de ce grand maître flamand du XV^e siècle. Le nom brabant de sa ville natale de Bois-le-Duc, «Herzogenbosch», lui aurait valu son surnom de Bosch et les archives comptables de «l’Illustre Lieve Vrouwe Broederschap»¹ révèlent qu’il peignit les décors de la cathédrale de Bois-le-Duc parmi lesquels on compte de grandes compositions de l’Ancien Testament telles que «Salomon honorant sa mère Bethsabée» ou «Mardochee et Esther». Bien qu’aucun document ne permette de l’attester formellement, il est fort probable que le peintre ait séjourné en Espagne. En outre, le roi Philippe II apprécia beaucoup l’œuvre de l’artiste et acquit de lui «Le Jugement dernier»² ainsi que plusieurs autres œuvres issues de collections privées.

Les tableaux peints par Bosch forment un corpus d’une grande importance pour l’histoire de l’art. En effet, cet ensemble introduit un vocabulaire nouveau peuplé de créatures hybrides inspirées du bestiaire médiéval, et de monstres matérialisant ainsi une certaine vision manichéenne de l’enfer et du paradis ainsi que les conséquences du péché et des souffrances terrestres. Ces nouvelles scènes fourmillant de détails furent généralement composées au sein de larges formats et font état d’un certain esprit moralisateur à une période annonçant les bouleversements religieux de la fin du Moyen-âge et du début de la Renaissance. C’est cette vision que l’on retrouve au sein du grand triptyque, «Le Jardin des délices»³ peint vers 1500–1505 à la fin de la carrière de Bosch représentant le paradis et son jardin d’Eden, l’enfer et la vie terrestre foisonnante de personnages aux activités dont le sens demeure encore souvent énigmatique. «Le Chariot de foin»⁴, évoquant un célèbre dicton flamand, fait également partie de cette œuvre, métaphore du péché et du caractère éphémère de la vie humaine à laquelle il faut également ajouter le grand triptyque de «La Tentation de Saint Antoine» conservé au Musée de Lisbonne⁵.

Au delà de l’allégorie, l’œuvre de Bosch témoigne d’une fine analyse des hommes et de leur activités à travers de petits tableaux. Ainsi «La Nef des fous»⁶ mettant en scène une religieuse et un moine dans une embarcation à la dérive alimentait une certaine idée de la folie dans laquelle le clergé avait sa place. De même «l’Escamoteur ou l’extraction de la pierre de folie» dénonce la bêtise et la crédulité des individus qui se fient aux charlatans. L’univers boschien trouvât un prolongement chez les héritiers du maître comme Jan Mandijn (1502–Haarlem–1560)





(Bruegel 1525–Brussels 1569); his work has several points in common with Bosch's painting in that it endeavoured to convey a cutting view of the society of their day.

In a society in complete metamorphosis, the *Temptation of Saint Anthony* is one of the most valued themes of the Renaissance. The painter of the diptych we are presenting here pays homage to Hieronymus Bosch by copying one of his most famous paintings: the *Temptation of Saint Anthony*, a triptych kept at Lisbon's National Museum of Ancient Art. It would appear that the Order of St. Anthony commissioned this triptych from Hieronymus Bosch. We can surmise this from the presence of numerous elements relating to St. Anthony's Fire. However, we know that the painting comes from the castle of Ayuda and that it was acquired by the Portuguese, Damiao de Goes, who was in the Netherlands in the service of Juan III from 1523 to 1544. Painted circa 1500, Friedländer⁷ indicates the existence of six replicas of the complete altarpiece, five from the central panel and one of the wings. Furthermore, we know of some twenty copies. It is therefore highly likely that the artist had access to Hieronymus Bosch's work, or at least one of the numerous copies circulating in the Netherlands.

Although differing in size, our panels are very similar to the original version by the master of *'s-Hertogenbosch*. The most flagrant reinterpretation of the original work by the painter can be seen in his rendering of the landscape. In the panel on the left, the artist abandons the depiction of shipwrecks and draws the viewer's gaze to the untamed fire that seems to be bursting forth out of the surrounding mountains and whose smoke even reaches the winged monsters situated in the upper part of the painting. In Bosch's work, the fire is only present in the central panel. Through this addition, the painter warns us that the disease, known as St. Anthony's Fire by the chroniclers of the time, extends well beyond the town itself. Indeed, it can be found in other places, behind the mountains where only the fire reveals its presence. If we examine the right-hand wing, we will also observe that the buildings are painted in a slightly different way.

In an attempt to make St. Anthony reject his faith, the devil brings in a multitude of monstrous creatures. Flying beasts fill the sky. In the left-hand panel, the hermit saint is carried away by one of them. On earth, he is supported by a layman and two companions, dressed according to the Order of St. Anthony, who are attempting to cross a bridge. The scene reminds the viewer that St. Anthony was previously beaten by the devil's servants. Three hellish creatures can be seen under bridge in discussion. They are joined by a monster wearing ice skates and carrying what appears to be a letter in his beak. Here, this creature plays the role of the devil's messenger. On his left, a robin, an evil bird, devours its young, standing on the cracked egg from which the newborns have hatched. The egg, an emblem of black magic and the devil, is a recurring element in the universe of Bosch and his followers. Moreover, the cracked open egg alludes to monstrous births. The artist's imagination is also expressed in the appearance of evil beings such as the armour-plated fish, a symbol of envy and lust. The temptations of the saint are also reflected in the presence of a kneeling giant, who is both a hill and a roof, a burrow and a brothel, yet another allusion to lust and, more precisely, sodomy. This detail reminds us that the fire perceived in the distance is also that of Sodom and Gomorrah.

In the right-hand panel, the saint must face a corrupt and decadent world. The devil-queen from the *Hermit Saints*⁸ triptych by Bosch is

ou Pieter Huys (1519–Anvers–1584) réinterprétant dans leur propre style le vocabulaire introduit par le peintre. Certains sujets comme « la parabole des aveugles » appartiennent également au répertoire de Pieter Bruegel le Vieux (Bruegel 1525–Bruxelles 1569) dont l'œuvre présente des points communs avec celle de Bosch en ce qu'elle s'attachait à traduire un regard incisif sur la société de leur temps.

Dans une société en pleine métamorphose, la *Tentation de Saint Antoine* est un des thèmes les plus appréciés de la Renaissance. L'auteur du diptyque que nous présentons rend ici un hommage à Jérôme Bosch, en reproduisant un de ses tableaux les plus célèbres; la *Tentation de Saint Antoine*, triptyque conservé au Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne. Cette œuvre magistrale de Bosch aurait été commandée par l'ordre des Antonins. La présence de nombreux éléments renvoyant au mal des Ardents nous le laisse supposer. Nous savons cependant que le tableau provient du château Ayuda et qu'il aurait été acquis par un portugais, Damien de Goes qui, de 1523 à 1544, se trouvait aux Pays-Bas au service de Juan III. Exécuté vers 1500, Friedländer⁷ nous signale l'existence de six répliques du retable complet, cinq du panneau central et une des volets. De plus, nous en connaissons une vingtaine de copies. Il est donc fort probable que l'artiste ait eu accès à l'œuvre de Jérôme Bosch ou tout au moins à l'une des nombreuses copies circulant au sein des Pays-Bas.

Quoique de dimensions différentes, les panneaux que nous proposons sont très proches de la version originale du maître de Bois-le-Duc. La réinterprétation la plus flagrante de l'œuvre originelle par le peintre se trouve dans le traitement des paysages. Dans le panneau de gauche, l'artiste abandonne la représentation de navires naufragés et attire l'œil du spectateur vers le feu démentiel qui semble jaillir des montagnes alentour et dont la fumée atteint même les monstres ailés situés dans la partie haute du tableau. Dans l'œuvre de Jérôme Bosch, l'incendie n'est présent que dans le panneau central. Par cet ajout, le peintre nous avertit que la maladie, appelée par les chroniqueurs de l'époque « la peste du feu », s'étend bien au-delà de la ville elle-même. En effet, la peste se trouve en d'autres lieux, derrière des montagnes où seul le feu peut nous révéler sa présence. De même, concernant le volet de droite, nous remarquons que le traitement des bâtiments est légèrement différent.

Dans le but de détourner Saint Antoine de sa foi, le diable fait intervenir une multitude de créatures monstrueuses. Au ciel, des bestiaires volants s'emparent de l'espace. Dans le panneau de gauche, le saint ermite est justement emporté par l'un d'eux. Sur terre, il est soutenu par deux compagnons, vêtus de l'ordre de Saint Antoine et d'un laïc, qui tentent de traverser un pont. Cette scène rappelle au spectateur que Saint Antoine a précédemment été roué de coups par les serviteurs du diable. Sous le pont, nous apercevons trois créatures infernales en train de se consulter. Ils sont rejoints par un monstre avec aux pieds des patins et portant dans son bec ce qui semble être une lettre. Cette créature joue ici le rôle de messenger du diable. A sa gauche, un rouge-gorge, oiseau maléfique, dévore ses petits, debout sur l'œuf percé d'où sont sortis les nouveau-nés. L'œuf, emblème de la magie noire et du malin, est un élément récurrent dans l'univers de Bosch et de ses suiveurs. De plus, l'œuf percé fait allusion à des naissances monstrueuses. La fantaisie de l'artiste s'exprime également à travers l'apparition d'êtres maléfiques tels que le poisson cuirassé, symbole de l'envie ou de la luxure. Les tentations du saint sont également reflétées par la présence d'un géant agenouillé, à la fois

presented here, surrounded by her satanic court. The seductress is standing close to a hollow tree over which a very shiny piece of red fabric has been thrown, and around which servants and creatures are hurrying in search of wine. Standing naked in the waters of the river, in a deceptively prudish pose, the temptress faces St. Anthony. The latter turns away from this obscene spectacle. Unfortunately, he is surrounded by countless creatures and animals which, in religious culture, are representatives of the devil. For instance, we can see a toad on the left bank of the river which is looking towards the hermit. Moreover, a hoopoe, reputed for its nauseating smell and placing droppings on the eggs in its clutch, is perched on one of the hollow tree's branches. Finally, in the foreground, demons dance around a table on which lies a loaf of bread and a pitcher from which a pig's trotter protrudes. The sin of greed, symbolised by this scene, is thus another of the temptations that St. Anthony must endure.

Here, the painter uses the theme of the temptation of St. Anthony as a pretext to create a world filled with magic and alchemy, populated with infernal monsters and creatures of every kind. Through the artist's imagination, the devil does its utmost to make the hermit turn his back on his faith. However, despite his endeavours, the ingenuity he employs to make the saint succumb to temptation is all in vain.

1 In French, *L'illustre confrérie de Notre-Dame*, a ecumenical society in 's-Hertogenbosch founded in 1318 to honour Mary.

2 Hieronymus Bosch, *The Last Judgement*, oil on panel, 163,7 × 247 cm, Academy of Fine Arts, Vienna.

3 Hieronymus Bosch, *The Garden of Delights*, oil on panel, 220 × 389 cm, 1500–1505, Prado Museum, Madrid.

4 Hieronymus Bosch, *The Haywain*, oil on panel, 147 × 212 cm, 1516, Prado Museum, Madrid.

5 Hieronymus Bosch, *The Temptations of St. Anthony*, oil on panel, 131,5 × 119 cm (central panel), 1500, National Museum of Ancient Art, Lisbon.

6 Hieronymus Bosch, *The Ship of Fools*, oil on panel, 58 × 33 cm, The Louvre, Paris.

7 R.H. Marijnissen and P. Ruyffelaere, *Bosch*, Mercator Collection, Antwerp, Belgium, 1987, p. 154.

8 H. Bosch, *Triptych of the Hermit Saints*, oil on panel, 86 × 60 cm, Italy, Venice, Palazzo Ducale.

colline et toiture, terrier et bordel, qui est une autre allusion à la luxure et plus précisément à la sodomie. Ce détail nous rappelle que le feu perçu au loin est également celui de Sodome et Gomorrhe.

Dans le panneau de droite, le saint homme doit affronter un monde corrompu et décadent. La reine diablesse du triptyque des *Saints Ermites*⁸ du maître du Bois-le-Duc est présentée ici, entourée de sa cour satanique. La séductrice se tient près d'un arbre creux sur lequel a été jeté une étoffe rouge d'une très grande brillance et où serviteurs et créatures se pressent pour faire couler le vin. Debout, nue dans les flots du fleuve, dans une attitude de fausse pudeur, la tentatrice fait face à Saint Antoine. Ce dernier se détourne de ce spectacle obscène. Il est malheureusement entouré d'innombrables créatures et animaux qui, dans la culture religieuse, sont les représentants du malin. En effet, nous remarquons la présence d'un crapaud sur le bord gauche du fleuve dont le regard se dirige vers l'ermite. De plus une huppe, réputée pour son odeur nauséabonde et sa fiente déposée sur les œufs de sa couvée, se tient sur l'une des branches de l'arbre creux. Enfin au premier plan, des démons dansent autour d'une table sur laquelle figurent un pain et un broc d'où sort un pied de porc. Le péché de gourmandise, symbolisé par cette mise en scène, est donc l'une des autres tentations que Saint Antoine doit affronter.

Le peintre prend ici le prétexte du thème de la tentation de Saint Antoine pour créer un monde imprégné de magie et d'alchimie, peuplé de monstres et de créatures infernales en tous genres. Le diable, à travers l'imagination de l'artiste, met tout en œuvre pour détourner l'ermite de sa foi. Cependant, quoiqu'il puisse entreprendre, c'est en vain que celui-ci use de son ingéniosité pour faire succomber le saint à la tentation.

1 En français, *L'illustre confrérie de Notre-Dame*, une société œcuménique de Bois-le-Duc fondée en 1318 pour honorer Marie.

2 Hieronymus Bosch, *Le Jugement dernier*, huile sur panneau, 163,7 × 247 cm, Académie des Beaux-arts, Vienne.

3 Hieronymus Bosch, *Le Jardin des délices*, huile sur panneaux, 220 × 389 cm, 1500–1505, Musée National du Prado, Madrid.

4 Hieronymus Bosch, *Le Chariot de foin*, huile sur panneau, 147 × 212 cm, 1516, Musée National du Prado, Madrid.

5 Hieronymus Bosch, *La Tentations de Saint Antoine*, huile sur panneau, 131,5 × 119 cm (panneau central), 1500, Musée National d'art ancien, Lisbonne.

6 Hieronymus Bosch, *La Nef des fous*, huile sur panneau, 58 × 33 cm, Musée du Louvre, Paris.

7 R.H. Marijnissen et P. Ruyffelaere, *Bosch*, Fonds Mercator Anvers, Belgique, 1987, p. 154.

8 H. Bosch, *Triptyque des Saints Ermites*, huile sur panneau, 86 × 60 cm, Italie, Venise, Palazzo Ducale.



3 | Lucas Cranach the Elder

KRONACH 1472–WEIMAR 1553

THE SILVER AGE L'ÂGE D'ARGENT

PANEL 56 × 37 cm
Signed with a winged serpent
and dated 1529, at lower left.
PROVENANCE Weigel Sale, 1856;
Presumably castle of Altenfranken (Saxony),

collection of Count Luckner; Berlin, collec-
tion Ph. Brünell; Berlin, private collection,
1932; Private collection, Germany.
LITERATURE C. Schuchardt, *Lucas Cranach
der Ältere, Leben und Werke, nach urkundl.*

Quellen bearb., Leipzig, 1851–1871, vol. III,
p. 167, no. 64; *Gemälde alter Meister aus
Berliner Besitz: Ausstellung in der Akademie
der Künste*, Exh. Cat., Berlin, Kaiser
Friedrich Museums Verein, 1925, no. 83;

M.J. Friedländer, J. Rosenberg, *Die Gemälde
von Lucas Cranach*, Berlin, 1932, no. 217;
M.J. Friedländer, J. Rosenberg, *Les Peintures
de Lucas Cranach*, Paris, 1978, no. 265.

Lucas Cranach was one of the pillars of artistic creation in north-eastern Germany during the first half of the 16th century. Along 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 an 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 evidence 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. 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 became burgomaster in 1537 and 1540. Despite the numerous influences that marked his era, his work remained faithful to the gothic traditions.

The fight between four men, on the left, takes place before the eyes of the four distraught women, on the right. Here, Lucas Cranach illustrates an episode from Greek mythology, related by Hesiod in *Works and Days* (seventh century BC): *The Silver Age*. In this text, the author explains the successive ages of mankind. The first is the Golden Age, which could correspond to the time of the first humans, Adam and Eve, before the Fall. It was a period of prosperity and happiness, no one had to work and old age did not exist. Kronos, the father of the Gods, after being banished by his son Zeus, sought refuge on earth. And so a new age began: the Silver Age. The seasons first appear and with them, the working of the earth to gain nourishment. Less happy, men lose their innocence and first become violent towards one another. For his composition, Cranach would have had access to earlier models, or possibly to Hesiod’s text interpreted by a scholar in Wittenberg. But might this translator have left out the agricultural activities rousing

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 Lucrece 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. 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 en tant que bourgmestre en 1537 et 1540. Malgré les nombreuses influences qui marquent son époque, son œuvre reste fidèle aux traditions gothiques.

La lutte de quatre hommes, à gauche, se déroule sous les yeux effarés de quatre femmes, à droite. Lucas Cranach reprend ici un épisode de la mythologie grecque, relaté par Hésiode dans *Les Travaux et les Jours* (VII^e siècle av. J.-C.) : l’âge d’argent. Dans son texte, l’auteur raconte la succession des âges de l’humanité. Le premier est d’or et pourrait correspondre à celui des premiers hommes, Adam et Eve, avant la Chute. C’est une période de prospérité et de bonheur, nul n’a besoin de travailler et la vieillesse n’existe pas. Cronos, père des Dieux, après avoir été chassé par son fils Zeus, trouve refuge sur la terre. Dès lors, un nouvel âge commence : celui d’argent. Les saisons font leur apparition et avec elles, le travail de la terre pour obtenir de quoi se nourrir. Moins heureux, les hommes perdent leur innocence première et commencent à être violents les uns envers les autres. Pour sa composition, Cranach aurait eu accès à de précédents modèles, ou éventuellement au texte d’Hésiode interprété par un lettré de Wittenberg. Celui-ci aurait-il fait abstraction des activités agricoles arrachant les hommes à





these men from their idleness? After all, here, Cranach chooses to represent only the battle of the naked men.

However, Cranach also painted *The Golden Age* in two versions. One is conserved in Munich¹, the other in Oslo². The elongated format of these two masterful compositions gives a very different impression. The scene is set in an area surrounded by a wall, recalling a mediaeval garden. The wide framing allows the artist to depict a large number of figures which are divided into several small groups and engaged in various activities. The Silver Age meanwhile focuses on a single area of action: the fighting men, in a closer perspective. The characters are brought close to the viewer and one of the women looks out from the painting, making eye contact, which further draws the viewer into the scene. The eye is drawn primarily to the events taking place rather than the decor. This background is nevertheless rendered with great care and delicacy. The view shows a body of water, with a castle in the middle, beyond a forest, in front of which the scene takes place. The marvellous tonal gradations of the sky towards the horizon emphasises the tree, which stands out in a manner that is almost calligraphic.

This iconography, which one at first might associate with the mediaeval theme of the “wild man”, was highly popular in Italy and Germany in the fifteenth and sixteenth centuries. It is found in the paintings of Piero di Cosimo, in the engravings of Jacopo de Barbari and in the works of Dürer, Altdorfer and Cranach himself. An important Italian model for this theme was circulated north of the Alps through engravings: in 1465, the Florentine artist Antonio Pollaiuolo (1431/32–1498) created the *Battle of Naked Men*, which was one of the most significant and largest of its time FIG.1. This engraving, published by “Johanes de Francfordia” between 1490 and 1500, gives a good sense of the importance of German merchants in Italy at the end of the *Quattrocento*: they distributed compositions which were used by the painters of the Danube school, inspiring the rise of the theme of *The Silver Age*, as would have been the case for Cranach. The painter thus sets up a strong contrast between the wrestling men at left and the frightened women at right. The figures of these women correspond strongly to a distinctly Nordic type, as it appears in the work of Memling or Bosch. Undoubtedly, Cranach was inspired by a model distributed by one of these masters in the second half of the fifteenth century, after the example of the Master E.S. FIG.2.

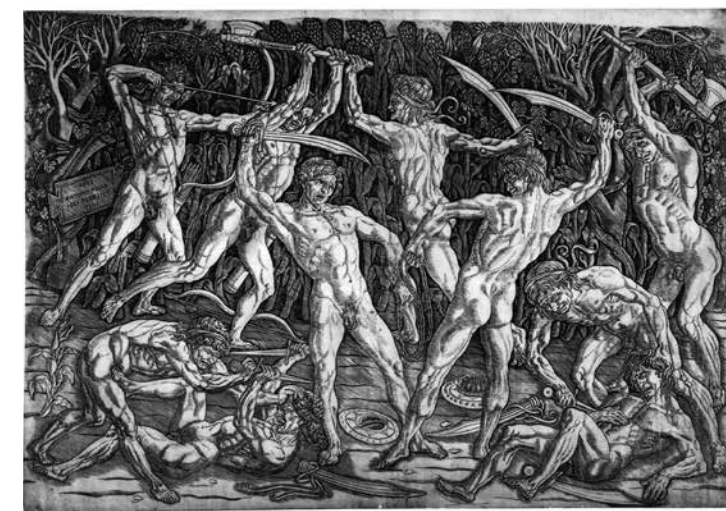


FIG.1 | Antonio del Pollaiuolo, *The Battle of the Nudes*, a copperplate engraving, Italy, around AD 1470, 394 × 613 mm, The British Museum.



FIG.2 | Unknown German artist from the second half of the fifteenth century, *Lady with a rose and puppy*, engraving.

l'oisiveté? Car ici, Cranach se plaît à ne représenter que la bataille de ces hommes nus.

Or, Cranach a également représenté l'âge d'or, et ce, en deux versions. L'une est conservée à Munich¹, l'autre à Oslo². Le format allongé de ces deux compositions magistrales donnent une impression très différente. En effet, la scène est placée dans un espace entouré d'un mur qui rappelle les jardins médiévaux. Le cadrage large permet de présenter un grand nombre de personnages répartis en plusieurs petits groupes et occupés à des activités variées. L'Âge d'argent quant à lui se focalise sur une seule action : celle de la lutte entre les hommes, et propose un point de vue resserré sur eux. Les personnages sont proches du spectateur et une des femmes effectue un contact visuel avec lui, ce qui contribue à l'impliquer dans la scène. Le regard est attiré avant tout par les événements qui se déroulent plutôt que par le décor. Celui-ci n'est néanmoins pas en reste par sa réalisation soignée et délicate. On aperçoit un plan d'eau avec un château en son milieu au-delà d'une forêt, devant laquelle se place notre scène. L'admirable dégradé du ciel vers l'horizon permet de faire ressortir l'arbre qui s'y détache, qui semble ainsi presque calligraphié.

Cette iconographie, qu'on aurait pu au premier abord rapprocher du thème médiéval de « l'homme sauvage », est très en vogue en Italie et en Allemagne au XV^e et XVI^e siècle. On la retrouve dans la peinture de Piero di Cosimo, dans les gravures de Jacopo de Barbari et dans les tableaux de Dürer, Altdorfer et Cranach lui-même. Un important modèle italien circule pour ce thème grâce à la diffusion des gravures italiennes au nord des Alpes. En effet, l'artiste florentin Antonio Pollaiuolo (1431/32–1498) réalise en 1465 une *Bataille d'hommes nus* qui figure parmi les plus importantes et les plus grandes de son temps FIG.1. Cette gravure, publiée par « Johanes de Francfordia » entre 1490 et 1500, montre bien l'importance d'entrepreneurs allemands en Italie à la fin du *Quattrocento* : ils diffusent des compositions qui servent aux peintres de l'Ecole du Danube. Ces derniers s'en inspirent et donnent naissance au thème de l'âge d'argent, comme ce fut le cas de Cranach. Le peintre imagine donc un fort contraste entre les hommes s'agitant à gauche et les femmes apeurées à droite. Ces dernières répondent davantage à un type résolument nordique de représentation, tel qu'on le trouve chez Memling ou Bosch. Indubitablement, Cranach s'inspire d'un modèle diffusé par l'un de ces maîtres de la seconde moitié du XV^e siècle, à l'instar du Maître E.S. FIG.2.

Interest in paintings of the nude seems to have encouraged Cranach to choose this theme. Indeed, from the 1520s onward, his production of nude subjects increases and he draws inspiration from numerous sources—the Bible, mythology, history books—to arrive at new representations. Cranach fuelled the market for these innovative subjects, as only his workshop produced this type of secular theme in Germany. Moreover, they significantly contributed to the rise of the nude in painting. There are four known versions of *The Silver Age* in his body of work; all of them similar in format. The first dates from 1527 (Weimar), followed by the painting under consideration here (1529), the third was painted in 1535 (Louvre) FIG.3, and finally a fourth is undated (National Gallery, London) FIG.4. In the version at the Louvre, the separation of the men from the women is distinct and the scene takes place before a forest with a view into the distance on the left. Cranach and his workshop did not practice copying in the strictest sense but nevertheless produced fairly similar variations on a single theme. This version is one of the oldest and probably served as sort of prototype, as we know that there are two ways of depicting the theme, the one described above and the one which refers to the painting in Weimar. There, the composition is somewhat wider and the women and men mingle on a mostly grassy ground, whilst in the version under consideration here, as in the one at the Louvre, the foreground is shown covered in very finely rendered pebbles.



FIG. 3 | Lucas Cranach, *The Silver Age*, 1535, panel, 77 × 52 cm, Paris, Musée du Louvre.



FIG. 4 | Lucas Cranach, *The Silver Age*, panel, 50,2 × 35,7 cm, London, National Gallery.

With its meticulous craftsmanship, rich details down to the expressions of the figures and the beauty of the skin tones, this version of *The Silver Age* is unquestionably a splendid example of Cranach's work. It also raises certain questions of iconography, which further underscores the talent of this painter. Could it be read as an allusion to Thuringia, a peaceful region invaded by Saxony? In turbulent times, could the painter have been warning the Saxon princes of the evils of war through this stunningly executed scene of nude figures in battle?

1 Lucas Cranach the Elder, *The Golden Age*, circa 1530, panel, 68 × 102 cm, Munich, Alte Pinakothek.
2 Lucas Cranach the Elder, *The Golden Age*, circa 1530, panel, 75 × 105 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet.

L'intérêt pour la représentation du nu semble avoir poussé Cranach à choisir ce thème. En effet, à partir des années 1520, sa production de sujets dénudés s'intensifie et il s'inspire de nombreuses sources – la Bible, la mythologie, les livres d'histoire – pour trouver de nouvelles représentations. Cranach abreuve le marché de sujets novateurs, car seul son atelier réalise ce type de thèmes profanes en Allemagne. Ils ont d'ailleurs largement contribué à l'essor de la peinture de nu. On dénombre quatre versions du thème de *L'Âge d'argent* dans son corpus; toutes sont de format similaire. La première datant de 1527 (Weimar), la nôtre étant la suivante (1529), la troisième réalisée en 1535 (Louvre) FIG.3, enfin une quatrième non datée (National Gallery de Londres) FIG.4. Dans la version du Louvre, la séparation des hommes et des femmes est nette et la scène se détache sur une forêt avec une percée de paysage sur la gauche. Cranach et son atelier ne pratiquaient pas la copie au sens strict du terme mais produisaient tout de même des variantes assez proches du même thème. Notre version est l'une des plus anciennes et consiste sans doute en une forme de prototype, sachant que l'on peut identifier deux façons de représenter le thème, celle que nous venons de décrire et celle qui se rapporte au tableau de Weimar. La composition y est un peu plus large et les femmes et les hommes s'y mêlent sur un sol principalement herbeux, alors que notre version, tout comme celle du Louvre, présente un premier plan recouvert de cailloux très finement exécuté.

Avec sa réalisation minutieuse, ses détails soignés jusque dans l'expression des personnages et la beauté des carnations, cette version de *L'Âge d'argent* est sans aucun doute un exemple admirable de l'art de Cranach. Pourtant, il soulève encore des questions d'ordre iconographique, ce qui accentue encore davantage le talent de ce peintre. Ne faudrait-il pas voir ici une allusion à la Thuringe, paisible, envahie par la Saxe? Il y aurait donc l'avant, puis l'après invasion. Le peintre ne mettrait-il pas en garde les princes saxons des méfaits de la guerre par l'époustouflante exécution de ses corps nus se battant?

1 Lucas Cranach l'Ancien, *L'Âge d'or*, vers 1530, panneau, 68 × 102 cm, Munich, Alte Pinakothek.
2 Lucas Cranach l'Ancien, *L'Âge d'or*, vers 1530, panneau, 75 × 105 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet.



4 | Jan Wellens de Cock

(ATTRIBUTED TO)

LEIDEN CIRCA 1480–ANTWERP CIRCA 1527

THE TEMPTATION OF SAINT ANTHONY LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

PANEL 18.5 × 26.7 cm

PROVENANCE E. & A. Silberman Galleries, New York; Atlanta, The High Museum of Art, purchased by the Friends of the Museum in 1952.

LITERATURE Friedländer, Max J., *Early Netherlandish Painting*, Leyden, XI, 1974, p. 37–43; Rudolf de Vrij, Marc, *Jan Wellens de Cock, Antwerp Mannerist Associate*, Zwabenburg, 2009; Zafran, Eric M., *European Art in the High Museum*, Atlanta, 1984, p. 97, ill. p. 81 (as a follower of Hieronymus Bosch).

EXHIBITIONS Atlanta, The High Museum of Art, *Paintings and Sculpture, Gothic to Surrealism*, 8 January–5 February 1950, cat. no. 17 (attributed to Hieronymus Bosch); New Orleans and Chattanooga, *Northern European Master Exhibition*, February–April 1953.

We now have many documents in our possession detailing the career of this artist, 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”. 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.

The theme of the ordeals of the hero has fascinated artists since classical antiquity: overcoming evil, resisting trials, unmoved by Temptation; Saint Anthony is such a figure, having managed to defy the devil and his many vices. As a hermit, he is the biblical figure representing the triumph of reason. Neglected during the Gothic period, this theme saw a considerable rise in the Europe of the sixteenth and seventeenth centuries. In the midst of his tormentors and other manifestations of Satan, before a wide panoramic landscape, the patron of the Antonin monks withdraws to detach himself from the fantastical bestiary imagined by Jan Wellens de Cock.

The painter applies a specific iconographical vocabulary, borrowed from the work of Bosch. A horde of characters, each more outlandish than the next, surrounds the Saint, who shelters in a cave beneath his hooded frock. In the second half of the fifteenth century, Martin Schongauer had already conceived these gruesome creatures: the engraving which precedes the versions by Bosch no doubt influenced an entire generation of artists. In fact, Michelangelo also possessed a copy in his Florence workshop.

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 gilde 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 (vers 1550) de Cornelis Danckertz portant l’inscription « Pictum J. Cock ». 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.

Le thème du héros tenté passionne les artistes depuis l’Antiquité: vainqueur du mal, résistant aux épreuves, impassible devant la Tentation, Saint Antoine est de ceux à avoir su braver le malin et ses nombreux vices. Ermite, il est la figure biblique représentative du triomphe de la raison. Eclipsé durant la période gothique, ce thème connait un essor considérable en Occident au XVI^e et XVII^e siècle. Au beau milieu d’assaillants et autres manifestations de Satan, campé dans un grand paysage panoramique, le patron des Antonins se recueille pour faire abstraction du bestiaire fantastique imaginé par Jan Wellens de Cock.

Le peintre utilise un vocabulaire iconographique spécifique, emprunté à la peinture de Bosch. Une horde de personnages aussi étonnants les uns que les autres se dresse autour du Saint, abrité dans une grotte sous sa robe de bure à capuchon. Martin Schongauer, dans la seconde moitié du XV^e siècle, avait déjà imaginé ces équipées macabres: la gravure qui a précédé les versions de Bosch a sûrement influencé toute une génération d’artistes. Michel-Ange en possédait d’ailleurs un exemplaire dans son atelier florentin.





In the successive planes, the artist creates a landscape like those he painted in his different versions of Saint Christopher¹. The gentle undulations, tonal nuances and the atmospheric perspective illustrate the artist's mastery of the principles developed in Flemish art of the fifteenth century, showing unquestionable parallels with this theme: at right, an explosion recalls the "plague of fire" (ergotism or St. Anthony's Fire), from which Antonins suffered. The gentle polychrome effects and the diffuse light emphasise the painter's graphic qualities. In its fantasy and atmosphere, this scene brings together both an eccentric vision and the great Flemish landscape tradition of the sixteenth century.

¹ Cf. Exh. Cat. *Rencontre de Maîtres*, De Jonckheere, 2012–2013, p. 10, no. 1.

Dans les plans suivants, l'artiste propose un paysage tel qu'il le peint dans ses différentes versions de Saint Christophe¹. Le doux vallonnement, les nuances de tonalités et la perspective atmosphérique montrent bien la maîtrise des préceptes flamands du XV^e siècle et le rapprochement indéniable avec notre thème: à droite, une explosion rappelle la « peste de feu » ou l'ergotisme que combattait les Antonins. La douceur de la polychromie et la lumière diffuse mettent en avant les qualités graphiques du peintre. Par sa fantaisie et l'aura de son sujet, cette scène allie aussi bien l'insolite que la grande tradition flamande du paysage du XVI^e siècle.

¹ Cf. cat. exp. *Rencontre de Maîtres*, De Jonckheere, 2012–2013, p. 10, no. 1.

5 | The Master of the Embroidered Foliage

ACTIVE IN BRUSSELS BETWEEN 1480 AND 1500

ADAM AND EVE ADAM ET ÈVE

PANEL 49.6 × 33 cm

PROVENANCE Munich, 1920; Hofrat Dr. Otto Schneider (d. 1936), Mannheim, passed down through the family; Private collection.

LITERATURE M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting, IV*, Leiden and Brussels, 1969, p. 75, no. 36a; A. Scherer,

“Vom Andachtsbild zum Sammlerbild. Varianten des Sündenfalls von Hugo van der Goes”, in K. Bergdolt, G. Bonsanti (Ed.), *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venice, 2001, pp. 363–70; F. Gombert, “Un réseau de collaborations d’artistes”, in F. Gombert,

D. Martens (Ed.), *Le Maître au Feuillage brodé*, Exh. Cat., Palais des Beaux-Arts, Lille, 13 May–24 July 2005, Paris, 2005, pp. 32–33, ill. 25; A. Scherer, “Adam et Ève dans l’atelier du Maître au Feuillage brodé et la question de l’anonymat”, in F. Gombert, D. Martens (Ed.), *Le Maître au Feuillage*

brodé, Symposium organised by the Palais des Beaux-Arts Lille, 23–24 June 2005, Lille 2007, pp. 31–44, ill. 20.

EXHIBITION Brussels, “L’Héritage de Roger van der Weyden. Peinture à Bruxelles 1450–1520”. Royal Museums of Fine Arts, Brussels, 12 October 2013–26 January 2014.

The oeuvre of this anonymous master known as the Master of the Embroidered Foliage was recreated by M.J. Friedländer starting in 1926 based on the characteristic treatment of the foliage and greenery for which he is named, and based on a group of Madonnas and Saints, such as the triptych of the “Virgin and Child with Four Angels” in Polizzi Generosa (Sicily), the “Virgin and Child with Musician Angels” at the Lille Museum of Fine Arts, and the “Virgin and Child in a Landscape” at the Diocesan Museum in Burgos. The works of this artist are distinguished by the treatment of the leaves which is meticulous and repetitive, evoking ideas of a woven tapestry. Moreover, the body of work of the Master of the Embroidered Foliage as a whole is characterised by highly decorative effects as well as the great importance assigned to the landscape, which is omnipresent and sometimes even seems to overshadow the significant figures at the centre of the works.

