





Tableaux de maîtres
flamands et hollandais
des XVI^e
et XVII^e siècles

100 & 108, rue du Faubourg Saint-Honoré

75008 Paris

Tél. : 01 42 66 69 49

Fax : 01 42 66 13 42

e-mail : art.dejonckheere@wanadoo.fr

Membre du Syndicat Français des Antiquaires

Membre de la Chambre Belge des Antiquaires

Membre de la Chambre Belge des Experts en Œuvres d'Art

IDE JONCKHEERE



Les Maîtres de l'Age d'Or en Flandres

45^e Exposition

1999-2000



Catalogue

Les artistes figurant dans cette liste sont répertoriés par ordre chronologique

1. Dirck Bouts le Jeune Vierge à l'Enfant	v. 1448-1491	16. Pieter Brueghel le Jeune Kermesse avec théâtre et procession	1564-1638	32. Adriaen van Stalbempt Paysage boisé animé de personnages près d'une maison à portique	1587-1662	54. Osias Beert le jeune Bouquet de fleurs	1622-v. 1678
2. attr. à Quentin Metsys Vierge à l'Enfant	1466-1530	17. Pieter Brueghel le Jeune L'auberge Saint Michel	1564-1638	33. Abraham Govaerts Paysage sylvestre avec paysans	1589-1626	55-56. Jan van Kessel Etudes de papillons, libellules et autres insectes	1626-1679
3. Lucas Cranach l'Ancien Homme de douleurs	1472-1553	18-19. Pieter Brueghel le Jeune Le Goût et la Gourmandise	1564-1638	34. Mattheus Molanus Paysage vallonné avec moulin à eau	1590 (?) -1645	57-58. Jan van Kessel Paire de natures mortes aux fruits et aux chiens	1626-1679
4. Lucas Cranach l'Ancien Portrait de Geiler von Keisersberg	1472-1553	20. Joost de Momper & Jan Brueghel le Vieux Paysage panoramique avec scène de moisson	1564-1635 1568-1625	35. Jacob van Es Nature morte à la corbeille de fruits	1596-1666	59. Jan van Kessel Nature morte au panier de fruits et aux perroquets	1626-1679
5. Lucas Gassel Paysage avec la Fuite en Egypte	v. 1480-1570	21. Joost de Momper & Jan Brueghel le Jeune Paysage d'hiver	1564-1635 1601-1678	36. Jacob van Es Nature morte au panier de pêches et au bol de framboises	1596-1666	60. Jan van Kessel Vase de fleurs	1626-1679
6. attr. à Bernard van Orley Vierge à L'Enfant	v. 1492-1541	22. Jacob Savery l'Ancien Intérieur de ferme avec nature morte	v. 1565-1603	37-40. Jan van Goyen Série de quatre paysages	1596-1656	61. Jan van Kessel & Erasmus Quellinus Allégorie de l'Europe	1626-1679 1607-1678
8. Ecole flamande Triptyque : Déposition avec saint Jérôme et saint François	v. 1550	23-24. Abel Grimmer Paire de scènes de chasse	1570-1618	41. Jean-Michel Picart Bouquet de fleurs dans un vase sur un entablement de pierre	1600-1682	62. Cornelis de Heem Bouquet de fleurs dans un vase de verre sur un entablement	1631-1695
9. Hendrick van Cleve Vue panoramique des Jardins du Vatican	v. 1525-1589	25. Abel Grimmer La trappe aux oiseaux	1570-1618	42. Jan Brueghel le Jeune Paysage côtier avec le retour des pêcheurs	1601-1678	63. Abraham Mignon Bouquet de fleurs avec oiseaux, insectes et grenouilles près d'un ruisseau en sous-bois	1640-1679
10. Jacob Grimmer Paysage vallonné animé de personnages	v. 1526-1589	26. Louis de Caulery Compagnie élégante dans un parc	v. 1575-1621	43-46. Jan Brueghel le Jeune Allégories des Quatre Eléments	1601-1678	64. Abraham Mignon Bouquet de fleurs dans une niche	1640-1679
11. Hans Vredeman de Vries Caprice architectural de palais avec personnages et scène allégorique	1527-av. 1609	27. Frans Snyder Nature morte à la corbeille de raisins	v. 1579-1657	47-48. Frans Ykens Paire de natures mortes	1601-1693	65. Theobald Michau Scène de village animée de paysans	1676-1765
12. Katherina van Hemessen Portrait de gentilhomme	1528-ap. 1587	28. Frans Snyder Nature morte à la corbeille de fruits, la coupe de cerises et au gibier sur un entablement	v. 1579-1657	49. David Teniers Le fumeur au bonnet rouge	1610-1690	66. Theobald Michau Scène pastorale	1676-1765
13. Hans Bol Triptyque : La Crucifixion, l'Adoration des Bergers et la Résurrection	1534-1593	29. Frans Francken le Jeune Achille parmi les filles de Lycodème	1581-1642	50. David Teniers Intérieur de taverne	1610-1690	67-68. Frans de Paula Ferg Paire de scènes villageoises	1689-1740
14. Gillis Mostaert Paysage hivernal avec patineurs	1534-1598	30. Willem van Nieulandt Vue du Campo Vaccino	1584-1635/36	51. David Teniers La Salle de Garde	1610-1690	69-70. Balthazar Beschey Paire de saisons : l'Eté et l'Hiver	1708-1776
15. Lucas van Valckenborch Paysage panoramique avec scène de kermesse	v. 1535-1597	31. Adriaen van Stalbempt Paysage d'hiver avec des pêcheurs sur un sentier près d'un village	1587-1662	52. Frans Wouters Portrait de Jeune femme en buste	1612-1659		
				53. Adriaen Verdoel Vue imaginaire de port méditerranéen	1620-v. 1700		

Dirck BOUTS le Jeune

vers 1448 - Louvain - 1491

Fils aîné de Dirck Bouts l'Ancien, peintre hollandais installé en Flandre, il fit probablement son apprentissage dans l'atelier paternel, tout comme son frère Albert. La chronologie de ses œuvres est difficile à retracer. Dirck Bouts le Jeune fut longtemps pris pour l'auteur de l'*Adoration des Mages* conservée à Munich et fut à tort confondu avec le " Maître de la Sibylle Tiburne " ou encore avec le " Maître de la Perle du Brabant ". Ses tableaux de dévotion s'inspirent encore des modèles iconographiques créés par Bouts l'Ancien, Rogier van der Weyden ou Hugo van der Goes. Son écriture picturale reste tributaire de celle de son père qui, dans l'histoire de la peinture primitive des Pays-Bas, forme le lien entre van Eyck et van der Weyden et la seconde génération des primitifs. Dans ces compositions dominées par un souci d'équilibre, les figures élancées et hiératiques ont des expressions rêveuses, des modelés délicats et des gestes réservés. La finesse et la précision du dessin se font jour dans la richesse des vêtements et des détails. A l'instar de son père, il rythme l'ensemble par des échappées ménagées de part et d'autre de ses personnages.

Pour cette Vierge à l'Enfant d'un grand raffinement pictural, Dirck Bouts choisit d'avoir recours à la formule archaïsante de la *Sedes Sapientiae* (c.a.d. Marie siège de la sagesse), tout en intégrant le groupe dans un merveilleux paysage panoramique tout à fait naturaliste. Placé sur un fond iconique de somptueux brocart formant dais de majesté, le groupe sacré est projeté dans l'espace du spectateur, suggérant ainsi un effet d'apparition mystique. Le parapet devant lequel la Vierge et l'Enfant sont assis renvoie, lui, directement à l'idée de Marie *hortus conclusus* (jardin-enceint) métaphore signifiant l'Immaculée Conception i.e. l'exemption de Marie du péché originel. Le genou recroquevillé, l'Enfant, tout en faisant mine de vouloir saisir l'œillet que lui tend sa mère, ainsi que le ferait n'importe quel autre enfant de son âge, obéit à la convention qui veut qu'il soit représenté plus âgé, conscient de son rôle et portant tous les péchés du monde. La Vierge, plongée dans une méditation mélancolique, semble absorbée par des pensées prémonitoires alors qu'elle tend à son fils l'œillet symbolique de la future Passion du Christ, évoquée aussi par la couleur de son manteau. Au-delà du parapet, un chemin sinueux mène à une ville dont les clochers à bulbe, tout flamands qu'ils puissent paraître d'un point de vue stylistique, peuvent être perçus comme autant de monuments imaginaires de la Jérusalem Céleste auquel le fidèle peut aspirer grâce à l'intercession de la Vierge et de son Fils. Autant d'éléments qui, par delà le caractère intime et naturaliste de la représentation, montrent que Dirck Bouts le Jeune ne renonce pas à la codification symbolique traditionnelle des Primitifs flamands.

Vierge à l'Enfant *Virgin with Child*

Panneau • Panel : 27,2 x 21,5 cm

PROVENANCE :

Stephenson Clarke (1824-1891), Angleterre
Robert Clarke, Angleterre

LITTÉRATURE :

M.J. Friedländer, *Die Altniederlandische Malerei*, III, Leyden, 1934, p. 125, n° 86, ill. pl. LXXII
M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, III, Leyden, 1968, p. 71, n° 86, ill. pl. 95

EXPOSITIONS :

Londres, Royal Academy : *Works by the Old Masters*, jan.-mars 1891, n° 160
Londres, Burlington Fine Arts Club, *Early Flemish Painting*, 1892, n° 16
London, New Gallery, *Winter Exhibition*, 1899-1900, n° 65
Bruges, *Les Primitifs Flamands*, 1902, n° 54
Londres, Guichall, *Examples of the Flemish and Belgian Schools*, 1906, n° 31
Londres, Royal Academy, *Flemish Art 1300-1700*, 5 déc. 1953 - 6 mars 1954, n° 22
Bruges, Musée Groeninge, *L'art flamand dans les collections britanniques et de la Galerie Nationale de Victoria*, 1 août - 16 sept. 1956, n° 17
Eastbourne, *Treasures of Sussex*, 1959
Gand, Musée des Beaux-Arts, *Fleurs et jardins dans l'art flamand*, 10 avril - 26 juin 1960, n° 24

As the elder son of Dirck Bouts the Elder, a Dutch painter who had settled in Flanders, he may have carried out his apprenticeship in his father's studio, as did his brother Albert. The chronology of his works is hard to trace. For a long time, Dirck Bouts the Younger was considered as the author of the Adoration of the Magi conserved in Munich and was wrongly mistaken for the " Master of the Tiburnian Sybil " or the " Master of the Pearl of Brabant ". His devotional paintings are also inspired by the iconographic models created by Bouts the Elder, Rogier van der Weyden or Hugo van der Goes. His pictorial style remains similar to that of his father, who in the history of Dutch primitive painting, forms the links between van Eyck and van der Weyden and the second generation of primitives. In these compositions, dominated by a concern for balance, the slender and hieratic figures have dreamy expressions, delicate features and reserved gestures. The fine nature and exactness in the style of drawing are apparent in the richness of the clothing and details. Following in the foot-steps of his father, he gives rhythm to the whole to the arranged breakaway groups of his characters.

For this group of Virgin with Child of an utmost painterly refinement, Dirck Bouts resorted to the archaic formula of the Sedes Sapientiae (i.e. Mary, throne of wisdom) while devising a setting made up of a quite naturalistic and splendid panoramic landscape. A sumptuous patterned brocade plays at once the role of a background and that of a stately canopy above the Sacred Group which seems consequently projected forward into the spectator's plane. The effect thus provided is that of a mystical apparition. The low wall in front of the Virgin with Child is, so to speak, the materialisation of the hortus conclusus (closed, secret garden) of the Middle-Ages which is another metaphor for the Immaculate Conception. With his knee clenched, the Child seems resolved to catch the carnation which his mother hands down to him. While attitude and gesture are most natural considering the early age of the Child, his features in keeping with iconographic conventions are older than those of a new-born babe. The seriousness of his features express a premature consciousness of his role to come and of the weight of the worldly sins about to hang over him. The Virgin, enthralled in some melancholy meditation, seems dwelling on premonitory thoughts while handing down to her son the carnation a symbol of the Passion of Christ also evoked by the colour of her cloak. Beyond the low wall, a serpentine path leads to a town, the bulbous steeples of which although in keeping with the Flemish reality were to be interpreted as the dream-like monuments of the Celestial Jerusalem, a city made accessible to the Faithful by the holy mediation of the Virgin and her Son. All these features show the manner in which Dirck Bouts manages to reconcile intimate, naturalistic representation with the traditional symbolical painterly codes of the Early Netherlandish masters.



Attribué à Quentin METSYS

1466 Louvain - Anvers 1530

Originaire de Louvain, il fit son apprentissage dans un milieu dominé par Dirck Bouts. Il s'établit à Anvers en 1491. Inscrit à la guilde deux ans plus tard, il devient le fondateur de l'école anversoise qui devenait un foyer artistique international. Quentin Metsys est considéré comme l'un des plus grands peintres de la première moitié du XVI^e siècle, à la fois rénovateur de l'art ancien, héritier du gothique et de la pensée renaissante et initiateur du genre moderne, dans des créations d'une harmonie parfaite.

Son œuvre, au seuil de l'humanisme renaissant, traduit une tendance plus humaine, une conception où le mouvement, l'ampleur et l'élégance de la forme atténuent la densité du contenu religieux. Ses Madones se reconnaissent par un même type blond immuable, une expression suave et ingénue, animé d'un chromatisme clair et délicatement nuancé et marqué d'une note réaliste dans la conquête des volumes et des valeurs tactiles. Il renouvelle et amplifie l'art du portrait, en créant les effigies d'humanistes représentés dans leur cabinet de travail. Il instaure la peinture de genre dans des tableaux de mœurs à intentions morales ou satiriques. Il a également initié à la peinture de paysage son ami Joachim Patenier.

Figure la plus représentative de la peinture flamande au début du XVI^e siècle, dont l'œuvre préface l'art nouveau, Quentin Metsys est une source d'inspiration inépuisable pour ses disciples qui prolongent par nombre d'aspects l'art des derniers primitifs tout en incarnant le nouvel esprit de la Renaissance, empreint d'humanisme.

Il s'agit ici d'une image d'une douceur absolue mélangeant virtuosité d'exécution et innovations iconographiques. L'empreinte stylistique de Metsys se révèle dans la typologie des visages, la douceur des modelés, le recueillement des expressions ainsi que la subtilité du rendu de certains détails, tels le bord de fourrure du manteau de la Vierge.

La présentation iconique sur fond or confère à l'image une dimension archaïque que vient contredire le reste de l'iconographie. S'inspirant du type de la *Virgo lactans*, Metsys en détourne la formulation traditionnelle en choisissant de représenter un moment rempli d'émotion intime, celui où l'Enfant, comme n'importe quel autre bébé, s'assoupit, repu, sur le sein de sa mère. De fait, les éléments symboliques qui sous-tendent la représentation (le chapelet, la couleur de la robe de la Vierge, la sphéricité idéalisée de son sein) s'effacent en quelque sorte devant l'intimité de la scène, véritable affirmation dans un contexte sacré de l'humanisme renaissant.



Vierge à l'Enfant *Virgin with Child*

Panneau • Panel : 41,5 x 29,2 cm

PROVENANCE :
Collection Robert Finck, Bruxelles
Collection privée



A native of Louvain, Quentin Metsys was apprenticed in an artistic circle dominated by the personality of Dirck Bouts. In 1491, he settled in Antwerp and was, two years later, a member of the painters' guild. He was the founder of the Antwerp school of painters, which was to have worldwide influence. Quentin Metsys is considered as one of the greatest painters of the early XVIth century. The exponent of innovation versus ancient art, the heir of Gothic painting and interpreter of Renaissance thinking, Quentin Metsys was standing on the threshold of modernity which he extolled in works ranking high in harmony and perfection.

In tune with the humanistic revival, his works with a religious content express — as opposed to the severely interpreted religious subject-matters of the preceding age — a somewhat more human vein. The sweeping movements of the painter's elegant forms tone down this former severity. His Madonnas have all the same immutable physical type; their fair-hair and their lineaments expressing both suavity and artlessness are carried out in a palette made of light, delicate shades. And a great step forward — in the direction of realism — is achieved with the double conquest of illusionistic volume and textures. Quentin Metsys renewed and deepened the art of portrait making, namely in his representations of humanists in their study. When featuring the mores of his time with a moral or satirical intent, he actually laid the foundation stone of genre painting. He, moreover, taught the art of landscape painting to his friend Joachim Patenier.

Quentin Metsys is the leading figure of the early XVIth century Flemish painting. His work — a prefiguration of the thorough artistic renewal to come — was to become an inexhaustible source of inspiration for his followers who, in many respects still protracted the art of the early Netherlandish painters while simultaneously embracing the new Renaissance spirit, imbued with humanism.

This picture depicts a scene of perfect tenderness, blending virtuosity of execution with iconographic innovation. The stylistic imprint of Metsijs is found in the typology of the faces, the tenderness of the models, the serenity of the expressions and the subtle artistry of certain details, such as the fur of the Virgin's coat.

The iconic presentation on a gold background gives the picture an archaic dimension that is contradicted by the rest of the iconography. The work is based on the model of the *Virgo lactans*, but Metsijs departs from the conventional formulation by choosing to represent a moment of intimate emotion, as the Infant, like any other child, dozes off, satiated, on his mother's breast. In fact, the symbolic elements underlying the representation (the rosary, the colour of the Virgin's dress and the idealised roundness of her breast) are virtually effaced by the intimacy of the scene, which provides a veritable affirmation, in a sacred setting, of the renaissance of humanism.



Lucas CRANACH l'Ancien

1472 Cranach - Weimar 1553

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 cour des électeurs de Saxe. Il décore leurs châteaux, peint leurs portraits et ceux de leurs épouses, exécute des retables et réalise également des sujets profanes. En 1508, l'Électeur Frédéric de Saxe accorde à Cranach son blason au serpent ailé, qui devient la signature de l'artiste. Ses fils Hans et Lucas Cranach 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.

Il s'agit de l'une des deux représentations autographes du thème par Cranach l'Ancien, et de loin la plus aboutie. Elle a d'ailleurs fait l'objet de onze répliques vraisemblablement de la main de Lucas Cranach II ou de l'atelier. Tout tend dans cette représentation quasi-iconique de l'Homme de Douleurs à exacerber la dimension expressionniste et universelle du thème : les déformations imposées au corps du Christ, l'intensité perçante de son regard, le caractère saillant des veines sont autant d'éléments qui suggèrent symboliquement l'intensité de la douleur et, indirectement, la rémission sacrificielle de péchés du Monde par le Fils de l'Homme, dont il semble à la lettre porter le poids. D'autre part, l'image se situe dans une ambiguïté spatio-temporelle qui renouvelle l'iconographie du thème et en renforce l'universalité : fond neutre, mais surtout indétermination de l'instant de la représentation : car le Christ porte à la fois les instruments de sa passion tout en s'affirmant d'emblée comme un Christ ressuscité, portant les stygmates de sa crucifixion. Et le saignement ininterrompu de ses plaies semble s'inscrire dans une éternité suggérant la nécessité sans cesse renouvelée de son sacrifice.

Homme de douleurs

Man of Sorrows

Panneau • Panel : 50 x 33 cm

Signé

PROVENANCE :

Collection von Watzdorff-Lindenau, Kunsthalle, Hamburg

T. Gilbert Brouillette, New York

E. William Cooper, New York

Collection de l'Université Bob Jones, Greenville, Caroline du Sud (1954)

Museo de Arte, Ponce, Puerto Rico (Inv. n° 61.0181)

EXPOSITIONS :

The Story of Medicine in Art, The Milwaukee Art Institute, septembre-octobre 1953, n° 250,

illustré dans le catalogue p. 28, prêt de l'Université Bob Jones

LITTÉRATURE :

G. Paull, *Führer durch die Galerie der Kunsthalle zu Hamburg*, II : Die älteren Meister, Hamburg, 1928, n° 640, fig. 12

Katalog der Alten Meister, Kunsthalle Hamburg, 1930, n° 640, pl. X

M.J. Friedländer et J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin, 1932, n° 307, fig. 307

Collection de peintures religieuses de l'Université Bob Jones, Greenville, Caroline du Sud, 1954,

illustré

M.J. Friedländer et J. Rosenberg, *The Paintings by Lucas Cranach*, édition anglaise révisée, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1978, p. 146, n° 381, illustré, pl. 381

J.S. Held, R. Taylor, J.N. Carder, *Museo de Arte de Ponce, Paintings and Sculpture of the*

European and American Schools, 1984, p. 80, illus. p. 81

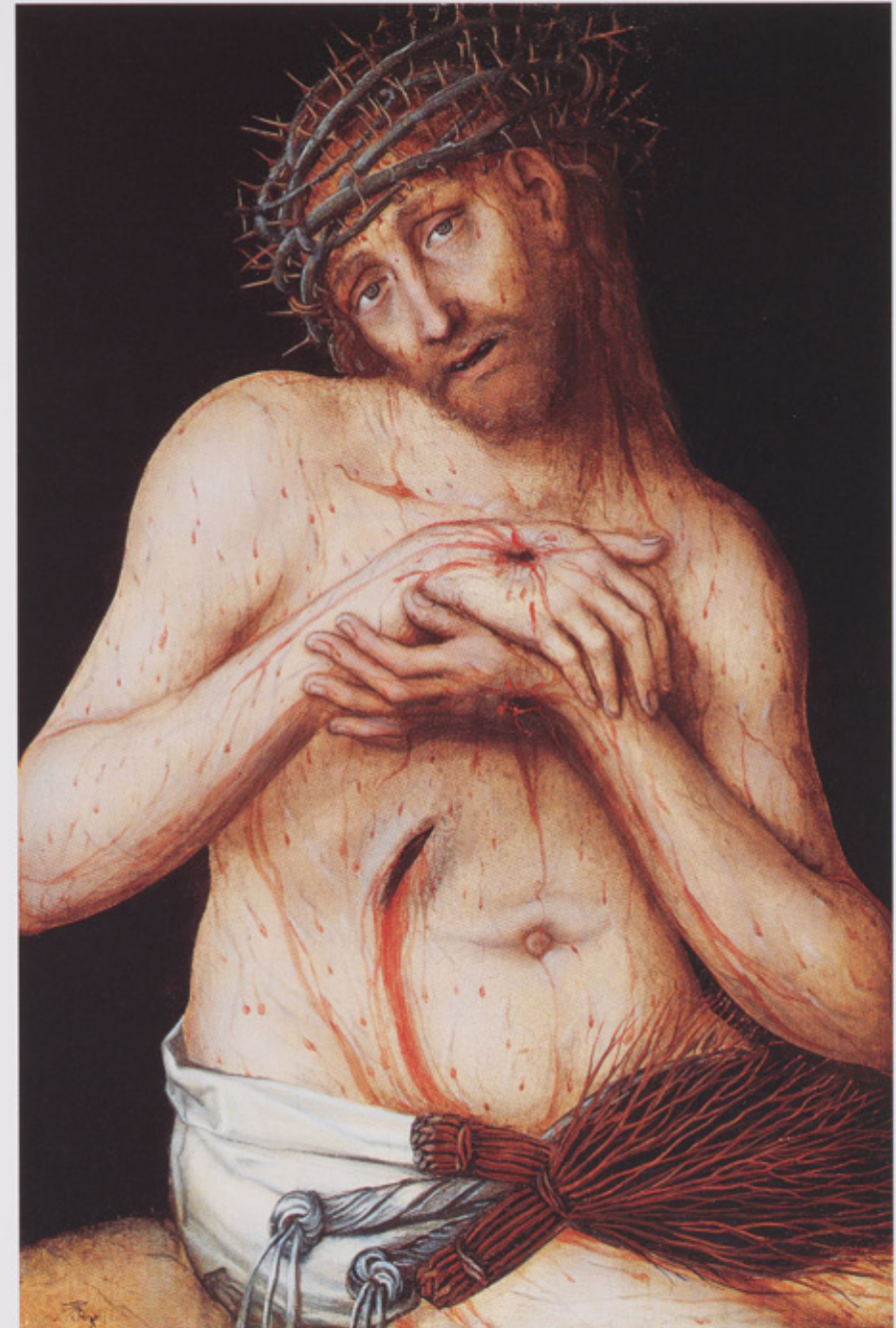
Lucas Cranach was one of the pillars of artistic creation in north-eastern Germany during the first half of the XVIth century. With Hans Holbein the Younger and Albrecht Dürer, he is considered as one of the major representatives of the German Renaissance.

He was both a painter and engraver, and a friend of Martin Luther, successfully dealing with religious and mythological scenes, portraits and female nudes whom he often identified with Lucretia or Venus. Until 1498, he studied with his father, Hans, who influenced the beginning of his career. He travelled to Vienna and apparently settled there in 1500.

In 1505, he became court painter to the Electors of Saxony. He decorated their castles, painted their portraits and those of their wives, made retables as well as non-religious subjects. In 1508, the Elector Frederick of Saxony granted Cranach a coat of arms with a winged serpent, which became the artist's signature. His sons Hans Cranch and Lucas Cranach the Younger were among his assistants. They faithfully imitated his style and played a major role in the works produced by his studio.

Apart from a visit to the Low Countries in 1508, the Master lived almost uninterruptedly in Wittenberg. He was a civic dignitary and was elected to the town council in 1509, serving as Bürgermeister in 1537 and 1540.

This work is one of the two autograph representations of this theme by Cranach the Elder, and it is by far the most successful of the two. It has also been the subject of eleven replicas, probably by Lucas Cranach II or the workshop. Everything in this quasi-iconic representation of the Man of Sorrows tends to intensify the expressionist and universal dimension of the theme : the deformations imposed on the body of Christ, the piercing intensity of his eyes and the veins that stand out from the skin all combine in a symbolic evocation of pain and, indirectly, of the Son of Man's sacrificial remission of the sins of the world, the weight of which he literally seems to be bearing alone. At the same time, the picture is set in a spatial and temporal ambiguity which renovates the iconography of the subject and reinforces its universality : the background is neutral, and, in particular, the instant represented is not strictly defined, inasmuch as Jesus is shown carrying the instruments of his passion whilst already affirming his presence as the risen Christ, bearing the stigmata of his crucifixion. The uninterrupted bleeding of his wounds seems to be inscribed in eternity, suggesting the incessantly repeated necessity of his sacrifice.



Lucas CRANACH l'Ancien

1472 Cranach - Weimar 1553

Geiler von Keisersberg était un célèbre prédicateur de la cathédrale de Strasbourg, proche des idées réformées, dont Johann Schott publia en 1522 le *Dr Keisersberg Poststill*. En frontispice à cet ouvrage se trouve un portrait gravé de Geiler, qui a permis l'identification du personnage représenté par Cranach. Ce panneau est l'un des deux portraits autographes connus du personnage. L'autre version, datée d'environ 1526-30, et légèrement plus grande, se trouvait avant guerre au Musée de Gotha et reste à ce jour non localisée. Sa composition, inversée par rapport à notre panneau, se limite au buste. Notre version donne une image plus complète du Dr Geiler, presque à mi-corps, les mains croisées. Geiler est également représenté ici à un âge plus avancé : ses rides sont plus marquées et son expression fatiguée semble présager d'une conscience des troubles qu'allait susciter la diffusion des idées réformées.



Portrait de Geiler von Keisersberg
Portrait of Geiler von Keisersberg
Panneau • Panel : 19 x 15 cm

PROVENANCE :
Collection Grubbe, n° 103
Collection Dr. R. Purrmann, Bâle

LITTÉRATURE :
Max J. Fredländer et Jakob Rosenberg, *Lucas Cranach*, Paris 1978, n° 310a, p. 133

EXPOSITION :
Lucas Cranach, Kunstmuseum, Bâle, 1974, n° 167



Geiler von Keisersberg close in mind to the reformed ideas was a famous preacher of the Strasbourg cathedral whose Doktor Keisersberg Poststill had been published by Johann Schott in 1522. It was the etched portrait of Geiler on the book frontispiece that has enabled to identify Cranach's model. This wooden panel is one of the two known portraits of the eminent preacher. The other one dated ca. 1526-30, slightly larger, was in the custody of the Gotha Museum before World War II, but its present location is unknown. The latter's composition, inverted in comparison with our panel, presents a bust-length figure. Our version features a more complete image of Dr Geiler (almost half-length, with folded hands). It also shows an ageing Geiler with deeper wrinkles and a tired, worried expression auguring the trouble about to be raised by the reformed ideas diffusion.



Lucas GASSEL

vers 1480 Helmont - Bruxelles 1570

Lucas Gassel naquit à Helmont vers 1480 dans un village au nord d'Anvers. Il vécut à Bruxelles et y mourut en 1570. On connaît son portrait par une gravure de Wierickz qui nous le montre déjà âgé. Ami de l'humaniste Lampsonius, Lucas Gassel semble avoir eu des connaissances exceptionnelles en de nombreux domaines, tels que la géographie, la botanique, l'histoire sacrée... Il n'est d'ailleurs pas exclu qu'il soit allé parfaire son éducation en Italie, notamment à Venise où il semble être passé.

Son œuvre s'inscrit dans le prolongement de Joachim Patenier. Comme lui, il utilise le paysage panoramique mais sa vision est élargie et Gassel englobe une description plus diversifiée de l'univers, tel qu'on commence à le connaître au XVI^e siècle. Les courants d'idées issus de la haute société intellectuelle dont Gassel fait partie, ouvrent au paysage des voies nouvelles : le rêve de contrées inconnues lié aux grandes découvertes, le goût de la topographie encouragé par la gravure d'illustration, le paysage cosmique, évocateur des nouvelles dimensions de la terre, sont autant de facteurs déterminants pour l'évolution du paysage.

Maître très important, ses œuvres sont rares et recherchées.

Gassel fait ici une preuve éclatante des talents qui le placent, à l'instar de Patinir et met de Bles, parmi les trois grands noms de la première vague de paysagistes indépendants. Mais sa conception cosmique du paysage panoramique, héritée du *Weltbild* de Patinir se décline déjà suivant une perspective tonale adoucie et par une succession plus fondue des différents plans de profondeur. Déjà, le point de vue s'abaisse et le système des arbres-coulisses de l'avant-plan se met en place. Le pittoresque des architectures variées qu'il introduit dans ses compositions, en l'occurrence le palais-château fort d'Hérode et le village de Bethléem représenté ici à la mode flamande, est très caractéristique. Dans la meilleure tradition flamande, il ne renonce pas non plus à introduire dans ce merveilleux paysage maints détails anecdotiques, tels cette idole païenne se brisant sur le passage de la Sainte Famille, présage de l'avènement proche de l'ordre nouveau.



Paysage avec la Fuite en Egypte *Landscape with the Flight into Egypt*

Panneau • Panel : 70 x 90 cm

PROVENANCE :

Collection privée, Pays-Bas



Lucas Gassel was born ca. 1480 in Helmont, a village situated to the North of Antwerp. He lived in Brussels where he died in 1570. We know his portrait from an etching by Wierickz, showing an already ageing man. A friend of the humanist Lampsonius, Lucas Gassel seems to have had a very wide culture with an in-depth knowledge in a great variety of domains such as geography, botanics and sacred history. He reportedly stayed in Venice, which enables us to surmise that he went to Italy to complete his artistic education.

His work belongs to a trend pioneered by Joachim Patenier, who described likewise panoramic landscapes; yet his broader vision encompasses a more diversified description of the universe, the scientific knowledge of which was increasingly established in the XVIth century. The ideas, scientific and philosophical, commonly debated in the highly intellectual circles to which Gassel belonged, inevitably opened new perspectives to landscape painting itself, which subsequently came to express the contemporary dreams of mankind, such as a longing for the unknown lands called to mind by the great navigators' discoveries, a new keen interest for topography fostered by the printing of illustrated books, cosmic or celestial speculations in tune with the new dimensions of the planet Earth : all events which had indeed a decisive impact on the development of landscape painting.

Lucas Gassel is an important figure of the XVIth century painting. His works are rare and very much in demand.

