

DE JONCKHEERE

Tableaux de maîtres anciens



DE JONCKHEERE
Tableaux de maîtres anciens



DE JONCKHEERE

Tableaux de maîtres anciens

www.dejonckheere.fr

100 rue du Faubourg Saint Honoré 75008 **Paris**
T. +33 (0)1 42 66 69 49 | **F.** +33 (0)1 42 66 13 42

40 place du Grand Sablon 1000 **Bruxelles**
T. +32 (0)2 512 38 00 | **F.** +32 (0)2 512 38 01

SOMMAIRE

Les tableaux figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre chronologique

- 1

Maître au perroquet

Actif à Anvers dans le premier tiers du XVI^e siècle

Vierge à l’Enfant au sein d’un large paysage panoramique
- 2-3

Lucas Cranach

1472 Kronach - Weimar 1553

Portraits des Electeurs de Saxe, Frédéric le Sage et de Jean le Constant
- 4

Ecole flamande

Première moitié XVI^e siècle

Portrait de maure
- 5

Maître de 1518

Actif à Anvers durant le premier tiers du XVI^e siècle

Portrait d’homme au chapeau orné de fleurs
- 6

Herri Met de Bles

Vers 1510 Bouvignes - Ferrare vers 1560

Paysage avec la répudiation d’Hagar et d’Ismaël
- 7

Pieter Huys

Vers 1519 - Anvers - 1584

Le Christ aux limbes
- 8

Hans Bol

1534 Malines - Amsterdam 1593

Paysage panoramique animé de multiples personnages avec la ville d’Anvers à l’horizon
- 9

Paul Bril

1554 Anvers - Rome 1626

Marché dans le Campo Vaccino à Rome
- 10

Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Joueur de cornemuse entouré d’enfants
- 11

Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

L’Adoration des Mages dans un paysage de neige
- 12

Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Le retour de la kermesse
- 13

Georg Flegel (attribué à)

1563 Olmutz - Francfort 1638

Nature morte aux raisins, pommes et cruche

- 14-15

Joost de Momper

1564 - Anvers - 1635

Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles - Anvers 1625

L’Hiver et l’Automne
- 16

Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles - Anvers 1625

Hendrick Van Balen

1575 - Anvers - 1632

Allégorie de l’Abondance
- 17

Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles - Anvers 1625

Paysage panoramique avec voyageurs
- 18

Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles - Anvers 1625

Voyageurs sur une route, un paysage au loin
- 19

Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles - Anvers 1625

Hans Rottenhammer

1564 Munich - Augsbourg 1625

Couronne de fleurs avec Vierge à l’Enfant
- 20

Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles - Anvers 1625

Jan Brueghel le Jeune

1601 - Anvers - 1678

Entrée de village avec marché aux bestiaux
- 21

Abel Grimmer

1570 - Anvers - 1618

L’Automne ou les travaux de la ferme
- 22

Johannes Bosschaert

1610 Middelburg - Dordrecht après 1628

Nature morte au panier de fleurs renversé
- 23

Louis de Caulery

Vers 1575 - Anvers - 1621

Fête galante dans les jardins de la Villa Médicis
- 24

Abraham Janssens

1575 - Anvers - 1632

Les quatre Eléments
- 25

Roelandt Savery

1576 Courtrai - Utrecht 1639

Etalon noir et son palefrenier

- 26

Pieter Neefs

1578 - Anvers - après 1656

Intérieur d’église
- 27

Osias Beert

1580 - Anvers - 1623

Banketje de fruits dans des assiettes en étain et des bols en porcelaine Wan-Li, avec des verres Façon-de-Venise et un couteau à cabochons, sur une table.
- 28

Osias Beert

1580 - Anvers - 1623

Nature morte de fruits avec verres de vin et couteau sur entablement
- 29

Adriaen Van Stalbempt

1580 - Anvers - 1662

Paysage fluvial avec carriole et chasseurs dans une embarcation
- 30

Abraham Govaerts

1589 - Anvers - 1626

Vertumne et Pomone
- 31

Gijsbrechts Leytens

1586 - Anvers - 1656

Paysage hivernal avec promeneurs aux abords d’une rivière gelée sur laquelle s’amusent des enfants
- 32

Martin Rijckaert

1587 - Anvers - 1631

Paysage de la vallée du Rhin
- 33

Adrian Pietersz Van de Venne

1589 Delft - La Haye 1662

Été : scène galante avec élégants dans une embarcation
- 34

Antoon Sallaert

Vers 1590 Bruxelles - vers 1657/58

L’Infante Isabelle abatant l’oiseau au tir du Grand Serment, le 15 mai 1615 au Sablon à Bruxelles
- 35

Jan Brueghel le Jeune

1601 - Anvers - 1678

La Fuite en Egypte
- 36

Jan Brueghel le Jeune

1601 - Anvers - 1678

Tulipomanie

- 37

David Tenniers

1610 Anvers - Bruxelles 1690

Vue de village
- 38

Pieter Gysels

1621 - Anvers - 1691

Kermesse et danse des villageois
- 39

Pieter Gysels

1621 - Anvers - 1691

Vue de village avec blanchisseurs, champs à l’arrière plan
- 40

Jan Van Kessel

1626 - Anvers - 1679

Etude d’insectes,de fleurs et de coquillages
- 41-44

Jan Van Kessel

1626 - Anvers - 1679

A. Nature morte au homard et aux huîtres

B. Nature morte à l’écureuil et à la corbeille de fruits

C. Nature morte à la coupe de fruits et au panier de fraises et figues, grenade et pêches sur un entablement

D. Nature morte à la coupe de fruits, grenade, prunes et noix sur un entablement
- 45

Gaspar van Wittel

1653 Amersfoort - Rome 1736

Naples, vue de la Darsena
- 46

Francesco Guardi

1712 - Venice - 1793

Venise, vue de la lagune avec la fondamenta nuove faisant face au casino degli spiriti
- 47

Bernardo Bellotto

1720 - Venice - 1780

Vue du Grand Canal avec le Pont du Rialto
- 48-49

Giuseppe-Bernardino Bison

1762 Palmanova - Milan 1844

Le dernier jour de carnaval place San Marco

Une régata à la Punta della Dogana
- 50-51

Giacomo Guardi

1764 - Venice - 1835

Sant Elena et San Spirito

1 Maître au perroquet

Actif à Anvers dans le premier tiers du XVI^e siècle

Vierge à l'Enfant au sein d'un large paysage panoramique
Virgin and Child in a large landscape

Panneau : 95,5 x 72 cm
Panel: 95.5 x 72 cm

Provenance
Collection privée

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 joue 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 style hautement maniériste et mode de production se confondent parfois.

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.

Notre panneau présente ici une très belle composition de *Vierge à l'Enfant* sur un fond paysagé, caractéristique de la production du Maître au Perroquet. A la fois fine et élancée, la Vierge tient en son giron l'Enfant dont la posture est ici particulièrement élégante. Le Christ, représenté tel un vrai petit homme, semble d'une grande légèreté, ses pieds effleurant avec grâce le lourd manteau rouge de la Vierge.

Propre au style de ce peintre, la Vierge présente des traits extrêmement féminins, fins et allongés. Aussi, la manière dont elle est assise est prétexte au traitement d'un magnifique drapé rouge, dont les plis, souples et élaborés, témoignent du talent de l'artiste. La rondeur des joues, le nez long et fin, les paupières légèrement bombées, le menton rond et les doigts effilés sont autant d'éléments typiques du style du Maître au Perroquet. La finesse d'exécution est présente dans les visages des deux personnages : les fins cheveux blonds de la Vierge forment de petites boucles qui courent le long de sa nuque, et par leur couleur dorée, ils participent au rendu harmonieux du visage. La Vierge et l'Enfant se détachent de la composition par une incroyable luminosité, qui donne à leur carnation un aspect de porcelaine.

A painter of figures and religious compositions, this anonymous master from Antwerp who worked 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 noble women of the court of Margaret of Austria and Mary of Hungary.

Our panel depicts a very beautiful painting of the Virgin and Child against a landscape characteristic of the Master with the Parrot. Both delicate and slender, the Virgin holds the Child on her lap, whose position here is particularly elegant. Christ, portrayed as a real little man, appears to be very light, with his feet gracefully brushing against the heavy red gown of the Virgin.

Particular to the style of this painter, the Virgin has extremely feminine fine, elongated features. In addition, the way she is sitting is a pretext to show off a magnificent red drape, whose soft and elaborate folds bear witness to the artist's talent. The round cheeks, the long, fine nose, the slightly rounded eyelids, the round chin and slender fingers are all typical elements of the Master with the Parrot. The delicate execution is present in the faces of both figures: the fine blond hair of the Virgin forms little curls around the back of her neck, and their golden hue contributes to the harmonious rendering of the face. The incredible luminosity of the painting makes the Virgin and Child stand out, and makes their flesh tint look like porcelain.



1 Maître au perroquet

Actif à Anvers dans le premier tiers du XVI^e siècle

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. Le paysage dans lequel se tiennent la Vierge et l'Enfant nous raconte également une histoire. Il est sujet à part entière de la composition : une sorte de troisième personnage. L'arrière-plan de la composition s'ouvre donc sur un hameau cosu environné de riches terres. Un paysan tirant son âne traverse la route (il se pourrait que ce soit Saint Joseph). Par sa taille, par ses couleurs et par sa disposition dans le tableau, le personnage joue parfaitement le rôle de lien entre le sujet principal et le petit village. Attentif aux moindres détails, l'artiste a délicatement posé des cygnes sur le petit lac, au bord duquel une paysanne bat son linge. Sa palette déploie ici des camaïeux de verts et de bleus, donnant à l'atmosphère douceur et quiétude. Notre tableau, en tout point œuvre singulière du Maître au Perroquet, allie harmonieusement image d'une intime piété, et beauté d'un paysage de Flandres du XVI^e siècle.

The Master with the Parrot distinguishes himself from his contemporaries through the particularly refined way he paints his landscapes, which open onto magnificent views. In this version, the viewer's gaze is led up hill and dale, to discover a fascinating world. The landscape behind the Virgin and Child also tells us a story. It is an integral part of the painting: a sort of third character. The background of the painting opens onto a wealthy-looking hamlet, surrounded by fertile land. A peasant pulling his donkey crosses the road (it may well be Saint Joseph). Owing to his size, the colours and position in the picture, the figure provides the perfect link between the main subject and the little village. Attentive to the smallest details, the artist has delicately placed swans on the small lake, where a peasant is beating her washing on its banks. Here, his palette uses a mixture of greens and blues, providing a soft, calm atmosphere. Our painting, which is a unique work of the Master with the Parrot from every point of view, harmoniously combines the image of intimate piety with the beauty of a 16th century Flemish landscape.



2-3 Lucas Cranach

1472 Kronach - Weimar 1553

*Portraits des Electeurs de Saxe,
Frédéric le Sage et de Jean le Constant
Portraits of the Electors of Saxony,
Frederick the Wise and John the Constant*

Paire de panneaux : 12,8 x 14,5 cm
Pair of panels: 12.8 x 14.5 cm

Provenance Collection privée

Lucas Cranach est un des piliers de la création artistique dans le nord-est de l'Allemagne durant la première moitié du XVI^e siècle. Il est considéré, avec Hans Holbein le Jeune et Albrecht Dürer comme l'un des principaux représentants de la Renaissance allemande.

A la fois peintre et graveur, ami de Martin Luther et de nombreux humanistes, il traite avec succès des scènes religieuses et mythologiques, des portraits et des nus féminins qu'il identifie souvent à Lucrèce ou à Vénus. Jusqu'en 1498, il étudie avec son père, Hans, qui influença le début de sa carrière. Il voyage ensuite à Vienne, où il semble s'établir en 1500. Les premières œuvres connues de l'artiste datent de cette période ; ce sont des scènes religieuses où les couleurs éclatantes et expressives sont une preuve de son pouvoir créatif. En 1505, il devient peintre de la cour des électeurs de Saxe. Il décore leurs châteaux, peint leurs portraits et ceux de leurs épouses, exécute des retables et réalise également des sujets profanes. En 1508, l'Electeur Frédéric de Saxe accorde à Cranach son blason au serpent ailé, qui devient la signature de l'artiste. Ses fils Hans et Lucas le Jeune font partie de ses assistants. Imitant fidèlement son style, ils jouèrent un rôle important dans les œuvres produites par son atelier. Excepté une visite aux Pays-Bas en 1508, le maître réside de façon presque ininterrompue à Wittenberg. Citoyen important, il siège à l'assemblée de la ville en 1519 et exerce en tant que bourgmestre en 1537 et 1540. Malgré les nombreuses influences qui marquent son époque, son œuvre reste fidèle aux traditions gothiques.

Lucas Cranach l'Ancien témoigna aux électeurs de Saxe une fidélité inébranlable et ce jusqu'à leur mort, soit pendant près d'un demi-siècle. Le premier électeur, le Prince Frédéric le Sage, l'avait appelé à Wittenberg au printemps 1505. A la mort de celui-ci en 1525, le Prince Jean le Constant, lui succéda et régna jusqu'à sa mort en 1532. Il eut pour successeur le Prince Jean-Frédéric le Magnanime qui entretint des rapports d'intime amitié avec Cranach. Frédéric le Sage employait son peintre de cour à exécuter des retables dont il faisait don, et des peintures afin de décorer ses châteaux. Durant le règne de Jean le Constant, c'est-à-dire de 1525 à 1532, on demanda à Cranach et à son atelier une production assez différente. C'est la période de nombreux portraits.

Lucas Cranach was one of the pillars of artistic creation in the north-east of Germany during the first half of the 16th century. With Hans Holbein the Younger and Albrecht Dürer, he is considered to be one of the main representatives of the German Renaissance.

Both a painter and engraver, and a friend of Martin Luther and numerous humanists, he successfully painted religious and mythological scenes, portraits and female nudes which he often identified with Lucretia or Venus. Until 1498, he studied with his father, Hans, who influenced the beginning of his career. He then travelled to Vienna, where it seems he settled in 1500. The first known works of the artist date from this period; they are religious scenes whose vivid and expressive colours show proof of his creative power. In 1505, he became court painter for the Electors of Saxony. He decorated their castles, painted their portraits and those of their wives, executed altarpieces and also painted profane subjects. In 1508, Elector Frederick of Saxony granted Cranach his coat of arms with a winged serpent, which became the artist's signature. His sons Hans and Lucas the Younger were among his assistants. Loyally imitating his style, they played a major role in the works produced by his studio. Apart from a visit to the Netherlands in 1508, the master resided almost uninterruptedly in Wittenberg. As an important citizen, he sat on the town's assembly in 1519 and was burgomaster in 1537 and 1540. Despite the numerous influences that marked his era, his work remained faithful to the gothic traditions.

Lucas Cranach the Elder was unfalteringly faithful to the Electors of Saxony until their deaths, i.e. for nearly half a century. The first Elector, Prince Frederick the Wise, summoned him to Wittenberg in the spring of 1505. When the latter died in 1525, Prince John the Constant succeeded him and reigned until his death in 1532. His successor was Prince John-Frederic the Magnanimous who formed a close friendship with Cranach. Frederick the Wise employed his painter to execute altarpieces which he donated, as well as paintings to decorate his castles. During the reign of John the Constant, i.e. from 1525 to 1532, Cranach and his studio were asked for quite different paintings. It was the period of numerous portraits.

Among the numerous panels that came out of Cranach's studio between 1525 and 1540, we consider these two small portraits, executed with particular care and subtlety, to be painted by Lucas Cranach the Elder himself.



Parmi les nombreux panneaux qui ont quitté l'atelier de Cranach entre 1525 et 1540, nous considérons ces deux petits portraits, exécutés avec un soin et une subtilité particuliers, comme des œuvres de la main de Lucas Cranach l'Ancien. Leurs surfaces sont polies, satinées, compactes comme de l'émail, la lumière et l'ombre sont fortement contrastées, les contours nets sont tracés avec un noir profond et les tons locaux sont froids mais néanmoins positifs. Nous connaissons plusieurs traitements des sujets, sans qu'aucun changement de faciès n'ait été apporté. Découlant d'une vision singulière, ces portraits des électeurs de Saxe se détachent de la surface du panneau, sur un fond bleu neutre et décoratif. Avec une grande assurance, l'artiste saisit fidèlement caractère et émotions, instantanément. Son approche n'est sûrement pas objective, car il confère à ses modèles une tension dramatique. Qu'exigeaient donc les électeurs de leur portraitiste ? L'essence du modèle, son empreinte durable, comme dans une médaille ou un monument. Aussi, afin de satisfaire ses commanditaires, Cranach dégage clairement les formes principales du visage, en les plaçant dans une lumière naturelle uniforme, en omettant tout ce qui dépendrait de circonstances fortuites d'espace et de temps au moment de la réalisation de l'œuvre. La lumière est dirigée de façon qu'elle souligne les formes significatives par un contour net qu'il n'hésite pas à marquer d'une ligne, montrant les deux personnages à demi tournés vers le côté, presque en relief. Ces deux panneaux servent leur propos sans poser de problème : clarté concise et incisive, sens de la virilité caractéristique.

Tous les portraits de Frédéric le Sage, quoique évitant toute espèce de répétition mécanique, découlent d'une même étude (avec moustache et bonnet), la dernière que Cranach ait faite de l'électeur, et dont la version la plus ancienne est datée 1522 (cf. M. Friedländer et J. Rosenberg, *Les peintures de Lucas Cranach*, Paris, 1978, n°151, p.103). À partir de 1525, la chevelure et les moustaches deviennent complètement grises et nous connaissons quelques variantes de cette composition, présentant l'électeur âgé, parmi lesquelles le célèbre triptyque *les Trois électeurs de Saxe, Frédéric le Sage, Jean le Constant et Jean-Frédéric le Magnanime*, réalisé vers 1535 et conservé au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg. Si les compositions se ressemblent par l'effet, un examen approfondi de nos deux panneaux permet de constater des différences accusées dans l'attitude et l'expression des deux électeurs. L'orientation vers la gauche du buste de Jean le Constant, en écho direct à celui de Frédéric le Sage orienté vers la droite (et ce de façon générale), indique que ces deux portraits étaient bel et bien, dès le départ, conçus pour être présentés en diptyque.

They have polished, silky surfaces, as compact as enamel. Light and shade are strongly contrasted, the clear outlines are drawn in the deepest black and the specific tones are cold though nevertheless positive. We are familiar with several paintings of the subjects, although no changes were made to their features. The result of a remarkable vision, these portraits of the Electors of Saxony stand out from the surface of the panel, against a neutral and decorative blue background.

*The artist faithfully and instantaneously seizes the character and emotions with great assurance. His approach is certainly not objective since he endows his models with a dramatic tension. So what did the Electors require from their portrait painter? The essence of the model, a lasting impression, similar to a medal or a monument. In an additional effort to satisfy his sponsors, Cranach clearly distinguishes the main forms of the face by placing them in a natural, uniform light, and omitting anything that would have depended on the fortuitous circumstances of space and time at the time when the work was painted. The light is directed in such a way that it clearly outlines the significant forms, which the artist confidently emphasises with a line, showing the two characters half-turned to the side, almost in relief. These two panels serve their purpose without posing any problems: concise and incisive clarity, a typical sense of virility. Although they avoid any sort of mechanical repetition, all the portraits of Frederick the Wise are actually based on the same study (with moustache and cap), the last one Cranach made of the Elector, the oldest of which dates from 1522 (cf. M. Friedländer and J. Rosenberg, *Les peintures de Lucas Cranach*, Paris, 1978, no. 151, p.103). As from 1525, the subject's hair and moustache are completely grey and we are familiar with several variants of this painting showing the aged Elector, among which the famous triptych of the Three Electors of Saxony, Frederick the Wise, John the Constant and John-Frederick the Magnanimous, painted around 1535 and kept at the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg. While the paintings may appear to be the same, an in-depth examination of our two panels show pronounced differences in the attitude and expression of the two Electors.*

The fact that the bust of John the Constant turns to the left, directly echoing the right-facing portrait of Frederick the Wise (more or less), indicates that these two portraits were most certainly always intended to be presented in a diptych.



4 Ecole flamande

Première moitié XVI^e siècle

Portrait de maure
Portrait of a Moor

Panneau : 24 cm
Panel: 24 cm

Provenance Collection J.O. Leegenhoeck
Collection privée

La représentation d'Africains dans la peinture flamande débute avec la seconde moitié du XV^e siècle. Présentes dans les compositions liées à la naissance du Christ, ces figures, très stylisées, ne pouvaient en aucun cas s'apparenter à des portraits ; l'artiste ne faisant qu'illustrer la tradition voulant voir en Balthazar un roi noir. Cette situation évolua cependant radicalement en moins de cinquante ans.

L'internalisation des échanges commerciaux devenant une réalité au début du XVI^e siècle, le port d'Anvers vit peu à peu ses quais regorger de denrées exotiques et, avec elles, de représentants de nations toujours plus lointaines. Capitale économique des Pays-Bas dès avant le règne de Charles-Quint, Anvers était devenu le carrefour de l'Europe. Les représentants commerciaux des plus puissants états y avaient leur siège et, parmi eux, les marchands portugais se montraient particulièrement actifs. Fiers de leurs possessions en Afrique, aux Indes et au Brésil, ils étaient connus pour leur amour du faste et s'entouraient volontiers de serviteurs issus de leurs colonies. Les premiers Africains débarquèrent aux Pays-Bas vers 1510. Ne dépassant pas la dizaine d'individus, ils étaient tous au service de riches marchands portugais. La couleur de leur peau, et le luxe de leurs vêtements impressionnèrent la population locale ainsi que les artistes qui travaillaient dans la métropole ou y étaient de passage (voyez à ce sujet le *portrait d'un homme noir* par Jan Mostaert exposé au Rijksmuseum d'Amsterdam, ou le *portrait de Katherina*, servante noire d'un marchand portugais, dessiné aux Pays Bas par Albrecht Dürer).

Le personnage représenté ici devait appartenir à la maisonnée d'un riche commerçant. L'élégance de son costume ainsi que ses bijoux indiquent l'importance de son rang. Préciosité des accessoires et finesse du visage, ce portrait très original est le fruit de la production flamande du XVI^e siècle. Le *maure* se présente de trois quarts, se détachant sur un fond sombre et neutre. Tel un médaillon, la forme en tondo permet de mettre en valeur la beauté toute particulière de la coiffe de notre modèle. D'une étoffe à la fois riche et brillante, le turban rouge qui ceint sa tête est orné de pierres précieuses, dans lesquelles s'accroche la lumière. Une longue chaîne aux larges mailles d'or ainsi qu'une boucle d'oreille en perle viennent compléter l'ensemble de la parure merveilleusement mise en valeur par la finesse du travail de la lumière.

The portrayal of Africans in Flemish painting began in the second half of the 15th century. Present in paintings associated with the birth of Christ, these highly stylised figures could not in any way be considered as portraits; the artist was merely illustrating the traditional portrayal of Balthazar as a black king. However, this situation evolved radically in less than fifty years.

*As the internalisation of trade exchanges became a reality at the beginning of the 16th century, the port of Antwerp gradually saw its quays fill with exotic produce and, subsequently, representatives from increasingly far-off nations. As the economic capital of the Netherlands even before the reign of Charles the Fifth, Antwerp had become the crossroads of Europe. Trade representatives from the most powerful states had their head offices here, in particular the Portuguese traders who were especially active. Proud of their possessions in Africa, the Indies and Brazil, they were known for their love of pomp and willingly surrounded themselves with servants from their colonies. The first Africans set foot in the Netherlands around 1510. There were only a handful of these individuals and they were all in the service of rich Portuguese merchants. The colour of their skin and the luxury of their clothing impressed the local population, as well as the artists who were working in the city at the time (on this subject see *The portrait of a black man* by Jan Mostaert exhibited at the Rijksmuseum in Amsterdam, or *The portrait of Katherina*, the black servant of a Portuguese merchant, drawn in the Netherlands by Albrecht Dürer).*

The figure depicted here must have belonged to the house of a rich trader. The elegance of his outfit as well as the jewellery indicate the importance of his rank. This highly original portrait with its wealth of accessories and delicate face is the fruit of 16th century Flemish painting. The three-quarter length portrait of this Moor stands out against a dark, neutral background. Just like a medallion, the tondo form highlights the particular beauty of our model's headdress. Made from a rich, shiny fabric, the red turban encircling his head is decorated with precious stones, which catch the light. A long chain with large gold links and a pearl earring complete the set of finery wonderfully emphasised by the delicate lighting effect.



5 Maître de 1518

Actif à Anvers durant le premier tiers du XVI^e siècle

Portrait d'homme au chapeau orné de fleurs
Portrait of a man with a headgear with flowers

Panneau : 34 x 26 cm
Panel: 34 x 26 cm

Provenance Collection privée

Ce peintre de compositions religieuses de style maniériste a été ainsi désigné par Friedländer d'après un fragment de retable figurant la *Sainte Famille* dressé dans l'église Sainte-Marie, puis dans l'église Sainte Catherine de Lubeck, portant la marque d'Anvers et daté de 1518. Deux des volets de cet autel se trouvent au Musée Sainte Anne de Lubeck et les autres ont été acquis par des particuliers. Assimilé également au Maître de l'Abbaye de Diligheem, son art présente des rapports étroits avec celui de Joss van Cleve ainsi qu'en témoigne la *Visitation* de Londres (National Gallery). Une *Adoration des Mages* (New-York) trahit l'influence de Quentin Metsys et contient les germes du maniérisme qui sera la marque de son art. On a attribué à ce maître d'Anvers d'autres œuvres anonymes en particulier les *Adieux du Christ à sa mère* conservés au Kaiser Friedrich Museum de Berlin et la *Légende de Marie Madeleine* au Musée de Bruxelles.

Posant fièrement pour notre peintre, ce galant homme est un très bel exemple de la peinture maniériste anversoise du XVI^e siècle. Vêtu d'un précieux costume noir, dont les manches sont ponctuées de crevées rouges, cet homme nous est présenté de face à mi-corps. Rigoureusement cadré, allant des mains jusqu'au couvre-chef, le portrait se détache d'un fond vert typique de ceux réalisés par le Maître de 1518. Tout à la fois neutre et ornemental, ce fond fait ressortir le modèle avec élégance et lui confère une véritable prestance.

Si le costume se veut sobre, plusieurs détails attirent cependant notre attention. Le chapeau, de feutre noir, est tout à fait original. Il s'agrément de petites fleurs délicates, parmi lesquelles se distinguent deux brins de muguet. Pour appuyer ces éléments de couleur, le peintre a parsemé le couvre-chef de petits glands ocres, posés sans ordonnance ni symétrie. Ces petits éléments de décorations ne sont pas sans importance lorsqu'il s'agit de découvrir l'identité du personnage. Deux détails peuvent particulièrement nous y aider : l'homme porte autour du cou un très beau sifflet d'or et sert dans sa main droite une paire de gants en cuir. Sifflet et gants sont caractéristiques de la chasse au faucon et prouvent l'appartenance de notre homme à une confrérie de chasse...

This painter of mannerist-style religious paintings was given this name by Friedländer after a fragment from an altarpiece showing the Holy Family, first erected in the Church of Saint Mary, then in the Church of Saint Catherine in Lubeck, bearing the Antwerp mark and dated 1518. Two parts of this altar are in the Saint Anne Museum in Lubeck, while the others were purchased by private individuals. Also assimilated with the Master of the Abbey of Diligheem, his art has close links with that of Joss van Cleve, as shown in the painting of the Visitation in London (National Gallery). An Adoration of the Magi (New York) reveals the influence of Quentin Metsys and contains the beginnings of the mannerist style that would mark his art. Other anonymous works are attributed to this master from Antwerp, in particular Christ's farewell to his mother kept at the Kaiser Friedrich Museum in Berlin and the Legend of Mary Magdalene in the Museum in Brussels.

Proudly posing for our painter, this gallant man is a fine example of 16th century mannerist painting in Antwerp. Dressed in a rich black outfit, whose sleeves are punctuated with red slashes, this man is presented as a half bust from the front. Rigorously framed, from the hands to the headgear, the portrait stands out against a green background typical of those painted by the Master of 1518. Both neutral and ornamental, this background elegantly emphasises the model, giving him real presence.

While the outfit is sober, several details attract our attention. The black, felt hat is highly original. It is decorated with small, delicate flowers, among which are two sprigs of lily of the valley. To emphasise these coloured elements, the painter has dotted the hat with small, ochre acorns, placed in an unordered, unsymmetrical manner. These small decorative elements have a significance as regards the identity of the figure. Two details in particular can help us: the man is wearing a beautiful golden whistle round his neck, and is holding a pair of leather gloves. The whistle and gloves are characteristic of falcon hunting and prove that our model belongs to a hunting guild.



Paysage avec la répudiation d'Hagar et d'Ismaël
Landscape with the repudiation of Hagar and Ishmael

Panneau : 54,2 x 86,6 cm
 Signé d'une chouette blanche.
 Panel: 54.2 x 86.6 cm
 Signed with a white owl.

Provenance Collection privée

Après un long séjour en Italie, il 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 Patinier 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.

Notre tableau évoque un moment tragique de l'histoire d'Abraham. Poussé par sa femme Sarah, le patriarche répudia sa servante et le fils qu'il a eu d'elle. Après que Dieu lui eut assuré qu'Ismaël était promis à devenir le père d'une grande nation, Abraham prit du pain et une outre d'eau et les chassa dans le désert de Beer-Schéba.

Le traitement du paysage s'inscrit parfaitement dans l'œuvre de l'artiste. Qualifiés par la critique contemporaine de « paysages cosmiques », les paysages de Bles s'agencent de manière particulièrement homogène. Qu'elle soit de petit ou de grand format, la peinture de Bles s'ouvre à nous tel l'univers au regard de Dieu. Bles recourt très clairement à la perspective atmosphérique ainsi qu'au *sfumato* pour donner de la profondeur au tableau.

Un grand chêne au tronc fendu (que nous retrouvons tel quel dans nombres de compositions du maître) cache en son sein une petite chouette blanche... Scrutant la scène depuis son repère, l'oiseau servit de signature au peintre durant toute sa carrière. Cette *répudiation d'Hagar* offre une synthèse étonnante et originale de la peinture d'Herri Met de Bles. Découvert récemment, ce panneau prouve une nouvelle fois, par sa qualité esthétique et sa maîtrise d'exécution, l'importance d'Herri Met de Bles comme chef de file du paysage flamand au milieu du XVI^e siècle.

After a long stay in Italy, Herri Met de Bles settled in Malines in 1521, then Amsterdam where Frans Mostaert became his pupil. Very much attracted to Italy, he made a second journey 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 fantastical 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 stress perspective. During his trips to Italy, he was known by the name of "Civetta" owing to the owl that he featured in many of his paintings.

Our painting refers to a tragic moment in the history of Abraham. Abraham's wife Sarah orders Abraham to get rid of the maid and his son. The patriarch hesitates but God assures him that Ishmael will become the father of a great nation. In the morning, Abraham takes bread and a water skin, and chases them into the desert of Beersheba.

The way he paints the landscape is true to his style of painting. Qualified by contemporary critics as 'cosmic landscapes', Bles' landscapes are arranged in a particularly harmonious manner. Whether large or small, Bles' paintings open up to us just like the universe before the eyes of God. Bles very clearly resorts to atmospheric perspective as well as sfumato to give depth to the painting.

A large oak tree with a split trunk (which features in many of the master's paintings) hides a small white owl. Scanning the scene from his hideaway, the bird served as the painter's signature throughout his career. This Repudiation of Hagar offers an astonishing and original synthesis of Herri Met de Bles' work. The aesthetic quality and skilful execution of this recently discovered panel proves, once again, the importance of Herri Met de Bles as the leader of Flemish landscape painting in the mid 16th century.



7 Pieter Huys

Vers 1519 - Anvers - 1584

Le Christ aux limbes
Christ in Limbo

Panneau : 37 x 53,3 cm
Panel: 37 x 53.3 cm

Provenance Collection privée

Les documents écrits concernant Pieter Huys sont peu nombreux. Fils et élève d'un paysagiste obscur, frère du graveur Franz Huys, il est né à Anvers vers 1519. Il est inscrit comme maître à la corporation de cette même ville en 1545. Il entre alors au service du graveur et éditeur d'estampes Jérôme Cock. On le retrouve après 1560 au sein de la maison d'édition Plantin avec pour charge de décorer les livres. On connaît de lui une douzaine d'œuvres signées dont les dates s'échelonnent de 1547 à 1577. Un tiers d'entre elles reprennent le thème de la Tentation de Saint-Antoine.

Pieter Huys fut un des successeurs les plus adroits de Jérôme Bosch. Il a puisé dans son répertoire iconographique ses monstrueuses diableries tout en apprenant à maîtriser la construction technique d'un ensemble cohérent digne des compositions graphiques du maître de Bois-le-Duc ou de Jan Mandyn, son illustre contemporain. Il développa également sa propre imagination en inventant des formes originales pleines d'audace qui lui permirent de participer pleinement à la révolution stylistique qui s'empara des Pays-bas durant le XVI^e siècle, le siècle d'or de la Renaissance au Nord de l'Europe.

Cette prédilection pour les représentations de diableries lui permettait de mettre en scène des visions fantasmagoriques d'un monde étrange et chaotique, en proie aux puissances démoniaques, où se côtoient des êtres hybrides, composites et aberrants. S'il emprunte les affreuses hallucinations fantastiques et cauchemardesques à Bosch, il les introduit cependant dans une nature d'esprit plus réaliste, dans des sites plus crédibles. Ses figurations en délire atteignent une objectivité dans les détails qui le distingue des multiples et piètres imitateurs de Bosch.

Pieter Huys joue un rôle important dans le genre satirique du XVI^e siècle grâce à ses visions plus drolatiques qu'inquiétantes. Excellent coloriste, il combine avec subtilité les apports de Bosch et de Brueghel.

Loin d'être un simple suiveur Pieter Huys était et sera toujours apprécié pour sa facture large, rapide et expressive ainsi que pour le choix de ses coloris plein de distinction. Cette œuvre en est un parfait exemple : on peut la considérer comme l'une des manifestations les plus profondes de son tempérament.

There are few known written documents referring to Pieter Huys. The son and student of an obscure landscape artist and the brother of the engraver Franz Huys, he was born in Antwerp around 1519. He was registered as a Master in the corporation of Antwerp in 1545. He then went to work for the engraver and publisher of prints Hieronymous Cock and, after 1560, worked for the house of Plantin providing book decorations. Some dozen signed works by Huys are known, ranging in date from 1547 to 1577. One third of these treat the subject of the Temptation of Saint Anthony.

Pieter Huys became the most personal and accomplished imitator of Hieronymous Bosch. He borrowed monsters from the latter's iconographical repertoire and was inspired by the painterly qualities of Bosch's compositions to create his own scenes of grotesques in the same spirit, as did Jan Mandyn. At the same time, he had a bold enough imagination to invent original forms as well and, as an accomplished craftsman, created works of great quality which lend themselves, in a highly personal manner, to the style of the Renaissance. This predilection for scenes of grotesques enabled him to stage phantasmagorical visions of a strange and chaotic world, preyed upon by demonic forces, populated by hybrid, composite, or aberrant creatures. While he borrowed the horrific and fantastical hallucinations of Bosch, he tended to employ them with a more realist approach, in more believable settings. His delirious figures attain a representational objectivity in the details that distinguishes his work from that of the numerous Bosch imitators. In this way, Pieter Huys played an important role in the satirical genre of the sixteenth century with his visions which were more comical than disturbing and he may be regarded as an excellent colourist, able to subtly combine the influence of both Bosch and Brueghel.