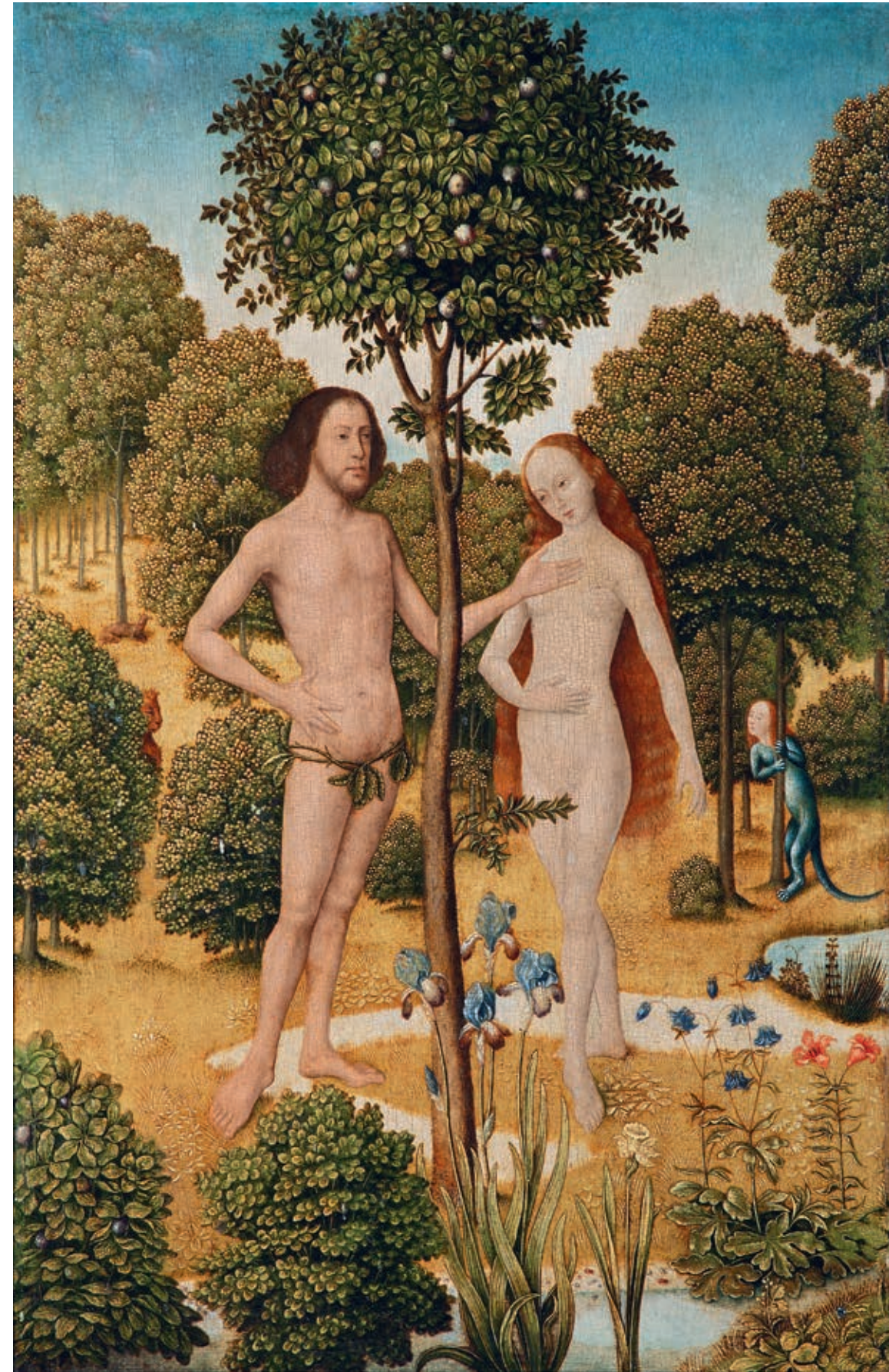
The painter lived in Brussels between the end of the 15th and the beginning of the 16th centuries, presumably at the head of a large studio. His art shows the influence of Rogier van der Weyden, particularly in his Madonnas, where he nevertheless succeeds in bringing a personal touch, distinct from van der Weyden work. Master of the Embroidered Foliage work is also in some ways comparable to that of Gérard David, who worked in Bruges, and to whom a part of his oeuvre was attributed prior to the intervention of Friedländer. This was because the focus on the landscape and the delicate Madonna figures did not initially suggest the work of an artist from Brussels. Best known for his religious scenes, situated within magnificent landscapes constructed from a standard repertoire of elements; flowers, foliage, and buildings consistently appear in his works, indicating the reuse of certain models as well as the clients’ apparent taste for such compositions.

With its dazzling, jewel-like colours, its multitude of details and the remarkable skill of its execution, this delicate painting draws the viewer into a paradisiacal world. The abundance of nature unfolds before our eyes in both fauna and flora which the painter meticulously describes. The long stems laden with flowers in the foreground attest to the desire to precisely render nature as well as to offer a certain variety for the attentive viewer.

Maître anonyme, le corpus du Maître au Feuillage Brodé fut reconstitué par M.J. Friedländer à partir de 1926 d’après le traitement stéréotypé du feuillage et des verdure qui lui vaut son nom, et autour d’un groupe de Vierges et de Saintes, comme le triptyque de la «Vierge à l’Enfant et quatre anges» du Polizzi Generosa (Sicile), celui de la «Madone à l’Enfant et anges Musiciens» du Musée des Beaux-Arts de Lille ou encore celui de la «Vierge à l’Enfant dans un paysage» du Musée Diocésien de Burgos. Les œuvres de cet artiste se distinguent par l’aspect méticuleux et répétitif donné aux frondaisons, qui évoque des points de tapisserie. Il se dégage par ailleurs de l’ensemble des œuvres du Maître au Feuillage brodé une tendance d’effets très décoratifs ainsi qu’une grande importance accordée au paysage, omniprésent et prenant presque parfois le dessus sur les grands personnages placés au centre.

Le peintre a vécu à Bruxelles entre la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle, sans doute à la tête d’un important atelier. Son art est marqué de l’influence de Rogier van der Weyden, surtout dans ses Madones, où il réussit toutefois à insuffler sa touche personnelle pour se démarquer du maître. Son œuvre n’est par ailleurs pas sans évoquer celle de son contemporain Gérard David, établi à Bruges, à qui était attribuée une partie de son corpus avant l’intervention de Friedländer. Car l’intérêt pour le paysage ainsi que les délicates figures des Vierges et autres saintes ne faisaient pas immédiatement penser à un artiste bruxellois. Il est surtout connu pour ses scènes religieuses campées dans de magnifiques paysages pour lesquels il fait appel à un répertoire de formes éprouvées: fleurs, feuillages, bâtiments se retrouvent d’une œuvre à l’autre et témoignent de la réutilisations de modèles ainsi que du goût de la part de sa clientèle pour ce type de compositions.

Ce délicat tableau, éclatant par la préciosité de ses couleurs, les nombreux détails qui le peuplent et d’une qualité d’exécution remarquable, plonge le spectateur dans un monde paradisiaque. La nature foisonnante, décrite avec minutie par le peintre, s’étale sous nos yeux, tant par la représentation de la faune que de la flore. Les longues tiges chargées de fleurs au premier plan sont autant d’indices d’une volonté de rendre précisément la nature ainsi que d’offrir une forme de variété pour le regard curieux. Les fameux



The celebrated foliage after which this anonymous painter is named is no less present. Its regular and delicate rendering immediately catches the eye, as emphasised by Annette Scherer who associates it with the production of the Master of the Embroidered Foliage.

There are two other known compositions that are similar to this work, also depicting Adam and Eve in the Garden of Eden; one is in Ludwigshafen¹, and the other was last recorded in the Kidston collection in Basingstoke². All three of them are derived from the celebrated model by Hugo van der Goes, a diptych, the left-hand panel of which, currently in Vienna, also depicts the original couple³. The main difference is found in the fact that in the case of Van der Goes, Eve is placed at the centre of the panel, already holding the forbidden fruit in her hand. The Devil, in the guise of a strange hybrid creature with a human head, traditionally understood to have contributed to Eve's confusion, is nearby. In the version of the Master of the Embroidered Foliage, the Tree of Knowledge divides the scene at its centre, creating a rigorous symmetry with Adam and Eve on each side, thus itself claiming the central role. Emphasis is placed on the fact that the original sin has not yet occurred, but the fruits are within reach and the demon lurks in the background.

This version more closely resembles the work in Ludwigshafen than the one in Basingstoke. The two panels share numerous identical details such as the belt of leaves worn by Adam or the lion hidden behind a bush on the left. The painting currently in England is closer to the version by Van der Goes: for example, Eve is already holding the fruit in her hand, a detail that was later revised, assuming that this variation, which more closely resembles the Van der Goes model, predates the other two. In any case, these representations all demonstrate the evolving tastes in art, the shift from simple devotional works to precious objects in their own right. This is manifested in the decision to depict nude figures and the act of disrespect for the laws dictated by God. This little painting would thus have been a very natural addition to the private gallery of a rich Brussels collector of the late 15th century.

Furthermore, the frame in which this panel was placed provides us with highly valuable information. It is original and bears the mark of the Brussels panel-maker who created it, which allows it to be dated to the second half of the 15th century. This indication thus solidly establishes the provenance of this magnificent work that is undiminished in its appeal to contemporary viewers.

- 1 Master of the Embroidered Foliage, *Adam and Eve*, panel, 47,5 × 33 cm, Ludwigshafen am Rhein, Wilhelm-Hack Museum.
- 2 Master of the Embroidered Foliage, *Adam and Eve*, panel, 48 × 31 cm, Basingstoke, former collection of John B. Kidston.
- 3 Hugo van der Goes, *Diptych with Adam and Eve and the Lamentation of Christ*, after 1479, panels, 41 × 61,5 cm (with frame), Vienna, Kunsthistorisches Museum.

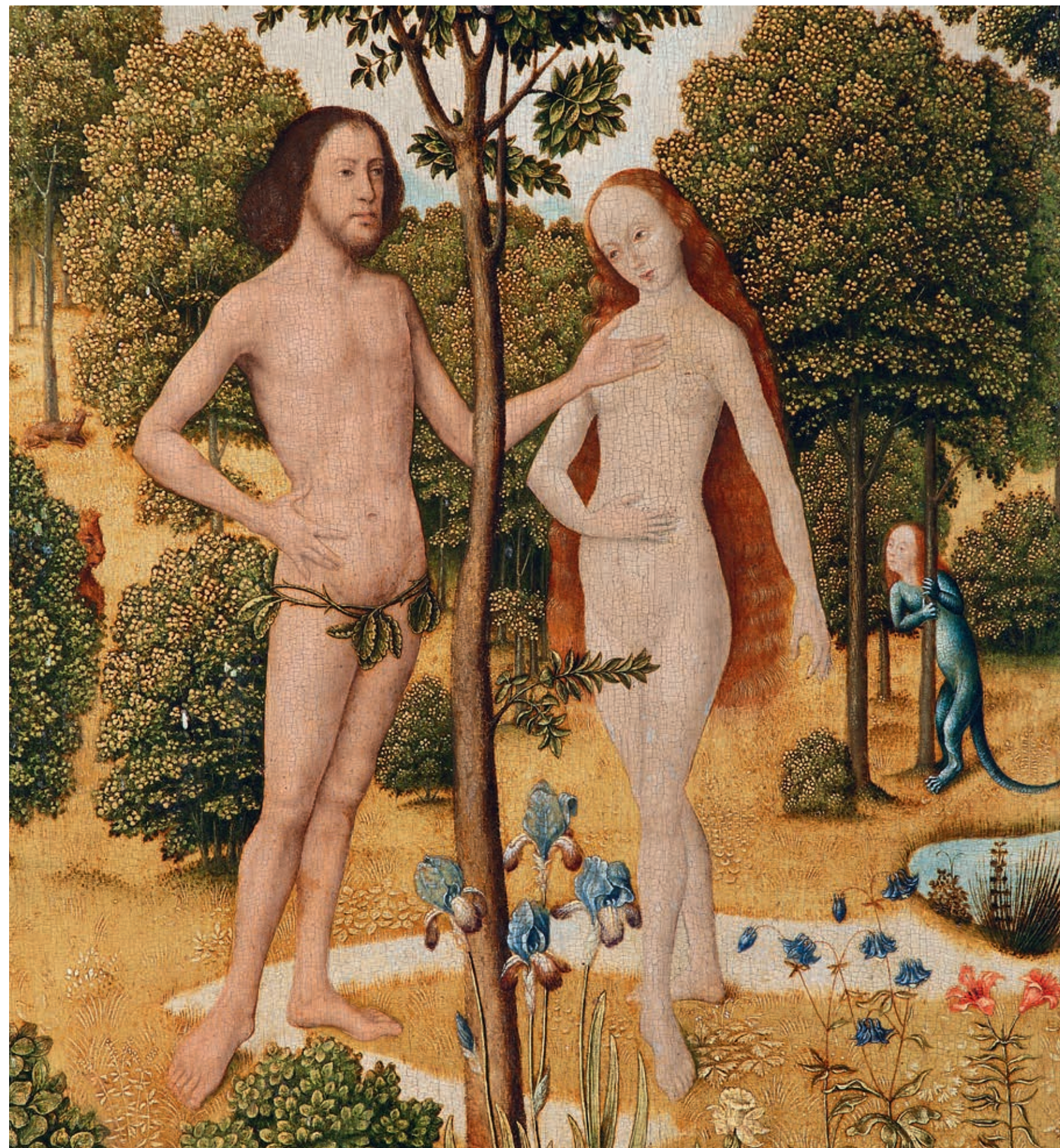
feuillages dont ce peintre anonyme tire son nom ne sont pas en reste. Leur régularité ainsi que leur délicatesse se remarquent immédiatement, comme le souligne Annette Scherer qui les a associé à la production du Maître au Feuillage brodé.

Il existe deux autres compositions similaires à celle-ci, représentant également Adam et Ève dans le jardin d'Eden; l'une est conservée à Ludwigshafen¹, l'autre signalée pour la dernière fois dans la collection Kidston de Basingstoke². Toutes trois dérivent d'un célèbre modèle d'Hugo van der Goes, dont le volet gauche d'un diptyque conservé à Vienne met également en scène le couple originel³. La différence principale réside dans le fait que chez Van der Goes, Ève est placée au centre du panneau, tenant déjà dans sa main le fruit défendu. Le diable, sous la forme d'un étrange hybride à tête humaine, ce qui traditionnellement a participé de la confusion d'Ève, est tout proche. Dans la version du Maître au Feuillage brodé, l'Arbre de la Connaissance partage la scène en son milieu de manière rigoureusement symétrique, en plaçant Adam et Ève de chaque côté, et joue ainsi le rôle principal. L'accent est mis sur le fait que le péché n'a pas encore eu lieu, mais les fruits sont à portée de main et le démon guette au second plan.

Cette version est plus proche de celle de Ludwigshafen que de celle de Basingstoke. De nombreux détails se retrouvent à l'identique entre ces deux panneaux, comme la ceinture de feuilles que porte Adam ou le lion caché derrière un arbuste sur la gauche. Le tableau se trouvant en Angleterre se rapproche plus de celle de van der Goes: Ève tient par exemple déjà le fruit dans sa main, détail qui a été supprimé par la suite, si l'on part du principe que cette variante, plus proche du modèle, est sans doute antérieure aux deux autres. Quoi qu'il en soit, ces représentations témoignent toutes d'une modification du goût pour l'art, par le passage de la simple œuvre de dévotion au statut d'objet précieux. Ceci se remarque dans le choix de l'évocation de nus ainsi que d'un acte de non-respect des lois édictées par Dieu. Notre petit tableau s'insérerait donc très naturellement dans une collection privée de riches collectionneurs bruxellois de la fin du XV^e siècle.

En outre, des informations très précieuses nous sont données par le cadre dans lequel est inséré notre panneau. D'origine, il porte la marque du pannelier bruxellois qui l'a réalisé, ce qui permet de le dater dans la deuxième moitié du XV^e siècle. Cette dernière indication établit donc avec certitude la provenance de cette œuvre magnifique dont la préciosité ne cesse de ravir jusqu'à aujourd'hui.

- 1 Maître au Feuillage brodé, *Adam et Ève*, panneau, 47,5 × 33 cm, Ludwigshafen sur le Rhin, Wilhelm-Hack Museum.
- 2 Maître au Feuillage brodé, *Adam et Ève*, panneau, 48 × 31 cm, Basingstoke, ancienne collection John B. Kidston.
- 3 Hugo van der Goes, *Diptych avec Adam et Ève et Déploration du Christ*, après 1479, panneaux, 41 × 61,5 cm (avec cadre), Vienne, Kunsthistorisches Museum.



6 | The Master of Half-Length Figures

ACTIVE IN ANTWERP BETWEEN 1500 AND 1550

SAINT MARY-MAGDELENE AT HER WRITING DESK SAINTE MARIE-MADELEINE À SON ÉCRITTOIRE

PANEL 54 × 42 cm

PROVENANCE Private collection.

LITERATURE R. Genaille, *A propos du Maître dit des Demi-Figures*, in Jb. K.M.S.K. Antwerpen, 1985, pp. 137–176; Ellen Konowitz, *The Master of the Female Half-Lengths Group, Eclecticism, and Novelty in Oud Holland*, 113, 1999, pp. 1–12.

Active during the first half of the 16th century, this master is famous for his half-length portraits of women, often dressed in luxurious clothing. The elegant nature of his models and his obvious inspiration drawn from music and poetry have led historians to assume that he worked in Malines, in the refined and cultivated circle of Margaret of Austria, governor of the Netherlands from 1518 to 1530. Her portrait was painted by Bernard van Orley. This artist also painted landscapes enhanced with religious scenes. He owes his conception of panoramic landscape to the influence of Joachim Patenier, who lived in Antwerp until 1524. These various observations converge to justify the hypothesis that the Master worked in Antwerp and Malines, and that his activity developed between 1527 and 1540.

The constant morphological types of his feminine models differ from those in the paintings of his contemporaries, such as Adriaen Isenbrant and Ambrosius Benson. He has, nevertheless, been compared with these artists especially as regards religious subjects. This Master's works remain principally associated with half-length portraits of young women; the head is turned three quarters, the face is oval, the eyebrows arched, the lips well defined, the hair most often in a centre parting, the hands delicate and manicured. Such are the characteristics of the idealised model the Master of Half-length Figures featured in all his paintings. This female model also appears in paintings of religious subjects.

Emblematic of the work of this master, this delicate panel showing the half-length figure of Mary Magdalene seated at her writing desk presents a virtual manifesto of his style. The characteristic typology of the Saint directly reflects the feminine ideal, full of delicacy and modesty, that was repeatedly captured in his art, thereby ruling out the hypothesis of a portrait in disguise. The presence of the jar of ointment, her attribute, would have helped the wealthy patrons who commissioned this genre of painting to recognise the Saint.

One might almost assume, and this is one of the most unusual aspects of the work of this painter, that this graceful female half-length figure could simply be a young noblewoman diligently at work on her correspondence. Aside from the elegance of her posture, her concentration and modesty, there is the thoughtful way the Saint holds her quill at the moment of a

Ce maître actif durant la première moitié du XVI^e siècle est célèbre pour ses portraits de femmes, représentées à mi-corps, souvent vêtues de riches vêtements. Le caractère élégant de ses modèles, les sujets de ses tableaux inspirés par la musique ou la poésie ont conduit les historiens à supposer qu'il travailla à Malines, dans le milieu raffiné et cultivé de Marguerite d'Autriche, Gouvernante des Pays-Bas de 1518 à 1530, dont Bernard van Orley fit le portrait. Cet artiste peignit aussi des paysages agrémentés de scènes religieuses. Sa conception du paysage panoramique est redevable de l'influence de Joachim Patenier, qui vécut à Anvers jusqu'en 1524. Ces diverses observations convergent pour justifier l'hypothèse que le Maître travailla à Anvers et à Malines, et que son activité se développa entre 1527 et 1540.

Les types morphologiques constants de ses modèles féminins le différencient de ceux des tableaux d'Adriaen Isenbrant et d'Ambrosius Benson, ses contemporains, auxquels il fut toutefois comparé, notamment pour les sujets religieux. Les œuvres de ce Maître restent principalement associées aux figures de jeunes femmes, représentées à mi-corps; la tête tournée de trois quart, le visage ovale, les sourcils arqués, la bouche aux lèvres ourlées, les cheveux coiffés le plus souvent avec une raie centrale, les mains fines et soignées sont les caractères d'un modèle idéalisé que le Maître des demi-figures a repris dans tous ses tableaux. Ce modèle féminin apparaît également dans les tableaux à sujets religieux.

Emblématique de sa production, ce panneau délicat figurant une Marie-Madeleine à mi-corps assise à son écritoire fait quasiment figure de tableau manifeste de la production de ce peintre. Le type caractéristique de la sainte renvoie directement à l'idéal féminin récurrent dans l'œuvre du maître, tout en délicatesse et effacement, excluant par là même l'hypothèse d'un portrait déguisé. La présence du pot à onguents, son attribut, est là pour rappeler l'identité de la sainte, et devait aider les commanditaires aisés de ce genre de tableaux à reconnaître le personnage.

Il s'en faut d'ailleurs de peu, et c'est là l'un des aspects les plus singuliers de la production de ce peintre, que cette élégante figure féminine à mi-corps n'apparaisse simplement comme une jeune aristocrate vaquant à son courrier. Par-delà l'élégance de sa mise, l'attention, la modestie de la sainte et la retenue pensive avec laquelle elle tient sa plume figent l'instant d'un



crucial choice: in this case, whether to renounce material pleasures and comforts to devote herself to the joys of the soul. The picture is imbued with a natural poetry, situating it in a direct line with the greatest masterpieces of the Flemish Primitives in the fifteenth century.

It was based on a series of elegant female figures shown half-length, engaged in contemplative or musical activities, that this master could be rescued from obscurity in the early twentieth century. In his research, Max Friedländer presents various versions of these women, whose activities and accessories indicate that the painter worked at the courts of Malines and Brussels and was heavily influenced by French culture. However, the stylistic characteristics suggest the production of an Antwerp workshop, as the models follow a stereotyped pattern. This painting therefore fits perfectly within this body of work, for its aesthetic qualities as well as its stylistic value.

In comparing this painting with other works from the œuvre, one instantly sees that the figure is posed within the composition in a similar way as in the panel at the Musée du Louvre FIG.1. Her dress in black velvet, with red sleeves and her cap reflect the fashions of the period between 1520–1540. Her slightly bowed head shows her delicately modelled nape, as in the painting in the collection of the Muzeum Narodowe in Poznan where the Saint is shown playing the harpsichord on a table with a green cloth.



FIG.1 | Master of Half-Length Figures,
Saint Mary-Magdelene Reading,
54 × 42 cm, Musée du Louvre.

choix crucial: en l'occurrence, celui de renoncer aux plaisirs et confort matériel pour se consacrer aux jouissances de l'âme. Une poésie naturelle se dégage de la représentation, la situant dans la continuité directe des réalisations les plus abouties des Primitifs flamands du XV^e siècle.

C'est autour d'un *corpus* d'élégants modèles féminins peints à mi-corps s'adonnant à des activités contemplatives ou musicales que la production du maître fut exhumée de l'oubli au début du XX^e siècle. Max Friedländer livre dans ses recherches les différentes représentations de ces femmes, dont les activités et les accessoires nous permettent de situer la production de ce peintre dans les cours de Malines et de Bruxelles, fortement enclines à la culture française. Cependant, les caractéristiques stylistiques relèvent plutôt de la production d'un atelier anversois, tant les modèles sont stéréotypés. Ainsi, notre tableau s'intègre parfaitement dans ce corpus, aussi bien pour ses qualités plastiques que pour sa valeur stylistique.

Afin de rapprocher notre tableau des autres œuvres du corpus, on note d'ores et déjà que la figure s'inscrit par sa posture dans la composition de manière quasi similaire au panneau du Musée du Louvre FIG.1. Sa robe de velours noir, ses manches rouges et sa coiffe sont à la mode des années 1520-1540. Sa tête légèrement baissée offre au spectateur une nuque parfaite au modelé délicat, comme dans l'œuvre conservée au Muzeum Narodowe de Poznan où la Sainte est représentée jouant du clavecin sur une table tendue de vert.



7 | Pieter Coecke van Aelst

AALST 1502–BRUSSELS 1550

MADONNA WITH THE CUSHION LA VIERGE AU COUSSIN

PANEL 24.4 × 20.4 cm LITERATURE G. Marlier, *La Renaissance flamande*, Pierre Coecke d’Alost, Brussels, 1966.
PROVENANCE Private collection.

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 Aelst 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 Aelst 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 an 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 Sebastiano Serlio. These works 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.

He didn’t sign any of his paintings. 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 Aelst 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 anversoise 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 «Moeurs 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’oeuvre théorique de Vitruve et de Sebastiano 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.

Il n’a signé aucun de ses tableaux. 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 anversoise, Pieter Coeck occupe une place toute particulière dans l’histoire de la peinture flamande au XVI^e siècle.





This *Madonna with the Cushion* is a work that stands as a reference in the œuvre of Pieter Coecke van Aelst. A great orchestrator of princely pomp, translator of Vitruvius and Serlio, designer of cartoons for the prestigious Brussels tapestry workshops, this scholarly painter here offers a touching work of the finest quality.

The second half of the fifteenth century saw the arrival of a new type of client, contributing to the development of an iconography of devotional subjects. Much of the demand was for works for private devotion (*devotio moderna*). These were generally small paintings depicting the Virgin, Christ or the figures of saints. The painters focused intensely on the illusionism of the figures portrayed so that the viewers could model themselves after their example. This is evidenced by the narrow framing of the composition which may have been inspired by the *Madonna with the Green Cushion* by Andrea Solario (1460–1524) currently at the Musée du Louvre FIG.1. This delicate work adopts the typology favoured by Schongauer, Dürer, Rubens and even Roger van der Weyden. The Child rests on a sumptuous and comfortable brocaded cushion.



FIG.1 | Solario, Andrea, *Madonna with the Green Cushion*, circa 1507, panel, 59 × 48 cm, Paris, Musée du Louvre.

Particularly effective in this work is the delicacy of the tender gesture between the Virgin and the Christ child. Full of sweetness, it is skilfully enhanced by their curving arms, intertwined hands and the pure oval of the face of the Virgin, with the ample folds of her deep red cape protectively shielding the head of the Child. These two figures are harmoniously integrated in a verdant landscape, in which the artist demonstrates his masterful deployment of successive planes rising towards a blue sky. The refinement of the painterly execution of this charming panel is exceptional and bears witness to a painter at the height of his abilities, assimilating and integrating the most innovative trends in Renaissance art with virtuosity.

Cette *Vierge au coussin* est une œuvre pouvant faire figure de référence dans le corpus de Pieter Coeck van Aelst. Grand ordonnateur des fastes princiers, traducteur de Vitruve et de Serlio, dessinateur de cartons pour les prestigieuses manufactures bruxelloises, ce peintre érudit nous livre ici une œuvre à la fois touchante et de grande qualité.

Dans la seconde moitié du XV^e siècle apparaît une nouvelle sorte de commanditaires qui favorise le développement d'iconographies liées à la dévotion. La majeure partie de la demande est constituée d'œuvres dites de dévotion privée (*devotio moderna*). Il s'agit en général de peintures de petit format, représentant la Vierge, le Christ ou des personnages saints. Les peintres redoublent d'adresse pour accroître l'illusionnisme de la représentation afin que le dévot puisse prendre modèle sur l'image qu'il contemple. En témoigne le cadrage resserré de cette composition peut-être inspirée de la *Vierge au coussin vert* d'Andrea Solario (1460–1524) aujourd'hui conservée au Musée du Louvre FIG.1. Cette œuvre délicate reprend une typologie chère à Schongauer, Dürer, Rubens ou encore Roger van der Weyden. L'Enfant est en effet déposé sur un ravissant et confortable coussin de brocard.

Plus encore dans cette œuvre, la délicatesse s'exprime dans le geste tendre unissant la Vierge et le Christ. Emprunt de douceur, il est souligné habilement par les courbes de leurs bras, de leurs mains entrelacées et par l'ovale pur du visage de la Vierge, dont le manteau d'un rouge profond forme, par l'abondance de ses plis, un appui protecteur à la tête de l'Enfant. Ces deux figures s'intègrent harmonieusement dans un paysage verdoyant, où l'artiste démontre sa maîtrise des plans successifs qui s'étagent jusqu'aux confins d'un ciel bleuté. Le raffinement de l'exécution picturale de ce charmant panneau est exceptionnel et révèle un peintre au faite de ses capacités, assimilant et intégrant avec virtuosité les courants les plus novateurs de l'art de la Renaissance.

8 | Herri Met de Bles

BOUVIGNES CIRCA 1510–FERRARA CIRCA 1560

ELIJAH’S ASCENSION IN A CHARIOT OF FIRE L’ASCENSION D’ÉLIE SUR UN CHAR DE FEU

PANEL 18.4 × 29.2 cm Signed with an owl, the artist’s symbol (at the foot of a tree in the centre)	LITERATURE Serck, Luc, in J. Toussaint (ed.), <i>Autour de Henri Bles</i> , Exh. Cat., Namur, 2000; Weemans, Michel, <i>Herri Met de Bles</i> . <i>Les ruses du paysage au temps de Bruegel et d’Erasmus</i> , Paris, Hazan, 2013.
---	--

After a long stay in Italy, Herri Met de Bles settled in Malines in 1521, then Amsterdam where Frans Mostaert became his pupil. Greatly attracted to Italy, he travelled there a second time and died in Ferrara around 1560 while serving the Dukes of Este. A painter of animated panoramic landscapes and religious, mythological or popular scenes, Herri Met de Bles followed the pictorial tradition of his uncle, Joachim Patinier. The realistic yet imaginary places are an extension of this tradition, especially the rocky mountains with their fantastic configurations; however, our painter asserts his talent through a less rigid and more vaporous atmosphere. The master was also inspired by the principles of Leonardo da Vinci, who recommended allowing far-off objects to disappear into a light mist to emphasise the effects of air and to enhance perspective. During his trips to Italy, he was known by the name of ‘Civetta’ owing to the owl he featured in many of his paintings.

Perhaps the greatest figure in the Old Testament after Moses, the prophet Elijah has been a source of inspiration for artists as far back as the painting of the catacombs. Elijah, from Thisbe in Gilead, lived in the eighth century under King Ahab, who had been converted by his wife Jezebel to the idolatrous worship of Baal. Elijah was sent on a mission by God to rebuke Ahab for allowing idolatrous practices to spread in Israel. Having made a long stay on Mount Carmel, Elijah is considered the father of the Carmelite order. He reputedly confronted the priests of Baal and performed miracles to prove to the Israelites the futility of their idolatrous beliefs. The episode depicted in this painting by Herri Met de Bles is recorded in the Bible as follows:

“And it came to pass, as they still went on, and talked, that, behold, there appeared a chariot of fire, and horses of fire, and parted them both asunder; and Elijah went up by a whirlwind into heaven. And Elisha saw it, and he cried, My father, my father, the chariot of Israel, and the horsemen thereof. And he saw him no more.” (2 Kings 2, 11)

An exceptional subject in the painting of this time, the theme of Elijah is nevertheless present in the illustrations of the Bible promoted by Luther. In contrast to the austerity advocated by Calvin, according to Luther, illustration would lead to better understanding of the Scriptures. In 1560, Virgil Solis (1514–Nuremberg–1562) worked on the Luther Bible supplying

Après un long séjour en Italie, Herri Met de Bles s’établit en 1521 à Malines, puis à Amsterdam où il aurait eu pour élève Frans Mostaert. Très attiré par l’Italie, il effectua un second voyage et décéda à Ferrare vers 1560 alors qu’il se trouvait au service des ducs d’Este. Peintre de paysages panoramiques animés et de scènes religieuses, mythologiques ou populaires, Herri Met de Bles s’inscrit dans la tradition picturale de Joachim Patenier dont il est le neveu. Les sites à la fois réalistes et imaginaires en sont le prolongement, notamment en ce qui concerne les montagnes rocheuses aux configurations fantastiques mais son talent s’affirme par une structure moins rigide et une atmosphère plus vaporeuse. Le maître s’inspire également des principes de Léonard de Vinci qui conseillait de laisser disparaître, dans une brume légère, les objets éloignés pour mettre en valeur les effets de l’air et rehausser la perspective. Lors de ses séjours en Italie, il fut connu sous le nom de «Civetta», en raison de la chouette qu’il avait coutume d’introduire dans nombre de ses tableaux.

Peut-être la plus grande figure de l’Ancien Testament après Moïse, le prophète Élie est une source d’inspiration pour les peintres et ce, depuis la peinture des catacombes. Élie, originaire de Thisbé en Galaad vit au VIII^e siècle, sous le roi Achab, converti par sa femme Jézabel au culte idolâtre de Baal. Il est envoyé en mission par Dieu pour réprimander Achab pour avoir laissé les pratiques idolâtres se répandre en Israël. Ayant longuement séjourné sur le Mont Carmel, Élie est considéré comme le père de l’ordre carmélite. Il y aurait affronté les prêtres de Baal et accomplit les miracles destinés à prouver aux Israélites la futilité de leurs croyances idolâtres. L’épisode peint ici par Herri Met de Bles est ainsi rapporté dans la Bible :

« Tandis qu’ils [Élie et Élisée] poursuivaient leur route tout en parlant, voici qu’un char de feu et des chevaux de feu les séparèrent l’un de l’autre ; Elie monta au ciel dans la tempête. Quant à Élisée, il voyait et criait : mon Père ! Mon Père ! Chars et cavaleries d’Israël ! Puis il cessa de le voir. » (2 Rois 2, 11)

Exceptionnel dans la production peinte de cette époque, le thème d’Élie est néanmoins présent dans les illustrations de la Bible encouragées par Luther. Car contrairement à l’austérité prônée par Calvin, l’illustration sert selon Luther à la bonne compréhension du Texte. En 1560, Virgil Solis





copperplate engravings to Sigmund Feyerabend (1528–1590) who published them in 1561 in Frankfurt FIG.1. This composition, constructed according to a similar plan, displays the same mannerist characteristics seen in the painting by Met de Bles. The iconography of this episode of the Book of Kings is therefore well-established. In fact, the red cape swirling around Elisha as he remains on the ground is typical of the mannerism of the Northern schools. The clouds lifting the chariot with Elijah on board create tremendous dynamism, to the extent that Elijah appears unable to control the steeds. The characters are painted with virtuosity, particularly in the rendering of their complex poses. The scene is depicted in a delicate Flemish landscape composed through atmospheric perspective such as would have been painted by Joachim Patenier, the artist's uncle. A diligent follower, Met de Bles carefully renders the landscape with ochres in the foreground, shifting to greens and blues in the distance. Particularly beautiful are the rocky outcrops dotted with buildings.

(1514–Nuremberg–1562) collabore à la Bible de Luther en fournissant des planches gravées au burin à Sigmund Feyerabend (1528–1590) qui la publie en 1561 à Francfort FIG.1. Dans cette composition construite selon un schéma similaire, on observe les mêmes caractéristiques maniéristes présentes dans le tableau de Met de Bles. L'iconographie de cet épisode du livre des Rois est donc bien établie. En effet, la cape rouge virevoltante d'Élisée resté au sol est typique du maniérisme des écoles du Nord. Les nuées emportant le char et Élie à son bord donnent un grand dynamisme, si bien qu'Élie ne semble pas contrôler sa monture. Les personnages sont peints de manière virtuose surtout dans le rendu des postures complexes. La scène est dépeinte dans un délicat paysage flamand en perspective atmosphérique tel que l'aurait conçu Joachim Patenier, oncle de cet artiste. En bon suiveur, Met de Bles s'applique à rendre le paysage, fait d'ocres à l'avant-plan, de verts et de bleus à l'arrière-plan. On appréciera tout particulièrement la beauté de l'éperon rocheux agrémenté de constructions.