Gassel here provides indisputable evidence of the talents that place him, along with Patinir and met de Bles, among the three great names of the first Flemish wave of independent landscape painters. However, his cosmic conception of the panoramic landscape, inherited from the *Weltbild* of Patinir, is already modified by a softened tonal perspective and by a more gradual succession of the different depth planes. Already, the viewpoint is lowered, and the system of framing the view by tree coulisses in the foreground is beginning to take shape. The picturesque effect of the varied architectures that he introduces into his compositions, in this case Herod's palacecumfortress and the village of Bethlehem represented in Flemish style, is very characteristic. In the best Flemish tradition, he also cannot resist inserting countless details into this miraculous landscape, such as the pagan idol shattering as the Holy Family passes, presaging the imminent advent of the new order.



Attribué à Bernard VAN ORLEY

vers 1492 - Bruxelles - 1541

Peintre d'histoire, de portraits, de tapisseries et peintre verrier, Bernard van Orley fut le fils et l'élève de Valentin van Orley à Bruxelles. Franc-maître de la Guilde en 1515, il travailla au service de Marguerite d'Autriche. En 1527, il exécuta les portraits du jeune Charles-Quint, de sa sœur Eléonore, de Chrétien II du Danemark et de son épouse, Isabelle. Il lui fut attribué le titre de peintre de la Cour de l'Infante Marguerite en 1518. Van Orley fit d'elle de nombreux portraits jusqu'en 1527, où il connut disgrâce et mise à distance pour ses accointances avec le protestantisme. Il reprit cependant son service auprès de la gouvernante Marie de Hongrie en 1530. Par ailleurs, Bernard van Orley s'affirma en tant que peintre de tapisseries et grand décorateur. Il eut pour élèves Michel Coxie, Pieter Coecke van Aelst et ses trois fils qui, peintres à leur tour, ont prolongé son art.

Van Orley fait ici une démonstration éclatante de l'art avec lequel il réussit à faire la synthèse de la tradition flamande et de l'esprit italien renaissant. Dérivé du modèle traditionnel de la *Virgo lactans*, ce panneau situe le groupe de la Vierge à l'Enfant dans un intérieur bourgeois qui n'est pas sans rappeler le cadre choisi par Gérard David pour sa *Vierge à la cuiller* des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. La présentation informelle du groupe (le dais de majesté, encore adopté par Dirck Bouts le Jeune, a ici disparu) souligne la volonté du peintre de délaisser le hiératisme à forte charge symbolique de ses prédécesseurs : tout est ici tendresse et intimité, dans un esprit naturaliste, reflet de l'art du temps. Stylistiquement, ce panneau se situe dans la troisième période du peintre (1515-1521), période où il allie le sens du détail et le rendu nuancé par glacis de la tradition flamande à un rendu du modelé intégrant le *sfumato* léonardesque apporté dans nos contrées par Andrea Solario.



Vierge à l'Enfant *Virgin with Child*

Panneau • Panel : 25,4 x 18,7 cm

PROVENANCE :

Collection Comte Grégoire Stroganoff, Rome 1912

Trotti, Paris

Collection Camillo Castiglione, Vienne 1925

Galerie Knoedler

Collection Mr. et Mme Allan C. Balch, 1944

Collection privée



Bernard van Orley, who was a painter of history, portraits, tapestry and glass artist was Valentin van Orley's son and pupil in Brussels. He became a Master of the Guild in 1515 and worked in the service of Margaret of Austria. In 1527, he did the portraits of the young Charles V, his sister Eleanor, Christian II of Denmark and his wife Isabelle. He was granted the title of court painter to the Infanta Margerita in 1518. Van Orley did many portraits of her up to 1527, when he was disgraced and shunned for his Protestant leanings. However, he went back into service with the Governess Mary of Hungary in 1530.

Moreover, Bernard van Orley achieved fame as a painter of tapestries and decorator. Amongst his pupils, there figured Michel Coxie Pieter Coecke van Aelst and his three sons, who as painters themselves continued his art.

*With this painting, which admirably reconciles the Flemish painting tradition and the Italian Renaissance spirit, van Orley achieves a brilliant demonstration of his art. Inspired by the traditional model of the *Virgo lactans*, the setting of this group of *Virgin with Child* is a bourgeois interior which calls back to mind the setting chosen by Gerard David for his *Virgin with the Spoon* in the Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels. The informality of the represented group (the stately canopy, still in use with Dirck Bouts the Younger, has disappeared here) tells clearly about the painter's purpose to do away with the highly hieratic symbols of his predecessors. The message conveyed here is one of tenderness and intimacy ; the manner is naturalistic, in keeping with the painting new trend. From a stylistic point of view, this panel belongs to the master's third period (1515-1521), which blends a traditional Flemish partiality for details and nuances with a modelling rendering inspired by Da Vinci's *sfumato* which Andrea Solario had introduced in these Northern regions.*



7

Maître de l'entourage de Corneille DE LYON

vers 1500 La Haye - Lyon vers 1574

Portrait de la Marquise de Rothelin
Portrait of the Marquise de Rothelin
Panneau • Panel : 16 x 14 cm

PROVENANCE :
Collection privée

Ce petit portrait est un témoignage précieux de l'influence et du rayonnement qu'eut sur l'école française de portrait la production de Corneille de Lyon. On reconnaît ici la main d'un artiste proche de Corneille de Lyon, privilégiant un cadrage plus serré et se concentrant sur le rendu de l'expression du modèle, l'exploration psychologique de ses états d'âme, plutôt que sur le rendu miniaturiste et raffiné des matières et textures caractéristique de Corneille.



This miniature portrait is a precious testimony of the influence and radiance Corneille de Lyons exerted on the French school of portrait. We recognise here the craftsmanship of an artist close to Corneille de Lyon. This master favours a narrow framework while concentrating his efforts on fathoming his model's psyche in order to interpret his expression most faithfully. Corneille de Lyon, on the contrary, showed a general predilection for refined, almost miniature-like, material and texture rendering.



Ce tableau présente de frappantes similitudes avec une petite plaque sur cuivre, figurant elle aussi une Déposition, se trouvant dans la Lehmann collection au Metropolitan Museum de New York. A la différence de cette dernière, où saint Jean l'Evangéliste et les trois Marie entourent le corps du Christ qui repose sur le sol, la dépouille est dans le cas présent intégrée de façon plus organique au groupe formé par Joseph d'Arimathie et la Vierge, sur les genoux de laquelle elle repose en grande partie. La présence ici de volets figurant à gauche saint Jérôme pénitent dans le désert (dûment entouré de ses attributs traditionnels : bible, chapeau cardinalice et lion) et à droite saint François en extase recevant les stigmates semble indiquer une commande vraisemblablement conventuelle de ce petit autel portatif de dévotion. Ces différences mises à part, l'identité stylistique des deux œuvres est saisissante : même typologies faciales, même gestuelle codifiée (voir en particulier le personnage de la Madeleine). Le professeur M. Wolff, dans la description qu'elle fait de la plaque Lehmann, souligne le rapport existant avec un épitaphe, peint à Bruxelles vers 1530 par un élève de Bernard van Orley. Elle souligne également l'influence, dans le type allongé des physionomies, de Pieter Coecke van Aelst, ainsi que celle, probable, d'une gravure de 1548 de Enea Vico pour la disposition des figures autour du Christ. Le vêtement de la Madeleine, et, plus particulièrement, la coiffe rejetée à l'arrière du chignon, semblent indiquer une datation autour de 1550. Comme pour la plaque Lehmann, l'austérité de la composition semble suggérer une commande d'origine hispanique.



Triptyque : Déposition avec saint Jérôme et saint François
Triptych : Deposition with St Jerome and St Francis

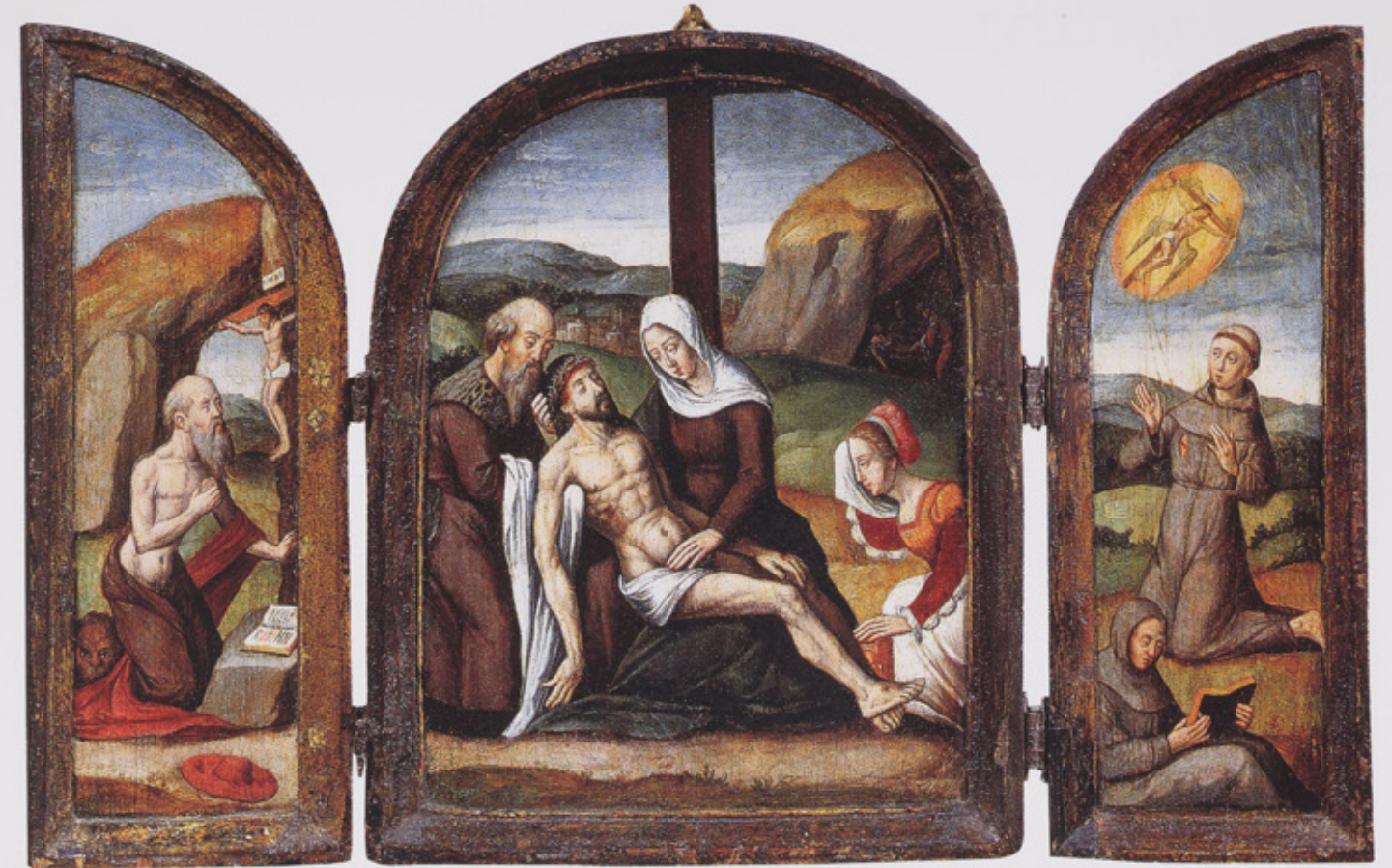
Panneau • Panel : 19,7 x 31,4 cm

PROVENANCE :
 Collection privée



This painting presents striking similarities with a small copper plate featuring likewise a Deposition, currently in the custody of the Lehmann Collection of the New York Metropolitan Museum of Art. In the latter, St John the Evangelist and the Three Maries surround the body of Christ, lying on the floor. In the present painting, however, the corpse which rests for the most part in the Mother's lap is more organically integrated to the group formed by Joseph of Arimathaea and the Virgin Mary. The presence of side wings, left featuring Saint Jerome Penitent in the desert (duly surrounded by his traditional attributes : bible, cardinal hat and lion), the right one featuring St Francis in Rapture receiving the stigmatae, indicate possibly for this small portable devotion altar-piece a commission emanating from a convent. But beside these minor disparities, the stylistic identity of the two works is striking : similar facial typologies, similarly codified gestures (cf. in particular the figure of Magdalene). Professor M. Wolf, in her description of the Lehmann copper plate, stresses the connection existing between this work and one epitaph, painted in Brussels ca. 1530 by a pupil of Bernard van Orley. She also indicates, concerning the elongated physiognomies, a possible influence of Pieter Coecke van Aelst and, for the disposition of the figures around Christ, that of an etching by Enea Vico, dated 1548.

The cloak of Magdalene, and in particular her hood thrown backwards, below her hair knot suggest the possible date of ca. 1550. The severity of the present composition similar in that respect to the Lehmann plate indicate perhaps that the commission emanated from Spain.



Hendrik VAN CLEVE

vers 1525 - Anvers - 1589

Fils de Willem van Cleve, ancêtre fondateur de cette illustre lignée de peintres, il est né à Anvers en 1525 et suivit sa formation dans l'atelier de Frans Floris. Il aurait fait le voyage en Italie avant 1551, l'année même où il fut reçu franc-maître à Anvers. Peut-être aussi était-il connu comme maître de la Gilde d'Utrecht sous le nom d'Hendrick "van Cleef" où sa présence est attestée en 1569.

On ne connaît que peu de chose sur son œuvre sinon les gravures éditées par Philips Galle d'après ses paysages topographiques, ses vues de ville — dont celles de Rome — ou ses ruines romaines. Quelques tableaux seulement sont attestés de sa main : des versions d'une vue du Vatican; un panorama de la ville de Rome en 1550; une vue des jardins du Cardinal Cesi à Rome; des exemplaires de la construction de la Tour de Babel, d'un style très impressionnant, proche de ceux de M. van Valckenborch, dont un, autrefois attribué à Rottenhammer, fait penser à un dessin d'architecte ou à une grande miniature peinte qui ouvrent la voie à une conception grandiose du paysage; des réunions galantes dans un décor antique ou dans un palais préfigurent les œuvres de Caulery.



Vue panoramique des Jardins du Vatican *Panoramic view of the Vatican Gardens*

Panneau • Panel : 74 x 92 cm
Monogrammé et daté 1587

PROVENANCE :
Collection de Montigny, Anvers



This son of Willem van Cleve, the founder ancestor of an illustrious line of painters, was born in Antwerp in 1525 and undertook his artistic training in the studio of Frans Floris.

He apparently traveled to Italy before 1551, the very year he was appointed Master in Antwerp. He may also have been known as a Master, under the name of Hendrik "van Cleef", at the Guild of Utrecht, where his presence was noted in 1569.

Little is known about his work, apart from the engravings published by Philip Galle from his topographical landscapes, his city views - including those of Rome - or his Roman ruins. Only a few paintings are attributed as his work : versions of a view of the Vatican; a panorama of the city of Rome dated 1550; a view of the gardens of Cardinal Cesi in Rome; examples of the building of the Tower of Babel, with a highly impressive style reminiscent of those by Marten van Valckenborch, one of which, formerly attributed to Hans Rottenhammer, recalls an architect's drawing or a large painted miniature. They open up the way to a grandiose conception of landscape.



Il s'agit ici de la première des trois versions signées et datées de ce sujet. Les deux autres, conservées à la Fondation Custodia, Paris et aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, sont respectivement datées de 1588 et 1589. À peu de détails près, elles concordent en tous points : même perspective aériée, même point de vue, même choix de bâtiments et sculptures. Le point d'observation, correspondant à l'emplacement actuel de l'Observatoire du Vatican, permet de ménager une vue plongeante sur les jardins du Vatican, et, en contrebas, sur la Cour du Belvédère et le chantier de la Basilique Saint-Pierre à droite. Au-delà, un panorama global de Rome jusqu'aux monts Albains permet d'embrasser les principaux monuments de la Ville éternelle : Château Saint-Ange, Ara Pacis, Panthéon, Colisée etc... Ce genre de composition, répondant à la vogue romanisante de l'époque et à la vague de curiosité que devait susciter l'achèvement proche de la plus grande basilique de la Chrétienté, correspond à la réputation que van Cleve s'était acquise par ses dessins de Rome et autres vues de ruines. Même si son voyage de formation en Italie semble remonter à la cinquième décennie du XVI^e siècle, ainsi que l'atteste une vue frontale de Saint-Pierre datée de 1550, c'est plus de trente ans après que sa réputation de romaniste s'affirma, à l'occasion de la publication par Philips Galle en 1587 d'un recueil de gravures tirées de ses dessins et croquis. Ce recueil sera réédité de façon plus complète par Th. Galle et c'est la XV^e planche de ce dernier recueil qui fournit le prototype de notre composition. Un élément de taille vient toutefois, dans le tableau, compléter la gravure : Il s'agit du chantier de la Basilique, auquel van Cleve, dans les trois versions picturales, consacre une attention toute particulière.

La coupole de la Basilique était alors en phase d'achèvement (elle ne sera d'ailleurs consacrée que le 8 mai 1590) au moment où van Cleve décide d'en donner une version aboutie dans notre panneau. Détail amusant, dans les versions ultérieures du thème, la coupole, présentée à un degré d'achèvement moins avancé semble progressivement se déconstruire... Notre peintre a-t-il tout simplement extrapolé, peut-être à la demande d'un commanditaire, les phases de la construction ? S'est-il basé dans cette première version sur des renseignements incomplets rapportés de Rome par des collègues moins précis que lui, avant de rectifier le tir ?

Où ses informateurs ont-ils voulu lui décrire les plans de la coupole telle que prévue ? Toujours est-il que la coupole imaginée par van Cleve a un tambour plus ramassé que dans ses versions ultérieures du thème et qu'il n'est réellement. Une légère imprécision qui ne fait qu'ajouter au plaisir d'avoir une œuvre unique par cette curiosité archéologique...

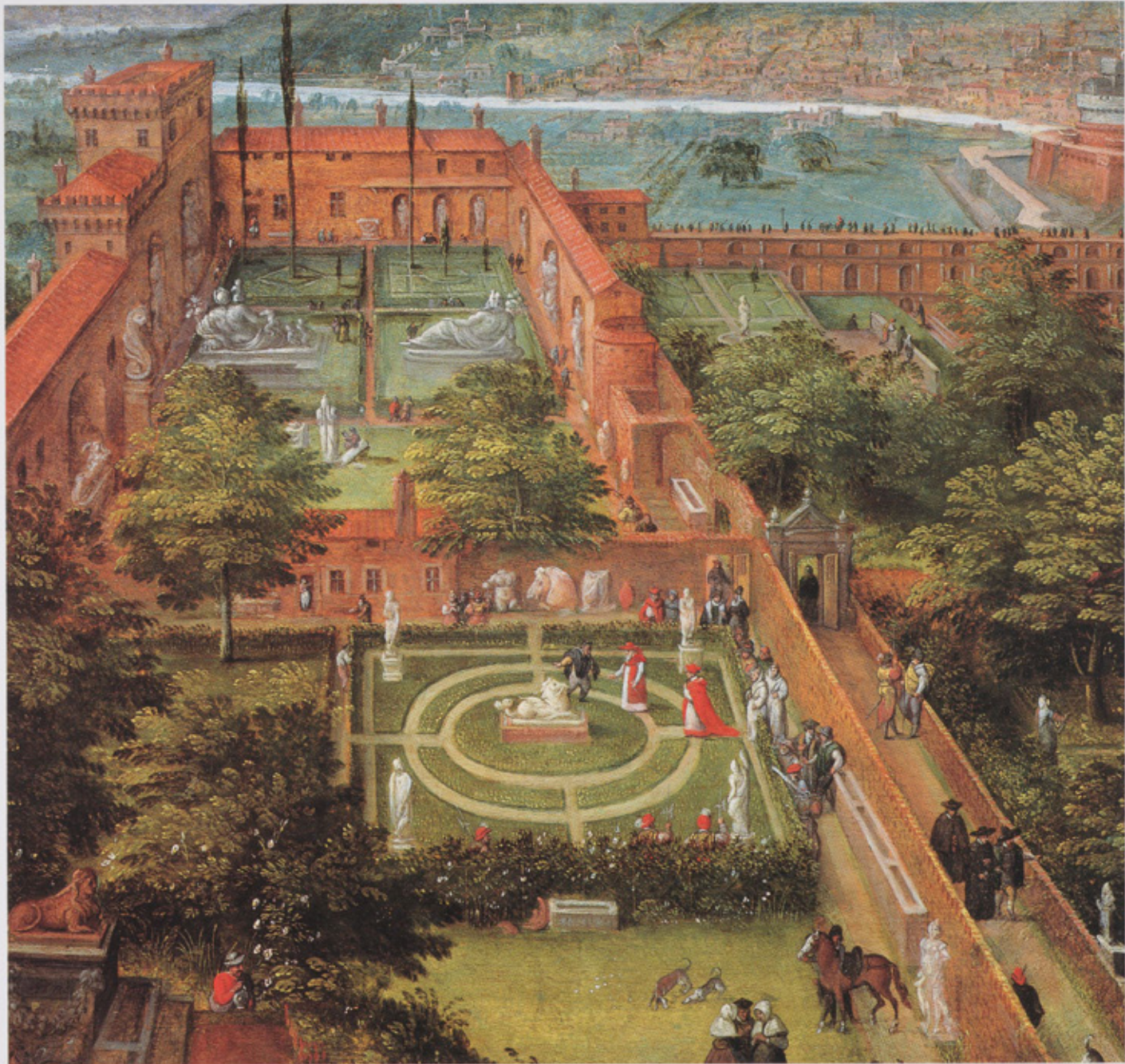
L'un des autres aspects frappants de cette composition est le rendu très anecdotique avec lequel il campe la visite du Pape dans les jardins Vaticans agrémentés de sculptures antiques. Une toile, aujourd'hui conservée à la Galerie Nationale de Prague et datée de 1584, représente avec la même fascination un jardin similaire, identifié comme étant le jardin du Cardinal Cesi. Par-delà le rendu savoureux et anecdotique de l'ensemble, cette représentation du chef religieux de la Chrétienté se délassant au milieu d'idoles antiques, sur un arrière-plan de dépenses somptuaires, bien plus temporelles que spirituelles, ajoute une connotation ironique voire critique à la représentation, dans un contexte où les idées de la Réforme, largement diffusées en Flandres, préparaient les bouleversements à venir et la scission définitive entre les Pays-Bas du Nord et du Sud.



The present picture is the first of three different versions signed and dated of the subject. The two others, kept in the Custodia Foundation, Paris and the Musées royaux des Beaux-Arts, Brussels, are dated respectively 1588 and 1589. With a few exceptions, they are almost thoroughly similar : same aerial perspective, same viewpoint, same selection of monuments and sculptures. The viewpoint which is the present day Vatican Observatory offers a view embracing the Vatican gardens and the Belvedere courtyard from above, showing to the right the construction site of St Peter's church. Beyond, the entire townscape of Rome stretches out to the Alban mounts, embracing the major monuments of the Eternal City : castle St Angelo, Ara Pacis, Pantheon, Coliseum, and so forth.

This type of composition, in keeping with the Romanist fashion of the day and satisfying the curiosity aroused by the nearing completion of the largest basilica of the Christendom is typical of Van Cleve whose public recognition was based on his drawings of Rome and other views of Italian ruins. Van Cleve had made his early study tour of Italy ca. 1550-1560, yet his fame as a Romanist came about thirty years later, at the time Philips Galle published a collection of prints inspired from his drawings and sketches in 1587. This collection was completed and later published by Th. Galle. It is plate n.XV of the latter which provides the prototype of our composition. An element of importance, the construction site of the basilica, absent in the drawing, completes the painting. In the three painted versions of the subject, van Cleve devotes a particular attention to this site. The cupola was about to be completed (its consecration took place however as late as May 8, 1590) at the time van Cleve decided to show its ultimate aspect in the present panel. The chronological later versions of it would show the cupola incomplete and increasingly de-constructed... Is this an extrapolation of our painter, carried out to satisfy a commissioner's demand ? Was this first version based upon incomplete information brought back from Rome by less careful colleagues ? Did this information mean to describe " the ultimate state of achievement " of the cupola ? As a result, anyway, the cupola in this painting is different from what it will be in ulterior versions, the drum being namely squatter than in reality. This slight imprecision is not in the least deterring, since this " architectural flaw " is to speak unique in the Roman / Romanist iconography.

One other striking aspect of this composition is the most anecdotal rendering of the Pope visiting the Vatican gardens decorated with ancient sculptures. A canvas by van Cleve, in the custody of the Prague National Gallery, dated 1584, features with the same fascinated interest a similar garden, which was identified as that of Cardinal Cesi. Beyond the pleasant anecdotal rendering of the scene, the depiction of the religious chief of Christendom resting amidst antique idols, against a background of most costly constructions, of a far more temporal than spiritual nature, introduces some ironical, viz. critical comment to the scene. The Reformed ideas, largely diffused in Flanders, were soon to disrupt the political balance between Northern- and Southern Netherlands.



Jacob GRIMMER

vers 1526 - Anvers - 1589

Jacob Grimmer fut le contemporain de Pieter Brueghel l'Ancien. C'est à Anvers qu'il fit son apprentissage à partir de 1539, tour à tour l'élève de Gabriel Bauwens, Matthijs Cock puis de Cerstian van den Queckborn. Il fut reçu franc-maître en 1547. Son œuvre marque un tournant capital dans l'évolution du paysage flamand au XVI^e siècle. Son interprétation des sites, inspirés des vues des environs d'Anvers, et les scènes rurales qui y sont intégrées, montrent une conception nouvelle d'une maturité exceptionnelle. Le paysage simplifié et uni qui fait son apparition vers le milieu du siècle est en grande partie son invention.

Les panoramas fantastiques, tels que les affectionnait encore Lucas Gassel, sont délaissés au profit d'une simplicité jamais atteinte auparavant. La couleur se fait également plus vraie, avec un souci permanent de rendre les valeurs atmosphériques. Il se plaît à étoffer ses paysages de personnages et de petites scènes anecdotiques avec la même spontanéité, la même vision naturaliste. Son influence fut grande et il inspira de nombreux peintres tels son fils Abel mais également Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel le Jeune ou Jan Wildens.

Dans ce charmant panneau inédit, on retrouve l'ensemble des caractéristiques tellement distinctives de l'art simple et épuré de Grimmer. Renonçant à " l'œil de Dieu ", au point de vue cosmique, qui présidait encore aux paysages panoramiques d'un Patinier, met de Bles, Gassel et au foisonnement pittoresque des éléments souvent fantastiques qui émaillent leurs compositions, Jacob Grimmer rentre de plein pied dans le quotidien des paysans flamands : l'horizon s'est abaissé, la gamme chromatique, se dérochant aux contraintes d'une perspective tonale trop stricte, devient naturaliste. L'harmonie bucolique de ses tableaux, où l'attention aux détails de la vie quotidienne des personnages qui les animent ne le cède en rien au souci de la composition générale, contraste avec le caractère souvent plus satirique et distancié qui anime qui anime les œuvres de ses contemporains, dans leurs représentations de la vie paysanne.



Paysage vallonné animé de personnages

A hilly landscape with figures

Panneau • Panel : 24 x 38,5 cm

PROVENANCE :

Collection privée



Jacob Grimmer was the contemporary of Pieter Brueghel the Elder. He did his apprenticeship as of 1539 in Antwerp, first as the pupil of Gabriel Bauwens and Matthijs Cock and then Cerstian van der Queckborn. He was accepted as a Master in 1547. His work represents a major turning-point in the development of XVI century Flemish landscape. His interpretation of the sites, inspired by views of the surrounds of Antwerp, and the rural scenes that are introduced into them, denote a new conception of outstanding maturity. The plain, unified landscape which made its appearance toward the middle of the century is largely his invention.

Fantastic panoramas, such as those still practiced by Lucas Gassel, are set aside to the benefit of a simplicity never achieved until then. Color is also more genuine, with a permanent concern for rendering all the values of an atmosphere. He takes pleasure in filling out his landscapes with characters and small anecdotal scenes with a like spontaneity and naturalistic vision. He had great influence, inspiring many other painters such as his son Abel, Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel the Younger and Jan Wildens.

In this delightful unpublished panel all the idiosyncrasies of Grimmer's art are gathered, both unmannered, simple and stylised. The artist has renounced the cosmic point of view, " God's vision " which still presided over the panoramic landscapes of a Patinier, a Met de Bles or a Gassel and the fantastic picturesque elements profusely scattered in their works, his purpose being to thoroughly embrace the Flemish peasant world and the details of its daily life. As a consequence, the horizon line is lower, the colour range eluding the rigidly devised tonal perspective of the cosmic landscape painters becomes naturalistic. His works are characterised by a bucolic harmony. A similar care is here devoted to the details of peasant daily life, to the figures themselves and to the composition as a whole which, consequently, contrasts with the often satirical aloofness of his contemporaries when they feature village folk.



Hans VREDEMAN DE VRIES

1527 Leeuwaerden - avant 1609 (?)

Peintre mais également architecte et ornementaliste, Hans Vredeman de Vries s'initie à la peinture à Leeuwaerden auprès de Reijer Gerritz, avant de s'établir à Kampen pendant deux ans. Il voyagea ensuite dans les Pays-Bas du Sud, à Malines et Anvers, où en 1569, il collabore à la préparation de la Joyeuse Entrée de Philippe II. C'est en Frise où il se retire pendant deux ans qu'il fera, à 45 ans, la découverte de la publication qui bouleversa son œuvre : les traités d'architecture de Sebastiano Serlio et de Vitruve dans l'édition/traduction de Pieter Coeck d'Alost, véritable bible du credo architectural renaissant.

De Vries retourne alors à Malines, où il étudiera le rendu perspectif avec Claude Dorigny. Très vite, ses tableaux d'architecture et de perspective lui assurent un renom considérable. Parmi les collectionneurs lui commandant des tableaux, on trouve le peintre Willem Key, le mécène Gillis Hoogman. Il collabore également avec d'autres artistes et dessine notamment des architectures pour les graveurs G. de Joode, Ph. Galle, P. Balten, H. Cock.

En 1586, suite au sac d'Anvers, il fuit et s'établit à Francfort dans un premier temps et à Brunswick ensuite. Des commandes et invitations successives l'amènent néanmoins à Hambourg en 1591, à Dantzig, puis à la cour de Rodolphe II à Prague, à Leipzig (où il est chargé de la décoration de la Bourse), à Amsterdam, à La Haye, et enfin de nouveau à Hambourg, où il semble s'être établi de façon permanente. En 1604, il publie le recueil en deux livres qui permettra la diffusion assurée de ses modèles architecturaux *Perspective, Dat is de Hoogh-gheroemde const...*

On ne connaît rien des circonstances de son décès que l'on situe avant 1609 comme terminus *ante quem*. Bien que son intérêt ne fût pas uniquement confiné à l'architecture, l'œuvre picturale circonscrite de Hans Vredeman de Vries se compose essentiellement de vue d'architectures palatiales imaginaires, animées de scènes élégantes, et de quelques intérieurs d'église. Sa première œuvre connue, signées et datée 1566 est un Christ dans la maison de Marthe et Marie. Les rapports étroits entre Hans et son fils Paul Vredeman de Vries sont encore aujourd'hui difficiles à discerner. Il est établi que Paul, excellent peintre de son état, a travaillé en étroite collaboration avec son père et il semble probable qu'il a, dans certains cas, mis en œuvre des compositions dessinées par son père. Pour certaines compositions, la critique suggère également une collaboration avec Dirck de Quade van Ravensteyn, qu'ils auraient rencontrés à la cour de Rodolphe II à Prague, pour les figures animant leurs compositions architecturales.

En tout état de cause, l'œuvre de Hans Vredeman de Vries sera déterminante pour le développement dans la peinture flamande et hollandaise d'une peinture d'architecture autonome et trouvera ses prolongements directs, outre dans celle de son fils, dans les réalisations de son élève, H. van Steenwijk l'Ancien, ainsi que dans celles de Hendrick Aerts, B. van Bassen ou encore des Neefs père et fils.