However, far from being a simple follower, Pieter Huys was and always will be appreciated for his liberal, rapid and expressive technique, and his refined choice of colours. This work is a perfect example: it can be considered as one of the most profound expressions of his temperament.



Paysage panoramique animé de multiples personnages avec la ville d'Anvers à l'horizon
Panoramic landscape with multiple figures showing the city of Antwerp on the horizon

Panneau : 22 cm de diamètre
 Panel: 22 cm in diameter

Provenance Galerie De Jonckheere, 1988
 Collection privée

littérature

Docteur Heinrich Gerhard Franz,
 Nederlandse Landschattmalerei
 im Zeitalter des Manierismus,
 p 182 à 197.

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 originaires des provinces du sud des Pays-Bas (la Belgique actuelle) fuirent les troubles entre catholiques et protestants et s'établirent à Amsterdam plutôt qu'à Anvers. Ils contribuèrent ainsi à un renouveau de la peinture de paysage qui connaîtra son apogée au XVII^e siècle. Parmi ces émigrants flamands, Conninxloo, Vinckboons et Hans Bol furent les premiers à s'établir dans la métropole hollandaise.

Né à Malines, Hans Bol 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 sa cité en 1572, il décida de partir travailler à Anvers où il acquit le droit de citoyenneté. Mais rattrapé en 1584 par la guerre, il entreprit une série de voyages qui le conduisirent successivement à Berg-op-Zoom, Dordrecht et Delft. Il ne se fixa définitivement à Amsterdam qu'en 1586.

Hans Bol se rendit surtout célèbre pour ses paysages aux larges panoramas, étoffés de nombreuses petites figures où l'on retrouve l'esprit de Pieter Brueghel l'Ancien dont il contribua pour une large part à accroître la renommée à travers le pays, influençant ainsi toute une génération de peintres. Jacob Savery de Courtrai et Frans Boels furent ses disciples.

Avec ce génie qui lui est propre, Bol réussit à développer sur une surface réduite un paysage panoramique, riche en détails et exceptionnel de précision. Le tableau devient fenêtre et le vaste monde qui s'en dégage s'offre au regard du spectateur. L'espace explose littéralement du cadre de bois. Le vent des grandes découvertes anime cette composition et l'ampleur du souffle dégagé par ce panorama interpelle l'homme moderne autant qu'il dut frapper l'imagination de l'amateur au XVI^e siècle. Il convient de s'arrêter sur la précision du rendu topographique du paysage urbain, récurrente chez un artiste, reconnu par ailleurs comme l'initiateur de la vue de ville comme genre pictural indépendant. Anvers, la grande métropole des Pays-Bas, s'impose ici dans toute sa splendeur. La capitale économique du Nord de l'Europe est alors aux faîtes de sa gloire. Elle attire dans ce tableau le regard du spectateur, comme elle dû attirer les espoirs et les envies des hommes de la Renaissance. La ville est l'axe central du panorama autour duquel vient se greffer le reste du monde.

In the years after the Calvinists gained control of Amsterdam, the city experienced an economic recovery and renewed interest in the arts. For this reason, numerous painters from the southern provinces of the Netherlands (present-day Belgium) fleeing the conflict between the Catholics and the Protestants, chose to settle in Amsterdam rather than Antwerp. They thus contributed to a renewal of landscape painting which reached an apogee in the seventeenth century. Among these Flemish emigre artists, Conninxloo, Vinckboons and Hans Bol were the first to settle in the Dutch metropolis. Born in Mechelen, Hans Bol was a student of his two uncles, Jean and Jacques Bol. He is registered as a member of the Mechelen Guild in 1560. Following the sacking of his city in 1572, he moved to Antwerp where he gained citizenship. However, as again in the war caught up with him there in 1584, he began a series of travels that took him successively to Bergen-op-Zoom, Dordrecht and Delft. He would only settle definitively in Amsterdam in 1586.

Hans Bol achieved fame above all for his landscapes with broad panoramic views, populated by many small figures recalling the style of Pieter Bruegel the Elder whose paintings Bol was largely responsible for popularizing in the Netherlands, thus influencing an entire generation of Dutch painters. His students included Jacob Savery of Kortrijk and Frans Boels.

With his unique genius, on this tiny surface, Bol is able to conjure up a richly detailed panoramic landscape with exceptional precision. The painting becomes a window upon an entire world that unfolds before the viewer's eyes. The space literally pushes against the wooden frame. The sense of grand discovery that the wide-open space within this panorama conveys is as enthralling to the modern viewer as it would have been to the art collector of the sixteenth century. Of particular note is the precision of the topographical rendering of the urban landscape, a recurrent quality in the work of this artist, who is also recognized as the initiator of the city view as an independent pictorial genre. Antwerp, the great metropolis of the Netherlands, is displayed here in all its splendor. The economic capital of northern Europe is at the peak of its glory. In this painting, it draws the viewer's gaze, as indeed it must have attracted the hopes and desires of the men of the Renaissance. The city is the central axis of this panorama, around which the rest of the world seems to revolve.



*Marché dans le Campo Vaccino à Rome
Market in the Campo Vaccino in Rome*

Cuivre : 22 x 28,6 cm
Le verso du tableau est frappé du sceau de Peter Stas
Copper: 22 x 28.6 cm
The backside of the paintings bears the mark of Peter Stats' seal

Provenance Collection particulière

Peintre et graveur, Paul Bril est le fils du paysagiste Mattheus Bril l'Ancien qui fut aussi son maître. Après avoir poursuivi son apprentissage auprès de Damien Wortelmans, il rejoint son frère Mattheus à Rome en 1575 et participe en sa compagnie aux travaux de décoration à la fresque commandés par le Pape dans plusieurs salles du Vatican.

Autour des années 1580-1600, sa peinture prend une nouvelle forme au contact de Girolamo Muziano et d'Annibale Carrache. A leurs côtés, il élargit son champ de vision et adopte une simplification efficace du motif. Dans les années suivantes, il se consacre à la peinture de chevalet dans laquelle il élabore une nouvelle conception de l'espace et de la nature, non plus anecdotique mais naturaliste. Il découvre également les effets lumineux du peintre allemand Adam Elsheimer et, en les associant à ses premières recherches, Paul Bril inaugure un style personnel où règne désormais une unité atmosphérique.

Par ses compositions bucoliques de la campagne romaine, il devient le créateur et l'initiateur de la veduta classique et idéalisée qui devait marquer tout le XVII^e siècle italien et français. Précurseur du paysage classique par excellence, il initie Agostino Tassi à son art, dont l'apogée sera atteinte chez Claude Gelée dit le Lorrain, son élève, et chez Nicolas Poussin.

Ce ravissant cuivre est un modèle de veduta romaine dont Paul Bril a contribué à la diffusion dans la peinture septentrionale. Il s'agit d'une vue du Forum romain, qui nous offre un cadrage resserré sur le Campo Vaccino, lieu systématique du marché aux bestiaux pendant de nombreuses décennies. Notre composition reprend la plupart des motifs présents dans une version similaire conservée au Louvre. L'esprit anecdotique typique de Bril est, dans ce cuivre, tout à fait caractéristique. A cette heure avancée de la journée, personnages et bestiaux cohabitent dans une atmosphère plus hédoniste qu'effervescente, comme le montrent les différents groupes, que ce soit au repos, à l'abreuvoir, sous la pergola ou encore celui composé de marchands, qui s'adonnent encore à un jeu de surenchères. Bril illustre également ses recherches sur la lumière dans le paysage qui constituent l'arrière-plan de notre huile sur cuivre. Par une gamme chromatique bleutée d'une exceptionnelle richesse et un jeu de glacis particulièrement fin, les éléments architecturaux se détachent subtilement du fond pour créer une harmonie délicate propre à cet artiste.

The painter and engraver, Paul Bril, was the son of the landscape artist Mattheus Bril the Elder, who was also his master. After serving as an apprentice under Damien Wortelmans, he joined his brother Mattheus in Rome in 1575, and worked with him on the fresco paintings commissioned by the Pope in several of the rooms in the Vatican.

Around 1580-1600, his painting took on a new form when he came into contact Girolamo Muziano and Annibale Carrache. Alongside them, he extended his field of vision and adopted an effective simplification of the motif. In the following years, he dedicated himself to easel painting in which he elaborated a new conception of space and nature, which became more naturalistic rather than anecdotal. He also discovered the light effects of the German painter Adam Elsheimer, and by associating them with his initial studies of light, Paul Bril inaugurated a personal style dominated by an atmospheric unity. Through his bucolic paintings of the Roman countryside, he became the creator and initiator of the classical and idealised veduta which marked the entire 17th century in Italy and France. The forerunner of classical landscape painting par excellence, he initiated Agostino Tassi in his art, which would reach its peak in the work of Claude Gelée, known as Claude "Lorrain", his pupil, and Nicolas Poussin.

This delightful copper is a model of the genre, which Paul Bril helped to spread throughout painting in the north: the Roman veduta. It is a view of the Forum in Rome, and provides a close-up of the Campo Vaccino, the systematic place for the cattle market over many decades. Our painting includes the majority of motifs present in a similar version kept at the Louvre. The typical anecdotal spirit of Bril in this copper is highly characteristic. At this late hour in the day, people and animals cohabit in a more hedonistic rather than effervescent atmosphere, as shown in the various groups: one resting, another at the drinking trough or under the pergola, not to mention the group composed of traders who are all trying to outdo each other. Bril also illustrates his study of light in the landscape composing the background of our oil on copper. Through a bluish range of tints of an exceptional richness, and a particularly delicate glazed effect, the architectural elements subtly stand out from the background to create a delicate harmony particular to this artist.



10 Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Joueur de cornemuse entouré d'enfants
Bagpipe player surrounded by children

Panneau : 48,5 x 75,5 cm
Panel: 48.5 x 75.5 cm

Provenance Collection Hartman, 1954 ;
Galerie De Jonckheere, 1998 ;Collection privée

exposition

Cremona, Museo Civico Ala
Ponzone, *Brueghel - Brueghel*,
Tradizione e Progresso: Una Famiglia di Pittori Fiamminghi tra Cinque e Seicento, 26 septembre – 20 décembre 1998.

littérature

Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, éditions Robert Finck, Bruxelles, 1969, p. 365-371.
K. Ertz, *Brueghel - Brueghel, Tradizione e Progresso: Una Famiglia di Pittori Fiamminghi tra Cinque e Seicento*, catalogue de l'exposition, Cremona 1998 ;
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere - Die gemälde mit kritischem œuvrekatalog*, Luca Verlag, Lingen 1988/2000, Vol II, p. 761.

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.

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. 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 un soin d'exécution extrême 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

The eldest son of Pieter Brueghel the Elder, he 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. He was only five years old when his father died in 1569, so he was not able to initiate his son in painting. His mother, the daughter of 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 met with great success from the outset, also inspiring several replicas. Frans Snyders, the famous painter of still lifes and animals, and his son Pieter Brueghel III were his students. Besides prolonging the work of his father, 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.

The work of Pieter Brueghel the Younger is dominated by truculent genre scenes based on the anecdotal and the picturesque. The artist sketches groups of peasants with a perfect technical skill and the use of vivid colours. These Rabelaisian paintings also reveal a second level of interpretation providing a refined analysis of society at the time. In this country with a rural soul, and popular, rich and diverse customs, Pieter Brueghel the Younger shows a rigorous sense of observation of reality and the ways of his fellow citizens, just like his father. His perfect technical skill, the soft and lively style of drawing, and the sparkling colours, are in keeping with master's style. In this painting, Brueghel pays great attention to the execution of physical traits, the details and the folds in the garments. The vivid and contrasted colours are dominated by vermillon, blue and white, which light up the entire work with



10 Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

l'œuvre 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. En recevra-t-il ? Rien n'est moins sûr. Sa présence ne semble enchanter que les enfants. Les adultes vaquent à leurs occupations en se détournant de lui : les uns tuent le cochon, les autres discutent sur le pas de la porte mais personne ne semble vouloir le remarquer. 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 par ces 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."*¹

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 ambulant. La composition est connue par diverses versions qui comportent pour la plupart une variante : le musicien est d'habitude représenté jouant de la vièle. La composition témoigne de l'esprit inventif et malicieux de l'artiste qui, en habile chroniqueur, touche du doigt la vie des petites gens. Brueghel 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. Il met en scène de simples paysans qui, tout naturellement, jouent la grande pièce de théâtre qu'est la vie en avouant leurs désirs, leurs passions, leurs aspirations et leurs faiblesses. Brueghel, observateur et fin psychologue, pénètre les cœurs et les esprits de ces hommes. Il nous en dévoile une humanité oscillant sans cesse entre le bien et le mal. Le peintre nous apprend dans un grand rire à mieux nous connaître.

1. S. Slive Frans Hals, 3 volumes, Londres, 1970-1974 : I (1970) 36-39 ; III (1974), 116, 119

extreme freshness and spontaneity. The subject of the painting focuses on the musician. A common figure in Brueghelian paintings, the musician is hardly ever the main subject. The Bagpipe player surrounded by children is actually a travelling beggar, crossing the country in search of alms. He is surrounded by a crowd of noisy children at the heart of a village, putting up with their facetiousness in the hope of receiving a few coins. Will he get any? Nothing is less certain. His presence only seems to delight the children. The adults go about their tasks, turning their backs on him: some are killing a pig, others are chatting on the doorstep but no-one seems to want to take any notice of him. Musicians were held in low esteem in the 17th century; they were believed to be accomplices of thieves and they were quickly associated with the vagabonds that infested the countryside during these troubled times. Adriaen van de Venne, a famous chronicler of the day, considered them to be rascals and brigands:

*"They are present at all the drunkards' feasts playing the lyre, flute or hurdy-gurdy. And when the party-goers are drunk and fall asleep, they dip their hands into their bags: the lyre falls silent, touch becomes stronger than hearing, and these supposed musicians are nothing more than greedy thieves."*¹

Transformed into a fool and clothed in rags, he plays the bagpipes in the street to entertain the children without arousing any pity among the adults. Pieter Brueghel the Younger plunges us into the life of this travelling musician. There are various versions of this painting, most of which have a variant: the musician is usually portrayed playing the hurdy-gurdy. The painting bears witness to the inventive and mischievous mind of the artist who, as a skilful chronicler, fully grasps the life of people of modest means. Brueghel is a precise historiographer of a whole section of the society of his age. He portrays realistic evocations of the rural world. The artist's stroke is sober and descriptive. Close to the moralising and didactic literature of his time, his work celebrates the immense variety of nature in his numerous genre scenes. He paints simple peasants who are quite naturally playing in the theatre of life, revealing their desires, passions, aspirations and weaknesses. An observer and keen psychologist, Brueghel penetrates the hearts and minds of these people. He reveals a humanity that incessantly oscillates between good and evil. With a hearty laugh, the painter teaches us to know ourselves better.

1. S. Slive Frans Hals, 3 volumes, London, 1970-1974: I (1970) 36-39; III (1974), 116, 119



*L'Adoration des Mages
dans un paysage de neige
Adoration of the Magi
in a winter landscape*

Panneau : 39 x 59 cm
Signé et daté « P.BREVGHEL, 1633 » en bas à gauche
Panel: 39 x 59 cm
Signed and dated P.BREVGHEL, 1633

Provenance Paris, Hôtel des ventes Drouot, 6 juin 1952, n°61,
reproduit au catalogue ; Collection privée.

littérature

K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere - Die gemälde mit kritischem œuvrekatalog*, Luca Verlag, Lingen 1988/2000, Vol I, p. 311, No. E233 ;
G. Marlier, *Pieter Brueghel Le Jeune*, Bruxelles 1969, p.83, n° 4.

Comptant parmi les réalisations les plus précieuses et les plus caractéristiques de Pierre Brueghel le Jeune, cette *Adoration des Rois Mages* offre un témoignage éclatant du talent de notre artiste. Il s'agit ici d'une réinterprétation tout à fait personnelle de l'*Adoration des Mages* de Pierre Brueghel l'Ancien (Collection Oscar Reinhart à Winterthur). Tout en reprenant la composition de l'œuvre de son père, Pierre Brueghel s'affirme et s'émancipe avec sa version de ce tableau. De modifications en soustractions, il nous dévoile un talent de réinterprétations et une personnalité artistique hors du commun. Il multiplie les ornements vestimentaires des soldats, leurs chausses faites de bandes de tissus de couleurs différentes, leurs manches à crevés et les couvertures rouges et or aux armes impériales, qui protègent le chargement des mules. Des oiseaux, à la différence du modèle paternel, sont perchés dans les branches. Les briques et les pierres de tailles sont détaillées avec plus d'insistance et de désinvolture. De plus, le brillant talent de coloriste de Pierre Brueghel le Jeune à travers cette œuvre n'aura pas laissé insensible Georges Marlier, il dira des coloris de ce paysage que « *Le gris plombé du ciel, l'ocre chaud de la grande ferme du deuxième plan, le gris plus foncé du palais en ruine, le rouge violacé des briques du petit pont et du quai sont admirablement mis en valeur par les blancs éclatants mais nuancés de la neige, sur lesquels chantent avec vivacité les vermillons de vêtements, et les housses plus claires des mules. En modifiant complètement les couleurs qu'avaient choisies son père pour l'original de Winterthur, Pierre le Jeune a peint un autre tableau, conforme à son goût personnel. Seul le schéma du modèle subsiste.* »

Mais la transformation principale réside principalement dans le choix qu'à fait l'artiste de ne pas faire tomber la neige sur ce village où le Christ a vu le jour. Cette décision a pour conséquence de mettre un peu plus en valeur le sujet principal : l'Adoration des Mages.

Le thème chrétien prend une dimension toute autre : il est à peine discernable dans le coin inférieur gauche. Il s'intègre dans le paysage. Volontairement, Pierre Brueghel le Jeune choisit de peindre la scène dans un environnement du XVII^e siècle, souhaitant ainsi favoriser une meilleure compréhension du sujet pour le spectateur de l'époque. Bethléem se transforme ainsi en village enneigé où les rois mages délaissent les dromadaires pour les mules.

Amongst the most precious and characteristic of the paintings of Pieter Brueghel the Younger, this Adoration of the Magi brilliantly bears witness to the talent of our artist. It is an entirely personal reinterpretation of the Adoration of the Magi by Pieter Brueghel the Elder (Oscar Reinhart Collection in Winterthur).

While copying the composition of his father's work, Pieter Brueghel asserts himself and comes into his own in his version of this painting. By modifying and eliminating certain elements, he reveals an exceptional artistic personality and talent for reinterpretation. He further embellishes the soldiers' clothes, with hose composed of strips of different coloured material and slashed sleeves, as well as red and gold covers with the imperial coats of arms that protect the mules' load. Unlike his father's painting, birds are perched in the branches. The bricks and freestones are painted in a more insistent and casual manner.

Furthermore, Pieter Brueghel's brilliant talent as a colourist in this work left an impression on Georges Marlier, who said of these colours in this landscape: "The lead grey sky, the warm ochre of the big farm in the background, the darker grey of the palace ruins, the purplish red of the bricks on the little bridge and the quay are admirably emphasised by the dazzling though nuanced white of the snow, enlivened by the vermillion of the clothing, and the lighter covers of the mules. By completely modifying the colours his father had chosen for the original in Winterthur, Pieter the Younger painted another painting, according to his personal taste. Only the outline of the model remains."

But the main transformation lies in the choice the artist made not to have snow falling on this village where Christ was born. The result of this decision was to put more emphasis on the main subject: the Adoration of the Magi.

The Christian theme takes on a whole new dimension: it is barely discernable in the bottom left-hand corner. It integrates into the landscape. Pieter Brueghel the Younger voluntarily chose to paint the scene in a 17th century environment, thus wishing to encourage a better understanding of the subject by the viewer of the day. Bethlehem is therefore transformed into a snow-covered village where the wise men have replaced their camels with mules.



11 Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Après avoir été guidé par l'éclat d'une étoile et par l'annonce d'un ange, les trois rois mages se rendent sur le lieu de naissance de Jésus pour l'adorer et lui apporter des cadeaux :

« Entrant dans le logis, ils virent l'enfant avec Marie sa mère, et, se prosternant, ils lui rendirent hommage ; puis, ouvrant leurs cassettes, ils lui offrirent en présents de l'or, de l'encens et de la myrrhe. » (Matthieu, II : 11)

Parallèlement à la pompe du cortège royal, Pierre Bruegel le Jeune n'hésite jamais à décrire la vie du petit peuple, ces villageois sous la neige attelés à leurs tâches quotidiennes. Pierre Brueghel, apporte un souffle nouveau à cette œuvre magistrale en y appliquant sa touche personnelle. En sus, la facture preste et la préciosité des coloris font de cette *Adoration des Mages* une œuvre essentielle du corpus de ce grand peintre flamand qui influença l'ensemble des artistes de son siècle.

After having been guided by the light of a star and by the announcement of an angel, the three wise men come to Jesus' birthplace to worship him and bring him gifts:

"And when they were come into the house, they saw the young child with Mary his mother, and fell down, and worshipped him: and when they had opened their treasures, they presented unto him gifts; gold, and frankincense and myrrh." (Matthew II: 11)

In parallel to the pomp of the royal procession, Pieter Brueghel the Younger never hesitates to depict the life of the lower classes, these villagers going about their daily tasks in the snow. Pieter Brueghel, breathes new life into this magnificent work by applying a personal touch. Moreover, the rapid technique and the richness of the colours make this Adoration of the Magi an essential work in the corpus of this great Flemish painter who influenced all the painters of his century.



12 Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Le retour de la kermesse
The Return from the Country Fair

Panneau : 42,5 x 59 cm
Panel: 42.5 x 59 cm

Provenance Collection Sir Henry Carden, 1972 ;
Collection privée

Œuvre originale, détachée de tout modèle paternel, cette composition est sans doute l'une des plus abouties et équilibrées que nous ait données Pierre Brueghel le Jeune sur le thème des réjouissances populaires. L'artiste s'intéresse de façon novatrice, avec sa verve et sa malice habituelles, aux événements qui se déroulent à la fin des festivités, lorsque le paysan, saoul et repus s'en retourne chez lui...

Contrairement aux scènes de kermesses plus classiques, celle-ci s'articule davantage sur le modèle des *processions nuptiales* et se déroule en rase campagne. Le tableau se voit découper en deux niveaux qui se superposent afin de rendre parfaitement compréhensible l'histoire qui se déroule sous nos yeux amusés :

L'avant-plan répond aux canons théâtraux de l'époque. Brueghel concentre sur un lacet de route, surélevé à la façon d'une estrade, une foule compacte de personnages s'en revenant d'une fête. L'artiste y trouve l'occasion de détailler leurs mouvements, mimiques et attitudes. L'usage consacre l'appellation de *Retour de Kermesse* pour ce tableau, mais on s'aperçoit aisément qu'il pourrait tout aussi bien s'intituler *Retour de procession*. Le personnage vêtu en gentilhomme à l'avant-plan gauche porte en effet un drapelet processionnel, ce qui ne doit guère surprendre dans un contexte historique où festivités religieuses et réjouissances populaires étaient intrinsèquement liées et se déroulaient conjointement.

Derrière ce groupe, un couple d'âge moyen mais de corpulence imposante avance péniblement. Ils sont accompagnés d'un jeune homme portant une oriflamme enroulée ainsi que d'un jeune enfant, rivé à son cheval de bois. Au centre de notre composition, un groupe de paysans conserve suffisamment d'énergie pour se lancer, au son d'une cornemuse, dans une farandole endiablée, tandis que plus à droite, une femme tente désespérément de ranimer les esprits de son époux, visiblement très éméché. A l'extrême droite, un homme à l'écart s'apprête à reprendre péniblement le chemin du retour tandis que sa femme, assise, semble terminer un besoin pressant. Assurant la liaison avec le registre supérieur du tableau, une charrette gravit péniblement la montée menant à l'avant-plan. Elle abrite sous sa bâche un couple enlacé aux gestes furtifs et amoureux. Le regard se porte ensuite tout naturellement vers le village. Brueghel y dépeint les derniers feux de la kermesse. Malgré l'échelle réduite des personnages, le décor abonde

Absolute masterpiece in the artist's production, this panel stands out as one of the most successful and well-balanced compositions that Pieter Brueghel the Younger painted on the theme of popular celebrations. With his customary verve and wit, the artist takes the innovative approach of the other side of the festivities : the last embers of the fires, and the often comical after-effects of such excessive revelry. Brueghel the Younger has thus created an entirely original and individual work without any model from his father's repertoire.

In contrast to the other Brueghelian fairs, and more in line with the Wedding procession, the scene takes place in the open country and is in fact made up of two distinct registers which have been superimposed.

In the foreground, Brueghel concentrates on a stretch of road which is elevated like a theatrical tribune, allowing him to depict the gestures, expressions and attitudes of the figures in detail, capturing the essence of the actors in this scene. While this picture has been habitually referred to as Coming home from the fair, it is plain to see that it could just as easily be called Coming home from the procession. The figure being presented to the gentleman in the left-hand foreground in fact holds a processional banner, an element which should come as no surprise at all in a historical context in which religious festivities and popular celebrations were intrinsically linked and took place at the same time.

Behind this group, a middle-aged couple of considerable girth makes their way with difficulty accompanied by a small child on his hobby horse and a younger man carrying a rolled up pennant. At the centre, a group of peasants are managing to muster the energy to launch into a frenzied folk dance to the music of the bagpipes, while, at the right, a woman is desperately trying to revive her husband who is obviously quite tipsy. At the far right, an elderly couple is readying themselves for the difficult trip home: the woman, still sitting down out of urgent necessity. The landscape unfurling behind this group of figures, in this case a long road lined with barrels, following the course of a river, could also be the subject of variation: winding road, without the river, etc. Providing the connection with this upper register of the composition, a pair of peasants and a cart shield the furtive gestures of an entwined couple struggling up the hill towards the area in the foreground.

Behind this steep slope appears a village in which the painter manages to clearly indicate the dying fires of the fair: in spite of the reduced scale of the figures, which are more profuse than in other parts of the picture, one can clearly make out the games and other activities in which they are engaged: folk dances, chases,



12 Pieter Brueghel le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

en divers jeux et activités auxquels s'adonnent les paysans : farandoles, poursuites, pétanque ou tir à l'arc tandis qu'un petit nombre de fidèles subsiste à l'intérieur de l'enceinte de l'église...

La richesse narrative de cette représentation émaillée d'anecdotes savoureuses ne doit pas nous faire oublier qu'il s'agit également d'un admirable paysage panoramique dont les tonalités dominantes verte et ocre sont judicieusement égayées par les accoutrements bariolés et vibrants des paysans de l'avant-plan. Pierre Brueghel le Jeune ne peut se réduire au chantre des coutumes paysannes : il est également un grand peintre paysagiste. Cette composition démontre avec force la finesse avec laquelle il réussit à assimiler de façon tout à fait originale l'héritage paternel.

bowling and archery for the less pious among them making up the greater part, while a number of faithful believers remain inside the enclosure of the church... The narrative richness of this picture, which is peppered with countless details conjuring up lusty anecdote, must not lead us to forget that it is also an impressive panoramic landscape, the predominantly ochre and green tones of which are accented by the vivid colours of the clothing worn by the peasants in the foreground. It is this duality of painter of sweeping landscapes on the one hand and chronicler of peasant customs on the other, that characterises, from 1616 onwards, the artistry of a painter who has fully assimilated his father's legacy in an entirely original way.



Nature morte aux raisins, pommes et cruche
Still life with grapes, apples and a jug

Cuivre : 13,5 x 17 cm
 Copper: 13.5 x 17 cm

Provenance Collection privée

Georg Flegel est un des peintres de natures mortes les plus importants du XVII^e siècle ; le premier et le plus talentueux spécialiste du genre en Allemagne. Principalement peintre de tables garnies, agrémentées d'orfèvreries allemandes et de cristaux de Bohême, il n'introduisait qu'occasionnellement des fleurs dans ses tableaux.

Bien que né à Olmutz, (actuellement en Tchécoslovaquie), en 1563, il s'installa à Francfort et devint bourgeois de la ville au cours de 1597 : ce qui laisse supposer qu'il y résidait déjà depuis quelques années. Il y avait rencontré Lucas et son frère Martin van Valckenborch (peintres à la Cour des Archiducs Ernst et Mathias) arrivés des Flandres en 1592 en quête de tolérance religieuse. Il y connut aussi Daniel et Isaac Soreau qui s'étaient installés non loin de là, à Hannau.

Chez Georg Flegel, l'arrangement des objets individualisés et son coup de pinceau sont si inimitables, qu'il est erroné de comparer ses œuvres à celles de ses contemporains hollandais et flamands. Au cours des années 1593 à 1597, Lucas van Valckenborch et Georg Flegel ont collaboré à de grands tableaux. Les figures monumentales, peintes par le Flamand et les riches natures mortes par l'Allemand. Georg Flegel poursuivit une carrière artistique qui le classa parmi les plus grands maîtres allemands. Les archiducs Maximilien de Bavière et Ernst du Tyrol furent ses distingués protecteurs. Il résida à Francfort jusqu'à sa mort en 1638. Il eut comme élève Jacob Marrel et fort probablement Pieter Binoit.

En digne héritier de la tradition flamande, Flegel fait référence dans ses compositions à l'abondance des tables aux Pays-Bas. Le cuivre que nous présentons est typique de ces compositions condensées, dont les objets occupent toute la hauteur de l'image. Une grande variété de formes et de matériaux composent ce tableau. Du point de vue symbolique, le choix des fruits et de leur arrangement n'est en rien anodin : pommes du Pêché originel et raisins du sacrifice du Christ sont ici juxtaposés. Une fine couche de peinture, lisse et émaillée, aux couleurs assourdies et cette manière dont les objets ne craignent pas de se superposer sont autant de caractéristiques propres à la peinture de Flegel. Il invite le spectateur à se perdre dans la contemplation amusée de la perfection des détails tout en élevant notre âme par la compréhension symbolique d'une œuvre basée sur la finalité de notre condition et sur l'espoir apporté par la résurrection.

Georg Flegel was one of the most important 17th century still life painters, as well as the leading and most talented specialist of the genre in Germany. Mainly a painter of table displays, decorated with German gold- and silverware and Bohemian crystal, he only occasionally added flowers to his paintings.

Although he was born in Olmutz (now in the Czech Republic) in 1563, he settled in Frankfurt and became a burgher in the course of 1597: this leads us to suppose that he had already been living there for several years. There he met Lucas van Valckenborch and his brother Martin (painters at the Court of Archdukes Ernst and Mathias), who arrived from Flanders in 1592 in search of religious tolerance. He also met Daniel and Isaac Soreau there; they had settled in nearby Hannau.

In Georg Flegel's works, the arrangement of the individualised objects and his brushstroke are so unique that we would be mistaken in comparing his works to those of his Dutch and Flemish contemporaries. Between 1593 and 1597, Lucas van Valckenborch and Georg Flegel worked together on large paintings. The monumental figures were painted by the Fleming while the rich still lifes were painted by the German.

Georg Flegel pursued an artistic career which ranked him among some of the greatest German masters. Archdukes Maximilian of Bavaria and Ernst of Tyrol were his distinguished protectors. He resided in Frankfurt up until his death in 1638. Jacob Marrel was his pupil and most probably Pieter Binoit.

As a worthy heir of the Flemish tradition, Flegel includes references to the abundance of Dutch tables in his paintings. The copper we are presenting here is typical of these condensed paintings, whose objects occupy the entire height of the picture. The painting is composed of a great variety of forms and materials. From a symbolic point of view, the choice of fruit and their arrangement is in no way insignificant: apples representing the Original Sin and grapes referring to the sacrifice of Christ are juxtaposed here. A fine layer of smooth, enamelled paint in muted colours, and the boldly superimposed objects are all characteristics particular to Flegel. He invites viewers to lose themselves in the entertaining contemplation of the perfection of all the details, while elevating our soul to the symbolic understanding of a work based on the finality of our condition and the hope offered by the resurrection.



Joost de Momper

1564 - Anvers - 1635

Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles - Anvers 1625

L'Hiver et l'Automne
Winter and Autumn

Panneaux : 57 x 82,5 cm
Panels: 57 x 82.5 cm

Provenance Galerie Finck, 1966, n°28 ;
Collection privée

Littérature

Joost de Momper der Jüngere,
Klaus Ertz, 1986, p. 651,
n°A 197, reproduit.

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 Bril. La technique particulière de ce Maître en fait un précurseur de l'impressionnisme tandis que la vigueur de sa composition, dominée par l'esprit, s'accorde au goût moderne de l'abstraction. Aussi ce peintre ancien est-il très moderne et sa renommée va-t-elle croissant depuis près d'un demi-siècle.

Il fit parfois appel à Jan Brueghel de Velours ou à Sébastien Vranckx pour illustrer de quelques personnages ses paysages.

Le caractère fructueux et hautement complémentaire de la collaboration entre les deux peintres se manifeste avec éclat dans ces ravissants paysages bucoliques. 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 picturale très libre et quasiment pré-impressionniste de Joost de Momper.

En voulant représenter la vie d'un bourg au cœur de l'hiver, ainsi que celle d'un village durant les derniers beaux jours de l'année, ces deux grands artistes nous permettent de plonger dans la réalité d'une époque et nous transportent comme par magie dans des espaces qui respirent l'abondance. La notion d'abondance étant synonyme de paix dans l'iconographie flamande, cette paire de tableaux 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.

The œuvre of this landscape artist marks the turning point between mannerism and the realistic portrayal of nature. In the beginning, he took inspiration from Pieter Brueghel before familiarising himself with the Venetian colours of the late works of Tintoretto. His Alpine memories were highly significant in his works. Just like a great number of his contemporaries, he often devoted himself to painting the four seasons.

Joost de Momper drew inspiration from reality to portray his fantasy landscapes. The rule of three tones – brown-red in the foreground, grey-green in the middle ground, pale blue in the background – allowed him to use atmosphere and clouds to render space. At the end of his life, he also painted landscapes of plains. His southern-inspired landscapes are similar to those by Adam Elsheimer and Paul Bril. The particular technique of this master is in fact a precursor to impressionism, while the vigour of his painting, dominated by thought, is in tune with the modern taste for abstraction. This old master is therefore very modern and his renown has been increasing for the past fifty years.

He sometimes asked Jan 'Velvet' Brueghel or Sebastian Vranckx to illustrate his landscapes with a few figures.

The fruitful and highly complementary collaboration between the two painters is vividly apparent in these two delightful bucolic landscapes. The lively and delicate palette of Jan 'Velvet' Brueghel, and his colourful and spirited touch perfectly match the very free and almost pre-impressionist pictorial style of Joost de Momper.

By wanting to portray life in a village in the middle of winter, as well as a village during the last sunny days of the year, these two great artists allow us to plunge into the reality of an era and transport us, as though by magic, into spaces that breathe abundance. This pair of paintings is in perfect keeping with context of the time – the notion of abundance was synonymous with peace in Flemish iconography – and conveys the optimism generated by the Twelve-year Truce concluded between Archduke Albert and Isabella and the Dutch Calvinists.