L'enlèvement d'Élie dans un char de feu est l'image de l'Ascension du Christ. Inédite dans l'œuvre d'Herri Met de Bles et rare dans la peinture des Pays-Bas du XVI^e siècle, cette iconographie occupe une place à part dans la tradition juive. La disparition du prophète alimente la croyance qu'Élie n'est jamais mort et explique la tradition qui lui réserve un siège à part lors des cérémonies de circoncision. A travers cette composition des plus étonnantes, Herri Met de Bles nous livre un très bel exemple à la fois novateur et abouti de son art.



FIG. 1 | Virgil Solis, *The Ascension of Elijah in a Chariot of Fire*, copperplate, 4.5 x 3 in.

The Ascension of Elijah in a chariot of fire is the image of the Ascension of Christ. Unique in the oeuvre of Herri Met de Bles, and rare in Dutch painting in the sixteenth century, this iconography occupies a special place in the Jewish tradition. The disappearance of the prophet fuelled the belief that Elijah never died and explains the tradition of reserving a seat for him during circumcision ceremonies. This astonishing composition presents a both innovative and accomplished example of the art of Herri Met de Bles.

HERRI MET DE BLES
*Panoramic Landscape
with the Flight into Egypt*
*Paysage panoramique
avec la fuite en Égypte*



10 | Lucas Cranach the Younger

WITTENBERG 1515–WEIMAR 1586

CHRIST BLESSING THE CHILDREN LE CHRIST BÉNISSANT LES ENFANTS

PANEL 59,3 × 120 cm
Signed with the winged serpent carrying a ring in its mouth, dated 1538, inscription: *VND SIE BRACHTEN KINDLEIN ZV IM·DAS / ER SIE ANRVRETE · S MARCVS AM X.*
PROVENANCE Ulveldt family, Vienna, before 1768; Baron Hakvin Stiernblad of Torup, Sweden, and his descendants; Sale Christie's, London, 23 March 1973, lot 33; Sale Sotheby's, London, 11 December 1985, lot 26; Private collection.

LITERATURE O. Granberg, *Inventaire Général des Trésors d'Art en Suède*, Stockholm, 1913, III, p. 261 (date 1539 incorrect). M.J. Friedländer et J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin, 1932, p. 83, no. 291b; M.J. Friedländer et J. Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, New York, 1978, p. 141, no. 362B.

The Cranachs were a German family of painters, artists and engravers, active in Saxony during the 16th century. The two sons of Lucas Cranach the Elder, Hans and Lucas the Younger, imitated their father's art. Lucas the Younger is mentioned as working in his father's studio at the age of fifteen. He took over in 1550. Lucas the Younger was the only one to move away from his father's style. The difference can be seen in his expressive and highly meticulous portraits, showing a great independence in his choice of colours. A skilled painter and engraver, he was noticed by the prince-elect of Dresden, Augustus of Saxony, and appointed his painter in 1553. From 1565 to 1568, he became the burgo-master of Wittenberg, like his father. An accomplished portrait painter, he developed a particularly decorative stylised two-dimensional way of representing his subjects. His mythological scenes and his paintings of manners were particularly popular.

Through its expressive and artistic power, this *Christ Blessing the Children* can easily be compared, from all points of view, with the two other versions of this subject kept in Frankfurt FIG.1 and Copenhagen¹. The theme very seldom appears in art before Cranach the Elder but it was portrayed many times after 1537, the date of the first version, both by this son and his studio, as well as by Anthony van Dyck and Cornelis Cornelisz. van Haarlem. The artist has chosen to illustrate Verse 14 of Chapter X of the Gospel according to Saint Mark: “*Suffer the little children to come unto me, and forbid them not: for of such is the kingdom of God*” (“*lasset die kindling zumir kommen und weret inen nicht dan solcher ist das reichgottes*”), showing Christ surrounded by a large number of women bringing their newborns to be blessed. The reproachful apostles are portrayed on the left.

The subject of this painting does not simply evoke a passage from the Bible. Close to Lutheran concerns, Lucas Cranach is seeking to convey a message, an idea which, in this case, is the cause of the Reformation. He agreed with Luther's vision in the controversy of 1530 on baptism. *Christ Blessing the Children* is the “battle horse” of Lutheran reform against the Anabaptists, who chose to condemn baptism imposed on young children, arguing that this sacrament should only be received by those in full knowledge of the facts. Luther thus referred to the Gospels to counter the arguments of the dissident sect and emphasised the importance of baptism at

Les Cranach, famille allemande de peintres, de dessinateurs et de graveurs, sont actifs en Saxe durant le XVI^e siècle. Les deux fils de Lucas Cranach le Vieux, Hans et Lucas le Jeune, imitent l'art de leur père. Lucas le Jeune est mentionné à quinze ans dans l'atelier de son père. Il en reprend la charge en 1550. Lucas le Jeune est le seul à se démarquer du style paternel. Il s'en distingue avec des portraits expressifs et très soignés. Il fait preuve d'une grande indépendance de coloris. Peintre et graveur habile, il est remarqué par le prince-électeur de Dresde, Auguste de Saxe, dont il devient le peintre attitré en 1553. De 1565 à 1568, il est, comme l'avait été son père, bourgmestre de Wittenberg. Portraitiste accompli, il met au point une représentation stylisée et en deux dimensions des personnages particulièrement décorative. Ses scènes mythologiques et ses tableaux de mœurs furent particulièrement appréciés.

Par sa puissance expressive et artistique, ce *Christ bénissant les enfants* se rapproche à tout point de vue de deux autres versions de ce sujet conservées à Frankfort FIG.1 et à Copenhague¹. Le thème n'apparaît que très rarement dans l'art avant Cranach l'Ancien mais il sera repris de nombreuses fois à partir de 1537, date de la première version, tant par son fils ou son atelier que par d'autres peintres comme Antoine van Dyck ou Cornelis Cornelisz. van Haarlem. L'artiste a choisi d'illustrer le verset 14 du chapitre X de l'Évangile de saint Marc: «*Laissez venir à moi les petits enfants, et ne les en empêchez pas; car le royaume de Dieu est pour ceux qui leur ressemblent*» («*lasset die kindlin zumir kommen und weret inen nicht dan solcher ist das reichgottes*») en montrant le Christ entouré d'un grand nombre de femmes apportant leurs nouveau-nés pour qu'ils soient bénis. A gauche sont représentés les apôtres, réprobateurs.

Le sujet de ce tableau ne s'arrête pas à la simple évocation d'un passage biblique. Proche des préoccupations luthériennes, Lucas Cranach cherche à faire passer un message, une idée, et ce faisant, il prend fait et cause pour la Réforme. Il s'accorde à la vision de Luther dans la controverse de 1530 sur le baptême. *Le Christ bénissant les enfants* se trouve être le «cheval de bataille» de la réforme luthérienne face aux anabaptistes, ces derniers ayant fait le choix de condamner le baptême imposé aux jeunes enfants, estimant que ce sacrement ne devait être reçu qu'en pleine connaissance de cause par les



birth. Cranach's painting sets out to illustrate the Lutheran doctrine by explicitly quoting the verse from the Gospel of Saint Mark: VND SIE BRACHTEN KINDLEIN ZV IM·DAS / ER SIE ANRVRETE·S MARCVS AM X².

Among the existing versions of the theme by Cranach the Elder and his studio, this variant by his son particularly stands out owing to its great quality and the fineness of the details, and to its slightly different format, thus accentuating the artist's individualisation of the faces, emphasising his talent as a portraitist. The paternal style is respected in the use of numerous flat tints, preventing the viewer from entering into the scene in order to better understand the subject. The figures' lack of individual interpretation as well as the dark and indeterminate background, which gives no clue as to the scene's location, reinforces this idea. The viewer is voluntarily excluded from the work because the painting should be interpreted as a lesson, a way of thinking, and not as the portrayal of reality. Thus, the aim of the painting is knowledge and sharing.

1 Lucas Cranach the Elder, *Christ Blessing the Children*, wood, 56,5×74 cm, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.

2 "And they were bringing children to him that he might touch them", Mark 10, 13.



FIG. 1 | Lucas Cranach the Elder, *Christ Blessing the Children*, wood, 83×122 cm, Frankfurt, Städel Museum.

candidats. Luther utilise ainsi les Evangiles pour contrer les arguments de la secte dissidente et souligner l'importance du baptême dès la naissance. La peinture de Cranach se propose donc d'illustrer la doctrine luthérienne en citant explicitement le verset tiré de Marc: VND SIE BRACHTEN KINDLEIN ZV IM·DAS / ER SIE ANRVRETE·S MARCVS AM X².

Parmi les versions existantes du thème par Cranach l'Ancien et son atelier, cette variante du fils se distingue par sa grande qualité et la finesse des détails, ainsi que par son format plus étroit dans la hauteur, qui met l'accent sur l'individualisation des visages opérée par l'artiste, soulignant ses talents de portraitiste. Le style paternel est respecté dans l'utilisation de nombreux aplats, ce qui évite au spectateur de s'intégrer à la scène pour une meilleure compréhension du sujet. L'absence d'interprétation individuelle des personnages ainsi que le fond sombre et indéfini, qui empêche toute localisation de la scène, nous confortent dans cette direction. Le spectateur est volontairement exclu de la composition dans l'appétence de voir celle-ci interprétée comme un enseignement, une façon de penser, et non pas comme la représentation d'une réalité. La peinture est ainsi utilisée dans un but de connaissance et de partage.

1 Lucas Cranach l'Ancien, *Le Christ bénissant les enfants*, bois, 56,5×74 cm, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.

2 « Et ils amenèrent des enfants pour qu'il les touche », Marc 10, 13.



11 | The Master with the Parrot

ACTIVE IN ANTWERP DURING THE FIRST THIRD OF THE 16TH CENTURY

MADONNA AND CHILD IN A PANORAMIC LANDSCAPE VIERGE À L'ENFANT DANS UN PAYSAGE PANORAMIQUE

PANEL 62×40 cm

PROVENANCE Private collection, France.

LITERATURE Max J. Friedländer, Early Netherlandish

Painting, “Jan Van Scorel and Pieter Coeck Van Aelst”,
Brussels, 1975, vol. XII, pl. 210.

A painter of figures and religious compositions, this anonymous master from Antwerp who was active during the first half of the 16th century, was given this name by M. J. Friedländer owing to the parrot which—although it does not have the value of a signature—features in several of his paintings of the Madonna, where the Child is playing with the bird. His portrayals of the Virgin and Child and Mary Magdalene, depicted as young aristocrats dressed in the fashion of the 1530s, are similar to the works of his contemporary, the Master of Half Figures, whose highly mannerist style and method of production are sometimes—and more rarely—confused with figures by Pieter Coeck d’Alost. The portrayal of the Virgin, with her oval face, the expression of her features, the slender fingers and the elongated body of the Child, are common to both anonymous artists who continuously rendered a disguised homage to the ideal grace and sensitivity of the noblewomen of the court of Margaret of Austria and Mary of Hungary.

Parrots were exotic in mediaeval Europe and therefore highly prized in princely courts, but only rarely depicted by artists. Generally green and not clearly distinguished from the parakeet, parrots symbolise young love. However, due to the parrot’s ability, according to virtually all mediaeval zoological treatises and encyclopaedia, to utter the word *ave* in greeting, the first word spoken by the archangel Gabriel to Mary during the Annunciation, they were also associated with the Virgin as an allegorical symbol of her purity and virginity.

The iconography produced by the Master with the Parrot forms a veritable repertoire of variations on the themes of Mary Magdalene and the *Madonna with Child* FIG.1. However, the Master with the Parrot stands apart from his contemporaries for his particularly elegant handling of landscapes, offering magnificent views into the distance. In this version, the viewer’s gaze is drawn into a fascinating world of mountains and valleys. The background of the composition shows a prosperous village surrounded by rocky outcroppings. With a meticulous attention to detail, the artist delicately composes the scene of small houses and winding roads, using a palette of green and blue tones to create a peaceful, dreamlike atmosphere.

This panel combines multiple characteristics found in the works by this master. For example, the hairstyle of the Virgin, with curls framing her face adorned by a string of beads with a pearl at its centre appears in the *Madonna with Child* at the Musée des Beaux-Arts de Strasbourg FIG.2. Also, according to mediaeval tradition, the Virgin’s cape is embroidered with a

Peintre de figures et de compositions religieuses, ce maître anonyme anversois actif durant la première moitié du XVI^e siècle, fut ainsi désigné par M. J. Friedländer en raison du perroquet qui, sans avoir valeur de signature, figure sur quelques uns de ses tableaux de Madone et avec lequel peut jouer l’Enfant. Ses représentations de Vierge à l’Enfant et de Sainte-Madeleine, dépeintes sous l’aspect de jeunes aristocrates, vêtues à la mode des environs de 1530, le rapprochent principalement de son contemporain le Maître des demi-figures avec lequel le style hautement maniériste et le mode de production se confondent parfois, et plus rarement des figures de Pieter Coeck d’Alost. Le type de la Vierge, l’ovale de son visage, l’expression de ses traits, les doigts effilés ainsi que le corps allongé de l’Enfant sont communs aux deux artistes anonymes qui n’ont eu de cesse de rendre un hommage déguisé à la grâce idéale et sensible des nobles femmes de la cour de Marguerite d’Autriche et de Marie de Hongrie.

Exotique dans l’occident médiéval et de fait admiré dans les cours princières, le perroquet n’était que peu représenté par les artistes. Communément vert et confondu avec la perruche des Indes, il est symbole de l’amour naissant. Mais par la capacité que lui imputaient tous les traités de zoologie et les encyclopédies du Moyen-Age à prononcer *ave* en salutation, comme la première parole de l’archange Gabriel à Marie lors de l’Annonciation, il pouvait être associé à la Vierge comme symbole allégorique de sa pureté et sa virginité.

On peut considérer l’iconographie produite par le Maître au perroquet comme un répertoire de variantes sur les thèmes de la Marie-Madeleine et de la *Vierge à l’Enfant* FIG.1. Mais contrairement à ses contemporains, le Maître au Perroquet se démarque par le traitement particulièrement raffiné de ses paysages ouvrant sur de magnifiques perspectives. Dans cette version, le regard du spectateur se laisse entraîner par monts et par vaux à la découverte d’un monde fascinant. L’arrière-plan de la composition s’ouvre donc sur un hameau cossu environné de pitons rocheux. Attentif aux moindres détails, l’artiste a délicatement composé le paysage de maisonnette et de chemins sinueux. Sa palette déploie ici des camaïeux de verts et de bleus, donnant à l’atmosphère douceur et quiétude.

Ce panneau rassemble de multiples caractéristiques qu’on retrouve dans les œuvres de ce maître. La coiffure de la Vierge par exemple, boucles enserrant le visage agrémenté d’un bandeau de perles avec en son centre une perle sertie se retrouve dans la *Vierge à l’Enfant* conservée au musée des





border of golden motifs, a detail which recurs, along with the thick grapevine bearing two tones of fruit, and the detail in the collar of the dress with a gathered, transparent yoke, in the *Madonna with Child* at the Royal Museums of Fine Arts of Belgium FIG.3.

The work that this *Madonna with Child* most closely resembles is held in a private collection: it too is a composition with a panoramic view, in which the seated Child makes the same gesture as in this panel: looking down at the parrot that he holds in his left hand and offering him a grape with his right. However, the Baby Jesus may also be shown standing, as in this panel, supported by his mother's right hand, with her left resting over his heart FIG.4. Similarly, the clothing of the Virgin is characteristic of the representations painted by this master. Although it is conventional to show her in a blue dress and red cape, the fur trimmed sleeves often appear in the representations of the Virgin by the Master with the Parrot.

The quality of this triptych is exceptional: the treatment of the volumes and the space, the modelling, the panoramic landscape in the background, the still life in the left-hand foreground, and on the right behind the Virgin composed of carnations recognisable by their nail-head shape, are stunning in the precision of the brushwork and the meticulous touch. The true meaning of this work lies in the still life in the foreground. Grapes and carnations are both symbols of the Passion of Christ and of the Redemption made possible by his sacrifice, whilst the bouquet of violets symbolises modesty, humility and submission to divine will. The velvety hues, the finesse and the smooth draping of the cloth, and the Virgin's delicate veil combine to make this devotional panel a captivating image that invites a dreamlike contemplation.

Beaux-Arts de Strasbourg FIG.2. Encore d'après la tradition médiévale, le manteau de la Vierge est brodé d'un liseré de motifs ornementaux dorés, or ce détail se retrouve, accompagné de celui du pied de raisin massif offrant deux teintes, et du détail du col de la robe présentant un empiècement de fronces transparentes, dans la *Vierge à l'Enfant* des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique FIG.3.

L'œuvre à laquelle cette *Vierge à l'Enfant* ressemble le plus est conservée dans une collection privée: une composition aussi avec paysage panoramique, où l'Enfant assis reprend la même gestuelle que dans notre panneau: les yeux baissés vers le perroquet qu'il tient de sa main gauche en lui donnant de la droite un grain de raisin. Mais l'on retrouve souvent l'Enfant Jésus debout de notre panneau, la main droite de sa mère le soutenant, la gauche posée sur le cœur de Jésus FIG.4. De la même manière, est caractéristique des représentations exécutées par notre maître la tenue de la Vierge. Car s'il est conventionnel de la figurer dans une robe bleue et un manteau rouge, la manche bordée de fourrure apparaît souvent chez les Vierges du Maître au perroquet.

La qualité de ce tableau est exceptionnelle: le traitement des volumes et de l'espace, du modelé, du paysage panoramique à l'arrière-plan, de la nature morte composée au premier plan à gauche, et à droite derrière la Vierge des œillets reconnaissables à leur forme de clous, étonnent par la précision du trait et la minutie de la touche. Car le véritable sens de cette œuvre réside dans la nature morte au premier plan. Raisins et œillets sont tous deux les symboles de la Passion du Christ et de la Rédemption rendue possible par son sacrifice, tandis que le bouquet de violettes symbolise la modestie, l'humilité et la soumission à la volonté divine. Le velouté des teintes, la finesse et la souplesse des drapés, la délicatesse du voile de la Vierge tendent à faire de notre panneau dévotionnel une image séductrice invitant à une rêveuse contemplation.



FIG.1 | The Master with the Parrot, *Saint Mary Magdalene before a curtain supported by angels in an architectural niche*, panel, 73.6 x 58.4 cm, Christie's sale, 8 June, 2011, New York.



FIG.2 | The Master with the Parrot, *Madonna and Child*, panel, 21 x 15.5 cm, Strasbourg, Museum of Fine Arts.



FIG.3 | The Master with the Parrot, *Madonna and Child*, panel, 36.6 x 29.6 cm, Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium.



FIG.4 | The Master with the Parrot, *Madonna and Child before a panoramic landscape*, panel, 95.5 x 72 cm, Galerie De Jonckheere. Cf. Catalogue 2009, no. 1.

PANORAMIC VIEW OF A VILLAGE IN FLANDERS WITH ANTWERP ON THE RIGHT
 VUE PANORAMIQUE D'UN VILLAGE DES FLANDRES, À DROITE LA VILLE D'ANVERS

CANVAS 24.5 × 33 cm

Circa 1574

PROVENANCE Private collection, France.

In the years after the Calvinists had taken control of Amsterdam, the economy began to recover and there was a renewed interest in the arts. As a result, many Flemish-trained painters by birth chose to settle in Amsterdam rather than in Haarlem, thus helping to give landscape painting in particular a marvellous boost. Among these Flemish emigrants was Conninxloo, Vinckboons and Hans Bol, who were the first to settle in this town.

Born in Malines, he was the pupil of his two uncles, Jean and Jacques Bol. He was registered with this town's guild in 1560. Following the pillage of 1572, he left to work in Antwerp where he was awarded the right of citizenship. However, driven away by the war in 1584, he undertook a series of trips which led him successively to Berg-op-Zoom, Dordrecht and Delft, before he settled definitively in Amsterdam in 1586. At almost fifty years old when he arrived here, his style had already been established for many years. He became particularly famous for his large, panoramic landscapes, filled with numerous small figures, much in the spirit of Pieter Brueghel the Elder. He played an important role in increasing the renown of the latter in this country, thus influencing a whole generation of painters. His followers included Jacob Savery of Courtrai and Frans Boels.

This *Panoramic Landscape of a Village in Flanders* is a particularly good example of the work of the painter Hans Bol from the 1570s onwards. At the time, the latter partly abandoned paintings with mountainous backgrounds surrounded by trees in favour of open views with a distant and extensive horizon. Small characters populate both the foreground and the nearby village, followed by a plain bordering the river Scheldt and the town of Antwerp on the right, while a cloudy sky dominates the whole. Above all, the viewer's gaze is attracted by the depth of field, which stops in an undetermined area where sky and earth meet, then is naturally guided towards the picturesque details portrayed there: the small typical Flemish village and its inhabitants, the succession of cultivated fields and the topographical detail of the town in the distance.

A drawing by Hans Bol dated 1574 FIG.1, as well as a canvas from 1578¹, show the same scene presented from the identical viewpoint. The drawing reveals a number of differences, mainly in terms of the figures. As for the painting, it doesn't convey much of the town of Antwerp and also includes small variations in the positioning of the figures as well as the dwellings in the village. Moreover, the colours are darker and reddish, while our painting

Dans les années qui suivirent la prise de contrôle de la ville d'Amsterdam par les calvinistes, on constata un redressement de l'économie ainsi qu'un regain d'intérêt pour les arts. C'est ainsi que de nombreux peintres de naissance et de formation flamandes choisirent de s'établir à Amsterdam plutôt qu'à Haarlem, contribuant à donner à la peinture de paysage tout particulièrement, un formidable renouveau. Parmi ces émigrés flamands, il y eut Conninxloo, Vinckboons et Hans Bol, qui fut un des premiers à s'établir dans cette ville.

Né à Malines, il fut l'élève de ses deux oncles, Jean et Jacques Bol. On le trouve inscrit à la Gilde de cette ville en 1560. A la suite du pillage de 1572, il part travailler à Anvers où il reçoit le droit de citoyenneté. Mais chassé en 1584 par la guerre, il entreprend une série de voyages qui le conduisent successivement à Berg-op-Zoom, Dordrecht et Delft avant de se fixer définitivement à Amsterdam en 1586. Arrivé pratiquement à l'âge de cinquante ans, son style était déjà formé depuis de nombreuses années. Il se rendit surtout célèbre pour ses paysages aux larges panoramas, étoffés de nombreuses petites figures où l'on retrouve l'esprit de Pierre Bruegel le Vieux dont il contribua pour une large part à accroître la renommée dans ce pays, influençant ainsi toute une génération de peintres. Jacob Savery de Courtrai et Frans Boels furent ses disciples.

Ce *Paysage panoramique d'un village des Flandres* reflète particulièrement bien la production du peintre Hans Bol à partir des années 1570. En effet, à partir de cette date, celui-ci abandonne en partie les compositions avec des arrière-plans montagneux et des arbres en encadrement pour présenter de larges vues avec un horizon lointain et étendu. De petits personnages le peuplent, tant au premier plan que dans le village proche. Après ce dernier s'étend une plaine bordée par la rivière de l'Escaut et la ville d'Anvers, sur la droite, tandis qu'un ciel nuageux domine le tout. L'œil du spectateur est avant tout attiré par la profondeur du champ, qui s'arrête dans une zone indéfinie, à la rencontre du ciel de la terre, puis se dirige naturellement vers les détails pittoresques représentés : le petit village typique des campagnes flamandes et ses habitants, la succession des champs cultivés ou encore le détail topographique de la ville au lointain.

Un dessin de Hans Bol, daté de 1574 FIG.1, ainsi qu'une toile de 1578¹ présentent la même scène contemplée depuis un point de vue identique. Le dessin manifeste quelques différences, dans les personnages principalement. La peinture quant à elle n'évoque pas la ville d'Anvers et présente également





offers a more airy palette of greens and blues. We can deduce that the latter was painted between 1574 and 1578 and that it was based on the drawing, since the position of the various elements is very similar, unlike the version in the Los Angeles Museum.

This landscape is also more topographically precise than the one in Los Angeles: the presence of Antwerp provides us with precious clues regarding the location of the scene's viewpoint. On the other hand, the small village in the foreground is certainly an invention because it is almost identical to the ones in other drawings by Bol, for instance, in a view of Brussels². The painter probably observed the town from a distance, in the countryside, and made a quick sketch which he then inserted into his work, adding various details. This way of working emphasises the importance of studio work, even as regards drawings. The details of the foreground are also a means for the viewer to enter into the painting, reinforced here by the imaginary position of the painter, situated on an embankment overlooking the village, part of which can be seen in the lower right-hand corner. Through this magnificent landscape, the artist offers a work of great quality that will delight enthusiasts of the 16th century Flemish landscape tradition.

- 1 Hans Bol, *Landscape with the View of Escaut*, 1578, canvas, Los Angeles, County Museum of Art, 46,4 × 74,3 cm, signed and dated.
- 2 Hans Bol, *View of Brussels*, circa 1575, ink, Amsterdam, Rijksmuseum, 18,5 × 29,4 cm, signed.

de petites variations dans le positionnement des personnages ainsi que des habitations du village. Par ailleurs, les couleurs sont plus sombres et rougeâtres, alors que notre tableau propose une palette plus aérée, dans les tons verts et bleutés. On peut en déduire que ce dernier a été réalisé à une date située entre 1574 et 1578 et qu'il se base sur le dessin, la position des divers éléments étant très similaire, alors qu'elle varie déjà un peu plus dans la version du musée de Los Angeles.

Ce paysage est en outre plus précis topographiquement que celui de Los Angeles: la présence d'Anvers nous donne assurément de précieux indices quant à la localisation du point de vue sur la scène. En revanche, le petit village du premier plan est certainement une invention car il se retrouve presque à l'identique dans d'autres dessins de Bol, notamment dans une vue de Bruxelles². Le peintre a probablement pu observer la ville de loin, dans la nature, et effectuer un rapide croquis, puis il a inséré cette vue dans un ensemble en y ajoutant des détails. Cette manière d'opérer souligne l'importance du travail en atelier, même en ce qui concerne les dessins. Les détails du premier plan sont par ailleurs un moyen pour le spectateur d'entrer dans le tableau, renforcé ici par la position imaginaire du peintre, situé sur un talus surplombant le village, dont on aperçoit une partie dans le coin inférieur droit. A travers ce magnifique paysage, l'artiste signe une œuvre de grande qualité qui ravira les amateurs de la tradition du paysage flamand du XVI^e siècle.

- 1 Hans Bol, *Paysage avec vue sur l'Escaut*, 1578, toile, Los Angeles, County Museum of Art, 46,4 × 74,3 cm, signé et daté.
- 2 Hans Bol, *Vue de Bruxelles*, vers 1575, encre et lavis, Amsterdam, cabinet des arts graphiques du Rijksmuseum, 18,5 × 29,4 cm, signé.



FIG. 1 | Hans Bol, plume et encre brune, 13,8 × 19,8 cm, Amsterdam, collection privée.

PANORAMIC RIVER LANDSCAPE WITH BOATMEN
PAYSAGE FLUVIAL PANORAMIQUE AUX BATELIERS

PANEL 46 × 62.8 cm

PROVENANCE Private collection, Switzerland.

The Brunswick Monogrammist is the name given to the artist of the painting “The Great Supper” based on the parable of the Last Supper, kept at the Brunswick Museum and signed by a group of juxtaposed initials. The body of work associated with this key piece of work is comprised of scenes with small full-length characters: genre paintings, religious subjects and naïve representations of brothel scenes. The presence of these types of suggestive scenes in the Karlsruhe panel “Joyous Company” by Jan Sanders, known as Jan van Hemessen, has led to the assimilation of the Brunswick Monogrammist with van Hemessen. Other identifications have been suggested, such as Jan van Amstel, based on the accounts of Carel van Mander and certain documents from Antwerp. The various languid poses of his characters, his light-coloured palette and his confirmed personality, make this artist a forerunner of Pieter Brueghel.

This magnificent *Panoramic River Landscape with Boatmen* illustrates the great Flemish landscape tradition of the 16th century. Presenting a succession of planes leading to a view of the town of Antwerp from the north, it is typical of the works so appreciated by the Antwerp art-lovers of the time: the beauty of the decor, the finesse of the figures, the harmony of the colours. A village bisected by a river occupies the first plane. The barge in the middle serves as a ferry between the two banks. On the right-hand side, closest to the viewer, a group of figures are dancing in a ring to the sound of bagpipes. Other small groups scattered among the sparse buildings go about their business. The opposite bank holds a larger number of people, including a tightly-packed group in the middle and a multitude of couples spread around the rest of the area. The left side of the village recedes deeper, emphasised by the main road disappearing into the distance. The edge of the village is marked by a group of trees forming a forest that leads to a patch of countryside before joining the marshes around Antwerp.

The painter uses different tones to define these different planes and give an incredible sense of distance. The first plane mainly uses browns/ochres, except for the blue/green of the river. Then comes green for the trees and countryside, which gradually fades into a very light brown/beige in the distance. The sky, which fills a third of the painting, is also light in colour, with a slightly cloudy rendering and groups of birds adding relief.

This landscape is similar to another one by the same painter, a *Panoramic Landscape with a Village Kermis*¹. We can indeed see a distant view of a town, most likely Antwerp, but especially a group of houses in the foreground on the right, which is practically identical in both paintings. This

Le Monogrammist de Brunswick est désigné par un tableau conservé au Musée de Brunswick «Le Repas des conviés» selon la parabole de la Cène signé par un groupe d’initiales juxtaposées. Le corpus rassemblé à partir de cette pièce charnière est constitué de scènes aux personnages en pied de petite taille: tableaux de genre, sujets religieux et représentations naïves de scènes de bordel. La présence de ce type de scènes suggestives dans le panneau de Karlsruhe «La Joyeuse Compagnie» de Jan Sanders, dit Jan van Hemessen, est à la base de l’assimilation du monogrammist de Brunswick à van Hemessen. D’autres identifications ont été proposées dont Jan van Amstel, basées sur les dires de Carel van Mander et certains documents anversois. Les postures variées et languissantes qu’il donne à ses personnages, sa palette claire, sa personnalité affirmée, font de cet artiste un précurseur de Pieter Brueghel.

Ce magnifique *Paysage fluvial panoramique aux bateliers* illustre la grande tradition du paysage flamand du XVI^e siècle. Présentant une succession de plans menant à une vue de la ville d’Anvers depuis le Nord, il est à l’image de ce que les amateurs anversois de l’époque appréciaient: beauté du décor, finesse des personnages, harmonie colorée. Le premier plan est occupé par un village traversé par une rivière. Une barge en son centre permet de faire la navette entre les deux rives. Dans la partie droite, la plus proche du spectateur, un groupe de personnages danse en ronde au son d’une cornemuse. D’autres s’affairent en petits groupes épars parmi les quelques bâtisses. La rive opposée accueille un plus grand nombre de personnes, dont un dense groupe au centre et une multitude de couples disséminés sur le reste de la surface. La partie gauche du village est plus étendue et s’enfonce dans la profondeur, qui est soulignée par la fuite de la rue principale vers le lointain. Le village est délimité par une bande d’arbres qui forme une forêt et qui mène à une zone de campagne avant de rejoindre les marécages qui bordent Anvers.

Le peintre utilise différentes tonalités pour définir ces différents plans et donner une formidable impression d’éloignement. Le premier plan emploie majoritairement des bruns-ochres, en dehors du bleu-vert de la rivière. Vient ensuite du vert pour les arbres et la campagne, qui s’estompe progressivement pour se fondre dans un brun-beige très clair dans le lointain. Le ciel, qui remplit un tiers de la composition, est laissé clair également, avec un rendu légèrement nuageux et des groupes d’oiseaux pour lui donner du relief.

Ce paysage est à rapprocher d’un autre du même peintre, un *Paysage panoramique avec kermesse villageoise*¹. En effet, on retrouve la vue distante





indicates that models were reused and passed around because this group can also be found in a painting by Herri Met de Bles kept in Innsbruck², and is even in the same position.

This scene has all the stylistic characteristics of the panoramic landscapes of the Brunswick Monogrammist: a multitude of figures in the foreground are spread about in compact clusters, forming touches of red and black against very saturated tones, contrasting with a soft muted landscape in the background emphasising the influence of Herri Met de Bles, and giving the illusion of an almost stratigraphic cut. The picturesque portrayal of village life, as well as the topographical rendering of the landscape, make this a very fine example of Flemish pre-Brueghelian painting.

1 Brunswick Monogrammist, *Panoramic Landscape with Village Kermis*, panel, 54.6 × 90.2 cm, private collection.

2 Herri Met de Bles, *Isaac Blessing Jacob*, panel, 81 × 111 cm, Innsbruck, Ferdinandeum Museum.

d'une ville, très certainement Anvers, mais surtout le groupe de maisons au premier plan à droite, qui est pratiquement identique dans les deux tableaux. Ceci indique une réutilisation et une circulation de modèles, puisque ce groupe se retrouve également dans un tableau d'Herri Met de Bles conservé à Innsbruck², de plus au même endroit de la composition.

Cette scène présente toutes les caractéristiques stylistiques des paysages panoramiques du Monogrammist de Brunswick: une multitude de personnages au premier plan sont répartis en grappes compactes, formant des touches de couleur rouges et noires sur des tons très saturés, contrastant avec un fond de paysage très fondu à l'arrière-plan soulignant l'influence d'Herri Met de Bles, et donnant l'illusion d'une coupe quasiment stratigraphique. L'aspect pittoresque de la représentation des activités villageoises ainsi que le rendu topographique du paysage font de cette œuvre un très bel exemple de la peinture pré-breughélienne flamande.

1 Monogrammist de Brunswick, *Paysage panoramique avec kermesse villageoise*, panneau, 54,6 × 90,2 cm, collection privée.

2 Herri Met de Bles, *Isaac bénissant Jacob*, panneau, 81 × 111 cm, Innsbruck, Ferdinandeum Museum.

14 | Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

THE ST. MICHEL INN L'AUBERGE SAINT MICHEL

PANEL 50.8 × 66.7 cm
Signed *P. BREVGHEL*, dated 1619.
PROVENANCE Sale, Amsterdam, Frederick Muller, 13 April 1920, no. 9; Private collection; Sale, Amsterdam, Frederick Muller, 5–11 May 1953, no. 164; B. de Geus van den Heuvel Collection, Nieuwersluis, 1961;

Sale, Sotheby's Mak van Waay, Amsterdam, 26 April 1976, no. 9; Private collection.
LITERATURE G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Brussels, Éditions Robert Fink, 1969, pp. 411–14, fig. 258; K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere. Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*, Lingen,

Luca Verlag, 2000, II, pp. 832–33 + 842, E1170.
EXHIBITIONS Arnhem, Gemeentemuseum, *Collectie B. de Geus van den Heuvel*, 1960/61, no. 9; Laren, Singer Museum, *Modernen van Toen 1570-1630. Vlaamse schilderkunst en haar invloed*, 1963, no. 52.

He was the eldest son of Pieter Brueghel 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 Brueghel the Younger was only five years old, and was thus unable to initiate his son into the field of painting. His mother, the daughter of the painter Pieter Coecke d’Alost 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” Brueghel, even though scenes of hell were an exception in his work. There were two sides to Pieter Brueghel 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 were received with great success from the outset, also inspiring several replicas. Frans Snyders, the famous painter of still lifes and animals, and his son Pieter Brueghel III were his students. Besides remaining faithful to his father’s legacy, Pieter Brueghel 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.

This original painting by Pieter Brueghel the Younger, of which there are eight other versions, is a very fine example of this painter’s art. And for once, he chooses a house as his focal point. Considering the size of the building, we immediately understand that it is the main subject of the painting and we could almost call it a “portrait of a house”, as Klaus Ertz says¹. Indeed, the figures have been relegated to the middle distance and are relatively small compared with the artist’s usual representation thereof. The foreground is empty except for a pond with a few ducks and two trees. As

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 Coecke d’Alost, 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 Brueghel d’Enfer bien que ses compositions infernales soient exceptionnelles dans son œuvre. Pieter Brueghel 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 Brueghel III furent ses élèves. Au-delà du prolongement qu’il donne à l’œuvre de son père, Pieter Brueghel 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.