Caprice architectural de palais avec personnages et scène allégorique
Architectural capriccio of a palace with figures and allegorical scene

Panneau • Panel : 65 x 89 cm

PROVENANCE :
Collection privée

LITTÉRATURE :
Thomas Dacosta Kaufmann, *L'école de Prague : La peinture à la cour de Rodolphe II*, Paris 1985, p. 320-322



A painter, but also an architect and ornamental designer, Hans Vredeman de Vries received his early training from Reijer Gerritsz, in Leeuwarden. He thereafter settled for two years in Kampen prior to travelling in the southern Netherlands, staying in Mechelen and Antwerp where, in 1569, he assisted Pieter Coecke van Aelst on the decoration of the triumphal arches constructed for the ceremonial entry of Charles V and his son, the future Philip II. He retired to Friesland for two years and there, aged forty-five, made a discovery that was to radically change his approach to art, viz. the treatises of architecture of Sebastiano Serlio and Vitruvius, translated and published by Pieter Coeck van Aelst. These two works were then considered as the bible of Renaissance architecture.

De Vries thereupon returned to Mechelen where he studied the illusionistic perspective with Claude Dorigny. His paintings based upon architecture and perspective gained him rapid recognition. Gillis Hoogman, the patron of the arts and the painter Willem Key were among his commissioners. He also cooperated with other artists and drew in particular architectures for the printers G. de Joodhe, Ph. Galle, P. Baalten and H. Cock. After the sack of Antwerp, in 1586, he sought sanctuary in Germany where he settled first in Francfort, then in Brunswick. Various commissions and invitations led him successively to Hamburg in 1591, Danzig and Prague at the Court of Rudolf II, later in Leipzig (where he was entrusted with the decoration of the Stock Exchange) in Amsterdam, The Hague and finally in Hamburg again, where he apparently settled for good.

In 1604, he published the two volumes of his collection of architectural models, *Dat is de Hoogh-gheroemde const*, which had an immediate wide reception and ensured the diffusion of his architectural designs. Nothing is known about the circumstances of his death, the *terminus ante quem* being generally assumed to be 1609.

Although his interests were not limited to architecture, the corpus of Hans Vredeman de Vries' painted works consists mainly in compositions resting on imaginary palatial architectures, staffed with elegant companies, and several church interiors as well. His first known painting (signed and dated 1560) is *Christ in the House of Martha and Mary*. Although father and son, the exact degree of Hans and Paul Vredeman de Vries' artistic collaboration is still to be established. It is known that Paul was an excellent painter and that, on several occasions, he executed compositions designed by his father. It has also been suggested that the staffing of some of their architectural paintings had been carried out by Dirck de Quade van Ravensteyn whom they had met at the court of Rudolf II in Prague.

The work of Hans Vredeman de Vries has whatever the forms it may have adopted played a decisive role in the Flemish and Dutch painting genre featuring architecture *per se*. Its direct offshoots are the works of his son and the creations of his pupils H. van Steenwijk the Elder, Hendrick Aerts, B. van Bassen and the Neefs, father and son.



Hans VREDEMAN DE VRIES

1527 Leeuwaerden - avant 1609 (?)

Avec ce tableau spectaculaire, on se rapproche directement des œuvres que Hans Vredeman de Vries réalisa pour l'empereur Rodolphe II, avec la collaboration plus ou moins importante de son fils Paul. Les analogies, tant typologiques que stylistiques, avec les quatre tableaux réalisés pour l'empereur, aujourd'hui conservés au Kunsthistorisches Museum de Vienne, sont frappantes. Le séjour de Hans à la cour de Prague est à situer entre 1596 et 1598. Hans présente à Rodolphe II des projets architecturaux pour le palais impérial, à la décoration de deux salles duquel il collabore avec son fils Paul. Il soumet également à l'empereur les projets de sept fontaines, ce qui donne un relief particulier à la présence de tels motifs dans le tableau présenté ici et dans deux des toiles de Vienne.

L'une des quatre toiles du Musée de Vienne, *Architecture de Palais avec les préparatifs d'un banquet* (inv. 2334, signée " Hans Vredeman VRIES IN. ") présente une composition très similaire à notre tableau: même portique à l'avant plan, même perspective oblique de la colonnade, mêmes chapiteaux de colonne et fontaine au centre. Mais c'est la quatrième toile du Musée de Vienne, *Cour de Palais avec baigneurs*, (inv. 1899, toile qui ne présente aucune signature), qui offre la plus grande similitude avec notre tableau, tant par l'ensemble de sa composition architecturale, qui suit le même agencement, jusqu'au pavillon à clochetons et pinacles fermant la composition à l'arrière-plan droit, que par sa matière picturale, plus empâtée, ce qui semble dès lors exclure la participation prépondérante de Paul Vredeman de Vries à la réalisation de cette toile.

De fait, au regard des autres tableaux viennois et d'un certain nombre de ses œuvres signées postérieures au décès de son père (telle l'*Esther devant Assuérus*, 1612, du Hessisches Landesmuseum, Darmstadt) le style de Paul se caractérise par un modelé distinct et une définition des détails architecturaux plus plate, avec une surface picturale dans son ensemble plus lisse.

Par-delà la richesse de l'invention architecturale, les scènes figurées ajoutent une dimension supplémentaire au charme du tableau: les personnages sont savamment distribués au sein de l'espace architectural, qui dansant, qui s'embrassant, qui jouant de la musique, qui faisant honneur à un banquet. Autant de tableautins brossant un portrait de la vie courtoise des élégants de l'époque, sur un arrière-fond de vanité des plaisirs des sens, directement imagée ici par la présence du squelette brandissant un sablier au-dessus du couple d'amoureux de l'avant-plan. Le type des figures, aux barbes en pointe, grands fronts, lourdes paupières et aux têtes inclinées, conforte, lui, l'intervention de Dirck de Quade van Ravenstein, l'une des personnalités artistiques les plus singulières de l'Ecole de Prague, et dont la collaboration avec les Vredeman de Vries est visible dans trois des quatre tableaux du Kunsthistorisches Museum.

En-dehors de toute polémique scholastique, cette œuvre, par la simple qualité de son exécution picturale, et par la richesse, l'inventivité, le raffinement des structures architecturales se situerait d'emblée parmi les chefs-d'œuvre du genre. La rareté des œuvres des Vredeman de Vries suffirait d'autre part à en faire une œuvre d'exception. Mais la probabilité de se retrouver face à une commande impériale et devant l'une des rares œuvres où l'on puisse reconnaître sans ambiguïté la main de Hans (sans pour autant exclure une participation mineure de Paul) parachèvent le tableau des éléments qui font de ce panneau une œuvre " muséale ".



The similarities, both typological and stylistical, of the present panel with the four other paintings (in the present custody of the Kunsthistorisches Museum, Vienna) carried out for the Emperor are most striking. Hans, whose sojourn at the court of Prague took place between 1596 and 1598, presented Rudolf II with architectural designs for the imperial palace (two halls of the latter were decorated by the de Vries, father and son). His design for seven fountains naturally conveys a particular relief to the present painting which, like two other pictures in the Kunsthistorisches Museum, Vienna, features the fountain motive.

One of the Vienna canvases, Palace Architecture with Banquet Preparations (inv. 2334, signed: " Hans Vredeman VRIES IN. ") is very similar in composition to our painting: same portico in the foreground, same tilted colonnade perspective, same column capitals, same fountain in the centre. It is, however, another painting in the Vienna Museum, Palace Courtyard with Bathers (inv. 1899, unsigned) which compares most adequately with the present picture. The whole architecture is arranged according to a similar compositional scheme; we also find here, closing the composition at the right of the background, a square tower adorned with pinnacles and a bulbous bell tower. But it is, above all, the painterly matter — its impastos thicker here than in the other pictures — which seems to discard a predominant intervention by Paul Vredeman de Vries. Compared with the other Viennese paintings on a number of signed pictures, executed after his father's death (such as Esther in front of Assuerus, 1612, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt), Paul's style appears characterised by an idiosyncratic modelling and a flatter definition of architectural details with, on the whole, a smoother painterly surface.

Besides the rich architectural inventiveness, the genre scenes figures add an extra element of charm to the work. The figures are judiciously distributed among the architectural elements: some are dancing while some others are embracing (kissing each other), playing an instrument of music, attending a splendid banquet. All these scenes describe, each per se, an aspect of the elegant courtly life of the time. The implicit moral message tells about the vanity of short-lived sensual pleasures, which the hour glass brandished by the skeleton above the two lovers in the foreground explicitly underlines.

As far as staffage is concerned, the typology of the faces (bearded chin, high brows, heavy eyelids and inclined heads) indicates clearly the collaboration of Dirck de Quade van Ravenstein, one of the most singular artists of the School of Prague, who manifestly participated in three of the four paintings by Vredeman de Vries in the Kunsthistorisches Museum.

The painterly achievement of this work, the richness, inventiveness and refinement of its architectural structures rank high among the pictorial masterpieces of the genre. The rarity of Vredeman de Vries's paintings is in itself a sufficient reason for us to consider this work as exceptional. But, to boot, we are here probably confronted with a commission by Rudolf II and with one of the rare works showing unambiguous authorship by Hans (although a minor collaboration by Paul may not be excluded), all which makes this painting a genuine " museum piece ".



Katherina VAN HEMESSEN

1528 - Anvers - après 1587

Katharina van Hemessen est née à Anvers en 1528. Elle fut la fille et l'élève de Jan Sanders van Hemessen et d'une mère fortunée, Barbe de Fenere. Son père, rallié à la Réforme, quitte Anvers en 1551 pour se fixer à Haarlem.

Elle s'attacha, quant à elle, au service de Marie de Hongrie en tant que miniaturiste, nous dit Vasari, et séjourna longtemps en Espagne à la même époque. Elle épousa en 1554 Chrétien de Morien ou Moryn, musicien de la reine. Ils purent vivre tous deux des rentes que leur versait cette dernière, pour se consacrer à leur art.

Elle se fit une spécialité de la peinture de portraits de petit format, un genre qui lui assura la renommée, mais peignait également quelques compositions religieuses. Elle aida vraisemblablement aussi son père en peignant les petites figures d'arrière-plan de certaines de ses compositions.

Les œuvres de cette femme-peintre, l'une des premiers portraitistes de sexe féminin à atteindre une renommée internationale de son vivant, sont rares et recherchées. La plupart sont d'ailleurs conservées dans des musées (Bruxelles, Anvers, Londres, St Petersburg ou Amsterdam...) et fournissent de précieux témoignages sur les personnalités proches de la cour des Pays-Bas, avant les bouleversements qu'allaient apporter les crises religieuses.

Ce portrait raffiné et séduisant, tant par l'élégance du modèle que par la subtilité de l'exécution picturale, est un exemple très représentatif de l'art de Katherina van Hemessen. On y retrouve la mise en page privilégiée par l'artiste : portraits de trois-quarts, de petit format, sur fond abstrait. Un comparatif particulièrement explicite est conservé à la National Gallery de Londres (inv. n° 1042) : le modèle, de type plus septentrional, a le même mouvement du bras gauche reposant sur la hanche, mais au lieu de tenir, dans sa main droite, les gants patriciens, il empoigne d'une façon plus martiale son épée. La signature du tableau londonien " CATHARINA.FILIA/JOANNIS DE HEMES/SEN PINGEBAT.1522 " correspond à celle que l'on retrouve sur notre tableau et révèle la conscience qu'avait Katherina de l'importance de son père Johannes Sanders van Hemessen, l'une des figures les plus complexes du maniérisme anverso. La physionomie du modèle, ainsi que la sobriété raffinée de son vêtement suggèrent une origine vraisemblablement hispanique : Rien d'étonnant dans la mesure où Katherina, peintre de la Régente Marie de Hongrie, avait accompagné cette dernière en Espagne et évoluait au Pays-Bas dans les cercles proches de la cour. L'ascendance aristocratique du modèle ne laisse, elle non plus, aucun doute : les gants, l'épée, attributs traditionnels du gentilhomme, seraient là pour nous le rapeler, sans même parler de l'expression toute en détachement mélancolique que le peintre a conférée à son modèle et de la minutie avec laquelle elle met en évidence la finesse de ses longs doigts effilés.

Par-delà le concept global qui sous-tend la réalisation de ce portrait, le modelé très subtil de la carnation, laissant apparaître en plusieurs endroits les contours du dessin sous-jacent, est typique du style de l'artiste. C'est dans une œuvre comme celle-ci, et non dans de petits portraits de qualité inégale que l'on attribue souvent avec trop de libéralité à Katherina van Hemessen, que l'on peut resituer à sa juste mesure l'importance de l'artiste.

Portrait de gentilhomme

Portrait of a Gentleman

Panneau • Panel : 34 x 25,7 cm

Signé et daté 154(?)

PROVENANCE :

Collection Henry Mellish, Hodsock Priory, Norfolk

Collection du Dr. H. Wetzlar, Amsterdam

Collection privée, Allemagne

EXPOSITIONS :

Le Portrait dans l'Art flamand, Musée de l'Orangerie, Paris, 1952, n° 26

Katharina van Hemessen was born in Antwerp in 1528. She was the daughter and pupil of Jan Sanders van Hemessen and of the wealthy Barbe de Fenere. His father joined the Reformation, left Antwerp and settled in Haarlem.

Vasari wrote that Katherina joined the Court of Mary of Hungary as a miniaturist, accompanying the latter to Spain shortly after. She got married in 1554 to Chrétien de Morien or Moryn, musician to the Queen, a position which guaranteed a regular income to both of them and allowed them to develop their art.

She was mainly known as a portraitist, specialising in portraits on a small scale, but also depicted which some rare religious subjects. It is also very likely that she gave some help to her father, by painting some of the small-scale background figures in some of her father's large compositions.

The very rare paintings by this woman painter, who was one of the first female portraitists to achieve some recognition, are precise and intimate documents on the elegant personalities of the Flemish Court around 1550, at a time when the outburst of the religious crisis was about to alter the development of Flemish art.

Works by Katherina van Hemessen are to be seen i. a. in the Musées royaux des Beaux-Arts, Brussels, the KSK Museum, Antwerp, the National Gallery, London, the Hermitage Museum, St Petersburg and the Rijksmuseum, Amsterdam.

This portrait whose refinement and seductiveness is due to the elegance of its model and the subtle craftsmanship of its execution, is a most representative example of the art of Catharina van Hemessen. Here is also to be found the format for which the artist had a special predilection : three-quarter length portrait, reduced dimensions, abstract (non-figurative) background. The painting compares interestingly with a specimen in the custody of the London National Gallery (inv.n.1042). The model of which, of a more northern type, has the same left arm position, resting on his hip. His right hand, rather than holding the patrician gloves, clenches its fist tightly on the sword pommel, in a more martial, virile manner. The signature of the London painting : CATHARINA FILIA/JOHANNIS DE HEMES/SEN PINGEBAT. 1522 is not different from the signature in our painting and reveals the important role played by her father in Catharina 's mind (Jan Sanders van Hemessen had been indeed one of the most complex figures of the Antwerpian mannerism). The physiognomy of the model and the austerity of his clothes suggest a Spanish origin. This should not surprise us in so far as Catharina, the painter of the Regent Mary of Hungary, travelled with the latter in Spain and revolved in the circles close to the Netherlandish court.

The aristocratic descent of the model is unquestionable : the gloves, sword, the traditional attributes of the gentleman are eloquent elements, so is the expression of detached melancholy and the extreme care with which the fine, tapered fingers are carried out.

Beyond the global conception underlying the achievement of this portrait, the very subtle modelling of the flesh which, in several places shows drawn outlines underneath, is typical of the artist's style.

It is in such a work not in the small bust-length or three-quarter length portraits which are but too often attributed to Catharina van Hemessen that the significance of this artist may rightly be assessed.



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

Né à Malines, il fut l'élève de ses deux oncles, Jan et Jacob Bol.

On le trouve inscrit à la Gilde de cette ville en 1560. À la suite du pillage de 1572, il part travailler à Anvers dont il reçoit la citoyenneté deux ans plus tard. Chassé en 1584 par la guerre, il entreprend une série de voyages qui le conduisent successivement à Bergen-op-Zoom, Dordrecht et Delft avant de se fixer définitivement à Amsterdam en 1586. Il se rendit surtout célèbre par ses paysages et ses vues de ville panoramiques, étoffés de nombreuses petites figures, réminiscentes de l'art de Pieter Brueghel l'Ancien, dont il contribua pour une large part à accroître la renommée dans ce pays. Il influença d'une manière déterminante toute une génération de peintres hollandais tels Jacob Savery de Courtrai, Georg Hoefnagel et Frans Boels, qui furent ses disciples.

Il s'agit ici d'un chef d'œuvre atypique de Hans Bol, plus connu pour ses paysages panoramiques, où l'approche réaliste d'un Pieter Brueghel se combine avec la stylisation idéalisée d'un C. Massys ou d'un H. Cock. Ces paysages sont souvent, il est vrai, animés de scènes et motifs bibliques, mythologiques ou séculiers, mais rares sont les compositions où, comme dans le cas présent, le paysage est entièrement subordonné à l'agencement des groupes de figures. Après sa redécouverte en 1979, ce triptyque a été mis en relation avec trois dessins, dont deux étaient déjà attribués à Bol, et qui, s'il n'ont pas nécessairement été conçus comme des études préparatoires, n'en ont pas moins servi de modèles directs à chacun des trois panneaux de ce retable. Le volet figurant l'Adoration des Bergers se rattache à un dessin aujourd'hui conservé à la Fondation Custodia, Paris. Les différences portent essentiellement sur le nombre de figures, plus nombreuses sur le panneau, l'architecture de l'étable et l'espace global du champ pictural, élargi. L'iconographie de ce thème qui, apparaissant vers la fin du XV^e siècle, ne se popularise qu'au XVI^e siècle, est directement dérivée de celle de l'Adoration des Mages : on retrouve souvent la même typologie gestuelle et la différenciation par âges des figures de bergers. L'association au thème d'instruments de musique (voir la figure du berger à la cornemuse) relève d'une tradition pastorale, populaire dans l'art italien, et se trouve ici relayée par le groupe d'anges musiciens de l'arrière-plan, exaltant le caractère de glorification du thème.



Triptyque : La Crucifixion, l'Adoration des Bergers et la Résurrection
Triptych : The Crucifixion, The Adoration of the Shepherds and The Resurrection

Tempera sur vélin marouflé sur panneaux

Panneau central • Central panel : 34,5 x 23,5 cm, signé et daté 1593

Panneaux latéraux • Side panels : 28 x 22 cm, signés

Celui de l'Adoration est daté 1593

PROVENANCE :

Collection privée, France

LITTÉRATURE :

H.G. Franz, Beiträge zum Werk des Hans Bol, in Kunsthistorisches Jahrbuch, Graz, Vienne, 1979, vol. 14, p. 199-215, ill. planches LXVII, LXVIII, LXIX, fig. 9-12



In the years following the take-over of the city of Amsterdam by the Calvinists, there was great economic recovery, as well as a renewed interest in the arts. This was why many painters of Flemish birth and training chose to settle in Amsterdam rather than Haarlem, which helped to account for a huge renewal in landscape painting in particular. Among these Flemish emigrants there figured the names of Coninxloo, Vinckboons and Hans Bol, who was one of the first to settle there.

He was born in Malines and was the pupil of his two uncles, Jean and Jacques Bol. His name can be found registered at the Guild of this City in 1560. In the wake of the pillage of 1572, he went to work in Antwerp, where he obtained rights of citizenship. However, when the war caused him to flee in 1584, he undertook a series of journeys, which led him successively to Berg-op-Zoom, Dordrecht and Delft, before he finally settled in Amsterdam in 1586.

He became particularly celebrated for his landscapes with their great panoramas, peopled with many small figures, where there is to be found the spirit of Pieter Brueghel the Elder, whose fame he largely helped to broadcast in this country, thereby influencing a whole generation of painters. Jacob Savery de Courtrai, Georg Hoefnagel and Frans Boels were his disciples.

The present masterpiece is quite atypical of the work of Hans Bol, better known for his panoramic landscapes combining the realistic approach of a P. Brueghel with the idealised stylisation of a C. Massys or a H. Cock. If his landscapes are often animated with mythological, Biblical and profane subjects, rare, however, are the compositions in which the landscape is entirely subordinated to the placement of figure groups, as is the case here. After it was rediscovered in 1979, links have been established between this triptych and three different drawings, two of them being already given to Bol. These drawings may not necessarily be considered as preparatory studies for the three panels but they definitely have served as direct models for the present painting. The wing featuring the Adoration of the Shepherds is related to a drawing currently in the Custodia Foundation, Paris. Here, the differences between drawing and painting consist essentially in the number of figures, in greater number on the panel, in the cowshed architecture and the wider panel field proper. The theme of the Adoration of the Shepherds, which made its apparition towards the end of the XVth century and was to grow increasingly more popular one century later, was a direct derivation from the Adoration of the Magi iconography. At that time, from one picture to the next, the same gesture typology and the same age gradation differentiating the shepherds could be observed. Their association with musical instruments (cf. the shepherd with a bagpipe) partakes of a pastoral tradition popular in Italian painting ; it is enhanced here in the group of the musician angels of the background who thus glorify the theme.



Pour le panneau central de la Crucifixion (que l'on peut rattacher cette fois à un dessin passé en vente chez Sotheby's, Amsterdam, le 10 mai 1994), Hans Bol s'est basé sur le texte de l'Evangile de Jean, le plus détaillé à ce sujet et le seul mentionnant Longin le lancienier, le porteur d'éponge, les soldats se partageant aux dés les attributs de majesté du Christ, ainsi que la présence explicite de la Vierge, de Saint Jean et de Marie-Madeleine aux pieds de la croix. Autant de détails dûment illustrés par Bol dans sa représentation et auxquels il ajoute, avec une certaine *horror vacui* et dans un souci de symétrie compositionnelle avec le panneau précédent, le motif des deux anges portant d'autres instruments de la Passion du Christ, à savoir la colonne et le fouet de sa Flagellation. La Résurrection est sans doute le panneau pour lequel Bol a pu exprimer son inventivité iconographique avec le plus de liberté, dans la mesure où il n'existe aucune description précise de la scène dans les textes évangéliques : l'artiste choisit ici de représenter le tombeau comme une cavité creusée dans le rocher et de figurer le Christ flottant dans les airs, entouré d'une mandorle, induisant une confusion iconographique avec le thème de l'Ascension et suivant une typologie un peu archaïque, qui fut d'ailleurs réprouvée par le Concile de Trente.

Par rapport au dessin, conservé Musée de Providence, Rhode Island, Bol multiplie sur le panneau la présence de soldats, tant assoupis qu'éveillés, tantôt éblouis, tantôt effrayés par la lumière aveuglante entourant le Christ. Il agrément également l'arrière-plan de la composition, dans un souci d'en exploiter au maximum le champ narratif, des scènes des Saintes femmes au Tombeau et du Christ rencontrant les pèlerins d'Emmaüs. La richesse de cet opus magnum de Bol révèle tant au niveau stylistique qu'iconographique la diversité de ses sources d'inspiration. A la tradition flamande se greffent les apports italiens, dans la traduction qu'en firent les grands romanistes flamands tels Pieter Coecke, Maerten van Heemskerck ou Maerten de Vos. L'influence des maniéristes B. Spranger, Goltzius, Corneille de Haarlem, que l'on retrouve dans d'autres œuvres dessins ou tableaux de Bol datables des années 1590-93, n'est pas directement perceptible dans le cas présent. Le raffinement des coloris, la délicatesse des effets lumineux, le sens des lointains des fonds paysagés combinés au rendu minutieux des feuillages et autres détails sont autant d'éléments dérivés de la tradition flamande que l'artiste parvient à marier savamment à une grâce des attitudes, une élégance des gestes et une science de la composition globale dénotant une familiarité intime avec les courants maniéristes de l'Italie du Nord. Dépassant la réputation qu'il s'était forgée en tant que peintre paysagiste, Bol s'affirme ici comme un peintre d'histoire, déployant autant de talent dans la saisie de poses finement maniérées que dans l'expression de mouvements frénétiques. En bref, dans ce subtil mélange d'apports nordiques et méditerranéens, cet ultime chef-d'œuvre de Bol, conçu un peu à la manière de trois miniatures agrandies rehaussées d'or pur, révèle des aspects moins connus de l'art du maître, la diversité et la qualité de son écriture picturale ainsi que les singularités de l'iconographie religieuse de son époque.



For the central panel, i.e. of *The Crucifixion* (related to a drawing sold at Sotheby's, Amsterdam, May 10th, 1994), Hans Bol was inspired by the Gospel of John, the most detailed of all gospels in this respect and the only one mentioning Longin, the spear holder ("one of the soldiers with a spear pierced his side" John 19 : 34), the sponge with vinegar, the soldiers playing at dice the cloak of Jesus ("They parted my raiment among them, and for my vesture they did cast lots", John 19 : 24), the explicit presence of the Virgin, of St John and Mary Magdalene at the foot of the cross. In addition to all the details featured here, Bol as though motivated by some *horror vacui* and the desire to introduce compositional symmetry with the preceding panel has painted the motif of two angels carrying other instruments of the Passion, namely the column and the scourge of *The Flagellation*.

The Resurrection is probably the panel in which Bol was able to more freely express his image inventiveness, in so far as no specific description of the scene exists in any Gospel. The artist chose to feature the tomb as a cave dug into the rock and to represent Jesus hovering in the air, surrounded by a mandorla, a detail actually responsible for some confusion with the theme of *The Ascension*. This choice, in keeping with a somewhat archaic typology, was for that matter reproved by the Concile of Trento. Compared with the drawing in the custody of the museum of Providence, Rhode Island, the panel composition presents a far greater number of soldiers, whether slumbering or awake, at times blinded, at times frightened by the supernatural light around the figure of Jesus. The painter also animates the composition background, as though preoccupied to leave no inch free of narrative elements, thus Holy women at the tomb and Christ meeting the Emmaus pilgrims.

The riches of this opus magnum by Bol reveals both in style and iconography the great diversity of his sources. He reconciles Flemish tradition and Italian elements such as those introduced by the prominent Flemish Romanists : Pieter Coecke, Maerten van Heemskerck or Maerten de Vos. The influence of the mannerists B. Spranger, Goltzius, Corneille de Haarlem, found in other works by Bol (drawings and paintings alike), dating from the years 1590-93 is not directly perceptible in the present case.

The refined palette, the delicate lighting effects, the sense of depth provided by the scale of the background landscapes, combined with a careful rendering of the foliage and other details, are all elements inherited from the Flemish tradition which the artist manages to combine with science and craftsmanship to the most graceful elegant attitudes and a perfect mastery of global compositioning, which denotes his great familiarity with the mannerist strains of Northern Italy. His recognition was so far resting on landscape painting, here however the artist goes beyond this former achievement and asserts himself as history painter, showing as much talent in the finely mannered attitudes as in expressing the recklessness of movements. Short, the subtle blend of Northern and Mediterranean elements of this ultimate masterpiece conceived as three larger miniatures highlighted with gold, reveals less known aspects of the master's art, the diversity and quality of his painterly idiom and the singularities of the religious iconography of his day.



14

Gillis MOSTAERT

1534 Hulst - Anvers 1598

Peintre flamand du XVI^e siècle, principalement de paysages, Gillis Mostaert fut l'élève de Frans Floris et de Jan Mandijn en 1550 et fut reçu franc-maître à Anvers quatre ans plus tard.

Le répertoire de son œuvre se constitue essentiellement de vues panoramiques, de villages, de foires, de fêtes et de marchés animés de personnages.

Son œuvre fut longtemps mal connue et sous-estimée. Ce n'est que récemment, grâce aux recherches des historiens d'art, que l'on a mieux compris l'ensemble de ses tableaux et de ses dessins. Gillis Mostaert se manifeste comme peintre d'une spécialisation assez rare où l'on remarque l'utilisation d'un procédé particulier qui divise souvent ses tableaux en deux parties. Le panneau central, où se déroule le thème, haut en couleur, est entouré d'un cadre divisé en plusieurs carrés qui représentent des figures ou des scènes décrites en grisaille, mais iconographiquement liées à la scène principale. Après lui, Frans Francken le Jeune fut reconnu comme le grand spécialiste de cette manière de procéder.

Surtout grand paysagiste, Gillis Mostaert montre une prédilection et une grande sensibilité pour rendre, dans la nature, les meilleurs effets de la neige, du feu ou de la nuit. Ses paysages boisés annoncent l'art de Gillis Van Coninxloo qui fut d'ailleurs son élève et l'école de Frankenthal.

Il a collaboré avec Jacob Grimmer pour étoffer ses paysages ce qui prouve qu'il était renommé à l'époque aussi bien comme peintre de figures que comme paysagiste.

Ce paysage d'hiver occupe une place particulière dans l'œuvre de Mostaert, plus connu sans doute pour ses compositions d'histoires et ses scènes villageoises scandées d'une multitude de figures élancées ou pour ses paysages boisés annonçant l'art d'un Valckenborch. Ce paysage d'hiver reprend dans son ensemble et dans certains détails (notamment dans le groupe des chasseurs de l'avant-plan) une conception brueghélienne mais n'en révèle pas moins une personnalité artistique très indépendante. Le rendu de l'architecture, très volumétrique, est caractéristique, et ses personnages, élancés, se distinguent également des types brueghéliens, plus trapus. La composition reste particulièrement aérée et lisible et la recherche du rendu atmosphérique, perceptible dans le traitement du merveilleux ciel d'hiver, qui, pour être construit dans une subtile gradation de gris, n'en reste pas moins très lumineux, est poussée.



Paysage hivernal avec patineurs *Winter landscape with skating scene*

Panneau • Panel : 25,5 x 35 cm

PROVENANCE :
Collection privée

Le revers du panneau porte la marque du maître-pannelier Michaël Claessens



A XVIth Century Flemish landscape painter, Gillis Mostaert was the pupil of Frans Floris and Jan Mandrin in 1550. Four years later he was made free master in Antwerp.

His works deal mainly with panoramic views, villages, village fairs, religious feasts and market scenes animated with figures.

Little or no attention has been paid for a long time to his largely underestimated production. But art historians have recently investigated and re-assessed a whole corpus of works made up of paintings and drawings ascertained to be from his hand and the painter was thus finally granted the merit he deserves. Gillis Mostaert specialised in a rather uncommon manner, dividing often his paintings into several parts. A central panel would feature and highlight his main topic, surrounded by a frame itself divided into several squares featuring figures and scenes painted in a variety of grey hues (grisaille) and echoing the central panel theme. Frans Francken who followed in his wake, was subsequently recognised as the great specialist of this manner.

A major landscape painter, Gillis Mostaert had a partiality for nature which he recorded with a wonderful sensibility, excelling in rendering snow, fire and night impressions. His forest landscapes foreshadow the art of a Gillis van Coninxloo, his pupil, but also the School of Frankenthal.

His collaboration with Jacob Grimmer for whom he executed staffage indicates that he was also famed as a figure painter.

This winter landscape occupies a special place in the work of Mostaert, who is doubtless better known for his compositions of village kermesses and historical scenes interspersed with a multitude of slender figures or for woodland landscapes anticipating the art of a Valckenborch. This winter landscape, both as a whole and in certain details (in particular the group of hunters in the foreground), follows a Brueghelian pattern, but it nevertheless reveals a highly independent artistic personality. The rendering of the architecture is highly volumetric and individual, whilst his characters, lean and slender, are also different to the more thick-set figures of Brueghel. The composition remains particularly airy and clear, and the search for atmospheric rendering, perceptible in the treatment of the magnificent winter sky, which is constructed in a subtle shade of grey but remains highly luminous, is very sophisticated.



Lucas VAN VALCKENBORCH

avant 1535 Malines - Francfort 1597

Lucas van Valckenborch fut sans doute initié à la peinture par son père, Martin van Valckenborch l'Ancien, avant d'être admis comme maître de la guilde de Malines en 1564. Suite aux persécutions religieuses infligées par les troupes du Duc d'Albe aux sympathisants de la Réforme, il dut fuir sa ville natale en 1566 pour se réfugier à Liège puis à Aix-la-Chapelle, où il retrouva son frère Martin et Vredeman de Vries. Il s'installa à Anvers en 1576. L'année suivante il travailla à Bruxelles pour l'archiduc Matthias, alors gouverneur des Pays-Bas. En 1581, il accompagna ce dernier en Autriche, séjournant à Vienne et à Prague, résidant aussi à Linz et à Nuremberg. A partir de 1593, il part à Francfort, où il partage son atelier avec son frère Martin.