Joost de Momper

1564 - Anvers - 1635

Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles - Anvers 1625

La cohésion formelle, la complémentarité thématique et la virtuosité picturale propre aux deux artistes frappent d'emblée dans cette exceptionnelle paire de panneaux. Leur taille à peu de choses près identique écarte l'hypothèse d'un rassemblement fortuit de deux chefs d'œuvre indépendants. Selon toute vraisemblance, nous nous trouvons ici confrontés à une commande spécifique émanant d'un membre de la haute bourgeoisie ou de l'aristocratie pour décorer l'une des pièces de sa résidence.

Jan Brueghel de Velours et Joos de Momper déploient ici tout leur talent, toute leur maestria, pour nous offrir une ravissante paire de paysages dans lesquels la perspective parfaite, la gamme chromatique subtilement travaillée et les effets atmosphériques profonds ne font qu'accroître le pouvoir de séduction de ces deux compositions.

The formal cohesion, the thematic complementarity and the pictorial virtuosity particular to both artists, immediately stands out in this exceptional pair of panels. Their almost identical size casts aside the hypothesis of a fortuitous coupling of two independent masterpieces. In all reality, we are confronted here with a specific order from a member of the haute bourgeoisie or aristocracy, to decorate one of the rooms in their home.

Here, Jan "Velvet" Brueghel and Joost de Momper use all their talent and skill to offer us a delightful pair of landscapes in which the perfect perspective, the subtly worked colours and keen atmospheric effects serve to increase the seductive power of these two paintings.



16 Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles - Anvers 1625

Hendrick Van Balen

1575 - Anvers - 1632

Allégorie de l'Abondance
Allegory of abundance

Panneau : 65,5 x 93 cm
Panel: 65.5 x 93 cm

Provenance Collection A. Colombo ;
Collection privée

littérature

K. ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, 1979, Dumont Buchverlag, Köln, p.389, p.608, ill. P.390, pl.462
K. ERTZ, *Brueghel - Brueghel*, *Tradizione e Progresso: Una Famiglia di Pittori Fiamminghi tra Cinque e Seicento*, catalogue de l'exposition, Cremona 1998.

exposition

Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, *Brueghel - Brueghel*, *Tradizione e Progresso: Una Famiglia di Pittori Fiamminghi tra Cinque e Seicento*, 26 septembre – 20 décembre 1998.

Fruit de la collaboration de Jan Brueghel l'Ancien et Hendrick van Balen, cette *allégorie de l'abondance* s'inscrit dans la grandiose lignée des peintures flamandes dédiées à la représentation allégorique des saisons et des richesses qu'elles nous livrent. Très recherché au XVII^e, le genre de l'allégorie se développe et trouve ses lettres de noblesses avec nos deux peintres. Tandis que l'un, Jan Brueghel l'Ancien, exulte dans la composition d'un fond de verdure luxuriante, l'autre, Hendrick Van Balen, place dans ce paradis épicurien des figures d'une finesse et d'une élégance sans pareil. C'est au détour d'un chemin et à l'ombre d'un sous-bois que Cérès, Flora et Bacchus se retrouvent pour faire bombance. Accompagnés de *putti*, satyres et nymphes, les trois figures personnifiées au centre célèbrent les richesses de Dame Nature. Notre composition, savamment ordonnée et inondée par un halo de lumière comme le veut la tradition du paysage brueghélien, est une ode à l'abondance. Comme dans les allégories des quatre saisons, notamment le printemps et l'été, les deux peintres adoptent une ordonnance efficace.

Que ce soit pour le paysage environnant ou le choix des figures, notre composition s'ancre parfaitement dans les modèles que constituent les allégories réalisées par Brueghel et van Balen. Afin de rendre la perspective et la profondeur du champ, Jan Brueghel peint deux percées sortant de la forêt, ouvrant ainsi la scène au paysage lointain. Il joue ainsi sur les contrastes de lumière et dévoile tout son talent de coloriste, dont le bleu azur du ciel fait échos aux délicates fleurettes dispersées au sein de la scène.

Au premier plan, deux faunes étendus au sol assistent à la scène gargantuesque. Les *putti* prennent soin de séparer les grappes de raisins de leurs branches, tandis qu'un vigoureux satyre brandit la coupe blanche contenant le précieux nectar. Bacchus, vêtu d'un long habit rouge, invite Flora, délicatement alanguie, à goûter aux fruits de la vigne. Aux cotés de celle-ci, Cérès recueille la généreuse corne d'abondance que lui portent quatre petits amours. Au loin, une nymphe conduit un âne, surement chargé de victuailles, tandis que s'ébrouent les petits vendangeurs. Baignés par la lumière, gisent au sol agapes et monceaux de fleurs. Là réside le talent de notre peintre paysagiste : cucurbitacées découpées, fruits et légumes amoncelés, vaisselle renversée et petits animaux des

The result of the collaboration between Jan Brueghel the Younger and Hendrik van Balen, this Allegory of abundance belongs to the grandiose line of Flemish painting dedicated to the allegorical portrayal of the seasons and their riches. Highly sought-after in the 17th century, the allegory genre developed bringing acclaim to our two painters. While Jan Brueghel the Elder exulted in painting a luxuriant, verdant background, Jan van Balen placed figures of an unequalled delicacy and elegance in this epicurean paradise.

In the bend of a path in the shade of the trees, Ceres, Flora and Bacchus come together to revel. Accompanied by putti, satyrs and nymphs, the three personified figures in the centre are celebrating the riches of Mother Nature. Cleverly organised and flooded by a halo of light according to Brueghelian tradition, our painting is an ode to abundance. Just like in the allegories of the four seasons, especially spring and summer, the two painters adopt an effective sense of order. Both in the surrounding landscape and in the choice of figures, our painting is perfectly anchored in the models that constitute the allegories created by Brueghel and Jan van Balen. To emphasise perspective and depth, Jan Brueghel has painted two clearings in the forest, thus opening up the scene to the landscape in the distance. He plays on the contrasts of light and reveals all his talent as a colourist: the azure blue of the sky is echoed in the delicate little flowers scattered around the scene.

In the foreground, two fauns are stretched out on the ground, watching the gargantuan scene. The putti carefully pluck the bunches of grapes from the branches, while a vigorous satyr brandishes the white dish containing the precious nectar. Bacchus, dressed in a long red robe, invites the delicately languorous Flora to taste the grapes. Next to her, Ceres receives the brimming horn of abundance carried by four little cupids. In the distance, a nymph leads a donkey, undoubtedly laden with victuals, while the little grape-pickers shake themselves. Bathed in light, a feast and piles of flowers lie on the ground. Herein resides the talent of our landscape painter: cut curcubits, piles of fruit and vegetables, overturned dishes and small forest animals take part in the feast, giving the allegory all its power. Painted with a highly precise brushstroke and very delicate colours, the plant kingdom is cleverly organised by Jan Brueghel the Elder. In the foreground, irises, tulips, lilies, wild roses and



forêts participant à la fête, garantissent la puissance de l'allégorie. Peints avec une grande sûreté dans la touche et avec beaucoup de raffinement dans les coloris, le règne végétal est savamment ordonné par Jan Brueghel l'Ancien. Au premier plan, iris, tulipes, lys, roses sauvages et pâquerettes s'épanouissent avec finesse. De ces fleurs aux couleurs bigarrées, la nymphe derrière Flora confectionne des couronnes. Aux pieds des célébrants, les fruits et légumes, telle une nature morte, viennent ponctuer l'espace, desquels deux petits cochons d'Inde ont déjà pris leur part. Perchés dans les vertigineux arbres fruitiers, les singes et les oiseaux ne sont pas en reste. Les branches des arbres, pliant sous les pommes et les poires à maturité, sont grandement garnies de fruits goûteux et colorés.

Aux côtés de la luxuriante nature, sont convoquées au service de l'allégorie les figures représentatives de l'abondance. Hendrick Van Balen, maître dans la représentation de divinités, nous les dévoile ici dans toute leur splendeur. Les corps sont construits de lignes courbes, dont les tensions et les attitudes sont manifestes des préceptes maniéristes. Chaires de porcelaine pour les déesses, carnation angélique pour les amours et peaux réchauffées par le soleil pour les satyres, la lumière accroche les corps sublimés par de très beaux drapés. Teintés de rouge, de bleu, de jaune ou de rose, les plis des drapés épousent les corps ; à la fois nerveux et souples, ils sont ici représentatifs du savoir-faire de Van Balen.

Reffet de l'alliance de deux brillants pinceaux, cette composition réalisée autour de 1615, incarne avec brio l'aboutissement de la peinture de deux artistes. Plusieurs allégories sur le thème des saisons, des quatre éléments, et des cinq sens ont été réalisées par nos deux peintres ; notre tableau, dont une seule autre version est connue à Glasgow, est une œuvre exceptionnelle pleine de verve et de poésie, typique de la production anversoise du premier tiers du XVII^e siècle.

daisies delicately bloom. In the background, the nymph Flora makes wreaths out of the multi-coloured flowers. At the feet of these celebrants, fruit and vegetables punctuate the space, just like in a still life, as well as two small guinea-pigs who have already taken their share. Perched high in the fruit trees, the monkeys and birds have not been forgotten. The branches of the trees, bending under the weight of ripe apples and pears, are fully garnished with tasty and colourful fruit.

Alongside the luxuriant nature, figures representing abundance also participate in the allegory. Hendrik van Balen, a master in the portrayal of divinities, depicts them here in all their splendour. Their bodies are formed of curved lines, whose physique and attitudes are clearly mannerist in style. Porcelain flesh for the goddesses, an angelic flesh tint for the cupids and sun-kissed skin for the satyrs, the light highlights these bodies sublimated by beautiful drapes. Red, blue, yellow or pink, the folds of the drapes mould the forms of the bodies; both taut yet flowing, they are clearly representative of Van Balen's know-how.

A reflection of the alliance of two brilliant artists, this work, painted around 1615, brilliantly incarnates the successful production of our two artists. Several allegories on the theme of the seasons, the four elements and the five senses, were painted by our two artists; our painting, of which only one other known version exists in Glasgow, is an exceptional work full of verve and poetry, typical of works from Antwerp painted in the first third of the 17th century.



Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles - Anvers 1625

*Paysage panoramique
avec voyageurs
Panoramic landscape
with travellers*

Panneau : 18 cm de diamètre
Signé et daté *BREVGHEL 1622*
Panel: 18 cm in diameter
Signed and dated
BREVGHEL 1622

Provenance Probablement acquis par Max Emmanuel I, Duc de Bavière, et Electeur de l'Empire romain chrétien, entre 1698 et 1710 ; la Galerie Kurfürstliche, Munich ; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munich, inventaire no. 5228 (et exposé à Augsburg, Gemäldegalerie, à partir de 1822 jusqu'en 1912 puis au Neues Schloß, Schleißheim, 1912-1938) ; Offert à la Wiener Galerie/Lunsthhandel Neumann et Salzer en 1938 en échange d'un autre tableau ; Collection de R. Dooyes ; Vente de sa succession, Londres, Sotheby's, 9 Decembre 1959, lot 99, pour £4,400 ; Galerie Richarg Green, Londres ; Collection Dimitri Mavrommatis.

littérature

Dr. R. Marggraff, Katalog der K. Gemälde- Galerie in Augsburg, Munich, 1905, p. 81, no. 436 (As „Aus der Kurf. Galerie zu München. Saal III“ = Provient de la Galerie Electorale à Munich. Hall III“) ; A. von Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon, Vienna/Leipzig 1906, p.205 (comme étant à Augsburg) ; Y. Thiéry, Le Paysage flamand au XVII^e siècle, Brussels, 1953, pp.63, 66 et 621, cat. No. 378, reproduit fig 39 ; Klaus Ertz, Jan Brueghel der Ältere, Die Gemälde, Köln, 1979, p. 621, Kat.-Nr.378, reproduit p. 67.

Jan Brueghel l'Ancien, appelé également Brueghel de Velours en raison de la richesse de sa palette, est le deuxième fils de Pieter Brueghel l'Ancien et le frère de Pieter Brueghel le Jeune.

Il passe ses premières années d'apprentissage chez Pieter Goekindt, peintre anversois, avant de partir vers 1590 pour l'Italie. On le trouve cette année là à Naples, puis à Rome en 1593 et 1594, et finalement à Milan en 1595 où il a pour protecteur le Cardinal Borromée.

En 1596, il revient à Anvers où il s'inscrit comme Maître. Il acquiert le droit de bourgeoisie en 1601 et occupe l'année suivante la charge de Doyen de la Corporation. Après un voyage à Prague en 1604 et à Nuremberg en 1606, il revient à Anvers et est nommé peintre officiel de la cour par l'archiduc Albert et l'infante Isabelle.

La diversité des sujets traités, leur raffinement ainsi que leur précision font preuve d'une virtuosité difficilement égalable. Brueghel de Velours est surtout l'un des plus grands spécialistes du paysage au XVII^e siècle. Il en renouvelle totalement la conception en créant un genre à la fois simple et lyrique, liant les différents plans par des personnages qui sont quelquefois exécutés par Rubens. Jan Brueghel de Velours fut, en effet, maintes fois convié à exécuter les paysages des compositions de grands peintres de son temps tels que Frans Francken le Jeune, Hendrik van Balen ou encore Hans Rottenhammer. Il se plût à étoffer de figures et de personnages les paysages peints par Paul Bril et par Joost de Momper.

Daniel Seghers fut, en dehors de son fils Jan II, son unique élève, mais l'influence de ce très grand peintre fut immense et s'exerça sur plusieurs générations d'artistes.

Avec cette liberté de ton qui lui est propre, Jan Brueghel réalise ici une remarquable composition, aux dimensions miniaturistes. Révolutionnant la conception panoramique du paysage alors en vigueur, dans laquelle la perspective se faisait à « vol d'oiseau », Jan Brueghel compose un paysage plaçant le spectateur à la même hauteur que ses personnages. Le paysage s'ouvre et absorbe le spectateur comme si ce dernier se tenait

Jan Brueghel the Elder, also referred to as the Velvet Brueghel because of the richness of his palette, was the second son of Pieter Brueghel the Elder and the brother of Pieter Brueghel the Younger. He underwent his initial training with Pieter Goekindt, an Antwerp painter, before leaving for Italy around 1590. In this year, he traveled to Naples, then to Rome in 1593 and 1594, and finally to Milan in 1595 where he worked under the protection of Cardinal Borromeus. In 1596, he returned to Antwerp where he was registered as a Master. He acquired citizenship rights in 1601 and the following year was elected the Dean of the Corporation. After a trip to Prague in 1604 and to Nuremberg in 1606, he returned to Antwerp and was appointed official court painter for Archduke Albert and the infante Isabella.

The wide range of subjects he painted displays an extreme refinement, precision and virtuosity. Above all, he is one of the great landscape specialists of the seventeenth century. He completely renewed the conception of the genre by creating a style that is at once simple and lyrical, connecting the different planes by figures who were sometimes executed by Rubens. Aside from his son Jan II, Daniel Seghers was his only student, but his influence was immense and would be felt by several generations of painters.

With his particular free touch, Jan Brueghel has created a remarkable miniature composition here. Revolutionising the panoramic conception of landscape that was common at the time, where perspective was seen from a 'bird's eye view', Jan Brueghel has composed a landscape that places the viewer at the same level as his characters. The landscape opens up and absorbs the viewer as though the latter is waiting passively at the edge of the path, observing a procession of heavily laden travellers. With the aid of the carts, the artist manages to create a 'gap' through to the background which delicately opens out. The foreground, which narrows from the front to the back like a stage at the theatre, constitutes the beginning of a movement which encourages the viewer's gaze to follow the meanderings of the road right to the back of the painting.

This little copper, signed and dated 1622, bears witness to the superb colourist's work particular to Jan the Elder. 'Velvet' Brueghel acted as a forerunner



passivement sur le bord du chemin, à observer un convoi de voyageurs lourdement chargé. Par le truchement des carrioles, l'artiste parvient à créer une « trouée » vers l'arrière-plan qui s'épanouit avec délicatesse. Le premier plan, qui se rétrécit de l'avant vers l'arrière, à la manière d'une scène de théâtre, constitue l'amorce d'un mouvement du regard qui amènera le spectateur à suivre les méandres de la route jusqu'au fond de la composition.

Ce petit cuivre, signé et daté de 1622, témoigne d'un superbe travail de coloriste, significatif de Jan l'Ancien. Brueghel de Velours agit en précurseur en utilisant avec subtilité les jeux de l'ombre et de la lumière. L'utilisation des plans successifs brun/vert/bleu, en usage chez de nombreux contemporains de l'artiste, n'est pas strictement reprise ici et si l'on retrouve ces trois harmonies, c'est avec beaucoup plus de souplesse et selon une formulation moins rigide, qui fait la part belle aux détails, accentués par de très vives couleurs.

Jan Brueghel l'Ancien préfère ainsi, plutôt que de fondre la scène dans un ton d'ensemble, s'attarder sur chaque élément, qu'il travaille avec un pinceau très fin et une minutie peu commune. Aussi retrouvons-nous des motifs inhérents à son répertoire iconographique, que ce soit un cavalier, une paysanne ou un cheval particulièrement caractéristique de son coup de main. Chaque figure est mise en valeur dans les moindres détails : que ce soient les voyageurs du premier plan ou le convoi de roulottes bâchées dissimulées dans une brume bleutée.

Influencé par l'œuvre de Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel marquera l'histoire du paysage et sera source d'inspiration pour un très grand nombre d'artistes jusqu'au XVIII^e siècle (tels que Josef van Bredael, Theobald Michau et Carel Bescheij). On imagine sans effort que ce merveilleux petit cuivre traversa les siècles, aimé des collectionneurs et admiré par tout ceux qui voient en Brueghel de Velours un des plus grands peintres de toute l'école flamande.

through his subtle use of light and shade effects. The use of successive brown/green/blue planes, employed by many of the artist's contemporaries, is not strictly adhered to here and while these three harmonies are present, they are handled with much greater flexibility and follow a less rigid formulation, allowing for details highlighted by very bright colours.

Jan Brueghel the Elder preferred to pay attention to each element, which he worked with a very fine brush and an uncommon meticulousness, rather than immersing the scene in an overall tone. Thus we come across motifs inherent to his iconographic repertoire such as a horseman, a peasant or a horse which is particularly characteristic of his style. The minutest details are emphasised in each figure: whether he is portraying the travellers in the foreground or the convoy of covered wagons veiled in a blue mist.

Influenced by the work of Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel left his mark on the history of landscape and was a source of inspiration for a great number of artists up until the 18th century (such as Josef van Bredael, Theobald Michau and Carel Bescheij). We can easily imagine that this wonderful little copper has been loved by collectors throughout the centuries and admired by all those who consider 'Velvet' Brueghel to be one of the greatest painters of the entire Flemish school.



*Voyageurs sur une route,
un paysage au loin
Travellers on a road with
a landscape in the distance*

Cuivre : 7 x 9,3 cm
Revers frappé de la marque de Pieter Stas
Copper: 7 x 9.3 cm
Back stamped with the mark of Pieter Stas

Provenance Vente anonyme, Amsterdam, Christie's, 10 novembre 1997, lot 109, acheté par D. Koetsier ; David Koetsier, Zurich ; Collection privée.

littérature

K. Ertz, *Brueghel - Brueghel, Tradizione e Progresso: Una Famiglia di Pittori Fiamminghi tra Cinque e Seicento*, exhibition catalogue, Cremona 1998, cat. no. 49.

exposition

Laren, Singer Memorial Foundation, Modernen van Toen 1570 - 1630, 15 juin - 1 septembre 1963 ; Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, *Brueghel - Brueghel, Tradizione e Progresso: Una Famiglia di Pittori Fiamminghi tra Cinque e Seicento*, 26 septembre - 20 décembre 1998.

D'un raffinement inégalable, ce charmant petit cuivre peint par Jan Brueghel l'Ancien est un fabuleux témoignage de la qualité picturale de la peinture flamande du début du XVII^e siècle. Connues par de nombreuses représentations, les scènes villageoises sont pour les peintres de ce temps propices à la figuration d'activités fermières et paysannes dans un lieu perspectif savamment coloré et contrasté. Notre scène se déroule au sortir d'un village, en fin de journée. Sur ce chemin de terre entamé par le sillon que tracent les roues des carrioles, hommes et femmes se rencontrent. Solidement installés sur leurs montures, deux hommes occupent le premier plan de la composition. Arrivant vers eux, une carriole guidée par un homme vêtu de rouge salue au passage l'un des deux cavaliers. Non loin de là, un paysan bat son blé. Tous les motifs qui composent la scène, si petite soit elle, sont agencés de manière parfaitement harmonieuse et selon un grand sens de l'équilibre. Le regard du spectateur ondule au gré du chemin pour atteindre le village au loin, effet accentué d'ailleurs par le travail remarquable du ciel laissant présager l'ondée. D'une simplicité très évocatrice, Jan Brueghel nous invite à contempler la beauté d'une fin d'après-midi dans la campagne anversoise. Par les personnages traités avec une grande minutie, mais aussi par les tonalités employées, cette scène s'inscrit dans le lyrisme nordique des scènes villageoises. En grand maître du paysage flamand du XVII^e siècle, Brueghel dévoile, à une échelle tout à fait surprenante, les principes de ses paysages tant recherchés par les collectionneurs. Un premier plan très naturaliste traité d'ocres et de bruns joute le ténébreux lointain fait de bleu et de vert. Le village au loin est rendu de manière évanescente : ici l'usage du cuivre prend tout son sens, il permet un traitement particulièrement transparent de la peinture et permet une lumière tendre, qui irise le ciel. Issu d'une série de quatre cuivres miniatures les plus petits jamais réalisés, notre composition s'inscrit dans la période la plus aboutie de la carrière de Jan Brueghel l'Ancien. Daté par les spécialistes autour de 1610, notre cuivre est frappé au revers de la marque de son artisan. Facilitant ainsi sa datation, nous pouvons attester de la grande qualité tant plastique qu'esthétique de cette œuvre. Des quatre cuivres, deux aujourd'hui sont en main privée et le troisième est conservé à la Alte Pinakothek de Munich. Par son format original, proche de la miniature et par une technique picturale à son apogée, Jan Brueghel l'Ancien nous fait partager l'image bucolique d'un temps passé, dont il est incontestablement, le maître par excellence.

This charming and wonderfully refined little copper painted by Jan Brueghel the Elder, is a fabulous example of the pictorial quality of Flemish painting at the beginning of the 17th century. Portrayed on many occasions, village scenes allowed painters at the time to depict farming and peasant activities in a cleverly coloured and contrasted perspective.

Our scene is taking place on the outskirts of a village at the end of the day. Men and women meet on a path indented with furrows created by cartwheels. Firmly seated on their mounts, two men occupy the foreground of the painting. Coming towards them is a cart led by a man dressed in red, who greets one of the two horsemen. Not far from here, a peasant is threshing his wheat. All the motifs composing the scene, however small, are arranged in a perfectly harmonious manner, according to a great sense of balance. The viewer's gaze follows the undulating path up to the village in the distance; this effect is emphasised by the remarkable rendering of the sky, forewarning us of the forthcoming shower.

With evocative simplicity, Jan Brueghel invites us to contemplate the beauty of late afternoon in the countryside surrounding Antwerp. The meticulous rendering of the figures as well as the tonalities used are representative of the northern lyricism of village scenes. A great master of 17th century Flemish landscape painting, Brueghel reveals the principles of his much sought-after landscapes on a surprising scale. A highly naturalistic foreground painted in ochres and browns is juxtaposed against a dark background of blues and greens. The village in the distance is painted in an evanescent manner: the full benefit of using copper is quite clear here, allowing a particularly transparent use of paint and creating a soft light that renders the sky iridescent.

Part of a series of four of the smallest miniature coppers ever painted, our painting dates from the most successful period of Jan Brueghel the Elder's career. The craftsman's mark stamped on the back of this copper facilitates its dating, which specialists consider to be around 1610. We can therefore be assured of the high plastic and aesthetic quality of this work. Of the four coppers, two are currently privately owned and the third one is kept at the Alte Pinakothek in Munich. Through its original format, close to that of a miniature, and a pictorial technique at its peak, Jan Brueghel the Elder shares with us a bucolic image of a time gone by, of which he is undoubtedly the master par excellence.



Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles - Anvers 1625

Hans Rottenhammer

1564 Munich - Augsburg 1625

Couronne de fleurs avec Vierge à l'Enfant
Crown of flowers with Virgin and Child

Cuivre : 45 x 34 cm
Copper: 45 x 34 cm

Provenance
Collection privée

D'une qualité artistique inouïe et bénéficiant d'un état de conservation rare, cette couronne mariale peut être considérée comme l'un des plus beaux exemples de peinture de fleurs réalisés par Jan Brueghel l'Ancien appartenant encore à une collection privée. Découvert tout récemment, ce tableau d'exception s'avère être le « modelo » de la couronne de fleurs peinte par l'artiste en 1617 dans l'*Allégorie de la vue* avec Pieter Paul Rubens et exposée au Musée du Prado. Alliant la grâce des figures à la délicatesse de la nature morte, l'œuvre est le fruit d'une collaboration étroite entre Brueghel et un autre grand artiste de son temps. Analysant la finesse du travail et la sensibilité qui se dégage des deux figures au cœur de la composition, il est nous est aisé d'y déceler le doigté de Hans Rottenhammer, maître dans la réalisation de figures mythologiques ou bibliques et protégé de l'Empereur Rodolphe II. Débutions l'exploration du tableau par la couronne de fleurs peinte par Jan Brueghel de Velours. L'artiste est reconnu depuis toujours comme l'un des meilleurs peintres de fleurs au XVII^e siècle. Véritable pionnier, il semble avoir été le premier au Nord des Alpes, à exploiter le motif de la guirlande dans la peinture et la gravure, motif qu'il a découvert en Italie sur les majoliques des Della Robbia. Appliquées sur un fond noir, les fleurs explosent littéralement à l'avant du tableau comme autant de gerbes d'un feu d'artifice dans la nuit. Peinte de couleurs tendres, la composition florale reprend les coloris traditionnels du culte de Marie : le bleu et le rouge de ses vêtements, le rose de sa chair et le blanc du linge recouvrant le corps de l'Enfant Jésus. Le choix des fleurs forme un savant mélange entre celles qui symbolisent les qualités de la Vierge (le lys, l'iris, la fleur d'oranger ou la rose) et celles, plus prosaïques, qui étaient en vogue aux Pays-Bas (la tulipe). De la pivoine à la violette, du lys à la tulipe, sans oublier le cyclamen et l'iris, la guirlande que peint Jan Brueghel pour cette composition se démarque par sa variété et sa finesse. Afin de donner plus de volume à l'ensemble, l'artiste l'agrément de petites fleurs fragiles : cardamine, mouron, et myosotis. Mais c'est sans doute dans la reproduction des roses que l'artiste aura mis le plus de son âme. D'entre toutes, la rose reste sa fleur préférée. Tirant sur l'ivoire, blanche comme le lait ou rose comme les joues d'un nourrisson, elles sont plus de cinquante à parsemer la couronne. La manière dont toutes ces fleurs sont ordonnées fait penser au travail d'un poète, alliant spontanéité, assurance et harmonie. Quant à la technicité du coup de pinceau, brossé et essentiel, il traduit avec une élégance rare la fraîche éclosion des plantes qui composent la guirlande.

Of an extraordinary quality and benefiting from a rare state of preservation, this Marian crown can be considered as one of the most beautiful examples of floral painting executed by Jan Brueghel the Elder, which still belongs to a private collection. This exceptional, recently-discovered painting is the modelo for the crown of flowers painted by the artist in 1617 in the Allegory of the view with Pieter Paul Rubens, currently exhibited at the Prado Museum. Combining the grace of the figures with the delicacy of a still life, this work is the result of a close collaboration between Brueghel and another great artist from his time. Analysing the finesse of the work and the sensitivity which emanates from the two figures at the heart of the painting, the eminent expert Klaus Ertz has detected the hand of Hans Rottenhammer, protected by Emperor Rudolf II and a master in the portrayal of mythological and biblical figures. Let us begin our exploration of the painting with the crown of flowers painted by Jan 'Velvet' Brueghel. The artist has always been acknowledged as one of the best 17th century floral painters. A true pioneer, he was seemingly the first artist north of the Alps to exploit the motif of the garland in paintings and engravings, a motif he discovered in Italy on the Della Robbia majolicas. Applied against a dark background, the flowers literally explode from the painting like a shower of sparks from a firework display at night. Painted in gentle colours, this floral painting uses the traditional colours particular to the worship of Mary: the blue and red of her garments, the pink of her flesh and white of the cloth covering the body of the Infant Jesus. The choice of flowers forms a skilful mixture between those symbolising the qualities of the Virgin (the lily, the iris, the orange flower and the rose) and the more prosaic flowers which were fashionable in the Netherlands at the time (the tulip). From the peony to the viburnum, from the lily to the tulip, not forgetting the cyclamen and the iris, the garland Jan Brueghel portrays in this painting stands out owing to its variety and delicacy. In order to increase the volume of the garland, the artist adds small, fragile flowers: the cuckoo flower, the pimpernel and the forget-me-not. But the majority of the artist's spirit can undoubtedly be found in his rendering of the roses. Of all the flowers the rose remained his favourite. In shades of ivory, milky white or pink like the cheeks of a baby, there are more than fifty of them dotted about the crown. The manner in which all of these flowers are arranged resemble the work of a poet, combining spontaneity, confidence and harmony. As for the technical skill of the broad touches of his brushstroke, he conveys the freshly opened buds composing the garland with rare elegance. Glorified by the floral mastery surrounding it, the medallion in the centre of the painting bears witness to the work of an exceptional artist. Hans



Magnifié par cette maestria florale qui l'entoure, le médaillon au centre de la composition est l'œuvre d'un artiste d'exception. Hans Rottenhammer fait preuve d'une grande sensibilité en choisissant de mettre en avant la relation entre une mère et son enfant plutôt que de représenter Marie comme la mère de Dieu. Loin de toute représentation hiératique, l'accent est mis sur la complicité des regards et la douceur du geste. Une jeune femme au teint de porcelaine regarde avec amour son jeune enfant aux boucles blondes comme les blés. Ce dernier, plein de vie, observe avec attention un spectateur quelque peu voyeur. Son sourire semble inviter l'intrus à partager ce moment de douce intimité. Seules les auréoles d'or, vibrant comme deux soleils sur ce fond sombre et laqué, nous rappellent le caractère sacré de la scène et nous poussent à la piété. Rottenhammer s'avère être ici un virtuose de finesse. Il superpose en quelques coups de pinceaux des strates de sentiments complexes alliant douceur maternelle et introspection mystique.

La couronne de fleurs et le médaillon n'ont cessé de se référer l'un à l'autre. Outre les coloris identiques et la forme ovale qu'ils partagent tous deux, il est à noter que la position des fleurs ne doit rien au hasard... Ainsi l'iris, fleur mariale par excellence, vient-il rehausser d'un bleu riche et profond la partie supérieure du médaillon, juste au-dessus du front de la Vierge. Il annonce la future royauté du Christ et prédit la douleur à venir d'une mère assistant au supplice de son fils, le cœur percé symboliquement du glaive dont il rappelle la forme.

Ce cuivre d'exception, fruit de la collaboration entre deux génies au sommet de leur art, est un des exemples les plus aboutis d'un genre pictural ayant tenu une place capitale dans l'histoire de la peinture au XVII^{ème} siècle : la composition florale entourant une scène biblique. Cette réalisation harmonieuse, combinant comme rarement technique de la forme et poésie du fond, ravira les amateurs les plus exigeants.

Rottenhammer displays great sensitivity by choosing to emphasise the relationship between a mother and her child, rather than depicting Mary as the mother of God. Far from any hieratic representation, the emphasis is placed on the complicity of their looks and their gentle gestures. A young woman with a porcelain complexion looks lovingly at her young child with his blonde, corn-coloured curls. This child, full of life, carefully observes a somewhat voyeuristic onlooker. His smile seems to invite the intruder to share this moment of gentle intimacy. Only the golden haloes, shining like two suns against this dark, lacquered background, remind us of the sacred nature of the scene, thus encouraging piety. Rottenhammer proves to be a master of finesse. He manages to superimpose several strata of complex feelings in just a few brushstrokes, combining maternal gentleness and mystical introspection. The crown of flowers and the medallion constantly refer to one another. Besides the identical colours and the oval shape common to both, it should be noted that the position of the flowers has not been left to chance. Thus, the iris, the Marian flower par excellence, enhances the upper part of the medallion with a rich, deep blue, just above the Virgin's forehead. It announces Christ's future kingship and predicts the coming pain of a mother witnessing the torture of her son, the heart symbolically pierced by the two-edged sword. This exceptional copper, which is the result of the collaboration between two geniuses at the peak of their art, is one of the most successful examples of a pictorial genre that had a crucial place in the history of 17th century painting: a floral painting surrounding a biblical scene. This harmonious work, with its rare combination of technical skill as regards the form and the poetry of the contents, will delight the most exacting art-lovers.



20 Jan Brueghel le Vieux

1568 Bruxelles - Anvers 1625

Jan Brueghel le Jeune

1601 - Anvers - 1678

Entrée de village avec marché aux bestiaux
Entrance to a village with a cattle market

Panneau : 56,7 x 84,5 cm
Signé J. Brueghel 1612
Panel: 56.7 x 84.5 cm
Signed J. Brueghel 1612

Provenance Collection Frank Pratt-Barlon, Linchmere House, Haslemer ;
Galerie Gebr. Douwes, Amsterdam ; Probablement galerie De Boer,
Amsterdam ; Galerie Katz, Dieren ; Collection privée.

littérature

K. Ertz, *Jan Brueghel der Ältere*,
Cologne, 1979, pp. 221, reproduit,
n°281, kat. 256, p.600.
K. Ertz, *Jan Breughel der Jüngere*,
1984, p.246, n°65a, reproduit.
Thiéry, 1953, S. 177.

Cette œuvre magistrale illustre à merveille toute la richesse d’une coopération artistique entre un père, considéré par tous comme l’un des génies du paysage flamand et un fils, digne héritier d’une lignée de peintres exceptionnels : Jan Brueghel l’Ancien et Jan Brueghel le Jeune. Cette composition originale a fait l’objet d’une autre composition de plus petit format peinte par Jan Brueghel l’Ancien (vente Christie’s – Londres, avril 1985). On y trouve les éléments marquants de ce « marché aux bestiaux » tels le village, la masse compacte des bêtes ou l’affluence du petit peuple. Ici, c’est avec la maturité et l’assurance d’un peintre au sommet de son art, que Jan Brueghel l’Ancien réalise ce panneau de bois. Il sera aidé par son fils dans la réalisation d’une partie du paysage. Ce panneau de grande taille démontre par la finesse de ces détails et l’harmonie parfaite de ses couleurs toute la maîtrise d’un artiste d’exception capable de peindre à la fois la diversité des figures humaines et la splendeur du monde qui l’entoure.