Cette composition originale de Pieter Brueghel le Jeune, dont il existe huit autres versions, est un très bel exemple de l’art de ce peintre. Et une fois n’est pas coutume, une maison est l’objet de toute son attention. Car au vu de la taille de la bâtisse, on comprend immédiatement que c’est le sujet principal du tableau et on pourrait presque qualifier celui-ci de « portrait de maison », pour reprendre l’expression de Klaus Ertz¹. En effet, les personnages sont relégués au deuxième plan et sont donc de taille relativement réduite par rapport aux scènes habituelles de l’artiste. Le premier plan est





well as several small groups of figures going about their business, the painter has included a number of animals that also help to animate the scene.

Two exceptional details in Brueghel's work are present in this panel: the two "paintings within the painting", emphasised by the door frames allowing us to see inside the building. Through the front door of the inn, we are shown a room with various figures two of whom are coming in through the back door. A second opening reveals two men loading a cart in the adjoining barn. Other figures can be seen at the windows, giving the scene a sense of animation as well as an extra dimension by suggesting the space within this large building. Furthermore, the artist also draws attention to the area surrounding the house by depicting several houses on the right of the painting, lower down in the background, suggesting a village. We can also make out other constructions through the back door of the main room. This aspect reveals a new concern in Brueghel's work regarding spatiality, hitherto unseen in his oeuvre.

The house's pediment is covered with various painted elements in the tradition of the *Lüftmalerei* usually found in the regions of Upper Bavaria and the Tyrol, not in Flanders. A certain number of heraldic shields representing Flemish towns and provinces surround the window and the door. Two scenes showing St. Michael killing the devil are placed either side of this window. Finally, the artist has created a frieze showing various travellers—on foot, on horseback, in a cart—going to the inn, symbolised by a man sitting at a table drinking wine. An inscription completes the image: *Dit huys sy Godt Bequaeme/In Sinte Michiel is synen Naeme*² giving the place its name. There are several versions of our painting but this one is the oldest. The versions all have their variants which mainly seem to focus on one detail, the pond. In some of the panels, including ours, the pond only reflects the trunk of the neighbouring tree while in a second series, we can see the inn's windows, as is the case in the version in the De Boer Gallery³. Moreover, in the first version, the dog situated slightly to the right of the stretch of water is lying down whereas he is always standing in the second one. This leads us to believe that there were two models in Brueghel's studio that were copied in turn. Another notable point in our painting is that the pile of leaves on the roof are absent in the later works, whereas the woman crouching on the left only appeared later.

There is a subtle harmony of colours in *L'Auberge St. Michel* as well as a mastery of the space giving the painting a sense of airiness despite the presence of numerous details. The painting has very few straight lines and even the tree trunks are sinuous. This use of curves is particular to the artist's late period, where he freed himself from his father's style and moved towards more joyful and less rigid portrayals. In addition, the painter adopted the signature *P. BREVGHEL* as of 1616, reversing the V and the E, marking the beginning of a new era in his career. The painting is therefore characteristic of his mature output.

¹ K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere. Die Gemälde mit kritischem Œuvre*, Lingen, Luca Verlag, 2000, II, p. 832.

² "May God find this house pleasant / Saint Michel is its name".

³ *L'Auberge saint Michel*, panel, 52 × 76.5 cm, signed BREVGHEL, Amsterdam, De Boer Gallery, Delft Art Fair, 1973.

laissé inoccupé, en dehors d'un étang avec quelques canards et de deux arbres.

Deux détails exceptionnels dans l'œuvre de Brueghel sont présents dans ce panneau: ce sont les deux «tableaux dans le tableau», mis en exergue par les cadres de porte, qui donnent à voir l'intérieur de la construction. Par la porte d'entrée de l'auberge nous apercevons une salle avec divers personnages dont deux qui entrent par la porte arrière. Une deuxième ouverture permet de voir deux hommes qui chargent un chariot dans la grange attenante. D'autres personnages sont visibles aux fenêtres, ce qui contribue à donner une impression d'animation ainsi qu'une dimension supérieure à la scène en suggérant un espace à l'intérieur même de cette grande bâtisse. Par ailleurs, l'artiste souligne également la présence des alentours de la maison, en nous laissant voir quelques maisons à droite de l'image, situées en contrebas, qui évoquent un village, ainsi que par la porte arrière de la pièce principale, où l'on devine d'autres constructions. Tout ceci révèle une préoccupation nouvelle de la part de Brueghel pour les questions de spatialité que l'on n'entrevoit pas auparavant dans son œuvre.

Le fronton de la maison est couvert par divers éléments peints dans la tradition du *Lüftmalerei* des régions de la Haute-Bavière ou du Tyrol, et ainsi assez peu typique des Flandres. Un certain nombre d'écussons aux armes de villes et provinces de Flandre encadrent la fenêtre et la porte. Deux scènes représentant Saint Michel tuant le diable sont disposées de part et d'autre de cette même fenêtre. Enfin, l'artiste a représenté, sous forme de frise, divers voyageurs—à pied, à cheval, en charrette—se dirigeant vers l'auberge, symbolisée par un homme assis à une table, buvant du vin. Une inscription complète le tout: *Dit huys sy Godt Bequaeme/In Sinte Michiel is synen Naeme*² et donne au lieu son nom. Il existe plusieurs versions de notre tableau, celui-ci portant la date la plus ancienne. Des variantes interviennent entre les versions et elles semblent concerner principalement un détail, celui de l'étang. En effet, dans une partie des panneaux, dont le nôtre, l'étang ne reflète que le tronc d'arbre voisin alors que dans une deuxième série, on peut y voir les fenêtres de l'auberge, comme par exemple dans la version de la Galerie de Boer³. Par ailleurs, dans le premier cas, le chien situé légèrement à droite du plan d'eau est allongé alors qu'il est toujours debout dans la deuxième version. Cela nous laisse penser qu'il existait deux modèles dans l'atelier de Brueghel, copiés à tour de rôle. Nous pouvons en outre noter que dans notre tableau, les amas de feuilles sur le toit sont absents dans les représentations plus tardives alors que le détail de la femme accroupie sur la gauche n'apparaît qu'ultérieurement.

L'Auberge Saint Michel présente une subtile harmonie de couleurs ainsi qu'une maîtrise de l'espace qui permettent de rendre la composition très aérée malgré la présence de nombreux détails. Le tableau compte très peu de lignes droites et même les troncs des arbres sont sinueux. Ce jeu avec les courbes est propre à la période tardive de l'artiste, où il se libère du style de son père en se dirigeant vers des représentations plus joyeuses et moins rigides. Le peintre adopte par ailleurs la signature *P. BREVGHEL* à partir de 1616, où il inverse le V et le E, ce qui marque l'entrée dans une nouvelle ère dans sa carrière. Le tableau est donc caractéristique de cette production de maturité.

¹ K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere. Die Gemälde mit kritischem Œuvre*, Lingen, Luca Verlag, 2000, II, p. 832.

² «Que cette maison soit agréable à Dieu / Saint Michel est son nom».

³ *L'Auberge Saint Michel*, panneau, 52 × 76,5 cm, signé BREVGHEL, Amsterdam, Galerie de Boer, Foire d'art de Delft, 1973.



15 | Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

THE PREACHING OF ST JOHN THE BAPTIST LA PRÉDICATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE

PANEL 119 × 166 cm
Signed *BREVGHEL*
PROVENANCE Collection Jacques Grazia, Brussels, 1969; Sotheby's sale, London, 27 March 1974, lot 65; Collection Grazia-Empain, Brussels; Christie's sale, London, 13 December 1985, lot 44; Sotheby's sale London, 16 December 1999, lot 8; Galerie De Jonckheere; Private collection, Spain.
LITERATURE W. S. Gibson, *Bruegel*, Paris, 1980, fig.157; G. Marlier, *Pierre Brueghel*

le Jeune, Brussels, 1969, p. 52–55, ill. fig. 20, no. 7; K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere. Die Gemälde mit kritischem Œwrekatalog*, Lingen, Luca Verlag, 2000, I, pp. 359–379, p. 368, E340, ill. p.375.

This is one of the signed versions discussed by Georges Marlier of a favourite composition of Pieter Brueghel the Younger. Inspired by an original by Peter Brueghel the Elder, signed and dated 1566, currently in the collection of the Szepmüvészeti Museum in Budapest FIG.1, this composition is unquestionably one of the most ambitious religious subjects that the artist addressed. In this wooded landscape, which is filled as if with a certain *horror vacui*, Brueghel demonstrates a remarkable mastery of perspective, with figures arranged on different planes. With impressive variation, the members of the crowd express a full spectrum of diverse emotions, ranging from indifference to fascination and even ecstasy. A suggested gesture, a look or a tilt of the head is all the painter needs to typify their reactions. Clearly, with such a wide range of figures, the artist wanted to emphasise the universality of the Christian message, equally applicable to the well-heeled Flemish burghers as to the gypsies, a soldier or an Ottoman dignitary.

The development of this iconography in Flanders in the second half of the 17th century can partly be explained by the rise of outdoor sermons practised at the time by the devotees of Protestantism. While it would certainly be an exaggeration to read the proliferation of depictions of this theme as a systematic allusion to this renewal of the Word of the Lord introduced by the Protestant preachers, it is nonetheless disturbing to consider that at the same time that Pieter Bruegel the Elder created “his” version of the theme, the spread of such sermons by dissident preachers unleashed a wave of iconoclastic violence which would be severely repressed the following year by the Duke of Alva's troops.

While the composition by Pieter Bruegel the Elder is not among the first representations of this theme, with notable versions including the one by Herri Met de Bles at the Royal Museums of Fine Arts in Brussels FIG.2, it is nevertheless one of the best known and most widely distributed. In departure from these forerunners which remain, above all, panoramic landscapes seen from a plunging point of view, in Brueghel's work, the scene is conceived in a radically different and innovative way. Thoroughly framed by the trees surrounding the clearing, the pious assembly essentially forms a painting fully detached from its distant background, thus making the picture one of the first *Waldbilder* to appear in the Flemish landscape.

Aside from the specific stylistic identity indicative of the work of a great artist, like the other compositions on the same theme created by Pieter

Il s'agit ici de l'une des versions signées recensées par Georges Marlier d'une composition chère à Pieter Brueghel le Jeune. Inspirée d'un original de Pieter l'Ancien signé et daté de 1566, aujourd'hui conservé au Musée Szepmüvészeti de Budapest FIG.1, cette composition est sans doute l'un des sujets religieux les plus ambitieux de l'artiste. Dans ce paysage sylvestre rempli avec une certaine *horror vacui*, Brueghel fait preuve d'une remarquable maîtrise de la perspective et de l'échelonnement en profondeur des personnages. Admirablement variés, les membres de l'assemblée expriment un panel complet d'émotions diverses, allant de l'indifférence à la fascination, en passant par l'extase. Un geste esquissé, un regard, un mouvement de la tête suffisent au peintre pour caractériser leurs réactions. Nul doute que l'éventail que sélectionne l'artiste souligne l'universalité du message chrétien, s'adressant tout aussi bien à de bons bourgeois flamands qu'à des tziganes, à un soldat ou un dignitaire ottomans.

L'essor de cette iconographie dans les Flandres de la deuxième moitié du XVI^e siècle s'explique en partie par l'augmentation concomitante des sermons en plein air pratiqués par les fidèles protestants. Qu'il faille voir dans la prolifération des représentations du thème une allusion systématique à ce renouvellement du Verbe de Dieu insufflé par les prédicateurs protestants est sans doute exagéré, mais il est néanmoins troublant d'observer qu'au même moment où Pieter Bruegel l'Ancien donne «sa» version du thème, la multiplication des sermons des prédicateurs dissidents déchaîne la vague de violences des iconoclastes sévèrement réprimée l'année suivante par les troupes du duc d'Albe.

Si la composition de Pieter Bruegel l'Ancien n'est pas l'une des premières représentations du thème, à noter l'exceptionnel tableau d'Herri Met de Bles conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles FIG.2, elle n'en reste pas moins l'une des plus célèbres et diffusées. A la différence des précédents qui restent avant tout des paysages panoramiques à point de vue plongeant, la scène est, chez Brueghel, conçue de manière radicalement différente et novatrice. Délimitée de façon conséquente par les arbres de la clairière, la pieuse assemblée forme en effet un tableau pratiquement détaché de son environnement lointain, faisant avant la lettre de cette représentation l'un des premiers *Waldbilder* du paysage flamand.

Ce tableau, ainsi que les autres compositions du même thème par Pieter Brueghel le Jeune, témoignent par delà l'identité stylistique spécifique





Brueghel the Younger, this painting is also highly faithful to his father's example. It not only reproduces the bright colours of the clothing worn by the crowd, with the remarkable exception of the gypsy seen from the back in the foreground, who wears a yellow cloak in the elder's version in Budapest which the son changes into a dark blue garment in his compositions.

Another modification which is intriguing to say the least concerns the gypsy turning his head towards the viewer. In the Budapest painting, he is clearly engaged in reading the palm of the burgher, whose features are sufficiently individualised as to suggest that it may be a portrait: the names of Hans Franckert, a friend of Pieter Bruegel the Elder and Thomas Armenteros, a secret counsellor to Margaret of Parma, have at various times been suggested. The disappearance of this figure in some of the compositions by Pieter the Younger, including in this one, is the subject of much discourse. Even if his identity cannot be established with absolute certainty, as there are no known portraits of the two people mentioned, it is in any case the irreverent attitude of the figure, having his palm read at the very moment when the destiny of the human race is being foretold by the prophet, which could explain his disappearance.

The quality of the various reworkings of this theme by Pieter Brueghel the Younger cannot easily be ranked on the basis of the date, the support, or the presence or absence of signatures. However, the work under consideration has been cited by Glück as one of his best versions. No doubt misled by the apocryphal date of 1565, Léo van Puyvelde even attributed the work to Pieter Bruegel the Elder, considering it superior to the example in the Budapest Museum. This hypothesis is not likely to draw much support nowadays, however it does attest to the exceptional level of quality attained by Pieter Brueghel the Younger in his best works.



FIG.1 | Pieter Brueghel le Jeune, *The Preaching of St John the Baptist*, 1566, panel, 95 x 160.5 cm, Budapest, Szépművészeti Museum.

révélant la main d'un grand artiste, d'une grande fidélité par rapport au modèle paternel. Il n'y a pas que les couleurs des vêtements de la foule bariolée qui soient respectées, à l'exception remarquable de la gitane vue de dos du premier plan, revêtue dans le tableau de Budapest d'un manteau jaune, auquel se substitue dans les compositions du fils, un vêtement d'un bleu profond.

Une autre modification pour le moins intrigante concerne le gitan tournant sa tête vers le spectateur: dans le tableau de Budapest, il est explicitement occupé à lire l'avenir dans la main d'un bourgeois dont les traits sont suffisamment individualisés pour nous autoriser à penser qu'il s'agit là d'un portrait: les noms de Hans Franckert, ami de Pieter Bruegel l'Ancien et Thomas Armenteros, conseiller secret de Marguerite de Parme ont été successivement avancés. La disparition du personnage, dans un certain nombre de compositions de Pierre le Jeune, dont celle qui nous occupe, a fait couler beaucoup d'encre. Même si son identité ne peut être véritablement établie avec certitude, d'autant qu'aucun portrait des deux personnalités citées ne nous est parvenu, c'est de toute façon dans l'attitude irrévérencieuse du personnage, occupé à se faire lire les lignes de la main au moment même où se prophétise le destin du genre humain, qu'il faut chercher l'explication de sa disparition.

Ni la date, ni le support, la présence ou l'absence de signatures n'indiquent d'emblée une hiérarchie qualitative dans les réélaborations du thème par Pieter Brueghel le Jeune. Celle présentée ici a néanmoins été citée par Glück comme l'une de ses meilleures versions. Trompé sans doute par la date apocryphe de 1565, Léo van Puyvelde y a même vu une œuvre de Pieter Bruegel l'Ancien, supérieure à ses yeux à l'exemplaire du musée de Budapest. Une hypothèse que l'on n'envisagerait certes plus de soutenir aujourd'hui, mais qui n'en témoigne pas moins du niveau de qualité exceptionnel atteint par Pieter Brueghel le Jeune dans ses meilleures réalisations.



FIG.2 | Herri Met de Bles, *The Preaching of St John the Baptist*, panel, 86 x 120.5 cm, Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium.



16 | Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

BAGPIPE PLAYER SURROUNDED BY CHILDREN JOUEUR DE CORNEMUSE ENTOURÉ D'ENFANTS

PANEL 43.3 × 73.7 cm
Dated 16..
PROVENANCE Private collection, Switzerland.
LITERATURE Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Brussels, éditions Robert Finck, Brussels, 1969, p. 365–371.

The work of Pieter Brueghel the Younger is dominated by earthy genre scenes constructed around anecdotal and picturesque elements. The artist captures groups of peasants with flawless technical skill and brilliant colour. These Rabelaisian compositions can also be read on a second level, offering a subtle social analysis of his age FIG.1. In this rural landscape, with its rich and varied folk customs, like his father before him, Pieter Brueghel the Younger reveals a keen eye as an observer of real life and the ways of his fellow citizens.

The perfect technical mastery, vivid and fluid draughtsmanship and sparkling palette are all consistent with the work of this master. In this composition, *Bagpipe Player Surrounded by Children*, Brueghel devotes particular care to physical features, to details and to folds of the clothing. The bright, highly contrasting palette is dominated by vermilion, blue and white which imbues the entire scene with great freshness and spontaneity.

The subject of the painting is the musician. A character commonly appearing in Brueghelian compositions, the musician is almost never the main subject himself. The *Bagpipe Player Surrounded by Children* in fact depicts an itinerant beggar, who travels the country in search of alms. He is shown surrounded by a crowd of noisy children, in the centre of the village, enduring their pranks in the hopes of receiving a few coins. In the seventeenth century, musicians had barely any status; they were seen as accomplices of thieves and were quickly associated with the vagrants who infested the countryside in times of troubles. Adriaen van de Venne, the famous chronicler of the age, regarded them as thieves and bandits:

They show up at any drunken gathering and play the lyre, flute or fiddle. And once the revellers are drunk and fall asleep, they pick their pockets: the lyre falls mute, the sense of touch being stronger than that of hearing, and these so-called musicians are nothing but greedy thieves.

Transformed into a clown, dressed in rags, he plays the bagpipes in the street to amuse children without arousing the slightest feeling of pity in the adults. Pieter Brueghel the Younger plunges us into the life of the travelling musician. The composition is known through different versions, which generally show a variation: the musician is usually depicted playing the fiddle. The composition attests to the inventive, playful spirit of the artist, as a skilful chronicler, able to perfectly capture the lives of ordinary people.

L'œuvre de Pieter Brueghel le Jeune est dominée par des scènes de genre truculentes fondées sur l'anecdote et le pittoresque. L'artiste croque des assemblées paysannes avec une parfaite maîtrise technique et un coloris éclatant. Ces compositions rabelaisiennes livrent également un second niveau de lecture qui s'ouvre sur une analyse très fine de la société de son temps FIG.1. Dans ce pays à l'âme rurale, aux coutumes populaires, riches et diversifiées, Pieter Brueghel le Jeune fait preuve, à l'instar de son père, d'un sens rigoureux de l'observation du réel et des moeurs de ses concitoyens.

La parfaite maîtrise technique, le graphisme souple et vivant, les coloris étincelants sont conformes à l'écriture du maître. Brueghel apporte dans cette composition au *Joueur de cornemuse entouré d'enfants* un soin particulier aux traits physiques, aux détails et aux plis des vêtements. Les coloris vifs et contrastés sont dominés par le vermillon, le bleu et le blanc qui éclairent toute l'oeuvre d'une fraîcheur et d'une spontanéité extrêmes.

Le sujet du tableau se centre sur le musicien. Personnage habituel des compositions bruegheliennes, le musicien n'en est pratiquement jamais le sujet principal. Le *Joueur de cornemuse entouré d'enfants* représente en réalité un mendiant itinérant, parcourant le pays en quête d'aumône. On le voit entouré d'une foule d'enfants bruyants, au cœur d'un village, supportant leur facétie dans l'espoir de recevoir des pièces de monnaie. Les musiciens n'étaient guère considérés au XVII^e siècle; on les croyait complices de voleurs et on les associait rapidement aux vagabonds qui infestaient les campagnes en temps de troubles. Adriaen van de Venne, célèbre chroniqueur de l'époque, les considère comme des filous et des brigands:

Ils sont présents à toutes les ripailles d'ivrognes et jouent de la lyre, de la flûte ou de la vièle. Et lorsque les fêtards sont ivres et s'endorment, alors on met la main dans le sac: la lyre se tait, le toucher est alors plus fort que l'ouïe, ainsi ces prétendus musiciens ne sont que voleurs cupides.

Transformé en pitre, vêtu de guenilles, il joue de la cornemuse dans la rue pour amuser les enfants sans éveiller le moindre sentiment de pitié chez les adultes. Pieter Brueghel le Jeune nous fait plonger dans la vie de ce musicien ambulancier. La composition est connue par diverses versions qui comportent pour la plupart une variante: le musicien est d'habitude représenté jouant de la vielle. La composition témoigne de l'esprit inventif et malicieux de l'artiste qui, en habile chroniqueur, touche du doigt la vie des petites gens.





FIG. 1 | Pieter Bruegel the Younger, *Bagpipe Player Surrounded by Children*, panel, 48.5 x 75.5 cm. De Jonckheere Gallery, 2008; Private collection.

Bruegel became the trenchant historian of an entire segment of society in his age, creating realistic depictions of rural life. The artist's approach is sober and descriptive. Reflecting the moralising and didactic literature of his time, in his numerous genre scenes, his body of work celebrates the immense variety of nature.

Bruegel se fait l'historiographe précis de tout un pan de la société de son temps. Il s'agit d'évocations réalistes du monde rural. Le trait de l'artiste est sobre et descriptif. Proche de la littérature moralisante et didactique de son époque, son œuvre célèbre l'immense variété de la nature dans ses multiples scènes de genre.

17 | Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

KERMIS WITH A VILLAGE DANCE

KERMESSE AVEC DANSE VILLAGEOISE

PANEL 33.5 × 56.4 cm

PROVENANCE De Jonckheere Gallery, 1990;

Signed bottom right: P. BREVGHEL

Private collection, Italy.

An original work by Pieter Brueghel the Younger, this delightful painting belongs to the series of ‘kermises’ (village fair) scenes. In Flanders, these festivities took place to celebrate Saints’ Days to whom churches and the country’s town and village guilds were dedicated. These kermises were generally accompanied by popular processions and merrymaking. The kermis is a recurrent theme in Flemish painting of the time, and the scenes painted by Pieter Brueghel the Younger are among his most personal and accomplished works. Freed from the influence of his father, the artist developed a joyful and festive atmosphere in his lively paintings.

As we can see, the painting is composed of two main registers. The first one shows us the peasants dancing to the sound of bagpipes, close to a building that could be an inn. The artist places them on the raised part of the road, like actors on a stage. This position allows him to emphasise the figures’ attitudes and movements. Still in the foreground, on the road, some peasants are leaving the kermesse in a cart. The cart is a recurring motif in Pieter Brueghel the Younger’s work, which can be seen in *Return from the Kermesse*¹ among other paintings. This gathering reinforces the festive aspect of the ring formed by the dancers as well as giving the painting a comic air. Indeed, many figures in the group of travellers are attracted by the scene unravelling before them. The cart driver, distracted by the dancers, has stopped to have a better look. A child raises the cover which is bothering him to gaze upon the scene, and a man who has undoubtedly drunk too much vomits while continuing to watch. The face of a drunken man in a cart is also present in *The peasants dancing and drinking in front of the Swan Inn and the return from the kermesse*². Through the exaggerated attitudes of the characters we find, once again, the humour so characteristic of the painter. Just like the painting of the Swan Inn, the artist combines a scene of festivities with that of the return from the kermesse. The second register is that of the village, whose cottages surround scattered groups. Here, the figures have become smaller, but we can surmise from their attitudes and movements that they are still under the influence of the drunkenness that accompanies such festivities. A man seems to want to pull on the skirt of his partner who is ahead of him. On the right, a peasant dances a few steps.

The composition is highly dynamic owing to the presence of a double diagonal. The viewer’s eye is naturally drawn to the background of the painting, comprised of the village road but also the tree-lined avenue which is on the right of the painting. Furthermore, the varied colours of the characters’ clothes contrast with the pale landscape, where the harmony of the greens of the trees, and the ochres of the plains, and the browns of the land

Ceuvre originale de Pieter Brueghel le Jeune, cette ravissante composition s’inscrit dans la série des scènes de kermesses. En Flandres, ces festivités avaient lieu à l’occasion de la célébration des fêtes patronymiques des saints à qui étaient consacrées les églises et les guildes des villes et villages du pays. Ces kermesses étaient le plus généralement accompagnées de sorties de processions et réjouissances populaires. Le thème de la kermesse est donc récurrent dans la peinture flamande de l’époque, et les scènes peintes par Pieter Brueghel le Jeune comptent parmi ses compositions les plus personnelles et les plus abouties. Libéré de l’influence de son père, l’artiste développe dans ces compositions pleines de vie, une atmosphère joyeuse et festive.

Nous pouvons observer que le tableau se compose de deux registres principaux. Le premier nous montre des paysans dansant, au son d’une cornemuse, près d’une habitation qui pourrait être une auberge. L’artiste les place sur la partie surélevée de la route, tels des acteurs sur l’estrade d’un théâtre. Ce procédé lui permet de mettre en valeur les attitudes et les mouvements des personnages. Toujours au premier plan, sur la route, des paysans dans une charrette repartent de la kermesse. La charrette est un motif récurrent chez Pieter Brueghel le Jeune, que nous trouvons notamment dans le *Retour de la Kermesse*¹. Cet attroupement renforce l’aspect festif de la ronde formée par les danseurs, en plus de donner un côté comique à la composition. En effet, de nombreux personnages du groupe de voyageurs sont attirés par le spectacle qui s’offre à eux. Le conducteur de la charrette, distrait par les danseurs, s’est arrêté pour mieux les observer. Un enfant soulève la bâche qui la gêne pour contempler la scène et un homme qui a s’en doute trop bu, vomit, tout en regardant. La figure de l’homme ivre dans une charrette est également présente dans *Les Paysans dansant et buvant devant l’Auberge du cygne et le retour de la kermesse*². Nous retrouvons ici, à travers l’attitude exagérée des personnages, l’humour si caractéristique du peintre. L’artiste, tout comme dans le tableau de l’auberge du cygne, combine à la fois une scène de festivités et celle du retour de kermesse. Le second registre est celui du village, dont les chaumières entourent des groupes épars. Ici les acteurs sont devenus plus petits, mais leurs attitudes et leurs mouvements laissent supposer qu’ils sont encore sous l’emprise de l’ivresse que procure ce genre de festivités. En effet, un homme semble vouloir tirer sur le jupon de sa compagne qui l’a devancé. Un paysan, sur la droite, effectue quelques pas de danse.

La composition est très dynamique par la présence d’une double diagonale. L’œil du spectateur est tout naturellement entraîné vers le fond du tableau, constitué de la route du village, mais également par l’allée bordée d’arbres qui se trouve à droite du tableau. De plus, les couleurs variées des





and the cottages dominate, underline the talent of Pieter Bruegel the Younger and his mastery of colour. The size and balance of the painting, the varied and sustained range of colours, as well as its delicate execution, make this painting one of the significant works of Pieter Bruegel the Younger.

- 1 Pieter Bruegel the Younger, *Return from the Kermesse*, panel, 48,5 × 80 cm, Brussels, Wiertz Museum.
- 2 Pieter Bruegel the Younger, *Peasants Dancing and Drinking in Front of the Swan Inn and the Return from the Kermesse*, canvas, 134,5 × 267, Brussels, Hollander-Frydman Jacques, 1998.

vêtements des personnages qui contrastent avec le paysage clair, où domine l'accord des verts des arbres et des prairies avec les ocres et les bruns des terrains et des chaumières, mettent en avant le talent de Pieter Bruegel le Jeune dans sa maîtrise des jeux de couleurs. Ce tableau est donc, par l'importance et l'équilibre de sa composition, la gamme variée et soutenue des coloris, ainsi que par sa finesse d'exécution, une œuvre significative de Pieter Bruegel le Jeune.

- 1 Pieter Bruegel le Jeune, *Le Retour de la kermesse*, panneau, 48,5 × 80 cm, Bruxelles, Musée Wiertz.
- 2 Pieter Bruegel le Jeune, *Les Paysans dansant et buvant devant l'auberge du cygne et le retour de la kermesse*, toile, 134,5 × 267, Bruxelles, Hollander-Frydman Jacques, 1998.

THE PAYMENT OF THE TITHE OR THE VILLAGE LAWYER
LE PAIEMENT DE LA DÎME OU L'AVOCAT DE VILLAGE

OIL ON PANEL 58.7 × 82.5 cm

Signed and dated at lower left
P.BREVGHEL-1618.

PROVENANCE Private collection, Europe.

LITERATURE K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1988/2000, vol. I, p. 487–500; P. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Brussels, 1969, p. 435–440;

Exh. Cat., “*L’entreprise Brueghel*”

Maastricht, Bonnefanten Museum, and Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels, 2002, p. 173–185.

A satirical subject, *The Payment of the Tithe* (also called *The Peasants’ Lawyer*, *The Village Lawyer*, *The Tax Collector*, *The Lawyer of Dubious Cases* or *The Notary’s Office*) was a popular theme in the seventeenth century, perhaps even the most popular composition produced by Pieter Brueghel the Younger. In a disorderly room, piles of papers and mailbags are heaped on the floor. Three groups of figures occupy the scene. At the entrance of the room, a man steps hesitantly through the door, while another placidly waits his turn, with his hat and papers in his hand. Not far from them, a clerk in the office is busy taking notes. In the centre, another group of characters is made up of four bearded men and a woman rummaging in her basket. The men are clearly hesitant, looking towards a figure seated behind a desk in disarray, who wears a doctoral cap. His small pointed beard hides his prominent chin, perhaps a nod to the Habsburg jaw. In his right hand, he holds slip of paper and in his left, a sheaf. This figure is quite plainly the title character, the village lawyer. Behind him hangs a calendar with the following inscription: “ALMANACH DE GRACE [...] DE DIEU [...]”. Together with two other figures, he forms the third group in the composition: at his side, a clerk stares blankly into the room and a shabbily dressed character looks at the calendar.

As its title suggests, the theme of this work was long associated with the payment of taxes. However, upon closer study of the caricatured faces, as well as the main character, one concludes that it is a satirical vision of the lawyer’s profession. Moreover, in sources such as inventories of collections of paintings in seventeenth-century Antwerp, this painting is mentioned under the title of “magistrate”. The people waiting in the office have therefore come to pay the magistrate in kind, with eggs and bunches of grapes. Finally, to further support this hypothesis, tracts have been found using this painting by Pieter Brueghel the Younger in order to spread pamphlets against corruption FIG.1. These were engraved by Paulus Fürst, a bookseller and art dealer in Nuremberg in the early seventeenth century.

Unlike *The Adoration of the Magi in the Snow*, *The Census at Bethlehem* and *Winter Landscape with Bird Trap*, the topic addressed here by Pieter Brueghel the Younger is not a version of a work by Pieter Bruegel the Elder. As such, *The Payment of the Tithe* illustrates the unique personality of Pieter Brueghel the Younger. The source of numerous differences of opinion between art historians, this composition remains shrouded in mystery. However, given the number of versions made of it, there can be no question

Sujet satirique, *le Paiement de la dîme* (également appelé *l’Avocat des Paysans*, *l’Avocat de village*, *le Percepteur d’impôts*, *l’Avocat des mauvaises causes* ou *l’Etude de Notaire*) est un thème en vogue au XVII^e siècle et peut-être même la composition la plus populaire de Pieter Brueghel le Jeune. Dans une salle en désordre, des liasses de papiers et des sacs postaux inondent le sol. Trois groupes de personnages se partagent la composition. À l’entrée de la pièce, un homme passe avec hésitation la porte, tandis qu’un autre un peu penaud attend son tour chapeau et feuillets à la main. Non loin d’eux, un clerc à son bureau s’active à prendre des notes. Au centre, un autre groupe de personnages est formé par quatre hommes barbus et une femme fouillant dans son panier. Les hommes manifestement hésitants, regardent en direction d’un personnage assis derrière le bureau en désordre. Ce dernier porte un bonnet doctoral. Sa petite barbe pointue cache son menton proéminent, clin d’œil aux faciès des Habsbourg. Il tient dans sa main droite un feuillet et dans sa main gauche une liasse. Ce personnage est sans nul doute au cœur du propos de l’œuvre. Il est l’avocat du village. Derrière lui, est suspendu un calendrier comprenant cette inscription : « ALMANACH DE GRACE [...] DE DIEU [...] ». Il forme avec deux autres personnages le troisième groupe de la composition : à ses côtés, un clerc dont le regard est perdu dans la salle et un personnage vêtu chichement qui observe le calendrier.

Comme l’indique son titre, le thème de cette œuvre a longtemps été rapproché du paiement des impôts. Mais en étudiant mieux les visages caricaturaux, ainsi que le personnage principal, on déduira qu’il s’agit d’une vision satirique du métier d’avocat. De plus, si l’on s’appuie sur les sources, tels que les inventaires des cabinets de peintures anversoises du XVII^e siècle, le tableau est mentionné sous le titre de « procureur ». Les personnages attendant dans le bureau sont donc des plaignants venus payer le magistrat en nature, avec œufs et grappes de raisin. Enfin, pour étayer davantage cette hypothèse, des tracts utilisant le tableau de Pieter Brueghel le Jeune afin de diffuser des pamphlets sur la corruption ont été retrouvés FIG.1. Ces derniers ont été gravés par Paulus Fürst, libraire et marchand d’objets d’art à Nuremberg au début du XVII^e siècle.

Contrairement à *l’Adoration des Mages dans la neige*, au *Dénombrement de Bethléem* ou au *Paysage d’hiver avec la Trappe à Oiseaux*, le sujet abordé ici par Pieter Brueghel le Jeune n’est pas une représentation d’une œuvre de Pieter Bruegel l’Ancien. À ce titre, ce *Paiement de la dîme* illustre la singularité de la personnalité de Pieter Brueghel le Jeune. À l’origine de nombreuses



of the great popularity of this theme. Because of the use of the French language in the text on the calendar, Jacqueline Folie suggests that the prototype for the painting may have been of French origin. Klaus Ertz also suspects the existence of a prototype, now lost, painted by Nicolas Baullery (1560–1630). Meanwhile, this accomplished and well preserved version can be connected with the one presented at the Castle Museum in Norwich, of matching dimensions and pictorial characteristics.



FIG. 1 | Monogrammist A E D Schal..., *Satire auf die Bestechlichkeit der Advokaten*, 1640/1650.

divergences entre historiens de l'art, cette composition reste entourée de mystère. Mais vu le nombre de versions réalisées, tous s'accordent sur la grande popularité du thème. A cause de l'utilisation de la langue française pour la rédaction du calendrier, Jacqueline Folie émet l'hypothèse que le prototype du tableau serait d'origine française. Klaus Ertz soupçonne aussi l'existence d'un prototype disparu de la main de Nicolas Baullery (1560–1630). Cette version, à la fois aboutie et bien conservée, est quant à elle, à mettre en relation avec celle présentée au Castle Museum de Norwich, dont les dimensions et les caractéristiques picturales correspondent.