Il s'inscrit, ainsi que son frère dans une moindre mesure, parmi les plus grands paysagistes du XVI^e siècle. Ses représentations très détaillées des saisons, de kermesses villageoises, de compagnies galantes, de vues de ville se distinguent par le soin méticuleux apporté à leur réalisation et leur netteté poursuivie dans chacun des plans qui mènent à l'horizon.

Ses paysages panoramiques, montagneux ou boisés, sont une réelle invitation à la promenade. Cet observateur attentif et scrupuleux traite avec une délicatesse de miniaturiste des scènes anecdotiques toujours attractives et d'une surprenante exactitude historique, tout en rendant avec une précision topographique remarquable, le paysage environnant.

A la fin de sa vie, ses paysages profonds, aux nuances lumineuses et raffinées, témoignent d'une réelle démarche créatrice pour dépasser la conception brueghelienne jamais atteinte par ses contemporains.

Ce tableau est l'une des 14 compositions où Valckenborch s'attache à dépeindre une kermesse villageoise, insérée, il est vrai, dans un de ces merveilleux paysages panoramiques dont il a le secret. Se situant ici dans la lignée d'un Pieter Brueghel, d'un Pieter Balten ou d'un van Wechelen, Lucas van Valckenborch ne s'en démarque pas moins par la place prépondérante qu'il accorde au paysage et par le nombre relativement restreint de ses personnages. Si certaines figures (notamment le couple de danseurs de l'avant-plan) ne sont pas sans rappeler des motifs brueghéliens, leur physionomie est caractéristique de Lucas van Valckenborch. Merveilleusement équilibrée, cette composition séduit tant par la précision de ses détails, que par la finesse de son rendu pictural et sa conception aérienne. Le détail de la ville de l'arrière-plan, motif cher, s'il en est, à Lucas van Valckenborch, suffit pour comprendre où se situent les priorités de l'artiste. Pour des motifs stylistiques, on s'accorde en général à situer cette composition aux environs de 1572.



Paysage panoramique avec scène de kermesse *Panoramic landscape with village kermesse*

Panneau • Panel : 29,5 x 40,6 cm

Monogrammé

vers 1572

PROVENANCE :

Comte Moltke, Copenhague, 1871

G.A. Sadolin, Dragor, n° 11, 1929

Galerie Edward Speelman, 1965 (catalogue de l'exposition n° 11)

LITTÉRATURE :

J.S. Sthyt, *Nederlandsch Landskapsmaleri i Danske Samlinger*, Copenhague, 1929, p. 82

A. Wied, *Lucas und Marten van Valkenborch*, Freren, 1990, p. 17, n° 15



Lucas van Valckenborch was probably introduced to painting by his father Martin van Valckenborch the Elder, before he was admitted as Master of the Malines Guild in 1564. Following the religious persecutions inflicted by the Duke of Alba's troops on the Reformation's sympathizers, he had to flee his native town in 1566 and take refuge in Liege and then in Aachen, where he rejoined his brother Martin and Hans Vredeman de Vries. He settled in Antwerp in 1576. The following year, he worked in Brussels for the Archduke Matthias, then Governor of the Low Countries. In 1581 he accompanied the latter in Austria, staying in Vienna and Prague as well as in Linz and Nuremberg. After 1593, he shared his Frankfurt studio with his brother Martin.

The master, with his brother, belongs to the greatest landscape painters of the XVI century. His concept of landscaping emanates from Joachim Patenier and Pieter Brueghel the Elder.

This careful and scrupulous observer uses a miniaturist's fineness to treat anecdotal scenes, that is always attractive and of a surprising historical accuracy, whilst the surrounding scenery is rich with topographical exactness.

At the end of his life, his deep landscapes, with their luminous and refined nuances, are witness to a real creative intention, to go beyond the Brueghelian conception, and of a perfection never attained by his contemporaries.

This painting is one of the fourteen compositions in which Valkenborch represents a village fair, integrated in one of these splendid panoramic landscapes of his.

A follower of Pieter Brueghel, Pieter Balten and van Wechelen, Lucas van Valckenborch differs from his models by the importance he grants to the landscape and the relatively restricted number of his figures. Some of these (in particular the dancing couple in the foreground) evoke brueghelian themes, yet their expressions and physiognomies are characteristic of Lucas van Valckenborch. This splendidly balanced composition appeals through its detailed precision, but likewise through its exquisite painterly rendering and airy conception. The details of the town in the background, a motif having definitely the painter's predilection, indicate clearly what the priorities of Lucas van Valckenborch were. On the basis of stylistic considerations, this composition is generally dated ca. 1572.





Pieter BRUEGHEL le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Fils aîné de Pieter Brueghel 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.

Son apport personnel réside dans des subtiles variations qu'il y introduit, notamment par l'importance qu'il confère au paysage, et dans sa gamme chromatique 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.



Kermesse avec théâtre et procession

Village kermesse with theatre play and procession

Panneau • Panel : 115 x 160 cm

Signé et daté 1604

PROVENANCE :

Vente J.B. Blommaert, Gand, 8-9 octobre 1855

Collection privée belge depuis 1855

LITTÉRATURE :

Georges Marlier, *Pieter Brueghel le Jeune*, Robert Finck éd., Bruxelles, 1969, p. 299, n° 3



Pieter Brueghel the Younger was the first son of Pieter Brueghel the Elder and settled at an early date in Antwerp to study in the landscape painter Gillis van Coninxloo's studio. He became a Master in 1585. He could not be taught by his father who had died in 1569 when he was not yet 5 years old.

Pieter Brueghel the Younger followed two different trends. He first took up a great number of his father's compositions again and developed several other subjects. He contributed his personal touch by introducing variations, notably the importance he gave to landscape and his own colors, brighter than his father's.

After 1615, he asserted his personality in creating original compositions which immediately met great success and also instigated several imitations. The famed still-life and animal painter, Frans Snyders, and his own son Pieter Brueghel III were his pupils. Beyond the extension he gave to his father's work, Pieter Brueghel the Younger holds a prominent place in the XVIIth century, especially by his fine pictorial quality and the purity of his colors, which influenced all the Flemish painters of his century.



Pieter BRUEGHEL le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Ce tableau est l'une des cinq versions signées et datées connues de cette composition, sans doute l'une des créations les plus abouties en matière de kermesses villageoises. Acquisée par les ancêtres de ses précédents propriétaires lors de la vente J.P. Blommaert à Gand, les 8 et 9 octobre 1855, elle a depuis lors été jalousement conservée à l'abri des regards indiscrets et ne fut redécouverte qu'en 1969 par l'historienne d'art Jacqueline Folie, qui l'inclut aussitôt dans son édition posthume de la monographie consacrée à l'artiste par Georges Marlier. L'encre a coulé sur le fait de savoir si la composition résultait d'une invention autonome de Pierre Brueghel le Jeune ou s'il s'agissait d'une réélaboration par l'artiste d'une œuvre paternelle perdue aujourd'hui. Même si certains motifs semblent inspirés de la *Kermesse de Saint Georges* (e.g. le théâtre, ou la tablée avec les amoureux enlacés et les paysans se serrant la main), tandis que d'autres détails, tels la farandole endiablée, rappellent la *Kermesse de Hoboken*, il semble aujourd'hui communément admis d'y voir une reformulation très personnelle par Pierre le Jeune d'une œuvre de Pieter Balten, conservée aujourd'hui au Rijksmuseum d'Amsterdam, elle-même largement tributaire d'éléments brueghéliens. Par rapport à la composition un peu surchargée de Balten, Brueghel crée une œuvre à la respiration toute personnelle, à laquelle il insuffle cette lumière et ce sens de la couleur qui le caractérisent. Il s'agit d'une véritable synthèse de toutes les réjouissances villageoises, mettant sur un pied de comparaison les plaisirs et excès profanes avec les devoirs des bons chrétiens. La scène théâtrale impromptue, placée ici au centre du tableau, au lieu d'être reléguée au second plan comme dans la *Kermesse de Saint-Georges*, est occupée par des acteurs jouant une scène identifiée par Léo van Puyvelde : il s'agit de la saynète de Werrenbracht, où une femme, attablée en compagnie du diable en déguisement galant, est épiée par son mari, caché dans la hotte du colporteur pour constater le flagrant délit d'adultère. A l'agitation des groupes gravitant autour de la représentation théâtrale s'oppose le groupe plus ordonné des personnages suivant la procession, qui se dirigent vers l'église de l'arrière-plan. Dans ce foisonnement de figures, on mesure tout l'art de l'artiste qui parvient à capter et charmer l'attention du spectateur par force détails expressifs, tout en conférant à la composition dans son ensemble une profondeur atmosphérique et une lisibilité hors pair. La date précoce de cette version, sa provenance et son état de conservation en font sans aucun doute l'œuvre de référence du thème, véritable quintessence de l'art brueghélien.



This painting is one of the five known versions of a same composition that are all signed and dated. It is most certainly one of the most accomplished painted village fairs or kermesses by P. Brueghel The Younger. Ancestors of its former owners had acquired it at the J.P. Blommaert auction in Ghent, on October 8th and 9th 1855. It has, from that time onwards, been kept away from the public eye and as a consequence rediscovered as late as 1969 by the art historian Jacqueline Folie. The latter included it immediately in the posthumously published monography Georges Marlier had devoted to the artist.

*The question to know whether the composition was the result of an autonomous, spontaneous creation or the reworking by the artist of a fatherly painting (track of which has been lost today) has been debated at length. Although some motives seem to be inspired by *The St George Kirmis* (featuring a stage, a company sitting around a table with lovers embracing, and peasants shaking hands), and some others such as the reckless farandole are reminders of the *Hoboken Kermis*, it is nowadays generally admitted that this painting is a most idiosyncratic reworking by Pieter Brueghel the Younger of a former work by Pieter Balten, currently in the custody of the Rijksmuseum in Amsterdam (which in turn was largely indebted to Pieter Brueghel the Elder). Compared with the somewhat overcrowded composition by Balten, Brueghel II has created an airy work, animated by a most personal inspiration as shown in the light and chromatic sense which are his signature.*

*The painting presents a true synthesis of all existing forms of village rejoicings, leveling profane pleasures and excesses with good Christians duties. The informal, unprompted theatre stage in the front of the picture and not in the middle-ground, as is the case in the *St George Kirmis* is peopled with actors playing a scene which Léo van Puyvelde has identified with the so-called *Werrenbracht* short-comedy, in which a married woman is sitted at a table with the devil in the guise of a gallant, while her husband, hidden in a basket carried on a peddler's back, is on the look-out, about to take his wife *flagrante delicto* in the act of adultery. As a counterpoint to the reckless group around the stage, a more orderly group of figures follows a procession on its way to the church in the background.*

The innumerable figures enable to assess the art of the painter who manages at once to catch and enchant the spectator's attention with a profligacy of expressive details, while conferring to the whole an exceptional, clearly articulated human depth. The early date of this version, its provenance and well-preserved condition make of this quintessential piece of Brueghelian art a reference work on the theme.



Pieter BRUEGHEL le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Dans cette composition, Pierre Brueghel, désormais affranchi des modèles paternels, s'affirme comme l'un des créateurs les plus indépendants du XVII^e siècle flamand. Les quatre exemplaires signés et datés de ce thème portent des dates s'échelonnant entre 1619 et 1634, ce qui corrobore la signature caractéristique de la période de seconde maturité de l'artiste. Se situant à la limite de plusieurs genres picturaux (paysage, scène de genre ou portrait d'architecture), cette œuvre inédite dans la peinture flamande contemporaine est dominée par la silhouette de l'auberge. A l'instar de l'habitat rural suisse ou allemand mais de façon un peu inhabituelle dans l'architecture domestique flamande, l'auberge est décorée d'écussons figurant les provinces des Pays-Bas espagnols ainsi que d'un groupe figurant Saint Georges et le dragon. Une inscription dédicatoire : "Dit huys sy Godt Bequaeme/in Sinte Michiel is synen Naeme" (Que cette maison soit agréable à Dieu/Saint Michel est son nom) court le long de la façade donnant ainsi son nom à la composition et renfermant sans doute un message politique implicite. Dans la mesure où Saint-Michel est le patron de Bruxelles, l'auberge devient une métaphore des contrées flamandes. L'artiste anime la composition par des groupes espacés de personnages et animaux, laissant ainsi respirer la composition. Leur échelle reste réduite, autre caractéristique de la seconde maturité de l'artiste. Typique aussi de son style, la ligne serpentine du toit de chaume de l'auberge se prolonge dans le paysage et trouve un écho dans les courbes et contre-courbes des troncs d'arbres. L'un des aspects les plus frappants de ce panneau est donné par les échappées perspectives ménagées par les huisseries de la maison, révélant ainsi de véritables "tableaux dans le tableau". Aux paysans chargeant une charrette à droite succèdent le motif de la femme conversant avec un gentilhomme et la porte centrale de l'auberge, à travers laquelle on distingue un enfant dans son parc et des vieillards se réchauffant devant l'âtre. Sans se départir de l'esprit satirique qui anime les compositions de son père et qui fit sa propre renommée, Pierre Brueghel le Jeune nous donne ici un véritable chef-d'œuvre d'harmonie bucolique.



L'auberge Saint Michel *St Michael's Inn*

Panneau • Panel : 50,8 x 76,5 cm
Signé et daté 1626

PROVENANCE :

Probablement Jean-Egide Peeters d'Aertselaer (1725-1786);
sa fille Marie-Louise Peeters d'Aertselaer (1748-1804), épouse d'Henri-Joseph Stier (1743-1821);
leur fille Isabelle Stier d'Aertselaer (1768-1822), épouse de Jean-Michel, Baron van Havre (1764-1844);
acquis auprès de la famille

LITTÉRATURE :

Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Editions Robert Finck, Bruxelles, 1969, p. 411-415



In this composition, Pieter Brueghel henceforwards released from his fatherly models, asserts himself as one of the most independent creators of the Flemish XVIIth century. Each of the four specimens devoted to this topic, signed and dated, was painted at a different time during the period 1619-1634, which authenticates the characteristic signature of the second mature phase of the artist.

Bordering several genres (landscape, genre and architectural painting), this work without any parallel in the contemporary Flemish art is dominated by the silhouette of the inn. In the manner of Swiss or German rural habitat, although very unusual in Flemish domestic architecture, the inn is decorated with escutcheons representing the provinces of the Spanish Netherlands and a group featuring St George and the dragon as well. A dedicatory inscription containing possibly an implicit political message runs along the façade : "Dit huys sy Godt Bequaeme / in Sinte Michiel is synen Naeme" ("Should this house be pleasant to God / St Michael is its name") and gives its name to the composition. St Michael being the saint patron of Brussels, the inn is to be interpreted as a metaphor of the Flemish provinces.

Scattered groups of figures and animals animate the airy, spacious composition. Their scale is reduced, in keeping with Brueghel's mature second phase. Another characteristic of this style is the serpentine line of the thatched roof which, prolonging into the landscape, finds there an echo in the curves and counter-curves of the tree-trunks. The vistas afforded by the openings of the house are definitely the most striking feature of this panel, constituting authentic "pictures within the picture". One of them, to the right, represents peasants loading a cart ; it is followed by a genre scene representing a peasant woman in conversation with a gentleman. The inn's central door affords a view of the interior with an infant on his playground and elderly men stretching their limbs in front of the fireplace.

Here, the satirical spirit which invigorated his father's compositions and for which Pieter Brueghel the Younger was also famous is at work, yet this true masterpiece is not deprived in the least of bucolic harmony.



18-19

Pieter BRUEGHEL le Jeune

1564 Bruxelles - Anvers 1638

Le Goût et la Gourmandise

Taste and Gluttony

Panneaux circulaires • Circular panels : 18 cm Ø

PROVENANCE :

Collection Alice Lönberg

Collection privée, France

EXPOSITION :

Copenhague, Musée Royal des Beaux-Arts, octobre 1946, n° 23

LITTÉRATURE :

G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, éd. Robert Finck, Bruxelles, 1969, p. 161 et 164, fig. 85

Ces deux charmants tondi font partie de l'un des aspects les plus personnels de la production de Pierre Brueghel le Jeune, que l'on désigne généralement sous le terme de Proverbes ou *Zinneken*.

Ces proverbes sont tous peints sur des supports circulaires de bois (à l'exclusion du cuivre, pourtant souvent privilégié pour des tableaux de petit format). Parmi les 60 tondi recensés dans sa monographie, Georges Marlier distingue, sans prétension à l'exhaustivité, une trentaine de sujets différents dont, une douzaine illustrent des proverbes repris par Pierre Brueghel l'Ancien dans son anthologie des proverbes flamands conservée à la Gemäldegalerie de Berlin. D'autres s'inspirent des 12 proverbes du père, sur fond monochrome rouge, conservés au Musée Mayer van den Berghe d'Anvers. A l'encontre de son père, Pierre le Jeune prendra toujours soin d'intégrer ses saynètes dans un décor naturaliste, que ce soit un paysage ou un intérieur. Un certain nombre de proverbes n'ont pu être rattachés à un dicton particulier et semblent devoir correspondre à une interprétation morale plus large. C'est notamment le cas de ces deux charmants panneaux, où la mise en garde moralisatrice répond en l'occurrence à une illustration haute en couleurs, et sans précédents d'ailleurs dans l'œuvre de P. Brueghel l'Ancien, de l'un des cinq sens.



These two delightful tondi belong to one of the most idiosyncratic productions of Pieter Brueghel the Younger, generally designated by the name of Zinneken or Proverbs. All these proverbs are painted on circular wooden panels (and not on copper, which was however often favoured for these small format paintings). In his monograph, Georges Marlier, has listed sixty tondi, among which he has isolated without assuming to be exhaustive about thirty different subjects. Among the latter, a dozen Zinneken or so illustrate proverbs the prototypes of which had been featured by Pieter Brueghel the Elder in his anthology of Flemish proverbs (in the custody of the Gemäldegalerie in Berlin). Other proverbs are borrowings from the father's twelve proverbs, carried out on a red monochromatic background, in the custody of the Mayer van den Berghe Museum in Antwerp. As opposed to his father, Pieter Brueghel the Younger has always carefully integrated his sketches in a naturalistic setting, whether a landscape or an interior. Some of his proverbs elude identification with a specific wise saw or maxim and seem to have a wider moral sense. Such is the case of these two charming panels in which the moralising warning, without any precedent or prototype in the work of Pieter Brueghel the Elder, provides a high-coloured illustration of one of the five senses.



Joost DE MOMPER & Jan BRUEGHEL le Vieux

1564 - Anvers - 1635 — 1568 Bruxelles - Anvers 1625

Joost DE MOMPER. 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 Brueghel avant de se familiariser avec les coloris vénitiens de l'œuvre tardive de 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 étoffer de personnages ses paysages.

Jan BRUEGHEL le Vieux. Jan Brueghel le Vieux, appelé également Brueghel de Velours en raison de la séduction de sa palette, était le deuxième fils de Pieter Brueghel le Vieux et le frère de Pieter Brueghel le Jeune. Il passe ses premières années d'apprentissage chez P. Goekindt, peintre anversois, avant de partir vers 1590 pour l'Italie. On le trouve à Milan en 1595 où il eut pour protecteur le Cardinal Borromée. En 1596, il revient à Anvers où il s'inscrit comme Maître. Après un voyage à Prague en 1604 et à Nuremberg en 1606, il revient à Anvers et fut nommé peintre officiel de la cour par l'archiduc Albert et l'infante Isabelle.

La diversité des sujets traités sont d'une précision et d'une virtuosité extrêmes. L'un des plus grands spécialistes du paysage au XVII^e siècle, il en renouvela totalement la conception en créant un genre à la fois simple et lyrique, liant les différents plans par d'innombrables nuances où dominent les bleus-verts caractéristiques de sa palette et animant ses scènes de personnages qui furent quelquefois exécutés par Rubens. Son influence fut immense et s'exerça sur plusieurs générations de peintres.



Paysage panoramique avec scène de moisson

Panoramic landscape with harvest scene

Toile : 131 x 101,3 cm

PROVENANCE :

Collection privée



Joost DE MOMPER. The work of this landscape painter is at the crossroads between mannerism and realist representation of nature. In his early works, he was inspired by Pieter Brueghel, before becoming familiar with the Venetian colours of the later works of Tintoretto. His memories of the Alps had a great influence on his work. Like many of his contemporaries, he often devoted himself to the depiction of the four seasons. Joost de Momper draws inspiration from reality for his fantasy landscapes. The rule of the three colour tones – brown-red in the foreground, grey-green in the middle distance and pale blue in the background – enables him to use the atmosphere and the clouds to render a sense of space. At the end of his life, he also painted landscapes of plains.

His landscapes of southern influence are similar to those of Adam Elsheimer and Paul Bril. The unique technique of this master makes him a precursor of impressionism, whilst the vigour of his composition, dominated by the mind, harmonises with the modern taste for abstraction. Consequently, this ancient master is highly modern, and his reputation has been growing for almost half a century. He sometimes asked Jan Brueghel the Elder or Sebastian Vranckx to people his landscapes with characters.

Jan Brueghel the Elder. Jan Brueghel the Elder, also called Velvet Brueghel owing to the attractiveness of his range of colors, was the son of Pieter Brueghel the Elder and the brother of Pieter Brueghel the Younger.

He spent his first years of apprenticeship with P. Goekindt, a painter in Antwerp, before setting off for Italy in 1590. He turned up in Milan in 1595, where he came under the protection of Cardinal Borromeo.

In 1596, he returned to Antwerp, where he was registered as a Master. After a journey to Prague in 1604 and Nuremberg in 1606, he came back to Antwerp and was appointed the official court painter to Archduke Albert and the Infanta Isabella.

The diversity of the subjects dealt with show proof of great exactitude and virtuosity. As one of the main specialists in XVIIth century landscape, he totally renewed its design by creating a genre that was both simple and lyrical, linking the various backgrounds with infinite fine details, in which there dominate the blues and greens of his range of colors for his scenes peopled with characters often executed by Rubens. He exerted enormous influence on several generations of painters.



Joost DE MOMPER & Jan BRUEGHEL le Vieux

1564 - Anvers - 1635 — 1568 Bruxelles - Anvers 1625

De Momper traita souvent le thème de la moisson, sujet populaire s'il en est, dans la peinture flamande et dont la nature même se prête à une représentation allégorique de l'été, suggérant également une symbolique d'abondance et de prospérité propitiatoire. Le tableau de référence pour le développement de l'iconographie du thème est bien entendu le tableau de Pierre Brueghel l'Ancien, qui se trouve aujourd'hui à la Galerie Nationale de Prague : un paysage horizontal coupé en diagonale à l'avant-plan par un chemin où se concentre l'essentiel des personnages. Le plan moyen est scandé par des groupes de paysans s'affairant autour de meules, tandis qu'un village et des montagnes occupent l'arrière-plan. De Momper suit, mais en hauteur, le même schéma, si ce n'est que le chemin coupe ici l'avant-plan du tableau en montant vers la gauche. Au-delà de ces similitudes compositionnelles, tout semble différer, tant ces tableaux, par leur style et le traitement des détails, appartiennent à des époques différentes. Chronologiquement, les tableaux de moisson de de Momper se situent dans les trois premières décennies du XVII^e siècle. La version présentée ici est l'un des quatre tableaux de ce thème où ressort la collaboration de de Momper avec Jan Brueghel l'Ancien. Une collaboration dont l'apport ne cessera de s'accroître au fil des tableaux, jusqu'en 1625, date de la mort de Brueghel de Velours. De Momper poursuivit ensuite cette collaboration fructueuse avec Jean Brueghel le Jeune.



De Momper has often broached the harvest theme, a most popular subject in Flemish painting. The very nature of the harvest lends itself admirably to an allegorical representation of Summer, a symbol of plenty and propitious prosperity. The archetype/prototype of this thematic iconography is Pieter Brueghel the Elder's painting, currently in the custody of the National Gallery in Prague. The latter is a horizontal landscape with a diagonal slanting path in the foreground where most of the figures are concentrated. The middle-ground is rhythmized by peasant groups busy constructing hay stacks while a village and mountains stretch out in the background. De Momper follows the same compositional scheme but vertically rather than horizontally. His path cuts across the painting foreground, ascending towards the left. Beyond these compositional similarities, everything seems different : style and detail treatment belong to different times. The chronology of the harvest paintings by De Momper is comprised between 1600 and 1630. The present version is one of the four harvest paintings showing the collaboration of Jan Brueghel the Elder a collaboration that grew ever deeper until Velvet Brueghel's death, in 1625. It was followed by the fruitful cooperation between De Momper and Jan Brueghel the Younger.



Joost DE MOMPER & Jan BRUEGHEL le Jeune

1564 - Anvers - 1635 — 1601 Bruxelles - Anvers 1678

Joost DE MOMPER. 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 Brueghel avant de se familiariser avec les coloris vénitiens de l'œuvre tardive de 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'impressionisme 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 étoffer de personnages ses paysages.

Jan BRUEGHEL le Jeune. Jan Brueghel le Jeune, fils aîné de Jan Brueghel de Velours, s'initie à la peinture dans l'atelier paternel. En 1622, son père l'envoie en Italie auprès du Cardinal Federico Borromeo, archevêque de Milan. La mort inopinée de son père en 1625 met fin à son voyage. A Anvers, il s'inscrit aussitôt comme membre de la Gilde de Saint-Luc et de la chambre de rhétorique attenante " De Violiere ", dont il est promu Doyen dès 1630. Il reprend la gestion de l'atelier familial et consigne ses activités dans un journal qu'il rédigea de 1625 à 1651.

Proche des sujets de son père, il en renouvelle pourtant la conception, substituant au maniérisme qui prévalait jusqu'alors, un art plus réaliste, plus simple et allègre. Son œuvre retient aujourd'hui l'attention des connaisseurs : son habileté est telle que sa production est parfois confondue avec celle de son père.

Une palette douce, une facture lisse et brillante placent Jan Brueghel le Jeune, au travers de ses recherches personnelles, parmi les précurseurs de la peinture moderne.



Paysage d'hiver

Winter lanscape

Panneau • Panel : 100,5 x 162 cm

PROVENANCE :

Baron Cassel, Paris

Collection privée, Etats-Unis

LITTÉRATURE :

K. Ertz, *Josse de Momper der Jüngere*, Freren, 1986, n° 414, fig. 265, p. 239



Joost DE MOMPER. The work of this landscape painter is at the crossroads between mannerism and realist representation of nature. In his early works, he was inspired by Pieter Brueghel, before becoming familiar with the Venetian colours of the later works of Tintoretto. His memories of the Alps had a great influence on his work. Like many of his contemporaries, he often devoted himself to the depiction of the four seasons. Joost de Momper draws inspiration from reality for his fantasy landscapes. The rule of the three colour tones – brown-red in the foreground, grey-green in the middle distance and pale blue in the background – enables him to use the atmosphere and the clouds to render a sense of space. At the end of his life, he also painted landscapes of plains.

His landscapes of southern influence are similar to those of Adam Elsheimer and Paul Bril. The unique technique of this master makes him a precursor of impressionism, whilst the vigour of his composition, dominated by the mind, harmonises with the modern taste for abstraction. Consequently, this ancient master is highly modern, and his reputation has been growing for almost half a century. He sometimes asked Jan Brueghel the Elder or Sebastian Vranckx to people his landscapes with characters.

Jan BRUEGHEL the Younger. Jan Brueghel the Younger, who was the eldest son of Velvet Brueghel, was introduced to painting in his father's studio. In 1622, his father dispatched him to Italy to stay with the Cardinal Federico Borromeo, Archbishop of Milan.

His father's untimely death in 1625 put an end to his travels. In Antwerp, he immediately enrolled at the Guild of Saint Luke and the adjoining " De Violiere " Chamber of Rhetoric, of which he became the Dean in 1630.

He undertook the management of the family studio, and wrote down his occupations in a diary that he kept between 1625 and 1651.

Although he remained close to his father's subjects, he did however renew their design, replacing the prevalent Mannerist style, with a more realist, simple, cheerful expression of art. Today, his work is much admired by connoisseurs and his skill is so great that his work is often confused with his father's. A soft range of colors, a smooth, brilliant workmanship accounts for Jan Brueghel the Younger being considered as a precursor of modern art through his own personal research.



Joost DE MOMPER & Jan BRUEGHEL le Jeune

1564 - Anvers - 1635 — 1564 Bruxelles - Anvers 1638

À la suite des prototypes lancés au XVI^e siècle par un Pieter Brueghel, par les Grimmer, par Lucas van Valckenborch, le paysage d'hiver connu, tout au long du XVII^e siècle, un essor considérable, se développant comme un genre pratiquement autonome, popularisé par des grands noms tels Jean Brueghel père et fils, Denijs van Alsloot, Daniel van Heil en Flandres, H. Avercamp, A. van de Venne aux Pays-Bas. Un certain nombre de peintres, tels Gijsbrecht Luytens, s'en firent une spécialité exclusive, signe incontestable du succès rencontré par le thème.

De Momper s'affirme comme l'un des peintres les plus prolifiques en ce domaine, travaillant dans un esprit d'émulation, de complémentarité, voire de collaboration mutuelle avec Jan Brueghel l'Ancien. L'influence de ces deux peintres l'un sur l'autre fut mutuelle, même si le style de chacun des deux artistes se définira toujours par des oppositions essentielles. À l'encontre de Brueghel, de Momper réduira toujours l'importance de l'avant-plan, rapprochant de la sorte l'arrière-plan, qu'il étoffera d'ailleurs de personnages et motifs de taille plus conséquente. Alors que chez un Jan Brueghel, seul l'avant-plan semble tangible, c'est un véritable espace cosmique qui se livre, chez de Momper, à l'appréhension sensorielle quasiment tactile du spectateur. Et alors que Jan Brueghel utilise, tout en la simplifiant progressivement, une même technique lisse et précise dans les différents plans de profondeur, de Momper dévoile d'emblée la stylisation sans ambiguïté de sa manière.

Dans ces paysages, sobrement dépouillés mais toujours animés de vibrations lumineuses, de Momper accordera une place de choix au traitement des arbres qu'il investit d'une expressivité quasiment humaine.

Dans les paysages datant de sa dernière phase créatrice, de Momper développera, de façon caractéristique, l'importance du plan moyen.



Following the models produced in the 16th century by Pieter Brueghel, the Grimmers and Lucas van Valckenborch, the winter landscape grew considerably in popularity throughout the 17th century, developing into a practically autonomous genre, popularised by great names such as Jean Brueghel father and son, Denijs van Alsloot and Daniel van Heil in Flanders, and H. Avercamp and A. van de Venne in the Netherlands. A number of painters, such as Gijsbrecht Luytens, made this theme their exclusive speciality, an incontestable sign of its success.

De Momper stands out as one of the most prolific painters in this speciality, working in a spirit of emulation, complementarity and even mutual collaboration with Jan Brueghel the Elder. The influence of these two painters on each other was mutual, even though the style of each artist will always be defined by their essential contrasts. Unlike Brueghel, de Momper always reduces the importance of the foreground, thereby bringing the background closer, whilst filling it with characters and motifs of more substantial size. Whereas in a Jan Brueghel the foreground alone seems tangible, with de Momper, the eye is plunged into a veritable universe that seems almost tactile. Also, whilst Jan Brueghel uses the same smooth and precise style, albeit progressively simplified, in all depth planes, de Momper immediately reveals the uncompromising stylisation of his manner. In these landscapes, which are soberly sparse but always animated by vibrant lighting, de Momper pays particular attention to the treatment of the trees, which he suffuses with almost human expressiveness. In the landscapes dating from his last creative phase, de Momper develops the middle distance in his own characteristic style.



Jacob SAVERY l'Ancien

vers 1565 Courtrai - Amsterdam 1603

Frère aîné du paysagiste et peintre d'animaux Roelandt Savery, auquel il donna sans doute sa première formation, Jacob Savery semble avoir été, sinon l'élève, du moins l'émule du malinois Hans Bol.

Fuyant les persécutions religieuses, il émigre avec toute sa famille aux Pays-Bas du Nord entre 1580 et 1585 et y retrouve son maître. Il est membre de la gilde des peintres de Haarlem en 1587 et acquiert le droit de cité à Amsterdam en 1591, la même année que Bol.