Une telle association entre peintres était courante à Anvers pendant les années 1600. Jan Brueghel l’Ancien a souvent fait appel à des collaborateurs. Au début de sa carrière, il travailla avec Rottenhammer à Rome puis ultérieurement avec Joost de Momper, peintre de paysages de montagnes. Van Balen, peintre de figures mythologiques, Frans Snyders en tant qu’animalier, Sebastian Vrancx ou encore de Clerck collaborèrent également avec le grand maître. Adolescent, Jan Brueghel le Jeune débuta sa carrière dans l’atelier de son père. La réalisation de ce panneau date justement de cette époque et nous permet d’admirer tout le métier dont fait déjà preuve le fils lorsqu’il travaille aux côtés de son père dans l’exécution de certaines maisons ainsi que d’une partie du paysage. La virtuosité de la composition souligne un talent des plus prometteurs.

Peint par deux artistes éminents, ce panneau ne peut laisser indifférent. Le raffinement de sa facture, l’originalité de son sujet, la force de ses couleurs séduisent d’emblée le spectateur. L’intégration des deux différents styles qui le composent est remarquablement réussie : équilibre et harmonie sont les maîtres mots du tableau.

This magnificent work wonderfully illustrates all the richness of an artistic co-operation between a father, considered by all as one of the geniuses of Flemish landscape, and a son, the worthy heir of an exceptional line of painters: Jan Brueghel the Elder and Jan Brueghel the Younger. This painting is based on a small copper' painted by Jan Brueghel the Elder (sold at Christie's – London, April 1985). In it we can find the significant elements of this 'cattle market' such as the village, the compact mass of animals and the crowd of ordinary folk. In this wooden panel by Jan Brueghel the Elder, it is the maturity and confidence of a painter at the peak of his art that shines through. His son helped him to paint part of the landscape. Through the delicacy of the details and perfect harmony of its colours, this large panel demonstrates all the skill of an exceptional artist, capable of painting both the diversity of human figures and the splendour of the world surrounding them.

This kind of association between painters was common in Antwerp in the 1600s. Jan Brueghel the Elder often called upon fellow painters to work with him. He already worked with Rottenhammer in Rome at the beginning of his career, then later with Joost de Momper who painted mountain landscapes. Van Balen, who painted mythological characters, Frans Snyders the animal painter, Sebastian Vrancx and de Clerck also worked with the great master. Jan Brueghel the Younger began his career in his father's studio as an adolescent. This panel, which dates from this era, allows us to admire the skill his son had already developed as he worked alongside his father to execute some of the houses as well as part of the landscape. The virtuosity of the painting emphasises a most promising talent.

Painted by two eminent artists, this panel cannot possibly leave the viewer indifferent. The refined technique, the originality of the subject, and the force of the colours immediately charm the viewer. The integration of the two different styles present here is remarkably successful: balance and harmony are the key words in this painting.



Malgré la grande profusion de personnages et de détails, malgré le chatoiement des coloris qui pourraient faire craindre un éclatement de la composition, le tableau conserve toute sa cohésion grâce à une structure rigoureuse. Brueghel ne recourt plus aux éléments repoussoirs alors placés au premier plan par les peintres pour suggérer la profondeur. Il innove en abaissant sensiblement la ligne d'horizon de telle sorte que le spectateur ne domine plus le paysage mais s'y retrouve de plain-pied. L'ancienne division des plans en profondeur selon la convention des trois tons est abolie au profit du seul premier plan qui se rapproche du spectateur. En rapprochant le sujet de la nature et des lieux familiers, la composition gagne en réalisme. Ce sentiment d'immédiateté que procurent les paysages de Brueghel de Velours apparaît comme une grande innovation dans le genre du paysage au XVII^e siècle.

Ce phénomène est encore accentué par le choix du sujet qui anime la composition. Aux faits bibliques, historiques ou mythologiques qui servaient de prétexte à la peinture de paysage, succèdent des scènes quotidiennes qu'illustre parfaitement notre *Entrée de village avec son marché aux bestiaux*.

Cette conception novatrice du paysage formulé par Brueghel fut largement utilisée par son fils, Jan le Jeune, mais aussi par nombre d'égones qui œuvrèrent dans son esprit ; citons, parmi les contemporains, A. Govaerts, A. Mirou et A. van Staelbempt ; parmi les suiveurs, P. van Avont, I. van Oosten, P. Gysels, P. Bout, M. Schoevaerdts, les Van Bredael et T. Michau qui continuèrent à produire, en plein XVIII^e siècle, des scènes de marché et des vues de villages au bord de rivière inspirés directement de Brueghel de Velours.

1. *Scène de village avec marché aux bestiaux*, 25,7 x 36,9 cm, reproduit dans K. ERTZ, *Jan Brueghel der Altere*, Cologne, 1979, p. 221, n°280, kat. n°267, p.602.

Despite the profusion of figures and details, and despite the sparkling colours that could possibly lead to the fragmentation of the painting, the work preserves all its cohesion thanks to a rigorous structure. Brueghel no longer relies on repoussoir elements placed in the foreground by painters to suggest depth. He innovates by significantly lowering the horizon line in such a way that the viewer is no longer looking down on the landscape, but actually finds himself on the same level. The former division of the planes in depth according to the convention of the three tones has been replaced in favour of the foreground alone extending towards the viewer. By bringing nature closer to familiar places, the painting becomes more realistic. This feeling of immediacy experienced in 'Velvet' Brueghel's landscapes seems to be a great innovation in landscape painting in the 17th century.

This phenomenon is further emphasised by the choice of subject portrayed in the painting. Everyday scenes followed on from the biblical, historical or mythological scenes that served as a pretext in landscape painting, and here they perfectly illustrate our Entrance to a village with a cattle market.

This innovative concept of landscape formulated by Brueghel was broadly used by his son, Jan the Younger, but also by numerous epigones that worked in the same spirit; for instance, among his contemporaries, A. Govaerts, A. Mirou and A. van Staelbempt; among his followers, P. van Avont, I. van Oosten, P. Gysels, P. Bout, M. Schoevaerdts, the Van Bredael's and T. Michau, all contributed to producing market scenes and views of riverside villages during the 18th century, directly inspired by 'Velvet' Brueghel.

1. *Village scene with cattle market*, 25.7 x 36.9 cm, reproduced in K. ERTZ, *Jan Brueghel der Altere*, Cologne, 1979, p. 221, no. 280, cat. no. 267, p.602.





L'Automne ou les travaux de la ferme
Autumn or work on the farm

Panneau : 26,5 x 39,5 cm
 Panel: 26.5 x 39.5 cm

Provenance Heim Gayrac Gallery;
 Collection privée

Peintre anversoïse, Abel Grimmer est le fils du paysagiste Jacob Grimmer (c. 1526-1590) chez lequel il effectue son apprentissage avant d'être reçu comme Maître dans la Guilde des peintres de Saint-Luc en 1592.

Il peignit de nombreux paysages de petit format, représentant des scènes champêtres avec parfois l'insertion de motifs bibliques; il fut surtout le spécialiste des séries consacrées aux Quatre Saisons et aux Douze Mois, qui sont en quelque sorte la transposition sur panneaux des calendriers des miniaturistes.

Contemporain de Pieter Brueghel le Jeune, il interpréta comme lui, mais d'une manière très personnelle, certaines gravures et modèles conçus par Pieter Bruegel l'Ancien et par Hans Bol. Il resta ainsi profondément attaché à l'esprit et à la conception un peu archaïque du XVI^e siècle. Il aurait également suivi une formation d'architecte. Ce serait cette préoccupation de professionnel - dans le rendu des bâtiments et des perspectives - que l'on rencontrerait dans ses peintures représentant des intérieurs d'églises ou de palais, ainsi que dans ses vues panoramiques de la ville d'Anvers et ses tours de Babel.

Il fait preuve d'une très grande habileté de dessinateur, d'un sens de l'observation juste et aigu. Le caractérisent un graphisme sévère et précis, une vision synthétique de la nature à l'exemple des primitifs et miniaturistes, une composition aux lignes schématiques, une extrême subtilité dans le choix et la juxtaposition des tons.

Notre peintre s'inscrit dans la tradition de Pierre Brueghel l'Ancien, reprenant volontiers le thème des saisons et des mois, dont il donne une interprétation personnelle. Le mérite d'Abel Grimmer réside dans son acuité à transformer les formulations de l'allégorie des mois et des saisons découvertes par ses prédécesseurs en quelque chose de plus modernes et de plus humains. La légèreté du style d'Abel Grimmer « simplifie » la nature et la ramène à l'essentiel en donnant à sa composition une construction d'une étonnante modernité. Cette « simplification », bien loin d'enlever quoi que ce soit à l'œuvre, lui donne une intensité poétique très particulière. Ce tableau respire la véracité d'une ambiance... Le spectateur est transporté dans les Flandres du XVI^e siècle. Il fallut à Grimmer un sens très juste et très aigu de l'observation des hommes et de leur labeur quotidiens pour parvenir à cette justesse de ton.

Abel Grimmer, a painter from Antwerp, was the son of the landscape-painter Jacob Grimmer, with whom he carried out an apprenticeship before acceptance as a Master of the Guild of the Painters of Saint Luke in 1592.

He was the specialist of series devoted to the Four Seasons and Twelve Months, which resemble panel transpositions of miniaturist calendars.

He was a contemporary of Pieter Brueghel the Younger and, like him, though in a highly personal fashion, interpreted certain engravings and models designed by Pieter Brueghel the Elder and Hans Bol. He thus remained deeply attached to the spirit and rather archaic conception of the XVI century.

He is characterized by strict, precise graphics, a synthetic vision of nature following in the foot-path of the primitives and miniature painters, a composition with schematic lines, and great subtlety in the choice and juxtaposition of the tones.

Our painter follows the tradition of Pieter Brueghel the Elder, willingly pursuing the theme of the seasons and the months in his own personal style. Abel Grimmer's talent lies in his keen ability to transform the formulations of the allegory of the months and seasons, discovered by his predecessors, into something more modern and human.

The lightness of Abel Grimmer's style 'simplifies' nature and focuses on the essential, giving his painting an amazingly modern construction. Far from denuding the work in any way, this 'simplification' gives it a very particular poetic intensity. This painting exudes a genuine atmosphere, transporting the viewer into 16th century Flanders. Thanks to Grimmer's highly accurate and sharp observation of men and their daily labours, he succeeds in striking just the right tone.



Nature morte au panier de fleurs renversé
Still life with an overturned basket of flowers

Panneau : 51 x 74 cm
 Monogrammé et daté J.B. 1627.
 Panel: 51 x 74 cm
 Monogrammed and dated J.B. 1627

Provenance Collection de B. Meyer, Londres ;
 Collection de Mrs. Vandervell, Angleterre ;
 Collection privée.

littérature

Le Connoisseur, Mai 1956,
 illustré p. 274.

exposition

Flower and Still-Life Paintings
 buy Dutch and Flemish Masters
 of the 17th and 18th Centuries,
 Eugène Slatter Gallery, Londres,
 1943, n°12 (comme Isaac
 Booschaert);
 Dutch Pictures, 1450-1750,
 Royal Academy of Arts, Londres,
 1952-53, n°89.

Johannes Bosschaert est le fils d'Ambrosius l'Ancien, le frère d'Ambrosius le Jeune et d'Abraham, tous peintres hollandais de fruits et de fleurs. Les trois frères ont été initiés à la peinture dans l'atelier de leur père, pendant sa plus glorieuse époque à Breda.

Johannes avait un talent prodigieux ; à l'âge de 16 ans, il a produit des natures mortes de fleurs et de fruits d'une qualité étonnante. Après la mort de son père, en 1621, il subit indéniablement l'influence de son oncle, le peintre Balthazar van der Ast. A cette époque, celui-ci vivait à Utrecht et prit probablement son jeune neveu en apprentissage chez lui.

Bosschaert a notamment, à plusieurs reprises, copié la même tulipe, la fleur préférée de Van der Ast. Il s'inspira également de sa façon de combiner un plateau de fruits avec un vase de fleurs dans une même composition tout en éparpillant des fleurs, des fruits et d'autres accessoires juste au bord de la table. Ses natures mortes de fleurs et de fruits sont composées et exécutées avec beaucoup de maîtrise. Le rendu de la facture est excellent, la matière très fine des pétales en témoigne, ainsi que la transparence de la peau des fruits. Il se distingue de son père par un dessein et des couleurs un peu plus durs.

Deux magnifiques tableaux, illustrant à merveille son talent précoce, peuvent être admirés dans une collection privée à Amsterdam et dans le Musée Kröller-Müller aux Pays-Bas. Ils sont tout deux signés et datés de 1626. Le Louvre possède quant à lui une corbeille de fleurs exquise.

Nous ne connaissons que très peu de choses sur sa vie. On peut supposer qu'il a résidé à Dordrecht, mais on ignore la date de sa mort. Il avait l'habitude de signer et de dater ses œuvres... extrêmement rares, vu sa courte vie.

La touche libre du pinceau et l'emploi d'une couleur émaillée sont caractéristiques de l'artiste. Johannes Bosschaert charmait ses contemporains en leur présentant des natures mortes qui, bien que d'aspect classique, recelaient une indéniable nouveauté de ton. Cette opulente composition nous en offre un exemple frappant.

L'artiste a disposé un panier de fleurs sur un entablement de bois qui fait face au spectateur. Bosschaert le renverse et dispose les fleurs à sa guise en mariant avec charme et délicatesse les tulipe, les roses et les iris. Une coupe

Johannes Bosschaert was the son of Ambrosius the Elder, the brother of Ambrosius the Younger and Abraham, all Dutch painters of fruit and flowers. The three brothers were introduced to painting in their father's studio during his most glorious era in Breda.

Johannes had a prodigious talent; at the age of 16, he was producing still lifes of flowers and fruit of an astonishing quality. After his father's death in 1621, he was undeniably influenced by his uncle, the painter Balthazar van der Ast. At the time, his uncle lived in Utrecht and probably took on his young nephew as an apprentice.

In particular, Bosschaert copied the same tulip – the favourite flower of Van der Ast – several times. He was also inspired by his uncle's way of combining a dish of fruit with a vase of flowers in the same painting while scattering the flowers, fruit and other accessories right up to the edge of the table. His still lifes of flowers and fruit are composed and executed with great skill. The delicately painted petals and the transparent skin of the fruit bear witness to his excellent technique. Unlike his father, his lines and his colours are a little harder.

Two magnificent paintings wonderfully illustrating his early talent can be admired in a private collection in Amsterdam, and in the Kröller-Müller Museum in the Netherlands. They are both signed and dated 1626. The Louvre has an exquisite basket of flowers painted by him.

We know very little about his life. He probably lived in Dordrecht but the date of his death is unknown. He was in the habit of signing and dating his works, which are extremely rare considering his short life.

The free brushstroke and the use of enamelled colour are characteristic of the artist. Johannes Bosschaert charmed his contemporaries by presenting them with still lifes that concealed an undeniably innovative tone, even though they were classical in appearance. This opulent painting offers us a striking example.

The artist has arranged a basket of flowers on a wooden table facing the viewer. Bosschaert has overturned the basket and arranged the flowers as he pleases, charmingly combining the daintiness of the tulips, roses and irises. A china bowl filled with fruit counterbalances the composition with the help of delicious colours. The forms stand out from one another against a dark



en porcelaine remplie de fruits vient contrebalancer la composition à l'aide de couleurs savoureuses. Les formes se détachent les unes des autres sur un fond sombre dont l'obscurité rehausse encore l'intensité des tons des fruits et des fleurs. Johannes Bosschaert ne se contente pas de retranscrire avec minutie la nature. Il perfectionne son style en s'attachant à rendre perceptible à nos sens la matière des objets qu'il peint : ainsi le touché froid de la porcelaine chinoise ou encore le duveteux de la peau d'un fruit. Des insectes disposés ici et là confèrent à l'ensemble une touche de poésie.

La sobriété de la mise en scène, jointe au brio de l'exécution, font de cette nature morte une œuvre précieuse. Ce tableau permet facilement de comprendre pourquoi l'œuvre de ce tout jeune homme inspira une génération entière d'artistes hollandais.

background which further enhances the intensity of the tones of the fruit and flowers. Johannes Bosschaert does not simply meticulously copy nature; he perfects his style by endeavouring to make the matter of the objects he paints perceptible to our senses: i.e., the coldness of the china or the velvety skin of the fruit. Insects scattered here and there endow the whole with a touch of poetry.

The sobriety of the arrangement together with its brilliant execution, make this still life a precious piece of work. This painting clearly illustrates why the works of this very young man inspired a whole generation of Dutch artists.



Fête galante dans les jardins de la Villa Médicis
A celebration of love in the garden of the Villa Medicis

Panneau : 54,2 x 86,6 cm
 Panel: 54.2 x 86.6 cm

Provenance Collection privée

Probablement originaire du village de Caulery proche de Cambrai, il vint à Anvers en 1594 et se forma auprès de Joos de Momper. Il fut admis comme Maître dans cette ville en 1602.

La date à laquelle il se rendit en Italie ne peut aujourd'hui encore être déterminée avec précision. Ses œuvres attestent de son séjour à Venise, Florence et Rome.

Clairement associé à la peinture de genre, cet artiste traita les scènes les plus diverses telles que le carnaval sur la glace, les feux d'artifice, les combats de taureaux, les grandes collections, l'allégorie des cinq sens, les réunions peintes dans l'esprit de l'Ecole de Fontainebleau.

La haute taille des personnages, leurs attitudes recherchées, leurs visages lisses, leurs fronts dégagés caractérisent sa manière. Ses coloris sont particulièrement raffinés. Sa palette, sous l'influence des maîtres italiens, innove en Flandre pour se répandre en demi-teintes, en ocre-jaune, en vert Véronèse ou en lie-de-vin. Ses représentations architecturales le montrent soucieux d'exactitude et très habile dans le rendu de la perspective à l'italienne.

Il semble de bon ton pour les peintres du Nord, en cette fin de XVI^e siècle, de représenter les fêtes italiennes. L'Europe vit à l'heure de la péninsule. Fascinées par le faste de ces réjouissances, la noblesse et la bourgeoisie des Flandres se prend de passion pour la *Comedia dell'Arte*, pour les bals masqués et les fêtes galantes.

Nous pouvons rapprocher notre tableau de la *Vue de fantaisie des jardins de la Villa Médicis* conservée aujourd'hui au Louvre. Celle-ci présente une vue idéalisée des jardins de la somptueuse villa comparable en tout point à la composition décrite ici.

La fantaisie primant dans cette composition, la villa romaine se voit transportée sur les rives de la lagune de Venise. La Sérénissime se découpe dans le lointain tandis que voguent les gondoles. Pourquoi pas?... Alliant réalité et fantaisie, ce tableau symbolise à lui seul toute la passion de Caulery pour l'Italie. Faisant preuve d'une grande originalité, l'artiste prend le parti de s'éloigner d'un paysage italianisant fait de ruines pour davantage traduire en quelques touches de peintures la véritable richesse de l'Italie : sa douceur de vivre.

Probably originally from the village of Caulery near Cambrai, Louis de Caulery came to Antwerp in 1594 and trained with Joos de Momper. He was admitted as a master in this town in 1602.

It is still impossible to determine the exact date on which he went to Rome. His works bear witness to his stay in Venice, Florence and Rome.

Clearly associated with genre painting, this artist depicted a great variety of scenes, such as carnivals on ice, firework displays, bull fights, great collections, allegories of the five senses, and gatherings painted in the spirit of the Fontainebleau School.

The tall stature of the figures, their studied attitudes, their smooth faces, and their bare foreheads characterise his style. His colours are particularly refined. His palette, influenced by the Italian masters, was an innovation in Flanders, using halftones, yellow ochre, Veronese green and wine-coloured tints. His architectural representations show his attention to precision and his great skill in the Italian-style rendering of perspective.

It was considered good form for Northern painters at the end of the 16th century to depict Italian festivities and celebrations. At the time, Europe was completely focused on the peninsula. Fascinated by the splendour of these rejoicings, the nobility and bourgeoisie of Flanders fell in love with Comedia dell'Arte, masked balls and fêtes galantes (celebrations of love).

Our painting is very similar to the Vue de fantaisie des jardins de la Villa Médicis currently kept at the Louvre. This painting presents an idealistic view of the sumptuous Villa's gardens, comparable in every way with our painting.

With fantasy a dominant aspect in this painting, the Roman villa is transported to the banks of Venice's lagoon. The Serenissima is outlined in the distance while gondolas sail by. And why not? Combining reality and fantasy, this painting alone symbolises all de Caulery's passion for Italy. Proof of a high level of originality, the artist decides to distance himself from an Italian-style landscape made up of ruins, to convey the true wealth of Italy with just a few touches of paint: its gentle way of life.



Les quatre Éléments
The Four Elements

Panneau : 50,4 x 64,4 cm
Panel: 50.4 x 64.4 cm

Provenance Collection privée, Allemagne du Sud ;
Collection privée.

littérature

Ce tableau sera reproduit dans le catalogue raisonné d'Abraham Janssens actuellement en préparation : Joost Vander Auwera : Abraham Janssens, Diss. Unvi. Ghent 2003, Manuscrit non publié, S. 804-805.

Peintre d'histoire, de sujets allégoriques, mythologiques et religieux, Abraham Janssens naît à Anvers en 1585. Il y reçoit sa première formation chez le peintre Jan Snellinck. Après un séjour d'étude de trois ans à Rome, alors en pleine efflorescence du mouvement caravagesque, il rentre à Anvers en 1601, et y sera aussitôt admis comme maître de la Gilde de Saint Luc. Très vite, fort de son expérience italienne, il s'imposera, aux côtés d'Ambrosius Francken et d'Otto van Veen, comme chef de file de l'école anversoise en devenant l'un des chefs de file de la tradition de la peinture monumentale par opposition au développement de la peinture de genre de petit format.

Des commandes significatives attestent le prestige dont il jouit. En 1605, il est désigné pour peindre le triptyque de la chapelle métropolitaine de la corporation des peintres en l'église Saint Rombaut de Malines. En 1609, c'est au tour de la municipalité d'Anvers de lui commander une toile allégorique célébrant le rôle primordial de l'Escaut dans la prospérité de la métropole anversoise : il s'agit de la toile Scaldis et Antverpia, aujourd'hui encore conservée au Musée de Beaux Arts d'Anvers. Dans cette période de première maturité, les toiles de Janssens se caractérisent par l'allure très plastique des personnages, reliés les uns aux autres dans des compositions en close-up, scandées par une distribution très personnelle des ombres et des lumières. La position dominante de Janssens sur la scène anversoise se verra vite remise en question lors du retour d'Italie de Pierre Paul Rubens en 1608. Progressivement éclipsé par son rival du devant de la scène, Abraham Janssens saura faire évoluer son style en profitant des nouvelles tendances d'un style plus « baroque ». Il conservera cependant toujours cette patte vigoureuse et attachante qui traverse toutes ses œuvres.

En 1608, à l'apogée de son succès, Abraham Janssens peignit une œuvre de grande qualité qui allait le rendre célèbre à travers tous les Pays-bas : les Quatre Éléments. Tableau de grande taille (166 x 200cm), il fut exposé au public l'année de sa création et connut un immense succès. Les Quatre Éléments firent de Janssens l'artiste le plus en vue d'Anvers. Vendue aux enchères en 1936, l'œuvre a aujourd'hui disparu.

Conséquence de ce succès, le peintre reprit la même composition dans un format plus intimiste (50,4 x 64,4 cm). Commandée par un collectionneur

Abraham Janssens, a painter of historical, allegorical, mythological and religious subjects, was born in Antwerp in 1575. He first trained with the painter Jan Snellinck. After studying in Rome for three years, where the Caravaggesque movement was in full bloom, he returned to Antwerp in 1601 and was immediately accepted into the Guild of Saint Luke as a master. Thanks to his experience in Italy, he quickly became a leader of the Antwerp school, alongside Ambrosius Francken and Otto van Veen, heading the tradition of monumental painting as opposed to the development of small-sized genre painting.

Significant numbers of orders testify to the prestige he enjoyed. In 1605, he was asked to paint the triptych of the metropolitan chapel of the corporation of painters in Saint Rombaut's church in Malines. In 1609, it was Antwerp's turn to order an allegorical painting from him, celebrating the essential role of the Scheldt in Antwerp's prosperity: this painting, 'Scaldis et Antverpia', still hangs in the Museum of Fine Arts in Antwerp. In this initial period of maturity, Janssens' paintings are characterised by the highly plastic appearance of his figures; they are all linked to each other in compositions painted in close-up, and emphasised by a very personal distribution of shadows and light.

Janssens dominant position in the Antwerp scene rapidly changed with the return of Peter Paul Rubens from Italy in 1608. Gradually removed from the limelight by his rival, Abraham Janssens succeeded in developing his style by following the new trends and adopting a more 'baroque' style. However, he always retained this vigorous and appealing touch which can be seen in all his works.

In 1608, at the height of his success, Abraham Janssens painted a work of great quality that was to make him famous throughout the Netherlands: 'The Four Elements'. This vast painting (166 x 200 cm) was put on public exhibition the year it was painted and was hugely successful. 'The Four Elements' made Janssens the most popular artist in Antwerp. Sold at auction in 1936, the work has now disappeared.

As a result of this success, the artist painted the same composition in a smaller format (50.4 x 64.4 cm). Ordered by a collector from Antwerp for his private cabinet, our version is dated 1616/1617. Owing to the high level of



anverso pour son cabinet particulier, notre version est datable de 1616/1617. Sa grande qualité et la ressemblance parfaite avec l'œuvre de 1608 permettent indiscutablement d'en attribuer l'exécution à Abraham Janssens.

L'organisation savante des scènes et la disposition élaborée des personnages, qui caractérisent ses œuvres antérieures, cèdent le pas à une composition d'esprit plus proche de Rubens. Il prête à ses personnages, puissamment modelés, des attitudes et des expressions indéterminées. La Terre, identifiable à sa corne d'abondance, est représentée par une femme âgée richement vêtue dont la tête est ornée d'une « couronne de ville ». L'Eau est illustrée par une jeune femme nue, coiffée d'une couronne de roseaux. Assise sur un rocher, elle agit son sceptre pour faire couler l'eau qui donnera vie aux poissons éparpillés à ses pieds. Le paon, attribut de Junon, reine du ciel, adjoints à l'arc en ciel et aux ailes de la seconde jeune femme au corps dénudé, nous permettent de l'identifier comme étant la personnification de l'Air. Le Feu quant à lui, nous tourne le dos. Assis sur un canon qui crache des flammes, ce jeune homme aux allures du dieu Mars, porte un casque orné de la salamandre de feu.

On retrouve clairement dans cette composition le goût d'Abraham Janssens pour l'Antique. Le peintre reste fort influencé par ses contemporains Vénitiens, Florentins et Romains. Sous la forte impulsion communiquée par l'art italien, en matière de plasticité et d'expressivité, il privilégie les contours pour donner à ses personnages un caractère volumineux et sculptural. Il démontre avec un véritable faste sa capacité artistique et son aptitude à créer de beaux nus féminins aux doux visages antiques, respectant ainsi les canons de beauté de l'Italie classique. Maître du clair-obscur, il aimait que sa peinture soit faite de forts contrastes de lumière et d'ombre comme il en fait ici l'usage avec précision pour un rendu des plus spectaculaires.

Appréciés par ses contemporains, les tableaux d'Abraham Janssens figurent aujourd'hui encore dans les plus belles collections. Cette fantastique représentation des Quatre Éléments représente à n'en pas douter l'une des compositions les plus abouties et les plus importantes dans la carrière de l'artiste.

quality and its perfect resemblance with the work of 1608, it can be attributed to Abraham Janssens without a doubt.

The cleverly organised scenes and the elaborate arrangement of the figures, characteristic of his earlier works, brings the spirit of this painting closer to the style of Rubens. He gives his powerfully shaped figures undetermined attitudes and expressions. Identifiable by its horn of abundance, the Earth is represented by a richly clothed old woman whose head is decorated with a 'refined wreath'. Water is illustrated as a naked young woman wearing a crown of reeds. She is sitting on a rock and moving her sceptre to make water run that will bring to life the fish scattered at her feet. The peacock – the attribute of Juno, queen of heaven – along with the rainbow and the wings of the second naked woman, allow us to identify this scene as the personification of Air. As for Fire, he turns his back on us. Sitting on a canon that is spewing flames, this young man who resembles the god Mars, is wearing a helmet decorated with the fire salamander.

We can clearly see Abraham Janssens' taste for antiquity in this painting. The painter remained strongly influenced by his Venetian, Florentine and Roman contemporaries. Spurred on by the strong impetus of Italian art in terms of plasticity and expressiveness, he favoured contours to give his figures a voluminous and sculptural character. He splendidly demonstrates his artistic ability and aptitude at creating beautiful female nudes with gentle, classical faces, thus respecting the canons of beauty of classical Italy. A master of chiaroscuro, he liked his paintings to be composed of strong contrasts of light and shade. He uses it here with precision for a most spectacular rendering.

Appreciated by his contemporaries, the paintings of Abraham Janssens still figure among the best collections today. This fabulous portrayal of the Four Elements is undoubtedly one of the most accomplished and most important in the artist's career.



25 Roelandt Savery

1576 Courtrai - Utrecht 1639

Etalon noir et son palefrenier
Black stallion and his groom

Panneau : 22,8 x 43,3 cm
Signé et daté en bas au centre :
ROELANDT/ SAVERY. 1605
Panel: 22.8 x 43.3 cm
Signed and dated at the bottom in
the centre: ROELANDT/ SAVERY. 1605

Provenance Probablement peint pour Rodolphe II à Prague, faisant partie d’une série de six portraits de chevaux apparaissant au n. 1334 dans l’inventaire impérial réalisé à Prague en 1621; Leonard Koetser, Londres, 1961; Dr. Hans Wetzlar, Amsterdam, à partir de 1963; Collection privée.

littérature

Current and forthcoming exhibitions, in The Burlington Magazine, vol. CII, no. 698, May 1961, p. 195, reproduit p. 194; Voorkeuren, 1985, p. 62, reproduit p. 63; T. DaCosta Kaufmann, *L’École de Prague*, Paris 1985, pp. 270-1, no. 19-8, reproduit p. 271; T. DaCosta Kaufmann, *The School of Prague. Painting at the court of Rudolf II*, Chicago/ London 1988, p. 231, no. 19-8, reproduit p. 230; K.J. Müllenmeister, *Roelant Savery. Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*, Freren 1988, p. 257, no. 128 A.

exposition

Laren, 1963, no. 136 (reproduit planche 50); Laren, 1966, no. 50; Utrecht, Centraal Museum, *Roelant Savery (1576-1639) en zijn omgeving*, 1985-6 (non reproduit).

Roelandt Savery naît probablement à Courtrai en 1576. Il semble avoir quitté très tôt les Pays-Bas méridionaux à cause de ses opinions religieuses “réformées” comme tant d’autres flamands de la fin du XVI^e siècle.

Son frère aîné Jacob, chez lequel il fera son apprentissage, arriva à Haarlem sans doute dès 1587, tout comme Hans Bol dans l’atelier duquel Roelandt est très certainement entré à la suite de son frère Jacob, avant de se fixer à Amsterdam en 1591.

Roelandt Savery passa encore quelques temps à Paris auprès du roi Henry IV mais c’est à nouveau un milieu flamand qu’il retrouve à Prague en 1604, répondant à l’appel de Rodolphe II et rencontrant là P. Stevens, B. Spranger, G. Hoefnagel et E. Sadeler qui sera son principal graveur. Après un très important séjour dans le Tyrol de 1606 à 1608, Savery reste de toute évidence au service de l’empereur Mathias après la mort de Rodolphe II en 1612 ainsi que l’attestent les registres de la cour.

En 1613 cependant, il obtient la permission de rentrer aux Pays-Bas. Il se rend alors à Amsterdam, probablement pour y régler la succession de son frère mort récemment; il y résidera de façon intermittente entre 1614 et 1619. A cette date, il s’installe à Utrecht où il est admis dans la Gilde des peintres de Saint-Luc. Son talent unanimement reconnu et sa personnalité prodigieusement dynamique lui valurent une réputation internationale qui lui permit très tôt de rayonner auprès de nombreuses cours européennes. Essentiellement peintre de paysages et d’animaux, exceptionnellement de scènes de genre, Roelandt Savery ne s’adonnera à la représentation de la nature morte et notamment de bouquets qu’à son retour en Hollande. Il meurt à Utrecht le 25 Février 1639. Il eut pour élève son neveu Hans Savery, Willem van Nieulandt et, en 1594, Gillis d’Hondecoeter, A. van Everdingen et Isaac Major.

Son œuvre féconde et talentueuse qui figure dans les plus importants musées et collections privées européennes le situe au delà des concepts modernes et rigoureux d’école de peinture et lui permet de figurer parmi les plus importants peintres de son époque.

En 1604, Roelandt Savery est appelé à la Cour de Prague pour devenir le peintre de Rodolphe II de Habsbourg. Homme érudit et amateur d’art, l’Empereur avait une passion particulière pour l’équitation. Souvent, et comme l’atteste la production de Savery, Rodolphe II commandait des

Roelandt Savery was probably born in Courtrai in 1576. He seemingly left the southern Netherlands very early on owing to his reformist religious views, just like many other Flemings at the end of the 16th century.

His older brother Jacob, with whom he served his apprenticeship, undoubtedly arrived in Haarlem in 1587, just like Hans Bol in the studio which Roelandt very probably entered following his brother Jacob, before settling in Amsterdam in 1591.

Roelandt Savery then spent some time in Paris with Henry IV but he returned to a Flemish environment in Prague in 1604, answering the call of Rudolf II, where he met P. Stevens, B. Spranger, G. Hoefnagel and E. Sadeler, who became his main engraver. After a long stay in the Tyrol from 1606 to 1608, Savery clearly remained in the service of Emperor Mathias after the death of Rudolf II in 1612, as shown by the court registers.

However, in 1613 he obtained permission to return to the Netherlands. He went to Amsterdam, probably to settle the estate of his recently deceased brother; he stayed there intermittently between 1614 and 1619. At this point, he settled in Utrecht where he was admitted into the Guild of Saint Luke for painters. His unanimously acknowledged talent and his prodigiously dynamic personality assured him an international reputation, which earned him favour very early on among numerous courts in Europe. Essentially a painter of landscapes and animals, and exceptionally genre scenes, Roelandt Savery only devoted himself to portraying still lifes, especially bouquets of flowers, upon his return to Holland. He died in Utrecht on 25th February 1639. His nephew Hans Savery and Willem van Nieulandt were his pupils, as well as Gillis d’Hondecoeter, A. van Everdingen and Isaac Major in 1594.

His fruitful and talented oeuvre, which is present in the most important museums and private European collections, places him beyond the modern and rigorous concepts particular to schools of painting, allowing him to feature among the most important painters of his time.

In 1604, Roelandt Savery was called to the Court of Prague to become the painter of Rudolf II of Hapsburg. An erudite man and an art-lover, the Emperor had a particular passion for riding. As Savery’s works show, Rudolf II often commissioned paintings portraying his favourite animal. The sovereign would cover great distances across his empire in order to find the finest



tableaux représentant son animal de prédilection. Afin de trouver les plus belles races, et les plus vaillants étalons, le souverain parcourait de grandes distances à travers son empire dans l'espoir de rentrer à Prague avec un cheval qui lui vaudrait les félicitations et l'émerveillement de la Cour. Visiter les écuries et assister aux entraînements étaient devenus un rite de passage pour quiconque venait séjourner à la Cour pragoise.