19 | Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

PAIR OF PROVERBS – PAIRE DE PROVERBES:

THE WORLD TURNED UPSIDE DOWN OR THE HAY RUNS AFTER THE HORSE

SHE CARRIES FIRE IN ONE HAND AND WATER IN THE OTHER

LE MONDE À L'ENVERS OU LE FOIN COURANT APRÈS LE CHEVAL

ELLE PORTE EN MÊME TEMPS L'EAU ET LE FEU

THE WORLD TURNED UPSIDE DOWN

PANEL 19 cm in diameter

Signed P. BRVEGHEL

PROVENANCE Christie's, Rome,

10 May 1983; Galerie De Jonckheere, 1990;

Private collection.

LITERATURE Georges Marlier, *Pierre*

Brueghel le Jeune, Ed. Robert Finck, Brussels,

1969, p. 143; K. Ertz, *Pieter Brueghel die*

Jüngere, Lingen, 1998/2000, vol. I, N. E64,

p.199, ill. p. 101 no. 53.

SHE CARRIES FIRE IN ONE HAND

AND WATER IN THE OTHER

PANEL 18.8 cm in diameter

Signed P. BREVGHEL.

PROVENANCE Private collection.

LITERATURE Georges Marlier, *Pierre*

Brueghel le Jeune, Ed. Robert Finck, Brussels,

1969, p. 152, ill. 71; K. Ertz, *Pieter Brueghel*

die Jüngere, Lingen, 1998/2000, vol. I, no. E77,

reproduction p. 201.

This pair of paintings addresses a theme that was highly specific to the work of Pieter Brueghel the Younger, that of the *sinnekens*, more commonly known as the *Proverbs*. The term *sinneke* applies to paintings and engravings that were inspired by the popular theatre of the time. They consist of common sayings translated into rural customs. These two tondi offer a remarkable view of the morality of the age.

The first tondo, *The World Turned Upside Down or The Hay Runs After the Horse*, depicts a man concealed in a basket of hay, running after a horse. In the background, a woman is chasing a man. This panel illustrates a Flemish proverb referring to the world in reverse. The horse is rendered in skilful foreshortening. Among the nearly 30 subjects covered by Pieter Brueghel the Younger, this is one of the scenes copied from his father's work. In fact, certain Proverbs by Bruegel the Elder, not known through paintings, were distributed through engravings. In this particular case, the composition is included in the series of *Twelve Sayings or Morals* engraved by Jan Wierix (1549–circa 1618).

The second tondo, *She Carries Fire in one Hand and Water in the Other*, shows a peasant woman as the protagonist. This figure is found in the famous painting "*Proverbs*" (Gemäldegalerie, Berlin) by Bruegel the Elder and in the series of 12 proverbs at the Museum Mayer van den Bergh. This proverb is said of a person who blows hot and cold. Brueghel represents this emblem of duplicity in the guise of a peasant woman carrying a bucket of water in one hand, and grasping an ember in a pair of iron pincers in the other. This version, painted by Pieter Brueghel the Younger introduces modifications which reveal his own painterly personality and particularly, his exceptional skill as a colourist.

Through these two *tondi* of a subject originally invented by Pieter Bruegel the Elder, we gain a sense of the talent and joie de vivre of the artist. This unique pair is an example of the undisputed virtuosity of a dynasty of painters. The son, in his brilliant mastery and adoption of his father's motifs, and the father in his mischievous creativity: both are present in this pair of paintings, timeless reminders of the failings of Man.

Cette paire de tableaux appartient à un thème bien particulier de la peinture de Pieter Brueghel le Jeune, à savoir, les *sinnekens*, plus communément appelés les Proverbes. Le terme *sinneke* s'applique aux tableaux et aux gravures qui s'inspirent du théâtre populaire de l'époque. Il s'agissait de locutions populaires transposées dans les mœurs rurales. Ces deux *tondi* illustrent de manière remarquable la moralité de l'époque.

Le premier tondo *Le Monde à l'envers* ou *le Foin courant après le cheval* met en scène un homme caché dans un panier de foin courant après un cheval. À l'arrière plan, une femme court après un homme. Ce panneau illustre un proverbe flamand faisant référence au monde renversé. Le cheval est traité dans un habile raccourci. Parmi les presque trente sujets de proverbes traités par Pieter Brueghel le Jeune, ce thème est l'un de ceux copiés de son père. En effet, certains proverbes de Bruegel l'Ancien, inconnus par la peinture, ont été diffusés par la gravure. Dans ce cas précis, on retrouve la composition dans la série des *Douze locutions ou moralités* gravée par Jan Wierix (1549–environ 1618).

Notre second tondo *Elle porte en même temps l'eau et le feu* met en scène une paysanne, protagoniste principal de cette composition. Ce personnage se retrouve dans le très célèbre tableau *Proverbes* (Gemäldegalerie, Berlin) de Bruegel l'Ancien et dans la série des douze proverbes du Musée Mayer van den Bergh. Ce proverbe se dit d'une personne qui souffle le chaud et le froid. Cet emblème de la duplicité est représenté par Brueghel sous les traits d'une paysanne portant un seau d'eau d'une main et de l'autre une pince de fer qui se termine par une braise. Cette version peinte par Pieter Brueghel le Jeune offre des modifications évidentes laissant transparaître sa personnalité picturale propre et en particulier son talent exceptionnel de coloriste.

À travers ces deux *tondi* dont la paternité du sujet revient à Pieter Bruegel l'Ancien, on retrouve le talent et la joie de vivre de cet artiste. Inédite, cette paire est l'exemple même du talent incontesté d'une dynastie de peintres. Le fils, par sa brillante maîtrise et la reprise des motifs paternels, puis le père par sa créativité facétieuse: tous deux nous livrent au travers de cette paire, les exemples intemporels des travers de l'Homme.



20 | Jan Brueghel the Elder & Joost De Momper

BRUSSELS 1568–ANTWERP 1625 / 1564–ANTWERP–1635

COUNTRY ROAD WITH TRAVELLERS AND A WAGON
CHEMIN DE CAMPAGNE AVEC VOYAGEURS EN CARRIOLE

PANEL 45.4×77.9 cm PROVENANCE Private collection, England.

Jan Brueghel the Elder, also called the ‘Velvet’ Brueghel for his rich, shimmering palette, was the second son of Pieter Bruegel the Elder and the brother of Pieter Brueghel the Younger. He received his early training from an Antwerp painter, P. Goekindt, before leaving for Italy around 1590. He is documented in Milan in 1595, where Cardinal Borromeo became his sponsor. In 1596, he returned to Antwerp and was registered as a Master. After travelling to Prague in 1604 and Nuremberg in 1606, he settled in Antwerp and was appointed official court painter for Archduke Albert and the Infanta Isabella. One of the greatest landscape specialists of the seventeenth century, he revolutionised the approach and created a genre that is at once simple and lyrical, connecting the various planes through minute nuances, chiefly in blues and greens.

¶

As a landscape painter, Joost de Momper worked on the cusp between mannerism and the realistic representation of nature. Initially inspired by Pieter Bruegel, he later studied the Venetian palette of the late work of Tintoretto. His Alpine memories left an indelible mark on his œuvre. Like many of his contemporaries, he often painted scenes of the four seasons. Joost de Momper was inspired by reality to create his fantastical landscapes. Applying the three-tone system: browns and reds in the foreground, grey-green in the middle and pale blue in the background, he was able to use the atmosphere and clouds to render the space. At the end of his life, he also painted landscapes of wide plains. His Mediterranean inspired landscapes connect him with Adam Elsheimer and Paul Brill.

The collaboration between these two artists is stunningly reflected in this landscape showing a *Country Road with Travellers and a Wagon*. The vivid, delicate palette of Jan ‘Velvet’ Brueghel, with his lively and colourful brushwork, combines particularly successfully here with the very loose style of Joost de Momper. In their depiction of the surroundings of a village, these two great artists immerse the viewer into the reality of their age, inviting the eye to explore the sprawling, abundant natural setting. In Flemish iconography, the concept of abundance is synonymous with peace, and this painting fits perfectly into the historical context of its times, expressing the optimism buoyed by the *Twelve Years’ Truce* between Archdukes Albert and Isabella and the Dutch Calvinists. The formal coherence, thematic complementarity and the painterly virtuosity of the two artists is immediately apparent in this panel. Jan ‘Velvet’ Brueghel and Joos de Momper deploy all of their talents to create a landscape in which the perfect perspective, subtly crafted chromatic range and deep atmospheric effects only heighten the charm of the composition.

Jan Brueghel le Vieux, appelé également Brueghel de Velours en raison de la séduction de sa palette, est le deuxième fils de Pieter Bruegel le Vieux et le frère de Pieter Brueghel le Jeune. Il passe ses premières années d’apprentissage chez P. Goekindt, peintre anversois, avant de partir vers 1590 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. L’un des plus grands spécialistes du paysage au XVII^e siècle, il en renouvela 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 et les verts.

¶

L’œuvre de ce peintre paysagiste est à la charnière entre le maniérisme et la représentation réaliste de la nature. Il s’inspira à ses débuts de Pieter Bruegel avant de se familiariser avec les coloris vénitiens de l’œuvre tardive du Tintoret. Ses souvenirs alpestres eurent une grande importance dans son œuvre. Comme un grand nombre de ses contemporains, il se consacra souvent à la représentation des quatre saisons. Joost de Momper s’inspire de la réalité pour représenter ses paysages fantastiques. La règle des trois tons: brun-rouge au premier plan, gris-vert au second, bleu pâle en arrière-plan, lui permet d’utiliser l’atmosphère et les nuages pour rendre l’espace. A la fin de sa vie, il peignit également des paysages de plaines. Ses paysages d’inspiration méridionale l’apparentent à Adam Elsheimer et Paul Brill.

La collaboration entre les deux peintres se manifeste avec éclat dans ce paysage au *Chemin de campagne avec voyageurs et carriole*. La palette vive et délicate de Jan Brueghel de Velours, sa touche à la fois colorée et enlevée se conjuguent ici de façon particulièrement réussie à la manière très libre de Joost de Momper. En voulant représenter les alentours d’un bourg, ces deux grands artistes plongent le spectateur dans la réalité d’une époque et le transportent dans des espaces à la nature abondante. La notion d’abondance étant synonyme de paix dans l’iconographie flamande, ce tableau s’inscrit parfaitement dans le contexte de l’époque et traduit l’optimisme généré par la *Trêve de Douze Ans* conclue entre les Archiducs Albert et Isabelle et les Hollandais calvinistes. La cohésion formelle, la complémentarité thématique et la virtuosité picturale propre aux deux artistes frappent d’emblée dans ce panneau. Jan Brueghel de Velours et Joos de Momper déploient ici tout leur talent pour offrir un paysage dans lequel la perspective parfaite, la gamme chromatique subtilement travaillée et les effets atmosphériques profonds ne font qu’accroître le pouvoir de séduction de la composition.



WINTER: SNOW-COVERED LANDSCAPE WITH FORTIFIED CASTLE AND GAMES ON THE ICE
L'HIVER: PAYSAGE DE NEIGE AVEC CHÂTEAU FORT ET JEUX SUR GLACE

PANEL 31 × 42 cm

PROVENANCE Private collection.

LITERATURE Bertier de Sauvigny, Reine, *Jacob et Abel Grimmer*, catalogue raisonné, La Renaissance du livre, 1991, cat. no. 26, p.284;

Nouvelle Biographie Nationale 11, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 2012, Planche VIII, pp. 174–176.

Painted with finesse and meticulousness, this beautiful *Snow-covered Landscape with Fortified Castle and Games on the Ice* bears witness to the mastery achieved by Abel Grimmer at the turn of the 15th and 16th century. With its combination of colours and lively movement, this painting encompasses all the artist's talent. Following the pictorial tradition of the books of hours from the end of the mediaeval era, it also draws inspiration from the work of Pieter Bruegel the Elder.

The winter landscape is one of the artist's favourite themes. Benefiting from a large clientele, Abel Grimmer developed his own particular pictographic vocabulary: the frozen diamond-shaped pond (or fishpond), villagers enjoying the pleasures of ice-skating, soldiers in Spanish-style dress passing a sleigh, are all references that are part of this winter scene. A brilliant colourist, Grimmer demonstrates his know-how in the rendering of various shades of white and grey while dotting the heart of his painting with bright red touches, which splutter before our eyes like the sparks of a firework display.

Although the viewer might initially believe this to be a simple celebration of the joys of winter, a deeper examination will reveal that this scene, just like Pieter Bruegel's famous *Bird Trap*, is enriched with a hidden meaning. This painting, a version of which exists in the collections of Antwerp's Smit van Gelder museum¹, contrasts the comical scenes of a snowball fight or the more or less controlled antics of the peasants sliding on the ice, with tragic scenes such as the man falling into the castle's moat or the burning house that few people seem to want to extinguish. However strange it may seem, the rest of villagers, who have adopted the frozen lake as their playground, do not appear to be troubled by the fire. Sledge races and games of *kolf* (the ancestor of hockey and golf) take place on this natural skating rink.

Grimmer takes great care to meticulously depict the village and its castle. The magnificent manor house, lined by four towers, stands in the centre of the painting. It is surrounded by the hamlet's large houses. The brick and cob gives the whole scene an ochre tone, which seems to warm up the thick layer of snow. However, the slate-coloured sky creates an almost dramatic tension that shatters this idyllic image of a rich and carefree world. Undoubtedly echoing the fire, it reminds us of the precariousness of existence and the fragility of selfish happiness.

¹ Abel Grimmer, *Winter*, panel, 22.6 × 22.8 cm, Antwerp, Musée Smit van Gelder.

Peint avec finesse et méticulosité, ce très beau *Paysage de neige avec château fort et jeux sur glace* témoigne de la *maestria* atteinte par Abel Grimmer au tournant des XVI^e et XVII^e siècles. Alliant l'épure des couleurs et la vivacité du mouvement, cette composition se veut un condensé du talent de l'artiste. Inscrite dans la tradition picturale des livres d'heures de la fin de l'époque médiévale, elle s'inspire également de l'œuvre de Pieter Bruegel l'Ancien.

Le thème du paysage d'hiver est particulièrement apprécié par l'artiste. Bénéficiant d'une large clientèle, Abel Grimmer va développer un vocabulaire pictographique qui lui est propre : l'étang (ou le vivier) gelé en forme de losange, les villageois s'adonnant aux plaisirs du patinage, les soldats vêtus à l'espagnole croisant une carriole sont autant de références rythmant cette scène hivernale. Génie de la couleur, Grimmer nous démontre son savoir-faire dans le rendu des camaïeux de blanc et de gris tout en éparpillant au cœur de sa composition une multitude de petites taches rouge vif, crépitant sous nos yeux comme les flammes d'un feu d'artifice.

Si le premier coup d'œil du spectateur peut lui faire croire à une simple célébration des joies de l'hiver, un regard plus attentif lui permettra de comprendre que la scène, à l'image sans doute de la célèbre *Trappe aux oiseaux* de Pieter Bruegel, recèle un sens caché qui vient enrichir l'ensemble du discours. Cette composition, dont une version est présente dans les collections du musée Smit van Gelder d'Anvers¹, oppose les scènes cocasses qu'offrent une bataille de boules de neige ou encore les glissades plus ou moins contrôlées de paysans s'aventurant sur la glace. On y trouve aussi des scènes tragiques comme cet homme qui tombe dans les douves du château ou encore cette maison en flammes que bien peu de monde semble vouloir éteindre. Aussi curieux que cela paraisse, l'incendie ne semble pas ébranler le reste des villageois qui ont élu pour terrain de jeu le lac gelé. Sur cette patinoire naturelle, des courses de luge et une partie de *kolf* (ancêtre du hockey et du golf) s'improvisent.

Grimmer prend un soin tout particulier à dépeindre méticuleusement le village et son château. La magnifique gentilhommière, bordée par quatre tourelles, se dresse au centre de la composition. Les larges maisons du hameau l'entourent. La brique et le torchis donnent à l'ensemble une couleur ocre qui semble réchauffer l'épaisse couche de neige. Pourtant, venant briser cette image idyllique d'un monde riche et insouciant, le ciel anthracite donne une tension presque dramatique à l'ensemble. Faisant sans nul doute écho à l'incendie, il rappelle la précarité de l'existence et la fragilité d'un bonheur égoïste.

¹ Abel Grimmer, *l'Hiver*, panneau, 22,6 × 22,8 cm, Anvers, Musée Smit van Gelder.





THE VISIT TO THE FARM
LA VISITE À LA FERME

PANEL 52,4 × 67 cm

Dated 1608

PROVENANCE Private collection.

A popular theme, illustrated repeatedly by Jan Brueghel the Elder FIG.1 and Pieter Brueghel the Younger, the *Visit to the Farm* or the *Visit to the Nurse* quite likely comes from a model, since lost, by Pieter Bruegel the Elder. In fact, a number of versions of this painting have been identified: painted in colour or in grisaille. There are several surviving models by Pieter Bruegel the Elder in grisaille, which were reproduced by his two sons. As neither invented any subjects in this vein, it is unlikely that the two sons would have copied each other. Historians therefore agree that this theme, highly popular in its day, can be attributed to Pieter Bruegel the Elder. In this version by Abel Grimmer, the composition immerses us in an intimate scene of a somewhat chaotic peasant household. A pair of patricians or members of the bourgeoisie are shown here visiting their child who has been entrusted to the care of a peasant nurse, as was the custom at the time. The arrangement of the scene is picturesque but the painter's approach also appears to suggest another motif: the reconciliation of social classes. In fact, the gentleman appears to offer the father of the family some type of cake, whilst the mother opens her purse to give a coin to a barefoot young child before her. In the centre of the room, a kettle full of turnips and onions simmers, supported over the fire which is even with the floor. The nurse is preparing to swaddle a child, whose place in the cradle has been taken by the family dog. On the left, a man scours a saucepan. In the background, a seated peasant drinks a glass of milk while two others churn butter.

As in the versions by Brueghel the Younger, the coldness of the mother's pose raises questions as to the exact nature of the subject: could it in fact be a simple visit of courtesy or patronage? Unlike in the brueghelian model followed here by Abel Grimmer, a different artist addresses this theme with greater liberty: Martin van Cleve injects it with greater emotion, with the gentleman kneeling beside the child in the arms of the nurse.



FIG. 1 | Jan Brueghel the Elder,
The Visit to farm, 1597,
copper, 27 × 36 cm, Vienna,
Kunsthistorisches Museum.

Thème populaire, illustré à plusieurs reprises par Jan Brueghel l'Ancien FIG.1 et Pieter Brueghel le Jeune, la *Visite à la ferme* ou la *Visite à la Nourrice* provient sans doute d'un modèle disparu de Pieter Bruegel l'Ancien. En effet, plusieurs versions de ce tableau ont été retrouvées: elles sont soit peintes en couleur, soit en grisaille. Il se trouve que plusieurs modèles de Pieter Bruegel l'Ancien nous sont parvenus en grisaille, et ont été répétés par ses deux fils. Or aucun sujet de cette technique n'a été inventé par eux. Peu de chance que les deux fils se soient copiés l'un l'autre. Les historiens s'accordent donc à donner la paternité de ce sujet éminemment célèbre à l'époque à Pieter Bruegel l'Ancien. Repris par Abel Grimmer, cette composition nous plonge dans l'intimité quelque peu chaotique d'un foyer de paysans. Un couple de patriciens ou de citadins appartenant à la bourgeoisie vient ici rendre visite à leur enfant, mis en nourrice chez des paysans, suivant la coutume de l'époque. La mise en scène est pittoresque mais le propos du peintre semble toucher à un autre motif: le rapprochement des classes sociales. En effet, le notable semble offrir au père de famille une sorte de gâteau, tandis que la mère ouvre sa bourse pour donner une pièce au jeune enfant pieds nus devant elle. Au centre de la pièce, fume une marmite remplie de navets et d'oignons et suspendue au dessus d'un feu installé à même le sol. La nourrice s'apprête à emmailloter un enfant, dont la place dans le berceau a été prise par le chien de la maison. À gauche, un homme récuré une casserole. Au fond, un paysan attablé boit une coupe de lait tandis que deux autres baratent le beurre.

À l'image de ce qui se passe chez Brueghel le Jeune, la froideur de l'attitude maternelle laisse subsister un doute quant à la nature exacte du thème: s'agit-il en effet d'une simple visite de courtoisie ou de parrainage? Contrairement au modèle brueghélien que respecte Abel Grimmer, un autre artiste traite ce thème en s'accordant bien plus de liberté. En effet, Martin van Cleve, adopte lui un parti pris plus affectif, la patricienne s'agenouillant auprès de l'enfant dans les bras de la nourrice.



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 Koester; 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.

EXHIBITIONS 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, who was 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 Esaias 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 painting

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’Esaias 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,





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 envelopes 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.

l'immensité d'un paysage blanc ponctué de silhouettes. Dans chacune des 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.

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.

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.

PAIR OF LANDSCAPES OF THE ROMAN COUNTRYSIDE: HUNTERS IN A LANDSCAPE WITH A PANORAMIC VIEW; PANORAMIC LANDSCAPE WITH BIVOUAC
 PAIRE DE PAYSAGES DANS LA CAMPAGNE ROMAINE: CHASSEURS DANS UN PAYSAGE AVEC VUE PANORAMIQUE; PAYSAGE PANORAMIQUE AVEC BIVOUAC

COPPER PANELS 43.5×66 cm PROVENANCE Galerie De Jonckheere, 1988;
 One is monogrammed Private collection.

The Flemish landscape painter, Martin Rijckaert, came from a family of five artists. His father, the painter and art dealer David Rijckaert I, was his first master, after which he became the pupil of the landscape artist Tobias Verhaecht. Like Jan Brueghel I and II, it is only later that he would complete his training with several years spent in Italy, where he was influenced by Paul Bril, whom he met in Rome circa 1615–1616. These years were a determining factor in the elaboration of his conception of landscape. He learnt to lighten his palette, thus bringing a sense of freshness and translucence to his paintings. He invented and perfected a personal style: strong colours or impasto in the foreground, lighter colours painted in lively strokes in the background. His works are rarely signed, but his particular conception of foliage in generally dense, rounded tufts, as well as certain recurrent motifs, allow us to identify him.

Up until 1626, when he left the city of Rome, Paul Bril oversaw a workshop which gave a new impulse to the northern landscape, through an approach involving the depiction of daily activities among classical monuments of Tivoli. Martin Ryckaert spent time with him between 1615 and 1616. These formed the early outlines of a pre-romantic painting, while the influence of the Frankenthal school and Jan Velvet Brueghel continued to be felt. Ryckaert gradually moved away from the Italianate teachings of Bril, but he nevertheless recorded his trip to Rome in these unique pair *Landscapes of the Roman Countryside* made in an authentically Flemish style.

The strength of Martin Ryckaert lies in his ability to reconcile a panoramic vision of Tivoli with a minute rendering of detail. The painter freely constructs the details of a building and a bucolic landscape dotted with figures in the foreground. Despite a vista opening towards the horizon, these two landscapes adhere to the pictorial tradition of the late sixteenth century whereby the space is defined through a succession of well-defined colour zones (brown/green/blue). However, the handling of the colour and the more vibrant brushwork certainly heralds the atmosphere and light effects of the eighteenth century. The best of Ryckaert's works derive their particular charm from the characteristic rendering of the foliage and the atmospheric variations. Here, he immerses us in a world which is scenic to say the least, if not dreamlike. The sweet melancholy and the subtlety of the lighting place the artist at the forefront of the Flemish landscape *fijnschilders* of the first half of the seventeenth century.

Peintre flamand de paysages, il fait partie d'une famille de cinq artistes: son père David Rijckaert I, peintre et marchand de tableaux a été son premier maître, puis il fut l'élève du paysagiste Tobias Verhaecht. Ce n'est que plus tard, comme le firent Jan Brueghel I et II, qu'il complète sa formation par un séjour de plusieurs années en Italie, où il subit l'influence de Paul Bril, qu'il connut à Rome vers 1615–1616. Ces années furent déterminantes pour l'élaboration de sa conception du paysage. Il apprit à alléger sa palette ce qui apporta à ses tableaux fraîcheur et translucidité. Il invente et perfectionne un style qui lui est personnel: coloris soutenus ou empâtement au premier plan, plus légers et posés en touches vives dans les lointains. Ses tableaux sont rarement signés, mais sa conception particulière du feuillage en touffes généralement denses et arrondies, ainsi que certains motifs privilégiés, permettent de l'identifier.

Jusqu'en 1626, date à laquelle il quitte Rome, Paul Bril est à la tête d'un atelier qui donne une nouvelle impulsion paysage nordique. La leçon de Bril consiste en l'insertion d'activités quotidiennes parmi des monuments antiques de Tivoli. Martin Ryckaert le fréquente entre 1615 et 1616. Ce sont les prémices d'une peinture pré-romantique alors que se ressentent encore l'influence des productions de l'école de Frankenthal et celles de Jan Brueghel de Velours. Si Ryckaert se détache peu à peu des enseignements italianisants de Bril, il fait néanmoins état de son voyage à Rome à travers cette unique paire de *Paysages dans la campagne romaine* et s'inscrit dans une veine authentiquement flamande.

La force de Martin Ryckaert réside dans la conciliation d'une vision panoramique de Tivoli et d'un rendu miniaturiste du détail. L'attention du peintre s'attache à retranscrire avec liberté les détails d'une l'architecture, d'un paysage bucolique ponctués de personnages à l'avant-plan. En dépit d'une échappée vers l'horizon, ces deux paysages prolongent la tradition picturale de la fin du XVI^e siècle qui construit l'espace au moyen de plans successifs par une gamme chromatique bien délimitée (brun/vert/bleu). Cependant, le traitement de la couleur et la touche plus vibrante annoncent d'une manière certaine l'atmosphère et les effets de lumière du XVIII^e siècle. Le rendu caractéristique du feuillage et les variations atmosphériques font tout le charme des meilleures réalisations de Ryckaert. Il nous plonge ici dans une ambiance pour le moins pittoresque, sinon romanesque. La douce mélancolie et la subtilité de la lumière le placent au tout premier rang des *fijnschilders* flamands de paysages de cette première moitié du XVII^e siècle.



VERTUMNUS AND POMONA

VERTUMNE ET POMONE

COPPER PANEL 37.5 × 54 cm

Signed and dated A. GOVAERTS 1620.

PROVENANCE Galerie Robert Finck, Brussels; Galerie De Jonckheere; Private collection.

LITERATURE Thierry, Y., *Les peintres**flamands de paysage au XVII^e siècle. Des**précurseurs à Rubens*, Brussels, 1986, p. 219;Exh. Cat., *Gärten und Höfe der Rubenszeit**im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und**der Künstler um Peter Paul Rubens*, Thomas

Fusenig; Ursula Alice Härting, München,

Hirmer, 2000, no. 119; Härting, U.,

Borms, K., *Abraham Govaerts, der Waldmaler**(1589–1626)*, BAI, 2004, no. 17, p. 83, ill. p. 107.

EXHIBITIONS Brussels, Foire des Antiquaires,

galerie Robert Finck, 1965, no. 7.

This Flemish landscape painter belongs to the generation immediately following that of Jan ‘Velvet’ Brueghel. It is quite likely he was the pupil of this master, or at the very least a fervent admirer. He was the son of an art dealer and became a master in 1607. In the beginning, he drew inspiration from Joost de Momper and Gillis van Coninxloo. As of 1620, Govaerts asserted his own style by following a path situated half-way between Jan ‘Velvet’ Brueghel and Gillis van Coninxloo. Just like these painters, he loved the undergrowth, trees with dense foliage, and ivy-covered trunks and roots. However, he always featured vistas in the distance bathed in a gentle or bright light. Owing to the delicate and detailed work of Abraham Govaerts and the quality of his technique as a colourist, he can be considered as one of Brueghel’s best disciples.

Dated 1620, this copper panel is a mature work by Abraham Govaerts. In a lush, Edenic setting, the painter illustrates a mythological scene with the figures of Vertumnus and Pomona. According to the legend told by Ovid in his *Metamorphoses*, Vertumnus, the god of orchards and wine, who had the power to change his appearance (from the Latin *vertere*: to change), fell in love with Pomona, the lovely Roman goddess of fruit (from the Latin *pomum*: Apple)¹. Distrustful of men, the beautiful goddess secluded herself within the walls of her green gardens. In order to attract Pomona’s attention and seduce her, Vertumnus successively assumed the form of a reaper, a mower, a winemaker, a fisherman, a soldier and finally, an old woman. Through his virtuoso telling of the tragic love story of Anaxarete and Iphis, the disguised Vertumnus is able to gain her favour.

A mythological subject celebrating fertility and abundance, the respective attributes of the two gods hold many symbolic references. The watering can adds a metaphorical dimension in its suggestive morphology, the watching monkey, an animal counterpart to mankind, is about to bite into the forbidden fruit, at the very moment when Pomona attentively listens to the stories told by a poorly disguised Vertumnus, while the door of the pavilion-temple behind them opens as if to reveal the rest of the story. This subject was very popular during the Renaissance and particularly in the seventeenth century among the painters of Catholic Antwerp: offering a perfect excuse for representing a woman unclothed. Among the most beautiful

Peintre flamand de paysages, il appartient à la génération qui a immédiatement suivi celle de Jan Brueghel de Velours dont il fut sinon peut-être l’élève, du moins un fervent admirateur. Il était le fils d’un marchand de tableaux et devint Maître en 1607. A ses débuts, il s’inspire de Joos de Momper et de Gillis Van Coninxloo. Dès 1620, l’artiste affirme son style personnel en suivant une voie située à mi-chemin entre Jan Brueghel de Velours et Gillis van Coninxloo. Comme ces derniers, il aime les sous-bois, les arbres aux feuillages touffus, les troncs et les racines enveloppés de lierre. Mais, toujours, il ménage des échappées sur les lointains baignés d’une douce ou vive clarté. Le travail précieux et fouillé d’Abraham Govaerts et la qualité de sa technique de coloriste permettent de le considérer comme l’un des meilleurs disciples de Brueghel.

Daté de 1620, ce cuivre est une œuvre de maturité d’Abraham Govaerts. Dans un décor d’Eden, à la végétation luxuriante, le peintre illustre une scène mythologique en mettant en scène Vertumne et Pomone. Selon la légende racontée par Ovide dans ses *Métamorphoses*, Vertumne, dieu des vergers et du vin ayant le don de changer son apparence (du latin *vertere*: changer), tombe amoureux de *Pomone*, ravissante déesse romaine des fruits (du latin *pomum*: pomme)¹. Méfiante à l’égard des hommes, la belle déesse se mure dans ses jardins cloisonnés de verdure. Pour attirer son attention et la séduire, Vertumne prend successivement l’apparence d’un moissonneur, d’un faucheur, d’un vigneron, d’un pêcheur, d’un soldat et finalement d’une vieille femme. C’est en lui parlant avec talent de l’histoire d’amour tragique d’Anaxarète et d’Iphis que Vertumne travesti s’attire les faveurs de la déesse.

Sujet mythologique célébrant la fertilité et l’abondance, les attributs respectifs des deux dieux dissimulent de nombreuses références symboliques. L’arrosoir annonce la dimension métaphorique par sa morphologie évocatrice, le singe-spectateur, contrefaçon bestiale de l’homme, s’apprête à croquer le fruit défendu, alors même que Pomone prête une oreille attentive au propos prévenants d’un Vertumne mal déguisé, tandis que la porte du pavillon-temple de l’arrière-plan s’entrouvre comme pour dévoiler la suite de l’histoire. Ce sujet est très en vogue dès la Renaissance et particulièrement au XVII^e siècle chez les peintres de la catholique Anvers: il est un





paintings of the subject is certainly the composition by Frans Francken the Younger at the Louvre; it is possible that Govaerts was influenced by this artist FIG.1. The two works share the same lush vegetation, the wheelbarrow and the cart, as well as the view of the landscape ending with a small fountain. However, Govaerts devotes extreme attention to the depiction of the fruits and animals, which constitute a still life in their own right within the scene.

In this picture, in which every element is used to underscore the theme, it is surely the originality of the subject within the body of work of Govaerts and the brilliant handling of the details that makes it a masterpiece. The minute rendering of the fruit and flowers instantly ranks Govaerts on a par with Jan "Velvet" Brueghel, as does the lyricism. His skills as a colourist also rival this master who may have been his teacher. However, it is distinctive in the use of deeper tones, which are denser in the foreground, while the rest of the view fades into a hazy light in a decorative composition. This theme would have been highly prized in the private collectors' cabinets of Antwerp in the first half of the seventeenth century.

1 Ovid (43 BC–17 or 18 AD), *Metamorphoses*, XIV, 608–697.



FIG.1 | Frans Francken the Younger, *Vertumnus and Pomona*, canvas, 49 × 64 cm, Paris, Louvre (formerly attributed to Abraham Govaerts).

prétexte idéal pour représenter la femme dénudée. Parmi les plus beaux tableaux de ce thème, la composition de Frans Francken le Jeune au Louvre s'impose; il se peut que Govaerts ait subi l'influence de cet artiste FIG.1. Entre ces deux compositions concordent la végétation luxuriante, la brouette et la charrette, la percée du paysage finissant par une petite fontaine. Govaerts accorde cependant une extrême attention dans la représentation des fruits et des animaux, constituant à eux seuls une nature morte dans le tableau.

Dans cette représentation où tout concourt à expliciter le thème, c'est sans doute par l'originalité du sujet dans le corpus des œuvres de Govaerts et dans le traitement magistral des détails que se justifie la qualité de ce chef-d'œuvre. Les fleurs et les fruits, minutieusement exécutés situent d'emblée Govaerts comme l'égal de Jan Brueghel de Velours, le lyrisme en plus. La technique coloriste rivalise avec celle dont il fut peut-être l'élève. Quoiqu'il s'en distingue pourtant par des tons plus appuyés, plus denses aux premiers plans alors que le reste du champ s'estompe dans une lumière vaporeuse et par le souci d'une composition décorative. Ce sujet devait avoir une place de choix dans ses cabinets de peinture à Anvers dans la première moitié du XVII^e siècle.

1 Ovide (43 avant J.-C.–17 ou 18 après J.-C.), *Les Métamorphoses*, XIV, 608-697.

26 | Jacob Savery the Younger

KORTRIJK 1592–AMSTERDAM AFTER 1651

EARTHLY PARADISE
LE PARADIS TERRESTRE

PANEL 44×68.5 cm

PROVENANCE Private collection, France.

The second son of Jacob Savery (around 1565–1603), Jacob Savery the Younger was trained by Flemish masters who had sought refuge from religious persecution in the Netherlands. As he was only 10 or 11 years old at the time of his father's death, precocious as he may have been, he is unlikely to have received instruction from his father. However, the numerous drawings and engravings his father left behind would surely have been a source of inspiration to him.

Jacob Savery the Younger remains closely associated with the Flemish refugee painters in Amsterdam. This group, although working in Holland, nevertheless remained faithful to the pictorial tradition of the southern Netherlands and the subjects inherited from the Brueghelian movement. Savery was heavily influenced by these 'Flemish' masters. He thus adopted certain motifs, interpreting them in his own way, from Hans Bol, Pieter Bruegel and his uncle, Roelant Savery. All traces of the artist cease after 1651, the probable date of his death. The relative brevity of his life evidently explains the small number of paintings that have been attributed to him.

Together with representations of the Flood and Noah's Ark, scenes depicting the *Earthly Paradise* naturally encouraged the development of the animal genre. This pictorial discipline experienced a significant rise in Flemish and Dutch painting in the seventeenth century. In this painting, Jacob Savery the Younger offers a beautiful vision of the *Earthly Paradise*. As an artist, he was born into a family specialised in landscape and animal painting, with his uncle, Roelandt Savery being one of the most celebrated practitioners.