Peintre miniaturiste et dessinateur, il nous offre une œuvre peinte peu abondante et datée généralement des années 1590-1600. Ses kermesses flamandes et ses paysages de Flandre, souvent traités sur le mode narratif, traduisent un héritage brueghelien. Il s'en distingue néanmoins par des coloris à la fois plus vifs et plus nuancés, par une touche plus rapide dans l'exécution des personnages. Cette vision très personnelle confère à ses compositions une grande rigueur. Ses paysages ne sont pas sans rappeler non plus ceux de son frère Roelandt, qui fut son élève. La forte personnalité de Jacob Savery est à son zénith, tout en virtuosité et liberté, quand il est prématurément fauché par la peste en 1603. Il n'en reste pas moins l'une des figures les plus originales de son époque.



Intérieur de ferme avec nature morte

Interior of a farm with a still life

Panneau • Panel : 31,7 x 46,3 cm

Signé

PROVENANCE :

P. de Boer, Amsterdam, 1940

Collection privée, Pays-Bas

EXPOSITION :

Gand, 1954, n° 3 alors donné à Roelandt Savery

LITTÉRATURE :

J. Spicer, *The Drawings of Roelandt Savery*, 1576-1639, Université de Yale, 1979, p. 229, note 49, p. 347



Jacob Savery was the elder brother of Roelandt Savery, the landscape and animal painter to whom he most probably gave his early training. He may have been a pupil of Hans Bol or, at least, one of his followers.

Religious persecutions led him to seek sanctuary in the Northern Netherlands where he emigrated with his family between 1580 and 1585 (there to meet his presumed former master again). He was registered as a member of the Haarlem Guild of Painters in 1587 and was granted rights of citizenship in Amsterdam in 1591, at the same time as Bol. A miniature painter and draughtsman, he left a rather scarce painted production, generally dated 1590-1600. His Flemish kermises and landscapes, often anecdotal, indicate clearly a brueghelian tradition, although his color scheme and larger brushstrokes in the treatment of figures distinguish him from both Brueghel's palette and stipple. These idiosyncratic features are found throughout his work, which thereby derives its extreme compositional rigour. It should furthermore be noted that his landscapes are not in the least akin to those of his brother Roelandt, although the latter had been his pupil.

The strong personality of Jacob Savery, his singular blend of virtuosity and freedom of expression was about to gain him favour and recognition when, in the year 1603, the epidemic of pest which was rampant in these days, swept him away. In spite of his early death, he left the mark of an original talent on his time.



Jacob SAVERY l'Ancien

vers 1565 Courtrai - Amsterdam 1603

Reprenant une thématique initiée par Pieter Aertsen et développée par Joachim Beuckelaer, Jacob Savery nous donne ici un petit chef-d'œuvre, distinct de sa production habituelle de paysages panoramiques, scènes de kermesse et autres compositions moins intimistes. L'échelle quasi-miniaturiste du panneau contraste avec les compositions souvent monumentales de Aertsen et Beuckelaer, tandis que le prétexte religieux a totalement disparu. De fait, l'iconographie des scènes de cuisine s'enracine dans celle de certaines scènes bibliques, telles notamment l'épisode néo-testamentaire de la Visite du Christ chez Marthe et Marie.

Cette scène religieuse, prétexte à la composition, subsiste dans bien des cas chez P. Aertsen, même si elle se trouve reléguée à l'arrière-plan. Savery, lui, s'en affranchit totalement et se concentre sur le rendu, foisonnant de vigueur et précision pittoresques, des victuailles de l'avant-plan : gibier et animaux domestiques, poissons, volatiles et animaux terrestres, occupent avec une certaine *horror vacui* l'avant-plan, comme à illustrer de façon encyclopédique les biens que la terre, ou plus exactement les Quatre Éléments (si l'on inclut le feu de l'âtre comme figure métonymique) réservent aux hommes. Si glorification de la création il y a, si, dans une certaine mesure, les scènes de cuisine sont aussi un hymne au pays de cocagne que sont et restent malgré tout les Pays-Bas espagnols en butte aux troubles religieux, un éloge du travail industriel des classes populaires, il ne faut sans doute pas perdre de vue l'avertissement moral contre les excès des plaisirs des sens qui sous-tend ce genre de représentations. Et l'impression se confirme quand l'on regarde de plus près le groupe débraillé attablé à l'arrière-plan. Tous âges confondus, les humains semblent avoir perdu tout contrôle, toute dignité : A la limite, le peintre semble nous suggérer qu'ils sont moins humains que les propres victimes de leur gourmandise, dont certains, tels le veau, nous regardent d'un œil interrogateur.



*Jacob Savery was here inspired by a topic launched by Pieter Aertsen and later developed by Joachim Beuckelaer. The result is a small-scale masterpiece distinct from his usual panoramic landscapes, village fairs and other less intimate compositions. The almost miniature scale of the panel contrasts with the often monumental compositions by Aertsen and Beuckelaer. The original religious plea, the kitchen scene iconography being rooted in passages from the New Testament, viz. Jesus visiting Martha and Mary, has, for its part, almost completely disappeared. The religious subject which is the source of kitchen scenes is explicitly treated in a great number of paintings by P. Aertsen, yet generally developed in the background of the picture. Conversely, Savery, thoroughly emancipated from this religious painterly convention does away with the plea and focuses his attention on rendering the foreground victuals, their profusion, diversity and textural specificity : domestic animals, game, birds and fish which are literally crowded in the foreground, as though expressing the artist's *horror vacui*. It is as though Savery in some sort of encyclopaedic approach was resolved to illustrate the riches of the Earth or rather those the Four Elements have in store for Man. This painting may thus be considered as the glorification of the Creation, and the kitchen scenes as the celebration of "the land of plenty" the Spanish Netherlands had been and were remaining in spite of religious disorders, and it is also an undeniable homage rendered to the labours and chores of the peasant world. But the implicit moral message contained in this kind of representations, its warnings against the excesses of sensual pleasures, should not be ignored. A close examination of the dishevelled group of men sitting in the background is, in this respect, quite revealing. Mankind, which no age class segregates, seems to have lost all sense of self-control and dignity. The painter actually goes so far as to suggest that these folks have less humanity than the actual victims of their gluttony, some of which, such as the calf in the foreground, direct their interrogative gaze at the spectator.*



23-24

Abel GRIMMER

vers 1570 - Anvers - 1618

Peintre anversoïsois, Abel Grimmer est le fils du paysagiste Jacob Grimmer chez lequel il effectua son apprentissage avant d'être reçu comme Maître dans la Guilde des peintres de Saint-Luc en 1592.

Il fut le spécialiste des séries consacrées aux Quatre Saisons et aux Douze Mois, qui sont comme des transpositions sur panneau des calendriers des miniaturistes. Contemporain de Pieter Brueghel le Jeune, il interpréta comme lui, mais d'une manière très personnelle, certains modèles et gravures conçus par Pieter Brueghel l'Ancien et Hans Bol. Il resta ainsi profondément attaché à l'esprit et à la conception un peu archaïque du XVI^e siècle.

Le caractérisent un graphisme sévère et précis, une vision synthétique de la nature suivant l'exemple des primitifs et miniaturistes, ainsi qu'une composition aux lignes schématisées s'alliant à une extrême subtilité dans le choix et la juxtaposition des tons. On a pu dire de lui, quand on ne connaissait guère encore l'étendue de son œuvre, qu'il "simplifiait la nature avec une charmante et poétique naïveté, accompagné d'une grande maîtrise d'exécution". Sa conception picturale qui allie un certain réalisme du paysage, à l'accent très personnel, à une stylisation de la nature et des architectures, nous apparaît maintenant étrangement moderne.

Par leur format oblong et leurs sujets relativement atypiques, ces deux pendants représentent une curiosité dans l'œuvre d'Abel Grimmer. Ces deux scènes de chasse se complètent à merveille, dans la mesure où il s'agit dans un cas, d'une chasse résolument aristocratique, une chasse à courre au cerf, sur fond d'allée sylvestre et de château à douves, et de l'autre, d'une chasse plus prosaïque, mais néanmoins pratiquée par des gentilhommes, une scène de tenderie. D'un tableau à l'autre, des scènes secondaires montrent des pêcheurs sur un étang, des paysans moissonnant un champ, un berger avec son troupeau, soit autant d'éléments qui dressent un tableau relativement exhaustif des moyens de subsistance de l'homme du XVI^e siècle. La main de Grimmer s'y révèle de façon non équivoque dans le rendu au poinçon du feuillage en fer à cheval ainsi que dans les éléments graphiques qui soulignent les sinuosités des chemins et des autres éléments du paysage. Il convient également de remarquer l'identité compositionnelle de ces deux pendants, tous deux structurés suivant une trouée perspective diagonale allant de gauche à droite, coupée en son milieu par un deuxième segment de diagonale. Enfin, signalons la note d'humour cocasse apportée par l'inclusion d'un couple d'amants dans le champ que les chasseurs s'approprient à passer au filtre de leur rets : De drôles d'oiseaux dont la présence est justifiée par l'affinité phonétique et étymologique existant en vieux flamand entre le verbe désignant la pratique de l'acte sexuel et le substantif désignant les oiseaux.



Paire de scènes de chasse

Pair of hunting scenes

Panneaux • Panels : 10,3 x 29,4 cm

PROVENANCE :

Collection privée, Belgique

LITTÉRATURE :

Reine de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, Ed. La Renaissance du Livre, Belgique, 1991, pl. 99-100, p. 356



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 minituarist 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 XVth 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 subtilty in the choice and juxtaposition of the tones.

If we hardly knew the extent of his work, it may be said of him that he "simplified nature with a charming, poetic naivty, together with a great mastery of workmanship". His pictorial style, which combines a highly personal realism of the landscape with a stylization of nature and architectures, today appears strangely modern to us.

By their oblong shape and relatively atypical subjects, these two pendants represent a curiosity in the work of Abel Grimmer. The two hunting scenes complement each other perfectly : whilst one scene is resolutely aristocratic, depicting a deer hunt with hounds against a background of forest alleys, the other hunt is more prosaic, even though it is practised by gentlemen, since the scene shows the tending of a bird net. From one painting to the other, secondary scenes show fisherman on a pond, peasants harvesting a field and a shepherd with his flock : these various elements combine to give a relatively exhaustive picture of human means of subsistence in the 16th century. Grimmer's hand is clear in the engraved rendering of the horseshoe-shaped foliage and in the graphic elements that emphasise the winding curves of the paths and other sinuous elements of the landscapes. The unity of composition of the two pendants is also remarkable : both paintings are structured with a shaft of perspective going diagonally from left to right, intercepted in the middle by the a second diagonal segment. Finally, there is the note of farcical humour provided by placing a couple of lovers in the field that the hunters are preparing to work with their snare : the presence of these decidedly strange birds is justified by the phonetic and etymological affinity between the ancient Flemish verb for the sexual act and the noun designating birds.



25

Abel GRIMMER

vers 1570 - Anvers - 1618

La trappe aux oiseaux
The birds' trap

Panneau • Panel: 50 x 66 cm

PROVENANCE:

Collection privée, France

Collection privée, Belgique

LITTÉRATURE:

Reine de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, Bruxelles 1991, n°30, p. 284, ill. pl. 98 p. 355

Ce panneau s'inspire du célèbre Paysage à la trappe aux oiseaux, conçu par Pierre Brueghel l'Ancien, repris par son fils et qui fit office en quelque sorte de prototype du genre. Rares sont les paysages d'hiver flamands des XVI-XVII^e s. qui ne s'y réfèrent pas d'une façon ou d'un autre. S'écarter néanmoins du modèle brueghélien, Abel Grimmer nous livre une image profondément originale, révélant par l'épuration géométrique des différents plans de profondeurs du tableau, la stylisation des architectures et la réduction du nombre des personnages un art tout en recueillement et dépassant la tentation de la narration anecdotique.



This panel was inspired by the famous Landscape with the Birds' Trap, created by Pieter Brueghel the Elder, which his son later resumed and which somehow became the prototype of the theme. Rare are the Flemish winter landscapes which, in the XVIth-XVIIth centuries, do not, somehow, refer to the topic. Diverging nonetheless from the Brueghelian model, Abel Grimmer provides us with a deeply original image which reveals, in its geometrical segregation of backgrounds, its architectural stylisation and restricted staffage, an inner vision whose esthetical message goes far beyond the desire to tell a story.



Louis DE CAULERY

vers 1575 Cambrai - Anvers 1621

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 n'a pu être déterminée; ses œuvres attestent qu'il séjourna pourtant à Venise, Florence et Rome. Orienté vers le tableau de genre, cet artiste traita les scènes les plus diverses : carnavals sur la glace, feux d'artifice, combats de taureaux, collections en plein air, allégories des cinq sens, 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. Son coloris est très raffiné. Sa palette, sous l'influence des maîtres italiens, innove en Flandre : demi-teintes, ocre-jaune, vert Véronèse, lie de vin. Ses représentations architecturales le montrent soucieux d'exactitude et très habile dans le rendu de la perspective.

Ce charmant panneau fait ressortir l'importance que Caulery eut, dans le développement ultérieur des écoles flamandes et hollandaise, comme pionnier des scènes de genre, tant galantes (comme dans le cas présent) que populaires. L'iconographie des compagnies galantes trouve son origine directe dans celle de la Parabole du Fils prodigue. C'est ainsi que se dessine souvent un sens caché moralisateur derrière les apparences d'insouciance de ces assemblées élégantes. Souvent aussi, on retrouve des allusions indirectes aux cinq sens, des plaisirs desquels il s'agit de souligner le caractère éphémère. C'est effectivement le cas dans cette composition où le gentilhomme agenouillé devant la joueuse de luth, celui faisant la révérence, les couples enlacés, ceux se promenant autour des parterres de fleurs sont autant d'allusions déguisées. Caulery se fit une spécialité de ce genre de compositions, à la fois savamment ordonnées et foisonnantes de détails, auquel son style pictural, raffiné et élégant, semble convenir particulièrement bien. L'espace architectural, rendu avec un souci minutieux de la perspective, a toujours été l'une des préoccupations majeures de Savery, imbu de culture renaissante par ses séjours en Italie. La qualité des architectures suggère souvent une collaboration avec d'autres peintres et il semble plausible que, dans le cas présent, il se soit prévalu du concours de Hendrick van Cleve III (cf. n° 9).



Compagnie élégante dans un parc *Elegant gathering in a palatial garden*

Panneau • Panel : 51,5 x 66 cm

PROVENANCE :
Collection privée



He probably came from the village of Caulery near Cambrai, but moved to Antwerp in 1594 and trained with Joos de Momper. He was accepted as a Master in this town in 1602. The date he went to Italy cannot be determined; his works prove that he did however reside in Venice, Florence and Rome.

This artist was inclined toward genre painting and dealt with a highly variety of scenes : carnivals on ice, fireworks, bull-fights, open-air collections, allegories of the five senses and meetings painted in the spirit of the Fontainebleau School. The tallness of his characters, their exquisite postures, smooth faces and bare foreheads characterize his style. His colors are highly sophisticated. Under the influence of the Italian Masters, his palette proved to be an innovation in Flanders : half tones, ochre-yellow, Veronese green and Burgundy red. His depiction of buildings shows him to be concerned with fine precision, while being very skillful at presenting perspective.

This delightful panel shows the importance Caulery was to have in the later development of the Flemish and Dutch schools as a pioneer of genre scenes, representing either village folk or gallant companies (such is actually the case here). The origin of the gallant companies imagery is the parable of the Prodigal Son, whose hidden moralising message always underlies the care free appearance of these elegant social gatherings. They also often contain indirect allusions to the five senses, with a view to stress their ephemeral character. Such is the case of the present composition in which a gentleman is kneeling in front of a luth-playing lady, while another is bowing and couples are embracing or walking around the flower beds. These are undeniable messages in disguise. Caulery specialised in this kind of compositions, at once ordered with science and brimming with details for which his exquisitely elegant painterly style seems particularly well adapted. Caulery, suffused with the Renaissance culture gathered during his long stays in Italy, has always devoted extreme care to his architectures and the precise rendition of illusionistic perspective. Indeed, the high quality of Caulery's architectures leads us to conjecture that other painters may have collaborated to his works. This could possibly be the case in the present painting with Hendrick van Cleve III (cf. n.9) executing its architectonic elements.



Né à Anvers en 1579, il entre comme apprenti dans l'atelier de Pierre Brueghel II en 1593, puis dans celui d'Hendrick van Balen avant d'être nommé Maître de la Gilde d'Anvers en 1602.

De 1608 à 1609, il part faire un voyage en Italie, d'abord à Rome, puis à Milan, où il est accueilli par le cardinal Borromée, à qui il est recommandé par Jean Brueghel I, dans une lettre annonçant au cardinal l'arrivée prochaine de son ami.

En 1611, il épouse Marguerite de Vos, sœur des peintres Corneille et Paul. Membre de la Société des Romanistes à Anvers en 1618, il en devient doyen en 1619. C'est à son retour d'Italie en 1609 qu'il décide de se consacrer à la nature morte. Sa notoriété et son succès furent si rapides qu'ils dépassèrent vite les frontières de son pays, comme l'attestent les commandes de Philippe IV de l'Espagne pour la Torre de Parada ou celles de l'archiduc Léopold Guillaume. Sa contribution à l'évolution de la nature morte est essentielle.

C'est vers 1610, sous l'influence de Rubens, qui deviendra son ami et pour lequel il travailla entre 1611 et 1619, et fort des leçons italiennes, qu'il participe au renouvellement fondamental du genre et des formules héritées de P. Aertsen et J. Beuckelaer.

Il injecte un style novateur dans des compositions qui prennent une ampleur décorative inusitée jusqu'alors. Une mise en page calme et régulière où dominent les schémas géométriques simples mais bien structurés, qui cherchent à résoudre le problème des liaisons de masses somptueusement agencées.

Une facture vigoureuse et précise préside à ses tableaux de plus petites dimensions, destinés le plus souvent à des cabinets d'amateur, tendant vers un réalisme quasi illusionniste et insufflant une puissance des volumes et une vitalité rarement atteintes dans la peinture.

Ce peintre qui fut également l'un des plus brillants coloristes flamands du XVII^e siècle eut peu d'imitateurs directs mais il influença largement ses contemporains, ainsi que la peinture française du XVIII^e siècle.

De prime abord, cette composition épurée surprend chez un peintre que l'on associe plus volontiers à des compositions de grand format au foisonnement baroque. Dans cette expression minimale de la nature morte de fruits qu'est la corbeille de raisins, la main de Snyder se révèle dans l'éclat lumineux de la pâte, comme animée d'une vibration intérieure. Apportant un soin particulier à ses tableaux de chevalet, Snyder semble avoir pris ici un plaisir particulier à insuffler une vie propre à chaque grain de raisin. Si les collectionneurs contemporains célébraient en Snyder le grand ordonnateur de compositions fastueuses, ils n'en devaient pas moins apprécier les côtés plus intimistes de sa personnalité d'artiste. Ainsi l'inventaire post mortem du célèbre Nicolas Rockox, ami et mécène de Rubens et Snyder, fait acte d'une "corbeille de raisins, faite par François Snyder" ne devant vraisemblablement pas être très différente de l'exemplaire présenté ici.



Nature morte à la corbeille de raisins

Still life with grape basket

Panneau • Panel : 34,5 x 48,2 cm

PROVENANCE :
Collection Privée



Born in Antwerp in 1579, Frans Snyder was apprenticed in the studio of Pieter Brueghel II in 1593 and, later on, in Hendrick van Balen's studio. In 1602, he was made master of the Guild of Antwerp. In 1608-1609, he travelled through Italy, staying first in Rome then in Milan where, on the recommendation of Jan Brueghel the Elder, he was the guest of cardinal Borromeo.

In 1611, he married Marguerite de Vos, the sister of the painters Corneille and Paul de Vos. He became a member of the Romanist Society in Antwerp in 1618 and elected as its deacon one year later.

On his return from Italy in 1609, he decided to devote himself to still life exclusively. He very rapidly gained recognition and success, nationally and internationally, in this painting genre. His foreign commissioners were the archduke Leopold William and Philip IV of Spain. For the latter, he executed the Torre de Parada.

His contribution to the development of still life painting was decisive.

Towards 1610, under the influence of Rubens (for whom he worked from 1611 till 1619 and for whom he eventually became a friend), and simultaneously thoroughly impregnated with the teachings of Italy, he took a major part in the renewal of this painting genre, updating the traditional formulas inherited from P. Aertsen and J. Beuckelaer. He imposed a new, innovating style and his compositions, consequently took on a new sweeping decorativeness. With a quiet and regular compositional scheme dominated by simple rigorous geometric patterns, he managed to solve the problem of connecting masses which are, each per se, sumptuously arrayed ensembles. Vigorous, precise brushstrokes are the signature of these small-scale paintings generally intended for the curio cabinets of amateurs with a partiality for illusionistic realism.

Frans Snyder is considered as one of the most brilliant Flemish colourists of the XVIIth century, yet although he left a profound influence upon his contemporaries and the French painters of the XVIIIth century alike, he had but few direct imitators.

At first, this refined composition surprises us coming from a painter more spontaneously associated with large scale compositions, generally crowded with a baroque exuberance. In the so to speak minimalist still life which the grape still life is in essence, Snyder's hand is revealed in the bright impastos which an inner vibration seems to animate. Devoting great care to his easel paintings, Snyder seem to enjoy a great pleasure in breathing a life of its own into each grape. Contemporary collectors hailed Snyder as the great organiser of sumptuous compositions, yet they no less appreciated the more intimate sides of his artistic work. Thus, the post mortem inventory of the famous Nicolas Rockox, a friend and patron of Rubens and Snyder, mentions "a basket with grape, executed by François Snyder", which very likely presented some similarity with the present specimen.



Frans SNYDERS

1579 - Anvers - 1657

Bon exemple du renouvellement que Frans Snyders insuffla à la peinture de nature morte flamande, en s'écartant de la tradition de Aertsen et Beukelaer et de la tradition additive et plongeante des pionniers du genre. Snyders créa d'emblée des compositions rythmées par des diagonales et structurées en plusieurs plans de profondeur. Si l'œuvre appartient à la première période de maturité de l'artiste, déjà elle nous séduit par l'ampleur de ses formes : les fruits et légumes de Snyders semblent toujours gonflés de sève et d'une vitalité débordante. Brillant coloriste, il manie avec liberté et virtuosité la pâte picturale. La combinaison, traditionnelle chez lui, de gibier et de fruits se déploie ici suivant le plan horizontal d'une grande table. Si, dans son ensemble, cette composition conserve une sobriété qu'il abandonnera par la suite, elle n'en renferme pas moins en germe tous les éléments qui font du peintre le maître incontesté de la nature morte flamande baroque.



Nature morte à la corbeille de fruits, la coupe de cerises et au gibier sur un entablement

Still life with a fruit basket, a bowl of cherries and game, on a ledge

Toile • Canvas : 85,5 x 110,5 cm

PROVENANCE :
Collection privée



This painting is an excellent illustration of the renewal Frans Snyders breathed into Flemish still life, freeing himself from the tradition of Aertsen and Beukelaer. Snyders, at the very first, created compositions structured by segregated backgrounds and rhythmical diagonals. While still belonging to the artist's first mature phase, the painting already appeals through its majestic sweeping forms. Snyders' fruits and vegetables seem always swollen with sap and brimming with vitality. A brilliant colourist, he handles impastos with freedom and virtuosity. An idiosyncrasy of his consists in reconciling flora and fauna, i.e. fruit and game which he generally spreads about the horizontal plane of a table-top covered with an often red cloth. Although the composition as a whole is characterised by a great restraint which the artist would later give up, it already contains the seeds of these elements which, when developed, will gain him the repute of the unquestioned master of Flemish baroque still life.



Frans FRANCKEN le Jeune

1581 - Anvers - 1642

Il est le plus productif et le plus justement réputé des peintres de la nombreuse dynastie des Francken.

Frans Francken le Jeune reçut sa formation dans l'atelier paternel. Il est nommé grand-maître de l'Académie de Saint-Luc à Anvers en 1605 et doyen en 1614.

Très tôt, il dirige lui-même un atelier florissant, aidé par de nombreux collaborateurs. Il aborde les genres les plus divers : biblique, mythologique, historique, allégorique. Il est aussi l'auteur de scènes de cabinets d'amateur dont il lança la mode et qui allaient constituer pendant tout le XVII^e siècle un genre spécifiquement anversoïse.

Son style se distingue par l'élégance de la présentation et le brio de la facture. Un trait caractéristique de sa manière est sa façon d'inscrire les yeux des personnages en forme de points noirs dans de fins visages allongés.

Ce tableau, au sujet relativement rare, permet à Francken de s'exprimer dans les veines picturales qui lui correspondent le mieux : à la fois peintre d'histoire, avec des compositions regorgeant de personnages aux expressions variées et exacerbées, suivant ainsi, à la mode flamande, les règles du pathos et mouvements de l'âme propres à la tradition codifiée du genre au XVII^e siècle, et peintre de cabinets de curiosités s'attachant à décrire de façon presque miniaturiste les objets, vases, bijoux, coquilles campant le décor de cet épisode de la vie du héros grec. Suivant l'Iliade, Achille, fils de Pélée et de Thétis, est emmené par celle-ci chez Lycomède, roi de Scyros, afin de parer à la prédiction de Calchas, suivant laquelle Troie ne pourrait être prise sans le concours guerrier d'Achille. Voulant préserver son fils, Thétis le déguise en fille, afin qu'il soit élevé au milieu des jeunes princesses, filles de Lycomède. Un subterfuge qui n'empêchera notre héros de suivre son destin : envoyé à la recherche d'Achille, Ulysse, le plus rusé des Grecs, arrive à la cour de Scyros et dépose une lance et un bouclier dans le vestibule du palais, avant de faire sonner le cor guerrier, afin d'attiser l'instinct guerrier du fils de Thétis. La ruse d'Ulysse réussit : Achille, s'emparant aussitôt de l'arme et du bouclier, est démasqué. C'est ce moment critique qui est saisi par Francken : en plein gynécée, Achille, d'ailleurs entouré de maints petits détails iconographiques suggestifs revoyant à la masculinité du héros, se débat afin de pouvoir brandir l'épée, tandis que les filles de Lycomède semblent fascinées par l'attribut traditionnel de Vénus et de la féminité : les conques.



Achille parmi les filles de Lycomède
Achilles with the daughters of Lycomedes

Panneau • Panel : 53,5 x 76 cm

PROVENANCE :
Collection privée



He was the most productive and highly reputed of the painters of the long dynasty of the Franckens.

Frans Francken the Younger was trained in his father's studio. He was appointed Grand Master of the Academy of Saint Luke in Antwerp in 1605 and senior member in 1614. At a very early age, he himself directed a flourishing studio, with the help of many assistants. He worked on a high variety of subjects : biblical, mythological, historical and allegorical. He was also the author of amateur's exhibition rooms, for which he started a fashion and which were to become a genre specific to Antwerp throughout the whole of the XVIIth century.

His style stands out through its pictorial elegance and the bravado of its workmanship. A characteristic feature of his manner is his way of depicting the characters' eyes as black dots on finely drawn faces.

The relatively rare subject of this painting enables Francken to express himself in the painterly vein which fits him best. Francken is a history painter, and the present composition features a profusion of figures with the most variegated and pronounced expressions, in keeping with the contemporary Flemish fashion, expressing pathos and psychology according to the fixed rule of the XVIIth century genre painting. Francken is likewise a painter of curiosities, intent on depicting with a miniature-like precision objects, vases, jewels and shells. In our painting, the latter create the setting of this episode in the life of the Greek hero.

Following the narration of the Iliad, Achilles, son of Peleus and Thetis, is taken by his mother to Lycomedes, king of Scyros, in order to escape Calchas' prediction, according to which Troy would only be captured with the armed intervention of Achilles. Desiring to spare her son, Thetis introduced him to Lycomedes in the guise of a girl, so that he might be brought up amidst the young princesses, daughters of the king of Scyros. A trickery of Ulysses was however to prevent our hero from avoiding his destiny : Ulysses, the most artful of all Greeks, was sent to look for Achilles. On his arrival at the court of Scyros, he laid a spear and a shield on the floor of the palace entrance before blowing the soldier's horn, meant to arouse the warrior's instinct of Thetis' son. The trick was successful : Achilles took hold of the weapon and shield and was thus instantly unmasked. Such is precisely the moment chosen by Francken to illustrate the myth : in the middle of the gynaeceum, Achilles, actually surrounded by a number of minute iconographic details reflecting his virile character, tries to extricate himself from his feminine apparel in order to flourish the spear while Lycomedes's daughters, stupefied with astonishment, gaze at the traditional attributes of Venus and symbols of femininity : the marine shells.



Né à Anvers, Willem van Nieulandt grandit cependant à Amsterdam où ses parents s'installèrent dès 1588. Il y fit son apprentissage auprès de J. Savery entre 1594 et 1599. Comme tant d'autres paysagistes anversoïses du début du XVII^e siècle, il s'ex-patria en Italie de 1599 ou 1602 à 1605 et se fixa à Rome pour travailler dans l'atelier de Paul Bril. Il dessina de nombreuses vues de la cité, en peignit certaines, assimilant avec perfection la leçon de composition de son nouveau maître.

À son retour aux Pays-Bas, il résida d'abord à Anvers où sa présence est attestée dans les registres de la Guilde comme " fils de maître " en 1605 et comme maître de Pieter Heremans en 1606.

Il s'installa probablement vers 1629 à Amsterdam où sa fille allait épouser le peintre de natures mortes et d'animaux Adriaen van Utrecht.

Peintre de vues de villes et de sujets religieux, dessinateur et graveur, Willem van Nieulandt appartient à ce groupe d'artistes qui, après leur séjour dans la péninsule et leur retour au pays natal, prirent l'habitude de se servir des souvenirs épars, inscrits sur des carnets de croquis ou d'esquisses, pour donner à leurs tableaux un caractère antique et italien par l'évocation de ruines ou de paysages arcadiens, étoffés de scènes bibliques ou historiques.

Les compositions de van Nieulandt, calmes, solides et harmonieuses, qui allient une facture précise et fouillée à un grand souci d'exactitude, exalté par une palette douce et nuancée, se situent dans le prolongement immédiat de Paul Bril auquel il reprit, entre autres, le dessin soigné des arbres et des feuillages. Cet artiste véritablement accompli, qui fut aussi poète et dramaturge, portait en lui les qualités mêmes qui sont à l'origine de sa grande renommée.

Sujet-phare de tous les peintres flamands italianisants, de Pieter Isaacz à van Lint en passant par Matthieu et Paul Bril, Willem et Adriaen van Nieulandt, le Campo Vaccino permet aux peintres de faire étalage de leur familiarité avec l'Antique, tout en s'étendant sur les inévitables détails pittoresques que l'affectation contemporaine du site (marché aux bestiaux et aire de pâturage) autorisait. Non que leur représentation des lieux soit toujours exactement topographique : et de fait, dans le cas présent, la pyramide de Caius Cestius et l'Arc de Constantin sont rapprochés de façon quelque peu approximative et au défi de leurs proportions respectives. Il n'en reste pas moins que van Nieulandt restitue avec une poésie suggestive ce qui pour les voyageurs nordiques en mal de Grand Tour devait correspondre à la quintessence de la Ville Eternelle : des ruines imposantes, réminiscentes d'une grandeur passée, émergeant du foisonnement coloré d'une réalité, certes prosaïque mais ô combien charmante. L'équilibre et l'élégance de cette composition, la vivacité raffinée de sa palette ainsi que le raffinement du rendu de certains détails (tels les pots en terracotta ornant la terrasse du bâtiment de l'avant-plan, motifs récurrent, s'il en est, chez le peintre) sont autant de marques incontournables de l'art de van Nieulandt, le situant d'emblée au tout premier rang de cette première vague de peintres italianisants.

Vue du Campo Vaccino
View of the Campo Vaccino
Panneau • Panel : 50 x 66 cm

PROVENANCE :
Louise, Comtesse douanière de Seafeld, Dowells, Grande Bretagne
Collection privée



Willem van Nieulandt, who was born in Antwerp, lived in Amsterdam, where his parents had settled in 1588. He did his apprenticeship with Jacob Savery between 1594 and 1599 (or 1602) to 1605, settling in Rome in order to work in Paul Bril's studio. On his return to the Netherlands, he first resided in Antwerp, where his presence is testified to in the records of the Guild in 1605, and then as the Master of Pieter Heremans in 1606. He probably settled in Amsterdam around 1629, where his daughter was shortly to marry the painter of still-lives and animals, Adriaen van Utrecht.