Souvent représenté en paire ou associé alors à d'autres espèces dans un paysage luxuriant, ce cheval à la robe alezan brûlé se retrouve dans notre tableau tout seul, juste accompagné de son palefrenier. Cette composition est tout à fait inédite dans l'œuvre de l'artiste. Élégant et altier, ce grand étalon appartient sans nul doute à la race préférée de l'Empereur : un Andalous. Véritable eldorado d'étalons, c'est en Espagne que Rodolphe II partait à la recherche des plus beaux spécimens de l'espèce. Le cheval andalous, né du croisement entre les pur-sang arabes et les destriers apportés par les envahisseurs maures au Moyen-âge, se caractérise par une élégance et une harmonie bien particulière. Le cheval se distingue également pour sa robustesse physique ainsi que par sa prodigieuse aptitude au dressage.

Accompagné dans ce portrait par son soigneur, le grand étalon se détache sur un subtil paysage évanescent, permettant ainsi de faire ressortir toute la beauté de sa ligne. Le vigoureux soigneur paraît presque vulnérable aux côtés de la puissante monture. Il est vêtu d'un habit traditionnel de Bohême.

Exécuté au début de son séjour à la Cour de Rodolphe II, Savery met au point un type de portrait équestre, déjà connu à la Cour des Gonzague à Mantoue au XVI^e siècle. Autre fait étonnant, quelques années auparavant, Jacob de Gheyn faisait le portrait des étalons blancs offerts à Maurice de Nassau après la Bataille des Flandres en 1600. Présenté en stricte profil, tenu par un palefrenier, l'étalon de Savery se rapproche étonnamment de ceux peints par de Gheyn. Dans une autre composition conservée au Musée de Courtrai, Savery présente deux profils de chevaux tenus par leurs soigneurs, dans un paysage fantastique. Exemple exceptionnel de la peinture de Roelandt Savery, ce tableau nous dévoile la monture préférée de Rodolphe II, imposante par sa majesté, à l'image de son propriétaire impérial.

breeds and the most valiant stallions, in the hope of returning to Prague with a horse worthy of the court's praise and wonderment. Visiting the stables and attending training sessions became a rite of passage for anyone who came to stay at the Court of Prague.

Often shown as a pair or combined with other species in a lush landscape, this horse with its burnt chestnut coat features alone in our painting, only accompanied by its groom. This painting is completely unique in the artist's oeuvre. Elegant and haughty, this big stallion is without a doubt the Emperor's favourite breed: an Andalusian. Rudolf II would go to Spain, a veritable El Dorado of stallions, in search of the species most beautiful specimens. The Andalusian horse, which is a cross between thoroughbred Arabs and the chargers brought over by the Moorish invaders in the Middle Ages, is characterised by a particular elegance and harmony. The horse also owes its renown to its physical robustness and its prodigious aptitude for dressage.

Accompanied by its trainer in this portrait, the big stallion stands out against a subtle evanescent background, thus emphasising all the beauty of its breed. The vigorous trainer almost seems vulnerable at the sides of the powerful mount. He is clothed in traditional Bohemian dress.

Executed at the beginning of his stay at the Court of Rudolf II, Savery developed a type of equestrian portrait, already known at the Court of the Gonzagues in Mantua in the 16th century. Another astonishing fact is that several years earlier, Jacob de Gheyn painted the portrait of the white stallions offered to Maurice of Nassau after the Battle of Flanders in 1600. Presented in strict profile and held by their trainers, Savery's stallion bears a strong resemblance to those painted by de Gheyn. In another painting kept at the Courtrai Museum, Savery presents two profiles of horses held by their trainers in a fantasy landscape. An exceptional example of Roelandt Savery's work, this painting shows Rudolf II's favourite mount, imposingly majestic, just like its imperial owner.



Intérieur d'église
Church interior

Cuivre : 28,7 x 34,2 cm
Signé
Copper: 28.7 x 34.2 cm
Signed

Provenance Collection privée

Peintre flamand d'architectures, il fut très probablement l'élève de Herman van Steenwijck. Il entra dès 1609 dans la Gilde d'Anvers et épousa en 1612 Maria Lauterbeens. Il forma par la suite ses propres fils, Pieter II et Lauwery de Cates. De par son talent, il fut appelé à collaborer avec de nombreux peintres tels que Sebastien Vranckx, Frans Francken II ou David Teniers. L'intérieur d'église, en dehors de son intérêt plastique, était considéré comme le support privilégié du jeu infini de raies de lumière qui se propageaient ou se répercutaient selon les données d'une architecture complexe et rigoureusement logique. Pieter Neefs donne cette notion d'éloignement par un contraste nuancé entre les premiers plans, traités en bruns, et les arrières plans, en des teintes délicates et bleutées. L'église est garnie de nombreux autels aux magnifiques retables disposés contre les piliers et dans les nefs latérales. Sa virtuosité prouve que le peintre connaissait parfaitement les effets d'atmosphère où la sveltesse des colonnes, la qualité des jeux d'ombre et de lumière, suscitent de façon frappante toute l'ambiance d'une cathédrale gothique.

Cette composition s'inscrit dans le goût de l'époque pour la représentation architecturale. Cette mode, très présente à Anvers, existait depuis la deuxième moitié du XVI^e siècle avec, comme figure de proue, un peintre comme Hendrick van Steenwyck. Hans et Paul Vredeman de Vries publièrent en 1604 un ouvrage qui influença toute la notion de perspective. La découverte et la traduction flamande du *De Architectura* de Vitruve mènèrent en effet les artistes des Pays-Bas à s'interroger sur l'architecture et sa représentation en deux dimensions. Basés sur un jeu d'optique, les intérieurs d'église furent rapidement présents dans les cabinets d'amateur et rencontrèrent un franc succès.

Plusieurs intérieurs d'églises peints par l'artiste figurent aujourd'hui dans les collections de prestigieux musées. De nombreux éléments de notre composition coïncident avec la représentation de la cathédrale d'Anvers conservée aux Musées royaux de Bruxelles. Ici, Pieter Neefs semble nous inviter dans une église imaginaire, bâtie à partir d'études réalisées dans différents bâtiments et dont il s'inspire afin de composer un espace cohérent, idéalisé. Pieter Neefs montre sa parfaite maîtrise de l'espace construit qui, même après quatre siècles, continuent de nous subjuguier par son effet de grandeur et par la poésie subtile qui s'en dégage.

This Flemish architectural painter was very probably the pupil of Herman van Steenwijck. He joined the Antwerp Guild in 1609 and married Maria Lauterbeens in 1612. He then trained his own sons, Pieter II and Lauwery de Cates. Owing to his talent, he was asked to work with numerous other painters such as Sebastian Vranckx, Frans Francken II and David Teniers. Besides their plastic interest, church interiors were considered the favourite medium to depict the infinite effects of light rays, which beamed out or reflected according to the details of a complex and rigorously logic architecture. Pieter Neefs portrays this notion of distance through a nuanced contrast between the first few planes, painted in brown, and the planes in the rear painted in delicate, bluish tints. The church is decorated with numerous altars with magnificent altarpieces arranged against the pillars in the lateral naves. His virtuosity proves that the painter was perfectly familiar with the effects of atmosphere; the slenderness of the columns, the quality of the light and shade effects, strikingly create the atmosphere of a gothic cathedral.

*This painting is representative of the taste in architectural paintings at the time. This style, which was very prevalent in Antwerp, existed since the second half of the 16th century with the painter Hendrick van Steenwyck as its figurehead. Hans and Paul Vredeman de Vries published a work in 1604 that influenced the entire notion of perspective. The discovery and the Flemish interpretation of *De Architectura* by Vitruvius led Netherlandish artists to ponder over architecture and its two-dimensional representation. Based on an optical effect, church interiors rapidly became a common feature in art lovers' cabinets and met with great success.*

Several church interiors painted by the artist currently exist in the collections of prestigious museums. Numerous elements in our composition coincide with the painting of Antwerp Cathedral kept at the Royal Museums of Brussels. Here, Pieter Neefs seems to be inviting us into an imaginary church, based on studies of different buildings from which he drew inspiration in order to compose an idealised, coherent space. Pieter Neefs shows his perfect mastery of the constructed space which, even after four centuries, continues to captivate us through its effect of grandeur and the subtle poetry that emanates from it.



Banketje de fruits dans des assiettes en étain et des bols en porcelaine Wan-Li, avec des verres Façon-de-Venise et un couteau à cabochons, sur une table.

Banketje of fruit in pewter dishes and Wan-Li porcelain bowls, with Venetian glasses and a knife with cabochons, on a table.

Panneau : 72,7 x 105,5 cm.

Panel: 72.7 x 105.5 cm.

Provenance Collection privée

exposition
Rencontres de maîtres,
Galerie De Jonckheere,
Bruxelles 1989

Figure marquante des prémices du développement de la nature morte en Flandre au début du XVII^e siècle, Osias Beert est resté longtemps méconnu : Son nom n'a été sorti de l'oubli qu'en 1938, au moment où le genre pictural retrouvait une grande vogue chez les amateurs et collectionneurs. Depuis, l'on sait qu'inscrit comme élève chez le peintre Andries van Baseroo dès 1596, Osias Beert accède à la maîtrise en 1602. Le 8 janvier 1606, il épouse Margarita Ykens, tante du peintre Frans Ykens. Un fils, Osias Beert le Jeune, baptisé le 14 avril 1622, naquit de cette union et devint à son tour peintre de natures mortes. Membre de 1615 à 1623 de la célèbre confrérie De Olijftak, Osias Beert fut, suivant une pratique courante à l'époque également marchand de liège. Cinq élèves, en marge de son propre fils, lui sont aujourd'hui connus : Fr. van der Borch (1610), P. Doens (1611), son neveu Frans Ykens (1615), P. Pontius, célèbre graveur (1616) et J. Willemsen (1618). Soucieux de compositions harmonieuses où une attention méticuleuse au détail se conjugue à des arrangements très précis de formes lisibles et détachées les unes des autres, Osias Beert juxtapose généralement comestibles, objets de vaisselle et bibelots précieux sur le plan incliné d'une table, en les situant sur divers plans de profondeur pour plus de lisibilité. Cette présentation frontale et distributive encore archaïque, l'exécution très soignée d'un réalisme virtuose ancré dans la tradition flamande, les fonds abstraits et sombres et les couleurs vives et émaillées sont autant de caractéristiques récurrente d'une œuvre qui situe d'emblée Osias Beert comme le chef de file de la première génération de peintres flamands spécialisés dans la représentation de banketjes... Ses compositions florales, le plus souvent denses et somptueuses, se signalent par leur réalisme précis et des coloris d'une extrême diversité.

Ce superbe panneau est un exemple d'un genre, le *banketje*, qui se développa en Flandre et en Hollande dès le début du XVII^e siècle. Sur un entablement réduit ici à sa plus simple expression, sont distribués des mets et breuvages servant de dessert ou d'entremets : en l'occurrence, des raisins et des prunes, des mûres, des noix et des noisettes sur des assiettes en étain, des pommes et des poires dans un plat creux en porcelaine Wan-Li, un verre de vin rouge et un verre de vin blanc aux côtés de deux verres similaires mais vides (dont l'un retourné), un couteau, un rameau d'abricots et des cerises sur un table revêtue d'une sobre nappe grise accentuant l'illusion

A remarkable figure in the early days of the development of the still life in Flanders at the beginning of the 17th century, Osias Beert remained long unrecognized: his name was only rescued from obscurity in 1938, at the moment when the pictorial genre was enjoying a great vogue among amateurs and collectors. Since then, it has been discovered that he was registered as a student of the painter Andries van Baseroo from 1596 onwards and became a master in 1602. On 8 in January 1606, he married Margarita Ykens, the aunt of the painter Frans Ykens. This union produced a son, Osias Beert the Younger, baptized on 14 April 1622, who later became a still life painter of in his own right. A member from 1615 to 1623 of the famous brotherhood De Olijftak, Osias Beert was also, as was common practice at the time, merchant trading in cork. In addition to his own son, five of his students have currently been established: Fr. van der Borch (1610), P. Doens (1611), his nephew Frans Ykens (1615), P. Pontius, the famous engraver (1616) and J. Willemsen (1618). Painstakingly constructing his harmonious compositions in which meticulous attention to detail is combined with a precise arrangement of objects with forms that are detached from each other in a highly legible way, Osias Beert generally juxtaposes food, dishes and precious curios on the inclined surface of a table, positioning them within various planes in space to increase their legibility. The still archaic frontal and distributive presentation, the highly attentive execution with its virtuoso realism drawn from the Flemish tradition, the dark abstract grounds and the bright, enamel-like colors are all the recurrent characteristics of an œuvre that immediately positions Osias Beert at the very forefront of the first generation of Flemish painters to specialize in the depiction of banketjes.

This superb panel is a classic example of the banketje which would develop in Flanders and Holland at the beginning of the 17th century. On a table, reduced here to its purest form, we see food and beverages for a dessert or snack: in this case, grapes, blackberries, plums, walnuts and hazelnuts on pewter dishes, apples and pears in a deep dish of Wan-Li porcelain, a glass of red wine and a glass of white, next to two similar glasses that are empty (one of which has been turned over) a knife, and a branch of apricots and cherries on a table covered with a sober grey cloth that accentuates the illusion of stone. The items are all spaced clearly, at regular intervals, for the sake of



de la pierre. Le tout est distribué de façon claire, à intervalles réguliers dans une optique de lisibilité maximale, accrue par la perspective plongeante et l'inclinaison du plan de la table. L'abaissement relatif du point de vue laisse toutefois supposer que l'on se trouve confronté à une œuvre appartenant à la pleine maturité de l'artiste. L'intégration entre les différents éléments de la composition sont assurées par des éléments isolés, disposés sans hasard et qui créent ce jeu de diagonales en zigzag qui unifie et anime l'espace pictural. Un rôle similaire est dévolu à l'intégration tonale, dynamisée par les jeux d'ombre, et qui suggère les différents plans de profondeur. La perspective symbolique, inhérente à la représentation de biens de luxe comestibles et périssables, est ici accrue par la dimension religieuse que ces différents éléments peuvent revêtir de façon individuelle: A l'opposition traditionnelle entre vin eucharistique et pommes du péché originel, on peut ajouter la présence de noix (dont la coquille, résistant à la corruption de la chair, renvoie au bois de la croix tandis que la chair suave à l'intérieur est directement associée au Christ) ou encore la superposition de ces boîtes de bois, utilisées, dans un contexte eucharistique, pour conserver les hosties. Autant de perspectives qui ne doivent pas nous faire oublier que ces tableaux d'*ontbijtjes* étaient recherchés par se pour le plaisir directement sensoriel qu'ils pouvaient procurer aux spectateurs. La touche lisse et brillante d'Osias Beert exalte particulièrement bien à cette appréciation très illusionniste et charnelle de l'œuvre. Cette nature morte vaut aussi comme précieux témoignage de l'art de la table bourgeois et aristocratique du XVII^e siècle. A première vue beaucoup moins fastueuse que les réalisations postérieures d'un Wilhelm Kalf ou d'un Abraham van Beyeren, elle n'en regorge pas moins d'ustensiles significatifs. Ainsi, à la traditionnelle vaisselle en étain, s'ajoutent de précieuses coupes en porcelaine Wan-Li, apparues aux Pays-Bas au début du XVII^e siècle et que Beert est le premier à inclure dans des natures mortes. La présence récurrente de couteaux isolés peut paraître étonnante pour un spectateur moderne, mais peut s'expliquer aisément par le fait qu'il s'agissait à l'époque du seul couvert utilisé en commun par tous les convives. Les verres somptueux, en verre soufflé de style vénitien, correspondent à une production indigène: Anvers s'était en effet fait une spécialité de cette production bénéficiant du savoir-faire d'ouvriers vénitiens.

maximum legibility, heightened by the plunging perspective and the incline of the tabletop. The relatively low point of view indicates that this is a work from the artist's fully mature period.

The various elements are integrated into the composition by means of carefully placed isolated items which create a play of diagonals that unifies and enlivens the pictorial space.

The tonal integration has a similar effect, the play of shadows adding spatial dynamics suggesting the various fields of depth and adding interest. The symbolism inherent in the display of perishable delicacies is heightened here by the various individual elements that can be read as having a religious dimension: in addition to the traditional opposition of the eucharistic wine and the apples of original sin, there are the nuts (whose hard shells are resistant to the corruption of the flesh and refer to the wood of the cross while the sweet flesh inside is directly associated with Christ) as well as the stacked wooden boxes that would be used in a eucharistic context to hold wafers.

*We should not allow all these aspects, however, to obscure the fact that these paintings of *ontbijtjes* (breakfasts) were sought after in themselves for the direct sensory pleasure they offer the viewer. The smooth and luminous touch of Osias Beert is particularly well suited to this highly illusionist and carnal take on the theme.*

This still life also provides an invaluable record of the bourgeois and aristocratic table of the 17th century. At first sight much less sumptuous than the late works of Wilhelm Kalf or Abraham van Beyeren, it abounds no less in significant objects. Thus, to the traditional pewterware, precious porcelain Wan-Li bowls have been added, which appeared in the Netherlands at the beginning of 17th century. Beert was the first to include them in his still lifes.

The recurring presence of isolated knives may seem surprising to a modern viewer but this can easily be explained by the fact that, at the time, the knife served as the sole utensil, shared by all the guests. Magnificent glasses, made of Venetian style blown glass, reflect the indigenous products: Antwerp had in fact made their production into a speciality, taking advantage of the know-how of immigrant Venetian craftsmen.



*Nature morte de fruits avec verres de vin
et couteau sur entablement*
*Still Life of fruit with wine glasses
and knife on a table*

Panneau : 49 x 61 cm
Panel: 49 x 61 cm

Provenance Galerie Spielman, Londres,
Collection privée

exposition

Londres, Galerie John Mitchell,
The Inspiration of Nature, 1976.

littérature

The Inspiration of Nature :
Galerie John Mitchell, Londres,
catalogue de l'exposition, 1976.

Typique du style d'Osias Beert, la conception de ce panneau est à la fois simple et équilibrée. Un nombre restreint d'éléments se détachent avec netteté et précision d'un fond uni sans bénéficier d'aucune surcharge décorative. La présentation de la nature morte se veut frontale, tandis que les objets sont simplement distribués sur le plan incliné d'un entablement de bois tel que le voulait la tradition picturale en cette fin du XVI^e siècle.

Beert, en grand coloriste, exalte les tonalités vives et onctueuses du tableau. L'équilibre entre formes et couleurs ainsi que l'alternance harmonieuse entre vides et pleins sont particulièrement réussis. Peintre essentiellement visuel, Osias Beert observe la réalité avec une attention soutenue et la rend avec la précision du graveur. Il apporte un soin bien particulier dans la manière de retranscrire les reflets de lumière qui jouent dans les verres. Il parvient à donner à ces objets un aspect phosphorescent, comme s'ils surgissaient de l'ombre. Avec un sens aigu des volumes, notre artiste s'efforce de restituer pleinement la matérialité des aliments. Ses coloris chauds et vibrants incitent le spectateur à participer au festin.

La multiplicité des formes et des matières atteste son goût des objets précieux. Il associe ainsi une nourriture riche et variée aux plats en étain, aux bols en porcelaine sans oublier les somptueux verres travaillés à la pince par des artisans vénitiens établis à Anvers. Leurs formes, décors et matières sollicitent l'attention du peintre et lui fournissent par la même l'occasion d'étaler sa virtuosité technique.

L'ordonnance élaborée de la composition et l'extrême raffinement du rendu des matières en font une œuvre tout à fait exceptionnelle.

Typical of the style of Osias Beert, the conception of this panel is both simple and balanced. A limited number of elements clearly and precisely stand out against a plain background devoid of any decorative excess. The still life is presented from the front while the objects are distributed simply on the tilted plane of a wooden table according to the pictorial tradition of the end of the 16th century.

A great colourist, Beert glorifies the lively, rich tones of the painting. The balance between form and colour, as well as the harmonious alternation between empty and full are particularly successful. An essentially visual artist, Osias Beert observes reality with sustained attention and renders it with the precision of an engraver. He takes particular care in the way he paints light reflecting on the glasses. He succeeds in giving these objects a phosphorescent glow, as though they were suddenly appearing from the shadows. With an acute sense of volume, our artist endeavours to fully reproduce the materiality of the food. His warm and vibrant colours incite the viewer to join in the feast.

The multiple shapes and materials bear witness to his taste for precious objects. He thus associates rich and varied food with pewter dishes, china bowls and sumptuous glasses worked with pincers by Venetian craftsmen established in Antwerp. Their shapes, decoration and material seek the artist's attention, providing him with the opportunity to reveal his technical skills.

The elaborate arrangement of the composition and the extremely refined rendering of the materials make this a truly exceptional piece of work.



29 Adriaen Van Stalbempt

1580 - Anvers - 1662

Paysage fluvial avec carriole et chasseurs dans une embarcation
River landscape with a cart and hunters on a boat

Cuivre : 31 x 38 cm
Panel: 31 x 38 cm

Provenance Collection privée

Né de parents protestants, Adriaen van Stalbempt vécut les années de sa jeunesse à Middelbourg où sa famille s'était réfugiée après la capitulation de la ville d'Anvers. Dès 1609 cependant, il regagne sa ville natale, et s'inscrit la même année comme Maître de Saint-Luc. Attiré par le genre en faveur à l'époque, il se consacre au paysage, comme l'atteste une vingtaine d'œuvres s'échelonnant entre 1604 et 1629.

En 1632, l'artiste quitte Anvers durant dix mois pour se rendre à Londres, à l'appel du Roi Charles Ier d'Angleterre. Il semble avoir abandonné toute activité par la suite et l'on en ignore toujours le motif. Van Stalbempt s'est souvent affirmé comme éclectique dans la composition de ses paysages. Certains évoquent la manière de Jan Brueghel I, dit de Velours. Quelques constantes cependant aident à identifier ses œuvres : la facture du feuillage notamment et la couleur des maisons, jaune clair, et non rose comme chez Jan Brueghel. Par ce qu'elle a de divers et d'inclassable, la personnalité d'Adriaen van Stalbempt est des plus attachantes. Il se situe, avec Abraham Govaerts, parmi les meilleurs suiveurs de Jan Brueghel de Velours.

Reconnu comme un genre pictural à part entière au XVII^e siècle, le paysage est dans l'œuvre d'Adriaen van Stalbempt sublimé par ce souci constant du détail et ces coloris vifs omniprésents et si bien maîtrisés. Œuvre remarquable à bien des points de vue, ce *Paysage fluvial avec carriole et chasseurs dans une embarcation* en est une parfaite illustration. Par la transparence de ces eaux dormantes sur lesquelles navigue une embarcation, notre panneau allie à la fois une atmosphère douce et poétique. Tributaire de l'école de Frankenthal, dont Gillis van Coninxloo fût l'initiateur, cette composition nous présente un paysage fluvial boisé où se dissimulent, cachées derrière des arbres, des habitations aux façades jaunes, couleur caractéristique de la palette de notre artiste. Paysagiste de talent, Adriaen van Stalbempt compose avec habilité et excelle dans l'anecdote. Animé de personnages et d'animaux, ce panneau de cuivre est une ode à la nature, savamment composée et réalisée avec finesse. De ces nuées vaporeuses qui parcourent le ciel, perce une lumière qui donne aux bois et à la végétation une présence incontestable, jouant avec l'ombre des feuillages.

Au-delà de l'image d'un merveilleux paysage, Adriaen van Stalbempt nous emporte dans un univers où la poésie est de mise. Le charme de ses paysages nous font regretter de ne pas pouvoir revenir quelques siècles en arrière.

The child of protestant parents, Adriaen van Stalbempt spent his youth in Middelburg where his family sought refuge after the capitulation of Antwerp. However, in 1609, he returned to his native town and registered the same year as a master of the Guild of Saint Luke. Attracted by the genre popular at that time, he dedicated himself to landscape, as can be seen in some twenty of his works dating from 1604 to 1629.

In 1632, the artist left Antwerp to go to London for ten months, summoned by King Charles I of England. He seems to have then abandoned all activity and we are still unaware of the reason.

The composition of Stalbempt's landscapes was often described as eclectic. Some evoke the style of Jan 'Velvet' Brueghel. However, several characteristics help to identify his works: in particular, the technique used for foliage and the colour of the houses - light yellow and not pink as in Jan Brueghel's works. Adriaen van Stalbempt's highly individual personality is what gives it all its charm. Alongside Abraham Govaerts, he is considered one of the best imitators of Jan 'Velvet' Brueghel.

Recognised as a pictorial genre in its own right in the 17th century, landscape is sublimated in the works of Adriaen van Stalbempt through his constant attention to detail and through his bright omnipresent and well controlled colours. A remarkable work from many points of view, this River landscape with a cart and hunters on a boat is indeed a fine example.

Emphasised from the beginning by the clearness of these still waters on which a boat is sailing, our panel is given a gentle and poetic atmosphere.

Part of the Frankenthal school, which was founded by Gillis van Coninxloo, this painting depicts a wooded river landscape where dwellings with the yellow facades characteristic of our artist are hidden behind trees.

A talented landscape painter, Adriaen van Stalbempt paints with great skill. Animated with characters and animals, this panel gives priority to nature, which is emphasised in a clever and considered manner, and realised with great precision. A light filters through the gossamer clouds that cover the sky, playing with the shadows of the foliage and giving the woods and greenery an undeniable presence. Adriaen van Stalbempt does not merely provide us with a marvellous landscape, he takes us into a totally poetic universe. The charm of his landscapes make us regret not being able to travel back several centuries.



Vertumne et Pomone
Vertumnus and Pomona

Cuivre : 37,5 x 54 cm
Signé et daté « A. GOVAERTS 1620 ».
Copper: 37.5 x 54 cm
Signed and dated 1620

Provenance Galerie Robert Finck, Bruxelles ;
Collection privée.

littérature

U. Härting, *Abraham Govaerts, der Waldmaler (1589-1626)*, BAI, 2004, n°17 p. 83, ill. 107.

exposition

Bruxelles, Biennale des Antiquaires, galerie Robert Finck, 1965, n°7.

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, quant au sujet et à la composition, de Joost 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. S'il avait vécu plus longtemps, il est probable qu'il aurait égalé Jan Brueghel de Velours et l'aurait peut-être même dépassé par le lyrisme et le mouvement dont il anime ses derniers paysages.

A la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, le paysage flamand connaît une importante évolution. A la vie qui animait les paysages « héroïques » de Brueghel de Velours tend à se substituer un paysage décoratif. Govaerts affirme néanmoins dans les années 1620 - date à laquelle fut peint notre tableau - un style propre qui se situe de plus en plus sous l'influence brueghelienne par la finesse de l'exécution. La technique coloristique de Govaerts rivalise ici avec celle de Jan Brueghel le Vieux, 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 qu'il n'abandonnera jamais.

Dans ce climat mythologique d'ode à la fertilité, Govaerts dissimule de nombreuses références symboliques aux enjeux de ce mythe. Tandis que l'arrosoir dissimule à peine la dimension métaphorique de sa morphologie évocatrice, l'écureuil à côté de lui est bien un symbole de fertilité. Le singe spectateur, contrefaçon bestiale de l'homme, s'apprête à croquer le fruit défendu alors même que Pomone prête une oreille attentive aux propos prévenants d'un Vertumne déguisé. Les fleurs, les fruits, dans la minutie et la finesse de leur exécution, situent d'emblée Govaerts comme l'égal de Brueghel de Velours, le lyrisme en plus.

The Flemish landscape painter Abraham Govaerts belongs to the generation of painters influenced by Jan Brueghel (ca. 1569-1642), known as the "Velvet" Brueghel, whose pupil or fervent admirer he must have been. The son of an art dealer, he was made a master in 1607. In subject and composition, his early works show the influence of Joost de Momper and Gillis van Coninxloo. From 1620 onwards however, the painter asserted a personal style halfway between that of the "Velvet" Brueghel and that of Gillis van Coninxloo, showing a similar predilection for pictures of forest interiors, thick leafage, tree trunks and roots wrapped in ivy. Govaerts, however, always made a point of opening up lyrical vistas in the foliage, revealing distant landscapes either swathed in mist or sparkling with light. For his thorough command of detail and his masterly palette, Abraham Govaerts may be considered as one of "Velvet" Brueghel's most accomplished followers. He differed from his mentor in two respects, however, viz. his use of bright impastoed hues in the foregrounds combined with sfumato in the distant backgrounds, and a penchant for the compositionally decorative. Had it not been for his brief span of life, he may well have had the career of a "Velvet" Brueghel and may even - in lyricism and vigour - have surpassed him.

In the late 16th and early 17th centuries, Flemish landscape painting underwent a significant evolution. The anecdotal scenes unfolding against the «heroic» landscapes of the «Velvet» Brueghel came to be replaced by strictly decorative landscapes. In the 1620s, Govaerts - this painting is dated 1620 - nevertheless affirmed a style of his own that could be viewed as increasingly Brueghelian in the finesse of the workmanship. Govaerts displays a technique as a colourist here on a par with that of Jan Brueghel the Elder, though it is distinguished by deeper tones that are denser in the foreground while the rest of the ground fades into a vaporous glow; and by the construction of the type of decorative composition of which he was fond. Within the context of this mythological ode to fertility, Govaerts plants numerous symbolic references to the implications of this myth. While the water-can bears a thinly veiled and evocative shape, the squirrel alongside it is also a symbol of fertility. The watching monkey, an animal counterpart to mankind, prepares to bite into the forbidden fruit just as Pomona lends an attentive ear to the kind voice of a disguised Vertumnus. The flowers and fruits, in the minute grace of their rendering, are worthy of the «Velvet» Brueghel, while Govaerts' lyricism makes the work all the more powerful.



31

Gijsbrechts Leytens

1586 - Anvers - 1656

*Paysage hivernal avec promeneurs aux abords
d'une rivière gelée sur laquelle s'amuse des enfants
Winter landscape with people strolling on the banks
of a frozen river where children play*

Panneau : 72 x 105 cm
Panel: 72 x 105 cm

Provenance Galerie De Jonckheere, 1979.
Collection privée

Connu jadis sous le nom du “Maître des paysages d’hiver”, Gijsbrechts Leytens reste sans conteste le plus grand peintre de paysages hivernaux de tout le XVII^e siècle. Chantre sans pareil d’une nature sauvage resplandissante sous la neige, il fut identifié grâce à un tableau portant son monogramme et conservé dans une collection privée hollandaise. Baptisé à Anvers le 4 avril 1586, il entama son apprentissage auprès de Jacob Vrolijk, avant d’accéder à la maîtrise à Anvers en 1611. Marié à Maria van Omel, il fut membre de l’Olijftak entre 1615 et 1625 et capitaine de la Garde civique d’Anvers entre 1624 et 1628, autant de signes d’une position sociale confortable. Connu pour ses collaborations avec Frans Francken II et Sébastien Vrancx, il compta parmi ses élèves des peintres d’Europe méridionale venus apprendre l’art du paysage flamand comme le fit le jeune Roccotailliato.

Toute son œuvre s’inscrit dans la veine du paysage flamand et hollandais des XVI^e et XVII^e siècles, dans laquelle se sont illustrés des maîtres tels que Pieter Bruegel l’Ancien, Hendrick Avercamp, Gillis Van Coninxloo, Joost de Momper ou Denijs Van Alsloot. Gijsbrechts Leytens se fit remarqué grâce à un style résolument personnel. Plus que tout autre, Gysbrecht Leytens peut être considéré comme le véritable chantre de l’hiver. Poète du gel, il parvient à exprimer la froide nudité du soleil sur une campagne figée dans le givre. Nul avant lui, ni même après lui, ne l’avait exprimée avec une telle intensité, que ce soit en Flandres ou ailleurs. La qualité fondamentale et unique de son art réside aussi dans l’extrême raffinement des subtils accords chromatiques qui transparaissent à tout moment dans ses compositions. Avec des artistes comme Brueghel, Grimmer, mais également comme Denijs van Alsloot ou van Heil, le paysage d’hiver devint un des sujet de choix de la peinture flamande. Ce goût se transmet tout naturellement à la peinture hollandaise connue pour les magnifiques paysages hivernaux d’Avercamp, de van der Neer et de Verstralen. Gysbrechts Leytens occupe cependant une place unique au sein de ce panthéon. Le « Maître des Paysages d’hiver » arrive en effet à transcender cette saison si particulière. Nous sommes loin des paysages austères, mornes et inquiétants qui ne prennent vie qu’à travers l’animation des personnages. Les vues hivernales de Leytens dégagent une poésie propre. Nous les voyons vibrer à la lumière de ces matinées ensoleillées de Janvier, nous nous surprenons l’envie d’entendre craquer ces frondaisons décharnées recouvertes de neige... Leytens parvient à recréer l’hiver dans sa peinture tout en veillant à rester éloigné du simple rendu académique basé sur l’anecdote des activités humaines.

The work of Gijsbrecht Leytens was formerly attributed to an anonymous painter, the Master of Winter Landscapes.

We now know that the painter, identified thanks to a painting bearing his monogram and kept in a private Dutch collection, was baptised in Antwerp on 4th April 1586. He began his apprenticeship with Jacob Vrolijk, before becoming a master in Antwerp in 1611. Married to Maria van Omel, he was a member of the Olijftak between 1615 and 1625, and a captain in Antwerp’s Civic Guard between 1624 and 1628; all signs of a comfortable social position. Known for his collaborations with Frans Francken II and Sebastian Vrancx, his pupils included the young Roccotailliato who came from southern Europe to learn the art of Flemish landscape painting.

His entire œuvre follows the trend of 16th and 17th century Flemish and Dutch landscape painting, which brought fame to such masters as Pieter Brueghel the Elder, Hendrick Avercamp, Gillis Van Coninxloo, Joost de Momper and Denijs Van Alsloot. It was Gijsbrecht Leytens’ resolutely personal style that brought him attention. More than any other painter, Gijsbrecht Leytens can be considered as the true bard of winter. Poet of the frost, he succeeds in expressing the cold nakedness of the sun on a countryside caught in the ice. No-one before him, nor after him, either in Flanders or elsewhere, expressed this with such intensity. The fundamental and unique quality of his art also resides in the extreme refinement of the subtle colour harmonies apparent in his paintings at all times.

With artists such as Brueghel and Grimmer, but also Denijs van Alsloot and van Heil, the winter landscape became one of the choice subjects of Flemish painting. This taste naturally passed into Dutch painting, as can be seen in the magnificent winter landscapes by Avercamp, van der Neer and Verstralen. However, Gijsbrecht Leytens occupies a unique place within this pantheon; the “Master of Winter Landscapes” succeeds in transcending this very particular season. We are a long way from those austere, dreary and unsettling landscapes that only come to life through the presence of figures. Leytens’ winter views exude their own particular poetry. They shimmer in the light of sunny January mornings, and we yearn to hear the cracking of the bare snow-laden branches... Leytens succeeds in recreating winter in his paintings while avoiding a simple academic rendering based on the trivial details of human activities.