The scene evokes the peaceful harmony before the Fall. Adam and Eve occupy a central place in the composition, with a variety of animals populating the foreground and background. A veritable encyclopaedia of animals, the following species appear: a majestic lion in the foreground, alongside a cheetah, while not far from them, in the background, domesticated animals mingle with more wild and exotic creatures, representing the four continents known at that time. Naturally, such popular examples as they American turkey and African ostrich are present. All of the species coexist in perfect harmony, according to the biblical tradition. The iconographical type of the Earthly paradise can be compared with another genre depicting a profusion of animals: *Orpheus charming the animals*. In fact, the style of animals painted by Savery can be linked to an engraving by Nicolas Bruyn (Antwerp, 1565 or 1571–Amsterdam, 1652) based on an unknown painting, a version of which is at the Cassel Museum FIG.1.

Deuxième fils de Jacob Savery (vers 1565–1603), Jacob Savery le Jeune reçut sa formation dans le milieu des maîtres flamands qui, fuyant les persécutions religieuses, s'étaient réfugiés aux Pays-Bas. Il n'avait que dix ou onze ans lorsque son père mourut. Dès lors, on doit exclure qu'il puisse avoir été son élève, quelle que fut sa précocité. Il put néanmoins s'inspirer des nombreux dessins de son père et davantage encore de ses gravures.

Jacob Savery le Jeune reste fort proche des peintres flamands réfugiés à Amsterdam. Ce groupe, implanté en Hollande, restait néanmoins fidèle à la tradition picturale du sud des Pays-bas ainsi qu'aux sujets hérités de la mouvance brueghelienne. Ces «Flamands» eurent une influence très importante chez Savery. Il a ainsi repris et utilisé, en les interprétant à sa manière, certains motifs de Hans Bol, de Pieter Bruegel ou de Roelant Savery, son oncle. On perd sa trace après 1651, date probable de son décès. La relative brièveté de sa vie explique sans doute le peu de tableaux que nous savons être de sa main.

Avec les représentations du Déluge et de l'Arche de Noé, les scènes évoquant le *Paradis terrestre* sont naturellement à la source du développement du genre animalier. Cette discipline picturale connaît un essor important dans la peinture flamande et hollandaise du XVII^e siècle. Jacob Savery le Jeune nous livre avec ce tableau une belle représentation de *Paradis terrestre*. Artiste issu d'une famille spécialisée dans l'art paysagé et animalier, son oncle, Roelandt Savery en est l'un de ses plus illustres représentants.

La scène évoque l'harmonie paisible qui précéda la chute. Adam et Eve occupent une place centrale au sein de la composition. L'avant et l'arrière plan sont ponctués d'animaux variés. Véritable encyclopédie animalière on y trouve les espèces suivantes: un lion majestueux à l'avant plan aux côtés d'un guépard. Non loin de là, à l'arrière plan, des espèces domestiques côtoient des espèces plus sauvages et exotiques. Des représentants des quatre continents connus à l'époque y sont représentés, de l'inévitable dindon américain à l'autruche africaine. Chaque espèce cohabite dans une totale harmonie comme le veut la tradition biblique. Le type iconographique du *Paradis terrestre* est à mettre en parallèle avec un autre genre mettant en scène une profusion d'animaux: *Orphée charmant les animaux*. De fait, le style des animaux de Savery est à mettre en relation avec une gravure de Nicolas Bruyn (Anvers, 1565 ou 1571–Amsterdam, 1652) d'après un tableau inconnu dont une version se trouve au musée de Cassel FIG.1.





FIG. 1 | Nicolas de Bruyn, *Orpheus Charming the Animals*, engraving, 62.9 x 85.2 cm.

It is above all the landscape that imbues this painting with the harmonious atmosphere of the Garden of Eden. The fine, meticulous technique is particularly visible in the rendering of the foliage, as well as the subtly contrasting lighting of this composition. The tree, essential to the Temptation, is literally and figuratively a central element in the scenery. On a more symbolic level, this construction creates vistas on both sides, metaphorically suggesting the division between virtue and sin which would soon become the fate of humanity, once Adam and Eve taste the fruit of the Tree of Knowledge.

C'est surtout la conception du paysage qui contribue à renforcer l'atmosphère harmonieuse de ce Jardin d'Eden. La technique fine et minutieuse du peintre s'exprime particulièrement dans le rendu des feuillages ainsi que dans la luminosité subtilement contrastée de cette composition. L'arbre central de la Tentation sert ici, au propre comme au figuré, d'élément-repoussoir central. A un niveau plus symbolique, cette construction ménage de part et d'autres deux trouées pouvant également servir de métaphore entre la vertu et le péché qui sera désormais le lot de l'humanité après qu'Eve et Adam aient goûté au fruit de l'arbre de la connaissance.

27 | Jan Brueghel the Younger

1601–ANTWERP–1678

STUDY OF A MOUSE AND A TURTLE, WITH DRAGONFLY, BEETLE, CATERPILLAR AND FISH
ÉTUDE DE SOURIS ET TORTUE, AVEC LIBELLULE, SCARABÉES, CHENILLE ET POISSONS

PANEL 12.5 × 16.5 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. As early as 1603, his childhood was overshadowed by the death of his mother. 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 circles 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 on 12th 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 as early as 1630. He took over the management 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, at the Cathedral of Our Lady in Antwerp.

Although he remained close to the subjects of his father, he did however renew their design, adapting 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, thus revealing the beauty of each one. He therefore depicted a space where more freely organised forms were painted with a succession of precise and rapid strokes, and given generous and deep contours.

Today, his work is admired by connoisseurs and his skill is such that his works are sometimes confused with his father’s. Helped by the incredible softness of his palette, his art excels as much in the landscapes featuring rivers and woods enlivened with figures, 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.

Unique for its subject, this *Study of a Mouse and a Turtle* is a veritable curiosity cabinet in its own right. Painting with a zoologist’s eye, Jan Brueghel the Younger studied the insects and sea creatures that his father depicted in his series *Allégories of the Elements* FIG.1, striving to represent the species in all their complexity. Mimesis or imitatio, the concept of rendering the most

Jan Brueghel le Jeune, fils aîné de Jan Brueghel de Velours et de sa première femme, Isabelle de Jode, naquit à Anvers le 13 septembre 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 le 12 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 rédigera 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, substituant 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 dégageant ainsi 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 parfois sa production est 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 de personnages 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.

Inédit par son sujet, cette *Etude de souris et tortue* est une véritable pièce de cabinet de curiosité. Alors qu’il peint à la manière d’un zoologiste, Jan Brueghel le Jeune étudie les insectes et les animaux marins tel que son père les a représentés dans la série des *Allégories des éléments* FIG.1. Jan Brueghel le Jeune s’applique à représenter les espèces dans toute leur complexité. Ainsi, la mimesis ou *imitatio*, consistant à rendre une illusion aussi précise





exact illusion possible of nature, was introduced in classical antiquity but was rediscovered in the Renaissance. In the seventeenth century, studies of plants and animals, drawings, watercolours and engravings flourished, with ever greater attention paid to the precision of the detail.

In this study, Brueghel the Younger departs from the compositional model offered by Joris Hoefnagel (1573–1633) in which the elements are arranged symmetrically, in favour of a scattered arrangement against a neutral background allowing each motif to stand out individually. The group formed by the different species is unexpected, with no obvious logical association between the creatures, attesting to the artistic liberty the painter brought to this study. However, beyond the choice of species depicted, it is their rendering that makes this study truly unique. Brueghel makes no scientific claims but simply relies on his creative power to bring each animal to life; the scale of the plane on which they are represented is significant, as it does not correspond to direct observation, otherwise, the dragonfly would clearly have to be smaller than the mouse or the turtle.

The brushwork is vibrant, with a spontaneous feel that heightens the impression of life with which the artist imbues his subjects. Far from being frozen or dull specimens, the turtle, mouse, insects and fish seem to come alive in their dynamic poses and in the way they catch the light; Brueghel modulates meticulously crafted light-play to capture the reflections on their bodies, further enhancing the sense of vigour they project. But it is surely the handling of the colour that makes this study an illustration of Brueghel's skill as a colourist, as the creatures stand out like glittering jewels; the deep contrasts and rich hues considerably enhance the various textures and volumes, the shiny scales of the turtle or fish, the translucent parts of the dragonfly or the beaded surface of the caterpillar.

This mouse can also be seen as an echo of the one depicted by Joris Hoefnagel in his *Allegory for Johannes Muizenhol*, signed and dated 1594 FIG.2, but one can only conclude, that the studies by Brueghel display a freedom and a unique vision of their own, as evidenced by this panel.

possible de la nature fut introduite dans l'Antiquité mais redécouverte à la Renaissance. On voit au XVII^e siècle se multiplier les études de plantes et d'animaux, dessins, aquarelles et gravures, dont la précision dans le détail se veut toujours plus accentuée.

Dans cette étude, Brueghel le Jeune s'écarte du type de composition proposé par Joris Hoefnagel (1573–1633) où la symétrie structure l'ensemble, au profit d'une ordonnance éclatée sur fond neutre permettant à chaque motif d'être mis en valeur. Le groupe formé par nos différentes espèces est original, en évitant toute logique d'association entre elles, il témoigne de la liberté prise par notre artiste dans son étude. Cependant, plus que le choix des espèces représentées c'est leur traitement qui rend notre étude vraiment singulière. Brueghel ne revendique aucun aspect scientifique, mais joue de son pouvoir de créateur pour rendre vie à chaque animal; l'échelle de plan à laquelle ils sont représentés est significative, elle ne correspond pas à une stricte observation de la réalité où la libellule serait évidemment moindre que la souris ou la tortue.

La touche se veut enlevée, avec un caractère spontané renforçant l'impression de vie qu'il a impulsé chez ces figures. Loin d'être figés ou en aplatissement, tortue, souris, insectes ou poissons semblent s'animer d'une vie propre par leurs attitudes dynamiques et la lumière qui tombe sur eux; une lumière très travaillée que Brueghel module pour faire jouer les reflets sur leurs corps, rehaussant encore l'impression d'animation qui en dégage. Mais c'est certainement le travail de la couleur qui fait de cette étude une illustration du talent de coloriste de Brueghel, car nos figures ne sont pas loin de ressembler à des bijoux dont l'éclat saisit l'œil; la vivacité des contrastes et la richesse des teintes rendent de manière sensiblement accrue les diverses textures comme les écailles luisantes de la tortue ou d'un poisson, effets translucides de la libellule ou comme piquetés de perles de la chenille.

Aussi peut-on remarquer dans notre souris comme un écho à celle représentée par Joris Hoefnagel dans son *Allégorie de Johannes Muizenhol*, signée et datée de 1594 FIG.2, mais en conclusion nous ne pouvons manquer de rappeler que les études exécutées par Brueghel revendiquent une liberté comme une singularité qui lui sont propres, manifestes dans notre panneau.



FIG.1 | Jan Brueghel the Younger, *Study of Various Fish and a Lobster on a Light Background*, copper, 16.3 × 21 cm. De Jonckheere Gallery, 2008; Private collection.



FIG.2 | Joris Hoefnagel, *Allegory for Johannes Muizenhol*, 1594, parchment, 9.8 × 12.3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

1626–ANTWERP–1679

PAIR OF STUDIES – PAIRE D'ÉTUDES

STUDY OF INSECTS, BUTTERFLIES AND A SNAIL WITH A SPRIG OF FORGET-ME-NOTS;

STUDY OF BUTTERFLIES AND OTHERS INSECTS WITH A SPRIG OF APPLE BLOSSOM

ETUDE D'INSECTES, DE PAPILLONS ET D'ESCARGOT AVEC UN BRIN DE MYOSOTIS;

ETUDE DE PAPILLONS ET AUTRES INSECTES AVEC UNE BRANCHE DE POMMIER FLEURIE

PAIR OF COPPER PANELS 12 × 18 cm

*Study of Butterflies and Others Insects**with a Sprig of Apple Blossom* is signed anddated *j.v.kessel fecit/anno 1659*

PROVENANCE Charlotte Anne Montagu

Douglas Scott, Duchess of Buccleuch and

Queensberry (1811–1895); By descent to her

daughter Lady Mary Montagu Douglas

Scott, later the wife of Colonel the Honour-

able Walter Trefusis MC; Their daughter

Mary Charlotte (1879–1952), later wife

of Captain William Lennox Naper; Leger

Galleries, London, 1953; Brian Koetser,

London, 1964; Private collection.

EXHIBITION London, Koetser Gallery,

6 April–12 June 1964, cat. no. 18a and 18b.

LITERATURE *The Connoisseur*, London,

June 4 1953, ill.

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.

Appreciated by his contemporaries for their trompe-l’œil quality, many of the works by Jan van Kessel were designed for the cabinets of curiosities popular in the seventeenth century. Collectors and enthusiasts created these *Wunderkammer* in which to display numerous still lifes and panels, such as these two *Studies* painted by Jan van Kessel. He began producing this type of work from 1653 onwards and the majority of the surviving examples date from this period; this is confirmed by the date of 1659 on one of the panels. He would continue to paint the subjects into the 1660s and the majority were done on copper, the artist’s preferred support. Their initial function has not been determined with certitude, but these small copper panels may have originally been created as a series of inlays for a small cabinet in which a collector would have displayed his natural specimens and his herbarium. Unfortunately, over time, most of the sets have been separated, but certain rare examples survive, such as a series of 16 panels dating from 1656.

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, de Madrid, de Prague, de 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.

Appréciables de ses contemporains pour leur qualité de trompe-l’œil, bien des œuvres de Jan van Kessel furent destinées à orner les cabinets de curiosité du XVII^e siècle. Collectionneurs et amateurs forment ces *Wunderkammer* dans lesquelles se trouvaient nombre de natures mortes et de planches comme ces deux *Etudes* peintes par Jan van Kessel. C’est à partir de 1653 qu’il commence à peindre ce type d’œuvres et la plupart des exemples conservés datent de ces années; pour preuve l’un de ces deux cuivres est daté de 1659. Ces sujets perdurent jusqu’aux années 1660 et sont pour la majorité exécutés sur cuivre, la surface de prédilection de cet artiste. On ne peut avec certitude attester de leur fonction première, mais ces petits cuivres pourraient avoir été conçus à l’origine pour faire partie d’une série de plaques d’un petit cabinet, dans lequel un collectionneur aurait regroupé ses spécimens naturels et son herbier. Malheureusement au fil du temps, la plupart de ces ensembles ont été séparés, mais de rares exemplaires subsistent comme par exemple une série comprenant seize panneaux peints en 1656.





Kessel painted panels of insects which often featured studies of flowers or branches of fruit, as is the case here. Particular attention is devoted to the details, and the motifs are only rarely repeated. Each one of them appears to have been the product of his own invention. The diverse specimens are shown from various points of view. From above, as in the case of the snail, or from the side as for the chafer beetle and the red beetle. Moreover, he disregards the comparative scale of the insects in a way that emphasises the careful attention given to each of them.

Although a contemporary of Rubens, Kessel falls more readily in line with the miniaturists of the Ghent-Bruges school active during the Renaissance in the Netherlands and Northern Europe. Joris Hoefnagel and Georg Flegel produced a legacy of fabulous compositions featuring beetles and butterflies that are perfectly identifiable today. The insects, seashells and flowers shown larger-than-life indicate the use of a magnifying instrument: the microscope, a Dutch invention, marks a decisive step forward for these naturalist artists and for zoologists alike. The light analytically reveals each element, creating delicate and subtle shadows. The freedom with which he arranges these insects and shells distinguishes his work from that of Hoefnagel, who applied an architectural symmetry to his studies. In this way he resembles Georg Flegel in his more scattered random arrangements.

Kessel produisait des planches d'insectes qui parfois comme ici, étaient combinées avec des études de fleurs ou de branches de fruits. Une attention toute particulière est donnée aux détails et ça n'est que rarement qu'il répétait des motifs. Il semble que pour chacun d'entre eux, il se soit adonné à l'invention. Les divers spécimens étudiés sont examinés de différents points de vue. D'en haut comme pour l'escargot, ou sur le côté comme le hanneton et le coléoptère rouge. Aussi, il ne respecte pas l'échelle entre les insectes de façon à suggérer l'attention méticuleuse portée à chacun d'entre eux.

Contemporain de Rubens, Kessel s'inscrit plus volontiers dans la lignée de l'Ecole ganto-brugeoise et de ses miniaturistes actifs durant la Renaissance des Pays-Bas et de l'Europe du Nord. Joris Hoefnagel et Georg Flegel ont laissé de fabuleuses compositions représentant des coléoptères et lépidoptères parfaitement identifiables. Les insectes, coquillages et fleurettes semblant plus grands que nature, témoignent de l'emploi d'un instrument grossissant: le microscope, invention hollandaise, marque un progrès déterminant pour ces artistes naturalistes, au même titre que pour les zoologistes. La lumière traduit de manière analytique chaque élément, et créé ainsi des ombres subtiles et délicates. Par la liberté qu'il s'octroie dans la disposition de ces insectes et des coquillages, il se démarque de Hoefnagel, qui utilise la symétrie comme architecture de ses études. Il se rapproche ainsi de Georg Flegel par une ordonnance scandée.



Other studies of insects by Kessel are displayed at the Fitzwilliam Museum in Cambridge FIG.1, at the Fine Arts Museums of San Francisco and at the Musée des Beaux-Arts in Strasbourg. Highly prized and admired during his lifetime, the insect studies by Jan van Kessel are equally sought-after today. Both amusing and enigmatic, this pair of copper panels are emblems of an era in which the painter expressed his talent in the scrutiny of minuscule life forms.

D'autres études d'insectes signées de la main de Kessel sont également visibles au Fitzwilliam Museum à Cambridge FIG.1, au Fine Arts Museums de San Francisco et enfin au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Recherchées et très appréciées de son vivant, les études d'insectes de Jan van Kessel connaissent aujourd'hui le même engouement. A la fois ludiques et insolites, ces deux cuivres sont les signes d'un temps où le peintre exprime son talent dans le minuscule passé à la loupe.



FIG.1 | Jan van Kessel, *Insects*, copper panel, 11.7 x 115.2 cm, Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.

PAIR OF STILL LIVES – PAIRE DE NATURES MORTES

STILL LIFE WITH BOUQUET OF FLOWERS IN A BASKET ON A TABLE

STILL LIFE WITH BASKET OF FLOWERS AND FIGS ON A TABLE

NATURE MORTE AU BOUQUET DE FLEURS DANS UN PANIER POSÉ SUR UN ENTABLEMENT

NATURE MORTE AVEC PANIER DE FLEURS ET FIGUES SUR UN ENTABLEMENT

PAIR OF COPPER PANELS 16,5×21,5 cm

PROVENANCE Prior to 1930, Rouen, collection

Paul P. (1885–1955), an engineer and art collector,
then by descent; Private collection, Neuilly-sur-Seine.

The van Kessels achieved success and fame thanks to their floral compositions, as shown here in all their freshness and delicacy. The floral composition developed as an autonomous genre in the Netherlands. At first, flowers were merely ornaments and generally stylised. Due to their symbolic associations, in the course of the seventeenth century they gradually grew into important elements, ultimately becoming the main subject of paintings.

The influence of Jan “Velvet” Brueghel resonates in these two copper panels. The pair displays an arrangement that clearly appealed to the tastes of 17th-century collectors: on a tabletop, a bouquet of flowers is arranged in a wicker basket. The foreground is punctuated by fruits here and there, including apples and figs, while scattered throughout the compositions, small creatures enliven the bunches. A snail, a dragonfly and a butterfly are visible. Against the simple, uniform background, the bouquets stand out in subtle and harmonious colours. The soft tones of the baskets overflowing with roses, tulips, irises and multiple blossoms create a pair of luminous and delicately balanced compositions.

Les compositions florales furent à l’origine de la renommée et du succès des van Kessel. Ici, l’artiste s’illustre dans toute sa fraîcheur et sa délicatesse. C’est dans les Pays-Bas que naît la composition florale comme genre autonome. Les fleurs n’étaient d’abord que de simples ornements, généralement stylisés. Par des rappels symboliques ils deviennent petit à petit, au XVII^e siècle, des éléments importants jusqu’à devenir le sujet principal de tableaux.

Ces deux cuivres prolongent l’écho de Jan Brueghel de Velours. Dans cette paire, on retrouve un schéma qui a fait ses preuves dans le goût des amateurs du XVII^e siècle: sur un entablement est posé un bouquet de fleurs rangées dans un panier en osier. Ça et là, des fruits rythment le premier plan. Sur l’un des fruits du verger, sur l’autre des figues. Disséminés dans les compositions, les petits êtres du vivant agrémentent les brassées. On peut apercevoir une escargot, une libellule ou encore un papillon. Sur le fond sobre et uniforme, les bouquets se détachent avec des couleurs discrètes et harmonieuses. La douce tonalité des paniers débordant de roses, de tulipes, d’iris et de multiples fleurettes forme deux compositions chatoyantes et finement équilibrées.



PIAZZA SAN MARCO
LA PLACE SAINT-MARC

PANEL 18 × 31 cm

PROVENANCE Collection Saint Foy,
Neuilly; Collection Broglio, Paris;

Collection A. Bolchini-Bonomi, Milan;

Private collection.

LITERATURE A. Morassi, *Guardi*,*i dipinti*, Venice, 1984, vol. I, p. 374,

no. 335, fig. 365.

Belonging to a family of painters of which he is the most well known, Francesco Guardi is, alongside Canaletto, “the” painter of “veduti”, these picturesque and meticulous views of Venice, a pictorial genre that come into 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. His 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. 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 “capriccii” 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 (of which seven 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.

The Piazza San Marco was probably one of the most frequently painted subjects of the *vedute* of eighteenth-century Venice. Francesco Guardi is no exception and reproduced the scene many times, particularly in the later part of his career. For this painting, which can be dated to the years 1770–80, he has chosen the prettiest view, looking towards the Basilica and the Campanile, from the church of San Geminiano which has since been destroyed. Guardi aptly records the bustle of the city, dotting the square with many groups of figures, walking or conversing with a flower seller who we see fully illuminated in the centre.

From the 1770s onwards, Guardi abandoned large paintings in order to focus on smaller works. This painting is a perfect example of his production

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 Sebastiano 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. 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.

La place Saint-Marc est sans doute l’un des sujets les plus repris dans la peinture de *vedute* du XVIII^e siècle vénitien. Francesco Guardi ne fait pas exception et il a reproduit la scène de nombreuses fois, surtout dans la dernière partie de sa carrière. Celle-ci date des années 1770–80; le point de vue choisi est le plus attrayant, en direction de la basilique et du campanile, depuis l’église de San Geminiano aujourd’hui détruite. Guardi rapporte parfaitement l’animation citadine en parsemant la place de nombreux groupes de personnes, se promenant ou conversant, avec au centre, en pleine lumière, une marchande de fleurs.

A partir des années 1770, Guardi abandonne les tableaux de grandes dimensions pour se concentrer sur les représentations plus réduites. Ce





from this period in both its size and its skilful execution. The palette is paler than in previous works, and the figures become lighter and scunter, as the brushwork becomes looser. The transformation that the painter underwent becomes fully visible if one compares this panel with the one at the National Gallery in London FIG.1. To start with, the larger dimensions give the scene a very different presence, accentuated by the size of the figures who are brightly dressed in shimmering costumes. The artist also uses darker tones and the sky is more turbulent and overcast. The brushwork is sharper, more precise and this gives the overall result a more polished effect. The size of the square is minimised by the size of the crowd of figures who seem to dwarf the buildings. By contrast, in the present painting, Guardi takes care to give the leading role to the backdrop and to limit the protagonists, thus making the square appear particularly wide and imposing.

Shimmering water, which Guardi captures so well, does not feature in this scene, but the golden light so characteristic of the atmosphere of the Serenissima, is fully present. The artist gracefully captures it, giving the impression of a peaceful springtime afternoon. The sun's rays gently fall on the basilica bringing out its golden mosaics. The clear sky is disrupted only by a single cloud while on the left, the mist captures the glow of the sun and vibrantly reflects it.

One could hardly resist comparing the work of Guardi to that of Canaletto, the undisputed master of Venetian vedute. Although the latter, already quite famous in his time, depicted the city of the Doges with marvellous lyricism, Guardi certainly holds his own. After Canaletto's departure for England in 1746, he found the way clear to practice his art and his style gradually diverged from that of the master, towards a more personal expression. In the depiction of the Piazza San Marco at the Museum Thyssen-Bornemisza, Canaletto brilliantly evokes the grandeur of the square, emphasising the magnificence of the Basilica dominated by the Campanile. He creates this effect through his particular treatment of the details, especially in his rendering of materials, assuming an elevated point of view over the square and making the figures relatively small. In the painting here, Guardi takes a freer approach and presents us with a moment in time, which goes beyond the simple topographical representation of the city. The closer perspective gives the viewer the feeling of being among the people, strolling around. The very loose yet perfectly controlled brushwork foreshadows the developments in painting of the following century and makes this small panel an outstanding example of the painter's art.

tableau est ainsi un parfait exemple de sa production de l'époque tant par sa taille que par son exécution soignée. La palette est plus claire qu'auparavant, les figures s'allègent et rapetissent tandis que la touche gagne en liberté. Le parcours effectué par le peintre se saisit complètement lorsque l'on compare notre panneau à celui conservé à la National Gallery de Londres FIG.1. Tout d'abord, les dimensions bien plus amples donnent à cette scène une majesté toute autre, accentuée par la taille des personnages, habillés de vêtements colorés et chatoyants. L'artiste utilise également des tons plus sombres et le ciel est plus mouvementé, plus habité. Les traits ont un rendu plus nets, plus précis, ce qui fait que le fini semble plus poli. Les dimensions de la place sont minimisées par la grandeur des personnages, qui rapetissent et écrasent par contraste celle des bâtiments. Dans notre tableau au contraire, Guardi prend soin de donner le premier rôle au décor et d'atténuer celui des protagonistes, la place semble ainsi particulièrement large et imposante.

Les miroitements de l'eau, si bien maîtrisés par Guardi, sont absents de cette représentation, mais la lumière dorée, caractéristique de l'atmosphère de la Sérénissime, ne manque pas. L'artiste la maîtrise avec grâce et rend l'impression d'une paisible après-midi printanière. Les rayons de soleil touchent délicatement la basilique et font chatoyer l'or des mosaïques. Le ciel serein n'est perturbé que par un nuage tandis que sur la gauche, la nébulosité capte les lueurs du soleil et les reflète de manière vibrante.

Comment ne pas comparer l'œuvre de ce peintre à celles de Canaletto, le chef de file incontesté du vedutisme vénitien ! Si ce dernier, déjà très célèbre à son époque, dépeint la cité des Doges avec un lyrisme merveilleux, Guardi n'a rien à lui envier. Après le départ de Canaletto pour l'Angleterre en 1746, il a la voie libre pour exercer son art et il se démarquera progressivement du style du maître pour aller vers une expression plus personnelle. Dans la représentation de la place Saint-Marc du musée Thyssen-Bornemisza, Canaletto évoque avec brio la majesté de la place, en insistant sur la magnificence de la basilique, surplombée par le campanile. Il parvient à cet effet en soignant tout particulièrement les finitions, notamment dans le rendu des matériaux, en adoptant un point de vue haut sur la place ainsi qu'en représentant les personnages de taille relativement réduite. Dans notre tableau, Guardi prend plus de libertés et nous met face à un instant capté, qui va au delà de la simple reproduction topographique de la ville. Le point de vue plus proche du sol donne au spectateur l'impression de se trouver parmi les habitants qui se promènent. La touche très libre, parfaitement maîtrisée, annonce les développements de la peinture au siècle suivant et font de ce petit panneau un magnifique échantillon de l'art du peintre.



FIG. 1. | Francesco Guardi, *Piazza San Marco*, vers 1760, oil on canvas, 72,4 × 119,1 cm, London, National Gallery.

PALMANOVA 1762–MILAN 1844

A COLLECTOR'S CABINET
CABINET D'AMATEURCANVAS 55 × 65,5 cm PROVENANCE Private collection, Italy.
Signed at the lower right *Bison*

Born in Palmanova in Friuli in 1762, Giuseppe Bernardino Bison occupies a special place among the painters who prolonged the vedutist tradition at the turn of the 18th century. An eclectic and versatile artist, he also left behind an important oeuvre as a painter and decorator, following in the prestigious footsteps of Tiepolo, Guardi, Ricci, Zaïs and Diziani. Numerous palaces and villas in Ferrara, Padua, Treviso, Udine, Trieste and the surrounding areas bear witness to his ability as a fresco artist. Essentially dedicating himself to topographical veduta in his easel paintings, he nevertheless dealt with a wide variety of subjects, including fantasy. Other than these two aspects of his art, he produced an impressive number of graphic works.

In 1831, he settled in Milan and from 1834 to 1838, he made a series of journeys which took him successively to Florence, Rome, Naples and Paestum, thus broadening his vedutist repertoire. As regards his protean body of work, we should emphasise—besides the variety of subjects—the extreme quality of his pictorial production, making him one of the most worthy epigones of the Venetian vedutist tradition in the 18th century.

Although Bison is known for his Venetian *vedute* and depictions of Italy in general, in fact his oeuvre is not limited to this genre. His curiosity led him to address a wide range of subjects, and the northern influence can be seen in his production in Trieste in the early nineteenth century. At this time a large number of prints based on works by David Teniers, Jan Steen and Adriaen Van Ostade were in circulation which served as a model and inspiration for Bison's interior scenes.

This painting presents a highly specific genre, related to the interior scene: the collector's cabinet. The genre was developed in Antwerp in the 1610s by Frans Francken the Younger and Jan Brueghel the Elder, although it was initially seen rarely outside the city. By the middle of the century, David Teniers took up the subject at the request of Archduke Leopold-Wilhelm von Habsburg who wanted to record his very rich collection of paintings. In this way, he contributed to the spread of the genre outside of the city when he left for Brussels.

The painting by Bison is no exception to the tradition and is clearly inspired by a sixteenth-century Flemish painting preserved at the Kunsthistorisches Museum in Vienna FIG.1, which was part of the collection of the same Archduke who commissioned Teniers. Bison surely had access to the composition through an engraving, which would explain the difference in his choice of colours. In reworking the motif, he also somewhat simplified

Né à Palmanova du Frioul en 1762, Giuseppe Bernardino Bison occupe une place particulière parmi les peintres qui prolongent la tradition vedutiste à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles. Artiste éclectique et versatile, il a également laissé une œuvre importante de peintre décorateur, en suivant la trace prestigieuse de Tiepolo, Guardi, Ricci, Zaïs ou Diziani. De nombreux palais et villas de Ferrare, Padoue, Trévis, Udine, Trieste et des alentours attestent de ses capacités de peintre fresquiste. Sur chevalet, se consacrant essentiellement à la « veduta » topographique, il n'en aborda pas moins des sujets divers et variés, de fantaisie, et au-delà de ces deux aspects de son art, réalisa une impressionnante production graphique.

À partir de 1831, il s'installe à Milan et de 1834 à 1838 il effectue une série de voyages qui le porteront successivement à Florence, Rome, Naples et Paestum, élargissant ainsi son répertoire de vedutiste. De son œuvre protéiforme, il convient de souligner, par-delà la variété des sujets, l'extrême qualité de la réalisation picturale qui fait de lui l'un des plus dignes épigones de la tradition vedutiste du XVIII^e siècle.

Si l'on connaît bien le Bison des *vedute* vénitiennes et de l'Italie en général, on ignore parfois que son œuvre ne se limite pas à ce genre. En effet, sa curiosité le porte à toucher à un grand nombre de sujets, alors que l'influence nordique se fait ressentir sur la production triestine du début du XIX^e siècle. En effet, un grand nombre d'estampes tirées d'œuvres de David Teniers, Jan Steen ou encore Adriaen Van Ostade circulent et servent de modèle à notre peintre qui s'en inspire pour ses scènes d'intérieur.

Ce tableau évoque un genre bien particulier, lié à la représentation d'intérieur: le cabinet de collectionneur. Le genre naît à Anvers dans les années 1610 avec Frans Francken le Jeune et Jan Brueghel l'Ancien et ne s'exporte tout d'abord que très peu en dehors de cette ville. Au milieu du siècle, David Teniers s'empare du sujet à la demande de l'archiduc Léopold-Guillaume de Habsbourg qui souhaite faire représenter sa très riche collection de peintures. Il contribue ainsi à la diffusion du genre en dehors de la ville, lors de son départ pour Bruxelles.

Le tableau de Bison ne fait pas exception, il s'inspire bel et bien d'une peinture flamande du XVI^e siècle, conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne FIG.1, qui faisait partie de la collection du même archiduc pour qui Teniers travailla. Bison a sûrement eu accès à la composition à travers une gravure, ce qui explique la différence dans le choix des couleurs. Il entreprend en outre un travail de simplification lors de la retranscription du motif. Il supprime notamment le groupe central pour ne garder que les deux



it. Particularly, he leaves out the central group, retaining only the two figures admiring the painting on an easel. The paintings depicted on the walls closely resemble the model but with much less detail. It should be borne in mind that Bison was not working from the original, which was at the time already in Vienna, but from a much smaller engraving which would have made the details difficult to discern.



FIG. 1 | Hans Jordaens III (figures), Cornelis de Baellieur (decor), *Cabinet d'art et de curiosités*, circa 1630 (?), panel, 86 × 120 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

The scene shows a wide variety of genres: historical paintings, still lifes, landscapes, seascapes, as well as classical sculpture and curiosities such as seashells and vases. In the original work, it is already difficult to identify the known paintings, and the majority are no doubt the product of the artist's imagination, nevertheless reflecting the taste of the era. In contrast, the central painting, placed on an easel, is easily recognisable. It is an original work by Rubens, *the Resurrection of Lazarus*¹. Destroyed during the Second World War, it is known to us only through black-and-white photographs, and the motif is highly faithful to the original. The transposition of a collector's cabinet from sixteenth-century Flanders to nineteenth-century Italy is a very interesting statement that reflects the curiosity and passion of the collectors of the city of Trieste. Even today, this painting still retains its charm and the care with which it has been produced elegantly reflects this highly particular subject.

¹ Pieter Paul Rubens, *The Resurrection of Lazarus*, circa 1620, canvas, 263 × 196 cm, formerly: Berlin, Kaiser Friedrich Museum (since destroyed).

personnages qui admirent le tableau installé sur le chevalet. Les peintures représentées aux murs sont très proches du modèle mais bien moins détaillées. Il ne faut pas oublier que Bison se trouvait certainement face à une gravure et non pas devant l'original qui était alors déjà conservé à Vienne, de format donc plus réduit, ce qui fait que les détails étaient plus difficiles à lire.

Une grande variété de genres est représentée : la peinture d'histoire, la nature morte, le paysage, la marine, en plus des sculpture à l'Antique et des objets de curiosité comme les coquillages ou les vases. Dans l'œuvre originale, il est déjà difficile d'identifier des tableaux connus et la majorité est sûrement le produit de l'imagination de l'artiste tout en reflétant le goût de l'époque. En revanche, le tableau du centre, posé sur le chevalet, est facilement reconnaissable. Il s'agit d'un original de Rubens, *La Résurrection de Lazare*¹. Détruit durant la seconde Guerre Mondiale, il ne nous est connu que par des photographies en noir et blanc et le motif reste très fidèle à l'original. La transposition d'un cabinet de collectionneur du XVI^e siècle flamand au XIX^e siècle italien est tout à fait intéressante et reflète l'intérêt et la passion des collectionneurs de la ville de Trieste. Aujourd'hui encore, ce tableau ne manque pas de charme et sa réalisation soignée évoque avec finesse ce sujet si particulier.

¹ Pieter Paul Rubens, *La Résurrection de Lazare*, vers 1620, toile, 263 × 196 cm, auparavant: Berlin, Kaiser Friedrich Museum (œuvre détruite).



PALMANOVA 1762–MILAN 1844

DEPARTURE OF THE BUCENTAUR TOWARDS THE VENICE LIDO, ASCENSION DAY
LE DÉPART DU BUCENTAURE VERS LE LIDO DE VENISE, LE JOUR DE L'ASCENSION

CANVAS 35,5 × 50 cm

PROVENANCE Private Collection.