As a painter to townscapes and religious subjects, graphic artist and engraver, Willem van Nieulandt belongs to this group of artists who, after their stay in Italy, used scattered memories in order to give an ancient, Italian character to their paintings of Biblical or historical scenes. His paintings, which are heightened by a soft, nuanced range of color is to be situated in the immediate line of Paul Bril, from whom he borrowed, among other things, the careful workmanship of the trees and foliage.

As a subject of predilection for all the Italianate Flemish painters, from Pieter Isaacz. to van Lint by way of Matthieu and Paul Bril and Willem and Adriaen van Nieulandt, the Campo Vaccino enabled painters to display their familiarity with Antiquity whilst at the same time dwelling on the inevitable picturesque details made possible by the contemporary use of the site (as a cattle market and pasture). Their representation of the site was not always topographically accurate : in the present case, for example, the pyramid of Caius Cestius and Constantine's Arch are brought into a distinctly approximate proximity that does not respect their true proportions. Nevertheless, van Nieulandt does recreate with poetic suggestiveness what must have appeared the quintessence of the Eternal City to northern travellers longing for the great adventure : imposing ruins, reminiscent of past glories, emerge here from the colourful profusion of a reality that, although prosaic, is full of charm. The balance and elegance of this composition, the refined vivacity of its palette and the stylish rendering of certain details (such as the terracotta vases decorating the building in the foreground, one of the recurrent – to say the least – motifs of the painter) are all unmistakable marks of the art of van Nieulandt, placing him at the forefront of the first wave of Italianizing painters.



31-32

Adriaen VAN STALBEMPT

1587 - Anvers - 1662

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 à la Gilde 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, sur invitation du Roi Charles I^{er} 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, ainsi que la couleur des maisons, jaune clair, et non rose comme chez Jan Brueghel.

Par ce qu'elle a de diversifié 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.

Proches par leur conception d'ensemble des paysages miniaturistes de Jean Brueghel de Velours, ces deux charmants petits cuivres révèlent la main singulière d'Adriaen van Stalbempt dans le traitement pittoresque des architectures (notamment dans la typologie caractéristique du bâtiment à portique) ainsi que dans le coloris très soutenu du ciel.



Paire : Paysage d'hiver avec des pêcheurs sur un sentier près d'un village et
Paysage boisé animé de personnages près d'une maison à portique

Pair : *A winter landscape with fishermen on a track by a village and
A wooded landscape with figures by a porticoed dwelling*

Cuivres • Copper : 10,2 x 12,4 cm et 10,2 x 12,7 cm

PROVENANCE :

Madame Francis Robert Bisshopp, Parham Park, Sussex



Born of Protestant parents, Adriaen van Stalbempt spent his youth in Middelburg, where his family had fled after the fall of the City of Antwerp. However, in 1609, he returned to his place of birth and, in the same year, enrolled as a Master at the Guild of Saint Luke. In 1632, the artist left Antwerp for London, where he was summoned by the English King Charles I. He consequently seems to have abandoned all activity, the motive of which still remains unclear.

His work was devoted to landscape, as is testified by some twenty paintings ranging over the years from 1604 to 1629. Some of them are reminiscent of the style of G. van Coninxloo, whereas others bring to mind P. Brill or Velvet Brueghel. However, several recurrent features assist towards the identification of his work : in particular, the workmanship of the foliage and the pale yellow color of his houses, which are not pink as in Brueghel's paintings.

Adriaen van Stalbempt is an eclectic, indefinable artist with a most endearing personality. Together with Abraham Govaerts, we may situate him among the greatest successors of Velvet Brueghel.

Close in conception to Velvet Brueghel's miniature landscapes, these two delightful copper plates reveal the singular painterly manner of Adriaen van Stalbempt, viz. in the picturesque treatment of architectures (in the characteristic typology of the building with a portico, in particular). The colours of the sky are also particularly intense.



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 des 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 la considérer comme l'un des meilleurs disciples de Brueghel. Il se distingue de lui par des tons plus appuyés, plus denses aux premiers plans alors que les lointains s'estompent dans une lumière vaporeuse, ainsi que par le souci d'une composition décorative qu'il n'abandonnera jamais.

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.

Ce paysage est un excellent exemple de la synthèse résolument originale et personnelle que Govaerts effectue entre l'héritage de l'école de Frankenthal et le souffle nouveau insufflé par l'œuvre de Jan Brueghel de Velours. Le *Waldbild* d'un van Coninxloo trouve un écho dans la place résolument prépondérante que Govaerts accorde à l'élément sylvestre, toujours détaillé avec une expressivité faisant ressortir feuillages, troncs et souches tordues dans une veine que l'on peut légitimement qualifier de pré-romantique. Mais Govaerts prend soin d'égayer ce foisonnement sylvestre par des coloris bleus-verts et des groupes de personnages très brueghéliens et de l'amplifier, le faire respirer, en ménageant des ouvertures perspectives, qui se fondent dans la lumière poétique de lointains vaporeux à la De Momper.



Paysage sylvestre avec paysans
A wooded landscape with peasants

Panneau • Panel : 54 x 83 cm

PROVENANCE :

Collection Van Hove

Collection privée, Belgique

LITTÉRATURE :

Y. Thierry, *Les peintres flamands de paysages au XVII^e siècle*, Bruxelles, Lefebvre et Gillet, Editions d'Art, p. 221, ill.

Charles Sterling, cat. expo *Rubens et son temps*, Paris 1936, p. 66

H. Gerson, cat. expo *Le Paysage flamand aux Pays-Bas*, Gand 1961, n°29



A Flemish landscape painter, Abraham Govaerts belongs to the painters generation who followed in the footsteps of Jan Brueghel (ca. 1569-1642), known as "Velvet" Brueghel, whose pupil or fervent admirer he must have been. The son of an art dealer he was made master in 1607.

In subject and composition, his early works indicate the influence of Joost de Momper and Gillis Van Coninxloo. From 1620 onwards however, the painter asserted a personal style halfway from "Velvet" Brueghel and Gillis van Coninxloo, showing a similar predilection for pictures of forest interiors, thick leafage, tree trunks and roots wrapped up in ivy. Govaerts, however, always made a point to open up lyrical vistas in the foliage, showing distant landscapes either swathed in mist or sparkling with light. According to his precious searching penetration of details, to his masterly palette, Abraham Govaerts may be considered as one of "Velvet" Brueghel's most consummate followers. He differed from the latter in two points however, viz. his use of brighter impastoed hues in the foregrounds combined with sfumato in the distant backgrounds, and a life long interest in the compositional decorative elements. Had it not been for his brief span of life, he may probably have had the career of a "Velvet" Brueghel and may possibly have surpassed him in lyricism and vigour.

This landscape is an excellent example of the resolutely original and personal synthesis that Govaerts achieves between the heritage of the Frankenthal school and the new inspiration provided by the work of Jan Brueghel the Elder. The *Waldbild* of a van Coninxloo is echoed in the uncompromisingly preponderant place that Govaerts accords to the forest element, which is detailed with an expressiveness that makes the foliage, trunks and twisted stumps stand out in a vein that can legitimately be qualified as pre-romantic. However, Govaerts is careful to lighten this abundant woodland with blue-green colours and groups of highly Brueghelian characters, allowing the landscape to breathe by opening up perspectives that merge into the poetic light of hazy distances in the style of De Momper.



34

Mattheus MOLANUS

1590 (?) - 1645 Middelbourg

Peu d'éléments de la biographie de ce peintre rare et précieux, parfois mentionné comme Schneebrueghel, nous sont connus :

Il meurt à Middelbourg en 1645, ville de la Gilde de laquelle il est nommé Doyen en 1626. L'influence de Gillis van Coninxloo et surtout celle de Jan Brueghel de Velours sont perceptibles dans son œuvre, qui montre par ailleurs des affinités certaines avec celles d'un Antoine Mirou ou d'un Pieter Schoubroeck.

Il privilégie dans sa production les paysages de petit format, vues de villages et autres scènes rustiques, avec une prédilection particulière pour les paysages d'hiver, qui lui valurent le surnom dont il est parfois affublé. Dans la meilleure tradition des épigones de Brueghel, il adopte en général une gamme chromatique à dominante bleue-verte, et se distingue par l'intégration souvent particulièrement heureuse des personnages dans ses paysages. Il est représenté dans un certain nombre de musées européens tels la Gemäldegalerie de Dresde, le Rudolfinum de Prague, le Musée National et les collections Schönborn et Harrach de Vienne

Dans ce petit paysage aux accents délicats et pré-romantiques, Molanus fait preuve d'une sensibilité artistique profondément enracinée dans la tradition flamande: l'héritage de Gillis van Coninxloo, d'un Roelandt Savery et de l'Ecole de Frankenthal dans son ensemble sont encore nettement perceptibles, même si la composition plus aérée et la gamme chromatique adoucie révèlent l'influence du contexte artistique des Provinces-Unies, dans lequel se déroula la majeure partie de sa carrière.



Paysage vallonné avec moulin à eau
A hilly landscape with watermill

Panneau • Panel : 18,2 x 23,2 cm

PROVENANCE :
Collection privée



Little is known of the life of this rare and precious painter, mentioned at times as Schneebrueghel (Snowbrueghel). We know that he died in 1645, in Middelburg, a town in which he had been appointed dean of the painters' Guild in 1626. The influence of Gillis van Coninxloo and, above all, that of Velvet Brueghel is perceptible in his work which shows undeniable similarities and affinities with those of an Antoine Mirou or a Pieter Schoubroeck.

Molanus had a marked partiality for small-scale landscapes, village views and other rustic scenes. Winter landscapes appealed particularly to him, hence the above mentioned surname. In keeping with the best tradition of Brueghel's followers, he generally adopted a chromatic range dominated by blues and greens; yet, his skilful integration of the figures into his landscapes is quite distinctive. He is present in a number of European museums, such as the Gemäldegalerie, Dresden, the Rudolfinum in Prague, the National Museum, the Schönbrunn and Harrach Collections in Vienna.

In this small landscape with delicate, pre-romantic accents, Molanus shows an artistic sensibility deeply rooted in the Flemish tradition. The inheritance of Gillis van Coninxloo, Roelandt Savery and the School of Frankenthal as a whole is still clearly perceptible, although a more airy composition and the softer nuances of his palette reveal the influence of the artistic background of the United Provinces in which the artist spent the major part of his career.



35

Jacob VAN ES

1596 - Anvers - 1666

Jacob van Es est né à Anvers vers 1596 et c'est sans doute dans cette ville qu'il passa toute son existence. On le trouve inscrit dans la corporation de Saint-Luc en 1616. Il se marie l'année suivante et eut sept enfants.

Il se spécialise dans la peinture de nature morte en développant très tôt un ton personnel qu'il ne modifiera pratiquement pas et qui lui assura de son vivant un vif succès.

Il excelle tout particulièrement dans la représentation d'éléments relativement simples qu'il dispose sur le plan incliné d'une table de manière à les décrire le mieux possible.

Il privilégie les formes arrondies, soulignant la plasticité et la densité des formes d'une grande fermeté, par l'emploi d'une pâte relativement dense, posée par larges touches, dans de forts contrastes d'ombre et de lumière.

La vitalité de son coloris et son analyse scrupuleuse proche de l'objectivité la plus grande, servent une composition élaborée avec beaucoup d'aisance où domine avant tout la recherche d'équilibre et d'unité d'ensemble dans un souci constant d'une juste répartition entre les différents volumes, souvent révélés par un fond relativement neutre.

Il forma deux élèves : Jacob Gillis en 1621 et Jan van Thielen en 1623.

Dans sa simplicité épurée, dans l'éclat de son coloris, ce panneau représente une production typique de l'art de Jan van Es. Une simple corbeille remplie de pommes et de raisins suffit à faire vibrer la lumière de l'espace pictural : l'harmonie simple de cette composition n'est pas sans rappeler le célèbre modèle du Caravage conservé à la Pinacothèque Ambrosienne de Milan. Derrière la transparence objective se cache bien entendu une symbolique christologique : Pommes et raisins se complètent comme références à la Chute de l'Homme et à la Rédemption eucharistique. Il n'est pas jusqu'à la petite noix perdue dans la corbeille qui ne fasse référence à l'exemption du Christ du péché originel.

Mais toutes ces strates de signification sont occultées par l'art de van Es, qui capte le regard du spectateur dans le jeu de ses formes épurées sculptées par la lumière.

**Nature morte à la corbeille de fruits***Still life with a fruit basket*

Panneau • Panel : 34 x 48,5 cm

PROVENANCE :

Collection privée



Jacob van Es was born in Antwerp in ca. 1596 and he spent all his lifetime there.

He was member of the St Luke corporation from 1616 on, got married one year later and had seven children.

He specialised in still life paintings and developed very early his very personal style, that he hardly modified and which was a big success during his lifetime.

He excelled particularly in representing quite simple elements which he displayed on an inclined table so that he could describe them as best as possible.

He gave great importance to round shapes, emphasizing the plasticity and the density of strong solidity by using a quite thick paint applied with large strokes in a strong contrast of lights and shadows.

He had two pupils : Jacob Gillis in 1621 and Jan van Thielen in 1623.

In stylisation and colour brightness this panel is typical of the production of Jan van Es. A mere basket filled with apples and grapes sets the picture space vibrating : the uncomplicated harmony of this work reminds us of the famous model by Caravaggio in the custody of the Pinacoteca Ambrosiana, Milan. The objective transparency of the fruit basket cannot but conceal Christian symbols : apples and grapes complete each other, the former referring to the Fall of Man, the latter to the eucharistic Redemption. The small walnut gone astray in the basket is no less deprived of symbolism and refers to Christ's exemption of sin. But all these different emblematic meanings are somehow transcended by the art of van Es, whose stylised forms interplay, as though sculpted by light, enthralls the viewer's attention.



Nature morte au panier de pêches et au bol de framboises
Still life with a peach basket and a bowl of raspberries

Toile • Canvas : 55 x 80 cm

PROVENANCE :
 Collection privée, Allemagne

Par-delà l'identité du traitement pictural, c'est dans une toile comme celle-ci, d'emblée plus ambitieuse que la corbeille de fruits présentée ci-avant, que l'on peut saisir ce qui confère aux compositions de van Es leur charme tout particulier, en matière de choix et d'agencement des formes. La toile toute entière baigne dans une atmosphère de calme silencieux, répondant à l'appellation de "vie silencieuse" utilisée dans les langues germaniques pour désigner le genre de la nature morte.

Sans sacrifier à la tentation de surcharge décorative, van Es arrange et fait dialoguer entre eux les motifs, simples et lumineux, qu'il affectionne et qui sont toujours judicieusement choisis. Rien d'improvisé dans ces compositions où tout semble aller de soi, dans l'harmonie la plus parfaite.



This painting, more ambitious than the preceding piece with a fruit basket, although similar in painterly manner, enables us to seize what imparts their quite particular charm to the compositions of van Es, which a very specific choice and arrangement of forms characterises. The whole canvas is suffused in that soundless quiet atmosphere which the English "still life" and German "Still-Leben" so appropriately describe. Van Es does not in the least repress a temptation to overcrowd his painting with decorative elements; he arranges the simple and bright motifs for which he has a predilection (and which are always most judiciously chosen) in order to establish a dialog among them. These compositions where every element, every thing seems from the spectator's point of view taken for granted, radiate the most perfect harmony which is the unquestioned outcome of a carefully premeditated speculation.



37-40

Jan VAN GOYEN

1596 Leyde - La Haye 1656

Il est l'un des plus grands paysagistes du siècle hollandais. Né à Leyde, Jan van Goyen passe une période d'apprentissage chez plusieurs peintres avant d'entreprendre un voyage en France à l'âge de 14/15 ans.

De retour en 1617, il passe un an à Haarlem chez Esaias van de Velde qui fut son seul et véritable maître. L'année suivante, il se marie et s'établit à Leyde, avant de se fixer en 1631 à La Haye, ville où il réside jusqu'à sa mort. L'art de Jan van Goyen montre une évolution claire en plusieurs étapes. Les années '20 sont encore largement marquées par les leçons de van de Velde. A sa manière, il crée des paysages où règne un sentiment plus naturel de l'espace et de l'atmosphère, allié à une plus grande fluidité de la facture. A la fin des années '20 et au début des années '30, van Goyen développe un style plus personnel caractérisé par une réduction des couleurs locales, choisissant une palette presque monochrome et utilisant le triangle comme base de composition. Les seules tonalités de gris et de vert procurent aux paysages une lumière et une atmosphère unies. Des ombres transparentes révèlent un fond brun. Les espaces lumineux sont peints avec des coups de pinceau court et distinctement séparés pour mieux rendre les effets vibrants de la lumière, technique qui préfigure l'impressionnisme. Pendant les années '40, van Goyen reprend les mêmes formules mais avec plus de confiance et une plus grande maîtrise. Il porte pourtant un nouvel intérêt à la topographie et à l'architecture. Viennent ensuite les années caractérisées par la représentation de marines construites sur des diagonales baroques et mouvementées dans un clair-obscur dramatique. Pendant les années '50, il entre dans sa phase finale, dite classique. Elle est marquée par un retour à la couleur locale, par une solidité, une articulation soignée de la forme et par des cieux majestueux. Il est à l'apogée de son art.

Jan van Goyen a marqué toute une nouvelle génération de paysagistes dont Salomon et Jacob van Ruysdael ainsi qu'Albert Cuyp sont les plus célèbres.



Série de quatre paysages :

Patineurs devant un village à l'église
Patineurs devant un village au moulin
Pêcheurs sur une plage près d'une tour
Voyageurs sur le chemin d'un village

A series of four landscapes :

Skaters by a village with a Church
Skaters by a village with a windmill
Fisherman on a beach by a ruin
Travelers on a track leaving to a village

Panneaux circulaires • Circular panels : 12 cm Ø

Les trois premiers sont signés et datés 1623

PROVENANCE :
Collection privée



One of the greatest Dutch painters of the XVIIth century, Jan van Goyen was born in Leiden. He received his training in several painters' workshops before undertaking, aged fourteen or fifteen, a tour of France. On his return to Holland in 1617, he spent one year in Haarlem at the studio of Esaias van de Velde who was to become his sole and true master. One year later, he was married in Leiden where he then lived until 1631. He thereafter settled for good in The Hague. The art of Jan van Goyen evolved in stages (the so-called "phases"), all clearly delineated. In 1620-30, his manner of painting still denoted the strong influence of Esaias van de Velde. He nevertheless created an idiosyncratic landscape style dominated by a sweeping sense of space, emphasising perspective and lighting variations, suffusing his vistas in a melancholy atmosphere, truer to nature than his master's own approach. His brushstrokes became simultaneously more fluid and looser.

By the end of this decade and in the following years, van Goyen developed a more personal style, reducing his colours to an almost monochromatic palette (i.e. the "tonal phase"). His compositional scheme rested upon a triangle. Using grey and green hues exclusively a brown background colour showing underneath the translucent shadows he thus managed to convey unity of light and atmosphere. Short distinct brushstrokes were used to render the immensity and brightness of space. He thus materialised the vibrations of light, developing a technique that foreshadowed the Impressionist approach to light interpretation. Van Goyen devoted the years 1640-50 to the further development of these formulas, showing increasingly more confidence and a greater technical command of his craft. Simultaneously, his art showed a new interest for topography and architecture.

Then followed years of a production dominated by seascapes, the composition of which rested mainly on the interplay of baroque, animated diagonals, resorting to dramatic contrasts of light and shade (*chiaroscuro*) to create the general setting. The years 1650-1660 correspond to the ultimate, "classical" phase of the artist, the characteristics of which are the restoration of local colours, the creation of shapes at once substantial and carefully articulated, and majestic sweeping skies. This last stage was the acme of the painter's career.

Jan van Goyen left his mark upon a whole generation of landscape painters, the most eminent of which are Solomon and Jacob van Ruysdael, and Albert Cuyp.



37-40

Jan VAN GOYEN

1596 Leyde - La Haye 1656

Cette rare série de quatre petits panneaux circulaires, signés et datés de 1523, appartiennent à la première période Leydenoise de l'artiste, avant son départ pour La Haye. L'influence de son maître, Esaias van de Velde, est encore très sensible et l'on peut sentir à quel point le développement autonome de la peinture de paysage hollandaise du XVII^e siècle s'enracine dans un solide terreau flamand. L'horizon relativement haut, le système des coulisses arborées échelonnant les différents plans de profondeur participent encore d'une conception maniériste du paysage. Mais au-delà de cet enracinement dans la tradition, on pressent déjà les chemins nouveaux vers lesquels va s'orienter l'art de van Goyen par la réduction des couleurs locales et l'utilisation récurrente du triangle comme module de composition. Signalons également, à titre anecdotique, l'utilisation du motif de la tombe de Scipion en guise d'édicule bordant la plage dans le petit tondo côtier, comme dans le paysage de Jan Brueghel le Jeune (n° 41).



This exceptional series of four small circular wooden panels (tondi), signed and dated 1523, belong to the first Leiden period of the artist, i.e. were painted prior to his departure for The Hague. The influence of his master Esaias van de Velde is still discernible and one may therefrom gather the degree to which the evolution of XVIIth century Dutch landscape painting per se was rooted in the dense, solid Flemish ground. The relatively high horizon line, the aerial perspective rendered by means of a succession of lateral tiers of trees still participate of a mannerist landscape conception. Although deeply indebted to tradition, these pictures foreshadow the new directions van Goyen's art is about to take in terms of colour-schemes (local colours will soon be reduced) and morphology (recurring triangles will become his composition modules). Interestingly, the painter has used the triangular motif of Scipio's tomb, also to be seen in the landscape by Jan Brueghel the Younger (n°41 of the present catalogue).



Jean-Michel PICART

vers 1600 Anvers - Paris 1682

Peintre de natures mortes de fleurs et de fruits, Jean-Michel Picart appartient à la fois aux écoles flamande et française : il naît à Anvers, où il reçoit vraisemblablement son premier apprentissage mais très vite, vers 1625, il s'établit à Paris. Par-delà les déboires qui émailleront sa vie privée, la progression de sa carrière artistique y sera constante : En 1640, il est reçu à l'Académie de Saint-Luc et est mentionné en 1647 comme " Peintre ordinaire de Monseigneur de Metz ". Membre de l'Académie Royale à partir de 1651, il devient " Peintre du Roy " en 1651, avant d'être promu " Peintre ordinaire du Roy " en 1679.

Un autre signe de ces faveurs royales nous est donné par sa participation à l'inventaire des biens post mortem de Henriette-Marie, fille de Henri IV et veuve de Charles I^{er} d'Angleterre. Dans son atelier florissant, Picart accueillera de nombreux jeunes peintres tels Philippe Vleughels, le père de Nicolas Vleughels ou encore Philippe Musson, qu'il emploiera également à réaliser de nombreuses copies d'œuvres d'artistes célèbres tels Rubens, van Dijck, Brueghel de Velours, Titien i.a. Parallèlement à cette activité de peintre et de chef d'atelier, Picart s'exercera également avec succès, grâce à ses contacts privilégiés avec le milieu artistique anversois, aux métiers de rabatteur et marchand de tableaux.

Les œuvres signées et datées de Picart sont rares, rendant de ce fait difficile toute tentative d'établir une stricte chronologie de ses œuvres. Toutefois, l'œuvre de Picart dénote une évolution tout à fait significative des développements esthétiques que connaîtra le genre de la nature morte dans la deuxième moitié du XVII^e siècle. Aux œuvres de ses débuts, aux bouquets dépouillés d'une simplicité digne d'un Daniel Seghers, succèdent progressivement et de façon non linéaire (car il est probable que pour une clientèle plus austère de bourgeois et de marchands, il a continué à produire les compositions plus austères de sa première manière) des œuvres plus baroques, répondant au goût du monarque et de sa cour. Sans jamais sacrifier à l'opulence exagérée d'un G.P. Verbrugghen le jeune ou d'un J.B. Bosschaert, Jean-Michel Picart incarnera le goût français contemporain, annonçant les réalisations les plus accomplies de Belin de Fontenay ou de J.-B. Monnoyer. Dans cette veine, il fournira à Louis XIV une série de tableaux répertoriés sous l'appellation " Fleurs, fruits et natures mortes " dans les inventaires des collections royales, mais dont le souvenir seul perdure. Dans ces œuvres, tapis turcs, balustrades, socles sculptés viennent compléter l'effet fastueux de leurs bouquets opulents.

Parallèlement à cette activité principale de peintre de fleurs et de fruits, Jean-Michel Picart semble s'être également essayé à la peinture de paysage et d'architecture : aucun exemplaire, malheureusement, de cette production marginale ne nous est à ce jour connu mais sa contribution essentielle et encore largement inexplorée au genre de la nature morte suffisent à en faire l'une des figures les plus marquantes des XVII^e siècle français et flamand.



Bouquet de fleurs dans un vase sur un entablement de pierre
Vase with flower bouquet on a stone ledge

Toile • Canvas : 92 x 78,5 cm

PROVENANCE :
Collection privée



A painter of flower and fruit still lifes, Jean-Michel Picart belongs simultaneously to the Flemish and French schools. He was born in Antwerp where he most probably received his early training. Very soon, however, i.e. ca. 1625 he settled in Paris. For all the vicissitudes of his private life, the development of his artistic career evolved unruffled. In 1640, he was admitted at the Académie de Saint Luc and in 1647 was registered there as " Peintre ordinaire de Monseigneur de Metz ". Elected member of the Académie Royale in 1651, he became " peintre du Roy " during that same year. He was further promoted " peintre ordinaire du Roy " in 1679.

Upon the death of Henriette-Marie, the daughter of Henry IV and widow of Charles I of England, he took part in the inventory of the deceased princess's properties. Picart's blooming studio was to host numerous talented young painters among whom Phillip Vleugels, the father of Nicolas Vleugels, or even Phillip Musson who worked for him, executing the copies of paintings by famous artists such as Rubens, van Dijck, Jan Brueghel (Velvet Brueghel) and Titian, among others. Having favoured contacts with the Antwerp artistic circles, Picart was able to deal not only as a painter and studio director, but as a procurer (agent) and dealer as well.

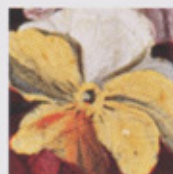
*Signed and dated works by Picart are rare ; it is therefore quite difficult to establish a rigorous chronological classification of his paintings. These, however, seem to mirror the major stylistic still life developments of the second half of the XVIIth century. His early paintings featured bare bouquets, the simplicity of which evokes the artlessness of a Daniel Seghers ; they would progressively tend to be superseded by works of a more baroque inspiration, reflecting the taste of the king and his court. (It should however be noted that this progression towards baroque was at times discontinued, as though the artist had sought to satisfy the demands of a more austere clientele of collectors, serious amateurs and art dealers by offering them severe works akin to his early production). Without ever adopting the extravagant opulence of a G.P. Verbrugghen the Younger or a J.B. Bosschaert, Jean-Michel Picart embodied the contemporary French taste, prefiguring the more accomplished achievements of Belin de Fontenay or J.B. Monnoyer. A series of paintings of a similar inspiration, *Flowers, Fruits and still lifes*, was to be executed for Louis XIV. It is however regretful that nothing of these remains but their description in the royal collection inventories. According to these descriptions, the paintings featured Persian carpets, balustrades and sculpted pedestals meant to enhance the glorious look of the rich, opulent bouquets.*

In conjunction with this major activity as a flower and fruit painter, Jean-Michel Picart seems to have broached landscape and architecture painting alike. Unfortunately no single specimen of this marginal production has come down to us ; however, his large essential contribution to the still life genre which remains to be explored in-depth is sufficient to make him one of the most outstanding figures of the French and Flemish still life painting.



Cette admirable composition florale est un exemple significatif de la deuxième période de Jean-Michel Picart, à une période où la délicatesse et la précision sculpturale de sa manière picturale "flamande" se conjuguent dans des mises en page plus baroques et opulentes, répondant aux goûts fastueux de ses commanditaires aristocratiques français.

Il peut être rapproché typologiquement de plusieurs autres œuvres autographes de l'artiste, notamment le Bouquet de Fleurs du Musée de Karlsruhe, signé et daté de 1653 (toile, 98 x 82 cm.), où l'on retrouve la même efflorescence libre du bouquet et une retombée analogue, dans la partie inférieure, de roses et de tulipes. Dans les deux compositions, Picart a recours à un vase en lapis lazuli au piétement décoré de feuilles de chêne en bronze doré. Un autre comparatif particulièrement explicite d'un point de vue stylistique nous est donné par le Bouquet au Perroquet (toile signée, 101 x 78 cm.), anciennement dans la collection Pardo et qui aurait vraisemblablement fait partie de l'ensemble des commandes passées à l'artiste par le Roi-Soleil.



This admirable composition is a perfect illustration of Jean-Michel Picart's second manner. It may be related to several autograph compositions by the artist, viz. the Bouquet de Fleurs in the Karlsruhe Museum, signed and dated 1653 (dimensions : 98 x 82 cm ; inches : 38,58 x 32,28) in which the flower arrangement has the same loose organisation around a central core with, in the lower part of the composition a similar downpour of roses and tulips.

In both cases, Picart has represented a lapis lazuli vase, the pedestal of which is decorated with Gilded bronze oak leaves.

Another specimen, stylistically similar, is afforded by the Bouquet au perroquet (Bouquet with a parrot), painted on canvas (101 x 78 cm ; inches : 39,8 x 30,7) and signed, formerly in the Pardo Collection, Paris, and which most probably belongs the series commissioned by Louis XIV.



Jan BRUEGHEL le Jeune

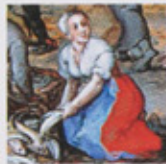
1601 - Anvers - 1678

Jan Brueghel le Jeune, fils aîné de Jan Brueghel de Velours, s'initie à la peinture dans l'atelier paternel. En 1622, son père l'envoie en Italie auprès du Cardinal Federico Borromeo, archevêque de Milan. La mort inopinée de son père en 1625 met fin à son voyage. A Anvers, il s'inscrit aussitôt comme membre de la Gilde de Saint-Luc et de la chambre de rhétorique attenante " De Violiere ", dont il est promu Doyen dès 1630. Il reprend la gestion de l'atelier familial et consigne ses activités dans un journal qu'il rédigera de 1625 à 1651.

Proche des sujets de son père, il en renouvelle pourtant la conception, substituant au maniérisme qui prévalait jusqu'alors, un art plus réaliste, plus simple et allègre. Son œuvre retient aujourd'hui l'attention des connaisseurs : son habileté est telle que sa production est parfois confondue avec celle de son père.

Une palette douce, une facture lisse et brillante placent Jan Brueghel le Jeune, au travers de ses recherches personnelles, parmi les précurseurs de la peinture moderne.

Ce charmant paysage côtier est typique des scènes portuaires de fantaisie élaborés par Jean I et Jean II Brueghel, qui, tout en recherchant le naturalisme par les effets de facture et le rendu des détails, n'en restent pas moins très liés à l'idée d'une composition savamment pensée en atelier. Ce paysage reprend le célèbre motif de la tombe de Scipion, utilisé pour la première fois chez Jean l'Ancien. La morphologie de ce mausolée antique, à l'allure de tour médiévale, à la fois pittoresque et riche en connotations historiques, constituait un élément de clôture idéal à placer en marge des compositions ou à utiliser comme butoir/repoussoir au plan moyen. On le retrouve dans quelque trois dessins et quatre tableaux de Jean l'Ancien. Jean le Jeune l'utilisera dans deux scènes portuaires se trouvant actuellement à la Gemäldegalerie de Dresde (A 819 et A 243 de l'inventaire de 1722)



Paysage côtier avec le retour des pêcheurs

A coastal landscape with the return of the fishermen

Panneau • Panel : 46 x 66,2 cm

PROVENANCE :

Collection privée



Jan Brueghel the Younger, who was the eldest son of Velvet Brueghel, was introduced to painting in his father's studio. In 1622, his father dispatched him to Italy to stay with the Cardinal Federico Borromeo, Archbishop of Milan.