Véritable symphonie de nuances délicates, ce magnifique paysage hivernal pourrait être assimilé à de la dentelle tant son exécution est fine et soignée. Virtuose du gel, Gijsbrecht Leytens nous offre un témoignage éclatant de son talent. L'artiste arrive à conférer l'éclat de l'émail à sa composition par l'emploi de coloris doux et séduisants. Le tableau dégage une atmosphère faite de finesse et de charme où la morsure du gel se fait indolore. Typique de l'œuvre de l'artiste, les fantastiques frondaisons dominent de toute leur majestueuse vigueur les petits personnages qui animent avec une vivacité discrète l'avant-plan de notre composition. En paraphrasant Edith Greindl, grande spécialiste de l'artiste, nous dirons qu'« un sentiment grandiose naît de l'ampleur exceptionnelle donnée aux arbres ; ceux-ci s'élèvent avec force dans l'espace, leurs cimes semblent rejoindre le ciel, leurs troncs noueux, leurs branches de conformation irrégulière et leurs minuscules ramilles paraissent nés d'un caprice de la nature... Un choix très sûr des nuances contribue à soutenir l'unité de la composition ».

Peintre de précision et créateur d'harmonies délicieuses, Gijsbrecht Leytens nous étonne par sa capacité à faire du froid, du gel, de l'hiver et du givre les éléments constitutifs d'une splendide composition qui nous émerveille. Yvonne Thiery parvient en quelques mots à résumer parfaitement toute l'importance de l'artiste dans l'histoire du paysage : « Devant les tableaux, la délicatesse du coloris de Leytens, l'art avec lequel il sait harmoniser les nuances, la légèreté qu'il confère aux ramilles grâce à une technique très particulière, sont des constantes qui ne peuvent guère être imitées. ».

A veritable symphony of delicate hues, this magnificent finely and meticulously executed winter landscape could be compared to lace. A master of frost, Gijsbrecht Leytens offers us dazzling proof of his talent. The artist manages to give his painting the brilliance of enamel by using gentle, seductive colours. The painting exudes a charming, delicate atmosphere that takes the painful edge off the icy cold. Typical of the artist's work, the majestic force of the extraordinary foliage dominates the small figures who animate the foreground of our painting with a discreet vivacity. To paraphrase Edith Greindl, a great specialist on the artist, it is as though "...a feeling of grandeur arises from the exceptional opulence of the trees; they powerfully rise into the space, their treetops seem to meet the sky, their gnarled trunks, the irregular forms of their branches and their tiny twigs seem to be a quirk of nature... A confident choice of hues helps to sustain the unity of the painting."

A painter of precision and a creator of delicious harmonies, Gijsbrecht Leytens astonishes us with his ability to make the cold, ice, winter and frost the most important elements in a splendid painting that is a wonder to behold. Yvonne Thiery perfectly sums up in a few words, the significance of the artist in the history of landscape: "When you look at the paintings, the delicacy of Leytens' colours, the skill he uses to harmonise the nuances, and the lightness he gives the twigs thanks to a very particular technique are features that defy imitation."



Paysage de la vallée du Rhin
Landscape of the Rhine valley

Panneau : 28,5 x 42 cm
Circa 1610
Panel: 28.5 x 42 cm
Circa 1610

Provenance Collection privée.

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. Maître de la Guilde des Peintres d'Anvers en 1611, il devint également "Membre de la Chambre de Rhétorique". Ce n'est que plus tard, comme le firent Jan Brueghel I et II, qu'il complètera 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 également 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 empâtément au premier plan, plus légers et posés en touches vives dans les lointains. En outre, l'agencement de ses tableaux est toujours riche en détails. 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. Sa manière de rendre l'eau est particulièrement remarquable. Dans ses dernières œuvres, tout en conservant son talent de coloriste, Martin Rijckaert fait preuve d'un sens et d'une ampleur de composition dignes des plus grands paysagistes. Il mourut en 1631 en pleine maturité à l'âge de 44 ans.

En tout état de cause, Ryckaert nous donne ici, tant dans la finesse de l'exécution picturale que dans la subtilité de la gamme chromatique, une preuve éclatante des talents qui le placent au tout premier rang des « *fijnschilders* » flamands de paysage de cette première moitié du XVII^e siècle. Dans une vallée étroite et encaissée, le Rhin s'enfonce pour ne plus former qu'un ensemble d'amples lacets majestueux qui se déploient au gré de ce spectaculaire paysage panoramique. A chaque tournant un panorama s'ouvre, chaque élargissement est occupé par de petites villes surplombées de châteaux. Des éperons montagneux scandent le profil de la ligne d'horizon et ménagent des trouées marquées par un jeu de perspective tonale ou encore par de subtiles modulations entre l'ombre et la lumière. La palette de couleurs est particulièrement lumineuse et belle, avec un premier plan d'un brun riche et profond et un lointain paysage qui se fond dans des bleutés subtils et précieux. Dans ce magnifique cuivre éclate avec évidence le talent manifeste qu'avait le jeune Martin Ryckaert de concilier la force de sa vision panoramique avec un rendu miniaturiste du détail.

This Flemish landscape painter belonged to a family of five painters. He underwent his training with his father, David Rijckaert the Elder, a painter and art-dealer, and the landscape painter, Tobias Verhaecht. He became a Master of the Guild of Antwerp Painters in 1611 and also "Member of the Chamber of Rhetoric. He finished his training by spending several years in Italy. The influence of P. Bril, whom he met in Rome around 1615-1616, was decisive in the development of his conception of landscape. Martin Rijckaert invented and perfected his own particular style through the arrangement of the landscapes, the richness in detail, the subtle nuances of brush and pallet, and his special way of rendering foliage and water. While retaining his talent as a master of colour, in his last works, Martin Rijckaert shows proof of a sense and fullness of composition that is worthy of the finest landscape painters. In 1631, he died in the full blossom of his career at the age of 44.

Through the delicate pictorial execution and subtle range of colours in this painting, Ryckaert provides us with the resounding proof of his talents that place him among the leading Flemish landscape 'fijnschilders' from the first half of the 17th century. The Rhine plunges into a narrow, steep-sided valley, gradually forming a series of broad, majestic bends that roam throughout this spectacular panoramic landscape. A panorama appears at every bend, and every widening is filled with small towns overlooked by castles. Rocky outcrops stand out against the profile of the horizon line and create a breach marked by a tonal effect of perspective as well as subtle modulations between light and shade. His palette of colours is particularly luminous and beautiful, with a foreground in a rich deep brown, and a far-off landscape which melts into subtle and precious blues.

The obvious talent of the young Martin Ryckaert is very clear in this magnificent copper, revealing his ability to reconcile the force of his panoramic vision with a miniaturist attention to detail.



Été : scène galante avec élégants dans une embarcation
Summer: romantic scene with people of fashion in a boat

Panneau : 39.8 x 72.1 cm
Panel: 39.8 x 72.1 cm

Provenance Léonard Koetser 1969,
Collection privée

littérature

L.J. Bol, *Adriaen Pietersz. Van de Venne. Painter and Draughtsman*, Doornspijk, 1989, pp. 25-8, fig. 12.

Véritable personnage polyvalent, Adrian Van de Venne est né à Delft, d'un père émigré flamand de Lierre. Comme le rapporte Cornelis de Bie en 1661 dans *Het Gulden Cabinet*, les parents du peintre étaient à la fois estimés et aisés. Poète, portraitiste, peintre d'histoire et de genre, il fut élève de l'orfèvre Simon de Valck à Leyde, qui lui a enseigné l'enluminure et le dessin. Puis il rejoignit le peintre de grisailles Hieronymus Van Diest à La Haye. Cité à Anvers en 1607, il travaille à Middleburg de 1614 à 1625, où il réalise des tableaux remarquables : dans la touche, rapide et enlevée, et dans les tons vifs employés, il se rapproche d'un Molanus ou d'un Christoffel Van der Berghe. Représentant les paysages à la manière de Jan Brueghel de Velours, il exploite à son tour la tradition de la peinture de proverbes, savamment mise en place par Bosch et Pieter Brueghel. Plus qu'une perpétuation de la tradition, Van de Venne revient avec humour sur les anecdotes, et par une touche presque maniériste, s'attache à la représentation de l'homme au détriment des détails réalistes. Dans la *Fête pour le trêve* de 1609, conservée au Louvre et datée de 1616, Van de Venne pose déjà les jalons du réalisme intimiste de la peinture des Pays-Bas, en faisant preuve d'un très grand raffinement et d'une grande minutie de détails. A Middleburg, il développe également une importante activité de graveur. En effet, il réalisa pour Jacob Cats et J. de Brune des illustrations de leurs poèmes. Au plus prêt des grands de la cour, il grava les portraits de Guillaume I^{er}, Maurice et Frédéric-Henri de Nassau, qui furent publiés par son frère aîné Jan Pietersz. Et en parallèle, jouant de sa verve et de son ironie, il publia de nombreuses gravures aux sujets politiques, à la fois satirique et de propagande. En 1625, Van de Venne s'installe définitivement à La Haye, où son art, développé à Middleburg, atteint son apogée. Actif à la Guilde de Saint Luc, il se consacra à la peinture de grisailles, ainsi qu'à la gravure. Ses grisailles, reconnues pour les tons argentés, bruns et gris propres à la palette de Van Goyen, sont son occupation favorite jusqu'en 1650.

Image d'une sérénité retrouvée, cette charmante scène galante peinte par Adrian Van de Venne nous invite à célébrer, en compagnie d'une joyeuse troupe de riches estivants, les plaisirs des activités de plein-air. Véritable ode aux loisirs, cette scène s'ancre dans une période particulière de l'histoire des Pays-Bas : le retour de la paix et de la prospérité. Le gouverneur Oldenbarnevelt, soutenu par la bourgeoisie républicaine hollandaise, signa en 1609 une trêve entre les Provinces-Unies sécessionnistes et l'Espagne.

A truly versatile character, Adrian Van de Venne was born in Delft to a Flemish immigrant father from Lierre. As Cornelis de Bie reported in 1661 in Het Gulden Cabinet, his parents were highly esteemed and well-off. A poet, portrait, history and genre painter, he was the pupil of the gold- and silversmith, Simon de Valck in Leiden, who taught him illumination and drawing. He subsequently joined the grisailles painter, Hieronymus Van Diest in The Hague. Cited in Antwerp in 1607, he worked in Middleburg from 1614 to 1625, where he painted remarkable paintings: his rapid and spirited brushstroke and vibrant tones make his work comparable to the works of painters such as Molanus or Christoffel Van der Berghe. Portraying landscapes in the style of Jan 'Velvet' Brueghel, he also employs the tradition of painting proverbs, cleverly introduced by Bosch and Pieter Brueghel. Van de Venne does not simply continue the tradition, but returns to the anecdotes with humour and an almost mannerist style, endeavouring to portray man to the detriment of realist details. In the Celebration of the truce of 1609, kept at the Louvre and dated 1616, Van de Venne had already paved the way for the intimist realism of Dutch painting by showing highly refined and meticulous details. In Middleburg, he also developed a considerable activity as an engraver. In fact, he created illustrations for the poems of Jacob Cats and J. de Brune. Close to the court nobles, he engraved the portraits of William 1st, Maurice and Frederick-Henry of Nassau, which were published by his older brother, Jan Pietersz. At the same time, he used his witty eloquence and irony to publish numerous engravings of political subjects that were both satirical and used as propaganda. In 1625, Van de Venne settled definitively in The Hague, where the art he developed in Middleburg reached its peak. Active in the Guild of Saint Luke, he dedicated himself to grisailles painting and engraving. His grisailles, reputed for its silver, brown and grey tones particular to the palette of Van Goyen, were his favourite occupation until 1650.

An image of complete serenity, this charming romantic scene painted by Adrian Van de Venne invites us to celebrate the pleasures of the outdoors, in the company of a joyful group of rich summer visitors. A true ode to leisure, this scene is set in a particular period of the history of the Netherlands: the return of peace and prosperity. Governor Oldenbarnevelt, supported by the Dutch republican bourgeoisie, signed a truce in 1609 between the secessionist United Provinces and Spain. It was to last twelve



Celle-ci allait durer 12 ans. Van de Venne exécute cette composition lors de son séjour à Middleburg, entre 1614 et 1625.

Vaquant librement dans ce jardin de l'amour, cadre idyllique de la tradition picturale de la scène galante, une foule de personnages s'adonnent à diverses occupations. Traités avec maîtrise et finesse, les participants à la fête sont peints avec une touche très graphique qui leur donne une grande précision, mais aussi beaucoup de vivacité. Le rendu des étoffes, tout comme la lourde musculature du personnage nageant à mi-corps dans le fleuve, font preuve d'un naturalisme recherché. Alors que certains dégustent un pique-nique sur la rive, d'autres arpentent les sentiers au travers du sous-bois. Dans un *paysage estival* daté de 1621 conservé au Musée de l'Hermitage à Saint Petersburg, Van de Venne reprend ce même motif de pique-nique de manière plus précise, comme si notre version avait été le champ d'exploration d'un motif typique de la représentation intimiste des Pays-Bas et significatif des activités d'été.

Au centre de la composition, la promenade en bateau retient l'attention de tous les personnages qui composent la scène, et attire tout naturellement le regard du spectateur. Notre œil est immédiatement conquis par le luxe, l'élégance et l'atmosphère si plaisante que semble abriter cette embarcation. Les vêtements soyeux des élégants, la délicatesse de son décor floral, les jeux d'ombres et de lumière se jouant du ciel, de l'eau et des feuillages éveillent en nous des souvenirs calmes et voluptueux, dignes des poèmes de Baudelaire et de son *invitation au voyage*.

Cette grande étendue d'eau formée par le fleuve (ou le canal) permet à la composition de se bâtir à partir d'une jolie perspective au rendu profond. L'eau cristalline du cours d'eau semble, au premier plan, propice à la baignade. Brillants et translucides, de délicats reflets se forment au ras de la barque, et l'effet miroir de l'eau augmente la végétation luxuriante des rives. Alliant ainsi dans sa palette les bleus, les verts, et les bruns, l'artiste nous démontre sa maîtrise de la couleur et de son application en de fins glacis. Association efficace tant par la diversité de ses motifs que par les techniques qu'il utilise, Adrian Van de Venne déploie ici tout son savoir-faire de peintre, mais aussi de poète, nous assurant ainsi, avec beaucoup d'humour et de légèreté, la compagnie de chaleureux estivants.

years. Van de Venne executed this painting during his stay in Middleburg, between 1614 and 1625.

Wandering freely through this garden of love, the idyllic framework for the pictorial tradition of romantic scenes, a crowd of figures indulges in a variety of occupations. Painted with skill and finesse, the figures taking part in the celebration are painted with a very graphic stroke, making them highly precise yet very lively at the same time. The rendering of the fabrics and the heavy musculature of the half-visible figure swimming in the river, are proof of a studied naturalism. While some enjoy a picnic on the riverbank, others wander up and down the paths in the undergrowth. In a Summer landscape dated 1621 kept at the Hermitage Museum in Saint Petersburg, Van de Venne uses the same motif of a picnic in a more precise manner, as though our version was an experiment for a motif typical of Dutch intimist painting, significative of summer activities.

In the centre of the painting, the boat trip attracts the attention of all the figures composing the scene and, of course, draws the viewer's attention. Our eye is immediately won over by the luxury, elegance and highly agreeable atmosphere which seems to surround this boat. The silky clothes of the stylish passengers, the delicacy of its floral décor, the light and shade effects interacting with the sky, water and foliage arouse feelings of calm and voluptuousness, worthy of the poems of Baudelaire and his Invitation au voyage.

This vast extent of water formed by the river (or the canal) allows the painting to be constructed from an attractive perspective, giving it great depth. The crystalline water in the foreground seems to be perfect for bathing. Sparkling and translucent, delicate reflections form around the edge of the boat, and the mirror effect of the water highlights the lush vegetation on the banks. Thus combining the blues, greens and browns of his palette, the artist demonstrates his colour skills and his application in fine glazes. With the effective combination of the diversity of its motifs and his techniques, Adrian Van de Venne uses all his painter's and poet's savoir-faire here, thus making sure we enjoy the warm company of the summer visitors with both humour and lightness.



L'Infante Isabelle abattant l'oiseau au tir du Grand Serment, le 15 mai 1615 au Sablon à Bruxelles
The Infanta Isabella shooting the Grand Serment bird with a crossbow, on 15th May 1615 at the Sablon in Brussels

Panneau : 49 x 66 cm
 Panel: 49 x 66 cm

Provenance Collection Roose-Rubens, château de Bouchout ;
 Collection Léopold de Beauafort ; Château Houpoigne ;
 Collection privée.

Nous savons qu'Antoon Sallaert entra à la guilde de Bruxelles en 1606 après avoir été l'assistant de Michel de Bordeau, peintre méconnu, officiant à l'époque dans la capitale des Pays-Bas méridionaux. Ayant également travaillé à Anvers, probablement dans l'atelier de Rubens, Antoon Sallaert devint maître de sa guilde en 1613 et fut élu doyen en 1633 et en 1648.

Son principal commanditaire fut l'Ordre des Jésuites. Connu pour ses compositions religieuses, le peintre ne dédaigna cependant pas d'illustrer les petits faits de la vie quotidienne dans les Flandres. Vivant à Bruxelles, il orienta tout naturellement une partie de sa production dans la réalisation de cartons de tapisseries. Cette production très dense de cartons (nous en connaissons pas moins de cent vingt réalisés avant 1646) atteste de son active participation à l'essor et au développement de la tapisserie bruxelloise. Antoon Sallaert pratiqua également la gravure et le dessin. C'est d'ailleurs dans son œuvre dessinée que les préceptes acquis lors de sa collaboration avec Rubens sont le plus sensible.

Peintre aux multiples talents, Antoon Sallaert est considéré aujourd'hui comme un des chefs de file de la peinture à Bruxelles à l'époque des Archiducs Albert et Isabelle.

Au XVI^e siècle, le quartier de Notre-Dame du Sablon connut un développement considérable. Proche de la Cour des anciens ducs de Bourgogne et de Charles-Quint, l'ancienne place du marché aux chevaux s'embellit d'un nombre croissant d'hôtels et de palais aristocratiques. L'église du quartier bénéficiant des faveurs des princes, nombreux furent les guildes militaires qui décidèrent de tenir leur représentation en son sein. La place du Sablon et son église devinrent emblématiques de la vie de cour à Bruxelles et les fêtes qui s'y déroulèrent furent rapidement un sujet à la mode pour l'imagerie populaire bruxelloise.

Le 16 mai 1615, la gouvernante des Pays-Bas participa au serment de la guilde des arbalétriers. Représentante du souverain, il lui fallait abattre le plumet au sommet de la flèche de l'église d'un coup de carreau d'arbalète pour devenir reine de la corporation. La scène représentée ici nous montre l'Archiduchesse peu après avoir réussi l'exploit de faire tomber le « papagei ».

We know that Antoon Sallaert joined the Brussels guild in 1606 after having served as an assistant to Michel de Bordeau, an unknown painter officiating in the capital of the southern Netherlands at the time. Having also worked in Antwerp, probably in Rubens' studio, Antoon Sallaert became a master of his guild in 1613 and was elected dean in 1633 and in 1648.

His main sponsor was the Order of the Jesuits. Although he was known for his religious compositions, the painter was not averse to illustrating the little everyday events of life in Flanders. Living in Brussels, he naturally included cartoons and tapestries in his work. The large volume of cartoons he produced (no fewer than a hundred and twenty are known to have been made before 1646) bears witness to his active participation in the expansion and development of tapestry in Brussels. Antoon Sallaert also practised engraving and drawing. In fact, the precepts acquired during his collaboration with Rubens are the most visible in his drawings.

A multi-talented painter, Antoon Sallaert is now considered to be one of the leading painters in Brussels at the time of Archduke Albert and Isabella.

In the 16th century, the Notre-Dame du Sablon's neighbourhood was subject to considerable development. Close to the court of the former dukes of Burgundy and Charles the Fifth, the former horse market square was embellished with a growing number of town houses and aristocratic palaces. The local church benefited from the favours of princes, and many military guilds decided to establish themselves there. The Place du Sablon and its church became emblematic of court life in Brussels, and the celebrations that took place there quickly became a fashionable subject in popular imagery in Brussels.

On 16th May 1615, the ruler of the Netherlands participated in the oath ceremony of the guild of crossbowmen. As the representative of the sovereign, she had to shoot down the plume at the top of the church spire with an arrow from a crossbow to become queen of the corporation. Here, the scene represents the Archduchess shortly after having succeeded in shooting down the "popinjay". Eleven days later, the town magistrate voted in favour of a considerable gift of 25,000 florins to honour her. Isabella decided that the



Onze jours plus tard, le magistrat de la ville votait en son honneur un don considérable de 25.000 florins. Isabelle décida que le revenu de cette somme formerait une rente perpétuelle consacrée notamment chaque année à six jeunes filles pauvres, qui devraient participer à une procession autour du Sablon, le lundi de la Pentecôte : la « Procession des pucelles ».

Notre composition s'attache à la représentation du Sablon avec un souci particulier pour les détails et l'anecdote. La scène où l'Infante Isabelle porte l'arbalète se situe à l'extrême gauche du panneau. A l'image de nombreuses compositions religieuses peintes aux Pays-Bas à cette époque, la scène principale se voit reléguée à l'arrière plan de la composition. L'Infante se fait petite et laisse place aux musiciens, à la soldatesque et aux badauds massés devant l'église.

Représenter un tel évènement permet également à l'artiste de peindre un des quartier les plus important de la ville. L'ensemble architectural que constitue la place est reproduit avec une grande finesse et beaucoup de précision. Afin d'asseoir la monumentalité du Sablon, le peintre a pris soin d'en reproduire les alentours. L'œil averti de l'historien peut aisément y retrouver les demeures des grandes familles princières de la cour des Habsbourgs : parmi elles notons la résidence des Tour et Taxis, de l'ancien Hôtel d'Orange Nassau ou encore de l'Hôtel d'Edgmont.

Dernière des trois versions connues à être encore dans une collection privée, notre tableau semble avoir été à l'origine des deux autres qui se trouvent respectivement aux Musées Royaux des Beaux-arts de Bruxelles et au château de Gaasbeek, dans le Brabant flamand. Vœu d'un riche commanditaire ayant assisté au grand Serment, le tableau s'inscrit parfaitement dans le goût de l'époque pour la représentation des grands événements marquant la vie de la cité. Denijs van Alsloot, David Teniers le Jeune ou Peter Snayers, tous trois contemporains de Sallaert, s'illustrèrent également dans ce genre.

Peinte avec grâce et précision, cette œuvre représente un témoignage unique de la vie de Cour dans les Flandres au début du XVII^e siècle.

revenue from this sum would serve as a permanent allowance dedicated each year to six poor young girls, who would participate in a procession around the Sablon on Whit Monday: the "Procession of the Maidens".

Our painting focuses on a portrayal of the Sablon with particular attention to the details and the anecdote. The scene where the Infanta Isabella is holding the crossbow is situated on the far left of the panel. Just like numerous religious compositions painted in the Netherlands at the time, the main scene is relegated to the background of the picture. The Infanta is very small, giving prominence to the musicians, the army rabble and the crowd of onlookers in front of the church.

Depicting such an event also allowed the artist to paint one of the town's most important neighbourhoods. The architectural grouping that constituted the square is painted with great finesse and precision. In order to establish the monumentality of the Sablon, the painter has taken care to depict the surroundings. The well-informed eye of the historian can easily spot the residences of the great princely families of the Hapsburg court: among them is the Tour and Taxis residence, the former Hôtel d'Orange Nassau and the Hôtel d'Edgmont.

The last of the three known versions to still belong to a private collection, our painting seems to have been at the origin of two others which are kept at the Royal Museums of Fine Arts in Brussels and the Château de Gaasbeek in Flemish Brabant respectively. The desire of a rich sponsor who was present at the "Grand Serment", this painting perfectly concords with the taste of the period for depicting major events that marked city life. Denijs van Alsloot, David Teniers the Younger and Peter Snayers, all three contemporaries of Sallaert, were also renowned for this genre.

Painted with grace and precision, this work is a unique testimony of court life in Flanders at the beginning of the 17th century.



La Fuite en Egypte
Flight into Egypt

Cuivre : 25,7 x 21,5 cm
Copper: 25.7 x 21.5 cm

Provenance Collection privée.

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 Violere", dont il est promu Doyen dès 1630. Il reprend la gestion de l'atelier familial et consigne ses activités dans un journal qu'il rédigea de 1625 à 1651. En 1626, Jan épouse, à Notre-Dame d'Anvers, Anne-Marie Janssens, fille du célèbre peintre Abraham Janssens. Proche des sujets de son père, il en renouvelle pourtant la conception, s'adaptant aux désirs de ses contemporains, substituant ainsi au maniérisme qui prévalait jusqu'alors, un art plus réaliste, plus simple et plus allègre.

Magnifiquement construite, cette *Fuite en Egypte* nous offre un témoignage éclatant de l'appartenance pleine et entière de Jan Brueghel le Jeune à la grande lignée familiale. L'épisode biblique de la Fuite en Egypte, tiré du Nouveau Testament, est ici transposé dans un paysage rustique et naturaliste, sous un ciel haut, dans lequel vole plusieurs hirondelles, signe peut-être annonciateur du printemps. Au premier plan, Marie, montée sur un âne et tenant l'Enfant Jésus dans ses bras, chemine avec Joseph dans la campagne, tandis que des promeneurs s'en retournent à travers les bois comme indifférents à la scène grave qui se joue en contrebas. L'atmosphère est calme et sereine, à peine assombrie par les frondaisons expressives des arbres, aux troncs noueux et aux feuillages touffus. Il emploie le graphisme fin et stylisé qui lui est propre, dont la minutie est exaltée par une extraordinaire technique de la couleur. Car si l'alternance traditionnelle des plans brun/vert/bleu n'est pas ici oubliée, elle est ponctuée de quelques accents chromatiques éclatants, comme cette tâche rouge vive formée par le costume de Joseph. Tous ces éléments suffisent au peintre pour insuffler à ce ravissant petit cuivre une vie paisible, toute de douceur et de méditation, si caractéristique des paysages qui lui assurèrent succès et reconnaissance tout au long de sa fructueuse carrière.

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 – this plan was made all the more possible since "Velvet" Brueghel was counting on a noble patron in Milan, Cardinal Borromeo. He only left in May 1622. He did indeed stop in Milan, where he entered into the family circles of the cardinal before continuing his journey onto Sicily, but the sudden death of his father in 1625 brought an end to this trip. 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 conception, adapting himself to the desires of his contemporaries. He substituted the mannerist style, prevalent until then, with a more realistic, simple and light-hearted art.

This magnificently constructed 'Flight into Egypt' provides us with resounding proof that Jan Brueghel the Younger was well and truly part of this great line of descendents. Here, the biblical episode of the Flight into Egypt taken from the New Testament is transposed into a rustic, naturalistic landscape beneath a high sky where several swallows are flying around, perhaps announcing the arrival of spring. In the foreground, Mary is riding on a donkey holding the Infant Jesus in her arms, making her way through the countryside with Joseph, while walkers turn into the woods as though indifferent to the gravity of the scene taking place below. The atmosphere is calm and serene, barely overshadowed by the vivid foliage of the trees with their knotted trunks and dense leaves. All these elements are enough for the painter to fill this delightful little copper with the atmosphere of a peaceful life, full of gentleness and meditation, so characteristic of the landscapes that ensured his success and recognition throughout his fruitful career.



36 Jan Brueghel le Jeune

1601 - Anvers - 1678

Tulipomanie
Tulip mania

Panneau : 21,3 x 32,1 cm
Panel: 21.3 x 32.1 cm

Provenance Collection privée

littérature

SEGAL, Sam, Flowers and nature, Netherlandish flower painting of four centuries, La-Hayes, 1990 p.44
DASH Mike, The Story of the World's Most Coveted Flower & the Extraordinary Passions It Aroused, Londres, 1999, 274 pages.

Nous ne connaissons que deux compositions de singeries peintes par Jan Brueghel le Jeune. Toutes deux font directement référence à la Tulipomania qui s’empara des Pays-Bas durant la première moitié du XVII^e siècle. A travers cet étonnant tableau, Jan Brueghel Le Jeune nous dépeint avec férocité les conséquences de cette « folie des tulipes ». Jouant le jeu de la satire, le peintre nous relate l’actualité économique de son temps en remplaçant les personnages par des singes, symbole de la sottise humaine et de la dépravation de la société.

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

La scène de singerie, présentée ici, se déroule au cœur d’une de ces vastes demeures, une auberge luxueuse et privée, dans laquelle les collègues échangent bulbes et contrats. Brueghel prend soin de peindre chaque étape de l’étrange commerce avec minutie :

Au centre de la composition, plusieurs singes se congratulent après être arrivés à un accord. On se serre la main, on porte un toast sous le portrait de la déesse Flore.

Au coin inférieur gauche, un groupe de singes fête de manière orgiaque le succès de leur transaction.

Au premier plan, un « singe-notaire » établit un ordre d’achat. La chouette

We only know of two paintings of monkey tricks painted by Jan Brueghel the Younger. Both make a direct reference to the Tulip mania which gripped the Netherlands during the first half of the 17th century. Through this astonishing painting, Jan Brueghel the Younger fiercely depicts the consequences of this ‘tulip madness’. Playing the role of satire, the painter tells us about the economic situation of the period by replacing the figures with monkeys, symbolising human stupidity and society’s depravity.

Arriving in the country in 1562, at a time when luxury goods were being imported from Turkey, the tulip rapidly conquered the hearts of the Dutch. Its scientific and aesthetic appeal was so great that it completely disrupted the financial transactions market at the beginning of the 17th century. In order to take advantage of the increasingly profitable trade, numerous middlemen, sometimes from the most modest categories of society, went into competition with the patented horticulturists. In the middle of the 1620s, this new ‘commodity market’ raced out of control and developed unexpectedly. Prices soared and transactions quickly exceeded the quantities of bulbs available. In 1636, right in the middle of the Dutch Golden Age, a tulip bulb was exchanged on the Amsterdam market at a price four times higher than Rembrandt’s Night Watchman. This rampant speculation came to a logical end in a brutal downturn at the beginning of 1637: with confidence gone, demand dried up, the prices collapsed, and spectacular bankruptcies made the headlines.

The monkey scene presented here is taking place in the heart of one of these enormous residences, a luxurious and private inn, where the various groups are exchanging bulbs and contracts. Brueghel takes care to meticulously paint each stage of the strange trade:

In the middle of the painting, several monkeys congratulate each other after reaching an agreement. They shake hands and make a toast under the portrait of the goddess Flora.

In the lower left-hand corner, a group of monkeys celebrate the success of their transaction in an orgiastic manner.

In the foreground, a ‘monkey-notary’ draws up a purchase order. The owl sitting on his shoulder was a symbol of short-sightedness and distraction at the time.



posée sur son épaule est à l'époque un symbole de myopie et d'égarement. A la gauche du notaire, un autre singe effectue avec préciosité la pesée des oignons à l'aide d'une balance de joaillier.

Les singes de l'arrière-plan, l'un muni d'une loupe, l'autre d'une plume, remplissent une fonction notariale. Ils expertisent et rédigent les contrats de vente. L'absence de toute représentation divine au cœur de la guirlande florale exposée au-dessus d'eux indique clairement l'absence de moralité de la spéculation.

La partie droite du tableau se montre particulièrement imaginative puisque l'on y voit des singes transformant l'or en bulles de savon.

Une guenon vêtue en bourgeoise, reconnaissable à sa cape noire, donne des coups de martinet sur la tête de son mari. Ce dernier, honteux d'avoir dilapidé sa fortune, quitte la pièce, accompagné d'un garde chargé sans doute de le mener en prison.

Ultime affront, juste à côté de cette dernière scène, un jeune singe brandit des reconnaissances de dettes tout en urinant sur un bouquet de tulipe.

Au loin, un cortège funéraire traverse la campagne pour nous rappeler vers où conduit la vanité humaine.

Par des gammes chromatiques tendres et brillantes, par un modelé singulier de son trait et des couleurs appliquées de manière très moderne, Jan Brueghel le Jeune réalise ici une composition à la fois décapante, surprenante et subtile, qui stigmatise avec finesse la société hollandaise de l'époque dans sa course aux richesses. Alliant anecdote historique, satire morale et qualité esthétique indéniable, Jan Brueghel le jeune nous offre une singerie digne des plus grands maîtres du genre.

On the left of the notary, another monkey pretentiously weighs the bulbs using a jeweller's scales.

The monkeys in the background, one holding a magnifying glass and another a quill, are fulfilling notary's tasks. They are assessing and writing up the sales contracts. The lack of any divine representation at the centre of the floral garland shown above them, clearly indicates the speculation's lack of morality.

The right part of the painting is particularly imaginative because here we see monkeys transforming gold into soap bubbles.

A female monkey dressed as a burgher's wife, recognisable through her black cape, is hitting her husband over the head with a whip. The latter, ashamed of having squandered his fortune, leaves the room, accompanied by a guard who is probably responsible for taking him to prison.

As a final affront, just next to the last scene, a young monkey brandishes debt acknowledgements while urinating on a bunch of tulips.

In the background, a funeral procession crosses the countryside to remind us where human vanity will lead us.

Through soft and bright ranges of colours, a unique brushstroke and colours applied in a very modern way, Jan Brueghel the Younger has produced a scathing, surprising and subtle painting, which subtly condemns Dutch society of the time in its race to riches. Combining historical anecdote, moral satire and an undeniable aesthetic quality, Jan Brueghel the Younger offers us a monkey scene worthy of one of the greatest masters of the genre.



Vue de village
View of a village

Panneau : 17,2 x 19,5 cm
Monogrammé « DT »
Panel: 17.2 x 19.5 cm
Monogrammed 'DT'

Provenance Collection privée.

David Teniers compte avec Adriaen Brouwer parmi les plus grands peintres flamands de genre du XVII^e siècle. Ses scènes villageoises servirent de modèle aux tapisseries des XVII^e et XVIII^e siècles. Doyen de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1645, il s'installe à Bruxelles en 1651 où l'archiduc Léopold Guillaume le nomme peintre de la Cour et administrateur de sa collection.

Ses premières scènes de genre accusent l'influence d'Adriaen Brouwer et il peint à ses débuts des paysages à la manière de Jan Brueghel et de Paul Bril. Il acquiert par la suite un style personnel qui allie les tons clairs à des coloris chauds. Ses thèmes se diversifient et il réalise outre des scènes rustiques, des tableaux où apparaissent des magiciens, sorcières, médecins et alchimistes. Les personnages font parfois place à des singes ou à des chats costumés. Teniers s'inspire en outre de sujets religieux, mythologiques et littéraires : il peint des allégories et des événements contemporains ainsi que des portraits. En ce qui concerne les scènes de genre, Teniers a considérablement élargi le répertoire de Brouwer, multipliant les kermesses et autres réjouissances populaires. Et c'est dans des tableaux comme "La fête paysanne" du Prado à Madrid, "Le buveur attablé" du Louvre, ou "La tabagie" au Musée du Petit Palais, que l'art de ce grand peintre exulte.