Aside from Carnival, the holiday that best embodies the Venetian spirit is certainly Ascension Day. The event held on this day involves the Doge, accompanied by the leading figures of the city, embarking on the Bucentaur, a flat bottomed barge powered by oars, which is rowed out of the lagoon and out to sea by the Lido port in order to perform a very special ceremony. This *Sposalizio del Mare* (the Marriage of the Sea), where the Doge would toss a golden ring into the Adriatic to symbolise the city's union with the sea, but above all, its maritime dominance. Once the ceremony was over, the ship returned to Venice, accompanied by many boats and the festivities would continue on land. The first such ceremony can be reliably traced to around the year 1000; it was held for the last time in 1797, prior to the abdication of the last Doge before the troops of Napoléon Bonaparte. This secular tradition had thus already been relegated to the history books at the time that Bison chose it as a subject.

A painting by Canaletto originally inspired this composition. Now lost, it is documented through numerous copies from the workshop as well as an engraving by Giovanni Battista Brustoloni. The other renowned vedutist, Francesco Guardi, also painted a version of it¹. It is no doubt thanks to the same engraving that Bison would have been familiar with the motif and came to depict it. Bison chooses to stay very close to this composition: he maintains the point of view from the eastern end of the Riva degli Schiavoni, which extends along the right-hand edge of the image, dominated by the Campanile. On the left, we see the island of San Giorgio Maggiore, with, in sequence, Giudecca and the Church of Redentore, and in the centre, the entrance to the Grand Canal with the Punta della Dogana and Santa Maria della Salute. This panorama of the Bacino di San Marco is extended longer in the work of Bison than in the original, as the format of the work differs slightly, however the artist preserves the same arrangement of buildings. The dock is occupied by a multitude of characters, completely identical to those appearing in the engraved model, as they scramble for a glimpse of the beautiful boat passing majestically before their eyes.

The speed with which Bison worked allowed him to offer numerous and diverse scenes representing the Serenissima to his clientele in Trieste. He spent a large part of his career working there, delighting the public with his charming little scenes portraying the city in an idyllic light. His paintings are always meticulously composed, whilst containing a personal touch in the small brushstrokes that give shape to the figures and other details as well as the shimmering reflections of the water of the lagoon which are rendered with great virtuosity.

¹ Francesco Guardi, *The Departure of the Bucentaur towards the Venice Lido, on Ascension Day*, circa 1775–1780, canvas, 66 × 101 cm, Paris, Musée du Louvre.

La fête la plus représentative de l'esprit vénitien est sans doute, après le Carnaval, celle du jour de l'Ascension. En effet, c'est lors de cet événement que le Doge, accompagné des personnages les plus importants de la ville, monte à bord du Bucentaure, navire à fond plat et à rames, et sort de Venise et de la lagune au large du Lido pour effectuer une cérémonie très particulière. Il s'agit du *Sposalizio del Mare* (le mariage avec la mer), où le Doge jette un anneau d'or dans l'Adriatique pour signifier leur union mais surtout la domination de la cité sur les eaux. Une fois la cérémonie terminée, le navire retourne à Venise, accompagné de nombreuses embarcations, et les festivités continuent sur la terre ferme. Si la première cérémonie a sans doute eu lieu aux alentours de l'an 1000, la dernière s'est déroulée en l'an 1797, avant l'abdication du dernier Doge devant les troupes de Napoléon Bonaparte. Cette tradition séculaire est donc reléguée aux pages de l'Histoire lorsque Bison décide de représenter ce sujet.

C'est un tableau de Canaletto qui est à l'origine de cette composition. Aujourd'hui perdu, il nous est connu par de nombreuses copies d'atelier ainsi que par une gravure de Giovanni Battista Brustoloni. L'autre célèbre vedutiste, Francesco Guardi, en a également effectué une version peinte¹. C'est certainement par cette même gravure que notre peintre a pu connaître le motif et à son tour le représenter. Bison choisit de rester très proche de la composition : il conserve le point de vue depuis l'extrémité Est de la Riva degli Schiavoni, que l'on voit s'étaler tout le long du bord droit de l'image, surplombée par le Campanile. A gauche se trouve l'île de San Giorgio Maggiore, avec en enfilade, la Giudecca et l'église du Redentore, et au centre, l'entrée du Grand Canal avec la Punta della Dogana et Santa Maria della Salute. Ce panorama du Bacino di San Marco est plus allongé chez Bison que dans l'original, le format choisi étant légèrement différent, mais l'artiste respecte tout de même la disposition des bâtiments. Le quai est occupé par une multitude de personnages, en tout point identique au modèle gravé, qui se pressent pour avoir une chance de voir le magnifique bateau qui passe majestueusement devant leurs yeux.

La rapidité avec laquelle Bison travaille lui permet de proposer un grand nombre de sujets représentant la Sérénissime à ses clients à Trieste. Il travaille en effet depuis cette ville durant une grande partie de sa carrière et le public est friand de ses charmantes petites scènes montrant la ville sous un trait idyllique. Ses peintures sont toujours très soignées même si on retrouve sa touche personnelle, les petites taches qui forment les personnages et les autres détails ainsi que les reflets changeants de l'eau de la lagune rendus avec virtuosité.

¹ Francesco Guardi, *Le Départ du Bucentaure vers le Lido de Venise, le jour de l'Ascension*, vers 1775–1780, toile, 66 × 101 cm, Paris, Musée du Louvre.



VIEW OF THE GRAND CANAL FROM THE PALAZZO MICHIEL DALLE COLONNE
IN THE DIRECTION OF THE FONDACO DEI TEDESCHIVUE DU GRAND CANAL DEPUIS LE PALAZZO MICHIEL DALLE COLONNE
EN DIRECTION DU FONDACO DEI TEDESCHI

GOUACHE ON CARDBOARD 18×24 cm

PROVENANCE Private collection, Italy.

In this delicate gouache depicting a view of Venice, like many of his fellows, Bison was inspired by the greatest *vedute* artist ever to paint the lagoon: Canaletto. In fact, a canvas by the master belonging to a private collection shows the same point of view. It is one of the bends of the Grand Canal, close by the Rialto bridge. The curve of the river lends an interesting perspective to the scene: while the viewer is close to the right bank, along a small square where the boats arrive, the beautiful series of buildings on the left side offers a comprehensive catalogue of Venetian architectural style. In the left-hand foreground, the Palazzo Michiel dalle Colonne is recognisable and it can still be seen from the Campo della Pescheria and its arcades in front, where merchants are busy selling their catch of the day. Bison would have had access to this composition through the albums of engravings made by Visentini, which reproduced many works by Canaletto and encouraged their dissemination. This *veduta* is included in the 1742 album *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* FIG.1.

Bison in fact spent much of his career in Trieste where he produced the bulk of his œuvre as a vedutist. He worked from models documented by engravings to produce works on canvas as well as on paper. His views therefore are not the result of direct observation of the City of the Doges but rather a re-adaptation of established motifs created by the great master of the genre, Canaletto. For Bison, the use of Canaletto's motif allowed him to give free rein to his brilliant style, made up of small brushstrokes very freely applied. Generally, the overall effect is to bring a new energy to the work of Canaletto thanks to the multitude of figures in brightly coloured clothing going about their various occupations, in a reflection of the bustling city.



FIG.1 | Antonio Visentini,
"Prospectus a Substructionibus Rivoalti
ad Aedes Civranorum" in *Prospectus
Magni Canalis Venetiarum*, 1742.

Cette délicate gouache de Bison représentant une vue de Venise est, comme nombre de ses semblables, inspirée par le plus grand peintre de *vedute* que la lagune ait connu : Canaletto. En effet, une toile du maître, appartenant à une collection privée, présente le même point de vue. Il s'agit d'un des méandres du Grand Canal, à deux pas du pont du Rialto. La courbe du cours d'eau imprime à l'ensemble une perspective intéressante : alors que le spectateur se trouve proche de la rive droite, le long d'une petite place où débarquent des bateaux, l'enfilade de bâtiments du côté gauche est du plus bel effet et permet de donner un aperçu exhaustif du style architectural vénitien. A gauche au premier plan on reconnaît le Palazzo Michiel dalle Colonne, que l'on peut encore admirer depuis le Campo della Pescheria et ses arcades en face, où les marchands continuent de vendre leur poisson aujourd'hui. Bison a pu avoir accès à cette composition par le biais des albums de gravures de Visentini, qui a reproduit grand nombre d'œuvres de Canaletto et a participé ainsi à leur diffusion. On retrouve notre *veduta* dans l'album *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* de 1742 FIG.1.

Bison passe en effet une bonne partie de sa carrière à Trieste et y réalise la plus grande partie de son œuvre de vedutiste. Il se base sur des modèles, véhiculés par le biais de gravures, pour réaliser ses toiles ainsi que ses œuvres sur papier. Ses vues ne naissent donc pas d'une observation directe de la cité des doges mais plutôt d'une réutilisation de motifs préétablis par le grand maître du genre, Canaletto. L'utilisation du motif de Canaletto n'est pour Bison qu'un prétexte pour laisser libre cours à son style brillant, dont les petites touches sont posées de manière très libre. De manière générale, il introduit une animation étrangère à l'œuvre Canaletto grâce à la multitude de personnages aux vêtements colorés, vaquant à diverses occupations et reflétant l'agitation citadine.





MODERN PAINTINGS

Lucio Fontana

ROSARIO SANTA FÉ 1899–VARESE 1968

Lucio Fontana, 1952.

Lucio Fontana, 1952.

Lucio Fontana, 1952.

Lucio Fontana, 1952.

Lucio Fontana, 1952.

Lucio Fontana, 1952.

Lucio Fontana, 1952.

Lucio Fontana, 1952.

Lucio Fontana, 1952.

Lucio Fontana, 1952.

Lucio Fontana, 1952.

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 “Manifiesto 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.

^[1] “Manifiesto Blanc”, 1946 Buenos Aires, translation by Dominique Liquois, taken from the catalogue Lucio Fontana, p. 278–81, 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 « Manifiesto 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.

^[1] « Manifiesto Blanco », 1946 Buenos Aires, traduction de Dominique Liquois, tiré du catalogue Lucio Fontana, p. 278–81, B. Bilstène, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

1962–1963

CANVAS 33 × 46 cm

Signed with title on the reverse:

l. fontana / Concetto spaziale / "ATTESE" 1+1 = / 3ZH

PROVENANCE Private collection, Rome;

Private collection, Milan; Collection Maria Teresa

Graffione, Genoa; Private collection; Milan,

Christie's, 26 May 2003; Private collection, Italy.

LITERATURE Enrico Crispolti, *Lucio Fontana,**Catalogo Ragionato di Sculture, Dipinti, Ambientazioni,*

vol. II, Milan 2006, p. 639, no. 62-63 T 9, ill.

As an artist, Lucio Fontana launched the inquiry into the relationship between “space-surface-material”. Developing experiments in abstraction in Italy in 1931, anticipating non-objective art, he pioneered the Spatialist Movement in 1947, and in 1958 began the practice of piercing the canvas with a razor blade.

This monochromatic blue canvas is marked by four cuts. Executed in 1962–1963, it reveals an intimate and existential world. According to the art critic Giulio Carlo Argan: Fontana “was the defender of the concept of art as creation and even as beauty” and “he demonstrated the limits to which those concepts had to be reduced in order to coexist with the new value concepts introduced by industrial culture”¹. Fontana believed that the work should serve the purpose of rupturing the form and integrating space, an ambition he inherited from the avant-gardists’ desire to integrate the art object into the space of real-life.

The canvas is first painted a tranquil blue, then slashed with a metal knife blade. While maintaining the external form of the gesture, the artist reduces it to a mechanical operation. Once dry, the canvas is reworked by Fontana who, in the shapes of the cuts, is able to open up conceptual spaces. Fontana’s ultimate aim is to approach the canvas no longer as a simple surface for painting, as in past centuries, but rather to use it to create a form through painting that captures authentic space. This wounding of the surface is a metaphor that lends itself to countless possibilities. The new three-dimensionality of these elements and the shadows they contain directly confronts the viewer with questions of metaphysics, emptiness and nothingness.

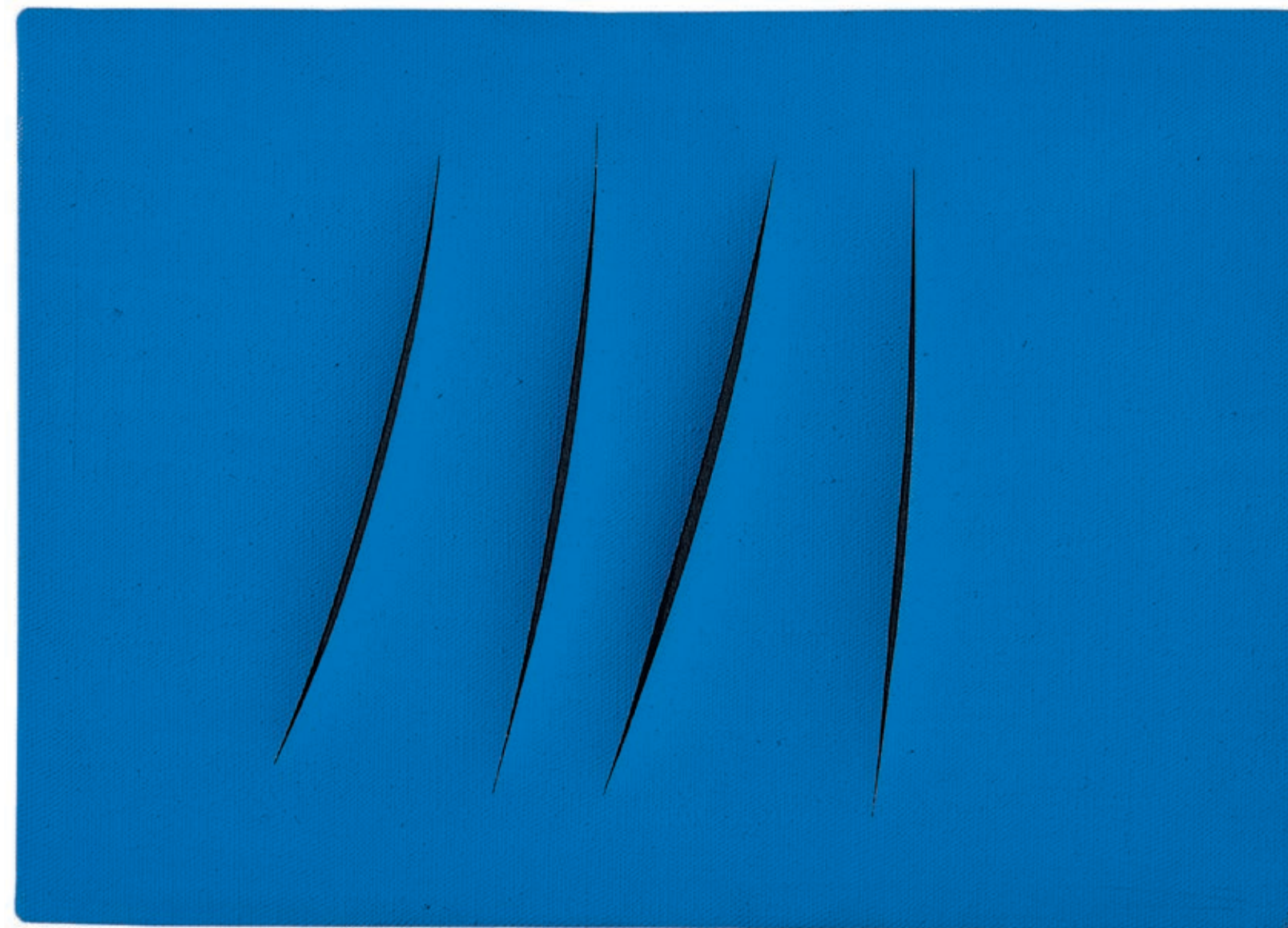
¹ Giulio Carlo Argan, *Reconstruction in Postwar Italy*, in John Howell, ed. *Breakthroughs: Avant-Garde Artists in Europe and America, 1950–1990* (Columbus, Wexner Center for the Arts, Ohio State University; New York, Rizzoli, 1991), p. 27.

Grâce à Lucio Fontana, naît l’exploration du rapport « espace-surface-matière ». Développant des recherches abstraites en Italie en 1931, promoteur de l’art informel, pionnier du Mouvement Spatialiste en 1947, il amorce en 1958 la pratique des fentes consistant à transpercer la toile au rasoir.

Quatre fentes marquent la toile bleue monochrome. Cette œuvre, exécutée en 1962-3, témoigne d’un monde intime et existentiel. Le critique d’art Giulio Carlo Argan a soutenu l’idée suivante: Fontana « était le défenseur de la notion de l’art comme création et même comme beauté » et « a démontré les limites auxquelles ces concepts ont dû être réduits afin de coexister avec les nouveaux concepts de valeur introduits par la culture industrielle ». Fontana pense que briser la forme et l’intégrer à l’espace est le destin de l’œuvre, une ambition qu’il a hérité de la volonté avant-gardiste d’intégrer l’objet d’art dans l’espace de la vie réelle.

La toile est d’abord peinte d’un bleu pacifique, puis fendue avec la lame d’un couteau. Tout en conservant la forme extérieure du geste, l’artiste l’a réduit à une opération mécanique. Une fois sèche, la toile est retravaillée par Fontana qui, à travers ses coupures, réussit à ouvrir des espaces de pensée. Fontana s’intéresse finalement à la toile non plus comme simple surface de peinture, typique des siècles précédents, mais plutôt comme création d’une forme à travers la peinture qu’il saisit l’espace réel. Cette blessure est une métaphore pour surmonter tous les possibles. La nouvelle tridimensionnalité de ces volets et de leurs ombres nous conduit directement devant la question de la métaphysique, du vide, du néant.

¹ Giulio Carlo Argan, *Reconstruction in Postwar Italy*, in John Howell, ed. *Breakthroughs: Avant-Garde Artists in Europe and America, 1950–1990* (Columbus, Wexner Center for the Arts, Ohio State University; New York, Rizzoli, 1991), p. 27.



1964

CANVAS 73 x 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 oeuvre. The slashes on the monochrome canvas are undoubtedly the result of a gesture that tends towards aggression, even though the work simultaneously provokes a feeling of restraint and silence. 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.

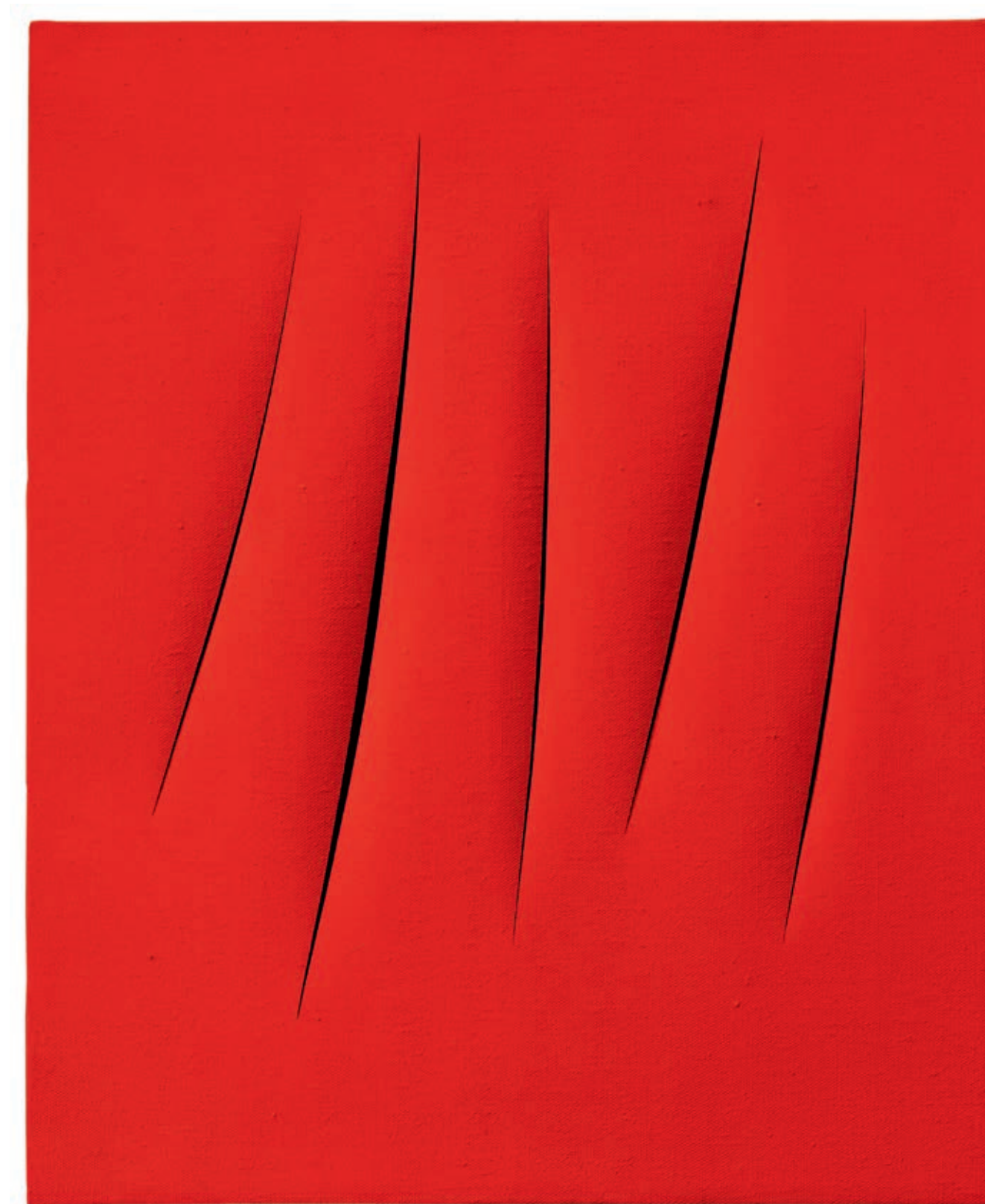
¹ Sarah Whitfield, “Handling Space” in: Exh. Cat., London, Hayward Gallery, *Lucio Fontana*, 2000, p. 18.

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.



1964–1965

CANVAS 65 × 54 cm

PROVENANCE Private collection, Italy.

LITERATURE Enrico Crispolti, *Lucio Fontana*,*Catalogo Generale*, vol. II, Milan 1986, p. 552,no. 64–65 T 32, ill.; Enrico Crispolti, *Lucio Fontana*,*Catalogo Ragionato di Sculture, Dipinti, Ambientazioni*,

vol. II, Milan 2006, p. 736, no. 64–65 T 32, ill.

Archetypal of the legendary “cuts” by Lucio Fontana, this *Concetto Spaziale* executed between 1964 and 1965 is an exceptional example of the art of this 20th-century master. While he began making works involving perforation on paper in 1949 (*Buchi*), it was from 1958 that he started creating the *Attesa* (slashes) as he called them, by slicing the canvas with a razor blade. Among his *Concetti Spaziali*, the *Attese* are undoubtedly the most significant works realized by Fontana.

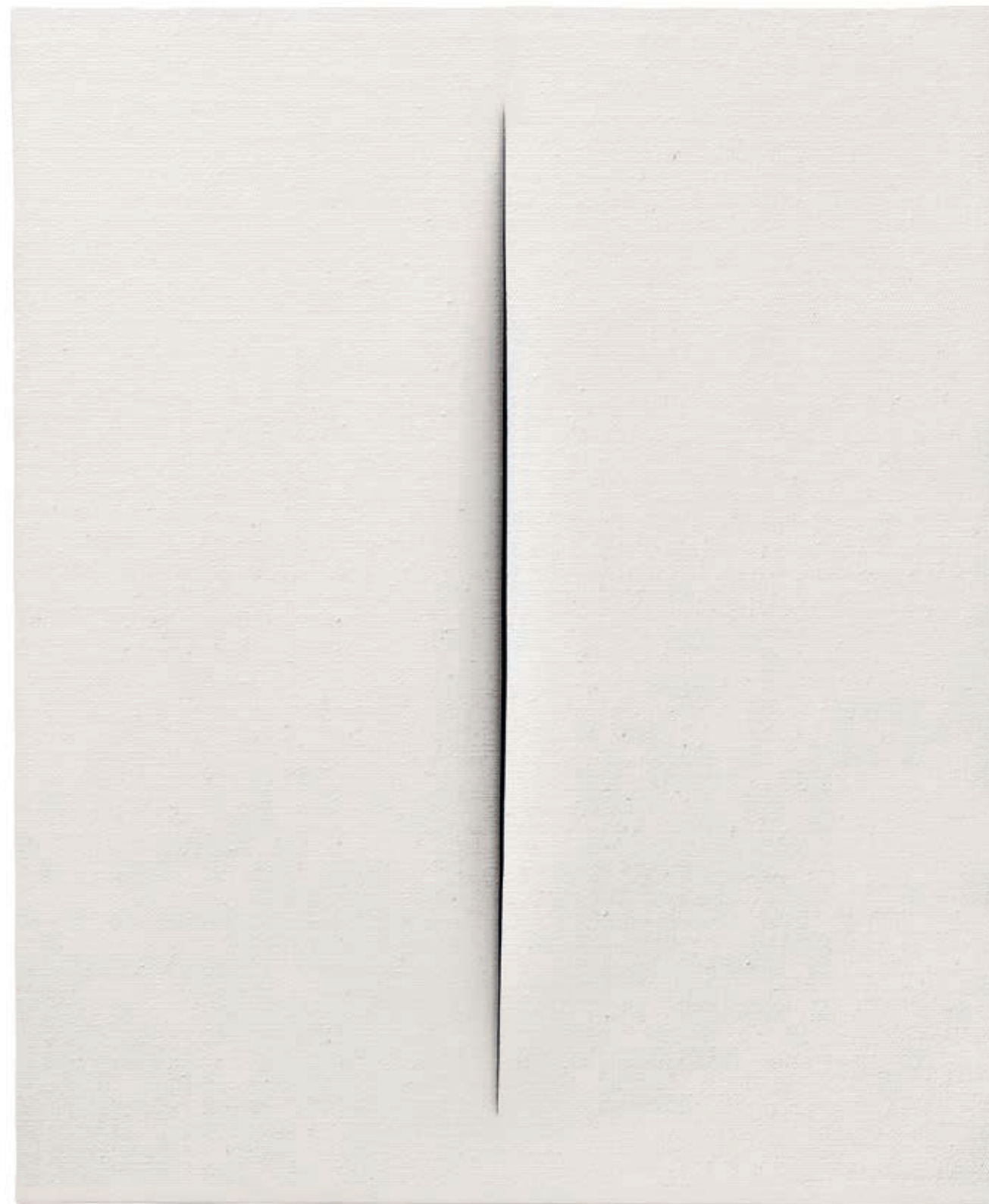
A single incision vertically rends the white surface at its centre, bringing dynamism and movement to the canvas. This work, executed between 1964 and 1965, is at the heart of the artist’s explorations which invite the viewer to penetrate into another world through an illusionistic opening. Shortly afterwards, in 1966, Lucio Fontana exhibited at the Venice Biennial and won the Grand Prix for his *Ambiente Spaziale*. The painter’s creative process begins first with the colour and then the material. The canvas is first covered in monochrome white, then placed on an easel and slashed, in a single, precise gesture, with a Stanley knife. The gesture of the artist thus becomes embedded in the object. Once dry, Fontana would manipulate the canvas, described by a friend as a process of stroking the gap to gently open it¹. As an integral part of the process, the viewer can freely assign multiple interpretations to this gesture. Here, white evokes serenity and calm, but also innocence and purity.

¹ Sarah Whitfield, “Handling Space” in: Exh. Cat., London, Hayward Gallery, *Lucio Fontana*, 2000, p. 18.

Archétype des légendaires «fentes» de Lucio Fontana, ce *Concetto spaziale* exécuté entre 1964 et 1965 est un exemple exceptionnel de l’art de ce grand maître du XX^e siècle. Alors qu’il commence en 1949 à perforer des papiers (*Buchi*), c’est à partir de 1958 qu’il débute la pratique de l’*Attesa* (fente), consistant à transpercer la toile au rasoir. Ces *Attese* comme il les appellera, sont sans conteste les œuvres les plus significatives de l’art de Fontana et de ses *Concetti Spaziali*.

Seule et unique, scindant verticalement le support blanc en son centre, cette incision provoque dynamisme et mouvement sur la toile. Exécutée entre 1964 et 1965, cette œuvre est au cœur des recherches de l’artiste qui incite le spectateur à pénétrer un autre monde par une fenêtre illusionniste. Peu de temps après, en 1966, Lucio Fontana exposait à la Biennale de Venise et gagnait son Grand Prix grâce à son *Ambiente Spaziale*. Le processus créatif du peintre se conçoit dans la couleur puis la matière. La toile est d’abord enduite d’un monochrome blanc, puis placée sur un chevalet sur lequel, au moyen d’un couteau Stanley, la toile est fendue dans un mouvement unique et précis. Le geste de l’artiste est ainsi figé dans l’objet. 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. Ici, le blanc appelle au calme et à la sérénité, mais aussi à l’innocence et à la pureté.

¹ Sarah Whitfield, «Handling Space» in: Exh. Cat., London, Hayward Gallery, *Lucio Fontana*, 2000, p. 18.



1967

CANVAS 18 x 24 cm

Signed, with title and inscription

"giovedì è festa" on the back.

PROVENANCE European private collection;

Galerie Zero, Stockholm; Private collection.

LITERATURE Enrico Crispolti, *Lucio Fontana*,

Catalogo generale, Milan, 2006, vol. II,

no. 67 T 132, p. 870, ill.

In the oeuvre of Lucio Fontana, the works from the *tagli* (slashes) cycle, such as this *Concetto Spaziale, Attese*, are unquestionably the most important and iconic of the artist's career. Starting in 1958 and continuing over the course of a decade, these slashed canvases represent the fulfilment of this Italian-Argentine artist's vision and the culmination of his spatial and conceptual explorations. The works are created according to a systematic process: first covering the canvas in a single colour and then, before the paint is completely dry, cutting one or more openings in the surface with a Stanley knife. After letting it dry, he would finish by gently widening the cuts with his fingers, in a gesture reminiscent of a caress, according to one of his friends¹. In this way, physical movement becomes an integral part of the work. These precise and repeated gestures that Fontana applied to his canvases are present in the traces that they leave. The *tagli* thus bear witness to the artistic process.

The slashes also allow a glimpse behind the canvas: here, Fontana adds a layer of black gauze to create a sense of depth. In this way, he opens the flat surface of the painting to the third dimension, as opposed to simply representing it, like the painters of the past. One senses his background as a sculptor in this endless search for the new, for the space concealed behind the canvas. Over time, his cuts grew increasingly long, allowing the openings to become larger, also experimenting with coarser types of canvas than in the earlier versions, emphasising the material texture. This also allows for an interesting play of light across the surface of the canvas, with the brightest point always being at the edge between the slashes and the mysterious black area beyond it. The title of these works, which translates as "Spatial Concept", accurately suggests that Fontana's explorations were always a quest to capture the third dimension. As for the slashes, here he adds *Attese*, representing that which is expected, hoped, anticipated. The artist thus refers to what lies beyond the canvas, the black and undefined space into which the viewer can project whatever he likes, as it remains unexplored and inaccessible due to the narrowness of the opening. It is all about the suggestion, and the contrast between the large expanse of the canvas and the slim opening, heightening this effect.

This small canvas in pure, dazzling white punctuated by three parallel cuts of remarkable regularity offers a very fine example of Fontana's exploration into the three-dimensional nature of art.

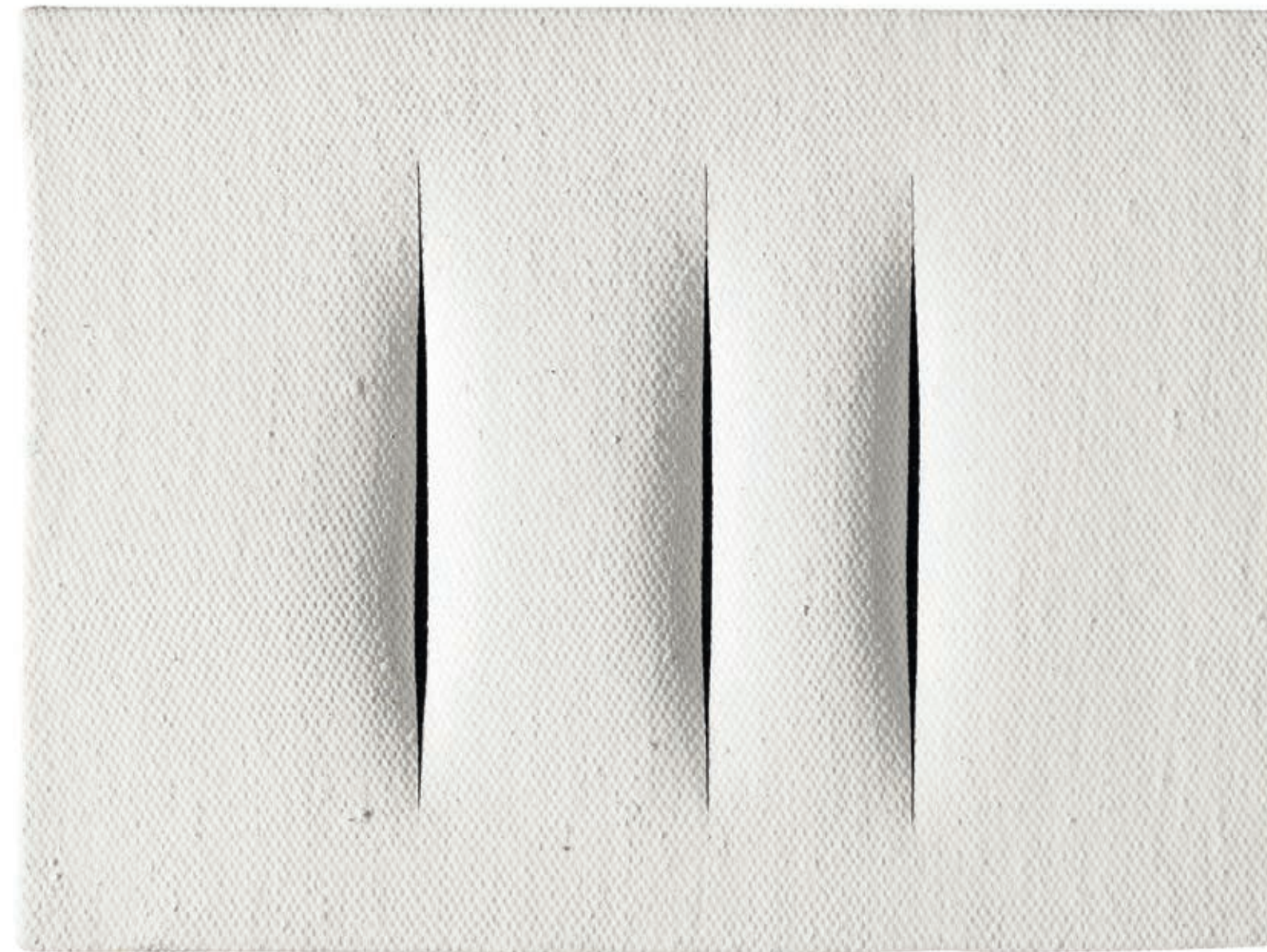
¹ Sarah Whitfield, *Lucio Fontana*, Exh. Cat., London, Hayward Gallery, 2000, p. 31.

Dans la production artistique de Lucio Fontana, les *tagli*, comme ce *Concetto Spaziale, Attese*, représentent sans doute le cycle le plus important et également le plus connu. Entreprises en 1958 et continuées sur une décennie, ces toiles entaillées représentent le summum de l'art de l'italo-argentin et l'accomplissement de ses recherches spatiales et conceptuelles. Ce dernier procède toujours de la même façon : il peint d'abord sa toile d'une seule couleur, puis, alors qu'elle n'est pas encore totalement sèche, il crée une ou plusieurs ouvertures à l'aide d'un couteau Stanley. Après le temps de séchage, il termine en entrouvrant légèrement les fentes ainsi obtenues à l'aide de ses doigts d'un geste qui rappelle une caresse, comme le soulignait l'un de ses amis¹. Ainsi, le mouvement devient part intégrante de l'œuvre. Les gestes, précis et répétés, opérés par Fontana sur ses toiles sont évoqués par la trace qu'ils laissent. Les *tagli* se font alors témoins du processus artistique.