His father's untimely death in 1625 put an end to his travels. In Antwerp, he immediately enrolled at the Guild of Saint Luke and the adjoining " De Violiere " Chamber of Rhetoric, of which he became the Dean in 1630.

He undertook the management of the family studio, and wrote down his occupations in a diary that he kept between 1625 and 1651.

Although he remained close to his father's subjects, he did however renew their design, replacing the prevalent Mannerist style, with a more realist, simple, cheerful expression of art. Today, his work is much admired by connoisseurs and his skill is so great that his work is often confused with his father's. A soft range of colors, a smooth, brilliant workmanship accounts for Jan Brueghel the Younger being considered as a precursor of modern art through his own personal research.

This delightful coastline landscape is paradigmatic of the fancy harbour scenes devised by Jan Brueghel I and II. These are generally characterised by a duality of purpose, naturalistic on the one hand (realistic detail rendering and brushstroke effects), intellectual on the other (the careful composition is the fruit of a mature studio elaboration). In this landscape the artist has also resorted to the famous motif of Scipio's tomb, which appeared for the first time in the work of Brueghel the Elder. The shape of this ancient mausoleum which looks like a medieval tower, both picturesque and rich in historical connotations, was an architectonic element that could either ideally help circumscribe a composition or promote a middle ground. Scipio's tomb is present in three drawings and four paintings by Jan Brueghel the Elder. Jan Brueghel the Younger made use of it in two seascapes (harbour scenes) currently in the custody of the Dresden Gemäldegalerie (A 819 and A 243 of the 1722 inventory).



43-46

Jan BRUEGHEL le Jeune

1601 - Anvers - 1678

Allégories des Quatre Éléments

Allegories of the Four Elements

Cuivres • Coppers : 42,5 x 58 cm

PROVENANCE :

Collection privée

Cet ensemble ambitieux d'allégories des Quatre Éléments s'inspire de la série du même thème de Jan Brueghel l'Ancien, actuellement conservés dans la collection des princes Doria Pamphilj à Rome. Cet ensemble, datable de 1608, représente le premier cycle complet du genre, où tableau par tableau, et de façon certes complémentaire mais indépendante, chaque Élément est figuré de façon allégorique dans un paysage jonché de ses attributs traditionnels: la Terre entourée de ses fruits et d'animaux bien évidemment terrestres, l'Air de volatiles, l'Eau de coquillages et poissons, et le Feu, traditionnellement mis en scène dans la forge de Vulcain, d'armes et autres produits de l'industrie métallurgique.

Une autre formule popularisée par les Brueghel rassemble, non sans surcharge, les références aux quatre éléments dans l'espace pictural d'une seule composition. Ce qui le cas notamment dans les compositions de Brueghel de Velours conservées au Kunsthistorisches Museum de Vienne et au Prado de Madrid.

Jan adapte le célèbre modèle paternel, qui connut une large diffusion dans l'œuvre des épigones de Jan Brueghel de Velours et fut réélaboré par des peintres tels Jan van Kessel, Adriaen van Stalbempt, en y introduisant sa sensibilité particulière de paysagiste, visible en particulier dans le traitement des feuillages et la distribution de la lumière. La qualité du rendu minutieux de chaque détail, coquillage, fruit ou plumage, font de chacun de ces cuivres une anthologie de petites natures mortes juxtaposées, et permet d'apprécier la maîtrise subtile atteinte par Jan Brueghel le Jeune dans ses *opera magna*.

Il est probable que Jan se soit prévalu dans le cas présent de la collaboration de Jan van Balen pour la réalisation des figures allégoriques.



This spectacular allegorical suite of The Four Elements was inspired by the similar series by Jan Brueghel the Elder, currently in the custody of the Doria Pamphilj collection in Rome. The present four paintings may be dated 1608 ; complementing each other in the most autonomous way, they constitute the first full cycle of their kind. Each painting features a landscape of its own, strewn with the traditional attributes of the allegorised Element. The Earth is surrounded with fruits and animals of the most terrestrial nature. The Air is encircled with flying species of all sorts, The Water with shells and fish, while The Fire, traditionally located in the smith's hearth of Vulcan, is strewn with weapons and other forgings.

Another allegorical scheme disseminated by Jan Brueghel I and his son gathers in somewhat overcrowded single compositions the kaleidoscopic references to the Four Elements. To the latter belong various paintings by Velvet Brueghel in the custody of the Kunsthistorisches Museum, Vienna and the Prado Museum, Madrid.

The famous prototype of our painting was extensively borrowed by Velvet Brueghel's followers. Painters such as Jan van Kessel or Adriaen van Stalbempt re-elaborated the subject. Jan Brueghel II for his part, adapted the model to his own idiosyncratic landscape painter's sensibility, which we recognise in his foliage treatment and the way he distributes lights. The result of this accurate rendering of each detail whether shell, fruit or feather is that each of these copper plates is per se a thematic anthology of miniature-like still lifes. Together, they brilliantly demonstrate the subtle mastery of Jan Brueghel's opera magna.

(Jan van Balen has presumably collaborated with the execution of the allegorical figures).





47-48

Frans YKENS

1601 - Anvers - 1693

Neveu d'Osias Beert, c'est chez ce Maître que Frans Ykens entame son apprentissage dès l'âge de 14 ans, en 1615.

Un voyage l'amène jusqu'à Marseille et Aix-en-Provence, et c'est en 1630 qu'il accède au grade de Maître de la Gilde. Il ne quitte alors plus sa ville natale, à l'exception d'un séjour à Bruxelles en 1565.

Suivant le courant de sa génération, Frans Ykens s'affranchit de la conception archaïque d'Osias Beert et adopte le style plus moderne d'un Daniel Seghers et d'un Jean Philippe van Thielen. Comme nombre de ses contemporains, il cède aux formules décoratives, composant des guirlandes et festons de fleurs et fruits autour d'un cartouche. Sa personnalité s'affirme davantage dans l'interprétation du bouquet de fleurs.

Formé par son oncle Osias Beert, Frans Ykens se détourne assez rapidement de la formule descriptive de celui-ci pour des compositions où fruits et objets sont intégrés les uns aux autres par l'éclairage et le jeu des diagonales. En ce sens, ses œuvres ne sont pas sans rappeler les premiers essais de Snyder. La richesse du coloris de ses fruits, la délicatesse du rendu de ses fleurs le rattachent à la tradition flamande illustrée par un van Kessel ou un Seghers. Mais Ykens sera aussi tenté par la sobriété de certains maîtres hollandais, lui évitant la surcharge décorative dont font preuve certains peintres de l'école flamande. Cette paire de natures mortes est un excellent exemple de la sensibilité du peintre aux courants multiformes traversant la peinture de natures mortes au XVII^e siècle dans nos contrées : de fait, si le cuivre à la coupe Wan-li se situe dans une affinité directe avec l'œuvre d'un van Kessel, son pendant emprunte une mise en page et des motifs (la tourte par ex.) que l'on associe davantage à certaines créations hollandaises contemporaines.



Paire de nature mortes :

Nature morte aux fruits dans un bol de porcelaine et au verre de vin et

Nature morte avec une tourte, un bouquet de fleurs et un verre de vin

Pair of lives :

Still life with fruits in a porcelain bowl and a glass of wine and

Still life with a pie, a flower bouquet and a glass of wine

Cuivres • Copper : 41,5 x 54 cm

Signés

PROVENANCE :

Collection privée



Frans Ykens was the nephew of Osias Beert with whom he entered in apprenticeship at the age of fourteen, in 1615. He then made an early trip to Marseilles and Aix-en-Provence. In 1630, he was made master painter of the Guild of Antwerp and from that time onwards never left his native town again (except for a short stay in Brussels in 1665).

Quite in keeping with the main stream of his generation, Frans Ykens freed himself of the archaic conception of Osias Beert, adopting the more modern style of a Daniel Seghers and a Jean-Philippe van Thielen. Like so many of his contemporaries, he favoured decorativeness, composing flower and fruit garlands and setting wreaths around cartouches. It is the flower bouquet interpretation that best serves his personality.

Trained by his uncle Osias Beert, Frans Ykens departed rapidly from his mentor's descriptive formula to concentrate on compositions where fruits and objects are integrated with one another by lighting and the interplay of diagonals. In this sense, his works can be said to be reminiscent of the first efforts of Snyder. The richness of colour of his fruits and the delicate rendering of his flowers place him in the Flemish tradition illustrated by a van Kessel or a Seghers. However, Ykens was also attracted to the restraint of certain Dutch masters, and this penchant saved him from overloading his works with detail in the manner of certain painters of the Flemish school. This pair of still lifes provides an excellent example of the sensitivity of the painter to the different currents running through still life painting in the 17th century in our countries : whilst the copper with the Wan-li cup is in direct affinity with the work of a van Kessel, its pendant borrows a language and motifs (such as the pie) more commonly associated with some of the creations of his Dutch contemporaries.



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 Brill. 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 s'exalte l'art de ce grand peintre.

Les petits portraits en buste de paysans fumant ou buvant procèdent d'une typologie à relier aux allégories des cinq sens : il s'agirait dans le cas présent d'une allégorie du goût, combinée avec celle de l'odorat. Sans être de véritables portraits, ils permettent au peintre, avec le réalisme marqué qui les caractérise, d'exprimer avec le plus de concision ce qui fait l'essence de sa personnalité artistique : un art en prise avec l'instantané, s'appuyant sur une touche fluide et enlevée.



Le fumeur au bonnet rouge

Smoking man with red hat

Panneau • Panel : 16,7 x 11,8 cm
Monogrammé

PROVENANCE :

Collection L. Favart, Paris, 1859

Collection privée



David Teniers is, with Adriaen Brouwer, one of the greatest Flemish genre painters of the XVIIth century. His village scenes were used as models for the XVIIth and XVIIIth century tapestries. As the dean of the St. Luke's Guild in Antwerp, he settled in Brussels in 1651 where Archduke Leopold William named him painter of the Court and Administrator of his collection.

His first genre scenes show the influence of Adriaen Brouwer and, at the start of his career, he painted landscapes in the style of Jan Brueghel and of Paul Brill. He later acquired a personal style mixing light shades and warm colours. His themes varied and he painted rustic scenes, paintings with magicians, witches, physicians and alchemists. These figures are sometimes replaced by monkeys or trained cats.

David Teniers also sought inspiration from religious, mythological or literary subjects : he painted allegories and contemporary events as well as portraits.

As regards genre scenes, he considerably enlarged Brouwer's repertory, with many village fairs and other popular festivals. It is in pictures such as *The Peasant Feast*, in the Prado of Madrid, *The Drinker Sitting at a Table*, in the Louvre, *The Smoker in the Musée du Petit Palais*, that the artist's skill stands out.

The small bust-length portraits of smoking or drinking peasants partake of a typology closely connected with the five senses allegories. In this respect, the present painting is an allegory of Taste. These paintings are not authentic portraits, yet the solid realism which characterises them enables their author to express the quintessence of his art with the utmost concision thanks to his brushstrokes at once bold, spontaneous and fluid.



50

David TENIERS

1610 Anvers - Bruxelles 1690

Intérieur de taverne

Interior of an inn

Toile • Canvas : 29,5 x 40,5 cm

Signée

PROVENANCE :

Collection privée, Allemagne

Les scènes de taverne font partie, avec les scènes de danses villageoises, de l'un des sujets les plus populaires du peintre. La limite entre satire et empathie est souvent difficile à tracer dans ces représentations où, sur arrière-fond moralisateur, les classes paysannes s'adonnent, souvent avec excès, aux plaisirs des sens. En digne rejeton de la famille Brueghel, c'est l'empathie qui semble néanmoins l'emporter chez Teniers, davantage par exemple que dans l'œuvre d'un Adriaen Brouwer. Il suffit d'ailleurs dans le cas présent de regarder le personnage central, véritable morceau d'anthologie de l'art de portraitiste-miniaturiste de Teniers.

La virtuosité époustouflante du rendu pictural ne fait que souligner la dignité du vieillard déguenillé. Une note cocasse, récurrente dans l'œuvre du peintre, est apportée par la femme penchée à la fenêtre qui semble le surveiller.



The tavern scenes belong together with the village dancing scenes, to one of Teniers's most popular subjects. It is often difficult to precisely delineate the borderline between satire and empathy in these representations where, against a moralising background, the peasant folk yield often exceedingly to the appeal of their senses. A worthy heir of the Brueghel dynasty, Teniers inclines to express empathy for the peasant world, much more so for instance than an Adriaen Brouwer does. More convincing of all is the central character, a specimen of anthology of Teniers's small-scale portraiture. The dumbfounding virtuosity of the painterly rendering actually stresses the dignity of the elderly man in rags. A comical recurring string on which the painter harps with delight is the motif of the woman leaning out of the window in order apparently to watch the man.



La Salle de Garde

The Guards' room

Toile : 61,6 x 76,8 cm

Signée

Circa 1640

PROVENANCE :

Collection des Comtes de Warwick, Château de Warwick

Collection privée

EXPOSITION :

Art Treasures Exhibition, Manchester, 1853, n° 533

David Teniers the Younger, Margret Klinge, Noortman & Brod, New-York, Maastricht, novembre

– décembre 1982, n° 18

LITTÉRATURE :

J. Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters*, III, Londres, 1831, n° 208G. F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, I-III, Londres, 1854, p. 215W. Burger, *Musées de la Hollande*, I, Paris, 1858, p. 235M. Klintge, *David Teniers II*, in *Ausstellungskatalog : Brueghel. Een dynastie van schilders*, Bruxelles, 1980, p. 299M. Klinge, *David Teniers De Jonge, Schilderijen – Tekeningen*, Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts, 11 mai – 1^{er} septembre 1991M. Klinge, *Catalogue raisonné de l'œuvre de D. Teniers, David Teniers der Jungere kritische Verzeichnis der Gemälde*

Sans doute moins connues que ses scènes de réjouissances paysannes, les scènes de corps de garde, plus rares, permettent à l'artiste de déployer son talent de peintre minutieux d'objets inanimés : en l'occurrence des armes, objets dont la texture métallique se prête particulièrement bien au style pictural du peintre, dont les compositions sont toujours scandées par des accents de lumière d'une justesse saisissante. Dans cette toile, datable d'environ 1640, sans doute l'une des représentations les plus abouties du genre, le peintre déploie, avec un égal bonheur, son talent de portraitiste et de peintre de la réalité.

Deux dessins, l'un conservé au Kupferstichkabinett de Kassel, l'autre au Graphisches Kabinett de Hambourg, ont servi d'études préparatoires à cette composition. Le dessin de Kassel a été réutilisé avec précision pour les figures de l'avant-plan, tandis que celui de Munich a servi d'inspiration pour les figures des paysans réunis autour de l'âtre.



Probably less known and rarer than his peasant revelry scenes, Teniers's paintings of guard-rooms enable the artist to disclose his craftsmanship of a talented accurate still life painter, namely in weapons, artefacts or objects with a metallic sheen for which he has a predilection and whose compositions are always rhythmized by judiciously placed highlights. In this canvas, which is probably one of the most accomplished specimen of that genre, the painter reveals with the same success, his talents of portrait painter and of painter of the real world.

Two drawings, one in the collections of the Kupferstichkabinett, Kassel, the other one in the custody of the Graphisches Kabinett, Hamburg, have been used as starting points for this composition. The Kassel drawing was directly used for the figures of the foreground, whereas the Munich drawing served as source of inspiration for the figures gathered around the hearth.



52

Frans WOUTERS

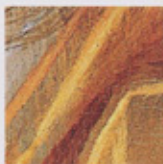
1612 Lierre - Anvers 1659

Essentiellement peintre de paysages historiés, Frans Wouters, fils d'ébéniste, naît à Lierre en 1612. Très vite, cependant il ira s'établir à Anvers pour apprendre le métier de peintre. En 1629, il rejoint l'atelier du peintre van Avont, avant d'aller se perfectionner dans celui de Rubens. En 1634, il accède à la maîtrise de reconnaissance précoce, il est, dès 1635, pressenti afin de participer à l'organisation de la Joyeuse Entrée du Cardinal-Infant Ferdinand. En 1636, il rentre au service de Ferdinand II d'Autriche à Vienne. Ayant reçu pour mission d'escorter l'ambassadeur impérial en Angleterre, il se retrouve en 1637 à Londres à la cour de Charles I^{er}. Suite à la mort de Ferdinand, il décide de rester dans la capitale anglaise et reçoit le titre de Peintre du Prince de Galles : Pour Whitehall, il peindra notamment un tableau représentant Hercule à L'Olympe, une Histoire de st Sébastien ainsi que trois paysages, aujourd'hui perdus. Son séjour en Angleterre sera déterminant par le contact étroit que Wouters y entretiendra avec van Dijck, alors Premier Peintre de Charles I^{er}. L'influence de son célèbre compatriote sera durable sur l'œuvre de Wouters. Ils rentreront d'ailleurs tous deux à Anvers, en 1641, peu après le décès de Rubens, des biens duquel Wouters sera d'ailleurs chargé de dresser l'inventaire post mortem. A Anvers, Wouters aura une carrière, sans doute plus calme mais solide, collaborant occasionnellement avec van Avont et menant de front une activité de marchand de tableaux. Il formera dans son atelier de nombreux jeunes peintres parmi lesquels le paysagiste Jacob Huysmans. Sa mort surviendra accidentellement, des suites d'un coup de feu.

L'essentiel de la production de Wouters consiste en des paysages animés d'une variété de scènes religieuses, historiques ou tirés de la mythologie classique : ses frondaisons touffues, au feuillage traité avec sensibilité et une touche large se détachant sur des ciels très bleus et brillants animés de nuages blancs. L'influence vénitienne est le fruit sans doute des contacts directs qu'il aura eus avec les toiles de Titien et des autres grands maîtres de cette école dans les collections des Habsbourg et de Charles I^{er}. Ses personnages, en particulier ses enfants et autres putti, révèlent l'influence sensible de van Avont et de van Dijck.

Si, stricto sensu, sa production de tableaux d'autel et d'histoire reste limitées, à quelques exceptions près, ses paysages " purs " sont également très rares : Wouters ne semble s'accomplir que quand il intègre avec bonheur personnages et légendes à un fond paysager. Une place à part est réservée à sa production de portraitiste, fine et accomplie, dans la plus pure filiation de van Dijck.

Prise sur le vif, en buste, dans l'instantané d'un mouvement comme de surprise, cette jeune femme élégante montre clairement la filiation stylistique de Wouters par rapport à van Dyck. Mais la touche très libre, moins précise, révèle une personnalité autonome, imprégnée de culture italienne.



Portrait d'une jeune femme en buste

Portrait of a young lady, bust-length

Panneau • Panel : 27,5 x 25 cm

PROVENANCE :

Collection privée



The son of a cabinet maker, Frans Wouters was born in Lier in 1612. His fame rests on landscape paintings with staffage (anecdotic scenes).

At an early age, he settled in Antwerp there to learn the painter's trade. In 1629, he entered the studio of Pieter van Avont and later on, that of Rubens where he was able to polish his craft. In 1634, he was made master painter. And, early sign of recognition, he was invited to work on the decorations for the *Pompa introitus Ferdinandi* (Merry entrance of Ferdinand, Cardinal-Infant) in 1635. In 1636, he entered the service of Emperor Ferdinand II in Vienna. Entrusted with the mission to escort the imperial ambassador to England, he found himself working at the court of Charles I in 1637. Upon Ferdinand's death, he decided to stay in London and was granted the title of "Painter of the Prince of Wales". In this quality, he executed a painting featuring *Hercules on the Olympe* and *A History of St Sebastian* for Whitehall. Track has been lost of his three other painted landscapes. This stay in England was of a major importance for Wouters as he entertained narrow connections with Van Dyck, then First Painter of Charles I. His prominent fellow countryman was to exert a lasting influence on his art. Little after the death of Rubens, in 1641, these two artists were to go back together to Antwerp, where, in his capacity as a dealer, Wouters assisted in the valuation of the paintings from Rubens's estate. Wouters's career adopted then a slower rhythm but simultaneously was consolidated. He occasionally collaborated with van Avont, practising both as a painter and art dealer. Numerous young painters were trained in his studio and, among whose, the landscape painter Jacob Huysmans. Wouters died at an early age of an accidental gun shot. His main production consists in landscapes animated with a variety of religious, historical and literary (mythological) scenes. His thick tree-tops, the foliage of which is treated with sensible large brushstrokes, stand out clearly in front of very blue, very bright skies studded with white clouds. The Venetian influence of his work was derived from his direct contacts with the works of Titian and other major painters of that school, which he had been able to see in the Habsburg Collections and those of Charles I. His figures, children and putti in particular, bear witness of the major influence of van Avont and van Dijck upon his work. His production of altar pieces and history paintings is rather limited, rare also are his "pure" landscapes. Wouters' achievement is the harmonious blend of figures and legends against a landscape backdrop. Wouters portrait painting is an altogether different chapter : in it, the artist appears to be in terms of refinement and accomplishment the direct heir of Van Dijck.

This bust-length elegant young lady, somewhat surprised, whom the painter has captured as in a snapshot shows clearly Wouters stylistic source, i.e. Van Dyck. But the brushstroke is looser and less precise, indicating the artist's autonomous art, impregnated with Italian culture.



Peintre se situant dans le sillage de l'école de Rembrandt (Houbraken mentionne un apprentissage direct auprès du maître entre 1640 et 1642), Adriaen Verdoel naît à Flessingue en 1620.

Il rentre dans la Gilde de Haarlem en 1649. On le retrouve ensuite en 1675 à la Gilde de Flessingue, où il est mentionné comme poète, pour être, vers la fin de sa vie, mentionné comme peintre à la Gilde de Middelbourg.

A Haarlem, il fut vraisemblablement l'élève de Dirck Hals et de Jacob de Wet. Sa production picturale se compose presque essentiellement de sujets bibliques (cf. la Reine de Saba devant Salomon du Musée de Schwerin, Joseph et ses frères du Musée de Moscou). Bon coloriste, il se distingue par des bruns et des rouges d'un éclat caractéristique, ainsi que par des tons médians d'un jaune doré. Souvent, l'arrière-plan n'est qu'esquissé, contrastant avec le dessin appuyé et enlevé de ses personnages.

Contrastant avec sa production ordinaire, il peignit également quelques scènes de genre ainsi que des natures mortes du genre vanitas.

Bien que son nom se retrouve fréquemment dans les inventaires anciens des XVIII^e et XIX^e siècles, le nombre des œuvres qu'on lui attribuait jusqu'il y a quelques années était assez limité : au fil des redécouvertes récentes, son œuvre fait actuellement l'objet d'une ré-évaluation tant qualitative que quantitative, redessinant ainsi le profil d'une personnalité artistique éclectique et douée.

Le tableau présenté ci-contre fait partie de cette dernière catégorie d'œuvres inédites, qui permettent de restituer à plusieurs égards, tant du point de vue chronologique que du point de vue iconographique, l'œuvre de Verdoel. Daté de 1700, il permet de reculer la date de mort de Verdoel, dont on perdait la trace après sa mention dans les archives de la Gilde de Middelbourg en 1695, et peut de ce fait être vraisemblablement considéré comme l'un des derniers tableaux du maître.

Du point de vue iconographique, il correspond à ce genre portuaire affectionné et popularisé par Jan Baptist Weenix et Johannes Lingelbach dès la moitié du XVII^e siècle. Signé par Verdoel, cette composition rompt avec l'image d'un peintre trop limitativement restreint à la production de scènes bibliques dans le goût de Rembrandt.



Vue Imaginaire de port méditerranéen
Capriccio of a Mediterranean harbour

Toile • Canvas : 83,7 x 107 cm
Signée et datée 1700



Adriaen Verdoel was born in Flushing in 1620. He is considered as a follower of Rembrandt (Houbraken mentioned his apprenticeship at the master's in 1640-1642). Verdoel was registered as a painter at the Haarlem Guild in 1649, then as a poet at the Flessingue Guild in 1675 and registered, towards the end of his life, as a painter at the Guild of Middelburg.

In Haarlem, he was most probably the pupil of Dirck Hals and Jacob de Wet. His painted production consists mainly of biblical subjects (cf. *The Queen of Sheba kneeling in front of Solomon*, Schwerin Museum or *Joseph and his Brothers*, Moscow Museum). His refined palette is made up of recognisably bright browns and reds, and softer golden yellows. His backgrounds are often sketchy, in contrast with the strong, energetic outlines of his figures in the foreground.

Quite distinctively from his general production, he also painted several genre scenes and vanitas-like still lifes.

Although his name appears frequently in ancient XVIIIth and XIXth century inventories, the number of works attributed to him was, until several years ago, rather scarce. As time goes by, new paintings asserted to be by his hand come to light and Verdoel's production is currently being reassessed from a qualitative and quantitative point of view alike. His profile is consequently evolving, disclosing the facets of an eclectic and talented painter.

The painting illustrated here belongs to his last unpublished work category; it enables to better situate in terms of chronology and iconography the work of this master.

The ultimate mention of Verdoel's life appears in the Middelburg Guild archives of 1695. The present picture is dated 1700 which enables us to assume that Verdoel died either in 1700 or later, and to conclude that this painting belongs to the artist's later period.

In iconography, it belongs to the seascapes with harbour, a genre in favour with Jan Baptist Weenix and Johannes Lingelbach who made it popular from the mid XVIIth century onwards. This composition signed Verdoel controverts the restricted definition of a painter exclusively devoted to the production of biblical scenes in the manner of Rembrandt.



Fils d'Osias Beert le Vieux, il entra dans la Guilde de Saint Luc d'Anvers en 1645. Il perpétua l'art de son père. Ses natures mortes sont composées de façon récurrente de comestibles et d'objets de vaisselle sur un plan incliné. La présentation frontale et distributive permet de détailler les éléments colorés sur un fond sombre et neutre. Son talent personnel, sans atteindre la perfection de son père, en fait cependant une des figures marquantes parmi les peintres de natures mortes du milieu du XVII^e siècle. Il fait partie avec Jacob van Es et Frans Ykens de la seconde génération des maîtres de natures mortes archaïques.

Dans ce bouquet qui reste sagement symétrique et ordonné, où les fleurs sont disposées de façon quelque peu irréaliste afin de préserver une lisibilité maximale, Osias Beert le jeune se rattache à la tradition incarnée par son père. Son archaïsme délicat, tempéré, il est vrai, par une touche déjà plus fluide, un adoucissement des contours et une gamme chromatique assourdie, contraste néanmoins avec la production de ses contemporains, tels Jan van Kessel (voir n° 59 de ce catalogue).



Bouquet de fleurs

Flower Bouquet

Panneau • Panel : 72,2 x 55,5 cm

PROVENANCE :

Collection privée

Le revers du panneau est marqué aux " mains " d'Anvers



The son of Osias Beert the Elder, our Osias Beert, was admitted at the Guild of St Luke of Antwerp in 1645. He followed in the steps of his father. His still lifes present recurring fresh and cooked food as well as table ware on a tilted table-top. The frontal, serialised featuring of the different items enables painter and viewer alike to identify details all the better as each coloured element stands out against a dark, neutral background. Although somewhat less perfect than his father, Osias Beert the Younger, was a very skilful artist, ranking high among the mid-XVIIth Century still life painters. He belonged, together with Jacob van Es and Frans Ykens, to the second generation of the so-called masters of the archaic still lifes.

In this bouquet, which remains obediently symmetrical and ordered, with the flowers arranged in rather unrealistic fashion in order to preserve maximum visibility, Osias Beert the Younger remains faithful to the tradition embodied by his father. Although his delicate archaism is tempered by a touch that is already more fluid, with softer contours and a muted chromatic range, it still contrasts with the productions of his contemporaries, such as Jan van Kessel (see N° 59 in this catalogue).



55-56

Jan VAN KESSEL

1626 - Anvers - 1679

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.

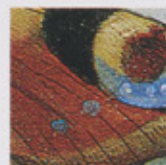
Outre son abondante production de corbeilles de fruits, guirlandes de fleurs et de *banketjes*, Jan van Kessel s'est fait une spécialité de la représentation sur des supports variés (velin, panneau, cuivre) de petits tableaux figurant, à la manière de planches d'étude, des insectes, papillons et autres curiosités entomologiques. Chaque forme y est représentée isolément et se détache nettement sur un champ de teinte claire. Figurés à la pointe du pinceau, suivant une technique extrêmement soignée, ces petites études aux coloris délicats et lumineux relèvent presque de la miniature. L'utilisation d'un support de cuivre, comme dans le cas présent, permet par son effet de réflexion métallique, de renforcer le caractère précieux de ces tableaux. Avidement collectionnés par les contemporains, ils restent à ce jour l'une des productions les plus recherchées de van Kessel : l'artiste devait lui-même les considérer avec un orgueil particulier, au regard de sa décision de les inclure en abîme, au même titre que ses bouquets de fleurs et d'autres natures mortes plus ambitieuses, dans un de ses *opera magna* : l'Allégorie de l'Europe (n° 60 de ce catalogue).



Etudes de papillons, libellules et autres insectes
Study of butterflies, dragonflies and other insects
Cuivres • Coppers : 9,4 x 23,2 cm

PROVENANCE :
Sydney van der Bergh
Galery Koetser, 1963
Collection privée

EXPOSITION :
Laren, Musée Singer, *Five Centuries of Painting*, 1959, n° 55

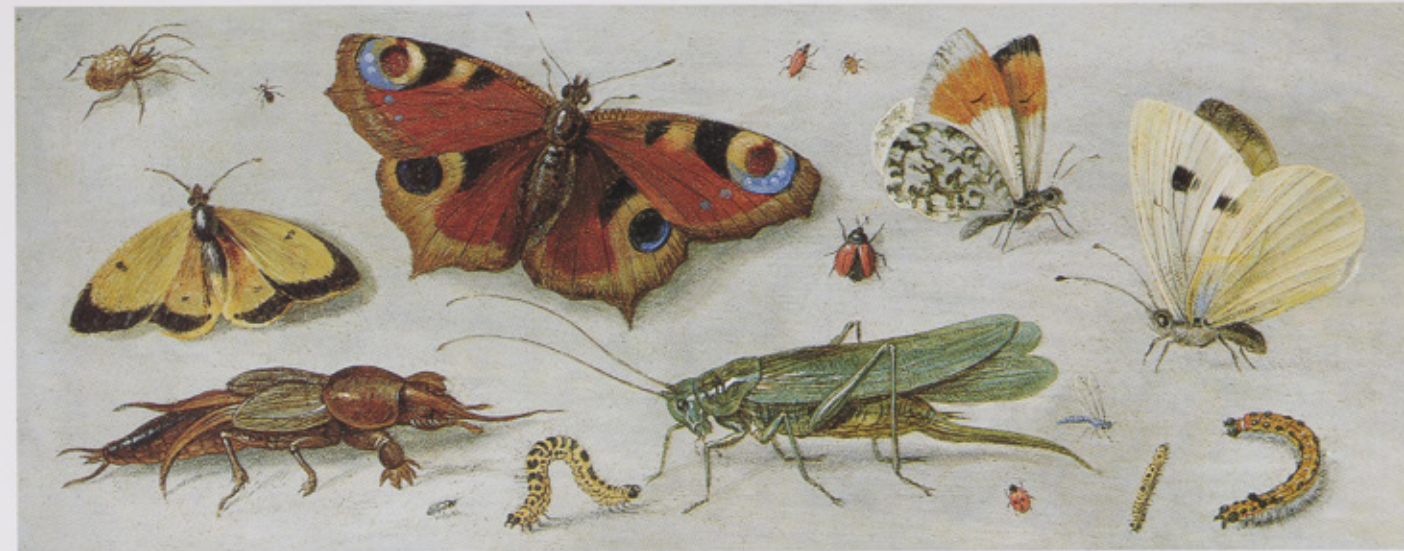


A grandson of Jan Brueghel the Elder by his mother, and nephew of Jan Brueghel the Younger and of David Teniers, Jan van Kessel was more influenced by his grandfather and uncle than by his apprenticeship with Simon de Vos. His name appeared in 1645 on the registers of the St Luke Guild.

He specialized in painting animals, birds, frogs and insects, which he pictured in particular in paintings of "The Four Elements", "The Four Parts of the World" (in museums in Cambridge, Madrid, Prague and Strasbourg), of allegories, of fables as well as in pictures for cabinets of very small sizes. Jan van Kessel is also one of the most famous painters of flowers of that century.