Peintre de la vie rurale et des scènes de genre par excellence, David Teniers nous délivre ici une authentique scène de village, comme on pouvait les vivre aux alentours d'Anvers au XVII^e siècle. Au regard de l'œuvre d'Adrien Brouwer, David Teniers peint avec une facétie enlevée la joie de vivre campagnarde. Tous les éléments présents dans notre tableau concourent à faire de celui-ci une œuvre typique de la production de l'artiste : enfilade de chaumières, petits groupes dissimulés ça et là dans un paysage ouvrant vers l'infini, lumière douce et enveloppante. Un joyeux quatuor de paysans est réuni au premier plan de notre composition. L'un d'entre eux, comme s'il indiquait au spectateur la droite de la scène, pointe son doigt non loin d'un berger veillant sur son troupeau de moutons. A la fois sereine et bucolique, l'atmosphère qui se dégage de cette composition cadre parfaitement avec les paysages de la mouvance anversoise du XVII^e siècle.

Alongside Adriaen Brouwer, David Teniers is one of the greatest Flemish genre painters of the 17th century. His village scenes served as models for tapestries in the 17th and 18th centuries. Dean of the Antwerp Guild of Saint Luke in 1645, he moved to Brussels in 1651 where Archduke Leopold Wilhelm nominated him court painter and administrator of his collection.

His first genre scenes reveal the influence of Adriaen Brouwer and in the beginning, he painted landscapes in the style of Jan Brueghel and Paul Bril. He then acquired a personal style that combined light tones and warm colours. He extended his range of themes and besides rustic scenes, he made paintings featuring magicians, witches, doctors and alchemists. His characters are sometimes portrayed by costumed monkeys or cats instead. Teniers also drew inspiration from religious, mythological and literary subjects: he painted allegories and contemporary events as well as portraits. As regards the genre scenes, Teniers considerably extended Brouwer's repertoire, increasing the number of village fêtes and other popular festivities. And it is through paintings such as "The peasants feast" in the Prado in Madrid, "Drinker at a table" in the Louvre, or "Smoking" in the Petit Palais museum that the art of this great painter exults.

A painter of rural life and genre scenes par excellence, David Teniers offers us an authentic village scene, just like one that would have existed in the surrounding area of Antwerp in the 17th century. Compared with the work of Adriaen Brouwer, David Teniers paints the joys of country life with spirited mirth. In our painting, all the elements contribute to making this work typical of our artist's production: a row of cottages, small groups scattered here and there in a landscape that opens out into infinity, and a soft and enveloping light. In particular, the recurring motif in all Teniers' work – a joyous foursome of peasants – is gathered in the foreground of our painting. One of them is pointing his finger at a shepherd tending his flock of sheep on the right, as though he were pointing him out to the viewer.

Both serene and bucolic, the atmosphere that emanates from this painting perfectly conforms with the movement in 17th century Antwerp.



Kermesse et danse des villageois
Kermesse and villagers dancing

Cuivre : 13.2 x 16.8 cm
 Copper: 13.2 x 16.8 cm

Provenance Mme Elisabeth Tilson (décédée en 1840) ; Sir Thomas Tilson, au 29 Coleman Street, à Londres, et de South Road House, Clapham Park, Surrey ; Par Héritage en 1874 par sa femme, Dame Marie Tilson ; Puis en 1892 par son neveu, Tilson Lee Esq. ; Puis par Mme Ada Hestyer Lee (décédée en 1924), Westfield House, Lewis, Sussex ; Puis par sa fille aînée, Patricia Rosamund Landon Lee.

Pieter Gijssels est né à Anvers où il fut l'élève de Jan Boots en 1641 et acquit sa maîtrise en 1650. Comme son maître, il s'adonna autant au paysage qu'à la nature morte. Le style de ses paysages s'apparente à celui de Jan Brueghel de Velours dans sa composition et le choix du coloris. Son art se distingue par l'accent qu'il met sur le jeu de lumière qu'il pousse parfois jusqu'à des colorations très vives ainsi que par sa facture fine et minutieuse notamment dans le rendu des lointains. Dans une autre veine, Pieter Gijssels réintroduit quelques fois dans ses tableaux le paysage panoramique. Il se distingue enfin par une figuration élégante des personnages qui le rapproche des maîtres du genre : Jérôme Janssens, dit le danseur, ou Gonzales Coques. Le charme de ses compositions, joint à la diversité de son inspiration fait de Pieter Gijssels un des peintres flamands les plus appréciés.

Cette charmante scène de village donne la mesure des talents de Pieter Gysels, qui le placent d'emblée au rang des meilleurs épigones brueghéliens.

Une personnalité néanmoins indépendante s'exprime dans cette composition. L'animation autour du mat central, se ressent au travers des personnages dansants, et par des accents de lumière posés sur les villageois. L'intérêt que porte Gysels à cette scène se centralise essentiellement sur les personnages et l'animation humaine, plus que sur le paysage dont les masses feuillues sont laissées dans un jeu d'ombres. Eclairée d'une douce lumière, ces contrastes présentent des coloris d'une harmonie très délicate. La facture minutieuse de Gysels, amène une innovation qui réside dans le jeu de lumière qu'il accentue dans la finesse du rendu du lointain paysage.

Cette scène est particulièrement plaisante, on ressent la joie des villageois à danser autour d'un mat, et de s'apprêter à y hisser un drapeau blanc. En fond, apparaît la même scène dansante, où les personnages se donnent la main, signe de solidarité entre eux. Les enfants aussi participent à cette ambiance chaleureuse et familiale.

Cette œuvre peut être rapprochée de celle représentant une Kermesse, conservée au Musée d'Anvers. Cette qualité picturale et chromatique est l'exemple le plus révélateur du travail de Gysels.

Pieter Gysels was born in Antwerp, where he was the pupil of Jan Boots in 1641, and became a Master there in 1650. Like his own Master, he was equally adept at landscape and still life. The style of his landscapes is akin to Velvet Brueghel' in its composition and choice of colors. His art stands out through his stress on the play of light which he sometimes takes to extremes of bright coloring as well as his minute, delicate workmanship, particularly in rendering backgrounds. In yet another vein, Pieter Gysels, sometimes reintroduces panoramic landscape into his canvases. Finally, he stands out through an elegant figuration of the characters, which brings him closer to the Masters of the genre : Hieronymous Janssens, or Gonzales Coques. The charm of his compositions, combined with the diversity of his inspiration, make Pieter Gysels one of the most highly esteemed Flemish painters. Alongside his activity as a painter of still lifes, Gijssels displays talents as a painter of miniature landscapes that rank him among the best imitators of Jan "Velvet" Brueghel. In this summer landscape, set at harvest time, the accent is characteristically placed on elements or rather figures in repose. From the couple of peasant women chatting in the left-hand corner of the composition, to the couple having a picnic in the center foreground or those seen kissing somewhat further away to the right, the painter has chosen to emphasize Brueghelian motifs. The atmosphere is therefore one of opulence and of the peace that follows hard work well done : however, according to the Baroque logic of dialectical dramatization that informs the scene, the sky is darkening in the background, an omen of storms to come.

This charming village scene expresses the extent of the talent of Pieter Gijssels, automatically placing him among the best Breughelian epigones. Nevertheless, an independent personality expresses itself in this painting. We can feel the activity around the central pole through the dancing figures, and the highlights placed on the villagers. In this scene, Gijssels focuses essentially on the figures and human activity, more than on the landscape whose masses of foliage fade into the shadows. Lit by a soft light, these contrasts are created by a very delicate harmony of colours. Gijssels' meticulous technique produces an innovative lighting effect, which he emphasises in his delicate rendering of the landscape in the far distance. This scene is particularly pleasing, and we can feel the joy of the villagers dancing around a pole, ready to hoist a white flag. In the background, the same dancing scene appears, where the characters hold hands, a sign of solidarity between them. The children also participate in this warm, family atmosphere. This work is similar to the one portraying a Kermesse, kept at the Museum of Antwerp. This pictorial and chromatic quality is the most revealing example in the work of Gijssels.



*Vue de village avec blanchisseurs,
champs à l'arrière plan
A townscape with figures working
in bleaching fields in the foreground*

Cuivre : 22.6 x 31,6cm
Copper: 22.6 x 31.6cm

Provenance R. H. van Schaik, Wassenaar, 1934 (comme Jan Brueghel l'Ancien) ;
Sale, Dorotheum, Vienna, 29-30 juin 1939 (comme Jan Brueghel l'Ancien) ;
Mossel Sale, Muller, Amsterdam 11-18 mars, 1952 (comme Jan Brueghel l'Ancien) ;
Collection particulière.

littérature

P. de Boer, *De Helsche en de Fluweelen Brueghel*, Amsterdam, février-Mars 1934, no. 71 (comme Jan Brueghel l'Ancien)

exposition

Peter Sutton, catalogue d'exposition *The Age of Rubens*, Museum of Fine Arts, Boston, Septembre 1993 à janvier 1994 ; Toledo Museum of Art, février 1994 à avril 1994, p. 476, reproduit.

De qualité exceptionnelle, ce charmant petit panneau de cuivre fut longtemps considéré comme ayant été peint par Jan Brueghel l'Ancien. Il est cependant tout à fait caractéristique des plus belles réalisations de Pieter Gysels, lorsque l'artiste, arrivé au sommet de son art, se mit à peindre des paysages de petits formats, caractérisés par une incroyable richesse chromatique.

Le sujet du blanchiment du lin appartient à la grande tradition picturale flamande des allégories des mois et des saisons. Il tire son origine des livres d'heures médiévaux, contenant calendriers des fêtes et des saints, dans lesquels les mois étaient représentés par des paysages représentatifs des saisons, avec des scènes de paysans portant le travail de l'époque en cours. Jan Brueghel l'Ancien et son fils ont produit tous deux des scènes de champs en collaboration avec Joos de Momper. La plus remarquable d'entre elles, et ayant pour sujet le blanchiment du lin, est sans doute la grande toile du Prado de Madrid, peinte en 1620. De cet exemple, Gysels aurait pu trouver l'inspiration pour sa propre composition et ravir ainsi plusieurs générations d'amateurs.

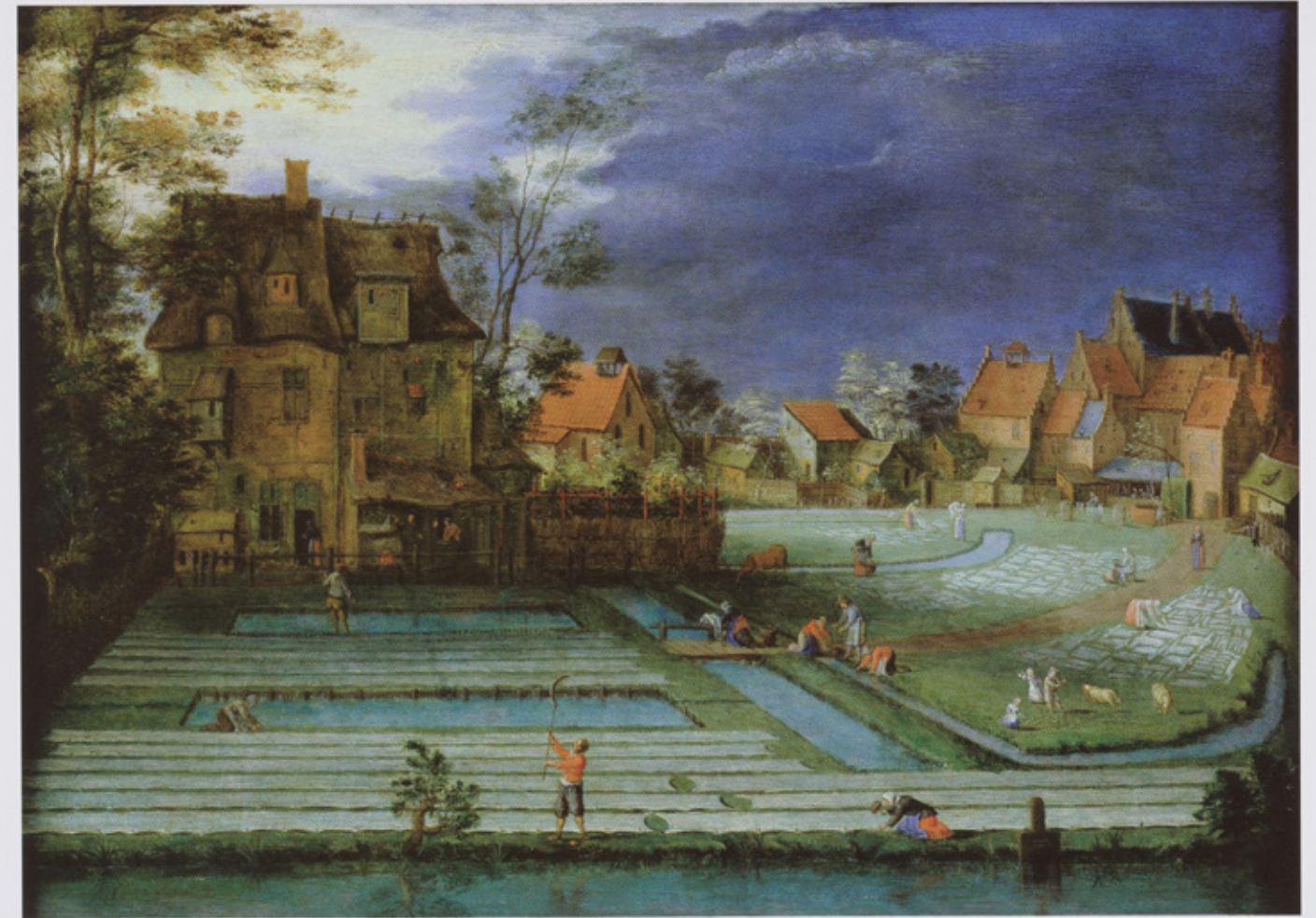
Pieter Gysels nous invite ici à contempler les activités printanières des faubourgs anversoïs du XVII^e siècle. Alors qu'une femme tire l'eau d'un puits, les blanchisseuses s'activent au lavoir, où elles rincent le linge dans de sombres baquets d'eau. Des vêtements encore humides sont suspendus à une corde et d'autres sont étendus sur l'herbe afin de blanchir au soleil. Sur la droite, de petites pièces de lins sont soigneusement étalés, et à l'arrière-plan, des femmes suspendent sur les cordes à linge, placées de façon rigoureusement parallèle, de longs morceaux d'habits découpés. Une vache et deux moutons paissent non loin de là, pendant que des enfants jouent sous le soleil printanier. Au loin, dans le champ, une grande ferme au toit de chaume se détache, avec un groupe de petites maisons. Un rayon de soleil illumine la prairie et la maçonnerie, sublimant le frais et verdoyant feuillage des arbres.

Cette peinture richement colorée et détaillée attestent de la demande importante au cours des XVII^e et XVIII^e siècles d'un style de paysages hérité de l'œuvre de Jan Brueghel de Velours. De fait, dans cet exemple, la richesse des détails et la superbe palette bleue-verte, égayée par des accents de rouge, s'inscrivent dans la digne lignée de la production du fameux maître d'Anvers et permettent de ranger Pieter Gysels au tout premier rang des paysagistes flamands du XVII^e siècle.

In a large green meadow, bordered by a canal, men and women are occupied in various activities connected with washing and bleaching linen. A woman draws water from a well, while washerwomen labour in an open washhouse, or rinse items of laundry in narrow tanks of water. Some hang out garments to dry on a line and others lay them on the grass to bleach in the sun. Over to the right, small pieces of linen and articles of clothing are spread out in neat patterns and, in the foreground, women peg out long strips of uncut cloth in parallel lines. A cow and two sheep graze nearby, while children play in the spring sunshine. On the far side of the field, a tall thatch-roofed farmhouse can be seen and, beyond it, a cluster of village houses. A shaft of sunlight illuminates the mellow, red brickwork and highlights the fresh green foliage of trees.

Although formerly attributed to Jan Brueghel the Elder, this charming little copper panel is characteristic of the small-scale, colourful landscapes painted by Pieter Gysels in the manner of Brueghel. Gysels's richly coloured and detailed paintings, which form the majority of his output, attest to the continuing demand for a type of landscape, developed by Velvet Brueghel in the first decade of the seventeenth century. In the present example, the wealth of detail and intense blue green palette, enlivened with accents of red, are strongly reminiscent of the famous Antwerp master.

The subject of bleaching fields spread with linen belongs to the Flemish pictorial tradition of allegories of the months and seasons. These have their origins in the medieval books of hours, containing calendars of feast and saints' days, in which the months were represented by landscapes typifying the season, with scenes of peasants carrying out tasks appropriate to the time of year. Jan Brueghel the Elder and his son, Jan the Younger, both produced scenes of fields spread with washing, in collaboration with Joos de Momper. Most notable among them is the large canvas of A Market and Bleaching Fields, painted around 1620, which is now in the Prado, Madrid. Although the composition of Gysels's painting is entirely of his own invention, it is close in spirit to Brueghel and de Momper's example, which probably inspired him.



*Etude d'insectes, de fleurs
et de coquillages*
*Study of insects, flowers
and shells*

Cuivre : 16 x 22 cm
Signé et daté « JOANNES VAN KESSEL FECIT A. 1659 »
Copper: 16 x 22 cm
Signed and dated « JOANNES VAN KESSEL FECIT A. 1659 »

Provenance Collection privée

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.

Au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, la culture de la curiosité se répand à travers l'Europe. Appelée dans les pays germaniques *Kunst und Wunderkammer* (« Chambre d'art et de merveilles »), le cabinet de curiosité se résume à une vaste salle qui abrite sculptures, moulages, armures et autres objets encore plus insolites faisant la joie de son collectionneur. Le cabinet de curiosités se transforme en lieu d'enchantement des sens avec l'apport de véritables œuvres artistiques. Appréciables de ses contemporains, bien des œuvres de Jan van Kessel furent destinées à orner ces fameux cabinets. Notre tableau fait certainement partie de cette catégorie en y prenant la place d'insectes vivants naturalisés. Son rendu, très méticuleux, devait ajouter au merveilleux en jouant sur l'étonnement du public décontenancé par la qualité du trompe-l'œil. A l'heure où l'esprit du baroque est insufflé par Rubens, Jan van Kessel fait le choix de rester fidèle à la technique de l'Ecole ganto-brugeoise et de continuer dans la lignée des anciens miniaturistes. Il ne cherche pas à renouveler un genre mais à le perfectionner. Tout en restant dans la tradition de son grand-père, Jan Brueghel de Velours, Jan van Kessel va plus loin. Alors que s'épanouit l'art de la nature morte hollandaise avec les représentations de gibiers et d'autres illustrations d'animaux vivants parmi une mise en scène d'objets, notre artiste décide de peindre des espèces animales rarement vues par les citadins, pleines de mystère et d'exotisme. Il multiplie alors les représentations d'animaux rares venus des Indes et d'Amérique mais

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

During the second half of the 16th century, the culture of curiosity spread across Europe. Called Kunst und Wunderkammer ('Room of Art and Wonders') in Germanic countries, the cabinet of curiosity was usually housed in a large room and included sculptures, mouldings, armour and other even more bizarre objects that were the joy of their collector. Genuine artistic works helped to transform the cabinet of curiosity into an enchanting feast for the senses. Enjoyed by his contemporaries, many works by Jan van Kessel were intended to decorate these famous cabinets. Our painting certainly belongs to this category, replacing acclimatised living insects. The aim of his highly meticulous rendering was to add to the feeling of wonder by playing on the surprise of the viewers, disconcerted by the quality of the trompe-l'œil.

At a time when Rubens was inspiring art with the spirit of baroque, Jan van Kessel chose to remain faithful to the technique of the Ghent-Bruges school and to continue in the line of the old miniaturists. He was not seeking to revive a genre but to perfect it. While continuing to respect the tradition of his grandfather, Jan 'Velvet' Brueghel, Jan van Kessel went even further. Despite the blossoming of Dutch still lifes depicting game and other illustrations of living animals amongst the calm of staged objects, our artist decided to paint species of animals filled with mystery and exoticism, rarely seen by city dwellers. He therefore increased his paintings of rare animals from the Indies and America but also of local species, which had rarely been painted



également d'espèces locales peu traitées jusqu'ici par les artistes flamands tels que les papillons, les grenouilles, les lézards et d'autres curiosités entomologiques donnant ainsi à ses compositions une atmosphère étrange et curieuse qui séduit son spectateur. Cette *étude d'insectes* s'inscrit dans un mouvement pictural qui a traversé toute la peinture de nature morte au cours de la Renaissance des Pays-Bas et de l'Europe du Nord. Dans le choix des motifs se retrouve l'influence de la production picturale de Joris Hoefnagel, et de Georg Flegel, peintre allemand de nature morte du XVII^e siècle. Coléoptères et lépidoptères sont ici parfaitement identifiables. L'artiste juxtapose et dissèque des insectes et coquillages semblant plus grands que nature, témoignant donc de l'emploi d'un instrument grossissant. Le microscope, invention hollandaise, marqua un progrès déterminant pour la zoologie par rapport à la loupe et profita aux artistes comme Jan van Kessel, qui nous montre son observation attentive de la nature. À l'instar de Hoefnagel, Jan van Kessel reprend habilement l'utilisation d'un fond clair et neutre. De plus, l'emploi du cuivre contribue au rendu froid et lumineux de la plaque, faisant de celle-ci une étude précise et vivante. Exposant à une lumière analytique chaque élément, et créant ainsi des ombres subtiles et délicates, Kessel confère à chaque motif une impression de volume presque palpable. Chaque détail se voit retranscrit avec tellement de soin, de maîtrise et donc de réalisme que l'on ne serait pas surpris de voir ces coléoptères se mettre à ramper et ces papillons s'envoler. 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 et par l'introduction d'éléments secondaires, tels ces deux boutons de fleurs bleues, qui dynamisent les minuscules natures mortes. Jan van Kessel montre ici toute sa personnalité et sa volonté de donner un caractère artistique et original à ses études. En signant et en datant soigneusement de 1652 ce cuivre, notre artiste montre bien qu'il cherche à dégager sa composition de tout aspect scientifique. D'autres études d'insectes signées de la main de Kessel sont également visibles au Fitzwilliam Museum à Cambridge, au Fine Arts Museums of San Francisco et enfin au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Recherchées et très appréciées de son vivant, les études d'insectes de Jan van Kessel connaissent aujourd'hui le même engouement. Peintre de talent, tant par sa maîtrise du pinceau que par l'éclectisme des thèmes qu'il aborde, Jan van Kessel se montre, au travers de ses études d'insectes, être un artiste d'une grande sensibilité et d'une précision tout à fait confondantes. Il contribue ainsi à faire du XVII^e siècle « L'Âge d'Or » de la peinture flamande.

up until then by Flemish artists, such as butterflies, frogs, lizards and other entomological curiosities, thus giving his paintings a strange and curious atmosphere that appealed to viewers. This Study of insects is part of a pictorial movement that affected the whole of still life painting during the Renaissance in the Netherlands and Northern Europe. The influence of the pictorial works of Joris Hoefnagel and Georg Flegel, a 17th century German still-life painter, can be seen in the choice of motifs. Beetles and butterflies and moths can be clearly identified here. The artist juxtaposes and dissects insects and shells that seem to be larger than in real life, thus revealing the use of a magnifying instrument. The microscope, a Dutch invention, marked a decisive advance for zoology compared with the magnifying glass and benefited artists such as Jan van Kessel, who demonstrated his attentive observation of nature. Following the example of Hoefnagel, Jan van Kessel cleverly copies his use of a light-coloured, neutral background. Furthermore, the use of copper contributes to the cold and luminous rendering of the plate, making this a precise and lively study. Exposing each element to an analytical light, and thus creating subtle and delicate shadows, Kessel endows each motif with the impression of an almost palpable volume. Each detail is depicted with such care and skill, and therefore realism, that we half expect to see the beetles crawl away and the butterflies to fly off. The freedom he uses in his arrangement of these insects and shells distinguishes him from Hoefnagel, who uses symmetry as the architecture for his studies. He is therefore closer to Georg Flegel through his organised diversity and through the introduction of secondary elements, such as two blue flowers in bud, that bring these minuscule still lifes to life. Here, Jan van Kessel shows all his personality and his desire to give an artistic and original character to his studies. By carefully signing and dating this copper 1652, it is clear our artist intends to show that his painting is not of a scientific nature. Other studies of insects by Kessel can also be seen in the Fitzwilliam Museum in Cambridge, in the Fine Arts Museums of San Francisco and also in the Strasbourg Museum of Fine Arts. Greatly enjoyed and highly sought-after during his lifetime, Jan van Kessel's studies of insects are still immensely popular today. A talented painter, both in the skill of his brushstrokes and the eclecticism of the themes he depicts, Jan van Kessel proves he is a highly sensitive and astoundingly precise artist through his studies of insects. He thus contributed to making the 17th century the "Golden Age" of Flemish painting.



A. Nature morte au homard et aux huîtres // B. Nature morte à l'écureuil et à la corbeille de fruits // C. Nature morte à la coupe de fruits et au panier de fraises et figues, grenade et pêches sur un entablement // D. Nature morte à la coupe de fruits, grenade, prunes et noix sur un entablement
A. Still life with a lobster and oysters // B. Still life with a squirrel and a basket of fruit // C. Still life with a bowl of fruit and a basket of strawberries and figs, a pomegranate and peaches on a table // D. Still life with a bowl of fruit, a pomegranate, plums and walnuts on a table

La nature morte est source chez Jan van Kessel de délicatesse et de méticulosité. Nous retrouvons ainsi dans cette précieuse suite de quatre cuivres, le pinceau à la fois vif et élégant qui fit le succès du maître tout au long de ces trois cents dernières années.

Spécialiste des supports de cuivre, l'artiste joue avec la matière et anime les objets d'un éclat naturaliste tout à fait exceptionnel. La finesse du support en métal lui permet d'atteindre un degré de finition bien supérieur à toute réalisation faite sur une toile ou sur un panneau de bois. Chaque forme devient parfaite, chaque couleur brille d'un éclat particulier. Son coup de pinceau souligne fruits et légumes, homard et écureuil d'un trait précieux et enlevé. Kessel nous offre dans chacune de ces quatre compositions un large panel de son savoir-faire : la tendresse du fruit, la froide dureté du métal, la fragilité de la porcelaine, ou encore l'étonnante diversité du monde animal. L'artiste déploie ici toute sa sensibilité enrichie par l'observation fine des objets qui l'entourent.

Kessel pratique également à merveille l'art subtil des jeux de lumière. Il crée ici une lumière douce et enveloppante qui permet de donner une unité de ton remarquable aux quatre petits cuivres. L'artiste provoque des contrastes entre les couleurs brillantes et mates : contrastes d'autant plus mis en exergue qu'ils font écho au bleu vif d'une coupe de porcelaine ou au fond neutre présenté sous la forme d'un entablement dont la simplicité est essentielle à la composition. Avec esprit, à l'instar du petit écureuil pris en flagrant délit de gourmandise, Kessel insiste sur l'abondance et la richesse de ces tables. Délicate et raffinée, cette suite unique de quatre cuivres ravira les amateurs les plus exigeants de l'œuvre de Jan van Kessel.

Suite de quatre cuivres :
A. 16,5 x 22 cm // B. 16,5 x 22 cm
C. 16,5 x 21,6 cm // D. 16,5 x 21,6 cm
Set of four coppers:
A. 16.5 x 22 cm // B. 16.5 x 22 cm
C. 16.5 x 21.6 cm // D. 16.5 x 21.6 cm

Provenance Collection privée

In Jan van Kessel's work, still lifes are a source of delicacy and meticulousness. This precious set of four coppers bears witness to the spirited and elegant brushstroke that has brought such success to this master during the last three hundred years.

A specialist in painting on copper, the artist plays with the material and animates the objects with an exceptional naturalistic brilliance. The delicacy of the metal support allows him to reach a degree of finish that is far superior to any painting on canvas or on a wooden panel. Each form becomes perfect, each colour shines with a particular brilliance. His brushstroke emphasises the fruit and vegetables, the lobster and the squirrel with a rich and spirited stroke. In each of these four paintings, Kessel offers us a wide range of his savoir-faire: the tenderness of the fruit, the cold hardness of the metal, the fragility of the porcelain, or the astonishing diversity of the animal world. Here, the artist deploys all his sensitivity enriched by the keen observation of the objects surrounding him.

Kessel also wonderfully masters the subtle art of lighting effects. He creates a soft and enveloping light that gives the four small coppers a remarkably unified tone. The artist provokes contrasts between the shiny and matt colours: contrasts that are all the more accentuated since they echo the bright blue of a china bowl or the neutral background presented in the form of a table arrangement, whose simplicity is essential to the painting. Just like the little squirrel caught in an act of greed, Kessel cleverly insists on the abundance and richness of these tables. Delicate and refined, this unique set of four coppers will delight the most demanding lovers of Jan van Kessel's work.



Naples, vue de la Darsena
Naples, view from the Darsena

Gouache marouflée sur panneau : 27 x 56 cm
 Signée au centre en bas : "GASPAR VAN WITTEL"
 Gouache mounted on a panel: 27 x 56 cm
 Signed in the centre at the bottom: "GASPAR VAN WITTEL"

Provenance Collection privée

littérature
 Certificat du Professeur
 Nicola Spinoza

Initiateur du *vedutisme* de la fin du XVII^e siècle, Gaspar Van Wittel naît à Amersfoort en juillet 1653. Avant son départ pour l'Italie, il fut l'élève de Matthias Withoos. C'est en suivant cet enseignement que sa sensibilité se dirige vers une nouvelle forme de « réalisme », que des peintres néerlandais et utrechtlois commençaient à diffuser en Europe. De cette sensibilité ressort un goût pour la représentation de paysages détachés de la conception classique et idéalisée des paysagistes italiens. Le goût pour le détail et la transcription analytique se développe déjà dans son art avant qu'il ne gagne l'Italie en 1675. Arrivé à Rome, Van Wittel commence à travailler pour l'ingénieur hydraulique Cornelis Meyer d'Amsterdam. Son premier grand travail consiste en la réalisation de cinquante dessins du cours du Tibre entre Pérouse et Rome, qui sont aujourd'hui conservé sous le nom de *Codex Meyer* à la Bibliothèque Corsiniana de Rome.

Grâce aux différents travaux qu'il effectue pour l'ingénieur Cornelis Meyer, Van Wittel fréquente les ateliers d'imprimerie et voit se développer les guides illustrés de Rome à l'usage des touristes. C'est donc à partir de 1680, et séduit par les nombreux guides de voyage, qu'il se spécialise dans les vues urbaines. Sa maîtrise de la perspective et la sensibilité qu'il a développée lors de sa formation font de ses *vedute* des images d'une ville non plus antique, mais résolument moderne et vivante.

Entre 1680 et 1685, il exécute de nombreux dessins qui vont lui servir de répertoire de formes tout au long de sa carrière. Dès 1690, son style est véritablement établi et ses vues de Rome sont répertoriées. Il effectue de grands voyages (Venise, Florence, Naples, Vérone) où il réalise de nombreux dessins. Grâce aux œuvres qu'il laisse sur place, de nombreux peintres vénitiens, comme Carlevarijs et Canaletto, ainsi que le Napolitain Giovan Battista Lusieri, puisent dans son œuvre les principes de la *veduta* moderne.

Des nombreuses vues de Naples peintes par les artistes vedutistes du début du XVIII^e siècle, celle de la *Darsena*, l'ancien port militaire de Naples est sans équivoque le sujet préféré de Van Wittel et de ses collectionneurs. Van Wittel effectue son premier voyage dans la capitale du Sud de l'Italie entre 1700 et 1701. Sur place, il exécute de nombreux dessins. Pas moins de dix-neuf versions de la *Darsena* sont réparties dans les collections publiques et privées, sans compter celle que nous proposons. Signée au centre sur la petite fontaine, cette gouache

Born in Amersfoort in July 1653, Gaspar van Wittel was the initiator of vedutism at the end of the 17th century. He was the pupil of Matthias Withoos before he left for Italy. It was this apprenticeship that directed his sensitivity towards a new form of 'realism', which the painters from the Netherlands and Utrecht began to spread throughout Europe. This sensitivity highlighted a taste for the portrayal of landscapes detached from the traditional and idealised conception of Italian landscape artists. The taste for detail and analytical transcription had already developed in his art before he reached Italy in 1675. When he arrived in Rome, van Wittel began to work for the hydraulic engineer Cornelis Meyer of Amsterdam. His first major work consisted of producing fifty drawings of the course of the Tiber between Perugia and Rome, which are currently kept under the name of Codex Meyer at the Corsiniana Library in Rome.

Thanks to the various works that he carried out for the engineer Cornelis Meyer, van Wittel frequented printing studios and witnessed the development of the illustrated guides of Rome for tourists. Seduced by the numerous travel guides, he began to specialise in cityscapes as of 1680. His control of perspective and the sensitivity he developed during his training make his vedute images of a resolutely modern and lively town, rather than an ancient one.

Between 1680 and 1685, he executed numerous drawings that would serve as a catalogue of forms throughout his career. By 1690, he had truly established his style and his views of Rome were classified. He made long journeys (Venice, Florence, Naples, Verona) during which he produced numerous drawings. Thanks to the works he left there, numerous Venetian painters, such as Carlevarijs and Canaletto, as well as the Napolitan Giovan Battista Lusieri, were able to draw the principles of the modern veduta from his œuvre.

Of the numerous views of Naples painted by the vedutist artists at the beginning of the 18th century, the one of the Darsena, Naples' old military port, is undoubtedly the favourite subject of van Wittel and his collectors. Van Wittel made his first trip to the capital of southern Italy between 1700 and 1701. He executed many drawings while he was there. There are no less than nineteen versions of the Darsena among public and private collections, not counting the one we are proposing here. Signed in the middle on the



vient se greffer au corpus de celles connues qui ont été produites entre 1700 et 1722. Par ses dimensions et le point de vue qu'elle adopte, on peut établir un rapprochement étroit avec une autre version issue de la collection du Comte de Leicester à Holkham Hall, ainsi qu'avec une esquisse conservée au Musée San Martin de Naples. De plus, au dos du panneau, figure un cachet de cire rouge, gage de l'appartenance passée de l'œuvre à une grande et belle collection.

Le spectateur se délecte ici d'une vue panoramique du port de Naples, peinte depuis la jetée, sous la tour fortifiée de Saint Vincent qui servait jusqu'au XVII^e siècle de maison de redressement pour les enfants désobéissants. Ce très beau port, dont van Wittel nous donne une vue détaillée, a été construit en 1688 à côté de l'arsenal érigé par Vicerè Don Pietro d'Aragona. Sur cette vue plusieurs éléments architecturaux peuvent être identifiés avec certitude, tant l'artiste a souhaité rendre une vue topographique, pour ne pas dire « photographique ». A côté de l'arsenal, on peut distinguer le garde-meuble, ainsi qu'un hôpital pour détenus. Sur les toits du garde-meuble, s'élève le Palais Royal dont les terrasses donnent sur la mer. Enfin au centre, et pour fond, se tient le château fort de Sant Elmo.