Les fentes laissent en outre entrevoir un élément derrière la toile : Fontana y ajoute de la gaze noire pour créer un effet de profondeur. Il ouvre ainsi la planéité du tableau à la troisième dimension au lieu de simplement la représenter, comme les peintres par le passé. On sent son expérience de sculpteur dans cette recherche sans fin de nouveauté, d'un espace qui se trouve derrière la toile. Au fil du temps, ses entailles se font de plus en plus longues, ce qui permet des ouvertures plus grandes. L'utilisation de toiles plus grossières qu'au début permet également d'ajouter de la matière. La lumière peut ainsi jouer sur l'œuvre de manière intéressante et le point le plus lumineux reste toujours, par contraste, celui de contact entre la toile peinte du bord des fentes et la partie noire et mystérieuse au-delà. Le titre de ces réalisations, que l'on peut traduire par « Concept spatial », indique bien que les expériences de Fontana se dirigent toujours vers une mise en valeur de la troisième dimension. Dans le cas des fentes, il y ajoute *Attese*, qui signifie ce qui est attendu, espéré, anticipé. L'artiste se réfère ainsi à ce qui se trouve au-delà de la toile, cet espace noir et indéfini sur lequel le spectateur peut projeter ce qu'il veut, car il reste inexploré et inaccessible, de par la petitesse de sa voie d'accès. Tout est dans la suggestion et le contraste entre la grandeur de la surface de la toile et l'étroitesse de la fente augmente ce sentiment.

Cette petite toile éclatante de simplicité par sa blancheur, rythmée de trois entailles parallèles d'une régularité remarquable, se présente donc comme un très bel exemple de l'exploration tridimensionnelle de l'art par Fontana.

¹ Sarah Whitfield, *Lucio Fontana*, catalogue d'exposition, Londres, Hayward Gallery, 2000, p. 31.



Alexander Calder

LAWNTON 1898–NEW YORK 1976

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Né à la toute fin du XIX^e siècle dans une famille d’artistes américaine, Alexander Calder ne se destinait tout d’abord pas à une carrière artistique. Il obtient en effet en 1919 le diplôme d’ingénieur mécanicien du Stevens Institute of Technology. Après avoir travaillé quelques années, il décide finalement de se tourner vers les arts et entreprend des études à la Art Students League à New York. En 1926, il part pour Paris où il créera l’une de ses œuvres les plus emblématiques, « Le Cirque », fortement marqué par son expérience de dessinateur suivant le fameux cirque Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus. C’est à ce moment qu’il se met à travailler le fil de fer, matériau qui le suivra tout au long de sa carrière. Dans la capitale, il rencontre de nombreux autres artistes, Duchamp, Miró, Mondrian ou encore Arp, qui ont une influence de près ou de loin sur son œuvre. Ainsi c’est après avoir échangé avec l’artiste néerlandais qu’il se lance dans l’abstraction et commence à réaliser ses premiers mobiles, tout d’abord motorisés, au début des années 30. Sa palette se cantonne d’ailleurs souvent, à partir de ce moment, au trois couleurs primaires ainsi qu’au noir et au blanc. Le terme de « mobile » est attribué par Duchamp tandis que les sculptures, généralement monumentales et formées de plaques de métal, prennent le nom de « stables », d’après une expression de Arp.

Bit by bit, Calder began to focus on creating mobiles which would be set in motion by air currents alone. They can be divided into three types: those that are attached to a stable base, those mounted on the wall, and those suspended from the ceiling. During the 1940s, the mobiles gradually assumed their iconic form: flat elements of painted metal, generally triangles with rounded corners, attached to iron wires connected by loops, so that the delicate equilibrium of the entire structure could be shifted by the slightest breath of air. The ever-present movement in his work reflects the shifting world around us and Nature. In this way, Calder’s approach utterly contradicts traditional sculpture, which is by definition immobile. Moreover, he only sculpts in a metaphorical sense, as he does not create by carving or subtracting material but rather by addition and assemblage. It is in this way that the works of Calder, and his mobiles especially, inspire contemplation. Later in life, the artist concentrated virtually exclusively on monumental commissions. Examples include his “Flamingo”, a stabile over 15 metres high, at the Federal Center Plaza in Chicago¹ and “Carmen”, a mobile-stabile, at the Reina Sofia Center in Madrid².

Bit by bit, Calder began to focus on creating mobiles which would be set in motion by air currents alone. They can be divided into three types: those that are attached to a stable base, those mounted on the wall, and those suspended from the ceiling. During the 1940s, the mobiles gradually assumed their iconic form: flat elements of painted metal, generally triangles with rounded corners, attached to iron wires connected by loops, so that the delicate equilibrium of the entire structure could be shifted by the slightest breath of air. The ever-present movement in his work reflects the shifting world around us and Nature. In this way, Calder’s approach utterly contradicts traditional sculpture, which is by definition immobile. Moreover, he only sculpts in a metaphorical sense, as he does not create by carving or subtracting material but rather by addition and assemblage. It is in this way that the works of Calder, and his mobiles especially, inspire contemplation. Later in life, the artist concentrated virtually exclusively on monumental commissions. Examples include his “Flamingo”, a stabile over 15 metres high, at the Federal Center Plaza in Chicago¹ and “Carmen”, a mobile-stabile, at the Reina Sofia Center in Madrid².

It is in this way that the works of Calder, and his mobiles especially, inspire contemplation. Later in life, the artist concentrated virtually exclusively on monumental commissions. Examples include his “Flamingo”, a stabile over 15 metres high, at the Federal Center Plaza in Chicago¹ and “Carmen”, a mobile-stabile, at the Reina Sofia Center in Madrid².

^[1] Alexander Calder, Flamingo, 1973, red painted steel, 16,2×7,3×18,3 m, Chicago, Federal Center Plaza.

^[2] Alexander Calder, Carmen, 1974, painted sheet metal, 7,6×11,6 m, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Reina Sofia.

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

Alexander Calder, 1926

1949

Signed and dated '49'

CANVAS 40 x 106 cm

This work is registered in the archives of the Calder Foundation in New York no. A12551.

PROVENANCE Private collection.

EXHIBITIONS Biron, Château Biron, Calder, 1986, p. 24, no. 5, ill. in colour; Paris, Galerie

Maeght, Calder, 1987; Barcelona, Galeria Maeght, Calder, 1989, p.26, no. 48, ill. in colour;

Aix-en-Provence, Galerie d'Art du Conseil

Général, *Autour de Georges Duthuit*, 2003, p. 18, ill.

Calder is a complex artist. The important elements of irony and play in his oeuvre allowed him to transcend the established concepts of his avant-garde contemporaries. Influenced by the experimental abstraction of Mondrian and Miró, Calder explained: “the underlying sense of form in my work has been the system of the Universe, or part thereof (...) What I mean is that the idea of detached bodies floating in space, of different sizes and densities, perhaps of different colors and temperatures, and surrounded and interlarded with wisps of gaseous condition, and some at rest, while others move in peculiar manners, seems to me the ideal source of form. (...)”¹. This sense of the universe, so clearly evoked in the mobiles and stables which formed the bulk of his artistic production from the post-war years onwards, is a key part of the success of his work. The geometric shapes are suspended in a harmonious spatial dimension against a background of primary-coloured clouds in blue, red, yellow.

In June 1922, Calder began working as a boiler mechanic on the ship *H.F. Alexander*. During the ship's voyage between San Francisco and New York, in the final months before he would abandon his career as a mechanical engineer, along the coast of Guatemala, the artist witnessed “the beginning of a fiery red sunrise on one side and the moon looking like a silver coin on the other”. Calder describes the overwhelming impact of this astonishing combination of the sun and moon which spoke deeply to his imagination: “it left me with a lasting sensation of the solar system”². In this oil on canvas, the sun and the moon coexist and are accompanied by other deeply mysterious celestial bodies.

This bright, dynamic composition is characteristic of Calder's oeuvre. A singular, imaginary vocabulary combines with natural elements; in this way the work alludes to a fantastical realm, rich with life and power. Distinctive for its extraordinary sense of colour, the art of Calder was summed up by Marcel Duchamp as “pure joie de vivre”³.

1 Alexander Calder, *What Abstract Art Means to Me*, in Museum of Modern Art Bulletin 18, no. 3 (Spring 1951), pp. 8–9.

2 Alexander Calder, Jean Davidson, Calder: *Autobiographie* (French edition of Calder: *An Autobiography with pictures*, Pantheon Books, New York 1966), Maeght publishers, Paris, 1972, p. 31.

3 Alexander Calder, *Sculptor, Painter, Illustrator*, catalogue of the Société Anonyme for the Yale University Art Gallery, 1950, currently in *Duchamp du signe*, texts compiled and presented by Michel Sanouillet, Flammarion, Paris, 1975, p. 196.

Calder est un artiste complexe. L'ironie et le jeu sont des éléments qu'il ne faut pas occulter dans son Œuvre car ils sont un moyen d'aller au-delà du déjà établi et des avant-gardes de l'époque. Influencé par l'abstraction expérimentale de Mondrian et Miró, Calder explique: «le sens profond des formes dans mes œuvres a été le système de l'univers, ou une partie de ce système (...) Je veux dire que l'idée des corps détachés flottant dans l'espace, de corps de dimensions et de densités différentes, peut-être de couleurs et de chaleurs différentes, environnés et entrecoupé de substance gazeuse, les uns immobiles tandis que les autres bougent suivant leur rythme propre, je veux dire que tous ces corps me paraissent l'origine idéale des formes. (...)»¹. Ce sens de l'univers, si évident dans les *mobiles* et *stables* qui a dominé sa production artistique de la période d'après-guerre, est essentiel à la réussite de son travail. Les formes géométriques sont suspendues dans une spatialité harmonieuse par les nuages de couleur primaire, bleu, rouge, jaune, qui sous-tendent le travail.

En Juin 1922, Calder commence à travailler comme chauffeur dans la chaudière du navire *H.F. Alexander*. Pendant que le navire était en mer entre San Francisco et New York et dans les mois précédant l'abandon de sa carrière d'ingénieur mécanique, l'artiste voit, au large des côtes du Guatemala, «le début d'un soleil rouge éclatant d'un coté de l'horizon et la lune semblable à une pièce d'argent de l'autre coté». Calder évoque l'émouvante réaction à cette étonnante association soleil-lune qui a tant marqué son imaginaire: c'était pour lui la «vision durable du système solaire»². Dans cette huile sur toile, le soleil et la lune coexistent et s'accompagnent par d'autres corps célestes des plus mystérieux.

Dynamique, ce tableau haut en couleurs est caractéristique du répertoire artistique de Calder. Un vocabulaire singulier et imaginaire se mêle à des éléments naturels; il génère ainsi des allusions à un ailleurs fantastique plein de vie et de force. Caractérisé par un extraordinaire sens de la couleur l'art de Calder était en fait défini par Marcel Duchamp «pure joie de vivre»³.

1 Alexander Calder, *What Abstract Art Means to Me*, in Museum of Modern Art Bulletin 18, no. 3 (Printemps 1951), p. 8–9.

2 Alexander Calder, Jean Davidson, Calder: *Autobiographie* (édition française de Calder: *An Autobiography with pictures*, Pantheon Books, New York 1966), Maeght éditeur, Paris, 1972, p. 31.

3 Alexander Calder, *Sculptor, Painter, Illustrator*, catalogue de la Société Anonyme pour la galerie d'Art de l'université de Yale, 1950, maintenant in *Duchamp du signe*, Ecrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Flammarion, Paris, 1975, p. 196.



1958

Signed with the artist's initials and dated 'CA 58'

Sheet metal, iron wire and paint

45.7 × 48.3 × 21 cm

This work is registered in the archives of the Calder

Foundation in New York, no. A17820.

PROVENANCE Segretario family;

Alexander S. C. Rower (the artist's grandson)

in the 1990s; Pace Gallery, New York;

Private collection.

This model offers a fine example of the kinetic art of Calder. The mobile is not suspended but rather rests on a stable base which recalls his works known as *stables*, sheet metal sculptures, generally monumental in scale, installed in public spaces and reaching soaring heights. Here, the reduced dimensions is no way diminish the elegant equilibrium of the work. There are both strong vertical and horizontal lines as well as the flat elements, which, like arrows, point in all directions, creating a sense of movement in the static form and contrasting with the harder aesthetic of the base. The meticulous calculations by Calder, who trained as an engineer, combine to create a highly pleasing result in perfect balance. The movement is both real, as the mobile turns with the currents of air, as well as suggested by the different orientations of the components. Colour, a striking element in the artist's œuvre, is used here to expressive effect. Calder generally restricts himself to a limited number of hues in his compositions but here he uses four, along with black and white, which gives the mobile a dynamic energy.

This small work is the model for a monumental sculpture originally planned for a public garden in Michigan. However, the commission was never realised and all that remains of the project are the original concepts by the artists, mocked up in these few pieces of metal assembled in perfect equilibrium. This sculpture would no doubt have had the same effect as the one created for the Paris headquarters of UNESCO in 1958¹. The model for the latter work², which belongs to the Braman collection, was made two years earlier, however it is finished to such a degree that it could be regarded as a sculpture in its own right. This mobile, despite its smaller dimensions, presents the same qualities and just as perfectly encapsulates the artistic vision of Calder.

¹ Alexander Calder, *La Spirale*, 1958, painted metal, H 76 m, Paris, UNESCO headquarters.

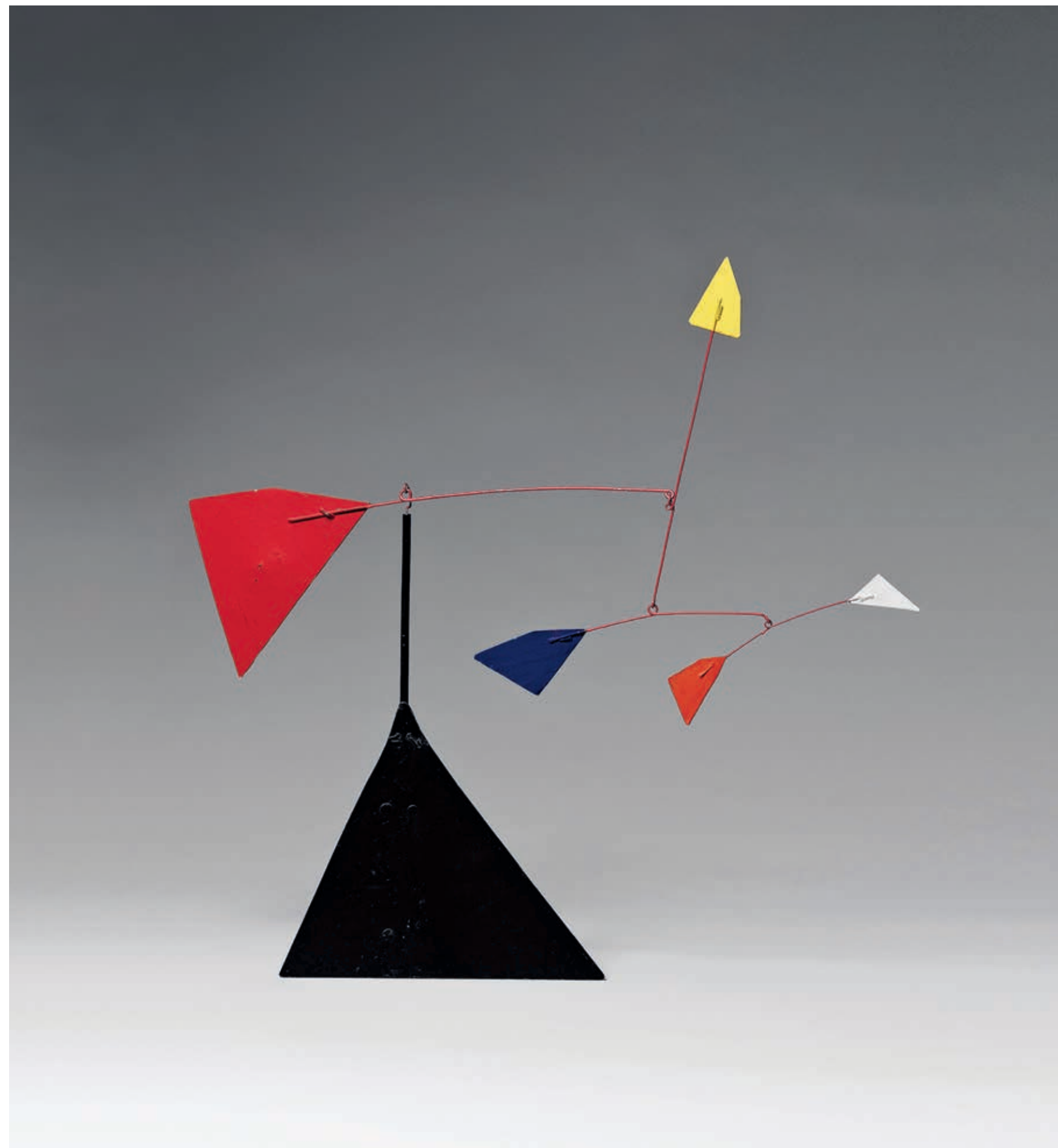
² Alexander Calder, *La Spirale [modèle]*, 1956, painted metal, 1041 × 1829 cm, Irma and Norman Braman collection.

Cette maquette nous propose un très bel exemple de l'art cinétique de Calder. Le mobile, au lieu d'être suspendu, repose sur une base stable qui rappelle les *stables* de l'artiste, ces sculptures en plaques de métal, généralement monumentales, qui s'élancent dans l'espace public à la conquête de la hauteur. Ici, les dimensions réduites n'altèrent en rien l'élégant équilibre de l'ensemble. Les lignes de force qui se déploient dans la hauteur et dans l'horizontalité ainsi que les palettes, qui, comme des flèches, indiquent des directions contradictoires, contribuent à donner une forme de mouvement dans l'immobilité et contrastent avec l'esthétique plus dure de la base. Les calculs de Calder, ingénieur de formation, font du tout un ensemble très réussi et d'un équilibre parfait. Le mouvement est à la fois réel, le mobile tourne au gré des courants d'air, et suggéré par les différentes orientations que prennent les éléments qui le constituent. La couleur, très présente dans l'œuvre de l'artiste, est ici exploitée à des fins expressives. Calder se cantonne généralement à un nombre de tons réduit dans ses compositions mais il en utilise ici quatre, en plus du noir et du blanc, ce qui apporte vivacité et énergie à notre mobile.

Cette petite pièce est la maquette d'une sculpture monumentale à l'origine prévue pour un jardin public du Michigan. Celle-ci n'ayant jamais été réalisée, il ne nous reste comme seule trace du projet que les premières pensées de l'artiste, matérialisées dans ces quelques pièces de métal assemblées dans un impeccable équilibre. La sculpture aurait certainement eu le même effet que celle réalisée pour le siège parisien de l'UNESCO en 1958¹. La maquette de cette dernière², qui fait partie de la collection Braman, avait été effectuée deux ans auparavant mais par son haut degré de finition, on pourrait presque penser qu'il s'agit d'une sculpture réalisée pour elle-même. Notre mobile, malgré ses dimensions plus réduites, présente les mêmes qualités et reflète également parfaitement la démarche artistique de Calder.

¹ Alexander Calder, *La Spirale*, 1958, métal peint, H 7,6 m, Paris, siège de l'UNESCO.

² Alexander Calder, *La Spirale [maquette]*, 1956, métal peint, 104,1 × 182,9 cm, collection Irma et Norman Braman.



1972

Signed with the artist's initials and dated 'CA 72'

Sheet metal, iron wire and paint

85.1 × 139.7 cm

This work is registered in the archives of the Calder Foundation in New York, no. A05320.

PROVENANCE Galerie Maeght, Paris; Bo Boustedt,

Stockholm, 1973; Boustedt Sale, Sotheby's New York, 1975;

Toho Art Corporation, Tokyo; Sakura Gallery, Nagoya, Japan;

Private collection.

EXHIBITION Stockholm, Galerie Blanche, *Calder*, 1973.

Le Soleil rouge refers to a highly specific episode in Calder's life. In the spring of 1922, while working as a mechanic on a passenger ship, along the coast of Guatemala he witnessed a sunrise that stayed with him all his life: on one side of the horizon was the red ball of the rising sun and on the other, the silvery disc of the setting moon. This experience inspired him, once on land, to pursue art studies and the image of the red sun would become a recurring motif throughout his career.

This delicate suspended mobile features the blazing sun that made such a lasting impression on the young artist-to-be. The composition is dominated by the red disc with a cascade of black elements ending with a white disc, no doubt representing the moon, which equally marked the artist's vision. Unlike in the gouaches, which clearly depict the subject, the mobile merely suggests it and is largely abstract, broadening the message to its most universal level. A monumental stabile in front of the Azteca Stadium in Mexico City depicts the same subject¹. It too features the dominant red disc which stands out from the black elements which act as a neutral background for the motif.

Although Calder sometimes gave titles to his mobiles, they are above all highly abstract and their chief characteristic remains motion, potential or real. In fact, most of the time they remain immobile, yet a simple gust of wind brings them to life. As Sartre put it, "For each of them Calder establishes a general scheme of movement, then abandons it; the time, the sun, the heat and wind will determine each particular dance"². In this way, the element of surprise and the unexpected are an integral part of this body of work that offers endless possibilities for rediscovery. The seemingly fragile delicacy of the mobiles further adds to the effect of precarious balance created by the most solid of materials. With *Le Soleil rouge*, Calder succeeds in capturing a wondrous moment of poetry.

¹ Alexander Calder, *El Sol rojo*, 1968, height: 20.5 m, Mexico City, Azteca Stadium.

² Jean-Paul Sartre, "Les Mobiles de Calder", in *Alexander Calder, Mobiles, Stables, Constellations*, Exh. Cat., Paris, Galerie Louis Carré, 1946, pp. 9-19.

Le Soleil rouge fait référence à un épisode très particulier de la vie de Calder. Au printemps 1922, alors qu'il travaille à bord d'un bateau de charge, il assiste à un lever de soleil le long des côtes du Guatemala qui le marque à vie: devant ses yeux se trouvent une boule rouge d'un côté et un disque argenté de l'autre, le soleil et la lune. Suite à cette expérience, à son retour sur le continent, il se lancera dans des études d'art et il représentera à maintes fois ce fameux soleil rouge dans sa carrière.

On retrouve dans ce délicat mobile suspendu l'astre solaire flamboyant qui fit tant d'effet sur le jeune artiste en devenir. Le disque rouge domine la composition en cascade de palettes noires qui se termine par un disque blanc, représentant sans aucun doute la lune qui habitait également la vision de Calder. Au contraire des gouaches, qui évoquent sans équivoque le sujet, le mobile reste dans la suggestion et tend vers l'abstraction, ce qui rend son message plus universel. Un stabile monumental installé devant le stade Azteca de Mexico City reprend ce même sujet¹. On y rencontre à nouveau le disque rouge et la dominance du noir comme couleur neutre sur laquelle l'éclatant motif se détache.

Si Calder donne parfois des titres à ses mobiles, ils restent avant tout hautement abstraits et leur principale caractéristique demeure le mouvement, potentiel ou effectif. En effet, la plupart du temps ils restent immobile. Mais il suffit d'un simple souffle d'air et ils se mettent en branle. Sartre disait que « pour chacun d'eux, Calder établit un destin général de mouvement et puis il l'y abandonne; c'est l'heure, le soleil, la chaleur, le vent qui décideront de chaque danse particulière »². Ainsi, l'imprévu et la surprise font partie intégrante de l'œuvre dont les potentialités ne cessent d'être renouvelées. La délicate fragilité apparente des mobiles ajoute encore à cet effet de d'équilibre précaire et pourtant si solide. Avec *Le Soleil rouge*, Calder nous met donc face à un merveilleux moment de poésie.

¹ Alexander Calder, *El Sol rojo*, 1968, hauteur: 20.5 m, Mexico City, stade Azteca.

² Jean-Paul Sartre, « Les Mobiles de Calder », in *Alexander Calder, Mobiles, Stables, Constellations*, cat. d'expo., Paris, Galerie Louis Carré, 1946, pp. 9-19.



1975

Signed with the artist's initials and dated 'CA 75'
(on the largest of the red elements)

Hanging mobile, sheet metal, iron wire and paint

129.9 × 150.2 cm

This work is registered in the archives of the Calder
Foundation in New York, no. A14024.**PROVENANCE** Galerie Maeght Paris;Galerie Maeght, Barcelona; Galerie Cadaques,
Barcelona; Acquired around 1975, private collection.

A veritable wizard of motion and balance, in this hanging mobile, Calder offers a magnificent example of his art. This work, which extends horizontally in space is made up of a series of metal plates linked in a cascade, creating a fascinating hierarchy. The size of the different elements, which gradually decreases as they get further from the attachment point, reinforces this effect and creates a visual rhythm. The artist's always judicious use of colour adds to the impact. Three red elements, which are the largest, are placed around the centre of gravity while the lower part of the mobile is made up of darker elements, in black, with a single touch of blue. The absence of all symmetry in the art of Calder heightens the sense of dynamic imbalance, countered by the meticulous calculations of the artist who originally trained as an engineer, underlying the flawless construction of his mobiles.

The ballet orchestrated by the invisible currents of air constantly sets the original composition in motion, resulting in unexpected combinations. This movement, central to the artist's explorations since his earliest career, is applied here at random. After working with motorised mechanisms as well as manual control, Calder ultimately decided to let the nature take over, creating pieces that would move freely according to currents of air. Observing the world around him inspired Calder to reproduce the motion of nature and life. In motion, according to the artist, his wire sculptures create a virtual volume or a transparent form, which adds a further dimension. Yet the branches ultimately revert to their original position and are again transformed into a virtually two-dimensional object in which the potential movement and volume are merely suggested.

This mobile appears to be a small-scale model of the work that hangs in the atrium of the East Building of the National Gallery of Arts in Washington¹. It incorporates the same colours, red black and blue, as well as the flat elements of decreasing size, although the monumental dimensions (extending over 23 metres) lends a fresh impact to the museum installation. The model of the project has been preserved² and it clearly resembles this *Machette*. Calder's mobiles, like the majority of the work produced in the second half of his career, are largely abstract, both in the limited colour palette and the shapes which do not refer to any specific image, but rather emphasise the universal. The title of this work, *Machette* indicates that it refers to an object, presumably to be found in the largest of the red elements, which suggests the curve of a large machete knife. In any case, the overall effect achieves the pared down and universal aspect that marks the artist's finest works.

Calder, véritable magicien du mouvement et de l'équilibre, nous présente dans ce mobile suspendu un magnifique exemple de son art. Celui-ci, s'élançant dans l'horizontalité, présente une série de palettes de métal dont l'enchaînement en cascade crée une intéressante hiérarchie. La taille des différents éléments, qui décroît à mesure de leur éloignement du point de fixation, renforce ce sentiment et crée un véritable rythme visuel. L'utilisation des couleurs, toujours soigneusement choisies par l'artiste, participe également de cet effet. Trois palettes rouges, les plus grandes, sont placées de part et d'autre du centre d'équilibre tandis que la partie inférieure du mobile ne comporte que des éléments sombres, noirs et un unique peint en bleu. L'absence de toute symétrie dans l'art de Calder contribue à donner un sentiment de déséquilibre, compensé par les habiles calculs de l'ingénieur de formation qui font de ses mobiles de parfaites réalisations.

Le ballet orchestré par les déplacements invisibles de l'air bouleverse à tout moment la composition originale et permet de créer des combinaisons surprenantes. Le mouvement, au cœur des réflexions de l'artiste depuis le début de sa carrière, s'incarne ici de manière aléatoire. Après avoir eu recours à des mécanismes motorisés ainsi qu'à l'actionnement manuel, Calder décide finalement de laisser la nature faire les choses et de créer des pièces qui se meuvent d'elles-mêmes, entraînées par leur propre poids ainsi que par les courants. C'est à travers l'observation du monde qui l'entoure qu'il décide de reproduire ses mouvements et la vie qui les anime. En bougeant, les diverses parties du mobile créent un volume virtuel, note l'artiste, un corps en transparence, ce qui ajoute une dimension à ces sculptures en filigrane.

Notre mobile semble être un modèle réduit de celui suspendu à la verrière du bâtiment Est de la National Gallery of Arts de Washington¹. On y retrouve les trois mêmes tons, rouge, noir et bleu, ainsi que les palettes de taille décroissante, mais les dimensions monumentales (plus de 23 mètres d'envergure) donnent à l'installation du musée une souveraineté toute nouvelle. La maquette du projet est conservée² et elle se rapproche sans doute plus de *Machette*. Ces mobiles, comme la plupart des œuvres de Calder de la deuxième partie de sa carrière, tendent vers l'abstraction, tant par l'utilisation restreinte de couleurs que par les formes qui ne représentent rien de particulier, ainsi que vers l'universel. Le titre donné à l'œuvre, *Machette*, indique que référence est faite à un objet, sans doute dans la plus grande des palettes rouges, qui rappelle l'aspect incurvé d'un grand couteau. Quoi qu'il en soit, le tout conserve l'aspect épuré et universel qu'ont les plus belles œuvres de l'artiste.

¹ Alexander Calder, Untitled, 1976, aluminium, tubes and paint, 9.1 × 23.15 m, Washington, National Gallery of Art (A09242).

² Alexander Calder, *Maquette pour le East Building Mobile*, 1972, sheet metal, iron wire, paint, 28.9 × 69.2 cm, Washington, National Gallery of Art.

¹ Alexander Calder, *Sans titre*, 1976, aluminium, tubes et peinture, 9,1 × 23,15 m, Washington, National Gallery of Art (A09242).

² Alexander Calder, *Maquette pour le East Building Mobile*, 1972, tôle, fil de fer, peinture, 28,9 × 69,2 cm, Washington, National Gallery of Art.



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

AVERCAMP, HENDRICK.....23 AMSTERDAM 1585–KAMPEN 1663	KESSEL, JAN VAN28, 29 1626–ANTWERP–1679
BISON, GIUSEPPE BERNARDINO.....31, 32, 33 PALMANOVA 1762–MILAN 1844	MASTER OF THE EMBROIDERED FOLIAGE5 ACTIVE IN BRUSSELS BETWEEN 1480 AND 1500
BOL, HANS.....12 MALINES 1534–AMSTERDAM 1593	MASTER OF THE HALF-LENGTHS FIGURES6 ACTIVE IN ANTWERP FROM 1500 TO 1550
BOSCH (SCHOOL OF), HIERONYMUS.....2 1450–'s-HERTOGENBOSCH–1516	MASTER WITH THE PARROT11 ACTIVE IN ANTWERP DURING THE FIRST THIRD OF THE 16TH CENTURY
BRUEGHEL THE YOUNGER, PIETER14, 15, 16, 17, 18, 19 BRUSSELS 1564–ANTWERP 1638	MET DE BLES, HERRI.....8, 9 BOUVIGNES CIRCA 1510–FERRARA CIRCA 1560
BRUEGHEL THE ELDER, JAN.....20 BRUSSELS 1568–ANTWERP 1625	MOMPER, JOOST DE20 1564–ANTWERP–1635
BRUEGHEL THE YOUNGER, JAN.....27 1601–ANTWERP–1678	RYCKAERT, MARTIN.....24 1587–ANTWERP–1631
BRUNSWICK MONOGRAMMIST13 ACTIVE BETWEEN 1560 AND 1570	SAVERY THE YOUNGER, JACOB26 COURTRAI 1592–AMSTERDAM AFTER 1651
COECKE VAN AELST, PIETER7 ALOST 1502 – BRUSSELS 1550	SCHONGAUER, MARTIN.....1 COLMAR CIRCA 1450–VIEUX-BRISACH 1491
CRANACH THE ELDER, LUCAS3 KRONACH 1472–WEIMAR 1553	WELLENS DE COCK (ATTRIBUTED TO), JAN.....4 LEIDEN CIRCA 1480–ANTWERP CIRCA 1527
CRANACH THE YOUNGER, LUCAS10 WITTENBERG 1515–WEIMAR 1586	
GOVAERTS, ABRAHAM.....25 1589–ANTWERP–1626	
GRIMMER, ABEL.....21, 22 1570–ANTWERP–1618	
GUARDI, FRANCESCO30 1712–VENICE–1793	
	MODERN PAINTINGS
	CALDER, ALEXANDER.....5, 6, 7, 8 LAWNTON 1898–NEW YORK 1976
	FONTANA, LUCIO.....1, 2, 3, 4 ROSARIO SANTA FÉ 1899–VARESE 1968

COORDINATION AND TEXTS Alice Frech
ENGLISH TRANSLATION Alice Cameron, Catherine Grady
GRAPHIC DESIGN Séverine Mailler
PHOTOGRAPHY Yann Mingard
(pp. 2, 4, 6, 7, 138, 161, 162 / © 2013, PROLITTERIS, ZURICH)
LITHOGRAPHY Bombie, Geneva
PRINTING Courvoisier-Attinger Arts graphiques SA, Bienne

Printed in Switzerland in November 2013

© De Jonckheere 2013

OLD MASTER PAINTINGS

- NO. 3 FIG.1 © TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM
FIG.3 © GIRAUDON / THE BRIDGEMAN ART LIBRARY
FIG.4 © THE NATIONAL GALLERY, LONDON. MOND BEQUEST, 1924
- NO. 6 FIG.1 © RMN-GRAND PALAIS (MUSÉE DU LOUVRE) / GÉRARD BLOT
- NO. 7 FIG.1 © GIRAUDON / THE BRIDGEMAN ART LIBRARY
- NO. 10 FIG.1 © STÄDEL MUSEUM – ARTOTHEK
- NO. 11 FIG.1 © CHRISTIE'S IMAGES LTD. 2013
FIG.2 © PHOTO MUSÉES DE STRASBOURG, M. BERTOLA
FIG.3 © MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE, BRUXELLES /
PHOTO: PHOTO D'ART SPELDOORN & FILS, BRUXELLES
- NO. 12 FIG.1 © PRIVATE COLLECTION, AMSTERDAM
- NO. 15 FIG.1 © MUSEUM OF FINE ARTS, BUDAPEST, PIETER BRUEGEL,
THE PREDICATION OF SAINT JOHN-BAPTIST, 2013.
FIG.2 © MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE, BRUXELLES /
PHOTO: J. GELEYS / RO SCAN
- NO. 22 FIG.1 © DE AGOSTINI PICTURE LIBRARY / G.NIMATALLAH /
THE BRIDGEMAN ART LIBRARY
- NO. 23 FIG.1 © ROYAL PICTURE GALLERY MAURITSHUIS, THE HAGUE.
- NO. 25 FIG.1 © GIRAUDON / THE BRIDGEMAN ART LIBRARY
- NO. 27 FIG.2 © COLLECTION RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM.
GIFT OF THE DEPARTEMENT VAN BINNENLANDSE ZAKEN.
- NO. 28 FIG.1 © FITZWILLIAM MUSEUM, UNIVERSITY OF CAMBRIDGE, UK /
THE BRIDGEMAN ART LIBRARY
- NO. 30 FIG.1 © THE BRIDGEMAN ART LIBRARY
- NO. 31 FIG.1 © KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNA

MODERN PAINTINGS

- NO. 1, 2, 3, 4 © 2013, PROLITTERIS, ZURICH
NO. 5, 6, 7, 8 © CALDER FOUNDATION, NEW YORK / 2013, PROLITTERIS, ZURICH

DE JONCKHEERE

Master Paintings

7 rue de L'Hôtel-de-Ville, 1204 **Geneva**
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