His roses, often colored pink, or his tulips are finely detailed and shown in open bunches. This detailed fineness is also found in his still lifes of fruit, and in the objects he introduces such as plates, baskets or vases. The charm of his compositions and their fine, precise execution, as well as the strong colors of palette, make Jan van Kessel one of the most engaging and appreciated Flemish artists.

Beside the vast production of fruit baskets, flower garlands and *banketje*, Jan van Kessel also specialised in the genre of small paintings, featuring, in the manner of "study plates," insects, butterflies and similar entomological curiosities, executed on the most variegated supports (parchment, wooden panels, copper plates). In these small pictures, each form is represented in isolation and stands out clearly against a light coloured field. The careful stipple execution and delicate bright colours evoke miniature work. The use of a copper support (such is the case here) adds a metallic sheen enhancing the preciousness of these small pictures. In their time, they were greatly in demand and keenly sought after by the artist's contemporaries. Today, they still are among the most sought after works by the artist. Van Kessel himself must have been extremely fond of them, as we may infer from his including them as painted entities ("picture within the picture") in one of his *opera magna* : "The Allegory of Europe" (n. 60 in the present catalogue). The artist also borrowed from his own flower bouquets and other more ambitious still lifes.



57-58

Jan VAN KESSEL

1626 - Anvers - 1679

Paire de natures mortes aux fruits et chiens

A pair of still lifes with fruits and dogs

Cuivres • Coppers : 24,2 x 32 cm

PROVENANCE :
Collection privée

Ce fut peut-être l'une des veines compositionnelles préférées de van Kessel, qui introduit souvent des animaux vivants dans ses natures mortes afin d'accentuer la vitalité de la figuration naturaliste et d'introduire un élément de tension dramatique dans la composition. Il reprend l'idée à Frans Snyders qui avait mis au point la formule dans les années 1610-1620. L'espièglerie et la malice des animaux — perroquets, singes ou autres cochons d'Inde — rythment et égaient des compositions qu'ils mettent souvent d'ailleurs en danger "physique". Un attrait supplémentaire est apporté dans cette paire par la présence, plus rare, de chiens, animaux domestiques s'opposant tout naturellement aux singes, contrefaçons "malines" par excellence de l'homme. Tout en conservant le format qui lui est cher pour ces natures mortes de fruits et de fleurs souvent animées de singes et d'oiseaux, Jan van Kessel réalise ici un sujet amusant et plein de charme en utilisant la présence complice de chiens.



This was perhaps one of the compositional veins preferred by van Kessel, who often introduced live animals into his still lifes in order to heighten the vitality of the naturalist figuration and to introduce an element of dramatic tension in the composition. In this respect, he is taking up the idea from Frans Snyders, who had perfected this formula in the years 1610-1620s. The playfulness and malice of the animals – parrots, monkeys and guinea-pigs – add rhythm and lightness to the compositions, which they often put in "physical" danger. Another attraction in this pair is provided by the presence, more rarely seen, of dogs, which as pets are the natural counterpoint to the monkeys, the quintessential "crafty" counterfeits of man.

Whilst preserving a format he frequently used for these still lifes of fruit and flowers animated by monkeys and birds, Jan van Kessel here creates an amusing and charming subject by using the presence and complicity of dogs.



59

Jan VAN KESSEL

1626 - Anvers - 1679

D'un tableau à l'autre, sans jamais se répéter, van Kessel ne cesse d'affiner son graphisme, de diversifier sa palette ou de réélaborer l'arrangement de ses motifs. Une nouvelle fois, van Kessel s'attaque à la représentation d'un de ses sujets favoris : la nature morte de fruits égayée d'animaux. Comme pour le lot précédent de ce catalogue, les animaux, dans ce cas deux perroquets qui semblent s'invectiver, sont là pour animer la composition et y introduire un élément de tension à la fois dramatique et satirique.



Nature morte au panier de fruits renversé avec deux perroquets
Still life with overturned fruit basket and two parrots

Cuivre • Copper : 16,7 x 21,6 cm

PROVENANCE :
Collection privée



From one painting to the next, without ever repeating himself, van Kessel never ceased refining his style of drawing, diversifying his palette and reelaborating the arrangement of his motifs. Once again, van Kessel is tackling the representation of one of his favourite subjects – a still life with fruit enlivened by animals. As in the previous lot in this catalogue, the animals – in this case two parrots that seem to be hurling abuse at each other – are there to animate the composition and to introduce an element of tension that is both dramatic and satirical.



60

Jan VAN KESSEL

1626 - Anvers - 1679

Vase de fleurs
Flowers in a Glass Vase
 Cuivre • Copper : 34 x 26,5 cm

PROVENANCE :
 Collection privée

La production de bouquets de fleurs occupe une part relativement circonscrite dans l'œuvre de van Kessel. Dans l'équilibre épuré de leur composition, simple et souvent symétrique, ces bouquets contrastent avec la production plus baroque des autres peintres de fleurs anversoises contemporains et avec le foisonnement de ses propres natures mortes avec des corbeilles de fruits et des animaux. Le fond très sombre qu'il utilise fait ressortir la finesse de son pinceau et le raffinement de sa gamme chromatique.



The flower bouquet belongs to a somewhat limited production in van Kessel's work. The stylish-stylised balance of their composition, uncomplicated and often symmetrical, contrasts vividly with the more baroque flower bouquets of his Antwerp contemporaries and with his own production of fruit still lifes with animals. His delicate stipple and palette of refined nuances stand out admirably against the very dark background of this painting (which is also the case in other similar flower bouquets by his hand).



Jan VAN KESSEL & Erasmus QUELLINUS

1626 - Anvers - 1679 — 1607 - Anvers - 1678

Erasmus Quellinus. Peintre d'histoire, portraitiste et graveur, frère du sculpteur Arus et du graveur Hubert Quellinus, Erasmus Quellinus se tourna d'abord vers la philosophie puis s'orienta vers la peinture. Formé par son père, il devint maître de Saint-Luc en 1633-1634. Sous l'égide de Rubens, il participa, comme beaucoup de ses confrères, à la décoration des rues d'Anvers pour l'Entrée solennelle de Ferdinand d'Autriche, le 17 avril 1635, puis à celle de la Torre de la Parada en 1636-1638. Après la mort de Rubens, en 1640, Quellinus lui succéda comme peintre officiel de la ville d'Anvers, pour laquelle il entreprit de nombreux travaux décoratifs (1647-1665) et comme dessinateur attitré de la célèbre imprimerie des Plantin-Moretus. De 1633 à 1673, il instruisit une quinzaine d'apprentis dont le meilleur fut son fils, Jan-Erasmus, né en 1634. Se conformant à l'usage, Quellinus prêta aussi son concours à différents peintres, en particulier, au paysagiste G. de Witte et à des peintres de nature morte, tels J. Fyt, P. Boel, J-Ph. van Thielen, G. van Son et J. van Kessel.

Proche d'une allégorie de 1664-1666, dans un cycle des Quatre Continents conservé à l'Alte Pinakotek de Munich, la composition de van Kessel se réfère à la conception, en vogue depuis un siècle, de l'Europe souveraine du monde. La mise en page de ce cabinet d'amateur virtuel est cependant sensiblement modifiée. A travers les moindres détails, l'artiste atteste de la prééminence, en Europe, de l'église catholique (figures ecclésiastiques, Pape, Château Saint-Ange, statues de Pierre et de Paul, Bible,...), de l'état séculier (portraits des souverains ou empereur...) de l'armée (nature morte d'objets militaires...) du commerce, de la paix et de l'état des arts et de la sciences (tableaux, sculptures, objets naturels ou scientifiques...). L'approche encyclopédique et synthétique de cette représentation de l'Europe triomphante dérive des cabinets de curiosité où tout est à déchiffrer.



Allégorie de l'Europe

Allegory of Europe

Cuivre • Copper : 49,5 x 68,6 cm

Signé et daté 1670

PROVENANCE :

Richard Green, Londres

Collection privée

EXPOSITIONS :

Worcester, Massachusetts, Worcester Art Museum, *The Collector's Cabinet; Flemish Paintings from New England Private Collection*, novembre 1983 - janvier 1984, p. 82-85, cat. n° 21, illustré
Worcester, Worcester Art Museum, 1985-1996, Raleigh, North Carolina Museum of Art, *The Age of the Marvelous*, janvier - mars 1992, p. 233-234, cat. n° 13, illustré
Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, Fogg Art Museum, *An Offbeat Collection of Dutch and Flemish Paintings*, 1993, p. 19-20 et 24, cat. n° 11, illustré p. 15



Erasmus Quellinus. A history and portrait painter, as well as an engraver, Quellinus was trained by his father and became a Master in 1633-34. Under the aegis of Rubens and like most of his colleagues, he took part in the decoration of the streets of Antwerp for the solemn Entry of Ferdinand of Austria on April 17, 1635, and then the Torre de la Parada (1636-1638). After Rubens' death in 1640, Quellinus succeeded him as the official painter of the City of Antwerp for which he undertook numerous decorative works (1647-1665), and as the chosen graphic artist of the celebrated printers Plantin-Moretus. From 1633 to 1673, he taught some fifteen apprentices, the best of whom was his son, Jan-Erasmus, who was born in 1634. As was the custom, Quellinus, lent his assistance to various painters, in particular, the landscape painter, Gaspard de Witte and still life painters, such as J. Fyt, P. Boel, J.-Ph. van Thielen, G. van Son and J. van Kessel.

Similar to an allegory painted in 1664-1666, in a cycle of the four parts of the world conserved in the Munich Alte Pinakotek, van Kessel's composition refers to the fashionable, century-long conception of Europe being the sovereign of the world. The representation of this virtual amateur's cabinet has however been considerably altered through the smallest detail, the artist points out the European pre-eminence of the Catholic church (ecclesiastical figures, the Pope, the Castel Saint'Angels, statues of Saint Peter and Saint Paul...), the secular State (portraits of sovereigns or Emperor...), the army (still-life of military equipment), trade, peace and the state of the arts and sciences (paintings, sculptures, natural or scientific objects...). The encyclopedic and synthetic approach to this representation of triumphant Europe derives from cabinets of curiosity, in which everything is to be deciphered.



Cornelis DE HEEM

1631 Leyde - Anvers 1695

Peintre flamand de natures mortes, il fut le fils et l'élève de Jan Davidsz de Heem, peintre hollandais dont le rôle fut primordial pour l'évolution de la nature morte, aussi bien en Flandre qu'en Hollande. Cornelis fut reçu en 1660 dans la corporation d'Anvers, ville où se déroula la plus grande partie de sa carrière. De 1676 à 1681, il réside à La Haye où il est membre de la confrérie des peintres "Pictura". Mais il retourne ensuite définitivement à Anvers.

Ses meilleurs tableaux ne se laissent presque guère distinguer de ceux de Jan Davidsz de Heem. L'œuvre de ce maître est caractérisée par des compositions sobres, présentant des coupes de fruits et, plus tard, des natures mortes mêlant fleurs et fruits dans des arrangements généreux, disposés sur des entablements au fond brun ou gris. Il signait presque toujours ses tableaux en capitales.

Dans ce bouquet aux proportions parfaites, conçu dans le plus pur esprit baroque, Cornelis de Heem montre à quel point il a assimilé avec intelligence et sensibilité l'enseignement de son père : les formes y sont savamment disposées, dans un équilibre subtil, magnifié et fragilisé à bon escient par l'emploi d'un *chiaroscuro* adoucissant les contours, et renvoyant indirectement à l'idée de vanitas implicitement contenue dans toute représentation florale. Si les compositions de Cornelis de Heem s'inspirent souvent d'une typologie paternelle, l'œil exercé reconnaîtra sans peine la façon caractéristique dont il distribue la lumière, en particulier sur les grains de raisin, ainsi que la modulation mystérieuse, légèrement métallique, qu'elle peut avoir à certains endroits.



Bouquet de fleurs dans un vase de verre sur un entablement
Flower bouquet in a glass vase on a ledge

Toile • Canvas : 47,5 x 36,5 cm
Signée

PROVENANCE :
Collection privée, Belgique



A Flemish still life painter, Cornelis was the son and pupil of Jan Davidsz de Heem, a Dutch painter who was instrumental in the still life development in Flanders and Holland alike. In 1660, Cornelis de Heem was registered in the painters Guild of Antwerp, a town where the major part of his career was to take place. From 1676 to 1681, he resided in The Hague where he was a member of "Pictura", a painters' association. He then returned to Antwerp where he settled for good.

His most accomplished still lifes are hardly distinct from those of Jan Davidsz de Heem, characterised by their pure featuring of fruit bowls and later lavishly intermingling flowers and fruits, arranged on table-tops with brown or grey backgrounds. He almost always signed his paintings in capital letters.

In this perfectly proportioned bouquet, conceived in the purest baroque spirit, Cornelis de Heem shows with intelligence and sensibility the degree to which he has assimilated his father's lessons. The forms are here arranged with science and care; their subtle balance is, where needed, either magnified or attenuated by the use resorting to a chiaroscuro that softens the outlines and indirectly suggests the notion of vanitas which all flower representations implicitly contain. In composition, de Heem's paintings are often inspired by his fatherly models, yet to the expert eye, they undeniably bear a signature of their own, recognisable in the way he distributes light, in particular on the grapes and likewise, in the mysterious, slightly metallic sheen borrowed in places from the copper support.



63

Abraham MIGNON

1640 Francfort sur le Main - Utrecht 1679

Abraham Mignon est né au sein d'une famille française qui émigra en Allemagne, qui était à cette époque, une terre d'asile pour les nombreux calvinistes exilés, venus du nord de la France et des provinces flamandes.

Il entra en apprentissage chez le peintre de fleurs Jacob Marrel.

Il quitte Francfort vers 1659, pour se rendre à Utrecht, où il entre dans l'atelier de Jan Davidsz de Heem. En 1669, on le trouve inscrit dans la guilde de Saint-Luc. Jan Davidsz de Heem fut son véritable maître et, grâce à lui, il parvint à l'aboutissement de son art. Il est d'ailleurs considéré à juste titre comme l'un des plus doués et brillants représentants de cette école.

Il est l'auteur de somptueux bouquets et guirlandes de fleurs dans lesquels il introduit de petits animaux et des insectes. La maîtrise de la composition, une technique parfaite alliée à un sens inné des coloris s'unissent pour aboutir à une perfection rarement atteinte dans la peinture de fleurs.

L'art de Mignon fut particulièrement apprécié par les Electeurs de Saxe qui au cours du XVIII^e siècle réussirent à en rassembler treize œuvres, formant ainsi l'une des plus belles collections de ce peintre.



Bouquet de fleurs avec oiseaux, insectes, et grenouilles près d'un ruisseau en sous-bois

Flower bouquet with birds, insects and frogs by a stream in an underwood

Toile • Canvas : 78,5 x 94,5 cm

Signé

PROVENANCE :

Collection privée



Abraham Mignon was born into a French family that had emigrated to Germany, which at that time was a country of asylum for the numerous Calvinist exiles from the North of France and the Flemish provinces.

He started his apprenticeship with the flower-painter Jacob Marrel. He left Frankfurt around 1659 in order to go to Utrecht, where he joined the studio of Jan Davidsz de Heem. In 1669, he was registered at the Guild of Saint Luke.

Jan Davidsz de Heem was his true Master and, thanks to him, he was able finally to accomplish his art. Moreover, he is also rightly considered as one of the most talented and brilliant representatives of this school.

He is the author of sumptuous bouquets and garlands of flowers, in which he introduces small animals and insects. The mastery of the composition, a perfect technique combined with an innate feeling for color come together in order to attain a perfection rarely achieved in the paintings of flowers.

Mignon's art was especially appreciated by the Electors of Saxony, who gathered together thirteen works during the XVIIIth century, thus making up one of the finest collections of this painter.



Mise en page, format, perfection de l'exécution picturale, équilibre de la composition : tout dans cette toile place le spectateur devant l'évidence de se trouver confronté à l'un des chefs-d'œuvre du peintre et de la nature morte baroque en général. Mignon innove déjà dans le concept de la composition qui se trouve au confluent des genres spécifiques de la nature morte de sous-bois, popularisée par des artistes tels M. Withoos, O. Marseus van Schrieck, et du bouquet de fleurs, le tout dans un décor préromantique de grotte lacustre. D'une ambition quasiment encyclopédique, la toile décrit avec un égal bonheur les trois règnes (animal, végétal et minéral), tout en concentrant dans l'espace du tableau des attributs de trois des quatre éléments. Que l'on regarde d'ailleurs le réalisme du rocher déchiqueté de l'avant-plan, l'éclat précieux des peaux des lézards et grenouilles ou encore la pureté diaphane des fleurs, la virtuosité est la même pour le bonheur sans cesse accru du spectateur. Suivant ici une veine compositionnelle, celle de la nature morte en extérieur, plus propre aux écoles italiennes (déjà adoptée il est vrai par J. Davidsz de Heem), Mignon y apporte sa sensibilité nordique et sa maîtrise personnelle dans le rendu des textures et l'attention minutieuse portée aux détails. Dans le cadre de la production souvent plus intimiste de Mignon, les tableaux de cette ampleur (tant physique que compositionnelle) sont rares : un excellent comparatif, mais à la composition sans doute moins équilibrée que la toile présentée ici, se trouve à Turin à la galerie Sabauda (inv. n° 548). Notre toile, à l'instar du bouquet présenté ci-avant dans le catalogue, se situe, elle aussi, dans la pleine maturité de l'artiste. Elle révèle certes l'héritage précieux de de Heem, mais souligne surtout le fait que l'élève, désormais à tout le moins l'égal du maître, s'impose à part entière comme l'un des plus grands représentants de l'art de la nature morte européenne du XVII^e siècle. Une place que ses propres contemporains, des Electeurs de Saxe à Louis XIV, qui accrocha ses Mignons dans le Cabinet du Roi à Versailles, lui reconnurent d'emblée.



Compositional scheme, format, perfect painterly execution, general balance of the whole : all these elements eloquently tell the spectator that he is here confronted with one of the artist's masterpieces which, to boot, is one of the greatest achievements of the baroque still life. Very innovative in concept, this painting is situated on the borderline between the underwood still life (as popularised by M. Withoos, O. Marseus van Schrieck) on the one hand, and the flower bouquet still life on the other hand, the whole being placed in the pre-romantic setting of a grotto by a stream. The painter's ambition appears almost encyclopaedic ; the canvas describes with the same brilliant impetus the three reigns (animal, vegetable and mineral) while solidly featuring the emblems of three Elements (out of four). Whether gazing at the realistic rendering of the indented rock in the foreground, at the splendidly shining batrachians and reptiles, whether lizards or frogs, or at the flower transparent purity, in which the painter's virtuosity has through and through the same intensity, the viewer derives an immense pleasure from his contemplation, whichever detail catches his attention.

The compositional strategy favoured here is that of outdoor still lifes, more characteristic of the Italian schools (although J. Davidsz. De Heem had already adopted it), but Mignon suffuses his canvas with a Northern sensibility as betrayed by his skilful and accurate rendering of textures and details. Paintings of such dimensions, with such ample compositions are rather rare within the scope of the still life production, more intimate by definition. A work in the Gallery Sabauda, Turin (inv. N. 548) shows striking similarities with our painting, although its composition is in balance less perfect than ours. Our canvas, like the preceding item in the catalogue, belongs to the artist's full maturity. Mignon appears not only as the faithful heir of de Heem, but gives us the signs that he is henceforward at least the equal of his master and one of the major exponents of the XVIIth century European still life painting. From the outset, Mignon ranked very high in the esteem of his own contemporaries from the Elector of Saxony to Louis XIV (who had his personal Mignons hanged in the "Cabinet du Roi" at Versailles).



Abraham MIGNON

1640 Francfort sur le Main - Utrecht 1679

Chef-d'œuvre du bouquet baroque, cette composition de Mignon permet de saisir l'évolution parcourue dans le développement du genre : le point de vue adopté est bas, et les formes, au lieu d'être sagement disposées, s'enchevêtrent de façon organique, faisant ainsi prévaloir le naturalisme sur l'esprit de lisibilité qui présidait aux bouquets de fleurs du début du XVII^e siècle. L'esprit baroque de ce bouquet s'exprime également par l'utilisation du clair-obscur sculptant les formes. Cela dit, Mignon privilégie une mise en place classique du bouquet de fleurs dans une niche, chère aux pionniers du genre. L'art de Mignon, dans la délicatesse des coloris et la finesse de l'exécution picturale, se révèle ici à son apogée : la leçon de son maître, Jan Davidsz de Heem, dont on retrouve d'ailleurs le motif favori des épis de blé, est parfaitement assimilée et se fond dans le style personnel d'un artiste dans la pleine maturité de son art. On peut dater ce panneau d'environ 1675, soit quatre ans avant la mort prématurée de l'artiste.



Bouquet de fleurs dans une niche

Flower bouquet in a niche

Panneau • Panel : 51,1 x 40 cm

Signé

circa 1675

PROVENANCE :

Collection privée



This composition by Mignon, a masterpiece of the baroque bouquet genre, enables to seize the development of this particular form of still life painting. The painter's viewpoint is low, and the forms rather than being orderly arranged, are entangled in some organic manner. Naturalism is here favoured versus the stylised and legible representation which had from the beginning of the XVIIth century presided over the flower bouquets. The baroque inspiration is here also expressed by the recourse to the chiaroscuro, which chisels the forms. Yet the baroque inclination does not in the least prevent Mignon to favour a classical compositional scheme, setting his bouquet in a niche such as those cherished by the pioneers of this genre. The art of Mignon, in terms of delicate colours and fine painterly execution, is revealed here at its best. The perfectly assimilated lesson of his master Jan Davidz. De Heem (whose favourite motif the ear of corn is also present) blends here with the idiosyncratic style of an artist at the zenith of his artistic maturity. This panel may be dated 1675; it hence precedes by four years the artist's premature death.



65

Theobald MICHAU

1676 Tournai - Anvers 1765

Après avoir reçu sa formation, vers 1686, dans l'atelier bruxellois de Luca Achtschellinck, paysagiste et spécialiste de cartons de tapisseries, Théobald Michau s'illustra dans ses paysages rustiques comme l'un des meilleurs disciples de Jan Brueghel de Velours, tout en annonçant la vision nouvelle du paysage atmosphérique.

Franc-maître de la Corporation des peintres de Bruxelles en 1699, il se fixe ensuite à Anvers où il est nommé maître de la Gilde en 1711. Son art s'inscrit dans la tradition des maîtres du XVII^e siècle : on y perçoit dans la vivacité de la touche l'influence de David Teniers, la manière des paysagistes tels Pieter Gysels et celle de la dynastie des Brueghel dont il perpétue le genre jusqu'au début du XVIII^e siècle.

Son œuvre compte des compositions originales qui valent tant par la maîtrise de son pinceau que par la qualité de son coloris aux tonalités claires qui se fondent en nuances délicates. A son tour, il aura de nombreux disciples tels Balthazar et Karel Beschey.

Chantre de la vie rurale, Michau prolonge jusqu'au XVIII^e siècle la formule en honneur depuis J. Brueghel de Velours, réinterprétée par P. Gijssels ou J. Brueghel le Jeune. Il décrit sans emphase les activités paysannes familières et ses personnages, quelque peu trapus, esquissés d'une touche vivace, dénotent l'influence de D. Teniers. Sont caractéristiques de son style, la fraîcheur et la délicatesse d'un coloris adouci conjuguées avec les teintes soutenues des massifs de feuillages verdoyants et l'impression vaporeuse de ses lointains.



Scène de village animée de paysans

Village scene with peasants

Panneau • Panel: 55 x 89 cm

Signé

PROVENANCE :

Vente anonyme « The Property of the Gentleman », Londres, Christie's, 21 avril 1989, lot 3

Collection privée



After training in the studio of Luc Achtschellinck, a landscape painter and specialist in tapestry cartoons, Théobald Michau is renowned for becoming one of the finest disciples of Velvet Brueghel and introduces the new vision of the atmospheric landscape. Master of the Corporation of the Brussels painters in 1699, he then went to Antwerp where he was appointed Master of the Antwerp Guild in 1711. His art belongs to the tradition of the XVII century Masters and we may distinguish the influence of David Teniers, Pieter Gijssels and the Brueghel family, whose style he continued to imitate until the beginning of the XVIII century. He is renowned for his original compositions which stand out both by his brush-work and quality of his colors with lights tones melting into delicate shades. In his turn, he would have numerous disciples, such as Balthazar and Charles Beschey.

Michau, who sang the praises of country life, continues the favorite formula started by Velvet Brueghel, then re-interpreted by P. Gijssels and J. Brueghel the Younger, through to the XVII century. He modestly depicts peasant families, and his characters, somewhat squat and sketched with a vigorous touch, show the influence of D. Teniers. The freshness and delicateness of a soft range of colors combine well with the strong tints of the green foliage covering the rocks, together with the vaporous impression of his backgrounds, are the hall-marks of his style.



Theobald MICHAU

1676 Tournai - Anvers 1765

Scène pastorale

Pastoral scene

Panneau • Panel : 28,8 x 34,8 cm

PROVENANCE :
Collection privée

A l'encontre du panneau précédent obéissant encore à la tradition des paysages brueghéliens, ce petit panneau s'attache déjà à représenter de façon isolée un couple de bergers dans un esprit annonçant les pastorales chères au XVIII^e siècle.



Differing from the preceding panel, yet still in keeping with the Brueghelian tradition, this small-scale panel aims already at representing, in isolation, a couple of shepherds, in a spirit foreshadowing the Arcadian scenes which the XVIIIth century so particularly cherished.



67-68

Franz DE PAULA FERG

1689 Vienne - Londres 1740

Peintre et graveur, Franz de Paula Ferg naît à Vienne en 1689. Il reçoit sa première formation de peintre auprès de son père Pancrazius Ferg, et se perfectionne ensuite dans les ateliers des peintres J. Orient et Johan Graff. Il acquiert très vite une réputation de paysagiste et de peintre de genre qui l'amène à la cour de Dresde où il réside pendant plusieurs années. Des invitations ultérieures l'amènent successivement à Brunswick et à Londres en 1718. C'est dans la capitale anglaise qu'il finit par s'établir et termine sa vie en jouissant d'une réputation considérable. Son œuvre variée et abondante révèle l'influence des écoles hollandaise et flamande : des échos de Poelenburgh ou de Wouverman sont sensibles dans la conception de ses paysages tandis que ses scènes de genre portent la marque évidente de l'influence des van Ostade et de Teniers.

Sans doute moins connus que sa production de scènes de chasse, de joyeuses compagnies dans un goût plus spécifiquement rococo, cette paire de charmants panneaux révèlent à quel point l'influence de D. Teniers et des peintres flamands du XVII^e siècle fut durable dans le développement de la peinture européenne des XVIII^e et XIX^e siècles. Dans ces deux pendants, foisonnants de détails savoureux dans le plus pur esprit brueghelien, F. de Paula Ferg montre qu'il a parfaitement intégré la leçon des meilleurs maîtres flamands, en la mettant au goût du jour : car ses personnages, pour flamands du XVII^e siècle qu'ils puissent paraître de prime abord, dénotent dans la vivacité espiègle de leurs expressions un caractère déjà XVIII^e siècle.



Paire de scènes villageoises

Pair of village scenes

Panneaux • Panels : 27,5 x 35, 5 cm

PROVENANCE :

Collection privée



The painter, draughtsman and printmaker Franz de Paula Ferg was born in Vienna in 1689. He received his early artistic training at the workshop of his father, Adam Pankraz Ferg. He eventually brushed up his craft in the studios of Josef Orient and Hans Graf. In no time, he acquired a high repute as a landscape and genre painter ; this fame attracted him to the Dresden Court (where he spent several years) and later to the courts of Brunswick and London (1718). He finally settled in the English capital where, for the rest of his life, he was immensely famous. His works, numerous and varied, betray the influence of the Dutch and Flemish painting schools. Some strains in his landscape compositions echo the manner of Poelenburgh and Wouverman. His genre scenes, on the other hand, betoken the influence exerted by the indisputable masters of this painting genre, viz. van Ostade and Teniers.

These two delightful wooden pendants — probably less famous than the painter's hunting scenes and merry companies — are treated in a more specifically rococo vein. They tell eloquently about the influence of David Teniers and the XVIIIth century Flemish painters on the development of the XVIIIth and XIXth century European painting. These two companion paintings, brimming with scrumptious details in the purest Brueghelian spirit, show that Frans de Paula Ferg thoroughly assimilated the lesson of the prominent Flemish masters, which he ultimately updated for his contemporaries. In spite of their XVIIIth century outlook, his figures have facetious mobile expressions, which definitely foreshadow the XVIIIth century art.



Balthasar BESCHEY

1708 - Anvers - 1776

Balthasar Beschey fut baptisé dans la Cathédrale d'Anvers le 20 Novembre 1708. Le jeune Balthasar apprit son métier dans l'atelier de Pieter Strick. Il s'essaya avec talent à divers genres tels que les scènes mythologiques, la peinture d'histoire, le portrait et surtout le paysage.

Jouissant, dès le début de sa carrière, d'une grande réputation d'habileté, Balthasar Beschey dirigea durant plusieurs années l'Académie d'Anvers, avant d'en être nommé Doyen en 1753.

Tout d'abord inspiré par les compositions de Jan Brueghel de Velours, il réalisa des paysages aux thèmes empreints de réalisme pittoresque, exaltés par une facture appliquée et par l'emploi de couleurs franches.

Sa contribution au renouveau de la peinture de paysage fut importante par son talent de coloriste et son lyrisme poétique où s'exprime pleinement une vision fine et sensible de la nature.



L'Eté

Summer

Panneau • Panel : 36 x 47 cm

PROVENANCE :

Galerie De Jonckheere, 1977

Collection De Coster, Bruxelles

Collection privée

Ce tableau forme un pendant avec le numéro suivant



Christened in the Cathedral of Antwerp on November 20, 1708, the young Balthasar learnt his trade in Pieter Strick's studio. As a mature painter he successfully dealt with several painting genres such as mythological, historical, portrait — and above all — landscape painting.

His great talent gained him early recognition, and he directed for several years the Fine-Arts Academy in Antwerp. He was subsequently appointed dean of the Antwerp guild of painters (1753).

His first production was inspired by the paintings of "Velvet" Brueghel (Jan Brueghel, ca. 1569-1642). His later works were characterised by their graphic realism, their bold colours applied in the most delicate brushstrokes.

Due to his articulate, sensitive vision of nature recorded with an incomparable lyricism, his outstanding sense for colours, Balthasar Beschey stands out as a major figure of the XVIIIth Century Flemish landscape painting revival.



70

Balthasar BESCHEY

1708 - Anvers - 1776

**L'Hiver
Winter**

Panneau • Panel : 36 x 47 cm

PROVENANCE :

Galerie De Jonckheere, 1977
Collection De Coster, Bruxelles
Collection privée

Ce tableau forme un pendant avec le numéro précédent

L'héritage brueghélien est particulièrement sensible dans cette spectaculaire paire de Saisons par Beschey, jadis d'ailleurs considérées comme des œuvres autographes de Jean Brueghel de Velours. Le coloris et la manière picturale ne trompent cependant pas et permettent de resituer ces chefs-d'œuvre dans leur siècle et de les rendre à leur auteur. C'est dans des œuvres de cette qualité que Beschey, trop souvent relégué au rang des épigones tardifs de Jean Brueghel, se hisse au niveau de son modèle et donne la pleine mesure de son talent.



The Brueghelian heritage is especially evident in this spectacular pair of Seasons by Beschey. In fact, they were once thought to be autograph works of Jean Brueghel the Elder. However, the colours and the pictorial style are unmistakable, enabling us to replace these masterpieces in their rightful century and to return them to their author. It is in works of this quality that Beschey, who is too often relegated to the ranks of the later epigones of Jean Brueghel, rises to the level of his model and reveals the full measure of his own talent.





La Galerie De Jonckheere est à votre disposition pour expertiser et estimer les tableaux de votre collection

The De Jonckheere Gallery is at your disposal to make an appraisal of the paintings in your collection

Textes : Emmanuel LAMBION et
Virginie CHUIMER, Catherine COMBE

Printed in Belgium by Dereume