Typique de la production du début de la carrière de l'artiste en Italie, la gouache est confondante de finesse, de luminosité et de transparence. Afin de restituer avec exactitude la *Darsena*, il se pourrait que Van Wittel ait eu recours à la *camera ottica*. Alors que généralement l'usage de la chambre optique n'est donné qu'à Canaletto, cette œuvre nous permet de penser que Van Wittel a fait, lui aussi et tel un précurseur, usage de cet outil avant son confrère vénitien. La construction échelonnée en plans successifs donne à notre composition une réelle perspective et permet ainsi un très beau jeu de lumière et de contrastes. Les tons pastel que l'artiste emploie rendent l'atmosphère particulièrement légère. Le très beau reflet dans l'eau ainsi que le traitement vaporeux des nuages, tout comme la ponctuation de petits personnages sur les différents plans de la composition, sont autant d'exemples de la patience et de la minutie dont faisaient preuve ce peintre.

Véritable témoin de l'activité portuaire napolitaine, et de la transformation architecturale de cette grande capitale du sud de l'Italie, Gaspar van Wittel se fait ici l'observateur de la modernisation d'une des cités les plus prospères de la Méditerranée en ce début de XVIII^e siècle.

Nos sincères remerciements vont au Professeur Nicola Spinoza, qui a apporté à cette recherche des éléments cruciaux de réponses.

small fountain, this gouache adds to the corpus of those known to have been produced between 1700 and 1722. Owing to its size and the viewpoint it adopts, we can establish a close link with another version belonging to the collection of the Count of Leicester in Holkham Hall, as well as with a sketch kept at the San Martin Museum in Naples. Furthermore, on the back of the panel, there is a red wax seal proving that it once belonged to large, fine collection.

Here, the viewer can delight in a panoramic view of the port of Naples, beginning at the jetty, below the fortified tower of Saint Vincent, which served as a remand home for disobedient children until the 17th century. Van Wittel provides us with a detailed view of this beautiful port, which was built in 1688 next to the arsenal erected by Vicerè Don Pietro d'Aragona. In this view, several architectural elements can be clearly identified, such was the artist's desire to portray a topographical – if not 'photographic' – view. Next to the arsenal, we can make out the furniture depository as well as a prison hospital. The Royal Palace, with its terraces overlooking the sea, can be seen over the roof of the furniture depository. Finally, the Sant Elmo fortified castle stands in the centre and serves as the background.

Typical of the works he produced at the beginning of his career in Italy, the gouache is astonishingly delicate, radiant and transparent. To provide an exact copy of the Darsena, Van Wittel may well have used a camera ottica. Although the use of the optic camera is generally only attributed to Canaletto, this work leads us to believe that Van Wittel also used this tool before his fellow Venetian artist, making him a forerunner in this domain. The staggered construction in successive planes gives our painting a real perspective, providing a very beautiful light and shade effect. The artist's pastel tones render the atmosphere particularly light. The beautiful reflection in the water, the gossamer clouds, as well as the small figures dotted here and there in the different planes of the painting, are all examples of the painter's patience and meticulousness.

A true witness of port activity in Naples and the architectural transformation of this great capital of southern Italy, Gaspar van Wittel was an observer of the modernisation of one of the most prosperous cities in the Mediterranean at the beginning of the 18th century.

Our sincere thanks to Mr. Nicola Spinoza who provided us with essential answers to this research.



Venise, vue de la lagune avec la fondamenta nuove faisant face au casino degli spiriti
Venice, view of the lagoon with the fondamenta nuove opposite the casino degli spiriti

Toile : 32 x 52,6 cm
 Canvas: 32 x 52.6 cm

Provenance Art Market, Londres, 1920-25 ;
 Vente anonyme, Londres, Sotheby's, 18 novembre 1959, lot 125 ;
 Collection Edward Speelman, Londres ;
 Acquis par la famille du précédent collectionneur en 1960.

Littérature

A. Morassi, The Lagoonscapes of Francesco Guardi, in Apollo, vol. XC, no. 89, juillet 1969, p. 38, reproduit p. 39, fig. 3 ;
 A. Morassi, Guardi, Venice, 1973, Vol. I, p. 425, cat. no. 617, and p. 429, under cat. No. 640. reproduced vol. II, fig. 585.

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

« Si Canaletto satisfait l'œil, Guardi le séduit », cette citation d'un critique du XIX^e résume brièvement mais parfaitement l'œuvre de Guardi. Peinture à la lumière chaude, aux figures pittoresques, aux ombres esquissées, l'art de Guardi a ce quelque chose de lyrique et de léger aussi bien dans la couleur que dans la ligne qui emporte l'imagination et séduit l'œil. C'est toute cette séduction qui se retrouve dans cette délicate, et cependant majestueuse, *Vue de Venise*.

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 reached fruition in the 18th century.

There is currently little documentation on the life and artistic development of Francesco Guardi. 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 painted decorations and paintings in churches. It was only after the death of his brother Gian Antonio in 1760 that Guardi focused his attention on views of Venice. He was the first artist to work exclusively on depicting reality such as the eye saw it. He knew how to relay the lyrical vision of a town or landscape in a fabulous manner. Francesco Guardi was the first to represent this new sensitivity which 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 veduti and capricci until late in life.

Today, Guardi holds an important place in the history of art. His works are to be found all over the world (seven of them are at the Louvre). His vision of Venice influenced that of the great painters who used this town as a source of inspiration like Monet and Turner. Along with the style of Constable, Goya and that of the masters of Fontainebleau, Francesco Guardi's 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.

"While Canaletto satisfies the eye, Guardi charms it". This quote from a 19th century critic succinctly summarises the work of Guardi. Bathed in warm light, with picturesque figures and soft shadows, the art of Guardi has something lyrical and light about it both in terms of the colour and stroke that fire the imagination and charm the eye. All this charm can be found in this delicate yet majestic View of Venice.



Il s'agit là d'une des premières veduti peinte par notre artiste. Elle appartient à une petite série de vues de la lagune vénitienne, toutes de dimensions similaires formant un groupe distinctif dans l'œuvre de Guardi. Une paire de cet ensemble est conservée au Fitzwilliam Museum (Cambridge), une autre appartient à la Henle Collection, une autre à la collection du duc de Buccleuch (Bowhill) et enfin, une dernière vue à la Bentinck-Thyssen collection. Peintes à partir d'un sujet commun, ces compositions se distinguent les unes des autres par un point de vue, par un effet de lumières ou par l'emploi de couleurs différentes. Bien qu'elles soient sœurs, toutes sont uniques.

Premières veduti peintes par Guardi, ces vues de lagunes sont considérées comme étant les plus imaginatives et les plus originales. D. Succi dira d'elles : « *la luminosità madreperlacea delle cristalline visioni panoramiche, ancora ispirate ai valori atmosferici traslucidi di Canaletto, si coniuga con velature rosate verso l'orizzonte, mentre i cieli sereni e «argentei» si specchiano nelle acque lagunari disseminate di barche cariche di figurette* »¹

Notre *Vue de la lagune avec le fondamenta nuove faisant face au casino degli spiriti* ne dépeint pas le paysage avec exactitude. Là n'est pas le but de l'artiste. L'utilisation de couleurs transparentes et d'une touche nerveuse lui permet de reproduire une atmosphère miroitante, créant une image dont l'authenticité s'attache à l'humeur spécifique et au caractère unique de Venise bien plus qu'à sa topographie au sens strict. La profondeur est suggérée par des effets atmosphériques et c'est tout en finesse, par de puissants effets de lumière, que Guardi donne à sa composition cette atmosphère poétique qui le caractérise tant.

A l'origine peinte pour appartenir à une paire, cette *vue de la lagune avec le fondamenta nuove faisant face au casino degli spiriti* a comme pendant *La vue de la lagune avec le Fort de Nicolò di Lido* (31 x 52 cm) qui fut autrefois présentée chez David Koester, à Zurich.

Etrangement peu reconnu de son vivant, Francesco Guardi a pourtant l'étoffe d'un grand artiste. Précurseur d'un nouveau style, il a su manipuler la lumière avec une grâce qui ne s'était encore jamais vue. On dit que Canaletto a peint la république émergeant de l'eau de la lagune ; Guardi nous donne, quant à lui, l'impression d'une cité se dissolvant dans l'eau et la brume.

1. La luminosité nacrée de ces visions panoramiques cristallines, inspirée des valeurs atmosphériques translucides de Canaletto, se conjugue avec les voiles de roses de l'horizon, pendant que les cieux sereins et d' « argents » se reflètent dans les eaux lagunaires sur lesquelles sont disséminées des bateaux chargés de figures.

It is one of the first veduti painted by our artist. It belongs to a small series of views of the Venetian lagoon, all of a similar dimension, forming a distinctive group in the work of Guardi. A pair from this collection is kept at the Fitzwilliam Museum (Cambridge), another belongs to the Henle Collection, another to the collection of the Duke of Buccleuch (Bowhill) and finally, a last view of belonging to the Bentinck-Thyssen collection. Although the paintings share the same subject, they differ from one another through their viewpoint, lighting effects or the use of different colours. While they are closely related, they are all unique.

The first veduti painted by Guardi, these views of the lagoon are considered to be the most imaginative and original. D. Succi said of them: « la luminosità madreperlacea delle cristalline visioni panoramiche, ancora ispirate ai valori atmosferici traslucidi di Canaletto, si coniuga con velature rosate verso l'orizzonte, mentre i cieli sereni e «argentei» si specchiano nelle acque lagunari disseminate di barche cariche di figurette »

Our View of the lagoon with the fondamenta nuove opposite the casino degli spiriti does not accurately depict the landscape. That is not the goal of the artist. The use of transparent colours and a spirited touch allows him to portray a sparkling atmosphere, creating an image whose authenticity is associated with the specific mood and unique character of Venice rather than its topography in the strictest sense. Depth is suggested by the atmospheric effects and through powerful lighting effects, Guardi delicately gives his painting this poetic atmosphere that so characterises it.

Originally painted as a pair, the counterpart of View of the lagoon with the fondamenta nuova opposite the casino degli spiriti is the View of the lagoon with the Fort of Nicolò de Lido (31 x 52 cm) that was formally presented at David Koester's in Zurich.

Strangely relatively unknown during his lifetime, Francesco Guardi does however have the makings of a great artist. Precursor to a new style, he knew how to handle light with a grace that had never been seen before. It is said that Canaletto painted the republic emerging from the waters of the lagoon; as for Guardi, he gives us the impression of a town dissolving into the water and mist.

1. The pearly luminosity of these crystalline panoramic views, inspired by the translucent atmospheric values of Canaletto, combine with pink clouds on the horizon, while the serene silver skies are reflected in the waters of the lagoon dotted with boats loaded with figures.



*Vue du Grand Canal avec
le Pont du Rialto*
*View of the Grand Canal
with the Rialto Bridge*

Huile sur toile : 65,1 x 86 cm
Oil on canvas: 65.1 x 86 cm

Provenance Le tableau fut acquis par James Harris (1709-1780) qui le légua à sa mort à son fils James Harris, premier comte de Malmesbury qui l'exposa à Heron Court et le transmettra à sa descendance. William James Harris, sixième comte de Malmesbury mettra le tableau en vente chez Christie's à London, le 13 décembre 1985. Collection Harari & Johns, Londres, Collection privée, Londres, depuis 1987.

littérature

James HARRIS, *An Account of my Pictures*, Ms., begun 1739 (Malmesbury Family), p. 7;
S. KOZAKIEWICZ, *Bernardo Bellotto*, London 1972, vol. II, p. 437, cat. no. Z 193 (as not by Bellotto, based on a photograph in the Witt photo archive);
D. SUCCI, 'Bernardo Bellotto nell'"atelier" di Canaletto e la sua produzione giovanile a Castle Howard nello Yorkshire' in the catalogue of the exhibition Bernardo Bellotto detto il Canaletto, *Barchessa di Villa Morosini*, Milano, 23 October - 19 December 1999, p. 30, fig. 9 (color);
D. SUCCI, 'La Venècia de l'altre "Canaletto": el jove Bernardo Bellotto' in the catalogue of the exhibition Canaletto. *Una Venècia imaginària*, Centre de Cultura Contemporània, Barcelona, 20 February - 13 May 2001, p. 48, fig. 7 (color);
D. SUCCI, 'La Venecia del otro "Canaletto": el joven Bernardo Bellotto' in the catalogue of the exhibition Canaletto. *Una Venecia Imaginaria*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 29 May - 2 September 2001, p. 69, fig. 7.

Neveu d'Antonio Canal, dont il partage d'ailleurs le surnom de Canaletto, Bernardo Bellotto voit le jour à Venise en 1720. Très tôt, dès avant ses quinze ans, il rentre dans l'atelier de son oncle dont il assimile la méthode de travail et l'art tellement caractéristiques, tout en développant rapidement un style autonome et personnel.

Suivant les conseils de son illustre devancier et l'inclinaison naturelle de son esprit aventureux et libre, Bellotto quitte Venise dès 1741 pour séjourner à Rome, puis à Florence, Lucques et Vérone. Etabli à Turin en 1745, il réalise pour Charles-Emmanuel III de Savoie des œuvres déjà fortement marquées par les contrastes luministes qui caractérisent son œuvre de maturité. Après un séjour à Londres, où il avait rejoint son oncle et reçu la protection de Walpole, il répond à l'invitation de Frédéric-Auguste II de Saxe, alias Auguste III de Pologne, dont il devient le peintre de Cour. C'est de cette période que date l'impressionnante série de ses 37 vues de Dresde, toujours conservées à la *Gemäldegalerie* de cette même ville. En 1757, éclate la Guerre de Sept Ans : la Cour s'installe à Varsovie et Bellotto quitte la Saxe pour séjourner successivement à Vienne en 1758 et à Munich en 1761. Revenu à Dresde, il est nommé membre de l'Académie de Peinture. Appelé à Saint-Petersbourg en compagnie de son fils Lorenzo, il décide de s'arrêter en chemin pour s'établir à Varsovie, où il s'éteint en 1780. Le roi Stanislas Poniatowski l'ayant nommé son peintre de cour, Bellotto, après quelques années de déboires financiers, passera les dernières années de sa vie dans une opulence et des honneurs retrouvés. Ses subtils jeux de reflets dans l'eau, l'intensité de ses contrastes de *chiaroscuro* sont autant de marques de sa main, distinguant nettement sa production de celle de son illustre oncle et prédécesseur. A son tour, il n'hésitera pas à recourir à la collaboration occasionnelle de son fils, ainsi que l'indique la présence sur certains de ses tableaux de la signature plurielle *Canaletto fecerunt*. Son œuvre gravée, pleine d'habileté et de simplicité, révèle une facette ultérieure du talent de cet artiste cosmopolite et original que fut Bernardo Bellotto.

Après que de nombreux pèlerins aient vu en Venise une porte pour l'Orient, de nombreux voyageurs, venus de toute l'Europe mais surtout d'Angleterre, considérèrent la cité des Doges comme une étape incontournable du voyage en Italie. Grâce aux nombreux *gentlemen* anglais, venus accomplir leur Grand Tour, Venise devint tout naturellement un pôle majeur dans la production picturale italienne du XVIII^e siècle. Tandis que les *capricci* et autres paysages bucoliques

Bernardo Bellotto, the nephew of Antonio Canal, with whom he shared the nickname Canaletto, was born in Venice in 1720. Very early on, before he had reached the age of 15, he entered the studio of his uncle where he learnt the characteristic art and method of working, while quickly developing an independent and personal style.

Following the advice of his illustrious predecessor and the natural inclination of his adventurous and free spirit, Bellotto left Venice in 1741 for Rome, then Florence, Lucca and Verona. Established in Turin in 1745, he painted works for Charles Emmanuel III of Sardinia that already showed clear evidence of the luminist contrasts that characterised his later works. After a stay in London, where he joined his uncle and received the protection of Walpole, he responded to an invitation from Frederick Augustus II of Saxony, alias Augustus III of Poland, to become court painter. His impressive series of 37 views of Dresden, which are kept in the town's Gemäldegalerie, dates from this period. In 1757, the Seven Year War broke out: the court settled in Warsaw and Bellotto left Saxony to stay successively in Vienna in 1758 and Munich in 1761. When he returned to Dresden, he was nominated member of the Academy of Painting. Called to Saint Petersburg in the company of his son Lorenzo, he decided to stop on the way to settle in Warsaw, where he died in 1780. Thanks to King Stanislas Poniatowski nominating him court painter, Bellotto, who suffered several years of financial difficulties, spent the last few years of his life living once again in opulence and honour. The subtle effects of reflections on the water and the intensity of his chiaroscuro contrasts are both typical of his work, clearly distinguishing his paintings from those of his illustrious uncle and predecessor. In turn, he often called upon his son to work with him from time to time, as some of his paintings indicate with the plural signature Canaletto fecerunt. Bernardo Bellotto's skilful and simple engravings reveal another facet of this talented cosmopolitan and original artist.

After numerous pilgrims had seen Venice as a door to the East, many travellers, who came from all over Europe, but especially England, considered the city of the Doges as an essential leg of their journey round Italy. Thanks to numerous English gentlemen, who came to do their Grand Tour, Venice naturally became a major centre for the production of Italian painting in the 18th century. While the capricci and other bucolic landscapes were all the rage in Rome, the veduta – which celebrated city life – was the fashion in Venice.



faisaient fureur à Rome, la production vénitienne se distinguait par la *veduta*, véritable célébration de la vie citadine. Stimulés par la présence et le poids économique de ces touristes, plusieurs peintres, dont Bernardo Bellotto et son oncle Canaletto, n'eurent de cesse de représenter la Sérénissime. James Harris, philosophe et politicien (1709-1780), premier propriétaire de notre tableau, fut l'un de ces aristocrates, grands collectionneurs de maîtres vedutistes. Le tableau que nous présentons ici possède en effet une caractéristique particulièrement appréciée des collectionneurs : l'irréprochabilité de sa provenance. Il fut acheté directement au peintre par James Harris, peu avant que Bellotto ne quitte la Sérénissime, et conservé dans la famille de l'acquéreur durant plus d'un siècle et demi. Dans un carnet daté de 1743 et intitulé *Account of My Pictures*, James Harris précise qu'il a depuis peu ajouté à sa collection quatre vues de Venise, dont deux de la main de Bellotto : une *vue de la chambre des marchands*, et son pendant, une *vue du pont du Rialto*. Gage de l'authenticité de notre tableau, cet appendice nous permet également de situer autour de 1740 sa date de réalisation. A cette époque, Bellotto assimile les techniques de la perspective de Canaletto, tout en affirmant déjà un style très singulier. L'artiste est au sommet de sa période vénitienne. Ce superbe panorama que nous offre Bellotto s'étend de la Fondaco dei Tedeschi, à gauche, et gagne le palais Camerlenghi et les vieilles Fabbriche du Rialto à droite. Le motif central de la composition, qui contribue à faire de cette toile un emblème de la *veduta* vénitienne, est sans conteste le pont du Rialto. Représenté par son oncle dès 1725, Bellotto a sans aucun doute utilisé les modèles de Canaletto pour asseoir la base de sa composition. Mais c'est avec une sensibilité qui lui est propre qu'il aborde cette vue. Comme s'il cherchait à défier son oncle, il redouble d'adresse pour contraster davantage les éléments architecturaux en les soulignant par de légers cernes d'un noir profond. Les vêtements du gondolier au coin inférieur droit sont emplis de la douce brise qui souffle sur la cité. Comme pour ses petits personnages traités avec une grande minutie, Bellotto redonne aux bâtiments de pierre à la fois monumentalité et fragilité. Tout son génie relève ainsi d'un traitement subtil et nuancé de couleurs, froides et étonnamment vibrantes, afin de créer une atmosphère particulièrement énigmatique. La lagune, marquée par de petites vagues, est représentative des tons de sa palette qu'il aime employer : camaïeux de bleu, nuances de gris et d'argent. Véritable signature, ce sont ces mêmes tonalités qu'il utilise pour rendre le léger vibrato des nuages. Devant la *vue du pont du Rialto* de Bellotto, le spectateur se délecte d'une splendide photographie, qui le transporte dans un autre temps, où le soleil jaunit les vieilles façades, et où rien ne semble pouvoir ébranler la quiétude des Vénitiens...

Stimulated by the presence and economic impact of these tourists, several painters, including Bernardo Bellotto and his uncle Canaletto, produced numerous paintings of the Serenissima. The philosopher and politician James Harris (1709-1780), the first owner of our painting, was one of these aristocrats and great collectors of the vedutist masters. The painting we are presenting here does indeed possess a characteristic that is particularly appreciated by collectors: its flawless provenance. It was bought directly from the painter by James Harris, shortly before Bellotto left the Serenissima, and kept in the family by the purchaser for more than a century and a half. In a notebook dated 1743 entitled Account of My Pictures, James Harris specifies the recent addition of four views of Venice to his collection, two of which are by Bellotto: a View of the traders' room, and its matching piece, a View of the Rialto Bridge. Proof of our painting's authenticity, this appendix also allows us to date it around 1740. During this period, Bellotto assimilated Canaletto's techniques of perspective, while already showing a very remarkable style. The artist was at the peak of his Venetian period. This superb panorama by Bellotto extends from the Fondaco dei Tedeschi on the left, to the Camerlenghi Palace and the old Fabbriche du Rialto on the right. The central motif of the painting, which contributes to making this canvas an emblem of the Venetian veduta, is unquestionably the Rialto Bridge. Portrayed by his uncle in 1725, Bellotto undoubtedly based his painting on Canaletto's models. However, he paints this view with his own particular sensitivity. It is as though he was seeking to defy his uncle; he increased his dexterity to make even greater contrasts between the architectural elements by emphasising them with light outlines in deepest black. The gondolier's clothes in the lower right-hand corner are infused with the gentle breeze blowing through the city. Just as he paints his small figures with great meticulousness, Bellotto also gives a monumental yet fragile air to the stone buildings. His genius can be seen in his subtle and nuanced use of cold and astonishingly vibrant colours, in order to create a particularly enigmatic atmosphere. The lagoon, marked by little waves, is representative of the tones of his palette he likes to use: various shades of blue with grey and silver nuances. Like a true signature, these are the same tones he uses to portray the light vibrato of the clouds. Bellotto's View of the Rialto Bridge offers viewers the enjoyment of a splendid photo, which transports them into another time, where the sun casts a yellow light on the old facades, and where nothing seems to disturb the tranquillity of the Venetians...



Giiuseppe-Bernardino Bison

1762 Palmanova - Milan 1844

Le dernier jour de carnaval place San Marco
Une régata à la Punta della Dogana
The last day of the carnival on Piazza San Marco
A regatta at the Punta della Dogana

Huiles sur toile : 64 x 92 cm
 Oil on canvas: 64 x 92 cm

Provenance Collection Italico Brass, 1937
 Collection privée

exposition

Feste et Maschere veneziane,
 sous la direction de Giulio
 Lorenzetti, Venise,
 Ca' Rezzonico, 6 mai – 31 octobre
 1937, nos 36a-36b.

littérature

Certificat du Professeur
 Fabrizio Magani

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, Zais ou Diziani : De nombreuses palais et villas de Ferrare, Padoue, Trévise, 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. A 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 vénitienne du XVIII^e siècle.

Dans les premiers guides touristiques écrits à l'intention des voyageurs parcourant l'Italie, il est recommandé, à qui veut goûter aux plaisirs du folklore et de la fête, de gagner sans attendre Venise. Favoris des voyageurs, le carnaval et la régata sont sans aucun doute des sujets de prédilection pour les peintres vedutistes comme Giuseppe Bernardo Bison, qui célèbrent ainsi, au travers de leurs compositions étonnantes, la frénésie vénitienne. De ces deux admirables toiles de Giuseppe Bernardo Bison, la première nous invite à rejoindre la foule amassée sur la place San Marco, réunie pour fêter le dernier jour du Carnaval. Alors que le mardi gras se célèbre sur la place San Stefano, l'intégralité des festivités du carnaval se tient sur la place San Marco, faisant de cet espace, celui des divertissements profanes. Reproduire ce fabuleux théâtre à ciel ouvert des fêtes vénitiennes est l'occasion pour le peintre de montrer sa très grande maîtrise de la perspective, qu'il a assimilé en étudiant de manière académique les vues de Canaletto. On retrouve dans cette toile toute l'effervescence régnant à Venise pendant les festivités : les participants arborent fièrement de splendides masques et costumes, des troupes de musiciens jouent gaiment, une scénette présentée sur une estrade attirent les badauds, des acrobates investissent le centre de la place pour un numéro de voltige...

Born in Palmanova du Frioul 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 painter and decorator's œuvre, following in the footsteps of the prestigious Tiepolo, Guardi, Ricci, Zais 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 to Florence, Rome, Naples and Paestum successively, thus broadening his vedutist repertoire. As regards his protean body of work, we should emphasise – over and above 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.

In the first tourist guides written for travellers visiting Italy, it was recommended that those wishing to experience the pleasures of folklore and celebrations should head straight for Venice. A favourite of travellers, the carnival and the regatta were undoubtedly the preferred subjects of the vedutist painters, such as Giuseppe Bernardo Bison, who thus celebrated the Venetian frenzy through their astonishing paintings.

In the first of these two admirable canvases by Giuseppe Bernardo Bison, we are invited to join the crowd gathered on Piazza San Marco to celebrate the last day of the carnival. While Shrove Tuesday is celebrated on Campo Santo Stefano, all the carnival festivities take place on Piazza San Marco, making this the place for profane entertainment. Reproducing this fabulous open-air theatre of Venetian festivals provides the painter with an opportunity to demonstrate his great perspective skills, which he learnt by studying Canaletto's views in an academic manner. In this canvas, we can enjoy all the effervescence that reigns in Venice during the festivities: the participants proudly sport splendid masks and costumes, bands of musicians play gaily, a small scene presented on a platform attracts passers-by, and acrobats fill the centre of the square for an acrobatic number.



Alors qu'il fait revivre les belles heures de la Sérénissime au travers de ses compositions, Bison en profite pour exprimer tout son talent de coloriste. Alors que le carnaval bat son plein, les barques de toute l'aristocratie lagunaire s'affrontent sur le Grand Canal, devant la punta della Dogana et l'église de la Salute. En donnant des effets particulièrement vibrants à ses couleurs, la touche de Bison atteint ici toute sa grâce. De manière évidente, le dernier jour du carnaval place San Marco et la régatèa la Punta della Dogana nous dévoilent l'accomplissement des recherches chromatiques de l'artiste. Ici, il se distingue clairement de ses prédécesseurs par une « macchia » ferme et assurée. L'atmosphère des lieux baigne dans une lumière dorée et limpide, qui nous laisse apprécier toute la sensibilité et la poésie qui se dégagent des murs de la cité des Doges. Les reflets dorés viennent animer les façades et, par le contraste des jeux de lumière, les détails architecturaux deviennent plus précis. Le ciel merveilleusement bleu accorde à ces espaces une nouvelle grandeur. Les tonalités nacrées et pastelles employées par l'artiste contribuent à accroître cette atmosphère romantique propre à l'époque.

Entre une maîtrise parfaite de la perspective, la justesse de la couleur et le choix fantastique du sujet, Bison nous livre ici deux des plus importants tableaux de toute son Œuvre.

Nos sincères remerciements vont au Professeur Fabrizio Magani pour son apport dans cette recherche.

At the same time as bringing some of the greatest hours of the Serenissima back to life through his paintings, Bison seizes the opportunity to express all his talent as a colourist. While the carnival is in full swing, the boats of the lagoon's entire aristocracy confront each other on the Grand Canal, in front of the Punta della Dogana and Church of Santa Maria della Salute. Bison's touch is thoroughly charming here thanks to his particularly vibrant colours. The last day of the carnival on Piazza San Marco and The Regatta at the Punta della Dogana clearly reveal the accomplishment of the artist's studies of colour. Here, he clearly stands out from his predecessors through a firm and confident 'macchia'. The atmosphere of these places is bathed in a clear, golden light, which allows us to appreciate all the sensitivity and poetry that emanate from the walls of the city of the Doges. Golden highlights animate the facades and the architectural details stand out even more precisely thanks to contrasting lighting effects. The marvellous blue sky brings a new grandeur to these spaces. The pearly, pastel tones used by the artist help to increase the romantic atmosphere particular to this period.

Between his perfect control of perspective, the appropriateness of the colours and the fantasy element of the subject, these are two of the most important paintings of Bison's entire œuvre.

Our sincere thanks to Mr. Fabrizio Magani who provided us with essential answers to this research.





50-51

Giacomo Guardi

1764 - Venise - 1835

Sant Elena et San Spirito
Sant Elena and San Spirito

Paire de toiles marouflées sur panneaux : 11 x 17,5 cm
Pair of canvases mounted on panels: 11 x 17.5 cm

Provenance collection privée

Né en 1764, Giacomo Guardi travaille en collaboration avec son père pendant plus de dix ans (Francesco meurt le 1^{er} janvier 1793), au moins depuis 1780. Il est facile de penser que Giacomo, alors âgé de vingt ans, a collaboré aux entreprises de Francesco, particulièrement quand il s'agissait de répéter les thèmes qui avaient reçu un accueil chaleureux et qui étaient les plus demandés.

Actif à Venise dans l'atelier familial grâce à de nombreuses commandes de voyageurs étrangers effectuant leur Grand Tour, Giacomo Guardi dessine et peint des vues qui parcourront le monde entier. Collectionnées et très recherchées, les *vedute* vénitiennes sont un exercice de style qui développe détail architectural et jeux de lumière. Tout en reprenant le style de son père Francesco, Giacomo Guardi nous délivre cette charmante paire de toiles représentant deux églises vénitiennes. *Sant' Elena* et *San Spirito* sont des sujets que Giacomo reprend des compositions de son père, qu'il a longuement observées et étudiées. Tout en exerçant un travail très proche de son père, Giacomo Guardi s'en détache cependant grâce à la lumière particulière qui baigne ses œuvres et à la nouvelle dimension que prend sa touche. De manière singulière, Giacomo nous dévoile ces deux endroits de la Sérénissime bordés par la lagune. Reproduites avec une véracité architecturale propre aux vedutistes vénitiens, ces deux structures sont chacune au centre de la composition. Au premier plan, la lagune, sublime alliance de bleus et de verts vibrants, est le théâtre de petites scènes, sur laquelle voguent de petites embarcations, dirigées par des personnages au style très graphique. Les lourdes pierres qui composent avec rigueur nos deux architectures sont teintées de jaune et d'ocre, comme vieilles par le soleil d'Italie. Le ciel, saupoudré de blanc, illustre avec brillance et légèreté, la fin de l'effervescence d'une chaude après-midi. Souplesse de la touche et lumière ambrée font de cette paire de vues de Venise, des images d'une beauté à contempler sans fin, le temps s'étant lui aussi arrêté sur les façades dorées de Sant Elena et de San Spirito.

Born in 1764, Giacomo Guardi worked together with his father for more than ten years (Francesco died on 1st January 1793), beginning in 1780. It is easy to imagine that Giacomo, then aged twenty, collaborated on Francesco's works, especially when it came to copying the themes that had received such a warm welcome and were in greatest demand. Giacomo Guardi lived when rich collectors arrived in droves from abroad, especially from England, to buy what the Venetians were selling and to thus ennoble their own houses. It was the time of erudite trips, the Grand Tour, expeditions undertaken by antique dealers and the constitution of numerous English collections.

Active in Venice in the family studio thanks to numerous orders from foreign travellers on their Grand Tour, Giacomo Guardi drew and painted views that reached all corners of the world. Very collectable and highly sought-after, the Venetian vedute are an exercise in style that develop architectural details and lighting effects. Copying the style of his father Francesco, Giacomo Guardi offers us this charming pair of canvases depicting two Venetian churches. Sant' Elena and San Spirito are subjects which Giacomo borrowed from his father's paintings, which he observed and studied at length. Although his work is very similar to his father's, Giacomo Guardi's paintings do however differ owing to the particular light that bathes his works and the new dimension of his brushstroke. Giacomo reveals these two places in the Serenissima, bordered by the lagoon, in a unique way. Reproduced with an architectural veracity particular to the Venetian vedutists, these two structures are both at the centre of the painting. In the foreground, the lagoon – a sublime combination of vibrant blues and greens – serves as a stage for little scenes, on which small boats sail, steered by figures depicted in a very graphic style. The heavy stones that rigorously compose our two buildings are yellow and ochre in colour, as though aged by Italy's sunshine. The sky, sprinkled with white, illustrates with brilliance and lightness, the end of a hot, effervescent afternoon. The soft brushstroke and the amber light make this pair of views of Venice images of beauty to be contemplated over and over again, where time has also stopped on the golden facades of Sant Elena and San Spirito.



INDEX

Les tableaux figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre alphabétique.

Balen, Hendrick (van) 1575 - Anvers - 1632	16	Guardi, Giacomo 1764 - Venise - 1835	50-51
Beert, Osias 1580 - Anvers - 1623	27-28	Gysels, Pieter 1621 - Anvers - 1691	38-39
Bellotto, Bernardo 1720 - Venise - 1780	47	Huys, Pieter Vers 1519 - Anvers - 1584	7
Bison, Giiuseppe-Bernardino 1762 Palmanova - Milan 1844	48-49	Janssens, Abraham 1575 - Anvers - 1632	24
Bol, Hans 1534 Malines - Amsterdam 1593	8	Kessel, Jan (van) 1626 - Anvers - 1679	40-41-42-43-44
Bosschaert, Johannes 1610 Middelburg - Dordrecht après 1628	22	Leytens, Gijsbrechts 1586 - Anvers - 1656	31
Bril, Paul 1554 Anvers - Rome 1626	9	Maître au perroquet Actif à Anvers dans le premier tiers du XVI ^e siècle	1
Brueghel, Jan le Jeune 1601 - Anvers - 1678	20-35-36	Maître de 1518 Actif à Anvers durant le premier tiers du XVI ^e siècle	5
Brueghel, Jan le Vieux 1568 Bruxelles - Anvers 1625	14-15-16-17-18-19-20	Momper, Joost (de) 1564 - Anvers - 1635	14-15
Brueghel, Pieter le Jeune 1564 Bruxelles - Anvers 1638	10-11-12	Neefs, Pieter 1578 - Anvers - après 1656	26
Bles, Herri (Met De) Vers 1510 Bouvignes - Ferrare vers 1560	6	Rijckaert, Martin 1587 - Anvers - 1631	32
Caulery, Louis (de) Vers 1575 - Anvers - 1621	23	Rottenhammer, Hans 1564 Munich - Augsbourg 1625	19
Cranach, Lucas 1472 Kronach - Weimar 1553	2-3	Sallaert, Antoon Bruxelles vers 1590 - vers 1657/58	34
Ecole flamande Première moitié XVI ^e siècle	4	Savery, Roelandt 1576 Courtrai - Utrecht 1639	25
Flegel, Georg 1563 Olmutz - Francfort 1638	13	Stalbempt, Adriaen (van) 1580 - Anvers - 1662	29
Govaerts, Abraham 1589 - Anvers - 1626	30	Tenniers, David 1610 Anvers - Bruxelles 1690	37
Grimmer, Abel 1570 - Anvers - 1618	21	Venne, Adrian Pietersz (van de) 1589 Delft - La Haye 1662	33
Guardi, Francesco 1712 - Venice - 1793	46	Wittel, Gaspar (van) Amersfoort 1653 - 1736 Rome	45

La Galerie De Jonckheere est à votre disposition pour expertiser les tableaux de votre collection.
Please feel free to contact the De Jonckheere Gallery to arrange an appraisal of the paintings in your collection.

design © www.be-poles.com
Imprimé en Belgique par Dereume



